

Aproximaciones
teóricas a la
Danza

FUNDACIÓN INTEGRANDO FRONTERAS

Diego L. Agudelo Oviedo, Director Ejecutivo
Sheyla Yurivilca Aguilar, Gestora de Proyectos

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES

Juliana Restrepo Tirado, Directora
Jaime Cerón, Subdirector de las Artes

Gerencia de Danza
Natalia Orozco, Gerente
Jenny Bedoya Lima, Asesora Investigación

RED DE INVESTIGACIÓN CUERPO DANZA MOVIMIENTO

- Grupo de investigación “Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo”, del Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Grupo del Proyecto de Investigación “Derechos Culturales a partir de la Danza: Construcción de Política Pública Cultural en el Distrito”, Grupo de Investigación “Conflictos, géneros y territorios”, Facultad de Sociología, Universidad Santo Tomás.
- Grupo de investigación de la Licenciatura de Artes Escénicas, de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica de Colombia.
- Grupo de Investigación de MASSDANZA, Observatorio de Danza - Fundación Integrando Fronteras.
- Grupo de Investigación y Creación en Artes Escénicas, del Departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Javeriana.
- Semillero de Investigación, Programa de Danza, CENDA.
- Semillero de Investigación, Programa de Artes Escénicas, Universidad Antonio Nariño.

Aproximaciones teóricas a la danza / Compiladores Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez y Sheyla Lisseth Yurivilca Aguilar ; prólogo Raúl Parra Gaitán ; Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez [y otros doce] - Bogotá : IDARTES ; Fundación Integrando Fronteras, 2019.
127 páginas : ilustraciones, fotografías ; 30x30cm.

ISBN 9789585235007

1. Danza - Investigaciones. 2. Danza - Teorías. 3. Filosofía del arte. 4. Danza - Antropología. 5. Estética. I. Sanabria Bohórquez, Carlos Eduardo. II. Yurivilca Aguilar, Sheyla Lisseth. III. Ceballos Flórez, Andrea. IV. Leguizamón Adames, Ángela Rocío. V. De la Rosa Solano, Laura. VI. Varón, Diana Carolina. VII. Sánchez Arismendi, Aidaluz. VIII. Sáenz Gutiérrez, Gloria Stella. IX. Congote Posada, Juliana. X. Echeverri Ochoa, Liliana. XI. Pita Gaona, Paola Victoria. XII. Juárez Flores, Patricio. XIII. Sánchez Aguilar, Rebeca. XIV. Parra Gaitán, Raúl, prologuista. XV. Tit.

CDD792.8

Editor académico - Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Compiladora - Sheyla Yurivilca Aguilar
Prólogo - Raúl Parra Gaitán
Diagramación - Diana Ariza
Portada Referencia - Cindy Paola Rodríguez
Fotógrafo - Juan Fernando Riobó

Documentos evaluados por pares ciegos.

Esta obra publicada expresa exclusivamente la opinión de sus respectivos autores, de manera que no representan el pensamiento de la Fundación Integrando Fronteras. Cada uno de los autores, suscribió con la Fundación una autorización o contrato de cesión de derechos y una carta de originalidad sobre su aporte; por tanto, los autores asumen la responsabilidad sobre el contenido de esta publicación.

Fundación Integrando Fronteras
Cra 54 # 64 A - 45 T 7 Of. 303 | PBX: (571) 3931361

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de los autores y la Fundación Integrando Fronteras.

© 2019, Red de Investigación Cuerpo Danza Movimiento
© 2019, Fundación Integrando Fronteras
© 2019, Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Primera edición: 2019
Editado en Colombia - Edited in Colombia

TABLA DE CONTENIDO

Agradecimientos Sheyla Yurivilca.....	5
Prólogo Raúl Parra Gaitán.....	7
Algunos esbozos sobre el modo de ser de la obra performática Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	11
Antropología de la danza: la individualidad en función de la colectividad Andrea Ceballos Flórez.....	21
Tránsitos históricos y contemporáneos de la salsa en Bogotá: La conformación de un campo danzario en la capital del país Ángela Rocío Leguizamón Adames.....	31
Participación y danza en Bogotá: aportes y desafíos (2010-2016) Laura De la Rosa, Diana Carolina Varón, Aidaluz Sánchez Arismendi.....	47
Smartphone como fuente de producción discursiva en la danza Gloria Stella Sáenz Gutiérrez.....	59
Convocar la escritura. Proyectos editoriales sobre danza contemporánea en Colombia Juliana Congote Posada.....	73
El cuerpo del barrio que baila Liliana Echeverri Ochoa.....	87
Aproximación a la danza en la teoría de la acción poética de Paul Valéry Paola Victoria Pita Gaona.....	95
Bailarinas y bailarines como artistas liminoides: Danzar en los márgenes de la vida social como posibilidad transformadora Patricio Juárez Flores.....	111
Configuraciones de la danza desde el medio telemático Rebeca Sánchez Aguilar.....	119

Algunos esbozos sobre el modo de ser de la obra performática¹

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Departamento de Humanidades
Universidad Jorge Tadeo Lozano
carlos.sanabria@utadeo.edu.co

...¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen?... La pregunta [...] concierne a la determinación histórica del arte como tal, esto es, del pensar y el poetizar...

Martin Heidegger, “Sobre Igor Stravinsky”

En el diagnóstico de nuestros tiempos, se debe introducir una dimensión cinética y cenestésica, ya que sin esta dimensión todo discurso acerca de la modernidad pasará completamente por alto aquello que en la modernidad es lo más real
Peter Sloterdijk, Eurotaoismus

Los intentos de delimitación que se presentan a continuación, con motivo del arte danzario como forma de obra de arte performática o como instancia de lo performático, atienden a algunos cuestionamientos propuestos a la reflexión sobre el arte, por parte de algunas prácticas y fenómenos artísticos de la década de 1960 y que se relacionan con prácticas de la primera mitad del siglo XX. Son fenómenos artísticos que involucran la espacialidad, la corporeidad y el movimiento de quienes convergen con motivo de los eventos artísticos, y que hacen énfasis en la dimensión procesual de las obras, una dimensión que escasamente tiene presencia en los constructos estéticos dominantes como el kantiano y el hegeliano. Ahora bien, sobre el fondo de la *obra de arte total* del siglo XIX (en las declaraciones estéticas de Richard Wagner y de Friedrich Nietzsche), más recientemente se hacen visibles y tematizables formas de arte multimediático, *happening*, *performance*, *body art*, instalación, vídeo arte, arte experimental, además de la dominante y tradicional obra de arte visual y plástica o la del lenguaje poético: en efecto, ya podemos señalar la presencia de la problemática de lo performático en la plástica, en gran parte de la obra de Marcel Duchamp, o en las lecturas de poesía dadaísta, o en las mismas obras efímeras de varios artistas y movimientos de la época.

La naturaleza no sólo del *performance* como un tipo de arte o de obras de arte ya delimitados, sino ante todo de lo *performático* en el arte considerado como acontecimiento o proceso, es una cuestión que cobra gran importancia a partir de los antecedentes mencionados de las dos primeras décadas del siglo XX, y de manera muy explícita en un cuerpo teórico sobre todo en el giro del siglo XX al XXI. Esto no quiere decir que el acontecimiento mismo de lo performático vaya a ser privilegio de prácticas, fenómenos, poéticas y discursos artísticos del último siglo: más bien, se trata de señalar el hecho de que el asunto se vuelve tematizable a partir de unas prácticas tanto creativas como discursivas que tienen lugar justamente en el último siglo, pero que tendrán la pretensión de ser pertinentes para el arte en general.

En lo que sigue, propongo que pensemos algunos rasgos de lo performativo en el arte, teniendo en el horizonte de comprensión algunos casos de obras y eventos artísticos, y desde una aproximación filosófica. Esta aproximación, a diferencia de los estudios de *performance* que tienden a

¹ El presente texto constituye un resultado parcial de la investigación “Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo”, de la que el autor es su investigador principal. Esta investigación está adscrita al grupo de investigación “Estética e historia del arte en Colombia y Latinoamérica”, del Departamento de Humanidades, de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, y es financiada por esta misma institución.

coincidir en partir de las consideraciones teóricas e históricas y de las definiciones sobre el tema desde antecedentes como Max Herrmann y Jerzy Grotowski, y de artistas como Alan Kaprow, Herrmann Nitsch, Joseph Beuys, John Cage y Marina Abramović, se propone desde la filosofía, particularmente desde la fenomenología y la hermenéutica.²

*

Para pensar la proveniencia histórico–filosófica de la cuestión acerca de lo performático en la filosofía del arte, quizá sea necesario revisitar el problema de la superación de la estética,⁴ que adquiere una formulación decidida y nítida en el primer curso que dictara Martin Heidegger sobre Nietzsche, en el semestre de invierno de 1936–1937, publicado con el título “La voluntad de poder como arte”. Dice Heidegger:

En las últimas décadas se oye con frecuencia la queja de que innumerables consideraciones e investigaciones estéticas que se hacen sobre el arte y lo bello no sirven para nada y no proporcionan ninguna ayuda para acceder al arte y mucho menos para la creación y para una segura educación artística. Esto es indudablemente cierto, y vale especialmente para lo que hoy circula aún con el nombre de “estética”. No debemos, sin embargo, tomar de lo actual los criterios para juzgar la estética y su relación con el arte; pues, en verdad, el hecho de que una época esté presa de una estética y el modo en que lo esté, el hecho de que tenga una actitud estética hacia el arte y el modo en que la tenga, es decisivo para la manera en la que en esa época el arte configure la historia, o bien deje de hacerlo (Heidegger, 2000, pág. 84, § 13. “Seis desarrollos básicos de la historia de la estética”).⁵

La afirmación de Heidegger hace el señalamiento de que la nuestra (Aunque está hablando en 1936-1937, podríamos hacer nuestro este señalamiento) es una época que tiene la expectativa (por supuesto, defraudada) de que la ciencia de la estética nos proporcione las vías de acceso al arte, las indicaciones para su creación, y las claves para la educación artística del ser humano. Un año más tarde, en “La época de la imagen del mundo” (1938), Heidegger formulará, como uno de los rasgos o fenómenos esenciales de la época moderna, el ingreso del arte en el horizonte de la estética. Finalmente, otro de los elementos de la estética moderna objeto de crítica del pensamiento sobre el arte en Heidegger y que hunde sus raíces en su relación pensante con Nietzsche es la separación teórica de los territorios artísticos:

Estamos desgraciadamente acostumbrados a disfrutar de las artes por separado: son absurdas las galerías de arte y las salas de conciertos. *Las artes absolutas* son un triste vicio moderno. Todo se desmiembra. No hay organizaciones que se preocupen de las artes como arte, es decir, del campo en el que las artes se unifican (Nietzsche, 2007, pág. 72, fragmento 1[45]).

Es importante destacar en la crítica a las artes y a la ciencia estética un sentido “originario” de la relación entre las artes, no en un tiempo remoto, original y modélico, sino en un proyecto estético y artístico que se anunciaba en su tiempo como una especie de recuperación de un sentido histórico profundo del arte, en contraposición a una cultura del disfrute calmante de nervios de las artes individuales y de los objetos convertidos en mercancías de las colecciones, las galerías y los museos.

² Cfr. Fischer Lichte, 2008, pp. 161 y ss.: “The performance as event”; Fischer-Lichte, 2014, particularmente “The concept of theatre”, “The history of the discipline” y “The concept of performance”; y Fischer-Lichte, 2011, “Fundamentos para una estética de lo performativo” y “Aclaración de conceptos”.

³ Al referirse a la proveniencia de los estudios de teatro actualmente denominados teatrología, Fischer-Lichte obviamente es más puntual y rigurosa. Menciona otros antecedentes como Berthold Lizmann en Bonn, Albert Köster en Leipzig, Hugo Dinger en Jena, Arthur Kutscher en Múnich, Julius Petersen en Fráncfort, Eugen Wolff en Kiel y Carl Niessen en Colonia. Los alcances de esta pequeña contribución no alcanzan aquí a este tipo de indagación y detalle (Cfr. Fischer-Lichte, 2014-2015).

⁴ Para una consideración detallada de esta cuestión, véanse Iain D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, Cambridge University Press, Nueva York, 2011; Babette E. Babich, “Towards a Post-Modern Hermeneutic Ontology of Art: Nietzschean Style and Heideggerian Truth”, en *Phenomenology and Aesthetics*, Volumen 32 de la serie *Analecta Husserliana*, pp 195-209, 1991; Crowell, S., “Phenomenology and Aesthetics; or, Why Art Matters,” en Joseph Parry (ed.), *Phenomenology and the Visual Arts*, Routledge, Londres, 2010; Robert Bernasconi, “Heidegger's Displacement of the Concept of Art,” en M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2., Oxford University Press, Oxford, 1998; Karsten Harries, “Heidegger's Confrontation with Aesthetics,” en M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2, Oxford: Oxford University Press, 1998; y Karsten Harries, *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's “The Origin of the Work of Art”*, Springer, Dordrecht, 2009.

⁵ Aunque he utilizado como referente y guía la edición de Heidegger, 2000, la traducción es mía a partir de la confrontación de esta edición con la edición canónica y con la traducción al inglés de David Farrel Krell (Heidegger, 1996).

⁶ “Un tercer fenómeno de igual rango en la época moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre”. Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 75-76.

Con lo anterior, quisiera también recuperar para la idea de una filosofía de lo performático en el arte, el afianzamiento, en el siglo XIX, de un pensamiento de lo escénico y de lo procesual en el arte, que ayudará a consolidar lo que actualmente llamamos “estudios de performance” (*performance studies*)⁷ y a delimitar y dar lugar a la consideración histórica, crítica y estética de las artes en ellos involucrados. Lo que destaca esta preocupación filosófica, paralela o contemporánea de una serie de transformaciones que suceden en la historia efectiva de las artes, de los artistas y de los circuitos artísticos, es la necesidad de plantear la pregunta por el modo de ser de este tipo de configuración artística y de obras de arte, primeramente por una presunta inadecuación de sistemas o consideraciones anteriores del arte, que han hecho marcado énfasis en la dimensión objetual de las obras, así como en el privilegio del sentido artístico en la presencia misma de las obras.

Ahora bien, la manera como presupongo “lo performático” tiene que ver con los fenómenos artísticos de los que me he ocupado en los últimos años, íntimamente cercanos al arte danzario, así como a la manera como en nuestro contexto académico y cultural tales fenómenos sólo muy recientemente han obtenido algo así como carta de ciudadanía en los circuitos del arte y de la cultura. Parecería como si nuestra tradición teórica, particularmente estética e histórica, haya sido miope a este tipo de fenómenos o por lo menos insensible al aspecto y al problema de lo performativo en las artes escénicas en general. Sólo a manera de señalamiento, hay que reconocer cómo, desde las tradiciones europea y norteamericana, de las que nuestras disciplinas de la filosofía y la historia del arte son fuertemente subsidiarias, los objetos de estudio privilegiados han provenido de los campos de las artes plásticas y visuales, eventualmente de la arquitectura. De manera muy restringida (aunque obviamente siempre hay excepciones ilustres que no quiero borrar de un golpe aquí), la música, la danza, las artes escénicas, el *performance* parecen haber animado una reflexión sistemática en la academia.

Sin pretender recoger todos los hilos que permiten dar cuenta del rastreo y seguimiento de esta tradición centrada en las artes visuales y olvidadiza de lo performático (por ejemplo, de la danza), quisiera recordar dos vertientes en la historia del pensamiento, indicadores de esta situación, y que eventualmente pueden ayudar a dar cuenta de algunos límites en las disciplinas y en la experiencia misma de las artes mencionadas. Por un lado, es importante retornar a Hegel y al orden de las artes en su sistema estético, toda vez que, como último sistema en sentido propio de la estética metafísica de Occidente, sigue ejerciendo su influencia y determinación sobre el pensamiento del arte del siglo XX; igualmente, el sistema de las artes individuales hegeliano en gran medida sigue determinando el desarrollo histórico de las mismas, incluso para la disciplina de la historia del arte, y su sentido y valoración parece haber determinado la historia individual. Por otro lado, para tratar de, por lo menos, ofrecer un ejemplo de la lectura de las artes individuales en nuestro contexto, particularmente de las artes escénicas, quisiera sólo mencionar un pronunciamiento que puede ser indicador de tal valoración y de los presupuestos o prejuicios al uso, para adquirir elementos de juicio futuro en la comprensión de la historia y la filosofía de lo performático en Colombia.

Ahora quisiera referirme, así sea de pasada, a algunos rasgos de su configuración como objeto de una indagación teórica específica y delimitada. En los contextos europeo y norteamericano, obviamente con especificidades muy destacadas, en términos generales las historias y las teorías de la danza son de reciente data: acaso las primeras historias de la danza, así como su ingreso a la consideración estética, datan de hace medio siglo, aproximadamente. Pero además del cálculo historiográfico, lo que se presenta aquí es un problema ontológico, en el sentido de la dificultad histórica y filosófica para configurar un peculiar objeto de estudio de manera justificada y en rigor. No quiere decir esto que en referentes o inflexiones como la Ilustración, tal manifestación artística no haya sido considerada: de hecho, existen varios tratados, incluso de más vieja data,

⁷ Como práctica artística que involucraba grandes debates estéticos e históricos, y como campo académico de indagación, las artes performáticas, por un lado, y los estudios de performance (o *performance studies*), por el otro, han tenido un notable lugar en la tradición norteamericana desde la década de 1960 y desde las décadas de 1970 y 1980, respectivamente. Mucho más recientemente, en el contexto europeo, los programas en estudios escénicos o teatrales han ido ganando presencia desde la perspectiva continental, a través de figuras como Erika Fischer-Lichte (del Institut für Theaterwissenschaft, en la Universidad Libre de Berlín). En estos contextos, los programas de estudios de performance han surgido principalmente de esfuerzos multidisciplinarios en escuelas de artes escénicas, en equipos de investigadores y teóricos del teatro, de la danza, musicólogos, folcloristas y antropólogos, principalmente. Todo un estudio de los avatares de la configuración de este campo académico sería necesaria para dar cuenta de las especificidades de programas, escuelas y aproximaciones; aunque de ninguna manera pretendo ni siquiera rozar aquí esa historia, sí quiero mencionarla para justificar algunas referencias someras que quiero mencionar aquí sobre algunos puntales históricos necesarios para empezar a mapear una historia similar en nuestro contexto.

y su presencia en las artes visuales no es despreciable y no pasó inadvertida. Lo interesante, para nuestra consideración, es que para la estética y para la historia del arte, tal arte y tal tema u objeto ha ofrecido muy poco interés, hasta el punto de que, sin mucho temor a equivocarnos, podríamos afirmar que al punto no existe en Colombia algo así como una mirada histórica de la danza, y a nivel teórico contamos con una gran dispersión de fragmentos, situación que se repite para las artes escénicas y performáticas en general. Rastrear las causas de tal situación es un esfuerzo de largo aliento, y pueden ofrecerse en un amplio y complejo abanico de elementos históricos, ideológicos y culturales.

Sondra Horton Fraleigh (1987) ha destacado, durante los últimos 30 años, la importancia que han tenido en la estética del cuerpo vivido y del movimiento, pensadores como Hegel, Nietzsche y Merleau-Ponty, así como la fenomenología y el llamado existencialismo de la primera mitad del siglo XX. Ahora bien, es importante destacar que el silencio histórico-artístico sobre la danza, así como sobre otras artes escénicas, en parte se relaciona con otro silencio, el silencio sobre el cuerpo, no desde una perspectiva fisiológica, sino como cuerpo propio o cuerpo vivido (nociones que serán desarrolladas plena, clara y principalmente en la primera mitad del siglo XX, particularmente desde la fenomenología y el existencialismo). Además, como ha señalado Francis Sparshott, parte importante de la respuesta al enigma acerca de la ausencia de la danza en el discurso filosófico y estético tiene que ver con la preponderancia de la que goza, hasta cierto momento y en algunos contextos, el sistema estético hegeliano, e incluso con el conocimiento histórico y cultural situado que tenía Hegel de las artes. Dice Sparshott:

...la arquitectura, del tipo apropiado y simbólico, dominaba las civilizaciones tempranas de Egipto e India; la escultura era hecha (desde Winckelmann) siguiendo el modelo de la civilización griega. Pero ninguna era civilizada había expresado su orientación característica en el medio de la danza. La danza pertenecía al hombre salvaje y primitivo, cuya expresión carecía de articulación. Como medio de expresión es sub-humano y pre-artístico. Los simios y los pavos reales “danzan”. Hasta mucho tiempo después de la muerte de Hegel, tal comportamiento animal ha sido considerado como el ancestro del arte (Sparshott, 1982, pág. 6. La traducción es mía).

La pregunta que se plantea es si las anteriores explicaciones también podrían dar cuenta de la ausencia de la danza en la historia del arte en general, de la ausencia de lo performativo en esa misma historia, y de una ausencia de historias específicas de la danza, de lo escénico, de lo performativo. Acaso seguimos hoy fieles a los postulados de la modernidad estética, y seguimos presuponiendo el juicio de valor sobre la danza y el cuerpo propio de la visión hegeliana, incluso en algunos dudosos recursos de búsqueda de lo originario que pretenden atribuir a la danza una existencia primigenia en el tiempo sobre todas las demás artes, en las búsquedas de su origen tribal y ritual. Con tal recurso estaríamos adhiriendo a una estética hegeliana, en el sentido de restringir la danza a los inicios salvajes y primeros de la infancia de la humanidad, si es que tal punto cero existiese.

Para retornar a nuestro contexto, quisiera hacer mención de un pronunciamiento, ya valiosamente indicado por Cristina Lleras en su investigación Arte, política y crítica, que puede constituirse como una ficha importante en ese rompecabezas que es el papel de la comprensión de las artes, en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, como marcador determinante para la configuración de las disciplinas que se ocupan de las artes en nuestra academia, así como de la manera como se configuran en la cultura viva. Se trata de un pronunciamiento de Darío Achury Valenzuela, quien para el momento era el Director de Extensión Cultural y Bellas Artes, del Ministerio de Educación. Dice Achury, en los primeros años de la década de 1940:

No saben los [críticos] —¡qué van a saberlo!— qué tributos de sacrificios y dolor; cuántas luchas interiores; cuántos combates nocturnos con el ángel, como Jacob; cuántas caídas y cuántos levantamientos, le significan al hombre dar al mundo una criatura de su espíritu, así sea ella la más imperfecta, la más desnuda de gracias y dones naturales, la más humilde e insignificante. Como tampoco saben ellos distinguir entre *el libro y el panfleto, entre la terracota comercial y el mármol ilustre, entre el baile afro-cubano y una danza de Isadora Duncan, entre el “vaudeville” y el teatro de arte, entre la copla villana y la “Jeune Parque”, en una palabra, entre la simulada cultura y el saber auténtico* (Achury, 1944, pp. 251–252. Las itálicas son mías).

Me permito destacar con cursivas la contraposición expuesta por Achury como señal justamente de la incapacidad de nuestros críticos para diferenciar la simulada cultura del saber auténtico. Sin temor a extrapolar demasiado las cosas, creo que aquí se enuncia, con lujo de ejemplos, la

contraposición entre la baja cultura —también nombrada a veces como folclor— y la alta cultura. Como señala Lleras, hay aquí un rechazo de la cultura mestiza, popular e incluso autóctona. Pero no es este rechazo o crítica de lo propio lo que quiero destacar. Quiero llamar la atención sobre el dispositivo mismo de la comparación, sobre los términos de la misma, y sobre su compromiso con una ontología de la obra de arte que acaso obtiene su dirección y sentido justamente de la estética metafísica de principios del siglo XIX.

* *

Propongo que realicemos aquí una vuelta principalmente al primer epígrafe de este texto: las obras a las que se refiere Heidegger en la pregunta “¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen?”, son *Sinfonía de los Salmos* y el melodrama *Perséfone*, de 1930 y 1934, respectivamente, de Igor Stravinsky, quien también es reconocido por *La consagración de la primavera*, obra musical compuesta para la temporada de 1913 de la compañía de Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, con coreografía original de Vaslav Nijinsky. Llaman la atención las fechas, así como las obras mismas.

Las fechas, en primer lugar, exigen un breve comentario por dos motivos. Por un lado, la afirmación de Heidegger corresponde a una respuesta dada en 1962 a una pregunta sobre el músico Igor Stravinsky, e indica alguna consideración por parte del pensador respecto a cierto tipo de obras, esto es, las obras del acontecimiento, por lo menos para el inicio de la década de 1960. ¿Acaso no es común representarnos a Heidegger como un filósofo que, en sus consideraciones sobre el arte, se limita a los ejemplos conservadores del arte occidental, en cuanto a las obras del *gran arte* y en cuanto a la división más conservadora de los soportes y los géneros: un cuadro de unos zapatos, de Van Gogh, de finales de la década de 1880, y, ya entrado el siglo XX, algunas pinturas de Paul Klee; la poesía, y en particular la de Hölderlin; el templo griego, que seguramente colinda con el estilo clásico de las artes en la Grecia del siglo V a.C.; la escultura griega de *Atenea pensativa*, proveniente de una metopa del estilo clásico severo? Que Heidegger se ocupó del arte de su tiempo, y sobre todo de su segunda mitad, es algo ya ampliamente señalado por varios estudiosos de su filosofía del arte. Pero, ¿Heidegger y la obra de arte performática, por lo menos de la música y la danza?

Volviendo a las aclaraciones sobre las fechas, es necesario señalar, por otro lado, de manera aún más determinante, el hecho de que en ellas se cifra una preocupación del pensador por la pregunta filosófica sobre el modo de ser de la obra de arte, en este caso musical, pero también melodramática (es decir, narrada, cantada, danzada y orquestada), que tiene que ver con la “determinación histórica” de este tipo de obra, no sólo en la cronología o en el cálculo historiográfico, sino en el preguntar acerca de las determinaciones históricas que motivaron a una época y a unas mentes y cuerpos a ocuparse, como artistas y espectadores, de este tipo de obras.

Aquí no se trata tanto de señalar que un filósofo, ocupado con arduas cavilaciones sobre el ser y la configuración técnica de su mundo histórico, sí se haya preocupado, de cualquier manera, por el arte y las obras de arte de su tiempo. Lo importante por destacar, justamente en la profunda correlación que hay entre una obra y su tiempo, es el hecho de que surgieran tales obras, con su peculiaridad de ser obra performática del arte, y que su surgimiento entrara en el horizonte de preocupaciones por el ser, su modo de acontecer en nuestra historia, el modo de la verdad, y en una peculiar configuración técnica del mundo.

Así, adicionalmente es necesario hacer una marcada indicación sobre las obras mismas, particularmente la segunda, *Perséfone*, por tratarse, como ya se ha indicado, de un melodrama, que posteriormente habrá de ser repuesto en escena en coreografías de George Balanchine, Kurt Jooss, Frederick Ashton y Pina Bausch, entre las décadas de 1950 y 1970, e incluso hasta nuestro siglo XXI por parte de bailarines—*performers* como Xavier Le Roy.⁸ Y, en esta misma línea se ha mencionado *La consagración de la primavera*, como quien quiere que, por su contigüidad con el caso inmediatamente mencionado antes, se genere una especie de espontánea asociación de sentido que acaso sea más aparente e incluso corpóreamente más cercana para los escénicos: “esas obras” son las que podríamos llamar escénicas, performáticas o de lo performático.

⁸ Es claro que rastrear no sólo historiográficamente, sino sobre todo estéticamente estos devenires no hace parte de la presente indagación. Abundan los estudios en historia y teoría de la danza que han discutido su lugar central tanto en su estreno, como en las sucesivas versiones, recuperaciones, revisitas, adaptaciones, reapropiaciones, reconstrucciones, reescenificaciones, reposiciones, tergiversaciones.

Lo dicho en el epígrafe fue formulado hace más de 50 años y, sin embargo, parece que la pregunta allí contenida aún nos interpelará y tocará: ¿por qué esas obras no están aún en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen? ¿es clara siquiera para nosotros la pregunta, como pregunta que insiste por el carácter situado en la historia de tales obras, y como pregunta estética por el modo de ser de esas obras?

Alguna vez Hans–Georg Gadamer destacaba una de las dimensiones de la historicidad de la obra de arte con un caso defectivo: la obra de arte co–pertenece a su tiempo, en el sentido en que, por ejemplo, la tragedia griega ya no pertenece ni corresponde a la época histórica del cristianismo, no resuena con tal época. En efecto, en un mundo determinado en su diseño y en su designio por la voluntad divina, no hay cabida para la irresoluble acción de la tragedia griega, de la misma manera que ya señalaba Nietzsche, como síntoma espasmódico de la enfermedad mortal de la tragedia y de la cultura griega, el famoso *deus ex machina* de Eurípides. En este mismo sentido, es pertinente plantear tales cuestiones respecto a los avatares de las artes escénicas y performáticas, en nuestro contexto situado, por ejemplo en su forcejeo por entrar a la dignidad de las grandes artes de la disciplina de la historia del arte e incluso de los circuitos del gran arte y de la alta cultura: ¿acaso no han fundado ya o todavía estas artes performáticas el lugar al que pertenecen?

* * *

Recientemente Erika Fischer–Lichte (2008, cfr. Capítulo 6: “The Performance as Event”, pp. 161 y ss), investigadora de historia y estética del performance en la perspectiva continental europea, ha destacado el surgimiento, como lo dice el subtítulo de uno de sus libros, de una nueva estética con motivo del cuestionamiento del estatus de la obra de arte acabada y cerrada sobre sí misma, que puede remontarse al pensamiento estético Dadá, pero que también hunde sus raíces en la estética romántica europea de la positiva valoración modélica del fragmento y de la ruina. Por supuesto, es ya en posturas y declaraciones artísticas puntuales provenientes de artistas de la década de 1960, particularmente del arte minimal y del arte conceptual, con su crítica a la tenencia de la obra y a su mercantilización e ingreso en el circuito objetivante y consumista del museo, que la pregunta por lo performático en el arte vendrá a configurarse de manera articulada y decidida.

En este punto es muy recomendable considerar también la relectura que hace Hans Belting del trabajo escenográfico y del diseño de vestuarios por parte de Picasso, hacia 1917, para los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, en obras como *Parade*, de Jean Cocteau, con música de Erik Satie y coreografía de Léonide Massine (Cfr. Hans Belting, “Sobre el concepto de obra de la modernidad artística”, en Belting, 2011). Dice Belting que este episodio de Picasso con el teatro, que va de 1917 a 1924, “ha permanecido en la penumbra de las investigaciones... (y) no ha conseguido desprenderse de la óptica de la galería convencional”; y más adelante añade que con *Parade* “se comprometió con otro género, que representaba, más allá de las fronteras entre disciplinas, una mezcla entre musical y performance” (loc. cit. pág. 73). Con esto no sólo Picasso hizo del arte mismo el tema sobre el escenario, sino que cuestionó la frontera entre *high y low culture*, y logró llevar al arte plástico a ser puesto en escena, a entrar en acción “al ser empujado de un lado a otro por los bailarines en movimiento que lo sostenían...” (loc. cit. pág. 74). Acaso al desprenderse del cuadro y de la escultura, la factura artística empieza a adquirir aquí la forma de lo performático. Por supuesto esto es sólo una indicación que el mismo Belting no desarrolla, sino que solo anuncia. En todo caso, resulta inquietante pensar los orígenes o la proveniencia del performance como modo específico del arte del siglo XX en las primeras décadas del siglo XX y no necesariamente en las décadas de 1960 y 1970, como suelen convenir los principales historiadores del arte. Por otra parte, Belting hace visible, con esta indicación, la necesidad de pensar una historia del arte más integral, en el sentido de ver las interacciones y mutuas mediaciones entre las obras plásticas y visuales, por un lado, y las performáticas, por el otro. De hecho en la última década empiezan a verse, en la producción académica, publicaciones sobre la presencia de la danza en la pintura y en la escultura, pero también sobre las cuestiones que llegan a plantear las artes efímeras y del movimiento en las artes visuales y arquitectónicas.

Estos eventos histórico–artísticos llevarán a un profundo cuestionamiento del estatus de la obra de arte misma, y no es casualidad que Heidegger, ya de manera tan temprana como el inicio de “El origen de la obra de arte” (1936), ponga en contigüidad la pregunta por el origen y por la obra de arte, así como su insistencia en el círculo hermenéutico en estas cuestiones. Lo que allí tiene lugar es un cuestionamiento de la obra de arte entendida como autónoma, constante y permanente, y se propone un repensar el “artefacto”, la cosa, a favor del acontecimiento y lo efímero de la obra de arte, de su comprensión y de su evento histórico.

Igualmente, en este momento, se pone en cuestión, para buscar una estructura originaria, la estructura estética tradicional creador–espectador, como una manera de cuestionar la división de sujetos y la división de funciones, esto es, un sujeto artista creador y dador de sentido, y un sujeto espectador receptor del sentido, que a su vez llevan implícito el esquema de producción y de recepción.

En lo que sigue, propongo considerar simplemente algunos referentes posibles que pueden contribuir al planteamiento de la cuestión de una ontología de lo performático —y eventualmente por aquel arte llamado *performance*—, desde una consideración filosófica, particularmente desde la fenomenología y la hermenéutica. En algún momento, David Michael Levin⁹ llegó a plantear como respuesta a la pregunta acerca de por qué los filósofos han tenido tan poco que decir sobre la danza como un arte, y cuáles han sido sus motivos, que se trata de un asunto “esencial”, es decir, no es un mero olvido o descuido, sino una condición que viene de la filosofía misma y de la cosa misma y de su manera de darse: propone que vale la pena considerar la naturaleza de la disciplina filosófica, en la medida en que quizá una configuración moderna sigue prevaleciendo en la estética. Acaso para rodearse de buenas compañías, es decir, de aquellos pocos que han visto desde la filosofía el potencial pensante del problema de lo performático para una *nueva estética*, quisiera recordar a Maxine Sheets–Johnstone (en Sheets–Johnstone, 1984, particularmente “Phenomenology as a Way of Illuminating Dance”, pp. 124–145), quien en su reflexión acerca de los aportes de la fenomenología para pensar la danza, declara como su propósito “hacer más conscientes a los bailarines y a los académicos de la danza, acerca de los beneficios de una perspectiva esclarecida filosóficamente sobre la danza; y hacer más conscientes a los filósofos del arte acerca de los beneficios de una perspectiva arraigada en la práctica/performance de la danza” (Sheets–Johnstone, 1984, pág. 13).

De manera breve, vale la pena caracterizar esa estética moderna y/o tradicional, a la que Fischer–Lichte contrapone una *nueva estética* (Fischer–Lichte, 2008, pág. 161): la obra de arte junto al artista como creador y genio omnipotente ostentan la posición central de la estética moderna, tanto en el sentido del proceso del artista, como de la experiencia estética con el espectador; por otra parte, la producción de la obra de arte frecuentemente se describe (así sea metafóricamente, pero siempre usando este vocabulario) como creación, en un sentido análogo a la creación del mundo por parte de Dios: así como Dios creó y dio sentido al mundo de manera total, el artista produce la obra; de la misma manera que la verdad divina eterna se encuentra instilada e inscrita en la obra de Dios y sólo se revela a quienes son capaces de leer el libro del mundo, así mismo se da la verdad en la obra del artista, es decir, se “encuentra” en la obra como receptáculo, y sólo el iniciado puede desentrañarla. Este último rasgo se explica y subraya debido al surgimiento del culto al genio artístico a finales del siglo XVIII, que es una configuración, en las artes o en la experiencia estética o del juicio sobre lo bello, del sujeto moderno: así, el artista surge como sujeto autónomo que crea la obra a su vez como objeto autónomo que contiene, encubre o cifra, y agota la verdad!¹⁰

Si bien éste es un apretado resumen, que como tal torpe y convenientemente pierde de vista el detalle y su devenir histórico–filosófico, nos permite identificar algunos puntales que den algunas referencias para una indagación y un debate acerca de la adecuación o inadecuación de una estética de tal orden para el fenómeno de lo performático en el arte. En efecto, la consideración de lo performático en el arte hace muy patente el sentido de co–participación y co–responsabilidad del “receptor” en la configuración de sentido de la obra, pero incluso en la “compleción” de aquello que llamamos obra. Ahora bien, a manera de cuestionamiento dirigido a las estéticas estructuralista y de la recepción, que al plantear la necesaria participación del acontecer del fenómeno artístico y del espectador y su experiencia estética, llegando incluso a rechazar la pretensión de verdad en la obra de arte, es necesario plantear la cuestión ontológica de la obra de arte misma, toda vez que ésta sigue siendo un referente último que no logra replantearse o desvanecerse tras la crítica a la permanencia objetual de la obra artística. Se hace patente entonces el supuesto

⁹ Cfr. David Michael Levin, “Los filósofos y la danza”, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 85–94; y en castellano en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf>, traducción de Kena Bastien van der Meer.

¹⁰ En esta dirección es muy interesante la indicación de Fischer–Lichte: “El supuesto de que la obra de arte es una instancia (cache) de la verdad, y que la verdad se pone en obra en ella (*das-Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*), como lo dice Heidegger, se aplica a la estética filosófica desde Hegel hasta Adorno, con la llamativa excepción de Nietzsche. Caracteriza también la concepción de Gadamer acerca de la obra clásica de arte, aún cuando su concepto de hermenéutica no soporta efectivamente este supuesto” (pg. 161).

metafísico de la permanencia de las obras y de su accesibilidad invariable a diferentes receptores y en distintos momentos o contextos históricos.¹¹

Bibliografía

- Albright, Ann Cooper. 2010. *Modern Gestures. Abraham Walkowitz Draws Isadora Duncan Dancing*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Belting, Hans. 2011. *La imagen y sus historias/Ensayos*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fischer-Lichte, Erika. 2015. La teatrología como ciencia del hecho escénico. En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Vol. 4–5, Núm. 7–8.
- Fraleigh, Sondra Horton. 1987. *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- Heidegger, Martin. 1996. “El origen de la obra de arte”. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin. 1996. *Nietzsche, Vol. 1: The Will to Power as Art*. San Francisco: Harper & Row.
- Heidegger, Martin. 2000. *Nietzsche (2 vols.)*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Heidegger, Martin. 2003. *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio/El arte y el espacio* (edición trilingüe en alemán, castellano y euskera). Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- Heidegger, Martin. 2014. *Experiencias del pensar (1910–1976)*. Madrid: Abada Editores.
- Jones, Amelia 1998. *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Levin, David Michael. 1976. The Embodiment of Performance. En *Salmagundi*, No. 31/32, 10th Anniversary Issue, 120–142.
- Levin, David Michael. 1983. Philosophers and the Dance. En Copeland, Roger and Cohen, Marshall (eds.). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, 85–94. New York: Oxford University Press.
- Levin, David Michael. 1985. *The Body's Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Decosntruction of Nihilism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lleras, Cristina. 2005. *Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940–1952*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. *Antología, Textos cardinales*. Barcelona: Ediciones Península.
- Nietzsche, Friedrich. 2007. *Fragmentos póstumos*, vol. 1 (1869–1874). Madrid: Editorial Tecnos.
- Parra Gaitán, Raúl. 2015. *El Potro Azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sanabria, Carlos Eduardo y Ávila, Ana Carolina, editores. 2014. *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Colciencias, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Sheets-Johnstone, Maxine (ed.). 1984. *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. London and Toronto: Associated University Presses.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 2009. *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Charlottesville: Imprint Academic.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 2012. “From movement to dance”. En *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11, 39–57.
- Sparshott, Francis. 1982. On the Question: “Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?”. En *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, Autumn, 5–30.

¹¹ Preguntarse por la manera como una indagación de la obra de arte —y no sólo de la obra escénica o performática— en sentido de acontecimiento obedece o surge al tenor de varias exigencias “epocales”... Muy probablemente esta situación tiene su fundamento en el discurso estético —esto es, el presupuesto filosófico, ontológico— que subyace a los modelos historiográficos de arte al uso. Es poco frecuente encontrar trabajos colaborativos entre perspectivas estéticas e historiográficas, que traten de esclarecer uno de los problemas de partida de la indagación teórica artística: el modo de ser de la obra de arte.