



El Artista
ISSN: 1794-8614
elartista@ugto.mx
Universidad de Guanajuato
México

Aquél no. Una pregunta acerca de la danza posmoderna

Zuain, Josefina

Aquél no. Una pregunta acerca de la danza posmoderna

El Artista, núm. 19, 2022

Universidad de Guanajuato, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87470125011>

Aquél no. Una pregunta acerca de la danza posmoderna

Josefina Zuain josefinazuain@gmail.com
Universidad de Salamanca, España

Resumen: Este artículo es una invitación a reflexionar acerca de las operaciones de legitimación y los modos en que los archivos recuperan tradiciones estéticas. Analizaremos entonces operaciones de validación, anclando elementos en el análisis de un caso específico: *Trio A*, obra creada por Yvonne Rainer. La danza posmoderna es estudiada hoy como una época marcada por un estilo (y un estilo propio de una época). Desde este presupuesto, las búsquedas estéticas de la llamada *postmodern dance* habrían fundado una “nueva” danza a partir del estudio y la intención de transformar lo que se consideraban “límites” del trabajo coreográfico (en-para ese momento). Toda vanguardia revela, toda vanguardia avanza. La danza posmoderna no existió en sí, es decir, no emergió como tal sino que fue nombrada *post mortem*. ¿En qué bordes emergen las prácticas que luego serán englobadas dentro de este parámetro legitimante y como se crea y sostiene el parámetro en sí? ¿Qué operaciones de archivo sostienen su continuidad en el tiempo?

Palabras clave: Postmodern Dance, Archivo, Patrimonio, Historia de la danza, Crítica de Artes.

Abstract: This article is an invitation to reflect on the legitimation operations and the ways in which the archives recover aesthetic traditions. We will then analyze validation operations, anchoring elements in the analysis of a specific case: *Trio A*, a work created by Yvonne Rainer. Postmodern dance is studied today as an era marked by a style (and a style of an era). The aesthetic searches of the so-called postmodern dance would found a "new" relationship based on the study and the intention to transform what were considered "limits" of the choreographic work (at-for that moment). Every avant-garde reveals, every avant-garde advances. Postmodern dance did not exist in itself, that is, it did not emerge as such, but was named postmortem. At what edges do the practices emerge that will later be encompassed within this legitimating parameter and how is the parameter itself created and sustained? What file operations sustain their continuity over time?

Keywords: Postmodern Dance, Archive, Heritage, Dance History, Arts Criticism.

Solíamos fingir que el cuerpo no participaba, que permanecía mudo y quieto mientras la mente pensaba. Imaginábamos incluso que el pensamiento, una vez concebido, se transfería sin esfuerzo a la página mediante un cuerpo cuya función natural como instrumento facilitaba la pluma. Ahora sabemos que la cafeína que ingerimos se transforma en el ácido de pensamiento que luego el cuerpo excreta, grabando de este modo las ideas a lo largo de la página. Ahora sabemos que el cuerpo no puede ser tomado por hecho, no puede ser tomado en serio, no puede ser tomado[1].

Susan Foster

La danza posmoderna es estudiada hoy como una época marcada por un estilo (y un estilo propio de una época). Las búsquedas estéticas de la llamada *postmodern dance* habrían sido provocadoras y fundacionales de “nuevas” relaciones y posibilidades para la danza. La operación de vanguardia de la *postmodern dance* suele ser ubicada como un

El Artista, núm. 19, 2022

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 09 Diciembre 2021

Aprobación: 28 Julio 2022

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87470125011>

posicionamiento crítico que pretende transformar lo que se consideraban “límites” del trabajo coreográfico. Límite y novedad aparecen entre comillas, porque evidentemente se refieren a términos de valor relativo porque operan en y para un contexto específico: 1962 y 1964 en el seno del grupo Judson Dance Theater. Toda vanguardia revela, toda vanguardia avanza. La danza posmoderna no existió en sí, es decir, no emergió como tal sino que fue nombrada *post mortem*. ¿En qué bordes emergen las prácticas que luego serán englobadas dentro de este parámetro legitimante y cómo se crea y sostiene el parámetro en sí? ¿Qué operaciones de archivo sostienen su continuidad en el tiempo? ¿Qué tipo de relatos son los que aseguran su continuidad dentro de la historia?

En verdad las definiciones de *Postmodern Dance* son muchas y contradictorias entre sí. Como suele ser la tendencia del crítico legitimante, cada intelectual define y acota su ontología a la obra que elige para señalar y destacar: aquella que encarna sus postulados teóricos.

Todo es posible, esa es una de las definiciones de lo postmoderno. Funcionan como representantes de esta propuesta, para la historia de la danza, los integrantes de la Judson Dance Theater. El movimiento de vanguardia que este grupo encarna, presenta un espectro amplio de estilos de composición y de entrenamiento e investigación muy variados, muchas obras. Al mismo tiempo, abre espacio para el desarrollo de prácticas que se volverán muy conocidas y populares como el Contact Improvisation y los Tuning Scores.

Sostenemos en el presente texto que la composición de archivos y los relatos de legitimación convertirán a estos dos años de investigación en formas válidas que se validan como nuevas formas de crear.

Emergen categorías vinculadas al mundo del lenguaje, post-estructuralismo, deconstructivismo, parodia, ironía, hiperrealidad, anonimato y formas colectivas de trabajo. El caminar, como gesto soberano y posicionamiento de la danza factible de ser interpretada por todo cuerpo, porque el cuerpo *es* móvil, *es* movimiento *per se* y por condición *sine qua non*. La posmodernidad se auto-posiciona con posterioridad a una modernidad que habría sido consumada como tal. Pero no necesariamente se le opone. En ese sentido decimos que es (se define a sí misma y es definida como) un movimiento de vanguardia del mismo tipo que las vanguardias históricas de principios de siglo XX: dadaísmo, cubismo, futurismo, etc (De Micheli, 1998). En este caso, el avance, el paso adelante será la articulación entre el arte y la vida. Es decir, este grupo de artistas postmodernxs se caracteriza por considerar que ha alcanzado aquello que las vanguardias de principio de siglo XX buscaban (y no habrían encontrado): la revinculación entre arte y vida.

Toda experiencia de lo sublime, el terror y el horror, desaparecen de las obras e investigaciones kinéticas postmodernas. Quedan “atrás” las búsquedas expresionistas de Mary Wigman, que continúa viva y creando, desarrollando en aquel momento lo que llama Danza Absoluta (la condición de simplemente *ser*, de la danza) y escribiendo su famoso libro *El Lenguaje de la Danza*. Quedan aún “más atrás” el análisis del movimiento para la escritura coreográfica de Rudolph von Laban,

el cuerpo de articulaciones desviadas de las composiciones de Vaslav Nijinsky o el lirismo técnico de las dos muertes de Doris Humphrey. La organización adelante-atrás es en sí una operación de legitimación que retomaremos al analizar los modos en que se construye el archivo de *Trio A*. Este grupo de representantes de “la” danza renuncia al espectáculo, en tanto el espectáculo es entendido como “expresividad”.

Sin embargo, un tiempo después (quince años exactamente) nos enteramos de que la danza posmoderna también había sido nombrada al nacer. Exceptuando que, según Banes:

cuando Yvonne Rainer comenzó en los años sesenta a emplear el término “postmoderno” para definir el trabajo que ella y sus coetáneos estaban realizando en Judson Church y otros espacios, lo hizo en sentido cronológico. Su generación sucedía a la danza moderna, término que en su origen incluía a prácticamente toda danza-teatro que partía del ballet o del arte popular, pero que al final de los años cincuenta había definido su estilo y su teoría emergiendo como un género coreográfico específico basado en el empleo de movimientos estilizados y estructuras muy claras (tema y variaciones, ABA, etc.), y cuyo propósito era transmitir emociones y mensajes sociales[2].

Si la modernidad se define por modos estéticos y formulaciones conceptuales que determinan modos de hacer obras y la posmodernidad se caracteriza por cierta diferenciación (superación) de dichos modos, entonces, la diferencia entre un sentido cronológico y un sentido estético no resulta tan evidente como pretende Banes. De hecho, las categorías mismas, los términos en que se nombran “moderna-posmoderna” se establecen como relación lineal de una *después* de la otra.

Quienes luego fueron agrupados bajo tal categoría (algunos más, otros menos) buscaban otorgar cierta expansión en los modos de presentación de la danza, la estrategia tiene aire de duchampiana, porque en muchas ocasiones se trata de la incorporación de “gestos cotidianos” a la escena y el movimiento “casual” de cuerpos no entrenados especialmente para “la” danza (podríamos decir para el espectáculo de danza). Sin embargo, está es la manera más rápida de hacer una síntesis veloz de las cosas. La incorporación de gestos como caminar, identificable en las obras de la época, no necesariamente ha de ser analizada en términos de resistencia a una tendencia dadá de artificiosidad de la escena. De hecho, tan sólo haciendo un paseo rápido por las películas de Warhol ^[3], veremos que la estrategia de aquello que supuestamente se “incorpora” y que se presenta como relectura de la obra de Duchamp, es del mismo talante de lo que se identifica como “gesto cotidiano”, “cuerpo natural” y “democratización del arte”, dentro de las obras de la Judson Dance Theater. En los términos en que lo plantea Marie Bardet:

Antes que colocarse en un debate estéril sobre la dicotomía entre natural y cultural o artificial, son las dinámicas cruzadas entre el arte y la vida las que fuerzan a repensar esas experiencias, particiones y distribuciones de los lugares[4].

La esterilidad de un debate que intenta discernir entre aquello “cultural” y aquello “natural” del cuerpo funcionará como referencia epistemológica para el recorrido del presente texto. Sin embargo, si

bien consideramos que existen lo que Bardet llama dinámicas cruzadas entre el arte y la vida, la hipótesis que sostenemos aquí es que dichas dinámicas están enraizadas en un circuito de legitimación específico, que acompaña, impulsa y promueve la emergencia de una estandarización y homologación de prácticas que llevará el (gran) nombre de Arte Contemporáneo Internacional. Cuando hablo de arte contemporáneo internacional me refiero a formas específicas de hacer arte (producirlo, distribuirlo y difundirlo), de las cuales son representantes grandes instituciones, grandes teatros, grandes festivales y mercados vigentes al día de hoy.

Probablemente todo momento histórico que definimos y aislamos para su estudio reúne una serie de pretensiones de expansión. No es esta la característica singular de los coreógrafos agrupados bajo la categoría *postmodern dance*. El aislamiento de los objetos para su estudio histórico ejerce una violencia epistemológica sobre la historia cuando desvincula las relaciones que conforman el contexto de emergencia y sus creaciones. Desnaturalizar todo contexto para identificar las acciones de producción que lo provocan y desorganizar el relato evolutivo de la historia del arte para detectar aquellos emergentes como sucesos situados, nos permitirá señalar la diferencia, al menos, entre un (no) virtuosismo como estrategia de alcance de un cuerpo “natural” y la incorporación de ciertos gestos como momento propio de la historia del arte y de la danza.

No se trata de artistas que trabajan bajo ideas estrictas que los separan por disciplinas, aunque los críticos greenberguianos insistan en identificar los aspectos de pureza que toda modernidad exigiría. Según Greenberg, era necesario eliminar de cada arte aquello que pudiera ser tomado por otro medio (otra disciplina) de modo tal que el alcance de lo “puro” se consigue como garantía de calidad e independencia de cada forma de hacer arte, de cada *medium* ^[5].

El proceso de museificación de las propuestas de los coreógrafos vinculados a la Judson Dance Theater, contiene en sí mismo esta posibilidad porque, de hecho, son una generación de bailarines y bailarinas vinculados de forma estrecha al proceso de institucionalización del arte contemporáneo internacional. Los principales parámetros de validación de las obras serán, por dicha razón: lugar de exhibición (valor institucional de los espacios de distribución de las obras); agrupación (conformación de una generación de artistas representantes de una “nueva forma” de concebir el arte); antes de legitimación (el rol de los teóricos y los críticos es fundamental en esta etapa de la historia) y sistematización de formas de crear archivos de museo.

Sin embargo, aquello que se conoce como Judson Dance Theater es un grupo de gente no-organizada (esa ficción de organización tuerce la realidad hacia las tendencias de la historia del arte como relato) que explora modos de producir, pensar, concebir, entrenar y presentar danza, modos que se autoerigen como “alternativos” a los que se perciben como “corrientemente practicados”. Las “alternativas” que despliegan son las mismas que detectan como posibles los grandes referentes de la época (es probable que lo de grande y referente venga a razón de fama,

legitimación y circulación de la obra, incluso, por supuesto, valuación dentro del mercado del arte; estas son las variables que instituye el arte contemporáneo internacional): Andy Warhol, Robert Smith y la recuperación de Duchamp, son algunos ejemplos.

“Alternativos” a los practicados hasta ese momento, quizás... El conocimiento siempre es un poco más parcial de lo que se anuncia a sí mismo. Se agitan dos categorizaciones: (1) nuevo concepto de movimiento, (2) nuevas corporeidades en escena. La concepción de “lo nuevo” en danza (y en artes en general) se corresponde con el modelo dantoniano que postula un inicio de lo que el autor mismo llama (pos)historia, proponiendo que ante la emergencia de gestos artísticos que postulan “indiscernibles” entre el arte y la vida cotidiana, el arte expresa su máxima autonomía, dando fin, así, al gran relato evolutivo de la Historia del Arte (Danto A., 1999).

Si bien no ha sido leída siempre así, es importante recordar que la teoría de Danto es un modelo historiográfico entre tantos otros. Tal vez, porque, en particular en el caso de la definición e identificación de aquellas manifestaciones que fueran testimonio, testigo o “evidencia” del modelo histórico, lo que se ejerce es una legitimación en sentido doble y simultáneo. Danto ilustra su teoría del arte otorgando legitimidad a las piezas que al mismo tiempo funcionan como “pruebas” de la veracidad de su ontología. Las piezas que están siendo legitimadas como protagonistas paradigmáticas de la consumación del arte y su condición de “post-historicidad” ponen en evidencia la veracidad del relato mismo. Posmoderno equivale para Danto a valores como: autonomía, mercado, institucionalización y mundo del arte (el mundo del arte es un circuito de mercado, distribución y exhibición de obras). Sin embargo, como señala Burt, detrás de la obsesión con el presente

lo que estos nombres implican es una dialéctica de agotamiento y reacción mediante la cual los bailarines, después de haber encontrado un viejo estilo aburrido e insatisfactorio, se han rebelado para encontrar algo nuevo. El relato más ampliamente aceptado de la danza moderna y posmoderna es el que afirma que los coreógrafos han eliminado progresivamente la representación y la 'referencia externa' con el fin de crear una cada vez más abstracta "danza pura". Aquí el discurso de la historia y la crítica de la danza ha reproducido el modelo de la historia del arte moderno propuesto en la década de 1930 por Alfred H. Barr, el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La idea de la evolución hacia una supuesta "danza pura" sigue la teoría de Barr sobre el desarrollo de la pintura pura, abstracta, a partir del cubismo. En la década de 1950 y 60, el crítico de arte Clement Greenberg en efecto continuó el trabajo de Barr mediante la identificación del "tipo americano pintura" de la Escuela de Nueva York como la conclusión lógica de los principios de la pintura moderna europea. Después de Greenberg, muchos críticos e historiadores de la danza estadounidenses de la década de 1970 parecían identificar ballet con representación, Europa y el pasado; mientras que la danza moderna se valorizaba como algo modernista, abstracto y de Estados Unidos[6].

El término danza posmoderna, dentro de un contexto de época específico, surge en palabras de un (reconocido e institucionalmente legitimado) crítico de arte. Banes lo relata de la siguiente manera: “en 1975 Michael Kirby^[7] publicó en *The Drama Review* un artículo dedicado a la

danza postmoderna –una de las primeras veces que se empleó por escrito el término– donde propuso una definición del nuevo género” (Banes, 1980, sn). Las palabras claves de su descripción son: todo movimiento regido por decisiones, objetivos, planes, esquemas, reglas, conceptos o problemas es válido. La estética es de delimitación y control. La danza posmoderna queda asociada a una idea de que por encima del material kinético se encuentran conceptos e ideas. Aquí nos encontramos con otra repartición de valores: arriba-abajo. La validación de las prácticas que se asumen como posmodernas se erige como actualización de la oposición entre bailar y pensar.

La diferencia ante la danza que existía hasta ese momento, es una posición respecto de las prácticas que los artistas mismos deciden en un momento desechar y/o reelaborar en el seno de lo que se va conformando como un campo del arte estrechamente vinculado al ámbito académico, la crítica de arte, la teoría, el museo y el mercado. Se trata de una generación de artistas universitarios e intelectuales, que usan la palabra como forma de legitimación de sus prácticas ^[8].

Cuando Mark Franko ^[9] se propone redistribuir la dicotomía terminológica que plantea todo debate en torno al modernismo-posmodernismo sugiere que toda definición de modernidad “apunta a una reducción a la esencia”. Su propuesta será reemplazar aquello que se quiere identificar, proponiendo un nuevo par de opuestos: los términos modernismo y literalismo. Literalismo es un término que, según el autor, permite destacar lo irreductible de la materialidad, esto quiere decir, precisamente, la existencia de una relación literal entre el gesto y la materia, entre la forma y el contenido ^[10]. Retomando a Michael Fried, quien:

distingue claramente los objetivos del minimalismo tal como fueron originalmente enunciados por Clement Greenberg (parafraesados aquí por Banes) y los de la objetualidad de la escultura (particularmente la escultura de Robert Morris), a la que Fried llama literalismo[11].

La distinción esencialista del minimalismo como nueva especificidad de las artes que se traslada del objeto a la danza en un ejercicio literal de traducción, la ejerce la misma Yvonne Rainer al escribir la famosa tabla comparativa o sistema de aplicación de los criterios de la escultura minimalista a la danza minimalista (su danza). De hecho, veremos que la bailarina define en esta tabla el concepto señalado por Mark Franko al establecer que lo que en escultura minimalista es la literalidad del objeto en danza será “la actividad de tarea o el movimiento-como-tarea”.

Objetos		Danza
	<i>eliminar o minimizar</i>	
1. rol de la mano del artista		fraseo
2. relación jerárquica de las partes		desarrollo y climax
3. textura		variación: ritmo, forma, dinámicas
4. referencia a la figura		personaje
5. ilusionismo		presentación
6. complejidad y detalle		variedad: frases y ámbito espacial
7. monumentalidad		hazaña de movimiento virtuoso y la extensión completa del cuerpo
	<i>sustituir por</i>	
1. fabricación de fábrica	igualdad de energía y movimiento "encontrado"	
2. formas unitarias, módulos	igualdad de las partes, repetición	
3. apariencia ininterrumpida	repetición o eventos discretos	
4. formas no referenciales	performance neutral	
5. literalidad	actividad de tarea o de movimiento-como-tarea	
6. simplicidad	acción singular, evento o tono	
7. escala humana	escala humana	

Imagen 1

Imagen tomada de: "Yvonne Rainer, tabla de Un cuasi sondeo de algunas tendencias "minimalistas" en la actividad de la danza cuantitativamente Minimal en medio de la plétoza, o un análisis de Trio A" (Traducción de Nicolás Licera)

La relación de referencialidad, es decir, de parámetro de validación que ejerce el arte minimalista escultórico para y con lo que podríamos llamar un *deber ser* de la danza minimalista, que se encuentra por su parte en pleno proceso de emergencia, es lineal. Cada elemento compositivo que ha sido reinventado dentro del ámbito de la escultura se aplica de modo directo a las artes del movimiento. El procedimiento pone al desnudo la intención de aplicación de fórmulas que validan el hacer porque se implementan, precisamente, procedimientos ya validados. Dicho de otro modo, aplicar procedimientos de la escultura a la danza auguraba una garantía de creación de un nuevo arte, la nueva vanguardia intelectual va tomando esta forma.

Sin embargo, evidentemente, este es un ejercicio intelectual que en su pretensión de linealidad se permite algunas licencias poéticas. Vale preguntarse, por ejemplo, ¿en qué sentido aquello que en el objeto es un procedimiento de eliminación de la monumentalidad en la danza es la eliminación de la "hazaña del movimiento virtuoso y la extensión completa del cuerpo"? ¿En qué sentido aquello que en el objeto es un procedimiento de eliminación del rol de la mano del artista en la danza es la eliminación del fraseo? Evidentemente leer este documento como una definición ontológica de la danza minimalista en danza es una forma de soslayar el carácter creativo, lúdico y poético del mismo.

Tomando estos parámetros, de hecho, podríamos situar a Yvonne Rainer más cerca de un procedimiento propio de los artistas pop, como Warhol, que del minimalismo. El movimiento pop, también llamado

neodadaísta o duchampiano, fue visto tanto por Greenberg como por Fried como: “un asalto a los valores que, según su perspectiva, el arte modernista ejemplificaba”^[12].

Cuando Fried analiza y cuestiona ciertos preceptos vigentes respecto de lo que se va entendiendo por arte minimalista, hace una aclaración curiosa:

Más todavía, la presencia del arte literalista, analizada en forma pionera por Greenberg, es básicamente un efecto o una calidad teatral –una especie de presencia escenificada. Se trata de una función no sólo de la impertinencia de la obra literalista e incluso, a menudo, de su agresividad, sino de la complicidad especial que la obra arranca del espectador. En efecto, se dice que algo tiene presencia cuando le pide al espectador que le preste atención, y se la preste en serio –y cuando el cumplimiento de tal demanda consiste simplemente en estar consciente de ello y, por así decirlo, en actuar en consecuencia[13].

Este sentido de teatralidad que Fried señala respecto de los objetos minimalistas es difícilmente vinculable a la idea de rechazo del virtuosismo y el espectáculo en la danza. Las tendencias que Franko distingue, precisamente, nos permiten encontrar estrategias de legitimación en el ámbito de la danza, porque vemos allí claramente que Sally Banes suscribe a Yvonne Rainer en una línea histórica que traza un camino evolutivo, un desarrollo que se desplegaría en dirección a la conquista de la pureza de la danza en tanto arte del movimiento. De esta manera, una verdad de danza sería develada y factible de ser encontrada aplicando criterios del campo del arte minimal, entendido como proceso de reducción, cuando (por otro lado) los artistas minimalistas buscaban, en verdad, “declarar y ocupar una posición que pueda formularse verbalmente”, porque lo que los interpelaba era el cuerpo, la percepción y el proceso de aprehensión de la experiencia estética por fuera de la imagen figurativa, el didactismo y la metáfora^[14].

Sin embargo, nos resta reconocer que en efecto hay una inclusión definitiva. Siempre que algo “se incluye” es porque *a priori* se lo estaba considerando excluido. El movimiento cotidiano *a posteriori* forma parte del catálogo de acciones escénicas que se llaman danza. Se trata de lo que Danto identifica como “indiscernibles” y que detecta en el marco de los recitales que ofrece “la Judson”. Paradójicamente, aquello que Danto “encuentra”, lo detecta como especificidad del pop y no del arte minimalista. No asistimos a una homogeneidad, más bien asistimos a una anti-modernidad como forma de identificación que permite establecer los parámetros de lo que “no va más”. Los “no más” los encarna el arte legítimo. Y como la legitimación del arte es ahora *expertise* de los teóricos, la palabra otorga validez, institucionalización y formas de archivación (que son, así mismo, reducciones).

En ese punto las neovanguardias de los sesenta y setenta, no se distinguen tan radicalmente entre sí. ¿Podemos hablar de métodos no convencionales?, ¿de nuevas convenciones?, ¿de nuevas danzas? Luego de la posmodernidad, tras la posmodernidad: Todo es danza, todo es arte. Pero esto no significa que nada es danza, ya que el que todo pueda ser, no

implica que cualquier cosa lo sea. De la siguiente manera, Burt re-enlaza los hilos sueltos de este ovillo:

Los trabajos presentados en la Judson Memorial Church en los comienzos de 1960, y los realizados en 1970, a los que Banes denominó post-modernos analíticos generaron un tipo de presencia que fue, seguramente, en términos de Fried, teatral[15].

La danza analítica de los setenta se relaciona con el minimalismo, en tanto forma de pensar lo estructural y lo humano en términos de abstracción que da conciencia de existencia al cuerpo. Sin embargo, la escala espacial del minimalismo y su propuesta perceptiva, en nada tiene que ver con las danzas analíticas. La renuncia fundacional al virtuosismo técnico se señala como forma de renuncia a la inhumanidad del bailarín, la cual dejaría de ser su valor escénico, ¿es inhumano el cuerpo del virtuosismo técnico?

Ya en la década del setenta, la posmodernidad se abre, consciente de sí, autoproclamada como un presente infinito, un tiempo que no deviene, un tiempo que se estanca porque ya no hay *a posteriori*. El camino es errático. Quien camina no tiene un fin al que llegar, camina y su gesto es “puro” presente. No se dirige a un futuro, permanece en su condena de conciencia de movilidad. Y, aquí, sutilmente, se hace cuerpo algo siniestro.

La “posmodernidad” autoproclamada absorbe y valida nuevos procedimientos de creación, danza analítica, danza desidealizada, desvirtualizada, desespectacularizada. Una danza que pretende reflexionar sobre el movimiento en sí. Que se pretende a sí misma como única reflexión válida. Su estrategia fue un arribo a la “pureza” de la danza, por el desmontaje de artificios escénicos vinculados a la narración.

Sin embargo, la sociedad posmoderna es la que asiste a lo que Debord denuncia: “ante el espectáculo es ciega pero mira mucho. Mira mucho, pero no ve nada...” (Debord, 1995, sn), es una sociedad que aún finge la separación mente cuerpo, que continúa jugando la ficción de que el cuerpo puede ser tomado de hecho, puede ser tomado en serio, puede ser tomado. (Foster, 2012, p.12) . ¿Cuál es el reverso en sombras de su deseo?

La trinidad de la danza posmoderna.

La historia de la teoría de la danza ha sido una y otra vez el conflicto entre aquellos quienes valoraban la técnica y aquellos quienes valoraban la expresión. Quienes siguieron a Rameau y quienes siguieron a Lully a comienzos del siglo XVIII, los fans de Marie Sallé, los Petipas contra los Folkines, los balletomanos contra los defensores de la danza moderna del siglo XX, los Cunninghamianos y los Grahamianos -todos estos conflictos han puesto de forma cíclica a la técnica versus la expresión durante siglos. Con *Trio A* de Rainer este ciclo por fin se rompió. Esta discusión se hace irrelevante, porque se propuso la posibilidad de que la danza no sea ni perfección técnica ni perfección expresiva, sino algo más - la presentación de objetos en sí mismos. No es simplemente un nuevo estilo de danza, sino un nuevo significado y una nueva función: lo que ha aparecido es una nueva definición de danza.

Sally Banes

¿Qué es una definición? ¿Cómo analizar el término sin ejercer violentamente una nueva forma de definición del mismo? No definir. La acción de definir convoca a la construcción de relatos que se proyectan como garantía de claridad y exactitud. El acto de definir es un gesto de determinación de aquellos límites que “evidenciarían” la existencia de un caso esencial, representativo de una (y toda) cosa. ¿Qué acción, qué performance de legitimación se ejecuta al determinar una obra como aquella que haría emerger una “nueva definición de danza”? ¿Qué hay después de que la danza es definida? ¿Será posible hablar del gesto de “definir” y evitar, al mismo tiempo, caer en la reposición del gesto mismo? Según lo señala Sally Banes:

Trio A es una respuesta posmoderna a la pirouette; el rechazo a la danza clásica, que funciona a la misma vez como su expansión. En Trio A, el cuerpo también gira, dando vueltas otra vez alrededor de sí mismo, en relación a su disposición física y espacial, presentando cada aspecto y ángulo del cuerpo al espectador. Sin embargo, existe una gran diferencia en el modo de la presentación: el cuerpo no para nunca; nunca oculta su arriba y su abajo, su afuera y su adentro, enfatizando así un continuum de movimiento a diferencia de los tenaces y marcados contrastes del estilo del siglo XVIII. La belleza de Trio A no se apoya en ideas de gracia, elegancia, expresión dramática, o incluso en la naturaleza, sino en el material verdadero de su presencia y distancia coexistentes[16].

Sally Banes repone el problema clásico del ser en términos de esencia. *Trío A* aparece como el ejemplo paradigmático que representa la esencia toda de una nueva (la mejor) danza. Una forma de concebir la danza que “rechaza”, tal como ella misma lo expresa, otros modos de bailar. La oposición como garantía de valor, justifica la idea de que Yvonne Rainer desarrolla una “estética del NO”. Así se titula el capítulo que Sally Banes dedica a analizar el giro estético que ejerciera *Trío A*. Partiendo de afirmaciones que ubican a Rainer como “la más prolífica y polémica de los coreógrafos del Judson Dance Theatre” (Banes, 1980), Banes relata un proceso en que se van sucediendo diversas “reducciones” que irían llevando a la bailarina a tomar contacto (o hacer, o inventar) la esencia misma de la danza.

Según la autora y crítica de danza, Rainer receta un “antídoto” a la danza moderna, la cual se encontraba (ergo) “agonizando”. La imagen del artista que inyecta vida al arte, la artista salvadora que otorga vitalidad a un arte moribundo, hunde sus raíces en el mito cristiano del Dios que infunde vida a sus pájaros de arcilla con su propio aliento. El artista vuelto divinidad o la glorificación de la creación artística colocan a las producciones en un pedestal en el doble sentido de la metáfora tal como la utiliza Deligny: como lugar propio (apropiado) y como propio lugar (único), erigiendo, así, un lugar indiscutible que otorga valor histórico las piezas del arte (Deligny, 2015)

Lo que Banes señala y define como “Estética del No”, refleja su propia concepción catastrófica del hacer de la danza hasta Rainer (hasta *Trío A* para ser más específica), o justifica la importancia de la artista que le interesa, al adjudicar cierto estado de precariedad al contexto del cual ella misma se separa. De modo tal que llega a conclusiones que afirman que Rainer, en 1965: “formuló una estrategia para la desmitificación de

la danza, en función de su concepción objetiva” (Banes, 1980). Desde la perspectiva de Banes se trata de una estrategia de negación y rechazo, estrategias que abordarían una objetividad de danza. De modo que, todo lo que Rainer se encarga de nombrar en su Manifiesto del No, serían aquellas cosas que considera “bien” o “bueno” o “conveniente” NO hacer en la escena. De esta manera, a modo de receta procedimental, que no resuelve en modo alguno la materialidad coreográfica, determina una serie de parámetros estéticos, ideológicos (casi morales) de lo que la “buena” danza ha de (no) hacer.

Sin embargo, como todo procedimiento que se plasma por escrito, quisiera proponer una forma de lectura propositiva del mismo, para redistribuir el problema desliteralizando la interpretación del uso de la escritura por Rainer. Cuando la coreógrafa expresa una serie de “límites” para el hacer coreográfico, lo suyo es una propuesta que, ante todo proclama un “sí”. ¿Qué sucede si al releer el Manifiesto de Rainer, a todo “no” le antecede un “sí”? Hagamos el experimento:

- (si) No al espectáculo.
- (si) No al virtuosismo.
- (si) No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.
- (si) No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella.
- (si) No a lo heroico.
- (si) No a lo anti-heroico.
- (si) No a la imagería basura.
- (si) No a la implicación del intérprete o del espectador.
- (si) No al estilo.
- (si) No al camp.
- (si) No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete.
- (si) No a la excentricidad.
- (si) No a conmover o a ser conmovido.

La pregunta de Banes: “¿Qué quedaba entonces para el coreógrafo y el bailarín?”, pierde eficacia. Todo lo que Rainer está definiendo de forma propositiva es un ejercicio de apertura de posibilidades y no una restricción purista que pueda acceder a una supuesta esencia de la danza misma. La apertura de nuevas posibilidades a partir del ejercicio de la restricción es un aprendizaje del cuerpo entrenado técnicamente.

Cuando un artista define un procedimiento de trabajo o los parámetros de alcance de sus propuestas estéticas, cuando determina aspectos que delinean restricciones, no necesariamente establece limitaciones a su hacer. Cada NO proclamado por Rainer funciona como apertura, como distancia. Cada NO abre un *entre* que se ejerce hacia nuevos mundos o modos posibles de hacer y pensar la danza. Ningún procedimiento artístico es garantía de acceso a una verdad. Ningún procedimiento artístico puede asegurar los resultados de su aplicación.

No me parece conveniente establecer en Rainer una especie de “salvadora” de la esencia de la danza que estaría en un proceso de “decadencia” irremediable. Aquello a lo que la artista dice NO existe fundamentalmente desde su lectura aplicada a maneras de hacer y distribuir danza. Pero NO, por ello, establece los parámetros del panorama “total” de “la” danza. En este sentido toda discusión que

intenta definir el modernismo, posmodernismo, esencia y verdad de la danza desde Rainer vuelve a ejercer una estrategia de posicionamiento esencialista como la que evidentemente construye Banes^[17] y que señala y encuentra en *Trío A*: “Algo que no era ni el drama, ni la imaginería de los *happenings*, ni el abuso de la participación del espectador. Algo que tal vez sólo podría ser realizado en la imaginación: la reducción de la danza a su esencia”.

La lista de NO(es) de Rainer se presenta a sí misma como Manifiesto. Los manifiestos históricamente se han auto-posicionado como “última revelación” de “lo último en arte”. El manifiesto es una escritura de vanguardia. Lo último en materia de Arte, cuando lo que organiza la historia es un sentido lineal evolutivo, equivale por condición necesaria a “lo mejor” o “más” arte. La “evolución” vanguardista de vanguardia en vanguardia, se basó en la idea de separación y superación de los problemas del “arte anterior” para volver a irrigar al campo del arte de aguas que auguren su fertilidad. La estrategia incluye una noción respecto de lo que se considera “anterior”, porque se ejerce desde y a partir de un diagnóstico. Cada nueva vanguardia se define a sí misma como verdadera.

Pero... ¿Qué es *Trío A*?

Aquello que hoy vemos como *Trío A* es una obra producida por la misma Sally Banes y lo que vemos es un solo, no un trío. El film de *Trío A* se produjo junto con el proceso de escritura y edición del libro que la crítica norteamericana publicó en 1980. De hecho, hoy es una pieza de Museo, que por ejemplo fue incorporada al Museo Reina Sofía en el año 2012 y forma parte de la colección del MOMA, donde desde el 2020 están fijados los derechos de copyright.

En la nota final del capítulo titulado *La Estética del NO*^[18], Banes señala:

Quisiera reconocer la sugerencia de Noel Carroll de que *Trío A* termina con las cualidades posturales y arquitectónicas de la danza, dejando así sólo movimiento. Quisiera agradecer a ambos, a él y a Yvonne Rainer por muchas interpretaciones y pensamientos valiosos. Un film de *Trío A*, bailado por Rainer, fue realizado por Robert Alexander el 12 de Agosto de 1978, e hizo posible estudiar esta producción de un modo cercano.

Podemos ver que la producción de lo que posteriormente se convirtió en una pieza de museo fue realizada con la clara intención de llevar adelante la investigación misma que la legítima. El proceso trinitario de su “registro”, análisis e institucionalización, la coloca como eslabón de la historia del arte, suscribe la pieza a un proceso de evolución estilística y depuración del arte de la danza, museificándola.

Es notable que el solo de Rainer, aquel que conocemos como “el *Trío A*”, representa al trío ausente, para poder así suscribirse estéticamente en una genealogía de solos de la danza registrados para la cámara.

La bailarina solista que se coreografía a sí misma y “revoluciona” la danza desde su concepción y creación delinea el recorrido de la historia

oficial de la danza moderna del Siglo XX en relación, precisamente, con las posibilidades que trae el cine. Desde la figura de Loie Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman y otras que fueron nombradas “las pioneras de la danza moderna”. ¿Cómo no destacar la familiaridad entre las siguientes imágenes?



Imagen 2

Hexetanz. 1926. Mary Wigman[19]



Imagen 3

Trio A. 1978. Yvonne Rainer.

Sin embargo, el “registro” de *Trío A* es contemporáneo, por ejemplo, al conocido musical dirigido por Randal Kleiser, ambientado en los cincuenta y protagonizado por John Travolta y Olivia Newton-John: *Grease*. Las referencias contemporáneas en términos de producción cinematográfica, en general, dan cuenta de que “lo precario” del “registro” de *Trío A* no es una condición de época, sino una decisión estilística que apunta a mostrarlo como una pieza histórica. Para nombrar otro hit de la industria cinematográfica y que también tiene que ver con la danza, en 1979 se estrena *All That Jazz*, otro gran hito de la historia que muchos de nosotros hemos visto. Variabilidad de tomas, el uso de planos detalle, la imagen color y con sonido (!!) los cortes de cámara, los movimientos de la cámara misma en el espacio, dan cuenta no sólo de la cantidad de recursos de edición y montaje que estaban disponibles por aquellos años en que incluso la tecnología de títulos que también estaba vigente, sino,

sobre todo, de que se consideraba factible de usar ciertos recursos para “mostrar” danza.

Susan Manning analizó la relación entre los modos de validación de obra de Rainer por Banes y el discurso creado en 1930 por John Martin y Lincoln Kirstein para señalar el “modernismo de las danzas de Mary Wigman”. Las definiciones se corresponden al igual que los “registros”:

Con Wigman, [escribió Martin] la danza se alza por primera vez completamente revelada en su propia esfera; no es narración de historias o pantomima, o escultura en movimiento, o diseño en el espacio, o virtuosismo acrobático o ilustración musical, sino solo danza, un arte autónomo que ejemplifica plenamente los ideales de la modernidad en su consecución de la abstracción y la utilización de sus materiales de manera eficiente y con autoridad[20].

Burt destaca precisamente esa familiaridad que en el presente escrito identificamos como espejo material del archivo creado, ya que, de todas maneras, queda por preguntarnos, ¿por qué un trío es representado por una sola persona, que de todas maneras no lo bailó en su versión “original”? O, quizás, ¿de qué manera en este sincretismo de la danza con el modelo de arte internacional contemporáneo, se aplican formas de legitimación que, mínimo, tuerquen, la complejidad de la materialidad coreográfica en su contexto de surgimiento?:

Martin afirmó que Wigman había revelado estos ideales por primera vez, por lo que su trabajo representó un gran avance y creó un nuevo paradigma. Banes hizo el mismo tipo de reclamo para el Trío de A de Yvonne Rainer: “La historia de la teoría de la danza”, escribió, “ha sido el conflicto repetido entre los que valoran la técnica y los que valoran la expresión. Con Trío A, este ciclo está por fin roto. No es simplemente un nuevo estilo de danza, sino un nuevo significado y función, una nueva definición” (1980:49). Así, para Banes, Trío A ejemplifica la manera en que la danza posmoderna reemplaza las formas anteriores de pensar la danza cambiando el foco de las cuestiones de estilo a un nivel conceptual completamente nuevo. Pero ¿no es esto en efecto lo que Martin había sugerido en 1933 en su famosa declaración de que La danza moderna no es un sistema sino un punto de vista? ¿Acaso Banes no se limita a defender que el nuevo punto de vista minimalista que se ejemplifica en obras como trío A es sólo un punto de vista aún más reciente que el ejemplificado en los trabajos que Martin escribió en la década de 1930?[21]

El solo de Rainer no existe como tal hasta que es realizado para la cámara y para el museo. El archivo se constituye como ficción de registro de una práctica que, en tiempo diferido, va mutando las condiciones de su existencia. Rainer se define a sí misma como “*una evangelista posmoderna de la danza*”. Pero, tal como señala Banes la propagación de *Trío A* se logró no sólo dentro de las acciones pedagógicas y coreográficas de Rainer: “Cuando la Grand Union comenzó con las noches de improvisación, David Gordon recuerda que si no se le ocurría qué hacer, se tiraba para atrás, como en la secuencia de *Trío A*. Otros bailarines y coreógrafos retomaron *Trío A* en sus composiciones, incluyendo a Pat Catterson, quien realizó una versión “rebobinada” en 1971, e incorporó una parte en su trabajo *Serial II*, de 1975.” (Banes, 1980). *Trío A* deviene monumento, deviene ícono.

La historia (el modo en que es escrita) va convirtiendo a *Trío A* en un objeto icónico. Acercando las lógicas de circulación y validación del arte

contemporáneo internacional a la danza, retomando de la danza misma sus modos de archivación histórica: su tradición es la de los solos para cámara. Se lo coloca como pieza paradigmática cuando se afirma que su logro es “su rechazo y negación resolutive al estilo y a la expresión, produciendo así un giro histórico de lo propio de la danza hacia el movimiento puro.” (Banes, 1980, sn). Insisto, ¿qué es un movimiento puro?, ¿cómo sería un no movimiento?

El programa greenberguiano define una ficción de “búsqueda de pureza” que lo que permite es la invención de discursos legitimantes que encuentran en cada medio (*médium*) con el que trabajan, la orientación del hacer de la modernidad, que apuntaría a su propio agotamiento. De esta manera, cada vez, se señalan piezas (incluso se las crean como al *Trío A* que vemos hoy) como estrategia de posicionamiento de los artistas y su definitivo ingreso al mercado del arte internacional.

Conclusiones

¿De qué habla Banes cuando habla de *Trío A*? ¿De qué hablamos lxs historiadorxs y críticxs que volvemos sobre la pieza? No es posible discernir en este punto del recorrido entre la obra original y todos los relatos que le han sido adosados en el tiempo. Pero, sobre todo, lo que vemos en los links disponibles en la web, es importante saberlo, eso no es *Trío A*. Es la versión para cámara en que Rainer recompone la coreografía bailada por tres bailarines en 1966 como apertura de un gran evento en la Judson Church que fue titulado *The Mind is a Muscle, Part 1*. Dentro de esta pieza, *Trío A* era precisamente un primer trío (al que le sucedía un *Trío B*) interpretado por: William Davis, David Gordon y Steve Paxton. Yvonne Rainer tampoco bailaba el *Trío B*:

En una versión más larga, aunque no completa, de *The Mind is a Muscle*, también presentada en la Judson, en Mayo del 1966, Rainer creó una versión especial de *Trío A* para Peter Saul; una versión “balletística” con una pirouette o un salto metidos en “donde sea que fuese posible.” Esa versión, solo, fue titulada *Lectura*. La versión final de *The Mind is a Muscle* fue realizada en el Teatro Anderson, el 11, 14 y 15 de Abril de 1968. En ella, *Trío A* fue realizada una vez como un trío por tres hombres y otra como *Lectura*. Fue el centro de un evento nocturno de ocho partes, con nueve interludios de música y diálogo, que también incluyó *Trío B*, una secuencia unísona en la que tres mujeres deambulaban, y *Trío A1*, una secuencia de tres bailarines hombres haciendo giros siendo uno el partenaire del otro, mientras deambulaban en diagonales entre dos colchones[22].

Este capítulo de la historia del arte, se escribe entonces, entre un manifiesto de artista y el (no) registro de un solo que representa a un trío ausente. La estética del cine antiguo, la intención estética de acercar la obra al año cero es la estrategia de validación del ícono bizantino. Esta vez el año cero coincide con “las pioneras de la danza moderna”, porque lo que se quiere es adjudicar el máximo modernismo a la obra que se señala como ícono de la época. El ícono se construye a cámara fija y sin color. Se presenta en dos actos, un primer acto en donde se ve la danza “completa” (objetiva) y un segundo acto en donde se muestran detalles y

se destacan “momentos”, igual que sucede con los registros de Hexentanz, el solo de Mary Wigman, que también fue registrado veinte años después de su performance escénica.

Las distintas versiones de *Trío A* son relatadas por Banes en su texto. En una relectura retrospectiva cada versión aparece como un acercamiento al punto cúlmine, la máxima expresión de *Trío A*, en el cuerpo de su autora y ante una cámara fija, imagen blanco y negro y sin sonido. Y, si bien es evidente que al menos en aquellos años Yvonne Rainer tenía un interés muy claro de suscripción a la vanguardia, su recorrido es relatado y retratado por Banes como un diseño, como si se tratara de la consumación de un destino, he aquí la operación de legitimación.

Josefina Zuain es bailarina y escritora. Coordina talleres de escritura para artistas y se desempeña como consultora de proyectos en el área del arte y afines. Es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Doctoranda en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca, donde en 2019 finalizó su Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, con beca internacional otorgada por Fundación Carolina y Banco Santander (con tesis). Dirige un sello editorial especializado en contenidos de danza, 2da En Papel Editora y una plataforma virtual en formato archivo que reúne 12 años de producción de contenidos en torno a la Danza: cuadernosdedanza.com.ar ISSN22508708.

Bibliografía

- Banes, S. (1980). *Terpsichore en zapatillas: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Boston. (Traducción de Nicolás Licera)
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre filosofía y danza*. Buenos Aires: Cactus.
- Burt, R. (1998). *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London: Routledge.
- Burt, R. (2017). *Deshacer la historia de la Danza Posmoderna*. (Traducción de Molina C.) Segunda cuadernosdedanza.com.ar ISSN 22508708
- Danto, A. (1999). *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós.
- De Micheli, M. (1998). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Deligny F. (2015). *Lo Arácnido y otros textos*. Buenos Aires, editorial Cactus.
- Foster, S. L. (2012). *Coreografiar la historia*. Traducción de Fernández Lera A. En *Lecturas sobre danza y coreografía*. Editorial ARTEA: España. (Texto originalmente publicado en 1986)
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo / Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Fried, M. (1967). *Arte y objetualidad*. Pres. de Carolina Benavente. Trad. De Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cortés. Escáner cultural N°147, mayo 2012. En Internet: <http://revista.escaner.cl/node/6187>
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

Rainer Y. (1966) "Un cuasi censo de algunas tendencias minimalistas..." En *¿Qué es la danza?* Copeland, R y Cohen, M. (Eds.) Oxford: Oxford University Press. (Traducción de Tambutti S.)

Notas

[1]Foster, S. L. (2012). Coreografiar la historia. Traducción de Fernández Lera A. En *Lecturas sobre danza y coreografía*. Editorial ARTEA: España. (Texto originalmente publicado en 1986) p. 12.

[2]Banes, S. (1980). *Terpsichore en zapatillas: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Boston. (Traducción de Nicolás Licera)

[3]Entre otras recomiendo visitar: *Poor Little Rich Girl* (1965), *Blow Job* (1964) y *Chelsea Girls* (1966)

[4]Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre filosofía y danza*. Buenos Aires: Cactus. P. 117

[5]Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

[6]Burt, R. (1998). *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London: Routledge.

[7]Co-editor de *The Drama Review*, junto a Richard Schechner. Kirby fue profesor de artes dramáticas en la Universidad de Nueva York y autor de cuantiosos estudios sobre performance y happening. Schechner, su colega, fue también crítico y teórico del arte de la performance, se desempeñó como docente en la Tisch School of The Arts de la Universidad de Nueva York, un espacio dedicado al performance studies, cine y nuevos medios.

[8]Burt, R. (1998). *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London: Routledge.

[9]Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo / Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

[10]Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo / Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

[11]Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo / Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores. P. 116

[12]Burt, R. (1998). *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London: Routledge.
Burt, R. (2017). *Deshacer la historia de la Danza Posmoderna*. (Traducción de Molina C.) Segunda cuadernosdedanza.com.ar ISSN 22508708

[13]Fried, M. (1967). *Arte y objetualidad*. Pres. de Carolina Benavente. Trad. De Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cortés. Escáner cultural N°147, mayo 2012. En Internet: <http://revista.escaner.cl/node/6187> p. 12

[14]Fried, M. (1967). *Arte y objetualidad*. Pres. de Carolina Benavente. Trad. De Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cortés. Escáner cultural N°147, mayo 2012. En Internet: <http://revista.escaner.cl/node/6187>. P. 4

[15]Burt, R. (2017). *Deshacer la historia de la Danza Posmoderna*. (Traducción de Molina C.) Segunda cuadernosdedanza.com.ar ISSN 22508708.

[16]Banes, S. (1980). *Terpsichore en zapatillas: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Boston. (Traducción de Nicolás Licera)

[17]Banes, S. (1980). *Terpsichore en zapatillas: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Boston. (Traducción de Nicolás Licera)

[18]Banes, S. (1980). *Terpsichore en zapatillas: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Boston. (Traducción de Nicolás Licera)

[19]Es muy recomendable leer la presentación de este fragmento de archivo en el acervo disponible online del MOMA: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=238>

[20]Burt, R. (1998). *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London: Routledge.

[21]Burt, R. (2017). *Deshacer la historia de la Danza Posmoderna*. (Traducción de Molina C.) Segunda cuadernosdedanza.com.ar ISSN 22508708

[22]Banes, S. (1980). *Terpsichore en zapatillas: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Boston. (Traducción de Nicolás Licera)