



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

Cicle de Conferències
CENTDANSES, històries de la dansa del segle XX

organitza **Mercat de les Flors**
coordina **Roberto Fratini**

SESSIÓ 6 - La maledicció de la bellesa

Expressionismes, impressionismes i cal·ligrafies del cos

«Stat rosa pristina nomine. Nomina nuda tenemos.»

La Mort de la Bellesa ha anat de la mà de la Mort de Déu, i d'altres de les moltes represàlies que van caracteritzar el segle xx. Bé podem creure, seguint A. Danto, que el principal trauma de la modernitat ha estat, en l'àmbit del pensament formal, que la praxi artística s'ha després abruptament de la inclinació cap a la Bellesa que havia semblat la seva raó de ser més incontrovertible, el seu *telos* implícit durant els darrers vint segles; que la mateixa estètica, branca del pensament consagrada a dirimir el problema de la Bellesa, ha estat expulsada de la filosofia de l'art (si no de la filosofia a seques) per no tornar-hi més; i que, arran d'aquest destronament, avui no hi ha pitjor insult per a una obra d'art que la inveterada acusació d'«esteticisme». La dansa, en aquest sentit, no n'és una excepció. Amb això no vull insinuar que les creacions coreogràfiques dels darrers cent anys fossin inevitablement lletges; sinó que la Bellesa, i l'intent franc de perseguir-la com es practica un sistema objectiu de valor, van abandonar les poètiques de la dansa; que la Bellesa va deixar, des de la fi del postromanticisme rus, de ser el seu «tema».



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

Diguem que, si durant tota l'era del ballet clàssic el tema de la dansa va representar en molts sentits el «pretext» per al desplegament d'una bellesa que era totalment un fi en si mateixa, en la modernitat madura es pot dir que la bellesa, ocasional, gratuïta, circumstancial, ha estat la majoria de vegades el pretext per al desplegament d'un tema que des de tots els punts de vista transcendia (si no negava) aquella *insuficient* bellesa. A més, el vulgar, automàtic, decrèpit prestigi de la bellesa com a fenomen de «confecció» ha estat objecte d'una censura molt més obstinada com més imperiosa semblava, paral·lelament, l'exigència d'enunciar o desemmascarar un contingut pur que era la dansa mateixa com a tema primordial de la forma que era. La lletjor és la germana antipàtica del metallenguatge. I si hi ha una paradoxa en el segle xx coreogràfic, és que la dansa mai no ha estat tan lletja com quan s'ha mostrat en la seva naturalesa més sincera (per una paradoxa bastant similar a la que fa que les propostes poètiques més avançades en matèria de definició de l'essència de la dansa siguin actualment aquelles en què la dansa com a acció literal està substancialment absent). A les veus escandalitzades que s'aixecaran en aquest punt en defensa de la Bellesa de la dansa moderna es pot respondre amb dos arguments: el primer és que, repeteixo, aquesta reflexió no pretén definir el valor estètic de tot el que s'ha fet sobre els linòleums de la modernitat, sinó definir en quina mesura el seu valor estètic formava part del programa que positivament s'autoassignaven; el segon és que el mateix adjectiu *bell* en relació amb els fenòmens artístics ha estat subjecte també, en el transcurs de la modernitat, a revisions i amplificacions tan profundes que han



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

fet oblidar que actualment es fa servir per mesurar paràmetres de valor força diferents dels que utilitzaren les poètiques del passat per modelar-lo i calibrar-lo: en el segle xx és, de fet, l'adjectiu menys adequat de tots els que poden descriure la grandesa artística específica de les obres a què s'atribueix. No s'ha d'oblidar que, entre els avantatges d'aquesta massacre secular de la bellesa, hi ha sens dubte el descobriment que la bellesa mateixa no és sinó una de les qualitats pragmàtiques de l'obra; el descobriment que no és en la persecució d'aquesta bellesa on veritablement resideix el sentit de l'art; que, a més, el secret de la bellesa sempre ha estat una curiosa accessorietat, i que paradoxalment només en virtut d'aquesta distracció fonamental és com la bellesa aconsegueix esdevenir «essencial» o coorgànica dels fets artístics d'una manera misteriosa, transversal, maliciosa. Ara bé, bona part de l'emancipació formal que representa la dansa moderna ha consistit en un rebuig radical de tot allò que, en el ballet del segle XIX, pogués suggerir un pacte entre moviment i «embelliment»: condemna del ballet com a decoració, emmascarament estètic, falsificació del cos. En aquesta interpretació «cosmètica» del ballet els partidaris de la modernitat no s'equivocaven; l'error no consistia a interpretar la forma clàssica en termes decoratius, sinó a ignorar que la grandesa paradoxal del ballet consistia precisament en el poder essencialitzant que atribuïa a la decoració. Si, en definitiva, l'autoengany del ballet es resumia en la idea que automàticament era veritat tot allò que fos estudiadament bell, la modernitat volgué enganyar-se creient que era automàticament bell tot allò que era estudiadament veritat. La bellesa de la



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

modernitat no només detesta confondre's amb l'embelliment; en bona mesura és filla d'una sinceritat dramàticament antiestètica, que mai no admetria haver passat més de dos minuts davant el mirall. No n'hi ha prou, per tant, de creure que l'esteticisme va anar lligat, en el segle XX, només a les pràctiques del classicisme i el neoclassicisme; és més correcte suposar que en el segle XX l'esteticisme va ser el «tema» declarat d'una tradició transversal (que va de Duncan, passant per Cunningham, Taylor i Bagouet, a Kylian), marcada sovint per un curiós, quasi «fatal» reflux d'atenció pels modes i les estructures del ballet; però també que el mateix esteticisme va ser el tema no declarat, reprimat, el símptoma d'una tradició totalment diferent, obertament hostil a qualsevol classicisme i qualsevol cosmètica, però tanmateix refractària, fins fa pocs anys, a optar francament per una renúncia total a l'incomprensible efecte col·lateral de la bellesa. En aquest sentit, l'escrit de Cage *Grace and Clarity*, del 1961, és probablement l'últim document poètic, pel que fa a la dansa moderna, en què es manifesta amb claredat l'intent d'una refundació de la dansa sobre bases estètiques objectives (que Cage i Cunningham situen en el gran poder de desobjectivació i de sistematicitat de les tècniques clàssiques); a vint anys de distància, el postclàssic *Bella figura* de Kylian, de 1992, és la creació més recent de les que tenien com a nucli temàtic declarat la relació entre la bellesa com a dada existencial i l'embelliment (la *figura* és l'objecte per excel·lència de les retòriques i de les poètiques) com a estratègia formal. Gairebé en els mateixos anys un determinat sector de la Jeune Danse Française (principalment Dominique Bagouet) tornava a descobrir en el detall flexiu, en



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

l'excepció al llenguatge clàssic concebuda com a veritable *tropos* retòric, l'última encarnació possible del concepte d'estil. Si de la família ampliada del neoclassicisme i el postclassicisme passéssim a revisar la nissaga dels fenòmens obertament anticlàssics, descobriríem que la Bellesa (l'experiència de la qual Kant sostenia que era categòrica, autoevident i immediata més enllà de tota possible mediació discursiva) n'ha solcat el maremàgnum de manera clandestina, ben amagada a les bodegues del metadiscurs, com un luxe del qual, potencialment, es té vergonya (la modernitat és força puritana). No crec que exageri si suggereixo que les poètiques de l'avantguarda van procedir a una definitiva i programàtica abreacció del problema de la bellesa precisament quan, al final del segle, els consums de massa l'arrossegaven al descobert en el mortal esteticisme dels anys vuitanta i noranta, que invariablement va aplicar la regla d'una banalització cosmètica de tot el que la Bellesa havia pogut significar en els cinc segles anteriors. No és casualitat que, d'aquest neoesteticisme de síntesi, la Moda en fos el mestre de cerimònies indiscutible i «Beauty», de Ryuichi Sakamoto, l'himne indolent.

Si la bellesa ha continuat sent la característica censurable d'un llinatge coreogràfic que pretén estar «endarrerit» (segons molta crítica actual, *estetitzant*, *neoclàssic* i *reaccionari* són pràcticament sinònims), és precisament perquè comparteix amb la dansa clàssica un curiós destí de «repressió»: expulsada del discurs oficial, l'ha continuat trastornant amb la insistència i la recurrència d'un autèntic símptoma. Si només el que mor pot, en certa manera, tornar en forma de «supervivència» (el *Nachleben* warburgià), la bellesa és,



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

juntament amb el ballet, l'altra gran *no morta* de la dansa del segle XX. I precisament en virtut d'aquesta incoercible «tornabilitat» és com ha infestat sovint i de bon grat les formes d'una dansa moderna «bella malgrat ella mateixa», i com continua infestant el metadiscurs de tots aquells que s'obstinen a trobar-la en els fenòmens més estudiadament antiestètics de la praxi contemporània. Profundament obsoleta i, tanmateix, increïblement penetrant. Tot i així, la raó de l'aliança històrica entre neoclassicisme i esteticisme està profundament arrelada en un automatisme de les poètiques occidentals. Si un solo com *La mort del cigne* inaugurava, ja el 1907, els esquemes d'aquell *Nachleben* a l'empara del qual el ballet sobrevivia a la seva pròpia defunció, era perquè es tractava d'un solo *elegíac*. L'elegia clàssica (penso en Properci i Tibul) era el gènere poètic en què típicament s'oferia consol al dolor per la mort d'un ésser estimat (fos cosa, persona o animal) transfigurant-lo en bellesa, eternitzant el dol en les elegàncies de la malenconia i de la nostàlgia. Si, com diu Danto, en l'elegia la bellesa és intrínseca al caràcter mortuori del contingut, era inevitable que, també en el segle XX, l'únic to que es pogués permetre el luxe de ser intrínsecament estètic fos el de l'elegia, i que l'únic estil destinat a reconstituir-se elegíacament fos el neoclàssic, vivència de l'esplèndida perpetuació del dol per la seva pròpia mort. Si el destí de l'objecte, en l'art, és «néixer i tornar a néixer en l'esperit» (paraula de Hegel), sens dubte la dansa moderna va ser la que assumí la responsabilitat d'aquesta renovació constant, la que es féu portadora d'aquesta vitalitat sempre reiniciada. No és que la dansa neoclàssica n'estigués mancada; però en el seu cas l'apoteigma de



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

Hegel es podia reformular, amb enginy multiplicat, en termes curiosament invertits: l'objecte específic de la dansa és morir i tornar a morir en l'esperit. Des d'aquest punt de vista és encara més comprensible l'aliança a què ens hem referit entre metallenguatge i dissonància: si l'elegia és la idealització de l'Altre com a mort, podem creure que als seus antípodes hi ha l'autocrítica de tot allò que és viu, ni més ni menys que la missió i vocació de totes les avantguardes, radicalment absorbides, des de principi de segle, en la missió paradoxal de purificar l'art de tot allò que hi fos incrustació temàtica i superestructura estètica. La vitalitat de l'art del segle xx va estar sorprenentment pròxima a l'imperatiu de «posar-se en perill»: en el segle de l'ascetisme estètic, a la llarga el repte fou alliberar la dansa de tot residu d'esteticisme, de tota aura d'artisticitat (a les avantguardes dels anys seixanta) i, finalment, de tot residu d'objectualitat o literalitat (en el corrent conceptual dels anys noranta), fins acariciar una fantasmagòrica expurgació de la dansa de si mateixa. I si és cert que la relació entre bellesa del cos i bellesa de la dansa ho és tot menys simple, també és veritat que, simptomàticament, l'execució capital de la bellesa no s'inicia, en tots els nivells de la praxi artística del segle xx, justament fins al moment en què, amb la pèrdua de prestigi de l'obra com a «objecte», el que decau és el prestigi d'una relació física de procedència entre el cos de l'artista i allò que produeix; el moment, en definitiva, en què l'objecte artístic, admetent que existeixi, no té necessàriament un artífex, i és el producte no tant d'una tecnologia (com els artefactes industrials del Pop Art) com d'una *tècnica* en sentit clàssic. La veritable



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

diferència entre els artistes de l'art objectiu americà (Rauschenberg, Stella i Jaspers, entre d'altres) i el violent derrotisme del Pop Art rau en aquesta decreixent confiança en la simple objectualitat i autoritat de l'artefacte. En el fons és la mateixa diferència que hi pot haver entre el pensament coreogràfic objectiu i objectual de Cunningham, i els primers passos que va donar en una direcció conceptual la següent escola postmoderna, perfectament resumits en l'apoteigma d'Y. Rainer: «No a l'espectacle, no al virtuosisme, no a les transformacions i la màgia i a la fantasia, no al glamur i a la transcendència de la imatge de l'estrella».

Però compte: en origen l'homicidi de la bellesa i de la seva simptomatologia acadèmica compleix totes les funcions d'un «magnicidi»: el mateix, per entendre'ns, que Max Ernst i els propugnadors del primer expressionisme van voler perpetrar contra els símbols de les aristocràcies europees que havien estat responsables, entre el 1914 i el 1918, d'una primera insensata carnisseria mundial derivada, entre altres coses, d'un tràgic endarreriment en la renovació dels valors ètics i estètics. Ja el manifest dadaïsta del 1918 aclaria els termes d'una «neteja estètica» destinada a redissenyar l'obra d'art sota els auspicis d'una renovada atenció al seu sentit, al seu context i al seu efecte sobre la realitat: arma i mitjà d'un combat, abans que fi en si mateixa. La idea, perfectament sintetitzada per A. Danto, era que «no és feina d'artistes fer coses belles per a una societat immoral». A partir d'aquell moment el mite d'una bellesa «desinteressada» s'hauria vist com naturalment reaccionari. A més a més, en finalitzar el que els historiadors recordaran com l'última gran guerra



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

«de posicions» (basada en la salvaguarda violenta de les fronteres com a límit constituït de les diferents sobiranes en conflicte), l'art dels anys vint va practicar un model de «dinamisme creatiu», una nomadicitat del fer artístic que anava en el sentit precisament de traspasar tots els límits constituïts, totes les duanes del concepte d'art (la deflagració del qual s'inicia en aquells anys, seguint el rastre dels *ready-made* de M. Duchamp) i, fins i tot, les línies de delimitació de l'objecte artístic en si mateix, en primer lloc la noció d'*obra*. Per això l'art dadà era programàticament afí a totes les estratègies de l'efímer, a tots els models possibles d'«incursió»; i més aviat propens a substituir la vella noció de «producte artístic» amb la de «procés»: precisament en aquest privilegi de la processalitat-medialitat sobre tota forma de finalitat-finitud, i en el preu estètic que se'n deriva, és on l'avantguarda dels anys deu i vint s'enfronta amb prepotència al pensament dinàmic de la primeríssima dansa moderna, que precisament tenia com a convenció ideològica respondre al caràcter «ben acabat» i decoratiu de la *danse d'école* amb la brutal naturalesa del cos com a «mitjà emancipat», protagonista al descobert —si no despullat— d'un procés que era la dansa mateixa en paraules de Duncan, St. Denis, Laban i altres. Cal dir que, en la fase pionera, i en molts sentits fins al viratge expressionista dels anys vint, les poètiques de la dansa moderna acabada de néixer, entre Alemanya i els Estats Units, foren víctimes en termes estètics del mateix prejudici que afligia molts dels representants del protomodernisme (els escriptors i artistes del cercle de Bloomsbury, entre d'altres): no tant una aposta per la lletjor com a possible resposta a l'esteticisme de les arts històriques, sinó



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

més aviat una idea «ampliada» de bellesa, i la convicció que, a l'experiència d'aquesta nova bellesa «no evident», s'hi podia arribar gràcies a una atenta reeducació del gust. No s'ha d'oblidar que la modernitat substituï el *mode indicatiu* de les poètiques consolidades (que assenyalava una zona d'exclusió entorn de què es pot anomenar Art) per un *subjuntiu* (que suggeria la possible inclusió en l'estatut d'Art dels fenòmens més heterodoxos) la conjectura infinita del qual no trobava pau sinó en l'obertura també infinita del metadiscurs. La bellesa s'«obrí» parasitant (atès que el parasitisme endèmic és la seva estratègia més comuna) el subjuntiu hipotètic de la conjuntura moderna. Més simplement, la desmitificació de la Bellesa i l'expulsió de l'estètica de l'àmbit de la reflexió dansística (o artística en general) no es van produir fins que, per un automatisme que ni tan sols les poètiques més previngudes van saber controlar, es va continuar creient que la finalitat principal de tota expressió artística era oferir una experiència tan directa, tan pura com fos possible de la Bellesa. A aquesta idea d'una revelació de la bellesa en la no-evidència es van dirigir totes les peticions d'un harmonisme superior i natural al qual Duncan degué part de la seva celebritat. En aquest sentit s'ha oblidat massa sovint que, en Duncan, hi ha, entre molts mites, malentesos i simples lleugereses teòriques, una franca apologia del plaer i del gaudi (així, la biografia de Duncan està marcada pel mateix feliç hedonisme que caracteritza tota la Belle Époque); i que aquesta idea honestament supèrflua de la dansa, en la qual la bellesa estètica de la forma dansada es confon estudiadament amb el plaer del cos que dansa, o en què la innocència del cos seminu està impregnada encara d'un



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

encant tot eròtic, és també l'única impuresa poètica que, en la transició entre classicitat i modernitat, va salvar Duncan de tot risc de puritanisme. A aquestes altures la dansa moderna encara es concebia, en part, com la millor drecera cap al plaer, i no com el *dis-curs* que retardava aquest plaer amb beneficis espirituals sucedanis.

Al prejudici anàleg que l'experiència de la Bellesa s'havia d'«immediatitzar» es pot atribuir paradoxalment la primera i més precoç proposta de «formalisme coreogràfic» o dansa abstracta en les reflexions de Laban (deutores, al seu torn, d'una idea exageradament musical d'«harmonia»): precisament recolzant-se sobre el principi que la Bellesa no era evident, l'art abstracte de la Dansa Absoluta (i l'abstractisme predicat per Kandinski amb accents místics durant els mateixos anys) pretenia eliminar, amb la narrativitat i tematicitat de la dansa històrica, l'últim factor d'opacitat en l'apreciació d'una bellesa que pretenia estar desvinculada de tota mimesi. Més simplement, en el pensament de la Freier Tanz alemanya la Bellesa absoluta de la dansa en si mateixa s'oposava programàticament a l'Embelliment absolutament relatiu que havia estat el ballet, i amb el qual es pensava haver fet justícia ajusticiant simplement el concepte de trama o el de tema. És essencial subratllar que tant candor teòric demostra en el fons una certa ambivalència en termes de preceptes mimètics: donant per descomptat que el ballet clàssic perseguia una forma de «versemblança» narrativa falsificant el cos en formes totalment representacionals, la dansa moderna es proposava el doble mandat, una mica contradictori, d'oferir un cos versemblant acreditant-lo en formes del tot



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

abstractes. El cos era l'única dada «semblant» en un mar de «dissemblances»; i, a més, la pretextuosa, bella concretesa que garantia que l'abstracció fos percebuda com a tal: nua forma sobre un cos nu, sense sospites d'engalanament.

L'històric enfrontament de concepció entre Laban i Wigman, en els congressos de la dansa alemanya celebrats entre el 1928 i el 1932, tractava precisament de dos punts essencials i estretament emparentats: per la mateixa raó per la qual Wigman va rebutjar l'abstractisme de la proposta labaniana, a favor d'una dansa carregada d'impureses temàtiques, d'escòries emocionals i referencials, la fundadora de l'Ausdruckstanz es va mostrar també substancialment sorda als components estètics del pensament del mestre: reivindicar el prestigi expressiu de la lletjor programàtica va ser la manera més directa, per a l'avantguarda alemanya dels anys vint, de reivindicar conjuntament el prestigi del Contingut o del Programa respecte a l'imperatiu de la Forma. A aquesta salvatge política de deformació polèmica i incondicional es van dedicar els expressionistes (Wigman, Kreutzberg, Bodenwiesser, Palucca) almenys fins a l'arribada del nazisme, el *diktat* cultural del qual s'encarregà de domesticar totes les avantguardes que no podia purgar de manera expeditiva. Atès el prestigi internacional de què gaudia a principis dels anys trenta, la dansa moderna alemanya va caure en el primer dels protocols indicats. Les formes de l'Ausdruckstanz van perdre progressivament el sinistre encant de què havien gaudit la dècada anterior, i es van anar carregant d'un estrany sentimentalisme fúnebre que quadrava perfectament amb la tènica retòrica del règim, i amb el



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

seu imaginari letalment seduït per la Mort (*Totenmal* de Wigman, 1930, va ser el primer exemple d'aquesta nova aliança entre aspror expressionista i retòrica d'Estat; *Totenlied*, de la mateixa Wigman, representada als Jocs Olímpics de Berlín el 1936, en va ser, simbòlicament, l'últim). Podrà semblar paradoxal que qui s'exposés a una manipulació tan clamorosa fos precisament l'avantguarda més irreverent de l'Alemanya weimariana, la més entusiastament fidel al potencial subversiu de la dissonància. La raó més evident d'aquesta catàstrofe poètica s'ha de buscar, una vegada més, en un mite estètic. Ben mirat, renunciant a la tirania de la Bellesa, l'*Ausdruckstanz* no es va resignar pràcticament mai (si més no en el context sense complexos del teatre d'entreteniment —per exemple en les grotesques *performances* de Valeska Gert, la més irregular i perseguida de les «*Ausdruckstänzerinnen*»—) a indicar la «lletjor» a seques, el simple desgrat epidèrmic com un programa estètic en si mateix. La veritat és que, impregnant les poètiques de metafísica negativa (mort, dimonisme, obscuritat, mitologies ctònies i altres avatars d'una poètica desenfrenadament «nocturna»), l'expressionisme esdevenia testimoni i dipositari d'una categoria estètica que havia recorregut les poètiques occidentals (i les alemanyes amb innegable prepotència) des de l'època del Romanticisme: em refereixo al tema, intrínsecament dinàmic, del «Sublim»; la terrible bellesa d'allò que trastorna tota humana possibilitat de comprensió o superació o prepotència, des dels fenòmens de la natura salvatge, passant pels misteris de la passió invencible, fins als vertígens de tot allò que és absolutament metafísic. La lletjor ocasional, o l'estudiat efecte grotesc de certes



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

invencions expressionistes, en això, eren només un camí cap a la tremenda apercepció de forces i temes massa abismals per expressar-se airosoament. «Terrible», potser, però mai estèticament «lleig», l'univers formal de l'Ausdruck, com tots els pensaments poètics en olor de religió, només esperava la consagració definitiva d'una Raó d'Estat assedegada de monumentalització (i de monuments a la foscor). Per això, la lletjor inspirada de l'expressionisme, i el seu terror poètic, no s'han de confondre de cap manera amb la lletjor programàtica ni amb el Terrorisme estètic que, durant els mateixos anys, tramava, des del Cabaret Voltaire de Zuric, el grup dels dadaistes. Decidits a acabar amb la bellesa i amb tots els seus transformismes i, a més, substancialment aliens a tota consideració de grat o desgrat de l'objecte artístic en si mateix, Tzara i companyia sobretot van voler parar una emboscada al «Sublim» com la més abjecta de les restes del Romanticisme. Per això, més que a la producció d'obres «honestament lletges», els dadaistes es van lliurar a la proliferació de l'objecte d'art «estúpid i neci»: estupidesa i niciesa són, en paraules de Hegel, l'exacte oposat de la Sublimitat. La niciesa és també la prerrogativa més destacada del *ready-made* duchampià: l'objecte col·locat en un museu per proclamar la seva fantàstica banalitat semàntica i ordinarietat formal: «(...) l'elecció d'aquests *ready-mades* mai fou dictada pel gaudi estètic (...) es basà en una reacció d'indiferència visual combinada amb una absència total de bon o mal gust (...) en realitat una anestèsia absoluta» (Duchamp, 1961). Si subratllem aquesta desviació és perquè la Dansa, perduda en una antinòmia cada cop més artificial entre bellesa evident i sublims no-evidències,



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

no conegué el subtil cinisme i la despreocupació dadà almenys fins a la segona meitat dels anys vuitanta. La veritat és que fou un art maleïdament «seriós» fins al viratge conceptual. Sensible a tots els temes de les avantguardes històriques (inclòs el motiu del *ready-made* duchampià, que va trobar en Cunningham la seva contrapartida dansística més clamorosa), curiosament es va mostrar sorda a aquella «estupidesa» que era l'únic antídote a la trampa de l'esteticisme i de l'antiesteticisme de tornada. N'hi ha prou de pensar en la intacta popularitat de què va gaudir en el metadiscurs, fins pràcticament el final del segle xx, el tema decrepit de la «bellesa del cos i del gest en si mateix»: la idea que, en definitiva, per lletja que fos la seva forma executiva, el mitjà executor era apriorísticament «bell», i estava com condemnat a atreure de la seva bellesa i sublimitat totes les seves prestacions (no es pot negar que, a partir de Duncan, una imprecisa però invencible aroma de Grècia clàssica no ha deixat mai d'emanar en els sectors balsàmics del metadiscurs). Es pot tolerar que alguna cosa sigui lletja, però en cap cas que estigui també mancada de «profunditat». Ara bé, aquest endarreriment ideològic de la dansa és especialment sorprenent si es considera que precisament la niciesa de les creacions dadaistes constituïa ja en si mateixa la lectura més intensament performativa que s'hagués fet fins aleshores del «fer artístic»: buidar l'objecte artístic de tot prestigi estètic, antiestètic, tècnic i semàntic (fer, en definitiva, d'aquest objecte una astuta Nimietat) significava reformar l'art mateix en termes de «gestualitat». L'objecte evacuat de si mateix estava dient de manera clara que la seva substància s'havia d'inscriure totalment en un «comportament». I que l'arbitrarietat



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

d'aquest comportament, per no dir frivolitat o puerilitat premeditades, tenia molt d'una dansa; es té la inadmissible sensació que, si la dansa moderna fou sorda als aspectes més exageradament i cínicament lúdics de Dada, és perquè en aquests aspectes Dada estava força més a prop de la vertiginosa vacuïtat del ballet clàssic que de les poètiques d'un modernisme dansístic força necessitat, en aquells anys, de prendre's seriosament i de donar-se un contingut objectivable. Fins i tot quan les avantguardes contestatàries (i específicament el Judson Dance dels primers anys seixanta) es van lliurar en massa al format del joc, de l'*action* i de la *performance*, no ho van fer mai per amor d'un sa, polèmic idiotisme: els dispositius interactius de T. Brown, com també els experiments performatius d'Y. Rainer, per llunyans que semblessin de tota idea de bellesa o sublimitat, van tenir sempre una inclinació fatalment utòpica, o pedagògica, o temàtica. Massa propensos a «reformar alguna cosa» per deformar-la o per desemmotllar-la; però també massa fidels a la idea de la «dansa» com a paraula capaç de consolidar, en la revolució en curs, una espècie de sacra continuïtat entre les pràctiques del primer segle xx i les noves utopies, per dedicar-se honestament a destruir, de la dansa, fins i tot el nom i la «bellesa» d'aquest nom.

Seguint un cop més A. Danto, descobrirem que el debat sobre la bellesa no està exempt, en dansa, de controvèrsies eròtiques. Freud escriu: «Que la bellesa deriva dels dominis de la sensació sexual és l'únic que sembla cert; l'amor per la bellesa és un exemple perfecte d'un sentiment amb un objecte



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

inhibit (...) els genitals en si mateixos, la visió dels quals sempre és excitant, gairebé mai no es consideren bells». Si la civilització del Ballet havia recorregut totes les estratègies de la sublimació, optant per una «bellesa transparent que es proclamava a cada viratge del seu objecte», no hi ha dubte que la forta repressió del discurs del segle xx sobre la bellesa (el luxe vergonyós de molts i el programa de ningú) no era menys puritana, sinó que solament el va complicar més per la imperiosa necessitat de dessublimar el cos. Precisament, la insistència del discurs crític sobre el Cos (l'asexuat, expressiu, anímic, innocent, orgànic protagonista de les poètiques del segle xx) va servir gairebé durant cent anys per garantir que la dessublimació no «caigués» en una obscenitat massa descoberta, potencialment massa letal per a la Dansa com a concepte. Que l'equilibrada abstracció d'aquest cos no fos polaritzada pel detall de la genitalitat en la imatge i de l'excitació en l'imaginari. L'impuls que, seguint el rastre del viratge conceptual, en els anys noranta, aspira a polvoritzar o reduir les certeses inherents a la noció de cos té una paradoxal propensió en l'impuls d'alguns autors (entre d'altres, Jan Fabre, Jennifer Lacey i Philippe Saire) a «concentrar-lo» genitalment i reeditar-ne la pornografia intrínseca com un potencial subversiu, a demolir la «bellesa en si mateixa» del nu *artístic* en el metadiscurs mitjançant la «lletjor en si mateixa» del genital al descobert i del *moneyshot* en la praxi directa. Però la genitalitat subversiva del cos més recent evidencia una vegada més, amb una extraordinària energia reflexa, el potencial «pragmàtic» de la bellesa i dels seus contraris (siguin la lletjor, la banalitat o l'obscenitat): pragmàtic, és a dir, capaç de suscitar un «moviment» en el



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

subjecte que entra en contacte amb aquest potencial (plaer, desig, repulsió, o fins i tot la indiferència, l'estaticisme emotiu suscitat pel que és ordinari, banal i estúpid); una qualitat de dansa inscrita en la dansa. La sublimitat de la dansa, allunyada de les retòriques expressionistes (que tanmateix són, curiosament amb el ballet clàssic, un dels seus mites dansístics de referència), depèn precisament d'aquesta capacitat de separar de la manera més radical els *estats* del cos (cadavèrics, prenatals, genitals) per confiar totalment el potencial de pragmaticitat, la força de commoció, a la percepció de l'espectador. Probablement sigui l'única dansa que no tenia com a mandat, a partir dels anys seixanta, declarar triomfalment la identitat entre el cos i si mateix, sinó més aviat l'estranya insuficiència d'un cos sofrent en termes gairebé animals, perquè mai no és del tot conscient de «ser *només* cos». Entre la renúncia dels cossos de Maguy Marin (els cossos encalcinats de *May B*, els obesos de *Groosland*) i la dels cossos emblanquits de Kazuo Ohno, Ushio Amagatsu i Carlotta Ikeda, hi ha un abisme del tot vinculat amb l'absolut predomini de la metafòricitat en la civilització occidental, i amb l'absolut curtcircuit de tota estratègia de sentit a favor d'una organicitat «terminal» en la civilització oriental: re-animat tota l'estona pel fet de voler ser la metàfora de si mateix, el de Marin és precisament el tipus de cos que espera la seva fi sense aconseguir-la (la negació de la fi és el tema de *May B*, del 1985), i un cos que es troba molt més enllà de la seva fi com a cos, a *Water Lilies* (1987) o *Admirando la Argentina* (1977) d'Ohno. La metàfora de la inacció contra el pragmatisme d'una extraordinària, miraculosa passivitat. Si el potencial pragmàtic de la bellesa és



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

potser difícil d'entendre, serà més fàcil comprendre'l a partir del potencial de «revulsió» del seu contrari: el fàstic. La repugnància és part de les propietats pragmàtiques de què s'ha apoderat l'art durant el darrer segle (Hirst, Abramovič, Antunez, McCarthy, etc.). Si es vol és la mateixa qualitat estètica que A. Kolnai va investigar precoçment el 1927 com a forma primària de la «dissonància», traçant-ne el correlatiu més específic en totes les experiències de la putrefacció: *Water Lilies* de Kazuo Ohno era en el fons un doble homenatge a la flor com a concentrat del màxim de bellesa i del màxim de putrescència o deliquescència en un únic objecte. Però la descripció fenomenològica del fàstic com a reacció primària a la corrupció orgànica es basa encara en la idea que l'objecte repugnant deu part d'aquesta repugnància a la clara sensació que dóna d'estar «viu» (la putrefacció és un moviment retorçat, denegat i fosc, una invisible turbulència o «caiguda» inscrita en l'estructura mateixa de l'objecte podrit, del qual es diu, no per casualitat, que ha «caducat»): «En general tot plegat és l'estranya fredor, la vitalitat inquieta, nerviosa, incòmoda, contorsionada que demostren: com si d'alguna manera tot fos *una abstracta i expressiva dansa de la vida* sense, tanmateix, cap sentiment adequat de calidesa i sense la substància interna de la vida».

Tot i així, el profund dinamisme que prescriu el protocol del fàstic (si més no perquè en aquest moment és l'únic esquema de re-acció verificablement en ascens en el sistema de les arts) no ha d'enganyar: elevat a mitjà, tema i objectiu d'una part de la creació actual, i precisament pel fet de ser objecte