

Ciclo de cine. Del 8 al 29 de junio todos los lunes y jueves, 1 y 2 de julio de 2015
Edificio Sabatini, Auditorio. 19:30 h

Cuerpos desplazados Trazas audiovisuales entre la danza y la performance, 1963–1986

Un debate atraviesa todo un siglo de imágenes de cuerpos en movimiento: aquel que se refiere a la correspondencia entre la actuación en directo (en el escenario, en la galería o en el museo) de esos cuerpos y su filmación. A partir de esta cuestión se trata de dilucidar si el registro audiovisual de prácticas que tienen al cuerpo como elemento central —la danza contemporánea y la performance artística— recoge con fidelidad su supuesta verdad inherente.

Este ciclo trata de señalar diferentes momentos que a lo largo de la historia del arte, del cine y de la danza contemporáneas se han convertido en hitos singulares desde los que observar esta discusión; pero también, y al hilo de lo anterior, de presentar mediante un recorrido histórico cómo el debate entre la danza y la performance presencial, de un lado, y sus registros filmados, del otro, llega a quedar superado por todo lo que sucede en la década de los años sesenta alrededor de la contaminación recíproca entre diversos medios expresivos, que acaba configurando un nuevo ámbito definido como “intermedia”.

1963 es el comienzo de esta prospección, año de *Pelican*: una colaboración multidisciplinar entre el pintor Robert Rauschenberg, la bailarina Carolyn Brown, procedente de la compañía de Merce Cunningham, y el artista Per Olof Ultvedt, la cual determina una manera de hacer, fundada en las influencias recíprocas. Es un año especialmente fértil en la generación de ese magma particular en el que se producen colaboraciones en todos los sentidos; en ese mismo momento histórico se genera también una experiencia enormemente influyente en las décadas posteriores: la aparición de la New Dance, surgida del ámbito del Judson Dance Theater, al constituirse sus bailarines como cooperativa con ese nombre.

Pero si nos remontamos al comienzo del ciclo encontramos los nombres de tres pioneras que van a definir la evolución posterior de muchas de estas prácticas artísticas. Uno de los casos más llamativos en la resolución de la tensión entre performance y registro filmado es el de la coreógrafa y cineasta Maya Deren, quien, valiéndose de algunos de los estilemas de las primeras vanguardias cinematográficas, consiguió articular con la máxima eficacia y autonomía imaginable, en una fecha tan temprana como 1945, la representación de los cuerpos que bailan. En sus imágenes vemos cómo supo entender que el cuerpo que filmaba bailando

constituía, a través del montaje cinematográfico, un nuevo tipo de relato en relación a dicho cuerpo y a dicho movimiento, independiente de lo que sucediera en el ámbito presencial. Este uso renovador del dispositivo filmico cobra aún más sentido si lo ponemos en contraste con las películas que más o menos en esa misma época Alexander Hammid realiza de una serie de coreografías de Martha Graham, basándose en el lenguaje cinematográfico clásico. En estos trabajos asistimos a lo que es un modelo convencional de la película de danza, donde los efectos de continuidad proporcionan un montaje “invisible”, mientras que los encuadres y desplazamientos de cámara buscan un punto de vista privilegiado y omniabarcante de los cuerpos de los bailarines.

Por otro lado, mencionar a Anna Halprin, establecida desde finales de los años cuarenta en San Francisco, quien junto a su marido, el arquitecto Lawrence Halprin, construye en plena naturaleza un espacio para el desarrollo de talleres directamente inspirados en las enseñanzas de la Bauhaus (Lawrence Halprin había sido alumno de Walter Gropius). En su caso, la danza pugna por salir del confinamiento en el estudio para explorar su relación con la naturaleza y la experiencia en los cuerpos bailantes, precisamente gracias a la mediación del contexto arquitectónico, en algunos casos, o del dispositivo cinematográfico, en otros.

Llegados a este punto, conviene mirar un momento hacia atrás para comprobar cómo ya desde las vanguardias europeas de los años veinte y treinta se estaba produciendo esa convivencia interdisciplinaria característica de la escena de los años cincuenta y sesenta: un cruce caracterizado por el desarrollo de trabajos que desbordaban el marco de las disciplinas específicas (pintura, escultura, arquitectura) y por la búsqueda de prácticas que escapaban de una idea del arte autorreferencial reduciendo la distancia entre el arte y la sociedad. Un buen ejemplo de

ello serían las investigaciones desarrolladas por Oskar Schlemmer en la Bauhaus en torno a su *Triadisches Ballett* (“Ballet Triádico”, 1922). Podemos hacernos una idea de esta obra por sus posteriores recuperaciones y recreaciones audiovisuales, fruto de la investigación desarrollada tanto en Alemania por Gerhard Bohner (quien no en vano fue discípulo de Mary Wigman) en los años setenta como en Estados Unidos por Debra McCall (formada como bailarina con Merce Cunningham e inspirada en sus primeros trabajos por el Judson Dance Theater), ya en los ochenta. Ambos vieron en este ejemplo la conexión entre la convergencia de la danza y las artes plásticas que estaba teniendo lugar en la escena artística de finales de los sesenta y primeros setenta, con lo que había sido cierta escena transdisciplinar en la época de las vanguardias históricas.

Otra interesante conexión anacrónica entre las primeras experiencias de la danza de vanguardia y su posterior recuperación es la ofrecida por las sucesivas adaptaciones para televisión de una propuesta revolucionaria en su día, *Le Sacre du printemps* de Vaslav Nijinsky, de 1913, a partir de la partitura original de Igor Stravinsky. Así, y precisamente gracias a su desplazamiento al lenguaje televisivo por unas miradas tan diversas como las de Maurice Béjart o Pina Bausch podemos hacernos una idea de lo que supuso esta pieza histórica, al mismo tiempo que estas re-visitaciones televisivas posibilitan un nivel de reflexión de la misma en clave audiovisual.

Es por tanto a partir de todas estas influencias como comienza a generarse un nuevo “estado de las cosas” a lo largo de los años cincuenta, iniciado por el embrión de los cursos del Black Mountain College. Allí se gesta lo que supuso un nuevo uso del audiovisual por parte Merce Cunningham, a través de sus primeras colaboraciones con John Cage, Robert Rauschenberg o Stan VanDerBeek, pero sobre todo, ya en los años sesenta, con la incorporación habitual del

cine y la televisión a sus espectáculos, piénsese en *Variations V*, una pieza paradigmática en este sentido, que posibilitó una nueva concepción del cine y del video de danza, reconocible en las colaboraciones continuadas con Charles Atlas desde comienzos de los años setenta.

Esa misma escena interdisciplinar de los años sesenta, surgida en buena medida de la influencia de las enseñanzas de John Cage y varios artistas fluxus, es la que propicia la aparición de algunas de las principales coreógrafas surgidas del Judson Dance Theater (Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Meredith Monk), quienes habían pasado en diversos momentos por los talleres de verano que impartía en San Francisco Anna Halprin. La coreografía entendida como una especie de ritual improvisado, las técnicas de trabajo basadas en el juego y el azar, una renovada conciencia del propio cuerpo o un hasta entonces insólito uso de objetos y de la voz en la danza son solo algunos de los elementos que todas ellas se llevaron de vuelta a Nueva York. Estos rituales improvisados, la comunión entre artistas y público, la conciencia de la centralidad del cuerpo, la proximidad entre el arte y la vida son referencias fundamentales para otras expresiones artísticas que llegan de ámbitos aparentemente distantes, como es el del teatro, y que sin embargo tienen en trabajos como el del Living Theater un claro ejemplo de pertenencia al mismo universo estético y político.

Fue también en este contexto en el que, a partir del intento de recoger esas “huellas” de las acciones o actuaciones en vivo, estas experiencias coreográficas se encontraron frente a frente con la performance artística minimalista, compartiendo un territorio muy próximo. Además de todo lo dicho, en las coreografías de la New Dance (nombre con que quedará historizada esta generación) existe también un trabajo de reducción expresiva, de busca de la esencialidad misma del gesto, de cada movimiento del cuerpo, así como un proceso de simplificación

y de eliminación de las trazas de cualquier virtuosismo, que lo hace muy afín a las investigaciones de los minimalismos en ámbitos muy diversos. También como consecuencia de dicho cruce con el minimalismo tanto escultórico (Robert Morris), performativo (Bruce Nauman) o musical (Steve Reich), se produce el viaje que nos lleva a alumbrar al otro lado del océano escenas como las que, bajo el nombre de “danza posmoderna”, representa desde los años setenta la coreógrafa Pina Bausch en Alemania. La afinidad de esta coreógrafa por el registro audiovisual se desarrolla en consonancia con lo que venía sucediendo en Nueva York, aunque con ciertas diferencias que han llevado a académicas como Sally Banes a distinguir en el ámbito de la danza entre una posmodernidad analítica (correspondiente a la estadounidense), más centrada en asumir la pura materialidad física del cuerpo, y otra metafórica (sería el caso de la europea), deudora de algunas vanguardias clásicas, particularmente del expresionismo.

Tanto en Europa como en Estados Unidos los años ochenta marcan un momento de cambio nítido, definido por el giro sociopolítico así como por las nuevas sensibilidades y poéticas propias de la posmodernidad, que encuentran en esta década su desarrollo. Si bien de un lado proliferan, a partir del canon instituido por los trabajos de Cunningham y Atlas, una tipología de obras sobre-codificadas, enmarcadas en el ámbito genérico de la llamada videodanza, se dan igualmente propuestas significativas de coreografías filmadas que sobrepasan las limitaciones de dicho género audiovisual.

Es el caso de una coreógrafa como Anne Teresa De Keersmaeker, quien desarrolla desde Bélgica un trabajo basado en el serialismo repetitivo entroncado con el minimalismo musical y en diálogo con las obras de la New Dance de años atrás; también la misma Trisha Brown encuentra en esa nueva década, y a partir de la colaboración

con el cineasta Jonathan Demme, nuevas formas de revitalizar sus propuestas de los setenta; o una artista compleja como Meredith Monk, que desde finales de los setenta plasma en forma de película algunas de sus propuestas performativas y sonoras.

Y es que, si bien el mismo cine se convierte en una de las vías de desmaterialización de esos cuerpos que en los sesenta se habían mostrado en su pura fisicidad como entidades pesadas, gravitacionales, es la voz procedente de los cuerpos de los performers la que por fin se deje oír. A partir del notable precedente del teatro de Samuel Beckett, quien en ciertas piezas para radio y televisión ya había vislumbrado la potencialidad de una voz descorporeizada (a la manera de la acústica pitagórica), artistas como Charlemagne Palestine o Vito Acconci dejan también que sean sus voces, desde el registro del gemido, el mantra o la palabra, las que trasciendan sus propios cuerpos. Laurie Anderson es quien mejor entiende la potencia alegórica de esta nueva época, aunando en su obra ambas vías de desmaterialización del cuerpo, en el uso de un lenguaje descorporeizado y en la hibridación de la voz con las tecnologías de la imagen y el sonido.

Todos estos son lugares privilegiados desde los que advertir cómo se posicionan artistas, coreógrafos o realizadores frente a la posibilidad de trasvasar sus propuestas escénicas y observar así a qué tipo de producciones artísticas dan lugar dichos deslizamientos; pero nos permiten también ver cómo esas imágenes de cuerpos desplazados entre disciplinas propician la ocasión de entender de un modo renovado tanto las prácticas escénicas como la creación audiovisual; y nos posibilita concluir que, más allá de las estrecheces propias de las disciplinas, la nueva situación intermedial que estas prácticas han contribuido a generar se ha convertido en una de las experiencias artísticas más sugerentes de nuestro tiempo.

Programa



Maya Deren. *A Study in Choreography for Camera*. 1945



Robert Rauschenberg. *Pelican*. 1963

Sesión 1. 8 de junio

Precursoras

Presentación: Gabriel Villota, comisario del ciclo
Martha Graham y Alexander Hammid. *Night Journey*,
1947-1961, 28'
Distribución: Centre national de la danse

Maya Deren. *A Study in Choreography for Camera*, 1945, 3'
Distribución: Lightcone
Anna Halprin, *Hangar*, 1957, 02'19''

En las tres piezas que conforman este primer programa se pueden advertir ya los caminos que van tomando a lo largo de la segunda mitad del s. xx las principales manifestaciones del cine y del vídeo de danza. La realización que Alexander Hammid hace de *Night Journey* de Martha Graham, gran renovadora de la danza moderna durante la primera mitad de siglo, anticipa lo que son las clásicas filmaciones televisivas del género, mientras que en *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren, coreógrafa y cineasta experimental, se advierte toda la potencia de la vanguardia puesta al servicio de una nueva manera de concebir en pantalla el cuerpo que baila, que igualmente se convierte en precedente de las nuevas formas de cine y vídeo de danza que aparecen en décadas sucesivas. Por otro lado, Anna Halprin, desde su radical posición periférica, supo sacar esos cuerpos a bailar para la cámara fuera del estudio o del escenario, en trabajos como *Hangar* ofrece herramientas conceptuales y expresivas a la nueva generación de coreógrafas que dan la vuelta a las cosas pocos años después.

Sesión 2. 11 de junio

Alrededor / desde el Black Mountain College

Robert Rauschenberg. *Pelican*, 1963, 2'19''
Coreografiada por Robert Rauschenberg, interpretada por Carolyn Brown, Per Olof Ultvedt y Robert Rauschenberg
Cortesía de Robert Rauschenberg Foundation Archives

Robert Rauschenberg. *Linoleum*, 1967, 13'
Coreografiada por Robert Rauschenberg, interpretada por Robert Ber, Trisha Brown, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton y Robert Rauschenberg.
Producida para la televisión por WNET/13, Nueva York
Cortesía de Robert Rauschenberg Foundation Archives

Merce Cunningham y Richard Moore. *Assamblage*, 1968, 58'
Distribución: Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Los cursos y encuentros que a lo largo de la década de los años cincuenta tuvieron lugar en el Black Mountain College conforman un momento clave para entender el devenir de las segundas vanguardias, así como para explicar el surgimiento de un nuevo ámbito de experiencias artísticas que explota en los años sesenta, en el que la coincidencia de artistas como Robert Rauschenberg, John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Allan Kaprow o Stan VanDerBeek, entre muchos otros, se articula en niveles de colaboración inéditos. Esta situación posibilita el surgimiento de los primeros happenings (Kaprow), la fundación de la compañía de Merce Cunningham (junto con Rauschenberg como escenógrafo y Cage como compositor) y otras muchas experiencias determinantes en años posteriores. En este sentido, hay que subrayar cómo el desarrollo de este *milieu* fue definitivo a la hora de propiciar que las artes del cuerpo, la performatividad y la presencia adquirieran especial relevancia, en la que la filmación de las piezas va a añadir un nuevo grado de complejidad.

Programa



Merce Cunningham y Charles Atlas. *Fractions I*. 1978



The Living Theater (Gwen Brown). *Emergency*. 1968

Sesión 3. 15 de junio

El canon audiovisual de Merce Cunningham

Merce Cunningham y Charles Atlas.
Blue Studio: Five Segments, 1975-1976, 15'38''
Distribución: Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Merce Cunningham y Charles Atlas.
Fractions I, 1978, 32'59''
Distribución: Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Más allá de su participación en el Black Mountain College, el trabajo coreográfico de Merce Cunningham se proyecta imparable a lo largo de las siguientes décadas. Con independencia de su permanente colaboración interdisciplinar con John Cage, Robert Rauschenberg o Stan VanDerBeek, resulta clave estudiar la evolución que sus trabajos pensados para la cámara fueron adquiriendo en el transcurso de los años. Tras una primera fase tentativa, durante la primera mitad de los años sesenta, es en la década siguiente, y gracias a la colaboración con el realizador Charles Atlas, cuando los vídeos y películas de danza de Cunningham llegan a ofrecer por vez primera todo un repertorio de posibilidades expresivas basadas en el uso del movimiento de la cámara, la búsqueda de un punto de vista casi físico, pegado al cuerpo del bailarín, y la articulación del espacio fílmico a través del montaje. Este método acaba estableciéndose como una suerte de canon para él y para las siguientes generaciones de coreógrafos interesados en entender estos nuevos artefactos discursivos (las piezas de vídeo) como algo más que el simple registro de las actuaciones.

Sesión 4. 18 de junio

Performance, New Dance y Minimalismo I

Gwen Brown y The Living Theatre. *Emergency*, 1968, 29'
Cortesía de The Living Theatre

Robert Morris y Stan VanDerBeek. *Site*, 1964, 18'45''
Distribución: Lightcone

Simone Forti. *Solo no. 1*, 1974, 18'40''
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

En la convulsa escena de los años sesenta se van generando una serie de comportamientos artísticos que resultan coincidentes con los de la performance y la danza en lo que se refiere a la centralidad del cuerpo y a las dificultades intrínsecas que tiene cualquier forma de representación del mismo. Artistas procedentes del campo de la escultura, como Robert Morris, a los que atraviesa la irrupción del minimalismo, encuentran en la colaboración con performers como Carolee Schneemann (quien viene del contexto del Judson Dance Theater, a pesar de no ser bailarina) y cineastas como Stan VanDerBeek (procedente de la compañía de Cunningham) una vía abierta de trabajo, en la que los resultados visuales de piezas como *Site* son coincidentes con lo que una bailarina como Simone Forti experimenta en el marco del Judson Dance Theater durante esa década. Del mismo modo, el Living Theatre se encuentra en este territorio común con artistas y colectivos, aunque su experimentación radical proceda de una tradición aparentemente distante como es la teatral. En *Emergency*, con claras deudas del Direct Cinema, muestra un repertorio de acciones políticas a partir del cuerpo individual y colectivo que se confunde con los planteamientos de Schneemann o Forti, entre otros.



Steve Paxton y Steve Christiansen. *Fall After Newton*, 1983
Fotografía © Erich Franz; Nancy Stark Smith & Alan Ptashek, Vancouver 1979

Sesión 5. 22 de junio

Performance, New Dance y Minimalismo II

Bruce Nauman. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-1968, 8'
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Trisha Brown y Babette Mangolte. *Watermotor*, 1978, 7'
Cortesía de Babette Mangolte

Yvonne Rainer y Sally Banes. *Trio A (The Mind is a Muscle, Part I)*, 1966-1978, 10'30"
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Steve Paxton. *Fall After Newton*, 1987, 22'45"
Realización: Steve Christiansen, Lisa Nelson, Steve Paxton y Nancy Stark Smith
Cortesía de Videoda y Contact Quarterly

Al hablar de danza contemporánea y experimentación hemos de referirnos a ese momento histórico que surge del colectivo del Judson Dance Theater, en el que, además de Simone Forti, también aparecen coreógrafas como Yvonne Rainer y Trisha Brown, aparte de un bailarín de la compañía de Cunningham, como Steve Paxton. Todos ellos muestran rechazo a cualquier idea relacionada con el virtuosismo académico, y en piezas como las tres seleccionadas en este programa buscan inspiración en la vida cotidiana, experimentando directamente sobre el espacio circundante del estudio y simplificando al máximo los gestos. Estas intervenciones confluyen con las acciones que estaban explorando algunos artistas procedentes del minimalismo escultórico, como Bruce Nauman, desde puntos de partida aparentemente lejanos. La aparición de los formatos portátiles de cine (Super-8) y vídeo (los *portapak*) es clave a la hora de poder registrar de un modo mucho más dinámico y participativo sus indagaciones artísticas.



Gerhard Bohner. *Das Triadische Ballet*, 1977-1989

Sesión 6. 25 de junio

Reescenificaciones: El Ballet Triádico

Debra McCall. *Bauhaus Dances*, 1982-1986, 31'
Realización: Robert Leacock y Debra McCall
Distribución: Debra McCall

Gerhard Bohner. *Das Triadische Ballet*, 1977-1989, 72'
Realización: Henk van Dijk
Cortesía de Akademie der Künste

Un caso muy excepcional en el cine de danza lo constituyen las piezas audiovisuales elaboradas en diferentes momentos a partir de las notas, apuntes, fotografías y dibujos que Oskar Schlemmer dejó de su *Das Triadische ballett* ("El Ballet Triádico") de 1922. Presente en la Colección del Museo Reina Sofía, el *Triádico* renueva desde el espíritu sincrético de la vanguardia la idea del Gesamtkunstwerk (la "obra de arte total" wagneriana), poniendo en primer plano la nueva representación del cuerpo humano en movimiento, hibridado con la técnica que propicia la modernidad. Estas características motivaron que se convirtiera en referencia obligada para la danza contemporánea, que lo fue rescatando en diversos momentos. En estos dos ejemplos se produce una suerte de conexión insólita y transhistórica, donde el espíritu de la Bauhaus aparece recuperado en clave de rodaje televisivo, primero en los años setenta por el alemán Gerhard Bohner, quien fuera bailarín y alumno de la coreógrafa expresionista Mary Wigman, y después también por la norteamericana Debra McCall, quien a su vez recibiera clases de Merce Cunningham, que, ya en los años ochenta, reconstruye igualmente las danzas de Schlemmer. Ambos trabajos aciertan a la hora de trasladar hasta nuestro mundo, desde el lenguaje audiovisual más reciente, las propuestas experimentales en torno al cuerpo y la máquina que fueron tan comunes en las vanguardias históricas.

Programa



Anne Teresa de Keersmaker y Tale Dolven. *Fase*. 1982
© Herman Sorgeloos

Sesión 7. 29 de junio

Danza posmoderna y minimalismo musical

Anne Teresa de Keersmaker y Thierry de Mey.
Fase, 1982, 52'
Distribución: ROSAS

Casi una década después de que la influencia del minimalismo se dejara notar en la escena norteamericana, es interesante observar cómo llega a Europa desde una perspectiva diferente, esta vez por influencia de la música asociada con este estilo. En concreto, cabe destacar como un hito de la época esta pieza audiovisual de la coreógrafa Anne Teresa de Keersmaker, quien se basa en los patrones rítmicos, las progresiones seriales y el crecimiento estructural en forma de bucles, característicos de la música de Steve Reich, para abrir un nuevo camino especialmente fructífero en la escena centroeuropea de los años sucesivos. Pese a que ya existía una filmación precedente contemporánea de la coreografía, no es hasta el año 2002 cuando Thierry De Mey, colaborador habitual de la coreógrafa, culmine la versión integral de la pieza, añadiendo diferentes localizaciones a las originales. Fiel a ese espíritu heredero del minimalismo, de Keersmaker insiste en subrayar explícitamente el aspecto geométrico de sus creaciones coreográficas, contrapuesto en esta ocasión a la desnudez de los diversos escenarios naturales e industriales buscados por el realizador.



Pina Bausch. *Le Sacre Printemps*. 1978
© L'Arche Éditeur

Sesión 8. 1 de julio

Le Sacre du Printemps

Maurice Béjart. *Le Sacre du Printemps*, 1971, 36'
Distribución: Sonuma
Pina Bausch. *Le Sacre du Printemps*, 1975, 37'
Distribución: L'Arche

Otro momento anacrónico que nos permite saltar de las primeras vanguardias a la posmodernidad es el que se produce de la mano de estas dos reconstrucciones televisivas del famoso ballet de Nijinsky para la obra de Igor Stravinsky, que en 1913 fuera el gran escándalo de la época, más al parecer a causa de la coreografía que de la partitura (*Le Sacre du printemps* llegaría a interpretarse durante bastante tiempo solo como pieza instrumental, hasta que en 1920 Léonide Massine realiza una nueva coreografía). El frenetismo de la danza, el exceso de sensualidad y el primitivismo de los cuerpos fue algo que el público parisino de la época no pudo soportar. Sin ánimo de buscar una reproducción de carácter historicista, Maurice Béjart adapta al lenguaje de la televisión de los años setenta su interpretación de la obra, concebida a finales de los cincuenta, y desde una perspectiva apolínea de la danza (gimnástica, musculosa, predominantemente viril); Pina Bausch, pocos años después de la adaptación televisiva de Béjart, asume el mismo reto consiguiendo un resultado radicalmente diferente, desde una perspectiva mucho más dionisiaca y también de algún modo simbólicamente femenina.



Vito Acconci. *Open Book*. 1974

Sesión 9. 2 de julio

Aparición de la voz y el lenguaje

Samuel Beckett. *Not I*, 1973, 10'

Distribución: British Film Institute (BFI)

Charlemagne Palestine. *Body Music I*, 1973-1975, 13'

Distribución: Electronic Arts Intermix, (EAI), Nueva York

Vito Acconci. *Open Book*, 1974, 10'09"

Distribución: Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Meredith Monk y Robert Withers. *16 Millimeter Earrings*, 1966-1979, 25'

Distribución: Meredith Monk/The House Foundation

Laurie Anderson. *O Superman*, 1981, 8'30"

Distribución: Warner Music Spain

Trisha Brown y Jonathan Demme. *Accumulation with Talking Plus Watermotor*, 1985, 10'12"

Distribución: Trisha Brown Dance Company

Si algo tienen en común el ballet clásico y la danza moderna es que hasta bien entrada la década de los sesenta ambas disciplinas trabajan desde una concepción del cuerpo enmudecido. Sin embargo, la revolución de las formas y de los afectos que llega en esos años propicia que los cuerpos se hagan oír, no solo por sus desplazamientos por la tarima, sino también por dejar escuchar su voz (y con ella, el lenguaje). Aunque es en el entorno de la Judson donde esto suceda por primera vez, por ejemplo en algunas de las primeras obras de Trisha Brown, se implanta en trabajos

donde la voz del performer ya se imbrica directamente con lo musical, como en la obra de Meredith Monk. Aquí también los resultados se confunden con lo que los artistas y músicos experimentales de la época, como Vito Acconci o Charlemagne Palestine, experimentan en sus piezas de vídeo, que tanta repercusión tuvo en algunas artistas de la generación posterior, como Laurie Anderson. En sus trabajos llegamos a escuchar una voz acusmática, que se independiza del cuerpo y habla desde un espacio desconocido; el mismo espacio que el de la voz que, prefigurando este recorrido, salía de una boca sin cuerpo en las adaptaciones de algunas obras de Samuel Beckett para televisión. Esa descorporeización marcará uno de los recorridos más significativos en los años siguientes.

**Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía**

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha

(esquina Plaza

del Emperador Carlos V)

28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:15 h

visita completa al Museo,

de 14:15 a 19:00 h

visita a Colección 1

y una exposición temporal

(consultar web)

Martes cerrado

Las salas de exposiciones

se desalojarán 15 minutos

antes de la hora de cierre

Acceso gratuito hasta completar
aforo, previa recogida de entradas
en las taquillas del Museo