



El surgimiento del contact improvisation en el laboratorio estético-político de los años 60 y 70

Mariela Singer¹

¹Universidad de Buenos Aires - UBA, Buenos Aires, Argentina

RESUMEN – El surgimiento del contact improvisation en el laboratorio estético-político de los años 60 y 70 – En este texto se reflexiona sobre el surgimiento del contact improvisation y los cambios generados por la danza posmoderna en el contexto estético-político estadounidense de los años 60 y 70. Se abordan nuevos modos de producción en danza gestados por la neovanguardia neoyorquina de ese período; la actitud experimental de los artistas; y su interés por formas colaborativas, entre otros. En base a resultados de investigación de mi tesis doctoral, se amplía la literatura sobre una disciplina emblemática de la danza posmoderna sobre la que existen insuficientes publicaciones en habla hispana y cuyo estudio puede abrir horizontes imaginativos para nuevas prácticas de laboratorio. Palabras clave: **Contact Improvisation. Danza. Laboratorio. Neovanguardia. Experimentación.**

ABSTRACT – The emergence of Contact Improvisation in the aesthetic-political laboratory of the 60s and 70s – This text reflects on the emergence of contact improvisation and the changes generated by postmodern dance in the American aesthetic-political context of the 60s and 70s. New modes of dance production developed by the New York neo-avant-garde of that period are addressed; the experimental attitude of the artists; and their interest in collaborative forms, among others. Based on the research results of my doctoral thesis, the literature on an emblematic discipline of postmodern dance, about which there are few publications in Spanish, is expanded. Further study may open imaginative horizons for new laboratory practices.

Keywords: **Contact Improvisation. Dance. Laboratory. Neo-Avant-Garde. Experimentation.**

RÉSUMÉ – L'émergence du Contact Improvisation dans le laboratoire esthétique et politique des années 60 et 70 – Ce texte réfléchit sur contact improvisation et les changements générés par la danse postmoderne dans le contexte esthétique-politique américain des années 1960 et 1970. Les nouveaux modes de production de danse conçus par la néo-avant-garde new-yorkaise de cette période sont abordés; l'attitude expérimentale des artistes; et son intérêt pour les formes collaboratives, entre autres. Sur la base des résultats de recherche de ma thèse de doctorat, la littérature sur une discipline emblématique de la danse postmoderne sur laquelle les publications en langue espagnole sont insuffisantes et dont l'étude peut ouvrir des horizons imaginatifs pour de nouvelles pratiques de laboratoire est élargie.

Mots-dés: **Contact Improvisation. Danse. Laboratoire. Néo-Avant-Garde. Expérimentation.**

Introducción

El Contact Improvisation (CI) es una forma de danza emergente en 1972 en Estados Unidos, en el contexto de movilización política y experimentación estética de las décadas de 1960 y 1970. En ese marco, grupos de coreógrafos, coreógrafas, bailarines y bailarinas franquearon los límites de lo considerado “danza” en las tradiciones del *ballet* y la danza moderna, generando nuevos modos de producción artística y de organización social en colectivos dedicados al movimiento corporal.

Los desarrollos de ese período dieron inicio a la denominada “danza posmoderna”, cuyo hito seminal está dado por el conjunto de performances desplegadas entre 1962 y 1964 en la iglesia Judson Memorial Church, de Manhattan, Nueva York. Allí se gesta un laboratorio de exploración entre artistas de diversas disciplinas que cuestionan los marcos tradicionales de lo considerado “arte”, retomando idearios vanguardísticos de principios del siglo XX. Sus exploraciones derriban las fronteras entre danza y vida; deshacen los límites entre disciplinas; reformulan la relación entre artistas y espectadores; y rechazan la espectacularización de la actividad artística. La emergencia del CI se inscribe en este marco experimental y su forma dancística materializa varias de las transformaciones de ese período.

El objetivo del presente texto es reflexionar sobre el surgimiento del CI en relación con los cambios generados por la danza posmoderna y con el contexto movilizad de los años 60 y 70. Para ello, introduzco en primer lugar elementos del entramado cultural y político de esos años. Luego, expongo sobre nuevos modos de producción y organización en danza gestados por la (neo)vanguardia neoyorquina de la década de 1960; sobre la actitud de laboratorio y búsqueda de los artistas; sobre su interés por formas colaborativas; sobre el clima experimental y el intercambio entre diferentes disciplinas; así como sobre modos renovados de aprendizaje y producción de conocimiento; entre otros elementos. En tercer lugar, describo aspectos constitutivos del CI y la manera en que esta disciplina plasma el tipo de búsquedas de la danza posmoderna y de las luchas micropolíticas de esos años. Finalmente, sintetizo los aportes estético-políticos de ese período, ponderando su actualidad para inspirar otras experiencias posibles.

El presente escrito se basa en resultados de investigación de mi tesis doctoral y contribuye a ampliar la literatura sobre una disciplina emblemá-

tica de la danza posmoderna, como es el CI, sobre la cual la producción académica en habla hispana resulta aún insuficiente (Brozas y García, 2014, p. 1), en el entendido de que su estudio puede abrir horizontes imaginativos para nuevas prácticas.

Movimientos contraculturales, activismos políticos y experimentaciones estéticas en los años 60 y 70

Las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos conforman un período de radicalización política y estética en el que emerge una diversidad de experiencias y procesos: las demandas por derechos civiles; el activismo negro; el antibelicismo; el movimiento *hippie*; el surgimiento de los movimientos estudiantiles; la experimentación con la percepción; los feminismos y las proclamas por la liberación del cuerpo; la exploración de relaciones sexoafectivas y lazos comunitarios; entre varios otros.

Los cambios de esos años incluyen transformaciones en la manera de concebir la política: frente a lógicas tradicionalmente vinculadas a la ocupación del poder, en variados espacios de contracultura se pone el acento en la construcción de otras formas-de-vida. Se valoriza la sensibilidad, la afectividad y la horizontalidad y se produce una politización de los cuerpos y de los lazos cotidianos. En estos circuitos se manifiesta también una crítica a la sociedad de consumo, inscrita en el marco de los “años dorados” de la Guerra Fría, en el que había aumentado de manera considerable el poder adquisitivo de buena parte de la población trabajadora y se había ampliado y diversificado notablemente la cantidad de bienes de consumo (Hobsbawm, 2014, pp. 228-229).

Las décadas de los años 60 y 70 son también las de importantes movimientos antibelicistas, que nacen como respuesta al avance de la carrera armamentística y nuclear desplegada por las dos superpotencias surgidas de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos y la (ex)URSS. Los delirantes escenarios de ataque nuclear de los guerreros fríos y la amenaza de guerra constante generan movimientos pacifistas en la esfera internacional. A esos movimientos se suman, por otro lado, las acciones contestatarias frente a la intervención de Estados Unidos en Vietnam (1965-75), conflicto que termina desmoralizando y dividiendo a la nación entre escenas televisadas de disturbios y de manifestaciones antibélicas.

En ese período se produce también la expansión y radicalización del activismo negro, que entre mediados y fines de los años 50 había dado lugar al Movimiento por los Derechos Civiles, el primer movimiento masivo de la población negra a escala nacional en Estados Unidos (Gatto, 2016, p. 38). A mediados de los años 60 nace el Black Power, dando lugar a posiciones aun más combativas y al surgimiento de diversas organizaciones, entre las cuales la más resonante fue la de las Panteras Negras.

Otro hito significativo de esos años convulsionados es el movimiento *hippie*, que nace en la década de 1960 en Estados Unidos, con predominancia en la ciudad de San Francisco, en el estado de California. Este movimiento asume entre sus consignas las de “hacer el amor en vez de la guerra”; desaprender lo aprendido en las aulas; valorar la espontaneidad; vivir en comunidad; y experimentar con la percepción y con sustancias. Abraza la revolución sexual y el amor libre, celebra festivales de música y explora técnicas meditativas, oponiéndose a un modo de vida organizado jerárquicamente, a la autoridad policial y a las normas de conducta establecidas (Pastore, 2010, p. 54). Como contracultura, el movimiento *hippie* involucra un aumento de la conflictividad contra el consumismo, contra el éxito personal y el conformismo; y se expande como una de las formas de radicalización juvenil.

En los años 60 surgen asimismo los movimientos estudiantiles como actores sociales y políticos significativos. Para estos años, el desarrollo científico-técnico aumenta de manera considerable la esperanza de vida y el envejecimiento tardío contribuye a la reorganización de las formas de inserción de los y las más jóvenes en la sociedad. Paralelamente, la gran expansión económica hace posible que un sinnúmero de familias envíe a sus hijos e hijas a estudiar en tiempo completo. Los y las jóvenes son retenidos durante un plazo más largo en las instituciones educativas, mientras la enseñanza universitaria y la cantidad de estudiantes de grado se expanden de modo acelerado (Reguillo Cruz, 2000, p. 23).

Si con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial la población universitaria es poco cuantiosa y la gran mayoría de los estudiantes se encuentra despolitizada o es de tendencia conservadora, durante la década de 1960, con 1968 como año hito, las revueltas estudiantiles en diversos países revelan su voluntad transformadora y su radicalidad, además de su eficacia singular a la hora de expresar el descontento político y social (Hobsbawm,

2014, p. 261). Francia es epicentro de un levantamiento estudiantil con repercusiones de escala continental (y más allá). Pero el Mayo Francés del 68 no es la única explosión estudiantil de ese año: los y las estudiantes provocan estallidos en Estados Unidos (en la Universidad de Columbia, por ejemplo, son inmediatamente anteriores al Mayo Francés), Alemania, Italia, México, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia, entre otros lugares. En Estados Unidos, además, la hostilidad a la guerra de Vietnam aumenta el ambiente enfervorizado en las universidades. El movimiento estudiantil no reduce sus demandas a mejoras económicas, sino que cuestiona las relaciones sociales: las jerarquías académicas, la dicotomía profesor-estudiante, los liderazgos autoritarios y los vínculos de poder en la universidad.

La revolución cultural de los años 60 y 70 afecta asimismo a la familia y al hogar, las relaciones entre generaciones y entre géneros; las configuraciones sexo-genéricas; las jerarquías familiares y los lazos cotidianos (*ib.*, pp. 271-277). A partir de los años 60 se produce un impresionante renacer de los movimientos feministas, con especial fuerza en Estados Unidos, que se profundiza en los años 70 y pone el acento en la sexualidad, la familia, el trabajo y los derechos reproductivos. El lema “lo personal es político”, surgido en ese período, resume el espíritu de buena parte de las proclamas.

Esta época es también la de irrupción de un amplio movimiento en defensa de la libertad sexual, que rechaza la persecución a gays, lesbianas, travestis, transexuales y también a población migrante racializada y sectores marginales de la comunidad LGBT. La revuelta de Stonewall de 1969, en la que esos sectores lucharon contra la represión policial en el bar Stonewall Inn, en el barrio neoyorquino de Greenwich Village, constituye un hito catalizador del movimiento moderno LGBT. Marca un punto de inflexión en las luchas por el reconocimiento de sujetos y prácticas disidentes, así como da lugar, a un año de su aniversario, a la realización de las primeras marchas del orgullo el 28 de junio de 1970 (Duberman, 2018).

En cuanto al terreno dancístico, en la década de 1960 se producen cambios significativos en la danza y el teatro experimentales: se agudiza la búsqueda de calidades de movimiento y formas de organización y aumenta la informalidad, la espontaneidad y la acción colectiva. Estudiantes, coreógrafos y bailarines comienzan a generar ámbitos de circulación para sus performances más informales y económicamente accesibles, como iglesias, galpones o gimnasios, iniciativas tomadas de los artistas visuales que, en los

años 50, organizaban *happenings* en *lofts* o garajes de la ciudad de Nueva York.

A la vez, el crecimiento económico de Estados Unidos en la década de 1960 genera las condiciones que habilitan el desarrollo de posibilidades formales y organizacionales. La expansión de las universidades y la prolongación del período de permanencia en las instituciones educativas, así como el hecho de que los y las jóvenes pueden mantenerse cómodamente en ciudades con el dinero de sus familias, permiten que el número de estudiantes y bailarines que se encuentran a experimentar aumente notablemente (Novack, 1990, p. 43).

Las experimentaciones del *Judson Dance Theater* y el surgimiento de la danza posmoderna

El colectivo Judson Dance Theater

A comienzos de la década de 1960, en el contexto de búsqueda de espacios informales y accesibles para la exploración artística, como iglesias, galpones o gimnasios, artistas de diversas disciplinas se agrupan alrededor de la iglesia Judson Memorial Church, ubicada en el barrio de Greenwich Village, Manhattan, Nueva York. Curiosamente, este espacio eclesiástico deviene un ámbito importante de expresiones artísticas contemporáneas y contestatarias y se constituye en sede del intento de conjunción entre danza y vida, retomando inquietudes vanguardistas manifestadas en otras artes desde principios del siglo¹.

Los artistas reunidos en ese santuario generan una apertura respecto de lo considerado “danza” hasta entonces. Las transformaciones materializadas tienen lugar especialmente entre 1962 y 1964 con los desarrollos del *Judson Dance Theater* (JDT), un colectivo de improvisación en danza-teatro al que pertenecen bailarines, coreógrafas y coreógrafos como Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon e Yvonne Rainer, entre otros. Las experimentaciones llevadas a cabo por este movimiento de vanguardia constituyen el semillero de la danza posmoderna.

El grupo *Judson Dance Theater* había surgido de un curso de composición coreográfica dictado entre 1960 y 1962 por un músico, Robert Ellis Dunn, que se había formado en teoría musical con John Cage, compositor de vanguardia colaborador del coreógrafo Merce Cunningham. El curso ha-

bía sido dictado en el estudio de Cunningham, en el mismo edificio que utilizaba el *Living Theater* (en la Sexta Avenida y la Calle 14 en Manhattan), un grupo de teatro experimental surgido en los años 40 en Nueva York que se regía por principios libertarios y cooperativos y que formaba parte del clima experimental de esos años.

Avanzado el curso de Dunn, en el verano de 1962, un grupo de jóvenes coreógrafas y coreógrafos decide presentar públicamente sus trabajos. Buscando un lugar para mostrar su obra experimental en un formato profesional de concierto, el grupo audiciona y es bienvenido en la iglesia Judson Memorial. El concierto número 1, dado en julio de 1962 de manera abierta y gratuita al público, dura varias horas, con 23 danzas en el programa desarrolladas por 14 coreógrafas y coreógrafos y una danza de apertura que consistía en un film, denominada con un término musical: “Overture”.

Ese concierto constituye el comienzo de un proceso significativo en la historia de la disciplina. En el curso de los dos años siguientes, en su “período de oro” (que incluye hasta abril de 1964, con el concierto número 16), casi 200 piezas de danza son presentadas por el *Judson Dance Theater* (JDT), nombre con el que comienza a autodesignarse el grupo desde principios de 1963.

En esos años se gestan nuevos modos de producción, distribución y recepción de danza que significaron un cambio drástico en la manera de definir una obra. Los coreógrafos del JDT cuestionan la estética y las codificaciones instituidas tanto del *ballet* como de la danza moderna, rechazan el formato tradicional del concierto de danza y exploran modos de hacer performance y de interpelar a los espectadores, así como de observar las producciones. Recusan las exigencias de “comunicación” de un “significado artístico” y cuestionan la noción de *arte* y la de creación autoral de las obras, resquebrajando el ideario romántico del artista individual y aportando a la consolidación del trabajo colectivo. También crean un método cooperativo de producir conciertos, compartiendo, intercambiando y repartiéndose alternativamente tareas de coordinación, producción, organización y difusión de los eventos.

En el grupo JDT existe un interés renovado por las experiencias de las vanguardias históricas (ya presente en las producciones de Cunningham y de Cage), que se expresa en las provocaciones dirigidas contra los soportes

institucionales de la danza como arte. Estas provocaciones hallan un antecedente en las obras de Marcel Duchamp y de Eric Satie, figuras que hacen de nexo entre las propuestas de las vanguardias históricas y lo que en el distrito de Greenwich Village se denominaría “neovanguardismo” (Tambutti, 2009a, p. 8).

La colaboración entre Cunningham y Cage es una influencia importante del JDT. Varios de los miembros del grupo habían participado en la compañía de Cunningham e incorporan sus logros y rupturas como coreógrafo.

Las influencias de Merce Cunningham en el JDT

Desde fines de los años 40 y comienzos de la década de 1950, Cunningham había ofrecido un acercamiento renovador a la danza. Crea una forma de danza en la que el movimiento no implica más que la presentación de la acción física en sí misma, alejándose de intereses vinculados a la representación y a la expresión. Desarrolla asimismo nuevos métodos compositivos: rechaza la composición en base a formas musicales, temas o cualquier significado externo a la danza, así como la subordinación del movimiento a otras manifestaciones escénicas. Propone llegar a la coreografía por el devenir mismo del movimiento, eliminando el pensamiento, las imágenes o ideas previas, y guiándose por el propio cuerpo (Novack, 1990).

Cunningham trabaja en conjunto y bajo la influencia del músico John Cage. Ambos consideran la música y la danza como entidades autónomas, independientemente de su coexistencia eventual. Una innovación importante que introduce Cunningham en el campo es la consideración de que *cualquier* movimiento es material dancístico. Así como Cage, en su música experimental, concibe cualquier sonido como “música”, incluso el silencio; para Cunningham, todo movimiento corporal, incluida la quietud, es considerado “danza” y una posibilidad para la composición coreográfica.

Cunningham toma de Cage también la técnica de “*chance*” (azar), que incorpora la improvisación como un medio de experimentación y búsqueda en la producción artística (Novack, 1990, p. 26). En este coreógrafo aparece una nueva conciencia del azar y de la improvisación. Usa métodos compositivos de *chance*, como tirar monedas o elegir cartas al azar, así como la interpretación de hexagramas del *I Ching*, para determinar el orden de movi-

mientos en una frase, la secuencia de frases en una danza, los lugares para poner las danzas sobre el escenario, el número de bailarines en una sección o las partes del cuerpo a ser activadas. Con todos estos elementos, que los bailarines con frecuencia deben extraer antes de salir a escena, concibe obras cuyo resultado final es irrepetible. Esto hace que los bailarines no puedan conocer de antemano la obra ni sus entradas y salidas, ni siquiera los pasos que deben ejecutar, hasta el momento anterior a salir a escena.

Cunningham forma parte de la oleada neodadaísta que irrumpe junto con el grupo *Fluxus*². También entabla relaciones con Marcel Duchamp, estableciendo, así, un puente con las vanguardias históricas. A partir de 1944, da conciertos de danza que fugan radicalmente de la danza moderna tradicional de entonces; en este sentido, sus innovaciones en danza igualan a las de su colega John Cage en música.

Las obras de Cunningham carecen de dramas y los bailarines aparecen como elementos arbitrarios y casuales. No hay ni desarrollo ni punto final. El coreógrafo se orienta a liberar la danza de todo aquello que le resulte accesorio: no la controla por medio de la música ni la fija en el espacio, no la guía por una narración o sentimiento ni deja que el tiempo la delimite de ninguna forma. De todos modos, si bien libera a la danza de su relación decimonónica con la música, esto no le impide crear obras en las que la música se incluye como elemento, lo mismo que el diseño: música, diseño y coreografía pueden ocurrir en simultáneo, pero sin establecer una relación dependiente, de ejecución o subordinación, entre una y otra. Sus obras rompen también con la concepción espacial tradicional de un punto de vista privilegiado para la observación y se oponen a dirigir la percepción de los espectadores. De hecho, más adelante, hacia fines de los años 70, cuando se pone de moda el *walkman*, el público seguidor de la dupla Cunningham/Cage suele llevar auriculares a las funciones de sus obras para proveerse de su propio acompañamiento musical mientras los bailarines realizan sus movimientos (Tambutti, 2009b, p. 16).

Cunningham ejerce una gran influencia en los coreógrafos y bailarines de las generaciones siguientes, especialmente en quienes participan de las experimentaciones que dan inicio a la danza posmoderna. Sus innovaciones abren nuevos umbrales para la experimentación y habilitan la radicalización de las rupturas llevadas a cabo hasta el momento en danza. En este sentido

es que se lo considera una bisagra “en el límite de la danza moderna y la danza posmoderna” (Banes, 2013, p. 136).

Por otro lado, por medio de su colaborador musical John Cage, una joven generación de artistas se encuentra con la herencia de la vanguardia europea en arte y performance. Los bailarines son influenciados por Cage en su interés por el budismo zen, por los escritos de Antonin Artaud, por los métodos de *chance* y por el valor dado a lo cotidiano.

Clima experimental, ruptura de límites disciplinarios e intercambios entre prácticas artísticas

Un aspecto de las experiencias en la iglesia Judson que dejará un legado significativo es la visión (y la actitud que conlleva) de que todo puede ser considerado “danza” y observado como una danza: incluso el trabajo de un artista visual, el de un músico, un camarógrafo, etc., son concebidos como danza desde esta perspectiva.

El momento es propicio para un movimiento como ese en Greenwich Village. Este barrio de Manhattan, de tradición progresista, que ha dado espacio a diferentes manifestaciones políticas de contracultura (y que daría lugar, pocos años después, en 1969, a la revuelta de Stonewall anteriormente referida), es un centro intensivo de actividades teatrales, literarias y artísticas. En un contexto en el que la economía se expande, hay allí un espíritu activo de participación y un interés por usar materiales accesibles, se puede vivir barato y hacer arte de forma económica. El ambiente pragmático de posguerra se expresa en varias artes: desde los *happenings*, que hacen uso de ámbitos a la mano, al Nuevo Realismo o Pop Art, que hacen referencia a objetos industriales; así como los *ready-made* de Duchamp, que confieren estatuto artístico a objetos cotidianos. Y las ideas se esparcen de un arte a otra.

También la filosofía y ciertas tendencias espirituales de Oriente se incluyen en estos intercambios. La fascinación filosófica por el budismo zen, el existencialismo y la fenomenología sintoniza con ciertos aspectos del arte norteamericano de fines de los años 50 y principios de los 60. La exhortación fenomenológica “Zu den Sachen!” [“To the things”, “A las cosas mismas”] y el interés por la acción cotidiana se propagan en los manifiestos de artistas de variados campos.

La iglesia Judson es una explosión de ideas en una variedad de terrenos y aportes transdisciplinarios que instaure nuevas actitudes sobre lo que puede considerarse “danza”. Por otro lado, las audiencias son también de artistas, pintores, músicos, bailarines, escritores, realizadores de películas e intelectuales, además de estar compuestas por vecinos de Greenwich Village. Es una audiencia activa y al tanto de la crisis en el arte moderno, hambrienta de recibir sorpresa y provocación.

La reconocida historiadora de danza posmoderna Sally Banes, con relación a los intercambios artísticos del período y a cómo trascienden fronteras disciplinarias, destaca el hecho de que el colectivo de danza que introduce rupturas radicales en la década de 1960 surge de un curso de composición coreográfica coordinado por un músico (Banes 1995, p. 2). Dunn no es bailarín ni coreógrafo, sino el acompañante musical en el estudio de Cunningham y de otros coreógrafos reconocidos del período. En este sentido, otro aporte significativo de Cunningham a la generación de coreógrafos posmodernos resulta de haber incorporado a Robert Dunn como docente en su escuela. En efecto, es por su intermedio que llegan las ideas de Cage, especialmente los procedimientos de *chance*, a su clase de composición.

Las clases de Dunn son un microcosmos de la vanguardia artística de Nueva York, no solo en cuanto a la incorporación de elementos de Cage (y a la recuperación de conceptos de la escuela Bauhaus que conmovían al músico), sino también a la asimilación de variadas preocupaciones culturales de los años 60, incluyendo el budismo zen, el taoísmo, el existencialismo y el cientificismo. Muchas de las ideas que circulaban en las redes artísticas y sociales de Greenwich Village encuentran su forma en las danzas y discusiones de los cursos de Dunn. El curso es un pequeño mundo de poetas, pintores, bailarines, actores y músicos lo suficientemente pequeño como para conocerse entre sí y su trabajo, un mundo que guarda relación con los dadaístas. A la vez, la informalidad y flexibilidad del taller habilita la participación de no bailarines en piezas de danza, así como la presunción de que los no bailarines pueden no solo bailar sino incluso coreografiar; ideas que adquieren solidez en la década de 1960 en las prácticas de varios coreógrafos y en el diálogo entre artistas de diversos terrenos.

Nuevas formas de aprendizaje y producción de conocimiento en el JDT: intercambios horizontales entre estudiantes, trabajo colaborativo y búsqueda de espacios informales

En cuanto a las clases, los estudiantes tienen variedad de recursos que traen de diferentes espacios y disciplinas (por intermedio de la bailarina Simone Forti, por ejemplo, se hacen presentes las ideas de la reconocida coreógrafa Ann Halprin, con quien Forti había estudiado). Hay condiciones de horizontalidad en los intercambios y en los aportes de parte de los estudiantes. En este sentido, el bailarín David Gordon recuerda que encontraba fabulosas las clases, pero más que por el contenido mismo de la enseñanza, por lo fascinante que le resultaban las y los otros estudiantes y por el espíritu exploratorio y de búsqueda de quienes asistían (Banes, 1995, p. 30).

Por su parte, el bailarín Steve Paxton, desde el comienzo de las clases de Dunn se interesa por desafiar los usos de la danza moderna, incluyendo los métodos y hábitos de la gente que respeta, como el propio Cunningham. Intenta encontrar fuentes de movimiento fuera del vocabulario técnico, acudiendo a acciones cotidianas. Yvonne Rainer recuerda a Paxton realizando una danza en la que se sienta en un banco y come. Paxton comenta en retrospectiva, sobre su trabajo en las clases de Dunn, que trabajaba todos sus “por-qué-no” y que era un tiempo muy permisivo. También recuerda a Dunn como una suerte de maestro zen en el sentido de que enseñaba negándoles explicaciones, realizando breves menciones, para inmediatamente desaparecer, partiendo con una sonrisa (*ib.*, p. 10). Por otra parte, para Paxton, la historia de la danza moderna había estado teñida por cultos a la personalidad y él buscaba maneras de neutralizar cualquier rasgo del artista en su propio trabajo.

En cuanto a las consignas en el taller, en general eran inespecíficas salvo por la cuestión de la duración: “haz una danza de tres minutos” podía ser un ejercicio (*ib.*, p. 21). El interés en el tiempo y en su percepción se condice con la fascinación experimentada en los años 60 con respecto a la meditación zen; con las sensaciones alteradas del tiempo bajo la influencia de drogas; y con la influencia de la fenomenología en algunos circuitos. Las percepciones del tiempo, del espacio y del trabajo del cuerpo eran tres preocupaciones importantes de la nueva danza posmoderna que crece a partir del taller de Dunn y del JDT (Banes, 1980).

En la primavera de 1962, hacia el final de su curso de coreografía con Dunn, los estudiantes se proponen poner en público los desarrollos que habían estado compartiendo. Contaban con un trabajo realizado que consideraban un desperdicio no mostrar siquiera una vez. Deciden para ello buscar un espacio más grande que aquel con el que contaban en el edificio del *Living Theater*. Consultan, entonces, en la iglesia Judson y son bienvenidos.

En este grupo hay también un especial interés por producir cooperativa y colectivamente. En este sentido, Rainer recuerda sobre el concierto número 1 en la iglesia Judson:

La iglesia parecía una alternativa positiva al modo de operar una-vez-al-año-alquilar-un-hall, que había hegemonizado la lucha del bailarín moderno antaño. Aquí podíamos presentar cosas más frecuentemente, más informalmente y más económicamente, y —lo más importante de todo— más cooperativamente (Banes, 1995, p. 70).

El JDT critica duramente el repliegue de la danza moderna hacia la conciencia interior, el recurso a la introspección y la idea de inspiración individual. Para el grupo, la actividad artística es un trabajo cooperativo en diálogo, tanto entre creadores de diferentes disciplinas como entre artistas y espectadores.



Figura 1 - Yvonne Rainer y Steve Paxton en la obra *Word Words*, 1963, una entre la diversidad de obras del colectivo *Judson Dance Theater*. Manhattan, Nueva York.

Fuente: Foto de Al Giese.

Métodos compositivos experimentales

En cuanto a los métodos de composición, hay una confluencia de técnicas de *chance* y de filosofía mística tanto en el dadaísmo como en la vanguardia neoyorquina de los 50 y 60. El *chance*; el *collage*; la asociación libre; la meditación lenta; la repetición; las listas de acciones; la manipulación de objetos; el proponer juegos y resolver tareas son algunos de los métodos empleados tanto por Dunn como por las y los bailarines y coreógrafos participantes de su seminario. También las estructuras alógicas, la realización de eventos simultáneos, la primacía de lo visual en el teatro, el ruido en la música, la inclusión de objetos reales en las superficies de las pinturas y, en general, el mundo cotidiano como proveedor de material para los *happenings* son traducidos por las y los jóvenes coreógrafos en términos de danza. Son miembros de una comunidad artística influenciada en parte (además de por las ideas de Cage) por el ánimo disruptivo de los talleres de Halprin (quienes habían sido sus estudiantes introducen sus enseñanzas) y también por la vanguardia teatral del *Living Theater* (con el que compartieron el mismo edificio en el estudio de Cunningham). En los espacios ocupados por esa comunidad se producen ricos intercambios de ideas.

Fuentes externas a la danza son igualmente importantes para el espíritu exploratorio de las y los coreógrafos posmodernos, que encuentran estructuras de performance en la nueva música, las artes visuales, la poesía y el teatro, especialmente en *happenings* y en el grupo neodadá *Fluxus*. Los *ready-made* de Duchamp muestran también a artistas de ese período la posibilidad de incorporar objetos de uso ordinario en las obras de danza, aportando ideas sobre las potencialidades de cuerpos no entrenados o no especializados y sobre la incorporación de movimientos cotidianos (Tambutti, 2009a). Por otro lado, se producen intercambios de personas entre las diferentes artes: algunos de los jóvenes coreógrafos performan en *happenings*, a la vez que pintores, poetas y músicos a menudo aparecen o incluso componen danzas. Esta inclusión de amigos no-danzantes de las y los coreógrafos permite que cuerpos no entrenados aparezcan en las performances, lo que conforma una práctica recurrente en la década de 1960 (Banes, 1995).

Finalmente, otro cruce entre distintos terrenos en esos años se da entre danza y tecnología. Los desarrollos tecnológicos de la segunda posguerra y la búsqueda de nuevos materiales para la labor artística devienen en intercam-

bios entre ingenieros, artistas y técnicos, en una propuesta de trabajo horizontal que se orienta a sustraerse de jerarquías entre “artistas” y “trabajadores manuales”, considerando las distintas tareas como una labor creativa y necesaria para dinamizar las producciones³.

La democratización de los cuerpos en la danza y la oposición a las lógicas de entretenimiento

Desde los tempranos 60, el impulso de los coreógrafos posmodernos es hacia negar el virtuosismo en el sentido de rechazar la diferenciación entre un cuerpo especializado (“bailarín”) y el cuerpo de la vida diaria. El nuevo “virtuosismo” de los coreógrafos tiene que ver con lo cotidiano y se orienta a combinar el despliegue de inteligencia física con una puesta en escena sencilla.

Varias muestras de esos años incluyen corporalidades diversas (cuerpos gordos, flacos, jóvenes, de adultos mayores, etc.) y personas no vinculadas a la danza que realizan en las obras gestos sumamente sencillos de la cotidianidad, como, por ejemplo, caminar. Una muestra hito en este sentido la constituye *Satisfyin’ Lover* (1967), de Paxton, efectuada con gran cantidad de personas (había sido escrita para ejecutarse por entre 30 y 84 personas y es realizada con 40) que caminan de un lado al otro del escenario, de derecha a izquierda, interrumpiendo alternativamente el movimiento para quedarse en quietud, parados o reposados en sillas dispuestas en el piso, según un *score* o notación escrita que especifica unas pocas pautas generales, entre ellas la de mantener la caminata sustraída de narrativa. La obra se trata solo de caminar, detenerse y/o sentarse. El gesto de Paxton en esta puesta es significativamente disruptivo: insta a observar los cuerpos y movimientos cotidianos en su radical singularidad, a mirar como *danza* las performatividades corporales ordinarias.

Asimismo, ese tipo de performances rompen con las lógicas del espectáculo orientadas al entretenimiento de espectadores e invitan a observar desde un interés de investigación sobre la corporalidad y sobre su singularidad y multiplicidad.

El rechazo a la lógica del espectáculo y del entretenimiento es radical en esas décadas y queda plasmado, entre otros materiales, en el texto hito de 1965 de Yvonne Rainer, “El manifiesto del no”:

NO al espectáculo NO al virtuosismo NO a las transformaciones y a la magia y al hacer creer NO al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella NO a lo heroico NO a lo antiheroico NO al imaginario basura NO a la implicación del intérprete o del espectador NO al estilo NO al artificio NO a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete NO a la excentricidad NO a conmoverse o ser conmovido.

El contact improvisation

El CI nace a comienzos de la década de 1970 en Estados Unidos a partir de las experimentaciones de Steve Paxton, a quien le interesaba explorar los movimientos emergentes al poner juntos dos cuerpos en movimiento (Pallant, 2006, p. 10). Paxton advertía una ausencia en cuanto al trabajo en dúos y a la exploración de la comunicación entre cuerpos en la danza moderna y el *ballet*. Esta preocupación lo condujo a experimentaciones que derivaron en una danza basada en el contacto a partir del diálogo físico desde el peso, el balance, los reflejos y el impulso (Stark Smith, 2008, p. XI).

El CI se basa en la improvisación a partir del contacto y la exploración entre los cuerpos. El movimiento no se basa en modalidades coreográficas, sino que surge progresivamente de ese contacto; las formas se producen sin elaboración conceptual previa y sin ser objeto de fijación posterior. Por otro lado, la improvisación se asume como movimiento en sí mismo (a diferencia de lo que sucede en otras corrientes de danza en las que es utilizada como técnica de entrenamiento); cada momento opera al mismo tiempo como material de trabajo y como “resultado” estético, privilegiándose el proceso frente a cualquier resultado aislable.

Un aspecto significativo del CI es que no se desarrolla en escenarios sino principalmente por medio de espacios colectivos de improvisación denominados “*jams*”: encuentros informales organizados de forma autogestionada a los que cualquiera puede asistir y en los que puede bailar con quienes se encuentre, ya sea amigos o extraños, gente joven o de mayor edad, experimentada o principiante⁴.

El hito seminal del CI se produce en enero de 1972 en el estado de Ohio, cuando Paxton es invitado como miembro del colectivo de coreógrafos Grand Union a dar un seminario en el Oberlin College, en una residencia artística de tres semanas. Allí presenta junto a un grupo de estudiantes que concurrían a su seminario la muestra *Magnesium*, en la que los bailari-

nes concretan una performance de improvisación difícil de catalogar dentro de las propuestas de danza conocidas hasta ese momento: sin música, con ropa holgada y pies descalzos, experimentan la interacción del contacto corporal y las fuerzas físicas, exploran con el peso y se arrojan a otros cuerpos y/o al suelo, se tambalean entre sí y contra el piso, chocan, rolan, caen y vuelven a levantarse para tambalearse otra vez, desplegando su movimiento sin posicionarse en ningún momento de frente a la audiencia ni privilegiar un frente escénico. Luego de diez minutos de marcado dinamismo, hacia el final, la danza se detiene y los bailarines quedan aparentemente “quietos” por varios minutos, en un ejercicio que posteriormente se conocerá como “la pequeña danza” (Novack, 1990; Pallant, 2006, p. 11)⁵.

Si bien la muestra *Magnesium* es considerada el hito fundacional del CI, la danza adquiere denominación unos meses después, cuando, en junio de 1972, Paxton desarrolla una serie de performances en la John Weber Gallery, una galería de arte de la ciudad de Nueva York ubicada en el Soho. Este evento es denominado “Contact Improvisation”.

Invitado por una compañía de esa ciudad, Paxton utiliza el dinero brindado para pagar viático y alojamiento a aproximadamente 15 bailarines y bailarinas con destacado estado atlético, a quienes convoca a explorar los principios y el potencial de comunicación inicialmente evidenciado en *Magnesium* (Nelson y Stark Smith, 1997, p. 2). La mayoría de las y los integrantes del grupo conviven juntos por dos semanas en un *loft* en el Barrio Chino [Chinatown]. Allí trabajan en una colchoneta de lucha de tamaño olímpico, testeando las posibilidades de dos cuerpos moviéndose juntos en contacto físico.

Gran parte de los ensayos surgen en el transcurrir cotidiano, sin horarios establecidos, y a veces continúan durante todo el día y toda la noche. La primera semana es destinada a ensayar, la segunda, a performances en una muestra pública del trabajo en proceso. Las performances en la galería se proponen como una continuación de los ensayos, duran cinco horas por día y la audiencia puede quedarse el tiempo que desee. No hay efectos de luces ni vestuario, ni música o escenografía, tampoco un programa que anuncie nombres de bailarines, ni filas de butacas que los separe de la audiencia (Novack, 1990, p. 64; Pallant, 2006, p. 12). Sin un escenario tradicional, los bailarines se turnan informalmente en los bordes de la colchoneta y entran al espacio sin ninguna señal o marca establecida más que su propio im-

pulso. También trabajan al aire libre en parques de la ciudad de Nueva York.

Inspirado en este evento, el trabajo continuó. A comienzos de 1973, Steve Paxton, Curt Siddall, Nancy Stark Smith, Nita Little y Karen Radler hacen un *tour* a la Costa Oeste para desarrollar performances y talleres de CI bajo el nombre “Vos venís, nosotros te mostramos qué hacemos” [“You Come, We’ll Show You What We Do”], una expresión descriptiva del carácter experimental de estas muestras. El ambiente de trabajo en las performances es informal, tal como lo había sido en *Magnesium*: sin música, sin vestimenta especial de escenario, con público alrededor y desarrollando dúos y tríos mezclados con solos (Stark Smith, 2008, p. 2).

A partir de ese año, distintos grupos de CI comienzan a realizar giras a lo largo de Estados Unidos en las que viajan, comen y viven en comunidad. Los ensayos no se diferencian de la convivencia y el espacio de danza se superpone con el de la vida cotidiana.

Ya en los primeros años de su inicio, el CI se expande por Estados Unidos y Canadá y en la década de 1980 (con algunas experiencias previas en los años 70), a otros países y continentes, practicándose actualmente en más de 50 países. A lo largo de estas décadas se ha constituido en una disciplina emblemática de la danza posmoderna y ha ejercido una influencia considerable en los estilos de movimiento y en los recursos de entrenamiento de otras corrientes dancísticas, especialmente de la danza moderna.



Figura 2 - Steve Paxton y Nancy Stark Smith improvisando en performance de *Freelance*. Northampton, Massachusetts, 1980.

Fuente: Foto de Stephen Petergorsky.



Figura 3 - John LeFan, Nancy Stark Smith y James Tyler en *Mariposa Studio*, 1978, danzando CI.

Fuente: Foto de John LeFan.

La materialización en el CI de transformaciones artísticas y políticas de los años 60 y 70

El CI plasma en su materialidad formal varios lineamientos introducidos por la danza posmoderna, así como transformaciones del clima contracultural y político de los años 60 y 70. Un aspecto importante, en esta dirección, es la oposición a la lógica del espectáculo y el entretenimiento.

Paxton insiste en que las muestras no deben orientarse al entretenimiento de espectadores, sino que cada performance en público debe constituir un momento más del proceso exploratorio, al que se suma la posibilidad de compartir la creación de nuevas calidades de movimiento. Este rechazo a la *espectacularización* de la práctica exploratoria se ve claramente en sus muestras: ya en *Satisfyin' lover*, como comentara, y también en *Magnesium*; por ejemplo, a partir de la incorporación de la "pequeña danza", que se distancia de las lógicas de entretenimiento y se desentiende del eventual tedio que puede provocar en el público observar sujetos parados quietos por varios minutos. También se visualiza un rechazo a hacer del movimiento un

espectáculo en la ausencia de ambientaciones, caracterizaciones o vestuario específico.

Otro aspecto significativo que integra el CI del ideario posmoderno es la ruptura de los límites entre danza y vida, especialmente, a partir de la incorporación de movimientos y cuerpos cotidianos. Cualquier cuerpo puede danzar CI, incluyendo cuerpos con diversidades funcionales (especialmente a partir de la técnica *danceability*, basada en el CI y orientada específicamente a mezclar cuerpos con diversidades funcionales), en la medida en que no hay requisitos físicos para su práctica y en que en esta disciplina cualquier movimiento corporal es considerado objeto dancístico, incluso el mirar o el respirar. En este sentido, la inclusión de acciones sencillas a la danza, como caminar o respirar, trastoca la frontera entre movimientos dancísticos y cotidianos (Pallant, 2006, p. 11).

El foco en la *fisicalidad* del contacto; la prescindencia de elementos narrativos o musicales; la valorización del cuerpo *per se*, del movimiento y de la *fisicalidad* sin agregados; el rechazo a subordinar el cuerpo a otros lenguajes y a convertirlo en “instrumento” de lógicas de representación; constituyen otros aspectos que el CI incorpora de las rupturas generadas por la danza posmoderna (y ya por Cunningham).

Asimismo, en esta danza no representativa se neutralizan también los roles de género, según los cuales los cuerpos masculinizados tradicionalmente son responsables de iniciar y activar el movimiento, así como de hacer de soporte físico de su compañera, que tiene el rol de ser elevada y de seguir los movimientos de su compañero. En el CI, en cambio, esos roles tienden a desvanecerse y se enseña a manejar el peso compartido de modo a igualar las posibilidades de ser elevado y de elevar a compañeras y compañeros, independientemente de las configuraciones sexo-genéricas específicas. Así, en las *jams*, las personas feminizadas, al igual que los diferentes cuerpos, elevan a otros cuerpos en la danza independientemente de su identidad generizada. En este sentido, suele subrayarse que el CI materializa demandas de los feminismos de los años 60 y 70 y que se contrapone a la concepción binaria-heteronormativa de los géneros (AAVV, 2015, p. 19).



Figura 4 - Nancy Stark Smith y Steve Paxton en 1984, Nueva York. En la foto se aprecia cómo la mujer eleva al hombre en la danza, en contraposición a los roles tradicionales de género en el campo dancístico.

Fuente: Foto de Bill Arnold.

La exploración con el toque y con la percepción constituye otro elemento constitutivo de esta danza. En este punto pueden reconocerse los efectos del clima de contracultura de esas décadas y el valor dado a la experimentación con la sensibilidad, el cuerpo y la percepción en el movimiento *hippie* y en otros circuitos. Asimismo, la inscripción del CI en la atmósfera contracultural de esos años puede verse también en las convivencias comunitarias que mantienen las y los practicantes como forma de vínculo social que acompaña a este tipo de forma dancística, sobre todo en sus años de inicio.

Finalmente, otro aspecto sumamente significativo del CI que plasma las transformaciones de esas décadas es el ejercicio regular de esta danza en el espacio de *jam*. Esto rompe con la lógica escénica de la danza académica tradicional, acercando la danza a la vida y trastocando también la relación tradicional entre artistas y espectadores. En el CI, no hay una división entre quienes bailan y quienes observan más que de modos inestables y rotativos. La *jam* no es un ámbito que inste a asistir en la lógica de espectadores. Quienes asisten pueden (y suelen) integrarse a la danza en diferentes momentos del encuentro para, en otros momentos, descansar y observar a quienes bailan. La observación, asimismo, no es la de quien asiste a un espectáculo según la lógica del entretenimiento y los movimientos dancísticos no están orientados en función de ser mostrados a un espectador.

Conclusiones: aportes del CI y de la danza posmoderna.

Las transformaciones más radicales de las y los coreógrafos posmodernos se vinculan con la apertura de los límites de la danza y con la inclusión de cualquier movimiento y de cualquier sujeto al terreno dancístico. Esto redefine las fronteras que separan el arte de la vida cotidiana y reformula la concepción misma de lo considerado *arte* (*danza* en este caso).

La valorización de lo cotidiano y la consideración de que *cualquier* movimiento puede ser danza (que ya estaba en Cunningham y que los posmodernos profundizan) implican que tanto la quietud como el acto de peinarse, caminar, comer, contar historias o incluso la acción mental del lenguaje pasan a considerarse “danza”. El movimiento es sustraído de efectos teatrales. La acción toma exactamente el mismo tiempo y espacio que fuera del teatro. Lo que hace de un movimiento “danza” (y no un movimiento ordinario), más que la estructura interna de su contenido, es la relación funcional con un contexto dancístico. Esto configura una apertura de los límites del campo y supone la construcción de otro espectador y de nuevas maneras de mirar danza concentradas en el movimiento en sí mismo y desligadas de la interpretación.

La historiadora argentina de danza Susana Tambutti resume el legado del JDT a partir de los siguientes aspectos: la introducción de una temporalidad performativa que no ajusta el movimiento a un tiempo externo o escénico; una nueva concepción del cuerpo que lo asume como objeto en sí mismo y renuncia a parámetros de virtuosismo; la preocupación por la participación y la democracia en varios planos: en la anulación de jerarquías entre bailarines y no bailarines, en el colectivismo, que reemplaza proyectos y/o liderazgos personales, en el nuevo entramado de relaciones con otras artes y en la manera de interpelar a los espectadores; la transformación del concepto de *unidad de la obra* a un devenir continuo; la alianza entre danza y tecnología; el acercamiento entre arte y vida; y una crítica radical de lógicas representativas (2009a, pp. 25-27).

Asimismo, otras características distintivas de la danza posmoderna incluyen: el rechazo a supeditar el movimiento a la narrativa, la música, el significado, la interpretación o la emoción; el minimalismo en el movimiento; la eliminación de vestuario específico diferente al de la vida ordinaria; la

incorporación de ámbitos de exhibición informales y económicos. Estos últimos aspectos conforman rasgos característicos de este período: el alquiler de iglesias, el uso de galerías de arte, museos, galpones, *lofts*, gimnasios y hasta granjas se convierte en una práctica habitual en la danza posmoderna; y, por otro lado, los bailarines en general se visten de forma casual, con pantalón de *jogging*, camiseta o ropa de calle, y bailan en silencio en espacios luminosos.



Figura 5 - Yvonne Rainer en *Afternoon* (1963), la obra de Steve Paxton realizada en una granja.

Fuente: Foto de Peter Moore.

Finalmente, cabe subrayar que la propuesta de este texto de abordar las experimentaciones de las décadas de 1960 y 1970 intenta contribuir a inspirar nuevos horizontes de exploración, especialmente en un contexto tan complejo como el actual, en el que la pandemia ha recrudecido las dificultades para la actividad artística en general.

Las prácticas creativas desplegadas en las décadas trabajadas; la fuerte apuesta al trabajo colaborativo en esos años; el intercambio de recursos e ideas entre diferentes artes y el trastrocamiento de los límites entre disciplinas en un sentido inclusivo, orientado a reconocer la capacidad de los sujetos para diferentes prácticas artísticas más allá de sus profesiones o identidades disciplinarias (la consideración de que *cualquier* cuerpo —y no solo el bailarín profesional— puede bailar; o el reconocimiento, en un músico, de su capacidad de enseñar métodos compositivos en danza o incluso de coreografiar); el carácter observador valorizado en la mirada —en lugar de otorgarle una función de juicio según criterios de virtuosismo—; entre muchas

otras cuestiones de las experimentaciones descritas, permiten abrir el horizonte de posibilidades a imaginar y posiblemente impulsen también a concretar posibilidades a la hora de buscar nuevos espacios y métodos para la performance en nuestra actualidad, que tiende a ser cada vez más compleja para la experimentación artística.

Notas

- ¹ La iglesia Judson, diseñada en 1892 y ubicada al sur de Washington Square en Greenwich Village, había promovido actividades culturales y de organización sindical en los años 30 y había colaborado con el movimiento de derechos civiles, entre otros. Los sucesivos parroquianos habían tenido amplia participación en actividades políticas y artísticas. Luego de la Segunda Guerra Mundial, se organiza allí la Judson Gallery, que muestra trabajos de artistas pop. En la década de 1960, el “Judson Group” pone un programa de *happenings*. En el verano de 1961-62, realiza presentaciones allí el Judson Poets’ Theater, luego se ponen obras de danza. La actividad en la Judson es extensa y las acciones teatrales desarrolladas allí habilitan en 1962 la creación del grupo *Judson Dance Theatre*.
- ² El grupo *Fluxus* era un movimiento internacional —europeo y estadounidense— desarrollado desde 1961 a partir del interés por el dadaísmo y por la figura de John Cage. Buscaba la mezcla de diferentes disciplinas artísticas (música, movimiento, artes plásticas). Sus producciones incluyen panfletos, sellos, carteles y películas.
- ³ Diferentes experimentaciones realizadas en el cruce danza-tecnología tuvieron su momento de consagración en octubre de 1966, en el evento *9 Evenings: Theatre and Engineering* [Nueve noches: teatro e ingeniería] —en el que participan figuras como Steve Paxton—, que formó parte del proyecto *Experiments in Art and Technology* [EAT- Experimentos en arte y tecnología], desarrollado en Nueva York.
- ⁴ El término “*jam*” es tomado del ámbito del jazz, donde las *jams* son espacios en que los músicos se encuentran a improvisar. “*Jam*” es una sigla para “Jazz After Midnight” [jazz después de la medianoche].
- ⁵ La “pequeña danza” es un ejercicio introspectivo de exploración perceptiva centrado en advertir el movimiento del propio cuerpo y los vaivenes y disposición del peso en posición erguida y en estado de (aparente) “quietud”. La respiración y la disposición del peso en relación con las fuerzas gravitatorias pro-



ducen modificaciones posturales espontáneas, prácticamente imperceptibles para quien observa de manera externa, pero significativas para quien logra introducirse en profundidad en la experiencia.

Referencias

- AAVV. CONTACT vs CAPITALISM. CQ Unbound. **Contact Quarterly**, Northampton, 2015. Disponible en: <https://contactquarterly.com/cq/unbound/#year=2015>. Consultado el: 29/01/21.
- BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers**. Post-modern dance. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- BANES, Sally. **Democracy's body**: Judson Dance Theater 1962-1964. Durham and London: Duke's University Press, 1995.
- BANES, Sally. Terpsichore en zapatillas de deporte. Introducción. *In*: DE NAVERÁN, Isabel y ÉCIJA, Amparo. **Lecturas sobre danza y coreografía**. Madrid: Artea, 2013.
- BROZAS, María Paz y GARCÍA, Teresa. Los comienzos de la danza Contact Improvisation en España (1980-1990), **Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y del Deporte**, Murcia, Universidad Católica de Murcia, v. 14, n. 53, p. 169-181, 2014.
- DUBERMAN, Martin. **Stonewall**. El origen de una revuelta. Madrid: Ed. Imperdible, 2018.
- GATTO, Ezequiel. "Introducción", en AAVV, **Nuevo activismo negro**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2016.
- HOBBSAWM, Eric. **Historia del siglo XX**, Buenos Aires: Crítica-Grupo Editorial Planeta, 2014.
- NELSON, Lisa y STARK SMITH, Nancy. **Contact Improvisation Sourcebook**, Northampton MA: Contact Editions, 1997.
- NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance**. Contact improvisation and American Culture. Madison and London: The University of Wisconsin Press, 1990.
- PALLANT, Cheryl. **Contact Improvisation**. An introduction to a Vitalising Dance Form. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2006.
- PASTORE, María. **La utopía revolucionaria de los años 60**, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

REGUILLO CRUZ, Rossana. **Emergencia de culturas juveniles**: Estrategia del desencanto. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

STARK SMITH, Nancy. What is Contact Improvisation? *In*: KOTEEN, David y STARK SMITH, Nancy, **Caught falling**. The confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith and other moving ideas. Northampton, Contact Editions P. O., 2008, pp. XI-XIII.

TAMBUTTI, Susana. **Teoría general de la danza – Módulo IV**. Material de cátedra de la materia homónima, cátedra Susana Tambutti. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. 2009a.

TAMBUTTI, Susana. **Teoría general de la danza – Módulo III**. Material de cátedra de la materia homónima, cátedra Susana Tambutti. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. 2009b.

YVONNE Rainer: No Manifesto (1965). Geoff. **1000manifestos**, [s.l.], 3 de marzo de 2011. Disponible en <https://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/> Consultado el: 29/01/21.

Mariela Singer es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora Adjunta del Circuito de Formación Feminista de la Facultad de Ciencias Sociales (FSOC-UBA). Directora y Coordinadora Académica del Programa de Actualización de Posgrado “Cuerpo, comunicación, estética y política. Perspectivas situadas y feministas” (FSOC-UBA). Docente de grado y de posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Coordinadora del Área Cuerpo y Comunicación (UBA). Practicante de la danza contact improvisation desde 2004, formada en la Universidad Nacional de las Artes.

E-mail: marielasing@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0859-817X>

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez (Lectura Traducciones), también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 30 de enero de 2021

Aceptado el 7 de diciembre de 2021

Editores a cargo: Ana Mora

Este es un artículo de acceso abierto distribuido en los términos de una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional. Disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.