

A comienzos de 2008 el artista serbio Saša Asentić y la teórica Ana Vujanović presentaron *Un salto de tigre al Pasado (genealogía evacuada)*, una video instalación que trataba de reconstruir la escena de la danza en Serbia desde 1920 hasta el año 2000. Considerando que la danza contemporánea en los países de Europa y Estados Unidos había surgido, mayormente, de los procesos de democratización, el reto de Asentić y Vujanović consistía en rescatar testimonios locales que desvelaran una posible existencia del ‘espíritu contemporáneo’ durante el bloque comunista. La acción no trataba únicamente de recuperar una danza hasta entonces inclasificada, sino sobre todo de cuestionar el concepto de contemporaneidad. La expresión ‘salto de tigre’ remitía directamente a la teoría política de Walter Benjamin sobre el concepto de historia; los saltos en la historia arrancaban de la continuidad lógica que enlaza consecutivamente el pasado con el presente y el futuro los momentos que se iluminan y repiten. La instalación se articula en torno a una serie de video-entrevistas que recogen opiniones de diversos agentes vinculados a la danza. A modo de archivo vivo, la lista de entrevistados continúa en aumento a medida que sus protagonistas sugieren nuevos nombres de personas a las que entrevistar.

El mismo año 2008, Asentić, una vez más en colaboración con Vujanović, creó un solo extremadamente crítico e irónico que, a pesar de poner en duda los valores establecidos por las principales corrientes, tuvo un gran éxito en Europa y fue programado en festivales como Tanz im August (Berlín)ⁱⁱ. El hecho de que las instituciones criticadas en la pieza asumieran su programación hizo que ésta tuviera que replantearse desde su base. Sin embargo una pregunta lanzada por Asentić durante la performance sigue vigente y sin respuesta: ¿Quién tiene el derecho de ser contemporáneo? ¿quién puede participar de la Historia oficial de la danza? ¿cómo sobrevivir a la periferia y al mismo tiempo mostrar la especificidad de un artista proveniente de un país diferente?

Boris Groys no lo pudo explicar con mayor claridad cuando escribió que “no hay diferencias entre el arte del oeste y del este europeo, si no fuera porque este último viene de Europa del Este”ⁱⁱⁱ.



El proyecto *Wonder Beirut* de los artistas libaneses Joana Hadjithomas y Khalil Joreige mostraba por primera vez las fotografías retocadas de Abdallah Farah, aquellas que sirvieron como cartas postales de Beirut en los años 60 y que todavía circulan por las calles de la ciudad, en su mayor parte destruida. La exposición mostraba la historia de este fotógrafo y cómo, durante la guerra civil, se había dedicado a quemar sistemáticamente los negativos originales en las zonas correspondientes a las áreas destruidas tras los bombardeos. Bombardeos que recibía como un espectador a través de la televisión, ya que él permanecía oculto y a resguardo en un refugio bajo tierra. Una vez quemados los negativos fotografiaba de nuevo la imagen resultante, pero estas fotografías de la nueva Beirut nunca se revelaban, permaneciendo en estado de latencia. La acción performativa de aquel fotógrafo que el visitante de la exposición imagina a través de las tomas reveladas treinta años después refleja de forma simultánea el dolor sufrido y el deseo de apropiarse de una realidad en fuga.

El cuerpo de la guerra no es un cuerpo en lucha, activo, enérgico sino un cuerpo encerrado, inactivo y a la espera, o así es al menos como lo muestra el trabajo del director libanés Rabih Mroué. Mroué se pregunta qué puede un artista reflejar en escena tras una experiencia como la de la guerra.

En 'El cuerpo marcado por la guerra' Mroué describe el cuerpo deforme de una mujer que corre por la calle en Líbano. La escena es observada por un joven francotirador que proyecta en esa figura sus propias enajenaciones acerca de la mujer deseada, a quien imagina oculta bajo el cuerpo deforme que corre calle abajo, hasta que decide disparar. Dispara porque se da cuenta de su incapacidad para mantener una erección mientras visualiza mentalmente el cuerpo ideal de la mujer. Su cuerpo es un cuerpo flácido, estéril.

La flacidez, la desaparición, la ausencia, la latencia, la memoria y la muerte, son temas constantes y comunes a aquellos artistas que tratan de posicionarse frente a su propia historia, y de entender cuál es el lugar que quieren ocupar sin actuar como a menudo se espera de ellos, es decir como víctimas de un conflicto político, sino como sujetos emancipados que deciden cómo quieren construir la imagen de su identidad, y qué lugar desean ocupar en la historia del arte, del teatro



y de la danza. Mroué dice que el cuerpo marcado por la guerra “vive dentro de nosotros” y se pregunta “¿por qué insistimos en esconderlo y suprimirlo?”

The Swedish Dance History (La Historia de la Danza Sueca) es el nuevo libro publicado por el teórico y artista sueco Mårten Spångberg. El libro recoge las aportaciones de cientos de colaboradores internacionales que han reflexionado en algún momento de su carrera sobre la danza, y no únicamente sobre su historia o sobre la historia de Suecia. Tan irreverente como viene siendo habitual, el mensaje de Spångberg es claro: ¿Cómo escribir la historia de la danza de un país cuyos artistas no entienden de fronteras y cuyos referentes hace tiempo que han dejado de ser sus propios antepasados?, ¿dónde podríamos situar hoy en día las fronteras del conocimiento o los referentes artísticos? y, en consecuencia, ¿cómo escribir la Historia si nuestras experiencias ya no tienen lugar de forma unidireccional?

La sensación de creciente multidireccionalidad la relaciona Ric Allsopp con una apertura del tiempo y de la experiencia provocada, en parte, por el acceso a tecnologías digitales y la consecuente ubicuidad de datos. La impresión de estar en varios sitios y de varias maneras a la vez comporta la formación de una idea de presente, y por ende de futuro, completamente diferente. El ‘Futuro Perfecto’ de Allsopp no sólo alude al tiempo verbal que da por realizada la acción antes de que ésta ocurra (“*mañana habré leído este texto*”), sino que también guarda una actitud claramente positiva ante la idea de un futuro que no puede ya medirse, al menos no únicamente, con las varas de las causas y los efectos: “el tigre sigue dando saltos”^{iv}. La idea de que solamente podemos volver la vista atrás hacia el futuro y, por añadidura, mirar adelante en el pasado^v, vertebrada el discurso de Allsopp en relación con el paso del tiempo y subraya la idea de presente, de nuevo, como un momento de riesgo.

El recurso a la reconstrucción de piezas del pasado reciente, iniciado por numerosos artistas y promovido fervientemente por las instituciones, es enriquecedor en cuanto a que pone de manifiesto los aspectos sociales y artísticos que marcaron una época determinada y que difieren de las situaciones actuales.



Los cambios generacionales y la ausencia en la transmisión de la experiencia (o su sustitución por la experiencia de la información) hacen que cada vez se den menos diálogos entre artistas de diferentes generaciones. La reconstrucción sirve entonces para reunir miradas culturales y reavivar las experiencias desde la acción, y no únicamente desde la teoría. Pero reconstruir una pieza no implica necesariamente una reposición fiel del original. En efecto, este tipo de actitudes corren el riesgo de mitificar los trabajos por el simple hecho de pertenecer a un pasado irrecuperable. Lejos de adoptar actitudes nostálgicas, las propuestas más interesantes utilizan el pasado para reflexionar sobre el presente. Por tanto, es importante asumir la tarea de la reconstrucción de forma crítica y profundizar en los aspectos y condiciones genuinas a cada trabajo y contexto porque la reconstrucción es también un modo de historiación y, como señala el artista esloveno Janez Janša, “todo intento de historiación significa ordenar los hechos de una manera determinada”.

En los últimos años, Janša ha reconstruido piezas creadas en Eslovenia durante las décadas de los años 60 y 70. Su mirada crítica le ha llevado a establecer una diferencia radical entre los conceptos de reconstrucción y recreación. La finalidad de la recreación, según Janša, sería la de traer una obra del pasado y repetirla con la mayor fidelidad posible. Sin embargo sabemos que, pese a todo intento de recreación del pasado, lo único que no podemos reponer es el público, los espectadores, como no se pueden recuperar los códigos culturales de una época. Por su parte la reconstrucción implica, a diferencia de la recreación, abordar el proyecto como un proceso de investigación que ayude a desplegar todos los aspectos de entonces y de ahora que hacen que entendamos la danza como una práctica radicalmente crítica. La reconstrucción apela sin dudar al presente como el único momento del que podemos hacernos responsables. Utiliza el pasado para reflexionar sobre el momento actual.

En julio de 2009 Janša dirigió un seminario sobre reconstrucción en la Universidad del País Vasco en Bilbao. Su propuesta se articuló en torno a la idea de que una pieza eslovena de 1972 se había mostrado en Bilbao en 1973. Lo participantes de este seminario trabajamos en la elaboración de evidencias que demostraran la existencia de este hecho ficticio. La ficción aquí es una estrategia



para, desde la distancia de un hecho que reconocemos imposible, auscultar la situación de entonces y compararla con la de ahora. ¿Había alguna posibilidad de que este trabajo experimental y radical, proveniente de un país comunista, se mostrara durante la dictadura franquista? ¿Qué estaba sucediendo entonces en el entorno vasco con relación tanto al arte como a la política? La pieza eslovena que Janša proponía imaginar en Bilbao era en realidad un abstracto homenaje a un partisano muerto ¿Cómo podía ser recibido este discurso teniendo en cuenta las luchas entre el arte y la política en los primeros años de la década de los 70? ¿Cómo se vería esta pieza ahora y dónde podría estar programada? ¿Qué lenguaje corporal proponía? ¿Por qué hoy consideramos aquella pieza experimental y cómo era considerada entonces?

Estas y otras preguntas activaron discusiones, debates y proyectos que actualmente se están produciendo dentro del contexto del proyecto Autonomía y Complejidad^{vi}. En torno a este proyecto, que trata de abordar las cuestiones presentes en este libro y las que de aquí surjan, se reúnen artistas, investigadores y teóricos que trabajan en diferentes contextos en el Estado Español. No es extraño. En primera instancia por la necesidad de hacerse preguntas, de comprobar las diferencias entre la historia que se cuenta y la que cada uno ha vivido o recuerda, y por el deseo de afirmarse en una realidad viva, cambiante, en última instancia.

En cierta medida esta publicación contribuye de manera directa a las investigaciones que se desarrollan en Autonomía y Complejidad. Algunos de sus contribuidores, como Ixiar Rozas y Victoria Pérez, participan activamente en el proyecto. Todos los demás lo hacen gracias a la riqueza y complejidad de sus discursos.

Pero para emprender una investigación de este tipo es necesario entender que a menudo las prácticas corporales más relevantes, aquellas que nos transmiten los conflictos y las estrategias desarrolladas, aquellas que muestran el cuerpo como un signo social y cultural, no han sido atendidas ni clasificadas dentro de la historia oficial de la danza, y menos aún en un país cuya historia de la danza no es más que un puzzle cuyas fichas están en blanco.



ⁱ *My mEmory of whaT Happened is nOt what happeneD* (Mi recuerdo de lo que sucedió no es lo que sucedió) construye la palabra METHOD (método). "Composition in Restrospect" 1983/88 mesostico inicial.

ⁱⁱ La pieza lleva por título *My private biopolitics* y continúa en circulación. Actualmente Asentić presenta la pieza junto a una conferencia de Vujanović y un taller de metodologías para agentes locales.

ⁱⁱⁱ Citado por Goran Sergej Pristaš en la entrevista *La performance refleja posibles relaciones sociales* realizada por Isabel de Naverán y publicada en el suplemento cultural *Mugalari* del diario *Gara* en enero de 2009.

^{iv} Vujanović utiliza en su texto esta expresión para referirse a la necesidad de actualizar constantemente esa idea de los momentos que se repiten en la historia, contraria a su concepción lineal.

^v Brian Massumi acuña esta expresión *we are looking forward to our own past and looking past into the future* (estamos mirando adelante hacia nuestro pasado y mirando atrás en el futuro) en su ensayo *Strange Horizont. Buildings, Biograms, and the Body Topologic* (véase <http://www.brianmassumi.com/textes/Strange%20Horizon.pdf>)

^{vi} "Autonomía y Complejidad. Metodologías de investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía" HAR2008-06014-C02-01 es un proyecto gestionado desde ARTEA. Investigación y creación escénica desde la UCLM y apoyado por el Ministerio de Ciencia e Innovación 2009-2011

