

Una abogacía por la Danza
por Marten Spangberg
Traducción de Emilio Carrera Quiroga

Presentación

Este párrafo propone poner en contexto al lector frente a esta traducción, que en realidad es una conferencia que dio el autor, Marten Spangberg en el marco de un encuentro internacional de danza en Suecia, de donde es oriundo. De esa conferencia podemos suponer que fueron personalidades importantes del mundo de la danza, estudiantes curiosos y algunos críticos de arte. Me gustaría, sin embargo, plantear un contexto imaginario que abra la posibilidad de asumir este texto como un punto de fuga -de lo que cada quien quiera- hacia nuevas perspectivas del arte escénico en México. Aquí va pues el contexto ficticio: estamos la comunidad teatral reunida en un Encuentro Nacional de Teatro porque se nos ha dicho que nos hablará el fantasma de un foro abandonado. Llegaron estudiantes, investigadores, creadores escénicos, todos reunidos en el lobby bar para escuchar las palabras del antiguo edificio. En el escenario aparece un médium. Camina. Se sienta en una silla y empieza a surgir de su garganta esta conferencia impresa en papel como símbolo material de lo sucedido, y de la cual propongo esta línea a modo de resumen:

“Asumir el teatro como potencia autorreflexiva para elaborar, desde sus tablas, figuras de destrucción frente a la sofisticación del mundo”.

También podría sugerir, ya que es una revista de teatro, que el lector sustituya la palabra *danza* por la palabra *teatro*, y la palabra *coreografía* por el concepto *puesta en escena*.

Emilio Carrera Quiroga



Introducción:

En los últimos días, aquí en la conferencia, me ha dado una vibra de que lo post en la post-danza es entendido como algo negativo, algo que restringe a la danza de lo que puede ser, o entre los menos abiertos, de lo que debe ser. Lo que intento proponer no es una abogacía por lo post, sino por la danza en o a través de la post-danza. En realidad, lo que necesitamos hacer es rescatar a la danza de su anclada posición, y aprender a hablar danza desde un nuevo conjunto de circunstancias, situaciones y ambientes, y dejarle adquirir nuevas formas de *agencia*¹ que resuenen con su estar aquí y ahora y hacia el futuro.

La post-danza es, en sí misma, una defensa para la danza, sin embargo, no es una defensa para volverla inocente (para que pueda volver a lo ‘normal’) sino una defensa que empodera a la danza para que sea una parte activa de su pasado, presente y futuro como una fuerza activa o una intensidad en nuestras sociedades, en la formación de las realidades sociales, humanas, relacionales, políticas y económicas. La post-danza puede entenderse como la inauguración de un momento en que la danza dentro y fuera de sí misma empieza a ser una capacidad activa en la formación de cómo queremos vivir todos juntos. Precisamente, dentro y fuera de ella, no respecto a ser una danza que trate de esto o de aquello –en el sentido de un tema que se muestra como una narración- sino dentro y fuera de ella como danza. Es hacia este lugar que tenemos que encontrar un camino.

Sigamos adelante

Tal vez pueda parecer extraño empezar una oda a la danza con epistemología, pero como veremos, es precisamente en relación a la epistemología que la post-danza opera y que ha logrado identificar un cambio fundamental.

Epistemología no puede de ninguna manera ser traducido a conocimiento, pero su raíz ‘episteme’ puede. La epistemología es el estudio de la naturaleza del conocimiento. Es el estudio del conocimiento, o el estudio de la posibilidad del conocimiento. Pero también, de la forma contraria, una u otra forma de conocimiento siempre está ligada a una epistemología, es decir, a cómo una forma de conocimiento opera situándose y relacionándose consigo misma y con el mundo. Una cierta dinámica de conocimiento sabe cómo opera a partir de construir su propia epistemología; y entonces una epistemología implica entender cómo las dinámicas de conocimiento construyen formas éticas y políticas de inclusión o de exclusión.

Para que algo pueda ser posible, para que tenga una función en la realidad, para que pueda ser conocido y sujeto a cambio, localizado, etc, necesita estar inscrito dentro del conocimiento. Necesita participar en forma de conocimiento y por lo tanto está inscrito en alguna u otra forma de epistemología.

¹ Del término aristotélico *agencia*: capacidad que posee alguien para actuar en el mundo. En el original el autor utiliza el término agency.

La epistemología no es solamente un asunto de razón, racionalidad, escritura, números y matemáticas. El lenguaje es un tema ciertamente dominante y poderoso en relación a la epistemología, pero cualquier conocimiento por definición está envuelto en la epistemología, se sepa o no, incluyendo el cuerpo, el movimiento, los sueños, intimidad, espiritualidad, poesía, carpintería o jardinería. Todos los tipos de conocimiento participan en el mundo de forma diferente, y el entendimiento de esta participación es lo que llamamos epistemología. La ciencia, por ejemplo, para no estropear el universo o la salud de las personas, necesita tener una articulación muy precisa y reglas claras respecto a su epistemología, mientras podría parecer que las prácticas artísticas tienen una menos rígida, lo cual es una ilusión; lo que sucede es que la premisa para lograr precisión es completamente diferente. Así mismo, es anterior el momento en que algo puede ser definido como conocimiento, como una dinámica autónoma de conocimiento, que puede también construir una epistemología. Es una señal de sofisticación cuando un conjunto de procedimientos, una técnica o una manera de hacer las cosas entra en un proceso de elaboración de epistemología, pues implica que nos hemos alejado, direccionalmente, de la posibilidad de autoreflexión.

Después de la epistemología necesitamos visitar otro término, uno pesado y complicado, la ontología. Si la epistemología es el estudio de la naturaleza del conocimiento y cómo, en relación a este conocimiento, algo participa del mundo y construye relaciones, la ontología es el estudio de la naturaleza del Ser, pero es también el estudio de las categorías del Ser y las interrelaciones de las entidades que realmente existen. Todo, incluyendo las cosas inmateriales, emociones, memorias, un poquito de mota, el universo y una entrevista de trabajo son cosas en el mundo y por lo tanto son tomadas en cuenta por la ontología.

Algo siempre está inscrito en la ontología de alguna u otra forma, pero así como nosotros los humanos tenemos acceso al mundo a través del conocimiento, a través de la *episteme*, no podemos tener acceso a la ontología de algo, al ser de algo. El estudio y el trabajo de la ontología, sin embargo, ofrece nuevos modos de pensar y brindan la posibilidad de especular un mundo sin conocimiento, de experiencias más allá de la comprensión; además de la posibilidad de que el cuerpo, en cierta forma, opere -si no fuera, al menos en el borde del conocimiento- al igual que las sensaciones, afectos, eventos, energía, etc; aunque cuando las encontramos se transformen en representación, en conocimiento. Dicha posibilidad es tal que su naturaleza no está en la base epistemológica ni en la del conocimiento.

El filósofo clásico se acercaba a un problema con la pregunta: ¿qué es?, ¿qué es esto o aquello independientemente del contexto, perspectiva, tiempo o espacio? ¿Qué es el ser de algo? En el siglo XVIII, sin embargo, ocurre algo, una comprensión aparentemente elemental: ¿cómo puedo yo, nosotros, la humanidad, tener siquiera la más remota idea de lo que algo es, o de lo que ser o Ser implica para una piedra, o para cualquier otra cosa? Hume y Kant informan al mundo de este ligero dilema, argumentando que la filosofía podría permitirse una pequeña trampa. Cuando la filosofía pregunta ¿Qué es? está de hecho preguntando ¿qué es para nosotros? o ¿qué es para nuestra conciencia? o mejor, ¿qué es en relación al conocimiento o a lo conocible? Ahí está -y aún vivimos con él- el periodo

epistemológico de la filosofía. La filosofía es un asunto de conocimiento, y como el conocimiento no tiene un fundamento, no es una cuestión de qué *Es* algo, sino de qué ‘es’ algo: ‘es’ es lo que el poder quiere que sea. Podemos, por lo tanto, decir que el segundo episodio en la filosofía es exclusivamente un asunto de mente y razón, que, para bien o para mal, excluye una infinita cantidad de recursos y oportunidades.

De la ontología a la epistemología, tal vez -y ciertamente- hay posibles nuevos puntos de partida o modos de refutar la hegemonía de la razón, racionalidad y conocimiento. Si es así, ¿esto también implica un cuestionamiento o incluso el fin del arte y la apreciación estética como la conocemos? Porque evidentemente el arte y la estética –danza, performance, coreografía, live art y body art- son autorizadas en relación a formas occidentales de resolución, razón, racionalidad y conocimiento.

La danza no es coreografía, ni la coreografía es danza.

Hay un entendimiento común en que la coreografía y la danza están causalmente relacionadas, entendiendo que la coreografía es el medio y la danza es el fin. El arte de hacer danzas está claramente identificado como coreografía; la coreografía es un movimiento repetitivo, por lo tanto, la danza está hecha igualmente de coreografías. Coreografía y danza acaban por definirse una a la otra, que está muy bien, pero que también implica que no puede haber ningún tipo de aportación externa. En otras palabras, hay una –y fuerte- causalidad entre la coreografía y la danza.

En los últimos 20 años hemos visto, sin embargo, un desmoronamiento de esta causalidad o del matrimonio entre coreografía y danza. La iniciativa vino ciertamente de la coreografía, pero después, y especialmente en los últimos cinco años, tal vez desde el 2012, la danza se ha recuperado y está ahora en medio de su emancipación de la coreografía. Estoy deliberadamente usando “emancipación” aquí, enfatizando que la emancipación no es lo mismo que estar iluminado o que rechazar algo. Una persona emancipada no es alguien que vive solo -la danza se ha asegurado de esa parte al menos hace medio siglo- sino que implica la producción de una voz nueva. i.e. traer una nueva voz al mundo. Esto es exactamente lo que está pasando ahora, si estoy en lo cierto, con la danza. Y la mejor parte es que está pasando, por decirlo de alguna manera, en los lugares erróneos, en los márgenes. Incluso mejor, en esos lugares erróneos saben lo que están haciendo, no cómo se verá o qué forma tomará, pero saben lo que están haciendo.

En efecto, existe la necesidad de no solo uno sino dos divorcios. Necesitamos divorciar la coreografía de la danza y la danza de la coreografía. Coreografía y danza son dos distintas posibilidades, y es momento de dejarlas brillar cada una por sí solas y juntas.

La coreografía, como la arquitectura, es una cuestión de domesticar o domar el movimiento. La coreografía organiza el movimiento. En otras palabras, la coreografía es una cuestión de estructura. No hace falta decir que estructurar no necesariamente implica que sea ordenado, ordinario o formal. Estructura, no obstante, implica la existencia de algún tipo de sistema, código o consistencia.

Convencionalmente uno podría decir que las estructuras son capacidades abstractas, y que por lo tanto necesitan añadirse a algún tipo de expresión para conseguir la entrada al mundo, necesitan conectarse a alguna forma de representación. Una de las posibles expresiones a las que la coreografía se puede añadir para conseguir la representación es la danza, pero también podría ser una puntuación o un algoritmo, un texto o dibujo, video, film o memoria, y ciertamente, para la coreografía, no hay necesidad de tomar una expresión que tiene una directa relación al movimiento. La coreografía no es para nada movimiento. Es cuando algo tiene una relación con una estructura coreográfica que el movimiento de una u otra forma emerge.

Es común proponer que la coreografía es la organización del tiempo y el espacio, pero definir la coreografía de ese modo es problemático porque entonces ¿qué no es coreografía? y al mismo tiempo, definir la coreografía como el arte de hacer danzas implica que la coreografía está ligada a una expresión, y para que una definición así tenga sentido, la expresión debe ser o lo que hemos decidido que sea, o estar definida en relación a un criterio; pero entonces la coreografía nunca puede exceder sus límites y cambiar. Un primer paso sería preguntarse por el 'Y', es decir, que la coreografía es la organización del tiempo 'Y' del espacio. La coreografía se diferencia de la arquitectura, que es la organización del espacio sobre el tiempo, al ser definida como la organización del tiempo sobre el espacio. En otras palabras, la arquitectura erige estructuras que coagulan espacio en relación a las dinámicas del tiempo, mientras la coreografía produce estructuras que permiten movimientos del tiempo en relación a la estabilidad del espacio.

Pero esto no es suficiente. para acercarse a lo que es la coreografía propongo una perspectiva distinta, una forma diferente de definición que eluda el deseo *esencializador*² detrás de cualquier pregunta incluyendo ¿qué es? Nuestro deseo es definir a la coreografía respecto a sus circunstancias. Se ha considerado que la coreografía es un conjunto de herramientas, que un coreógrafo va por ahí con una caja de herramientas. Algunos probablemente lo hacen, pero parecería como si una caja de herramientas estuviera diseñada para algo. La caja de herramientas de un coreógrafo parece ser causal de una expresión, y huele bastante a que esa expresión es, después de todo, la danza. Por lo tanto, se ha propuesto que la coreografía es un conjunto de herramientas, pero que las herramientas son genéricas y por lo tanto pueden ser aplicadas, más o menos exitosamente, a lo que sea, ya sea en relación a una producción o un análisis. Esto implica una salida de la determinación en relación a la expresión, y el coreógrafo puede, digámoslo así, coreografiar cualquier cosa.

¿Por qué es esto importante? Porque si las herramientas del coreógrafo no son causales a la danza esto permite un cambio de la coreografía entendida como instrumento a, en su lugar, entenderla como capacidad, lo cual propone que el coreógrafo puede aplicar para apoyos económicos para generar proyectos cuyo resultado no sea una danza -en el escenario o no- sino que el proyecto del coreógrafo es definido en relación a las herramientas usadas. Por lo tanto, el

² En el original, el autor utiliza la palabra: essentializing.

coreógrafo puede aplicar para un apoyo económico de un filme aunque éste no incluya ninguna danza pero se realice a través de las competencias coreográficas. O el coreógrafo puede escribir una novela sin ninguna aspiración a ser reconocido como un autor sino como un coreógrafo cuya expresión resulta ser la literatura. De hecho, si la caja de herramientas del coreógrafo es genérica, nada dice que la expresión del coreógrafo está dentro de la esfera de la estética; así como el departamento de planeación de la ciudad tiene un montón de arquitectos en su oficina, también deberían tener una horda de coreógrafos diseñando y analizando flujos y movimientos en la ciudad.

Un problema aparece cuando nos acercamos a la coreografía en relación a sus herramientas, sean genéricas o no. Una herramienta es siempre direccional; sabe, por decirlo así, cuál es su trabajo y opera dentro del campo del logro o de lo medible. Una herramienta tiene una función, y esa función tiene un valor asignado a través de la conciencia; algo que tiene dirección solo puede lograr aquello que se puede conocer, solo puede resolver problemas que tienen una solución preferible. Uno puede, ciertamente, degenerar una herramienta: utilizar un destornillador para hacer cubos de hielo o un teléfono celular como un tope de puerta, pero eso no libera a las herramientas de las capacidades que consolidan el conocimiento.

Las herramientas, con alguna generalización, se conectan con la técnica: un conjunto de herramientas están organizadas para facilitar algo. Esto es decir que una técnica también es algo direccional y que opera dentro del campo del éxito, logros y mensurabilidad. En la danza, la técnica es todavía central y el bailarín está a menudo entrenando para dominar una cierta técnica. Algunos quizás no estén de acuerdo con esta declaración y argumenten que la danza se ha emancipado a sí misma de las técnicas. Yo soy de la opinión que la danza ha rechazado ciertas técnicas pero que el entendimiento de la danza y de bailar en la actualidad está todavía profundamente construido en relación a las técnicas.

La tecnología, que evidentemente no es causal a las máquinas -de vapor, de madera o laptops- es un asunto diferente. La tecnología no es direccional pero puede ser entendida como un tumulto de posibilidades a las que se les puede, en una multiplicidad de formas, dar una dirección. No tiene una meta, un interés inherente, pero es, en lugar, al menos inicialmente, un conjunto neutro de oportunidades. Si una técnica te dice qué hacer aún si ni siquiera has empezado, la tecnología se vuelve lo opuesto a una oportunidad. Si tú no tienes el conocimiento correlacionado a ella, es inútil. Las técnicas son siempre prominentemente rígidas mientras que las tecnologías luchan por volverse flexibles.

¿Pueden la coreografía y la danza aprender algo de tal orientación, y en lugar de entrenar a los estudiantes o a nosotros mismos en técnicas –con su dominación como motivación- considerar prácticas compartidas profundizando nuestro conocimiento acerca de cómo conducir tecnologías? Esta división plantea más preguntas. La técnica parece conectarse con la maestría, o con saber más y más de menos y menos, en muchos sentidos un modelo histórico para acercarse al conocimiento, mientras la tecnología en cambio parece conectarse con la competencia, con un entendimiento del conocimiento que tiene más que ver con la

habilidad de encontrar y activar conocimiento preciso por una situación precisa i.e. conocimiento contemporáneo en red. Al mismo tiempo, es obvio que la competencia reverbera con actitudes neoliberales, que quizá no sea lo deseable.

En lugar de pensar la coreografía como un conjunto de herramientas genéricas, que no importa qué tan genérica tiene un fuerte propósito, podemos considerar a la coreografía como una tecnología, un conjunto de oportunidades que están interrelacionadas entre sí pero sin dirección. Si la coreografía se define como el arte de hacer danzas, solo puede ser considerada en relación a la pregunta ¿qué? El momento en que la coreografía pierda su causal relación y se convierta en una herramienta genérica se abre a la pregunta ¿cómo? se vuelve metodológica, analítica y crítica. La coreografía entendida como tecnología disuelve inicialmente su relación –al mismo tiempo- con esencia y mitología, análisis y crítica i.e. drama, pero abre las puertas a la auto-inspección o reflexión, y por lo tanto, es un movimiento autopoético. La coreografía puede entonces ser entendida como un acercamiento a la danza así como a la escritura, a la planeación de una ciudad o a la vida. Si la técnica se entiende como la manera en que se logra algo, la tecnología puede equipararse con un conocimiento que no tiene que ver con lograr algo sino, en su lugar, con la oportunidad de preguntar, desarrollar, arreglar de nuevo o transformar, por ejemplo, lo que se ha logrado.

Si consideramos la coreografía como un conocimiento, un coreógrafo no es ya solo alguien que hace danzas, ni una persona que hace un libro o hace un film, ni una competencia acercando ciertas expresiones al mundo -que pueden ser muchas-, sino la oportunidad de habilitar formas de conducir el mundo. Si la coreografía puede ser entendida como un conocimiento, se vuelve una manera de acercarse y de conducir la vida.

¿Pero entonces, qué es la danza?

Como mencionamos, la coreografía es una capacidad organizadora: estructura, y las estructuras tienen sostenibilidad. Las estructuras permiten la estabilidad y por tanto el reconocimiento de diversos tipos de estructura. Cualquier estructura puede ser reconocida como un tipo de semiótica, y subsecuentemente la coreografía es una oportunidad semiótica, y se vuelve evidente que la coreografía tiene un lenguaje, que no es ni bueno ni malo, pero que permite solamente ciertas oportunidades. Lo que permite es exactamente aquello que puede permitir o -lo que es posible- o también imposible (que es de todas maneras solo lo anverso de lo posible). La coreografía se mantiene en el campo de lo posible y por lo tanto en última instancia consolida el mundo, la humanidad y la vida como la conocemos.

En este momento tenemos que hacer dos pequeñas excursiones. Primero, a la imaginación. La imaginación se ha entendido en diferentes maneras a lo largo de la historia, pero durante los últimos 50 años, desde los 60s, la imaginación se ha entendido como algo que reconocemos con -y a través de- la conciencia, y la conciencia está ‘lengualizada’³. Lo que puede imaginarse o no imaginarse se mantiene en el campo del lenguaje –algún tipo de lenguaje- y por lo tanto en el

³ En el original el autor escribe ‘languaged’. Se refiere a que la conciencia tiene un lenguaje.

campo de lo posible. Uno solo puede imaginar lo que el lenguaje permite que imaginemos. Uno solo puede imaginar lo que es posible y lo que no es posible, pero eso, como sabemos, es de nuevo solo lo anverso.

Hace algunos años Zizek utilizó una frase prestada de Fredric Jameson que propone que hoy es más difícil imaginar un camino fuera del capitalismo que el apocalipsis. En efecto, si, como Franco Bifo Berardi, Maurizio Lazzarato y otros han propuesto, el capitalismo ha cooptado el lenguaje, o como dice Bifo, vivimos en un semio-capitalismo, no hace falta decir que no podemos imaginar un camino fuera del capitalismo porque en primera instancia, la imaginación se mantiene dentro de lo posible, y en segunda instancia, si el capitalismo ha cooptado al lenguaje, entonces lo que sea que imaginemos es y será una imaginación capitalista.

Y ahora, la identidad. No importa qué tanto Judith Butler sea una superheroína incondicional, la identidad, especialmente en contextos no tan escolares, y aún más las identidades políticas, causa problemas. Sabemos, por Ranciere, que 'la esencia de la política es la manifestación del disenso, como la presencia de dos mundos en uno', lo cual implica que la política, para Ranciere, es algo que sucede dentro del campo de la razón, y por lo tanto del lenguaje, y de este modo apoya lo posible. La política es la manutención de una negociación infinita. La política son dos mundos en uno y siempre en el campo de lo posible, lo cual quiere decir que la identidad, cuando es entendida como política, se consolida como una infinita negociación, sin argumentos (si tuviera argumentos tiene que estar en un solo mundo, por lo tanto no en la política) simultáneamente entre el sujeto que nunca es uno y entre el sujeto y el mundo, pero siempre es una negociación entre estos dos mundos dentro del campo de lo posible. El problema de la política de identidad visto desde este lente es que acaba fijando lo que uno puede posiblemente ser o no, lo cual es también posible. La política de identidades es profundamente antropocéntrica y pasivamente agresiva. La coreografía, la imaginación, y la identidad son estructuras posibles que refuerzan formas de causalidad y determinación que a su vez le permiten a formas de poder permanecer en el poder.

¿Y entonces, qué es la danza?

La danza no es la hermana de la coreografía sino más bien su completo opuesto. ¿Pero cómo puede la danza ser identificada? La danza es, en primera instancia -o podríamos decir en la más cruda forma inicial, que aún debe tomar forma- una cosa no organizada. Esto es la danza a la que buscamos tener acceso cuando practicamos auténtico movimiento, una danza que no ha tomado ninguna organización, que no ha sido domesticada por ninguna forma de estructura. Si la coreografía es una estructuración que necesita aplicar a sí misma un modo de expresión para poder ser tangible, la danza es 'pura' expresión que necesita ligarse a una u otra estructura para tener sustentabilidad en el mundo, para obtener reconocibilidad y por lo tanto ser introducida en el campo de lo posible. La danza en primera instancia solo puede ser experimentada pero es una experiencia que es puro afecto y por lo tanto está situada fuera de lo posible, o como dice Brian Massumi, 'no está dirigida a ningún tema' de cognición, sino a la irritabilidad de los cuerpos. Cuando la danza se somete a una estructura, entonces puede ser

experimentada en relación a la conciencia, capturada y reflejada, recordada y ejecutada otra vez.

La danza en su primera instancia es algo sin organización, y algo sin organización no puede tener una extensión en tiempo o espacio, sino que existe solo en *presencia*. No tiene historia, no tiene futuro, no tiene nada y ciertamente no tiene identidad. Es, en la terminología de Agamben, *cualquier cosa* –pero cualquier cosa que *sea*; es esto lo que hace que a la danza se le haya dado una agencia– o en la terminología del filósofo francés Tristan García, *n'importe quoi*, –no importa qué, y de nuevo a la danza se le da una agencia–. La danza es, en primera instancia, una, o *Una*, y *Una* no puede ser negociada, por lo tanto excede el campo de lo posible. La danza no es una cuestión de imaginación, sino de algo que atraviesa la imaginación para ser cómplice también de campos que ni siquiera podemos imaginar que imaginamos.

La danza no es causal a la coreografía. No hay causalidad entre coreografía y danza ni entre danza y coreografía. Y aquí es donde apoyaremos no sólo la noción de coreografía como una práctica expandida sino también de la danza como una práctica expandida. La danza no necesita coreografía pero puede, en igual medida, estructurarse en relación a otras oportunidades: organización somática, terapia, disco, deportes, artes marciales, estructuras literarias o estructuras conectadas a la manufacturación, labor doméstico o física cuántica. Cuando la coreografía se separa de la danza se abre a nuevas oportunidades. Ser identificado como un coreógrafo no te hace automáticamente lidiar con la danza; es, después de todo, conocimiento. De manera similar, es importante para la danza liberarse de la *violencia* de la coreografía. Y quién dice que la danza es un arte ocular en primer lugar.

Un entendimiento expandido de la danza cuestiona también qué formas de representación puede asumir la danza. ¿Quién dice que el trabajo de un artista de la danza obtiene representación en el escenario, con alguien que lo produce y alguien que lo recibe? ¿Puede la danza, como una actividad artística, tomar también otras formas, como bailar juntos, talleres, prácticas compartidas u otros formatos sin considerarlos una práctica que debería, en algún punto, cuajar y tomar una estructura coreográfica, o puede que un taller no tenga otro objetivo que bailar juntos y estar produciendo experiencias específicas, y que eso sea suficiente arte?

Por mucho tiempo la danza ha sido domesticada por la coreografía, tal vez por tanto tiempo que ya no recuerda cómo era cuando era ‘libre’. Hoy, o en los últimos años, parece que la danza, por razones complejas, políticas, sociales, tecnológicas y filosóficas, se ha vuelto observadora de las capacidades inherentes a ella que exceden el campo de lo posible, imaginación y lenguaje, sin embargo, no para convertirse, o conectarse a la autenticidad, la naturaleza o la verdad, sino quizás a algo mucho más estremecedor pero necesario. En lugar de asumir la tarea de generar oportunidades que vayan más allá del lenguaje y por lo tanto ser capaz de producir irritaciones en el cuerpo, afecta aquello que nos intensifica a imaginar eso que no podemos ni siquiera imaginar que imaginamos.

La danza no es performance.

Necesitamos hacer otra distinción entre danza y performance. Hace unos 50 años era urgente disputar género y disciplina. Era políticamente importante enunciar la importancia de lo *cross-over*, lo interdisciplinario, etc. Ambas cosas respecto a la hegemonía dentro de las artes pero también respecto a la vida en general. Cuando los bailarines insistieron en la improvisación en los 60s no era nada más porque se sentía bien; era también una crítica política, no necesariamente de manera directa o abierta sino respecto a la homogeneización de lo que el cuerpo podría ser o hacer. Pero cuando miramos la situación de hoy, parece raro encontrar un artista o alguien más en relación a esta materia que no sea multi-, inter-, post- algo, participativo con todo el mundo, y así. Producir definiciones no es peligroso, no es una amenaza a nuestras ya constitucionalizadas y autorizadas libertades, sino quizá incluso una forma de impugnar y descifrar qué pueden realmente hacer esas libertades por nosotros, o qué no podemos realmente hacer nosotros debido a ellas y a partir de ahí utilizar nuestra fantasía para construir otro camino frente a ellas.

El performance es un sujeto haciendo subjetividades. En otras palabras, es una identidad haciendo identidades, idealizando o ignorando a uno mismo o a una máscara. La danza es diferente; hay infinitas gradaciones a ser consideradas y celebradas, sin embargo, entendiendo las diferencias podemos también entender qué es lo que se experimenta. Antes que nada, la danza no es una cuestión de subjetividad. La danza es un sujeto haciendo forma. Es sujetos o identidades haciendo, pero su responsabilidad no es emitir subjetividad si no, digámoslo así, volverse vehículos para la danza, volverse anónimos.

Hay algunas consecuencias interesantes en estas consideraciones. Primero, un sujeto realizando subjetividad o identidad por definición permanece en el campo de lo posible, mientras que puede haber diferentes oportunidades para un sujeto que realiza forma. Parece ser que el sujeto que hace formas se abre a la oportunidad de consolidarse a sí mismo como un '*cualquier cosa*' o un *n'importe quoi*, i.e. exceder el dominio de lo posible y por lo tanto producir la posibilidad de una comprensión contingente distinta del sujeto que danza. Respecto a un sujeto realizando subjetividad, el espectador está obligado a confirmar, quizá también a través del rechazo, al sujeto, mientras que en la danza -al menos la posibilidad existe- el espectador no está presente para confirmar o rechazar el sujeto en el escenario sino la forma de la danza que no es, en ningún caso, idéntica ni está sobrepuerta al sujeto que danza. El performance mantiene y refuerza la direccionalidad en el sujeto pero solo respecto a redes de poder ya elaboradas. La danza acarrea la oportunidad de pasar la direccionalidad del sujeto a la danza misma. Danzar en este sentido implica la posibilidad de aprender de la danza, en lugar de aprender a danzar o a ser uno mismo.

Si comprendemos esta distinción en relación a la ponencia en 2004 de Jacques Ranciere '*El espectador emancipado*', publicada en el 2009, entendemos que el performance se opone a la oportunidad de emancipación. El espectador se embrutece por haber sido obligado a confirmar manteniéndolo por lo tanto en el campo de lo posible. Es obvio que la posibilidad para la emancipación no puede ser

producida, pero la emancipación necesita un encuentro con algo que excede lo posible. La danza, por otro lado, trae consigo la posibilidad de exceder el campo de lo posible precisamente porque el espectador, o el implicado, no está ahí para confirmar algo, o puede solamente contingentemente confirmar la forma, contingentemente porque la forma excede la oportunidad de una epistemología antropocéntrica. El performance puede ser ruidoso, sucio, provocativo y así, pero su exceso y abundancia siempre permanece dentro del campo de lo posible. Es la danza, aunque sea formal, la que es realmente excesiva y abundante. De hecho, porque lleva consigo la posibilidad de exceder lo posible, también lleva la posibilidad de la abundancia. El performance, no importa qué tan excesivo sea, es una práctica contenida por la probabilidad –por lo tanto, mensurabilidad- mientras que la danza practica el exceso del contingente, un exceso más allá de lo mensurable, de la razón, racionalidad y quién sabe qué más.

Contrariamente a lo que el pos-estructuralismo, la danza conceptual, y una semiotización general de la danza (ya que solo tenemos acceso al mundo a través de la conciencia y la conciencia está construida como una forma del lenguaje, no hace falta decir que la danza inevitablemente es una capacidad semiótica, y por lo tanto, ‘sabe’ lo que significa, lo que comunica) sugieren –que la danza es algo que ‘solo’ experimentamos a través de ‘la cognición del sujeto’- yo creo que es posible considerar que la danza puede generar una propia experiencia corporal o incorporada pero debemos tener en cuenta que esta no es una experiencia que sea en cualquier sentido útil, terapéutica, de apoyo, o en cualquier otro aspecto simpática; es, a saber, una experiencia que es contingente a la cognición y que toma lugar únicamente en el territorio del cuerpo, del cuerpo del individuo que no es su cuerpo sino un cuerpo genérico, o un cuerpo.

Posibilidad y potencialidad

Si algo es siempre posible o si lo que puede ser imaginado se mantiene atado a la posibilidad, lo cual quiere decir a la realidad, y siempre situado en la realidad en relación a complejas redes de relaciones (un ‘sí’ siempre necesita un ‘entonces’; en la misma frase...deshazte del ‘sí’) ¿Qué entonces es aquella cosa que no es ninguna cosa y en dónde está? Una oportunidad es hacer una distinción entre posibilidad y potencialidad, aunque aquí no decimos potencialidad como diciendo ‘esta o esa persona tiene potencial’, diciendo que es invertible o algo que seguramente generará ingresos, sino que en su lugar apunta hacia lo opuesto, a saber, aquella cosa que excede la posibilidad de ser utilizado por la medición, el discurso, los ingresos, la calidad.

Lo que es posible está en el mundo, ha sido actualizado y ya no es real pero existe a través de sus relaciones. Algo posible siempre está enredado, esto es, está compuesto relationalmente y por lo tanto nunca está completo. Todo lo que es posible está capacitado para ser dos, y por lo tanto es sujeto de transformación y puede ocupar diferentes posiciones en el mundo siempre y cuando estén confirmadas por sus relaciones.

Por otra parte, la potencialidad no está en el mundo, no está actualizada y por lo tanto es real, y el valor de lo real es que está absolutamente fuera de relación, solo *Es*. Por lo tanto, no puede ocupar una posición, no puede ser localizado y por lo mismo no puede, bajo ninguna circunstancia, cambiar. Siendo real, recordando a Agamben y García, la potencialidad es siempre *cualquier cosa y n'importe quoi*, simultáneamente lo que sea y no importa qué, pero no necesariamente extraño. La potencialidad no es un dominio, ni un dominio negativo, es en lugar de eso una doble negación, y la negación de un no-dominio, pero, no importa qué tan místico puede sonar, ahí es en donde *cualquier cosa* reside, justo antes, desde siempre y para siempre, de que se actualice y transforme, o de que lo actualicen y lo transformen en algo.

Recordando el principio, podemos entender que el campo de lo posible coincide con la epistemología, y que la potencialidad se refiere a la ontología. Lo posible reside en el dominio del conocimiento, la reflexión, transformación, extensión, mientras que la potencialidad está en el campo del Ser, de la materia-lidad —que no es materialidad y que es prominentemente no-relacional, no-extendida, y no-temporal-. Se añade a eso que lo posible es por definición contextual, individual, parcial y general, mientras que la potencialidad es al mismo tiempo singular y universal, es por necesidad una, o *Una*, completamente sin estructura y pura expresión, pero de nuevo como una doble negatividad. Solo para hacerlo claro, la potencialidad está lejos de la representación, pero también lejos de la no-representación.

Lo posible y las posibilidades pueden ser producidas, solo usa tu imaginación. La potencialidad, por otro lado, no puede ser producida, solo la producción de su posibilidad de ocurrir. No hay garantías; en la potencialidad nada es seguro, no puede ser calculada; no es una cuestión de probabilidad sino de contingencia. La única cosa necesaria es que algo va a ocurrir o no.

¿Es nuevo o es nuevo?

Y de nuevo una ligera aclaración. Necesitamos hacer una distinción entre diferentes tipos de nuevo. Nuestro tiempo celebra todo lo nuevo y simultáneamente ataca el culto a lo nuevo. Lo nuevo es y todos estamos suscritos a celebrarlo, no menos el artista cuyo trabajo, de acuerdo con, por ejemplo, Boris Groys, es producir manifestaciones ‘únicas’.

No vivimos en una cultura de lo nuevo, vivimos dentro del capitalismo neoliberal y como todos sabemos es un acercamiento al mundo que tiene en mente solo expandirse. Lo nuevo está para todos nosotros, pero lo nuevo con lo que el liberalismo se obsesiona, al menos hasta ahora, es un nuevo falso, i.e. solo una mejor versión, un ascenso de categoría, una mejora, siempre basado en lo que ya sabemos. Esto es un nuevo que funciona dentro del dominio de lo posible, en la terminología de Deleuze, un nuevo *reactivo*, lo cual quiere decir que se consolida lo que ya ha sido aprobado. En Deleuze encontramos un nuevo más prominente, a saber un nuevo *activo*, que es un nuevo que no se deriva de qué es, de lo que es común, de lo que es conocido. Es un nuevo que debeemerger de la potencialidad, un nuevo que no pertenece al dominio del conocimiento o de lo posible. Este es un

nuevo con una N mayúscula, pero ¿cuál es la consecuencia de la posibilidad de lo *Nuevo*? En corto, el nuevo *reactivo* perpetua el mundo o quizás lo hace un poco mejor o peor. Lo *Nuevo*, como no es parte del conocimiento, y por lo tanto no tiene representación, trae un problema para el conocimiento. El conocimiento no puede incorporar lo *Nuevo*, y el resultado es, o que lo *Nuevo* es rechazado, negado, borrado, o que el conocimiento tendrá que cambiar para ser capaz de asimilar lo *Nuevo*. Como lo *Nuevo* no puede ser incorporado de ninguna forma, el conocimiento no puede cambiar respecto a lo que ya es; es decir, para algo mejor, una mejor versión, una alternativa o un ascenso de categoría. En su lugar, tendrá que cambiarse contingentemente a sí mismo. Uno podría decir que no es lo *Nuevo* lo que está incorporado al conocimiento, sino que el conocimiento es incorporado a lo *Nuevo*.

Boris Groys ha argumentado que la responsabilidad del artista es precisamente producir la posibilidad de lo *Nuevo* de ocurrir, y continúa proponiendo que lo que el artista hace no es hacer algo mejor, aumentar la calidad de vida, etc, sino, en su lugar, hacer que algo llegue a su final. El argumento de Groys distingue arte de diseño; donde el diseño es una cuestión de mejoría (nuevo *reactivo*), y el arte una cuestión de hacer emerger lo *Nuevo* (nuevo *activo*), que evidentemente es ‘peligroso’ pues llega con la posibilidad de una brecha, de un cambio contingente o incalculable.

Hace diez años, la propuesta de Groys hubiera parecido bastante ridícula, por lo menos porque rima realmente mal con el post-estructuralismo, pero hoy parece relevante, si no importante, pensar y hacer práctica de las líneas propuestas; en la raíz de su propuesta radica la potencialidad del arte para cambiar el mundo. No podemos imaginar la vía fuera del capitalismo, pero si el trabajo del arte es hacer que algo llegue a su fin, esto, de acuerdo con Groys, debe hacerse a través de producir la posibilidad de que algo emerja sin pertenecer al conocimiento. Lo que además podemos entender estudiando a Groys es que el arte, o más bien la experiencia estética –como hemos mostrado con anterioridad- no es una experiencia imbuida en el conocimiento sino, por el contrario, la experiencia estética es, digámoslo así, una experiencia ontológica que, en suma, esclarece que el arte y la cultura son y deben seguir siendo dos capacidades distintas.

Si el diseño es algo calculado, esto quiere decir que es una producción comprometida en la reflexión, análisis, crítica, en que algo puede ser optimizado, y en que están implicadas nociones de manufacturación. El arte, que no es habilidad o destreza, para poder ser diferenciado del diseño, debe comprometerse de forma distinta; el arte no es analítico ni crítico, es, no obstante, aparentemente romántico, generoso y sin razón. El trabajo del arte es no ser crítico. El artista ciertamente sí; pero no el arte, que no es reflexivo sino productivo. El arte es especulativo. Cuando usamos el término especulación no queremos decir especulación como en la bolsa de valores que es analítico y relacionado a ingresos; queremos decir especulación como producción de la posibilidad de un futuro contingente y no proyectado. La coreografía, como hemos visto, es un principio organizador, lo cual implica que permanece en el campo de lo posible. La coreografía es reflexiva, analítica y crítica. La magia está en la danza. ¿Si la danza es, en primera instancia, no-organizada,

pura expresión, podemos tal vez considerar que lleva capacidades hacia la especulación? La danza es un sujeto realizando forma, disolviendo su identidad, resolviendo algo a favor de convertirse en una cosa. La danza, en relación a esto, es algo a lo que le puedo poner o no atención; la danza es indiferente a mí, pero el espectador (que lleva su propia agencia) se convierte en una cosa, una cosa a la que el conocimiento no puede sujetar sino con lo que está forzado a especular. La danza ofrece una oportunidad para especular, y en eso ofrece la posibilidad de que emerja la potencialidad.

¿Cuáles son las herramientas, las máquinas que uno puede usar para hacer posible que emerja la especulación? Debemos, porque no tenemos otra opción, usar la coreografía –la tecnología- para permitir que sea posible que este momento suceda. No obstante, porque ya sabemos que la coreografía domestica al movimiento, necesitamos ahora revertir nuestro entendimiento de la coreografía y usarlo para armar un aparato que nos dé la oportunidad de una danza especulativa. Necesitamos usar la coreografía no para enjaezar y domesticar a la danza sino, en su lugar, para liberar a la danza de nuestro deseo de situarla. Regresando a la improvisación ¿qué sucede si la improvisación no quiere decir liberar al bailarín, sino al sujeto? lo cual en cierta forma propone que una danza improvisada no es danza sino un performance; pero en su lugar, salvando a la danza improvisada de convertirse en performance, ¿podemos estimar a la improvisación como un medio para liberar a la danza de nosotros? Y el conocimiento a través del cual podemos producir la posibilidad de esto para suceder se llama coreografía.

Nuestra tarea más difícil, sin embargo, y aquí es donde necesitamos repensar la danza conceptual, que es siempre una cuestión de traducción –y reconozcan la danza conceptual- es el ensamblaje de una máquina que produce indeterminación (concerniente a ambos el artista en el estudio y el espectador en relación a una representación); es no desear a la danza, o valorarla, i.e. asignarle un valor pero solo para permanecer indiferente a ella. Esto es una indiferencia que solo puede obtenerse a través de un compromiso con el concepto. Es una indiferencia difícil de manejar pues está lejos de ser no juiciosa. Es más bien para también volverse indiferente a sí misma, o parafraseando a Deleuze, es una cuestión de volverse indiferente a la propia indiferencia de uno.

Experiencia estética

Es Kant quien ofrece soluciones respecto a cómo situar el arte y la experiencia estética en una sociedad capitalista. En las sociedades premodernas el arte no estaba separado de la artesanía pero esto se volvió imperativo cuando un entendimiento capitalista de la manufacturación, expansión, etc, ganó su momento. Si en las economías capitalistas el arte no estuviera separado de la manufactura, ¿cómo podría ser que cierta pintura impactara mientras otras no? Si el arte y la experiencia que puede generar no estuviera separado de otras experiencias ¿cómo podría entonces uno argumentar el valor, simbólico o económico, de cierta pintura, pieza de música o poema? Era necesario separar el arte de la artesanía e introducir un estudio de juicio y gusto no teleológico. ¿Por qué tú adoras eso y yo lo encuentro

indecente, y cómo sucede que parecemos estar de acuerdo en algunas cosas y en otras no, belleza, etc?

Ahora, el problema con la experiencia estética es que debe ser autónoma y ser contemplada sin interés para no acabar en una simple manufacturación y determinación elemental. El precio a pagar por aquellos dos criterios, sin embargo, es que la experiencia estética es una, y por lo tanto no puede participar activamente en un contexto político. El arte no puede activamente activar una agenda política. El arte, o la experiencia estética, no es algo que interpreta el implicado, no es algo de lo que uno aprende, o por lo que alguien se ilumina, o por lo que uno cambia de opinión. El dilema del artista desde finales del siglo XIX es o que el arte recibe cierto tipo de autonomía pero no es político, o que el arte es político pero entonces acaba siendo diseño, perdiendo su autonomía, y de pronto se ve a sí mismo implicado en modelos de cumplimiento o eficiencia. Esto es obviamente lo que está pasando cuando un gobierno neoliberal instrumentaliza el arte, no solo para estar al servicio de la nación, sino que está dispuesto a hacer la experiencia transformativa para -o en- el espectador o el implicado. La responsabilidad del arte en los tiempos neoliberales, siguiendo a Bojana Cvejic, no difiere mucho de la manufacturación del estilo de vida, y el estilo de vida está muy alejado de la estética de Kant.

Kant ha sido fuertemente desacreditado durante los últimos años porque su estética implica formas de trascendencia. Evidentemente la ‘estética’ de Kant era una palabra sucia para cualquiera que estuviera inscribiéndose en la agenda post-estructuralista. Dentro de un clima filosófico donde la especulación es favorecida, el pensamiento de Kant puede entenderse a través de un lente distinto. Dentro de un capitalismo omnipresente no podemos entender que el trabajo del arte deba ser considerado de forma distinta; algo que no necesita autonomía y desinterés inmediatamente se convierte en un apoyo de o para el capital, y entonces el arte se vuelve útil. La defensa del arte en contra de la política neoliberal solo puede ser insistir en que sea algo sin valor, y como sabemos, algo siempre tiene valor pero *cualquier cosa* no, y la emergencia de *cualquier cosa* implica llevar al mundo, o algo, a un fin. Con una connotación ligeramente más positiva también podemos leer ‘a un fin’ en términos del pensamiento griego, donde un gesto similar equivale a traer algo a la existencia, dando a luz algo dentro del mundo i.e. desde la potencialidad, poiesis.

Conclusión (Es broma)

Antes de llegar a una conclusión, una breve reflexión de lo que una experiencia estética es o hace. ¿Qué es lo que el sujeto experimenta cuando tiene una experiencia estética, un encuentro con el arte? Si el arte no se debe entender cara a cara con la utilidad o diseño, sino más bien con autonomía, la experiencia debe ser autorreferencial. Amo esta pieza de arte porque la amo. El momento en que uno empieza a explicar por qué, telos o utilidad se vuelven difíciles de mantener a distancia.

Por lo tanto, lo que yo experimento es experiencia. No es esta o aquella experiencia, lo que experimento es una experiencia autorreferencial. Experimento

experimentando. ¿Pero qué es eso? Gilles Deleuze propone que uno experimenta la vida, o en términos más contemporáneos *life+*. Tal vez uno podría más bien decir, me experimento como siendo una vida, pero no como mi vida; en lugar, me experimento como una vida, o como vimos antes, la experiencia implica que con mi cuerpo experimento un cuerpo, un cuerpo genérico.

*'Diremos de pura inmanencia que es UNA VIDA y ninguna otra cosa. No es inmanencia a la vida, sino que lo que es inmanente en la nada es en sí mismo una vida. Una vida es la inmanencia de la inmanencia, inmanencia absoluta: es un poder completo, completa dicha. [...] es una conciencia inmediata, absoluta, cuya propia actividad no se refiere ya a un ser sino que es incessantemente puesto en una vida'*⁴.

A través de mi vida experimento la vida como tal, una vida. La experiencia estética es experiencia pura, es siempre material⁵, y ya que es autónoma, lo que trae solo puede ser contingente a la vida. En otras palabras, la experiencia estética, como nos dice Deleuze, es la experiencia de la potencialidad. Es precisamente aquí que el arte, la producción artística y la posibilidad de la experiencia estética es importante actualmente, porque el resultado o residuo de la experiencia estética es contingente a la vida, lo que quiere decir que también puede portar diferentes formas de vivir en comunidad, de compartir recursos, de entender la propiedad, de ser humanos.

La pos-danza en el Final.

¿Qué es lo que post realmente propone, qué significa? Lo post evidentemente no significa simplemente después. Lo post más bien comunica cuando una cosa, o que una cosa, ha obtenido la habilidad de reflejar su propia existencia, capacidades y posiciones.

Post es cuando algo obtiene conocimiento de sí mismo, es cuando un conjunto de herramientas, genéricas o no, son transformadas en una tecnología; es cuando algo pierde su función proyectiva y se vuelve inseparable de un contexto.

La post-danza no es algo después de la danza; es danza y coreografía que se han separado de elementales formas de causalidad o determinación, que han dejado ir la caja de herramientas de los coreógrafos, entendiendo que danza y coreografía son formas de conocimiento que pueden reflejarse a sí mismas. Cuando algo se refleja a sí mismo también obtiene la oportunidad o necesidad de crear su propia ética y epistemología, entendiendo su conducta y posición como conocimiento en el mundo. La post-danza es una danza que reconoce que los tiempos cambian, que la danza no es lo mismo dentro de un estado de bienestar desmoronándose, que un entendimiento liberal del arte apesta, que el daño colateral es importante, que la danza y el arte no son marginales a la sociedad sino una economía como cualquier otra, que no hay danza hoy en día que no resuene en el Internet, que su historia está cambiando porque la danza se ha vuelto accesible vía el Internet, que la historia de la danza está escrita por las personas equivocadas, que reconoce que

⁴ Deleuze, Gilles. Pure Immanence: essays on A life.

⁵ En el original: ‘matter-ial’

alto y bajo son intercambiables, el post-colonialismo, los estudios del performance, la investigación artística, la desordenada mezcla entre la práctica y la teoría, Beyoncé y la tecnología, y lo hace todo a través de una emergente epistemología de la danza.

En suma, la post-danza señala un regreso de la danza y del danzar. La Post-danza es el reconocimiento de la danza siendo su propia capacidad hacia experiencias fuera del dominio de lo posible así como la danza como conocimiento, danza y danzar elaborando su propia epistemología. La post-danza es cuando danza y coreografía reclaman, y exitosamente, su autonomía en una forma totalmente nueva. La post-danza, por lo tanto, ofrece a la danza desprenderse de ser acerca de algo, de tener una aplicación –funcionando como un vehículo para otro discurso o actitud- y en lugar de esto permite a la danza producir políticas en sus propios términos, a través de su propio aparato discursivo. La post-danza es cuando la danza en sí misma se vuelve política. La post-danza es el momento en que la danza puede capacitar al mundo no a favor de algo, sino en sí misma y a través de sí misma.

Sobre todo, sin embargo, la post-danza es una celebración de la danza, el momento en que reconocemos que podemos danzar de nuevo, cuando la danza se emancipa a sí misma de los coreógrafos, y cuando la danza ha reconocido que tiene su propia agencia, que lleva potencialidad al mundo. La danza es algo, pero también es *cualquier cosa*, no siempre ya organizada sino que se organiza a sí misma. En ese momento también se convierte en algo que los políticos necesitan temer, algo que hay que temer. La post-danza es *cualquier cosa* que no es siempre identificable, lleva su propio peso, sus propias armas, su propia agenda, de manera independiente.