

Universidad Nacional del Comahue
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales



Arte, Política, Comunicación y Cultura.
Intervenciones artísticas de danza en el espacio público.



Prof. María Laura Balmaceda

Especialización en Comunicación y Culturas Contemporáneas

Trabajo final.

Tutor Mg. Marcelo Loiza

¹

Movimiento de la Nueva Danza, dirigido por R. Butcher, Lituania.

(Marzo 2018)

General Roca. Río Negro

Índice

| | |
|---|-----------|
| Resumen..... | 3 |
| Introducción..... | 4 |
| La Danza y su representación, símbolo de la Cultura y de un cuerpo social histórico..... | 5 |
| Ballet moderno, antesala de la Danza Contemporánea. Danza crítica y rupturista..... | 8 |
| Arte Urbano, Vanguardias, ruptura e innovación..... | 11 |
| La dimensión expresiva en la Comunicología del arte urbano..... | 18 |
| Conclusión..... | 22 |
| Bibliografía..... | 25 |

«La danza siempre se ha considerado un arte efímero, pero en esencia, gracias a la coreografía, ha sido repetible. En cambio, una improvisación en un entorno, motivado por las propiedades de ese entorno, es auténticamente efímera»

Joe Goode de Joe Goode Performance Group

Resumen

Este trabajo intenta problematizar el concepto tradicional de danza, sacándola del ámbito de certezas y seguridades que ha representado el espacio cerrado del edificio teatral en la historia, para exponerla a la incertidumbre del espacio público, donde hoy también se expresa. Espacio abierto, cotidiano e imprevisto que ofrece la calle como contexto, dentro de lo que se conoce como arte urbano. Reflexionar acerca de este fenómeno diferente, de experimentación estética de comunicación como son las intervenciones, donde el público deja de ser aquel que deliberadamente concurre a un lugar establecido, pautado según los hábitos del evento artístico; los bailarines y coreógrafos abandonan la seguridad técnica y escénica del teatro y la obra se convierte en un acto fugaz en un entorno cargado de historia emociones y sensaciones, abriendo la posibilidad de nuevas lecturas de lo social, lo comunicacional, lo político y cultural que la atraviesa.

Introducción

La Danza, como las demás manifestaciones artísticas, ha sido el reflejo de las sociedades vigentes. Para observarla y extraer aunque sea un breve análisis sobre ella, como primera instancia, problematizaremos su concepto tradicional. El aspecto social, artístico-cultural, comunicacional y político, estarán presentes, conformando el tejido de conceptos que se vinculan como ejes transversales de la configuración de esta disciplina. Fruto de los procesos históricos y el contexto en el cual se ha desarrollado tradicionalmente, la Danza sufre transformaciones, producto de experimentar en el espacio público de la urbe. Aquel escenario convencional que le dio validación y un marco de estructuras y seguridades, es cambiado por otro donde expone sus prácticas a acontecimientos azarosos y aleatorios. El resultado visible es una nueva experimentación estética de comunicación.

Este trabajo monográfico entonces busca reflexionar acerca de la danza, como producción artística desprovista de toda pretensión de exhaustividad, buscando entrecruzarse con la Cultura (y el Arte), la Comunicación y la Política como ejes de análisis.

Para cumplir con nuestro propósito, esta monografía se compone de cuatro apartados de análisis donde se realizará un recorte diacrónico de la Danza como expresión artística, abordado desde un enfoque socio-histórico de interpelación, abarcando y haciendo un breve recorrido en diferentes contextos y tiempos. Análisis que busca llegar a épocas actuales y un contexto nacional que lo enmarca, posibilitando una lectura crítica que contribuya al planteo de nuevos interrogantes que permitan abordar el tema de la Danza como intervención artística, en los espacios públicos. Movimiento en transformación y transformador. Cuerpos que cuentan sin hablar una realidad que los atraviesa. La pregunta sería si sus intervenciones en el espacio público lograrían contribuir para un cambio en la construcción de sentido ¿La Danza se transforma y paralelamente transforma?

La Danza y su representación, símbolo de la Cultura y de un cuerpo social histórico

En la actualidad, la Danza, puede llegar a sorprendernos en una avenida, en una plaza, en una estación de colectivos, en un edificio puertas adentro o tal vez en las alturas de un rascacielos. Ocasionalmente el tránsito rutinario de una ciudad, puede verse interrumpido por alguna manifestación bailada, ejecutada por audaces transeúntes que se confunden entre el tumulto de gente, en un día de trabajo. Más allá de que ya nada nos parezca imposible, no nos será indiferente. Esta expresión de arte urbano circunstancial se da en un contexto determinado que se vincula al tiempo, al espacio y a los procesos históricos que atraviesan este arte efímero. En sus comienzos bailaron los pueblos, luego los especialistas, hoy se atreven a hacerlo los que así lo sienten y se atreven. La danza tiene un lenguaje: el movimiento, un instrumento: el cuerpo y muchos relatos.

En sus orígenes se conformó como una práctica ritual. Formaba parte de un ejercicio social, practicado con un fin determinado o como expresión imitativa de la naturaleza. Estaba asociada a la magia y a la supervivencia, en ella invocaban a poderes sobrenaturales para proveerse de buenas cosechas, agua para sus cultivos y fertilidad para las mujeres. Luego transforma su práctica de rituales por el culto religioso (Copeland R. y Cohen M. 1983).

La religión cristiana practicada en la mayor parte de occidente, instala la idea de un cuerpo, representado en la imagen de Jesús crucificado. Invocando en esta figura el castigo como respuesta a la rebeldía, la resignación por una realidad inmodificable, la sumisión por la promesa de resurrección. Una figura estaqueada en una cruz, lacerada, ensangrentada, da muestra de la hostilidad ejercida sobre un cuerpo que no se somete a las reglas imperantes. La Iglesia en el medioevo prohíbe la danza catalogando al movimiento como una expresión de los placeres potenciales mundanos y una herejía. Incluso en las colonias en América del Sur, los esclavos africanos tenían prohibido manifestarse con sus danzas tradicionales y eran obligados a hacerlo manteniendo la inmovilidad de sus cuerpos, con tan solo la expresión de sus cantos.

El concepto de la Danza resulta ser un campo muy vasto, por eso se hace necesario establecer un marco para definir nuestro objeto de estudio y

distinguir danza primitiva o ritual y danza artística o teatral. Esta última es la que nos interesa desarrollar, en todas sus dimensiones, para aproximarnos a un análisis sobre su ética y estética, en las intervenciones de paisajes urbanos. El Ballet se constituye como Danza teatral, conocer sus orígenes, su concepto del cuerpo, la importancia en el campo artístico, nos ayudará a entender cuáles fueron los cuestionamientos y las necesidades que dieron lugar a una ruptura y una búsqueda de nuevos lenguajes para la expresión y comunicación a través del movimiento, dando paso a la Danza Moderna quien incursiona en los espacios no convencionales de las ciudades.

En el Siglo XVII con el advenimiento del Ballet, instalado en la corte del rey Luis XIV, surge la danza codificada, aquella que sentará las bases para su estructura académica. Su cuna de élite, signará también su influencia sobre otras danzas y su permanencia desde entonces, hasta la actualidad. Los rasgos que identifican al Ballet, encuentran su reflejo en la imagen que éste se hace del cuerpo y en consecuencia, en su representación. Cabría entonces preguntarse: ¿hasta cuándo se prolonga esta concepción del cuerpo en la Danza?

Barreiro (2004) sostiene que la historia y la antropología han tenido gran influencia para legitimar al cuerpo como objeto de estudio social. Fundamentalmente la escuela anglosajona y referentes como Elías (1988), han trabajado en estas teorías, señalando que la comprensión y las experiencias modernas del cuerpo tienen una raíz histórica que se relaciona con procesos sociales y psicológicos que datan desde el siglo XVI. La administración del poder en manos de unos pocos, quienes se adjudicaron el orden, a través de códigos de conducta y el control social sobre las emociones, exaltaron la idea de que el éxito o fracaso tenían que ver con las “buenas formas”. Le Breton (1994, p.199) explica el concepto del cuerpo en la ciencia, disciplina que daba legitimidad al conocimiento en sociedad en el siguiente párrafo: *“Desde Vesalio y los primeros anatomistas, la representación médica del cuerpo deja de ser solidaria con la imagen integrada del hombre (...) esta mutación epistemológica conduce, a través de diferentes etapas, a la medicina contemporánea. Los anatomistas, anteriores a Descartes y la filosofía mecanicista, fundaron un dualismo que está en el seno no solamente de la medicina, sino también de la modernidad, que distingue al hombre por una parte y a su cuerpo por otra.”*

Esta visión, comprensión y uso del cuerpo, se mantendrá durante siglos y es bajo estos principios en los que se funda el Ballet.

Curt Sachs, musicólogo, en el año 1944 realiza una clasificación de las Danzas, como expresión creativa, expresando los mecanismos que deben darse para que el hombre “creativo” se desarrolle, asociando distintos factores como lo social, cultural y temporal. *“Deseo recrear la imagen sociocultural en el devenir temporal, dentro del cual el ingenio y el espíritu creativo del hombre deben desarrollarse. En este juego de fuerzas humanas e históricas deseo focalizar la Danza como el personaje conductor”* (W. Sorell.1981, p 2)

Danzas populares, danzas de salón, danzas cortesanas, de élite, danzas de rebelión, danzas urbanas; todas y cada de ellas sin excepción, han surgido en un momento histórico particular como una necesidad expresiva, representando reflejos de la realidad, conflictos emergentes o como divertimento. Un cuerpo con potenciales sumidos en los cánones del movimiento artístico de la época, sus métodos, sus mecanismos, su codificación y estructura bajo las “formas”, la idea de belleza y la condición de expresión artística; dan como resultado una visión de la realidad, una ideología y una reproducción de las condiciones de existencia. *“No hay práctica sino por y bajo una ideología. No hay ideología sino por el sujeto y para los sujetos. La ideología interpela a los individuos como sujetos. (Althusser, 1969, p. 51)”* Es decir que cualquier práctica que ejerzan los sujetos estará expresando su visión de la vida, por lo tanto revelará su configuración como sujeto político. Pero según expresa Althusser:

“La ideología tiene poco que ver con la conciencia. (...) Es profundamente inconsciente. (...) Es un sistema de representación. (...) Son objetos culturales aceptados, percibidos, sufridos y funcionalmente actúan en los hombres a través de un proceso que aparece inadvertido para ellos.” (1969, p.193)

Es decir que nuestra cultura, nuestras experiencias y nuestra percepción de la realidad, será el entramado para la construcción del pensamiento. Nos obliga a reflexionar acerca de las razones que tiene el poder para considerar al “cuerpo”, un objetopreciado para su manipulación y por qué siendo pocos los que detentan el poder, oprimen las fuerzas de las mayorías. Esta configuración del cuerpo subordinado, frágil y desvalorizado podría ser una de esas razones. El arte legitimado por el poder, ha asumido el rol de reproductor de estos modelos del cuerpo y su representación en la historia.

Ballet moderno, antesala de la Danza Contemporánea. Danza crítica y rupturista

El concepto del cuerpo y su movimiento, siempre ha estado asociado a una visión y a un pensamiento y ha transcurrido por etapas procesuales que lo han signado en una época. Es de nuestro interés para poder interpretar las danzas que se expresan en los espacios públicos, conocer el origen del «ballet moderno», que surge a fines de los años sesenta en EEUU y refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas que son impulsadas por un afán de ampliar las probabilidades del movimiento, en la búsqueda de la expresión personal y subjetiva (Pérez Soto 2008). La danza moderna se emancipa del Ballet, revelándose de una corporalidad asociada a la cultura industrial. Su pronunciamiento era de tipo romántico, invocando *“la naturaleza, la libertad, la autorrealización y el derecho al placer. Predicaban contra lo artificial, lo mecánico, lo rutinario, contra la falta de fantasía, contra el pragmatismo mercantil.”* (Pérez Soto., 2008, p.83)

Delsarte (1811-1871), R. Von Laban (1879-1958) y Dalcroze (1865-1950) fueron los precursores en el estudio del movimiento y su expresión. Los que allanaron el camino para dar un marco teórico a la nueva danza y la posterior sistematización de aquellos conocimientos. La Danza Moderna también se la llamó Danza Expresiva, término acuñado por Rudolf Von Laban, quien estudió al cuerpo y sus posibilidades de movimiento en el espacio. Introdujo la palabra “orgánico” para expresar cómo organizar el movimiento respondiendo a la naturaleza del cuerpo y sus dimensiones reales. La eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde en cierto modo a los descubrimientos de la física moderna. La revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano, en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyen en esta apertura, la palabra, el ruido ambiente, en lo que constituye la irrupción de la música concreta al servicio de la danza. Así como una búsqueda de otro cuerpo, habitado desde otro concepto, que fue lo que dio paso a una danza actual, que luego de intervenir en un nuevo cuerpo, explora en el espacio de la urbe, para encontrar otros significados en su expresión.

V. Pérez Royo (2008) sostiene en su libro “Danza en contexto” que fue en el ámbito de la Judson Dance Theater (EEUU) donde se inauguraron algunas de

las prácticas y tendencias que marcarían el desarrollo futuro de la danza en espacios públicos”, con la obra *“Street dance”*. Continúa con esta tarea una figura central destacada de la Danza en el espacio público: Trisha Brown (1936-2017), bailarina y coreógrafa norteamericana cuyo particular vocabulario coreográfico fue su mayor contribución a la Danza y a las intervenciones artísticas en el espacio público. Exploró la gravedad, la percepción y el espacio urbano. Su obra forma parte de los artistas conceptuales de la época.

Por otro lado, en Alemania, abandonando el entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch, una de las más importantes referentes de la Danza- Teatro. Esta creadora, sin proponérselo, provoca un quiebre en la linealidad del arte del movimiento, haciendo uso de un lenguaje cuya expresión narrativa la ubica en una contra-cultura. Desde niña Pina “bailó sus sentimientos”. Precocemente rupturista como la define Adolfo Vasquez Rocca (2006, p 1): *“...testigo de una época desgarrada, donde con la devastación de los cimientos desaparece también el suelo de nuestras certezas más sagradas, (...) reinventando el movimiento primigenio de la danza, (...) actúa impulsada por un afán de acotar (...) los modelos canonizados del «cuerpo ideal» para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor.”*

Hay una frase de Bausch que cabe mencionar para comprender el objetivo en la búsqueda de su tarea como artista: *“No me interesa el movimiento. Me interesa lo que mueve a las personas. Mis obras crecen desde dentro hacia fuera.”* (Andrade Pereira M, 2012, p 206)

La acción de estos referentes, está relacionada con una serie de dispositivos artísticos que han reconfigurado el territorio de las artes en la segunda mitad del siglo pasado, borrando prácticamente los límites con los distintos lenguajes artísticos. Ambas bailarinas recibirán el legado de los grandes innovadores de la danza moderna –Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, entre otros, como de los happenings y performances (término acuñado en los años 50 por el compositor John Cage para definir una acción artística que reúne varios medios de expresión: teatro, danza, fotos, poesía o música), Norbert Servos Pereira (2008,p 208) confirma que *“la exploración tanto del universo subjetivo de los performers como del cotidiano en general en la obra*

de Pina Bausch responde (...) a una especie de mutación subjetiva que estaría ligada (...) a las configuraciones sociales y (...) a las estructuras de las propias formas expresivas.”

La Danza que sale de la escena, encuentra sus inquietudes y motivaciones para la acción, hallando su estética en lo “casual”, lo espontáneo y lo sorprendente, resuelto con el recurso del oficio: la adaptación.

En la actualidad intervenir en el espacio público forma parte de una práctica frecuente, para la formación del intérprete de Danza Contemporánea. *“Este universo con el que se relaciona el bailarín no se circunscribe únicamente a las cualidades físicas del espacio, sino que pueden tomarse en consideración también otras dimensiones del mismo, como la social, la política, la humana, la rítmica, la atmosférica, la histórica o la arquitectónica, por ejemplo.”* (V. Pérez Royo, p. 14)

Von Laban sostiene que el espacio surge con el movimiento y a su vez determina la relación entre los objetos y la persona. *“el espacio posibilita la producción de expresión y significado”.* (Von Laban, 1987 p 34) La danza se construye retroalimentándose del espacio y el presente, actualizando su condición de arte efímero. *“El concepto de obra de arte es revisado e intervenido por el cuerpo pensante que ya no concibe la danza en otro espacio-tiempo, abstraído de la realidad circundante.”* (V. Mujica, 2012. p. 65) La Danza que se deja sorprender y se expone a las eventualidades del espacio compartido por los ciudadanos de una comunidad, está atravesada por una larga historia de configuraciones, pero establece su vinculación con el presente y la realidad que la resignifica, instalándola en un plano ético de participación y compromiso.

Movimiento-danza, comunicación-expresión, espacio-significado, conceptos que habitan en las prácticas de las “Intervenciones” y les dan el sentido que sus actores probablemente, en muchos casos, ignoren.

Se hace política desde el momento mismo en que se pone un modelo corporal en escena. Se hace política aún antes de poner el cuerpo en movimiento. Y esto es un asunto central cuando se piensa hoy el sentido social del arte de la danza y del arte en general. (C. Pérez, 2008. p.197)

Arte Urbano, Vanguardias, ruptura e innovación

La Danza Moderna, Danza Teatral, Expresiva o Contemporánea son términos corrientes, no muy delimitados, flexibles también en sus características o su alcance, para referirse a la danza que se actualiza de manera constante y relata una realidad presente. Lo que sí la define de manera tácita, es su intención transgresora. Traspasando los límites del espacio, asumen riesgos en las áreas públicas, asumiéndose también, como otra expresión más del arte urbano. Pero ¿qué entendemos por arte urbano? Cuando tratamos de definir arte urbano la primera dificultad que aparece es, a qué consideramos arte y a qué llamamos espacio público, términos muy usados coloquialmente en la vida cotidiana, pero que como nociones se prestan a diferentes significados, por lo que necesitan de mayores precisiones. También vale preguntarnos qué entendemos por cultura como concepto articulador y de análisis del presente trabajo. Las definiciones de la dimensión “cultura”, son múltiples, siendo un concepto complejo y escurridizo como lo tildara Stuart Hall. Para establecer el planteo de este trabajo, tomaremos a consideración como concepto de cultura, las definiciones que la describan como una vida social de condición procesual; una dimensión de significados y prácticas donde se aprende la vida social. Heterogénea, dinámica, histórica, de construcción, lucha y negociación por significados, pero no como entidad estática y homogénea de características definidas.

Como instrumento de análisis, *“cultura es siempre historia, agencia y poder, disputa y alteración”* (Grimson y Semán, 2005, p 20). Creemos que este enfoque de la cultura para el análisis de las intervenciones artísticas urbanas puede contribuir para replantear los sistemas de representaciones, los modos de percibir, sentir y actuar la realidad, y con esto echar luz sobre el imaginario colectivo.

En tanto, la palabra arte deriva del latín ars, artis: capacidad, habilidad para hacer algo (Dicc. RAE). La emergencia del concepto Arte con mayúscula es difícil de localizar entre siglos, si bien tuvo usos plausibles en el siglo XVIII, recién en el siglo XIX el concepto se generalizó relacionado a la cultura y la estética según Raymond Williams (2010).

La moderna distinción entre arte y ciencia como habilidades contrastantes data de ese período, es cuando el Arte se hizo abstracto y especializado, cuando se

autonomiza dirá Bourdieu (1995). Las distinciones históricas entre varias clases de habilidades humanas y entre propósito y uso de esas habilidades, surge con la división social y práctica del trabajo. Esta es la base de distinción entre arte e industria y entre artes finas y artes útiles, que termina separando el arte de la artesanía, Bourdieu la señala como la primacía de la forma sobre la función (Bourdieu 2002)

Desde esta perspectiva el artista no solo es distinguido del científico y el tecnólogo, cada uno de los cuales había sido llamado artista en períodos anteriores, sino también del artesano y del trabajador especializado.

En la medida en que se profundizan estas distinciones prácticas, arte y artista pasan a ser asociados y considerados como expresando un interés general y humano no utilitario, aunque la mayoría de los trabajos de arte son tratadas como bienes de valor económico y muchos artistas tratados como si fueran trabajadores especializados o artesanos produciendo obras marginales.

Para Bourdieu “el arte no existe” (2002), lo que existe son diversos tipos de producciones legitimadas y aceptadas por grupos hegemónicos políticos, que tratan de mantener su posición en el campo respectivo, acumulando estética. Si la legitimación por el poder instituido define lo que es arte y esta es variable, dinámica e histórica, ¿podrán ser clasificadas como tal las producciones callejeras? Estas manifestaciones artísticas en lugares no convencionales, tienen ya otras características, que marcan la diferencia con el arte expresado en los espacios culturalmente destinados para ello, donde tradicionalmente se les ofrece un marco de legitimidad: lugares como el mercado, galerías, museos, instituciones culturales y críticos de arte. Se produce en esta instancia otro tipo de configuración producto del choque y la intersección de la esfera del Arte con el plano del Espacio Público, obteniendo de este nexo, el “Arte urbano”.



Presentación de *Rizoma* en Rovereto, a las 6 de la mañana, desde la penumbra hasta el resplandor del amanecer en las montañas. Compañía de Sharon Fridman. Madrid

El espacio público por otra parte corresponde a aquel territorio donde cualquier persona tiene derecho a estar o circular libremente. Jordi Borja (2000) al afirmar que la ciudad es ante todo espacio público y que el espacio público es la ciudad, lo hace como condición de Ciudadanía, como un derecho. Es el espacio de uso colectivo donde los ciudadanos pueden o debieran ser libres e iguales. Es el escenario donde la sociedad se muestra tal cual es, con todas sus contradicciones, su diversidad, sus demandas y conflictos. Es la expresión de democracia, de integración social, articulación, ordenador de las construcciones como lo expresa la cultura política y urbanística o su contracara, cuando en vez de albergar, adaptar, receptar, excluye, aísla o separa, lo que indica la crisis del espacio público.

Hoy se desnaturaliza el espacio público, está en crisis por las nuevas pautas globalizadoras urbanísticas capitalistas, que producen espacios fragmentados, excluyentes, creando a su paso guetos clasistas, barrios marginales, zonas infranqueables por el miedo, producto de políticas privatizadoras o barrios cerrados, country, lugares exclusivos, espacios anti-ciudad. En ese territorio contradictorio, el arte en rebeldía, multifacético, deslegitimado institucionalmente, a veces anónimo, gana la calle, las plazas, los muros, las escaleras de los edificios, las plazas, los parques, las azoteas, las galerías abiertas, las estaciones de trenes, los subtes, los bares, los puentes, las paradas de colectivos, para mostrar su mensaje, su discurso, su obra inacabada, su sensibilidad herida o su alegría, expuesta al público en tránsito.

El concepto de “arte urbano” acuñado por el historiador francés Pierre Lavedan (1926), en su “Historia del urbanismo en París”, designa los sistemas de proyección y realización de la ciudad a través del tiempo. Se refiere a la morfología y arquitectura de la ciudad, como trazado de calles, plazas, composiciones de los edificios, monumentos históricos, esculturas, mobiliario. El urbanismo como disciplina desde entonces es la encargada del estudio de la ciudad. La historia reciente la ha ido convirtiendo en una forma de expresión, de rebeldía y de comunicación con el mundo, que cuestiona no solo las políticas urbanas que restringen el derecho a disfrutarla, a vivirla en libertad, sino las políticas sociales y económicas opresoras en su conjunto. Aquí nos interesa remarcar que cuando hablamos de Arte Urbano, nos estamos refiriendo a todas las formas de expresión reivindicativa de crítica u opiniones sobre la situación social o política de grupos sociales, que habitan las distintas zonas o sectores de la ciudad. Arte que con sus prácticas, cuestionan el sistema establecido, por fuera de los circuitos artísticos del poder dominante, como lo constituyen las calles, los espacios abiertos, el espacio público, revirtiendo el orden social, muchas veces apropiándose de un espacio que les es negado institucionalmente y finalmente poniendo en cuestión como vanguardia innovadora, al propio arte y aquí establecemos en este una relación entre el arte urbano y las vanguardias artísticas. La danza como expresión corporal, artística, estética e histórica, poco a poco va ocupando en el espacio público un lugar de relevancia, que perdió desde sus orígenes cuando fuera uno de los modos de vinculación grupal más fuerte del sentimiento colectivo.

No hay duda que el término vanguardia ha sido uno de los más utilizados para explicar el papel de arte en la sociedad, su contenido político, como su propia historia. Su analogía con las primeras líneas de formación de combate en el ámbito militar encuentra su correlato en el arte con los grupos de avanzada expresado en movimientos artísticos que escapan a la tendencia dominante, proponiendo renovaciones e innovaciones que socavan las bases institucionalizadas y el poder, no sin generar rechazos por parte de los círculos tradicionales. En las últimas décadas en la práctica cotidiana *“El arte de vanguardia aspiró a ganar un nuevo lugar en la sociedad moderna*

abandonando el museo como espacio consagratorio de la cultura burguesa para formar parte activa de la vida, y proponiendo la utópica unión praxis/arte vital.” (Pérez Rubio Pág. 2)



Bailarines actuando como parte de la instalación *Floor of the Forest* de la artista Trisha Brown, en espacio público. Alemania, junio de 2007

Si bien estas prácticas originalmente surgieron en Europa y EEUU, América Latina imprimió a las mismas un sesgo particular enfatizando lo comunitario, lo social, lo público y lo contestatario, con una actitud de compromiso en muchos aspectos militante, acorde con la realidad socio-política y cultural.

El enfoque adoptado por Longoni (2013) en el análisis de las vanguardias artísticas en la Argentina de los 60 y 70 como ideas- fuerza(Longoni, 2014), como valores en disputa, como redefinición continua, nos sumerge en la historia de las implicaciones del arte y la política El contexto cultural de ese período impregnado de un espíritu revolucionario que apuesta por involucrar el arte como expresión del cambio social en el imaginario colectivo, trasciende los límites de la política y de la estética como matriz explicativa y afectiva (Gilman C.cit. por Longoni) situando el arte en el lugar de subordinación o como motor de la ansiada revolución. Lo ejemplifican las canciones “de protesta” procedentes de diferentes movimientos y fenómenos revolucionarios latinoamericanos, asiáticos, europeos y de producción local, revistas, películas, programas radiales y todo medio de difusión masivo. Un contexto socio político donde todo se pone en duda, produciendo resquebrajamiento y fracturación en todos los órdenes de la vida social. Los partidos se escinden en fracciones, se cuestiona la moda, la publicidad, las costumbres burguesas, las disciplinas académicas se impregnan del nuevo lenguaje de transformación, revolución, liberación, socialismo o comunismo, la sociedad en su conjunto asiste y es protagonista de un clima generalizado de protesta y agitación política nunca visto.

Claro que anteceden a esta contextualización fenómenos políticos concretos en el mundo que explican al menos una línea de influencias internacionales, regionales y nacionales como la Revolución Rusa de 1917, su influencia definió la agenda social cultural y política de todo el siglo XX junto a la revolución China de 1949. Para América Latina principalmente la Revolución mexicana de 1910 de base campesina y la Cubana de 1959, permiten comprender que el



Se titula *The Pleasure Project* (2014): Al trabajar con un grupo de bailarines, Luciana Achugar programa un horario y lugar para que la representación tenga lugar. Nada parece suceder a la hora señalada. Pero después de unos momentos, los bailarines, que se plantan en la audiencia, comienzan a sentir su presencia performativa al participar en actividades tales como rozarse contra los edificios y los miembros de la audiencia.

Mayo francés del 68, la matanza de estudiantes en Tlatelolco del '68 en México que preceden al "Cordobazo" en Argentina de 1969 y los movimientos guerrilleros de Bolivia, Guatemala, Uruguay, Nicaragua y Argentina, forman parte de un mismo y amplio escenario de tentativas de cambios sociales, económicos, políticos y culturales radicalmente profundos, donde el arte como forma de expresión colectiva- individual, aunque de fuertes componentes colectivos, no permaneció ajeno.

No obstante definirse en términos de vanguardia, en ese contexto descrito resultará anacrónico, fuera de época como explica Longoni (2014), por tres razones: 1) reedición de la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política propiciada por grupos de choque que generan condiciones revolucionarias. 2) Alta certidumbre en la intelectualidad de que las conquistas políticas requieren conquistas semejantes de técnicas, procedimientos y teorías en el arte. 3) Expansión del arte experimental que exprese la efervescencia política. Entre las figuras representativas de esa vanguardia en 1960 se ubican Luis Felipe Noé, Ricardo Carreira y León Ferrari entre otros, quienes se identifican como parte del arte de vanguardia, del hacer comprometido. En algunos casos, artistas de vanguardia pasarán del arte de denuncia y provocación a la lucha armada; muestra elocuente del cruce entre vanguardia y política. Con la dictadura instaurada en nuestro país en 1976 se confisca el arte poniéndolo en el lugar de la clausura del encierro y del silencio. En las décadas

del ochenta y noventa con el auge del neoliberalismo que completa la tarea iniciada por la dictadura de acentuación de las desigualdades sociales, reestructuración del estado, ajuste y exclusión, renace el activismo artístico: *“producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político.”* (Longoni 2009)

Cabe mencionar entonces el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera en Buenos Aires, Arte en la Kalle y Trámite y Transmargen en Rosario, Las chicas del chancho y el corpiño, en Córdoba entre otros. Con la crisis del 2001 sobrevendrán colectivos como taller Popular de Serigrafía y Argentina Arde. El denominador común de estas manifestaciones colectivas será la intervención en el espacio público desde lo visual, en solidaridad con problemáticas sensibles que ganaron la calle como la carpa blanca docente, los desocupados, lucha por la identidad de hijos de desaparecidos, la flexibilización laboral y la indigencia con los cartoneros y el movimiento de juicio y castigo a los culpables del genocidio durante la última dictadura militar.

Reconocer el arte como proceso y actividad lo constituye como tejido social de intervenciones programadas con capacidad de restaurar los vínculos sociales. Estas intervenciones o manifestaciones artísticas son políticas en el sentido que suponen un desacuerdo, una confrontación con una realidad fragmentada, desigual y clasista. Su carácter subversivo consiste en la capacidad de ampliar o involucrar a nuevos sujetos o actores sociales subalternados, objetos y espacios para el debate, nuevos escenarios de la política.

Finalmente de lo que se trata es de poner en relieve lo que la política y el orden social oculta en la forma inmediatamente sensible, es decir en la representación, en la opinión o en la experiencia.

La dimensión expresiva en la Comunicología del arte urbano

Hacer un análisis del arte urbano desde lo Comunicológico indica un interés, de nuestra parte, de incorporar una visión más amplia de la comunicación, teniendo en cuenta que observamos un fenómeno atravesado por diversos factores. Nos ayuda a entender las relaciones comunicacionales que existen en este contexto determinado.

Para considerar la dimensión comunicológica del arte urbano y la cultura, es requisito tener en cuenta dos componentes epistémicos de la obra de arte: la forma y la función. En primer lugar consideraremos al análisis de la dimensión expresiva del arte urbano teniendo en cuenta de qué manera se configura la información, es decir, la forma en que la presenta, sus características, su lenguaje, la interacción urbana en la ciudad y la importancia de la cultura en las calles, en el espacio urbano. (Rizzo García, 2005)

Decíamos anteriormente que las vanguardias en su afán renovador trajeron consigo la entronización de la forma y de su creador: el autor. La figura del artista es exaltada hasta convertirlo en genialidad individual y la obra, desvinculada de la realidad en abstracción críptica o enigmática, a ser descifrada por el público. En esta conversión, lo colectivo desaparece como condición de posibilidad, como potencial de movilización colectiva y el autor pasa a ser figura de culto. Es en este acto como argumenta Romeu Aldaya (2009, p. 3) que *“al reivindicar la función-autor, cancelan el estatuto comunicológico del arte, es decir, cancelan la “puesta en común” de su mensaje porque producen un arte que pocos entienden y con el que también pocos se identifican.”* (Romeu Aldaya V. p. 3) De esta manera se cierra el camino al diálogo social impidiendo una participación colectiva activa, una práctica de colaboración.

Un ejemplo concreto fue la escuela “Bauhaus” en Alemania, fundada en el año 1919, que reunió importantes exponentes del arte de la época como Kandinsky, Klee, Gropius, Van Der Rohe, Meyer y muchos otros; donde se mezclaron por primera vez disciplinas tales como la artesanía, el diseño, arte y arquitectura. Prieto Pérez (2005) explica las razones del éxito de este movimiento artístico surgido en un contexto de marcados antagonismos políticos (derecha-izquierda), en plena era Industrial. El autor sostiene que para que el arte se consolidara bajo estas circunstancias debía tener el aval del poder, como

ocurrió en este caso, donde el arte se consignó como campo de batalla y se constituyó como una opción más de la lucha por el poder político. *“La violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción (Max Horkheimer y Theodor Adorno 1998. pag.4).”* La “Bauhaus” renuncia a la confrontación como mecanismo de prevalencia de su expresión artística y pasa a formar parte de una mercancía de las Industrias Culturales.



Acumulation (1971). Trisha Brown Dance Company Pieza destinada a ser hecha en público en lugares específicos.

Estas, en las últimas décadas han multiplicado sus alcances, utilizando como canales a los medios de comunicación, penetrando en los Estados, y manipulando la cultura como objeto - mercancía acaparada por el mercado, ejerciendo la construcción de sentido. Tornando la cultura de lo bello, transformador e innovador en un mecanismo funcional y estructurante como la cultura del ocio, bajo la argumentación de entretenimiento.

Esta situación predominante hace pensar en la necesidad de replantear la función social de la práctica artística, frente a la inserción creciente de la cultura mediática y el papel de las industrias culturales desreguladas, alentada por el desarrollo vertiginoso de la tecnología, los medios de comunicación e información que reproducen poder y capital concentrado, a través del despliegue de un consumo estetizado. Los poderes económicos y las

multinacionales con sus alas abiertas por la globalización, se instalan a dirigir los rumbos políticos de los Estados- Naciones, quienes se expresan a través de sus políticas públicas. Mosco sostiene (Bolaños 2011) que los medios de comunicación se han transformado de empresas familiares a poderosas empresas multimedios que traspasan las fronteras cambiando sus modos de producción, su inserción en los mercados y su influencia en las economías.

Pero ¿Cuál sería la función social del arte urbano en relación a las prácticas artísticas, su potencial dialógico crítico y transformador y su valor social?

Ya no caben dudas que la relación arte - sociedad ha cambiado, como la relación entre arte y política; del arte para la política del modernismo, se ha pasado al arte como política.

En la actualidad aunque no se hable del mismo modo de las vanguardias en el arte o no se auto referencien sus actores como tales, esto no significa que se reniegue o se olvide lo producido en las décadas de los '60 y '70 de estrecha relación con el arte, la política y la revolución; así como en los '80 y '90 se produce un quiebre por el auge del neoliberalismo, que indujo a grupos colectivos a resistir con nuevas formas y prácticas radicales que apuntaban a cambiar las condiciones de existencia.

Los cambios en el sistema político institucional después de la profunda crisis económica y social del 2001, hará que amplios sectores de la sociedad vuelvan a considerar la política como herramienta idónea para modificar paulatinamente la situación de la población y se exprese en la calle a través de murales, grafitis o intervenciones mediadas por el cuerpo con mayor naturalidad. Desde el 2016 se produce un rebrote del neoliberalismo conservador por la vía electoral, dando paso a viejos modelos que se creían perimidos, modificando nuevamente el panorama no solo del arte urbano sino en todos los ámbitos de la sociedad en su conjunto, suprimiendo la promoción de la cultura popular, por una cultura elitista y de consumo.

El desafío futuro es propiciar una lectura crítica de estos fenómenos y hechos sociales a nivel local y regional en su contexto, en su forma y en su función.



Una bailarina de la Trisha Brown Dance Company realiza *Roof Piece* sobre el High Line Park en Nueva York, en 2011

Conclusiones

A lo largo del trabajo se ha querido dejar constancia de una lectura socio-histórica-crítica de la danza, como expresión cultural y comunicativa; mediatizada por el cuerpo, las percepciones, las sensaciones y las emociones; en un entorno espacial abierto y reglado como lo constituye el espacio público y con un público en movimiento, en tránsito. Es un primer paso de aproximación necesario, al acto de intervenir artísticamente la ciudad.

A modo de conclusión también dejamos expreso desde qué enfoque y bajo qué consideraciones entendemos esta disciplina artística. Pensando la Danza como lenguaje de expresión que se edifica bajo las bases de ciertos conceptos, que llenan de significado su contenido. La Improvisación, la entrega del cuerpo en búsqueda de un lenguaje que le sea propio, su objetivo puesto en la comunicación ejerciendo su humanidad, como un actor político de su tiempo. La Danza como una herramienta de acción política y de intervención estética, reconfigurada en el contexto del ámbito urbano y su espacio público, sugiriendo nuevas corporeidades que a su vez, promuevan la necesidad de modificar su entorno y su realidad presente...

1. La improvisación, actitud de alerta, supervivencia, son elementos fundamentales que actúan como herramientas para sobrevivir en un espacio inhóspito y desconocido. Un lugar donde no hay predicciones posibles ni seguridades que amparen la acción creativa y sensible de la danza, con la exposición y entrega de la vulnerabilidad del propio cuerpo y la intimidad de un movimiento particular (identitario).
2. “Poner el cuerpo” y su lenguaje para hablar de mil maneras o una manera expresada con mil lenguajes, el valor está en la expresión. “Intervenir” es entrometerse, romper con la cotidianeidad aletargada, esa que nos acomoda pero a la vez nos oprime. Interviniendo con la danza en el espacio, quedando desprovisto de la contención de un techo y sus paredes porque la rebelión impulsa esa necesidad de comunicar.
3. Intervenir con la danza en la comunicación, transgrediendo los ejes comunicacionales para horizontalizar los nexos, estableciendo vías

- alternativas, dialogar con pares y ser emisores con derechos y no receptores de altas esferas que tejen los hilos de nuestra inconsciencia.
4. Intervenir como actor político en una acción que no perpetúe modelos dados, sino que los provoque, los interpele y sea convocante. Intervenir ‘Olejos de la centralidad, en el espacio personal, familiar y bifurcarse en el espacio público de la ciudad, universo donde actuar en su conformación histórica que define en el presente, un destino.
 5. Toma de compromiso de los actores con la realidad opresora del entorno, las barreras físicas, las fragmentaciones, los aislamientos, el privilegio y los obstáculos normativos o prescriptivos de la anti-ciudad. Transformación del arte en herramienta al servicio de la transformación social.
 6. Crear nuevas corporeidades en los sujetos sociales, cuestiona paradigmas estancos acerca de una “ideal” del cuerpo. Pensarlo de manera distinta interpela a la autonomía del pensamiento.

“Si es a través de la imaginación que hoy el capitalismo disciplina y controla a los ciudadanos contemporáneos, sobre todo a través de los medios de comunicación, es también la imaginación la facultad a través de la cual emergen nuevos patrones colectivos de disenso, (...) formas sociales nuevas, no predatorias como las del capital, formas constructoras de nuevas convivencias humanas.” (Appadurai 1996, p 30)

Tanto para uno como para otro, individuo y sociedad, forman una unidad de interacción, de tensiones establecidas entre el mundo exterior (de las reglas, de las normas, de las costumbres) y el mundo interior (de las pasiones, de los deseos, de los sentimientos no adiestrados por la razón), y es en ese contexto que los comportamientos humanos se desarrollan. Una metamorfosis operada en el cuerpo individual que es el cuerpo social, a través de una forma estética que representa la experiencia pasada desde la niñez, haciendo al cuerpo consciente de su propia historia.

La intervención artística en el espacio público nos permite reflexionar sobre la trascendencia socio-política de este acto poético y altruista. Acción que opera desde la empatía, reclamando, bajo una mirada positiva y abierta de la sociedad, su participación. Antagonista de una sociedad de consumo

compulsivo, opaca y conservadora, que solo resiste en su miedo al otro, a la tragedia social y al conflicto.

Bibliografía

- APPADURAI A. (1996) *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Flacso.Argentina. Biblioteca de Cs Sc.
- ALTHUSSER. (2009) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Revista Nueva Visión, teoría e investigación en las ciencias del hombre.
 - ANDRADE PEREIRA, M. (2012) *La espacialidad de los afectos en Pina Bausch* Revista de Teoría y crítica teatral: Telondefondo.
file:///C:/Users/Usuario/Documents/la-espacialidad-de-los-afectos-en-pina-bausch.pdf
 - ARISTÓTELES. (1995) *Física*. Libro Tercero, I. Planeta de Agostini, Editorial Gredos, S.A. Biblioteca Clásica Gredos.
 - BENTIVOGLIO L. (1985) *La Danza Contemporánea*, I Manual Longanesi y C. Milano.
 - BOLAÑOS, M. (2001) *Trabalho Intelectual, Informação e Capitalismo*. Presentado al VI Encuentro Nacional de Economía Política, FGV, San Pablo.Latina, Ed. Biblos, Buenos Aires
 - BOURDIEU P. (2010) *El sentido práctico*. Siglo XXI editores. Bs As.
 - BOUDIEU P. (2002) *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Penguin Random House Grupo Editorial España
 - BORJA J. MUXI Z. (2000) *El espacio de lo público, ciudad y ciudadanía*. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona
 - CALIFANO B. (2011) *Políticas públicas de comunicación. Un acercamiento conceptual para su análisis*. Instituto de Investigaciones Gino Germani VI Jornadas de Jóvenes Investigadores Estado, instituciones, actores
 - CLIMENHAGA ROYD (2009) *Pina Bausch; London and New York*. Routledge
 - COPELAND R. Y COHEN M. (1983) *¿What is Dance?* Oxford University Press.
 - GODINEZ RIVAS, G. L. (2014) *Cuerpo, efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. Tesis doctoral. Programa de Literatura y Teoría de la

- Literatura. Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe. Universidad de las Palmas de Gran Canarias.
- GÓMEZ C. (2010) *Ocio, recreación e interculturalidad desde el “Sur” del mundo: desafíos actuales* Universidade Federal de Minas Gerais, Belho Horizonte, Brasil.
 - GRIMSON A., SERMÁN P. (2005) *La cuestión “cultura”*. Rev. Etnografías contemporáneas, vol. 1, no 1. Bs As.
 - HALL S. (2010) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. Instituto de estudios sociales y culturales pensar. Pontificia Universidad Javeriana. Instituto de estudios peruanos. Envión editores.
 - HERNÁNDEZ RÍOS, M. L. TOLOSA SÁNCHEZ, G. (2011). *Intervenciones artísticas urbanas y educación social en la España multicultural*. Revista digital: “Discurso Visual”. Madrid. España
 - HORKHEIMER, M. Y ADORNO, T. (1998) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Sudamericana. Buenos Aires.
 - http://www.abc.es/cultura/abci-muere-80-anos-trisha-brown-gran-figura-danza-contemporanea-201703201822_noticia.html
 - LABAN R. (1987) *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos. Madrid
 - LE BRETON, D. (1994) *Lo Imaginario Del Cuerpo En La Tecnociencia*. Universidad De Strasbourg.
 - LIZARRIAGA I. (2016) *El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Revista Diagonal. Sitio web:
<http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban>.
 - LOMBARDO D. R. (2012) *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical*. Facultad de Educación y Trabajo Social. Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Universidad de Valladolid.
 - LONGONI A. (2014) *Vanguardia y Revolución, Ideas fuerza en el arte Argentino de los ‘60/’70*.

http://redesintelectuales.net/pdfs/longoni/Vanguardia_y_revolucion.pdf

- MARTÍNEZ BARREIRO, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de A Coruña. Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración. España
- MORALES S. A. (2009) *Arte y Comunicación. El objeto en el transobjeto*. Primera revista digital en América Latina especializada en tópicos de Comunicación.
- MUJICA SANTA CRUZ, V. (2012) *La Emergencia Del Cuerpo En La Danza Contemporánea*. Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza Universidad de Chile
- PACHA B. (2009) *La danza de Pina Bausch, de Wuppertal al mundo*. Universidad Nacional de las Artes - Departamento de Artes del Movimiento. <http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?id=793>
- PÉREZ BALBI M. I. (2012) *Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la argentina* Rev. Question – Vol. 1, N.º 35. Universidad Nacional de La Plata.
- PÉREZ RUBIO A. M. (2008) *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. Comunicación y Sociedad*. Universidad de Guadalajara. México.
- PÉREZ ROYO, V. (2008) *Danza en contexto. Una introducción. ¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 13-65*
- PÉREZ SOTO, C. (2008) *Proposiciones En Torno A La Historia De La Danza*.
https://www.cperezs.org/cps2/wp-content/uploads/2014/11/00_Proposiciones-en-torno-a-la-historia-de-la-danza.pdf
- PETERSON ROYCE A. (1984) *Movimiento y significado. Creatividad e interpretación en el Ballet y el Mimo*. The Anthropology of Dance. Indiana University Press, Bloomington. EU.
- PRIETO PÉREZ, S. (2005) *La Bauhaus: Contexto, Evolución e Influencias Posteriores*. Universidad Complutense De Madrid Facultad De Bellas Artes. Madrid, España

- ROCCA ADOLFO VÁSQUEZ *Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama*
Analítico. <http://www.emol.com/noticias/magazine/2009/06/30/365075/ultima-entrevista-a-pina-bausch-en-chile.html>
- ROMEU ALDAYA V. (2009) *La dimensión comunicológica del arte: un acercamiento a su función social* ALCANCE Revista Cubana de Información y Comunicación Vol.1, Núm.1
- SORELL W. (1981) *La danza en su tiempo*. Anchor Press/Doubleday, Garden City, New York.
- URDA PEÑA, L. (2015). *El espacio público como marco para la expresión artística*. Universidad Politecnica de Madrid
- -RIZZO GARCÍA M. (2005) *La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación "Ciudad y comunicación"*
Andamios vol.1 no.2 México
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000300009