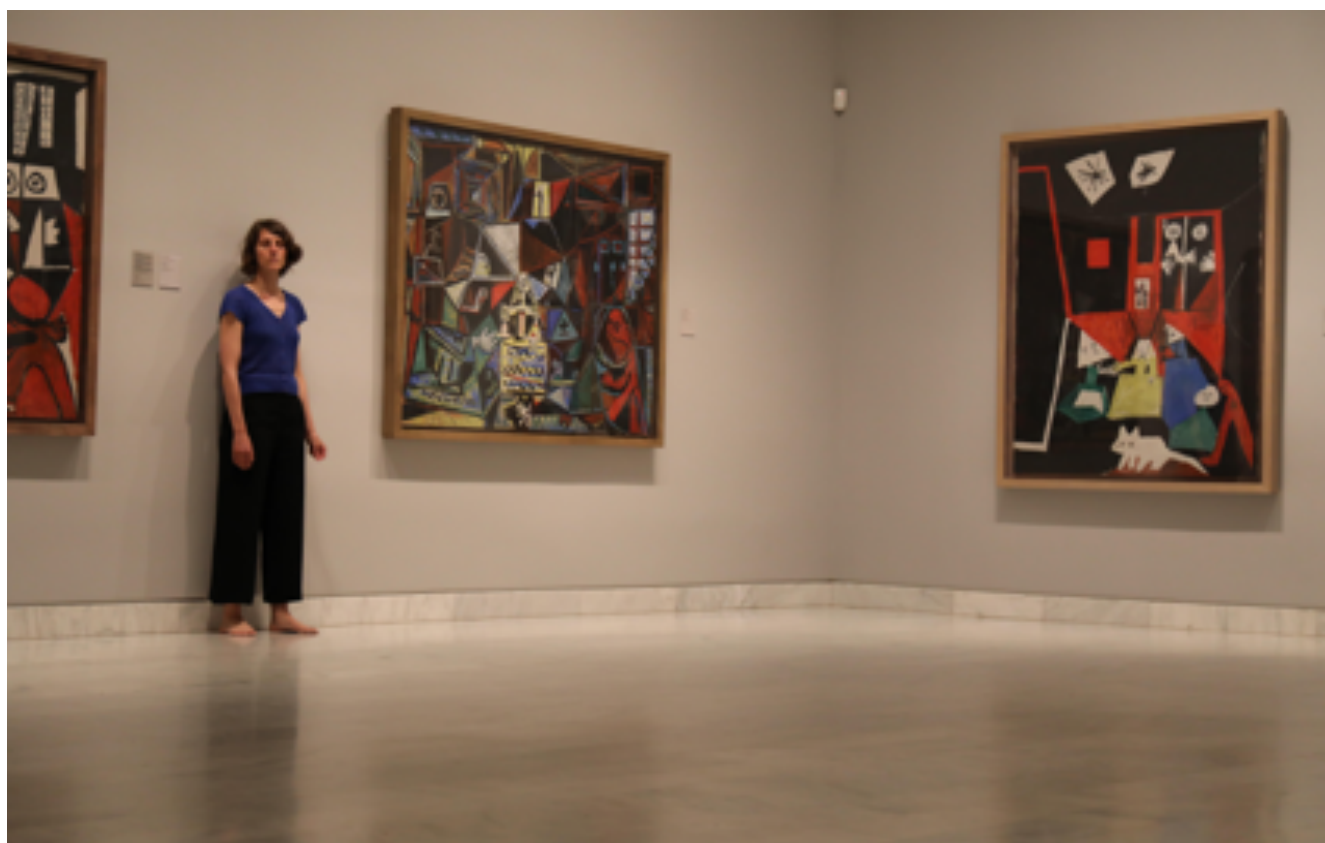


3.1 El gesto coreográfico de Picasso

Entregarse a la extrañeza



El gesto coreográfico de Picasso, fotografía Jean Mazel

“los extraños (...) obscurecen y hacen tenues las líneas de frontera que deben ser claramente vistas; si, haciendo esto todo, generan la incerteza, que a su vez da origen al mal-estar de sentirse perdido (...).”

Zygmunt Bauman

Lo extraño, aquello que nos es ajeno, no propio, lo que está fuera de nosotros, está a fuera de nuestros marcos de concepción, fuera de nuestros parámetros conocidos de comportamiento, lejos de los patrones reconocibles del lenguaje, de las relaciones, o de los usos establecidos de los espacios, tiene la capacidad de apropiarse y aportar múltiples posibilidades de sentir, conocer y reconocer el mundo.

Nos es fácil traer a la memoria alguna experiencia personal delante de aquello que se nos muestra inconcebible, es interesante ver como nuestro sistema de

pensamiento busca sin cesar soluciones, recursos, imágenes para resolver la situación la cual no podemos nombrar. Lo innombrable permite desestabilizar el propio archivo de información y demasiado a menudo provoca sensaciones no agradables, incluso de rechazo y miedo. Lo extraño genera movimiento, agrieta las estructuras de nuestra identidad disecada y las restablece provocando nuevas definiciones de uno en relación a uno mismo y al entorno. Es muy interesante sentirse llegar del viaje que aporta este tipo de situación nueva, casi siempre aparece un respirar profundo, un inhalar-exhalar, que va jugando al funambulista entre el lado que se alegra de que se haya terminado el momento y el lado que, con suerte, se alegra de haberlo vivido habiéndose dejado transformar.

La creación contemporánea tiene mucho que aportar sobre lo que no nos es propio, traer y sostener la extrañeza es un gesto coreográfico que va ligado a la necesidad de desmontar las leyes básicas que inevitablemente nos afectan, como patrones de comportamiento preestablecidos, juicios de valores o simples hábitos, para así en la paradoja de la nueva relación, poder generar diálogo, espacio y movimiento. Hacer visibles los imaginarios de los creadores e intérpretes es decir, corporeizar metáforas, monstruos y situaciones no conocidas o resolver contextos conocidos de maneras extravagantes, sitúa a la creación contemporánea, también, en ese espacio de auto-permisos y apertura donde todos, seguramente, nos alegramos de formar parte. Poder sentir, pensar y ver lo que nunca antes había imaginado aporta un nuevo espacio, nuevos discursos, nuevas miradas y al fin nuevas posibilidades de conocernos y de estar en el mundo.

Es aun extraño que la danza o las artes performativas habiten los museos, no es lo habitual, aunque hay ejemplos de encuentros realizados, por ejemplo en la *Fundació Miró* en noviembre de 2015 que invita a Lali Ayguadé, o *La nit del Museus* que aprovecha para programar danza, por ejemplo en el *MNAC* donde invita en 2017 a la joven compañía *IT Dansa*. Asimismo añadir que actualmente el *MoMA* tiene ya un programa de performances activo donde se puede ver danza. Aun así, son mayoría las salas vírgenes de movimiento más allá del caminar-parar-observar-sacar foto, del visitante común. Es aun extraño

permitirse estirarse en el suelo para ver a Velázquez, por ejemplo, o es aun fuera de contexto sentarse en el suelo en medio de una sala para poder observar la percepción espacial entre las obras. Las instituciones-museo en relación a la creación performática actual son reticentes a generar encuentros, el museo es de momento espacio admirativo con normas estrictas de comportamiento, reacción y uso. Lo performático tiene ya su lugar y ese no es el del museo.

Es extraño que haya excepciones.

Separar, ordenar y tener la sensación de no mezclar ha sido una manera de funcionar que ha dado cierta sensación de control a las sociedades y a sus poderes, aunque es realmente insólito desnaturalizar la naturaleza orgánica del comportamiento humano tratando una y otra vez de definir las orillas de cada movimiento y forma cómo sociedad no dejamos de hacerlo.

Bailar en el Museo Picasso de Barcelona en 2017 es excepcional, sin embargo es en la rareza donde reside el máximo valor, el potencial de aquello que tiene la capacidad de transformar al sistema. Es en el sin-nombre de aquello que vemos por primera vez que radica la capacidad de proponer imposibles que nos obliguen a aceptar opciones que no tenían lugar en nuestro registro y sin querer nos fuercen a ampliarlo.

Es interesante apuntar la mirada de Georg Simmel reconociendo que para que exista lo extraño este debe compartir el mismo territorio, el extraño tiene como condición el hecho de ser «miembro orgánico del grupo»* y sólo la especial y distinta cantidad de acercamiento o lejanía configuran una relación proporcionalmente recíproca creando una tensión que produce la forma que conocemos como extraño.

Vamos a mirar esta extraña tensión.

El 27 de Abril de 2017 se pudo compartir una experiencia en la sala de *Las Meninas* del Museo Picasso de Barcelona, la acción bailada estaba pensada y

* Simmel, Georg, *The sociology*, chapter 3 The stranger, pp. 402-408.

compuesta a partir de la serie del autor y se enmarcaba dentro del 3r Congreso Internacional *Picasso e identidad*.

Esta investigación artística nutre y da formas en el campo de la reflexión en un intento también, aun demasiado exótico, de pensar la danza y reconocerle el valor teórico-filosófico y su capacidad de aportar al conocimiento, ampliarlo, dar sentido y contexto a nuestra experiencia artístico-teórica, si es que se puede separar.



Imagen de Picasso para el 3r Congreso Internacional, *Picasso e Identidad*.

Pierre-Michaël Faure, Sara Gómez y Laura Vilar fueron los tres investigadores e intérpretes de esta acción performática. Los tres se dedican a la creación

dancística y discursiva y aunque no habían producido nunca nada antes los tres juntos, su afinidad por reflexionar desde la práctica artística generó un encuentro amable, rico e intenso.

Cabe remarcar el hecho de ser tres y no otro número. El trío permite romper la linealidad en el diálogo y el uso del espacio ya que aporta una restricción que obliga al bailarín a tener más de un foco de atención al mismo momento, el hecho de ser tres provoca que se genere volumen y trabajo en dimensión. Es decir, tres intérpretes en un espacio se ven obligados a triangular, hecho que impone tener que estar en constante movimiento y cambio para nunca caer a la polaridad del dúo y perder la relación con uno de los integrantes. El encuentro a tres hace evidente, de alguna manera hace emerger, la relación y el juego con el espacio, y en concreto este grupo de tres en esta experiencia, permitió dar un valor especial a la sala de *Las Meninas* del Museo Picasso de Barcelona y las relaciones que se quisieron establecer con ella y con la serie.

Que *Las Meninas* sean una serie pictórica que Picasso pintó durante el transcurso del año 1957 y estén en su gran mayoría dispuestas en el mismo espacio del Museo de Barcelona, aportó una mirada a la investigación y creación sobre la noción de simultaneidad, sobre el tejer correspondencias y sobre cómo hacer visibles las conexiones entre los tiempos y el espacio de las obras. Estas fueron decisiones de investigación coreográfica a tener presente durante el desarrollo del *scénario**, de la propuesta.

Cómo hacer visible la simultaneidad de la serie del autor? Qué decisiones coreográficas permitieron acercarse a resolver esta hipótesis?

Recurriré a los términos que Laurence Louppe, (1938 – 2012) historiadora francesa especializada en estética de la danza, utiliza en su *Poética de la danza* para referirme a las distintas maneras de enfrentarse y acordar el movimiento, no es lo mismo coreografiar fijando los pasos, que improvisando, que proponer dispositivos y reglas de juego. Así entonces, hablamos de partitura coreográfica cómo aquel dispositivo capaz de proponer un programa

* Scénario, guión en francés término usado por Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine suite*, pag. 25.

de actividades, y del *scénario*, el guión, cómo aquello capaz de proponer escenas, todo ello desarrollándose en un tiempo y en un espacio. Esta manera de organizar, de componer el material sensible, tiene que ver con crear marcos donde poder desarrollar acciones, relaciones y dinámicas, más que con situaciones cerradas coreografiadas para ser repetidas sin importar el lugar. Es así cómo se eligió investigar y crear la estructura de la pieza, a partir de acordar escenas dejando espacio a la improvisación. Esta elección permitió poder atender y tener en cuenta los elementos cambiantes, cómo la disposición del público, por ejemplo, y dejó que la propuesta estuviera viva y atenta a cada detalle nuevo o diferente.

Dentro del programa del congreso la investigación coreográfica fue compartida el primer día y cómo última actividad de la jornada. Los ponentes, teóricos e interesados en el tema pudieron ver y participar de la actuación después de una jornada de actividades diseñadas para ser expuestas en el formato conocido de charla, es decir en una sala con sillas, proyector, un ponente o varios y un público enfrentados. Son aun excepcionales las *no-charlas*, es decir, los otros formatos de charlar sobre lo teórico a los que se les da el valor, el interés y la capacidad de aportar al conocimiento sobretodo en contextos establecidos y ya diseñados de hace tiempo como el presente.

3er DIA JUEVES 27 DE ABRIL DE 2017

09:00 – 09:30
INFORMACIÓN
Luis Comellas, Director, Colegio d'Arquitectes de Catalunya
Marta Castelló, Coleccionista de Serres Arles en el Fondo Góngol, Harbors, Ginebra, Suiza
Carmen Rodríguez, Directora Museo Picasso, Barcelona
Agnès Guillot, Jefa de archivo de Empresa Cultura e Innovació, Ajuntament de Barcelona

10:00 – 12:30
KEYNOTE SPEAKER
De un castillo a otro los identidades de Pablo Picasso
Dimitry Louy, Directora adjunta del MFAH, Centre Georges Pompidou, París

12:30 – 03:30
SESIÓN BARCELONA
El vínculo de Picasso con Barcelona
Elena Domercq, Jefa del Centro de Conservación e Investigación, Museo Picasso, Barcelona

03:30 – 04:00
MUSEU PICASSO CAPE

09:30 – 10:00
SESIÓN INTERNACIONAL
¿Picasso, ¿cómo se define? Análisis de los entornos de la artista Helena
Patricia López, Profesora, Université Paris 8, Paris
Esther Barreiro

10:00 – 10:30
¿Señal masculina? El acercamiento de Picasso y sus vestros en un taller
Sara María Rodríguez, Doctoranda, Universidad Nacional de San Martín, Universidad Paris 13, París
Natalie La Diferencia

10:30 – 11:00
¿Picasso ¿francés?
Cecilia López, Coordinadora de proyectos, Arte Visual, Madrid

11:00 – 11:30
El 'género español' de Pablo Picasso: respuestas críticas del artista en el período de entreguerras
Elena López, Doctoranda en Historia del Arte, Universidad Paris 1, Paris
Esther Barreiro

11:30 – 12:00
REGIÓN Y PRODUCTOS
Marta Castelló, Museo Picasso, Barcelona
Conservación de documentos temporales, The Dal Museum, St. Petersburg, Florida

12:00 – 12:30
PISSO PARA EL ALMUERZO

10:00 – 10:30
SESIÓN INTERNACIONAL
Berbero, parodia y creación Picasso como creador artístico
Dora Karmali, Profesora asociada, Department of Art History, New York University, Astoria

10:30 – 11:00
Deberio, higiene y sexualidad de Pablo Picasso durante el nacimiento del cubismo
Cristina López, Profesora Museo Picasso, Valencia

11:00 – 11:30
Picasso de la vida pública a la mujer íntima: identidades transpuestas en la representación de la familia
Diana López, Profesora Museo Universidad Nacional de La Rioja, La Rioja, Argentina

11:30 – 12:00
El "espíritu" de Picasso resucitado: Un experimento subterráneo
Sara María Rodríguez, Coleccionista de arte en Historia del Arte, Institute of Fine Arts, New York University

12:00 – 12:30
MUSEU PICASSO CAPE

10:00 – 10:30
SESIÓN BARCELONA
Los entroncamientos de Picasso: Quiénes son los padres del Museo Picasso de París
Cecilia López, Doctoranda en Historia del Arte, Universidad Nacional de San Martín, Universidad Paris 13, París

10:30 – 11:00
Picasso y los artistas del siglo: identidades y legados de la Escuela Republicana
Cristina López, Investigadora, Doctora en Historia del Arte, Madrid

11:00 – 11:30
¿Abstracción en Barcelona
Marta Castelló, Profesora, University of Lutong

11:30 – 12:00
La recuperación del Guernica. Del tiempo a la tradición
Cristina López, Profesora asociada, Doctora, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid

10:30 – 12:00
BUENOS AIRES
Modernity – (Dora Karmali) Coleccionista de arte pública, Museo Picasso, Barcelona

12:00
VISTA Y DÓNDE EN EL MUSEU PICASSO
"¿Qué es coreografía de Picasso?"
Análisis coreográfico a cargo de Sara Gómez, Laura Vitor y Françoise Toussaint
12:00 y 12:30, Sala 18
Ódisea en 21:00

10:00 – 10:30
SESIÓN BARCELONA
Pablo Picasso: 400 Nombres de Suertes
Sara María Rodríguez, Fundación Pablo Picasso, Madrid

Programa del 3er Congreso Internacional, *Picasso e Identidad*.

Es excepcional que un Congreso de tales características y relevancia no dude de esta capacidad: el potencial de la práctica como campo fértil y con facultad de aportar conocimiento al conjunto del saber discursivo.

Entre la investigación artística y la teoría del arte hay aun una extraña relación. Corporeizar el pensamiento o pensar el cuerpo son prácticas que aun reconocemos separadas y que en cambio al intentar con mucha voluntad de realmente dividir, sesgar o divorciar, vemos que es imposible. Al menos, en esta realidad, el cuerpo permite el pensamiento y el pensamiento habita el cuerpo.

Si observamos la historia rápidamente reconocemos la significativa aportación al conocimiento, es decir sabemos del cierto que han ampliado las arcas de las experiencias pensables y realizables del colectivo humano, las creaciones de personalidades como Pina Baush, Bertolt Brecht o Orson Welles.

No dudamos ya de esto.

Puede ser que el hecho que el funcionamiento del mundo sea por un lado globalizado, de mestizaje y indisciplinado y por consecuencia el de las prácticas artísticas también, que se haya casi eliminado la figura del genio creador. Aunque, por otro lado, la dinámica capitalista siga intentando generar las necesidades poco o nada verdaderas en cabezas de artistas supra admirados predomina el hecho de la democratización de la creación, es decir, cualquier persona pueda ser aquel que aporta información y grandeza. Es en este múltiple y casi anónimo nombrar el mundo que se nos hace difícil reconocer, aplaudir y poner en evidencia, la capacidad del no-conocido en añadir y extra alimentar los muros del conocimiento en general.

El creador-intérprete extraña vez se preocupa por obtener este reconocimiento, su necesidad es radicalmente otra.

Tanto el proceso de creación como la muestra en la sala de exhibición nunca tuvo como objetivo representar, ni actualizar, ni ilustrar la serie pictórica picassiana, más bien quiso proponer un viaje sensible y auténtico que

sobretudo desde un guión establecido y el juego de la improvisación trajera y mostrara espacios sugerentes. Los guiños a la obra fueron el hilo conductor de una situación poco probable, encarnada y puesta en acción.

Je rêve d'être la fille qui pose le pied sur le chien! (Sueño con ser la chica que pone el pié sobre el perro!) Esta fue una de las frases repetidas por los tres intérpretes haciendo referencia a uno de los personajes de la obra de *Las Meninas* de Velázquez que se ve mutado en la obra de Picasso y que finalmente coloca su pié no en un perro, sino en una transformación a piano. Es en el diálogo entre las dos figuras donde se situó la acción, la fricción y el campo de lenguaje. La investigación artística presentada se colocó en ese espacio y se cuestionó sobre las posibles intersecciones, posibles juegos, posibles espacios sensibles.

Soñar es una área rica en rarezas y sobretudo determina una situación en la que todo está permitido, es en este continente donde la extrañeza existe sin limitación. Fue desde este lugar que se construyó el territorio de la propuesta.



Las Meninas, Pablo Picasso, 1957

La relación no definida de los intérpretes pero hecha visible desde un estado de urgencia, una relación encarnada desde un cuerpo permeable pero completamente activo y dispuesto a la acción, permitió desarrollar, trazar y hacer vibrar tres líneas de investigación:

- El espacio a través del viaje del mismo personaje dentro de la serie.
- El tiempo, la dinámica, a través de las fechas de los cuadros y del número 58 como cifra de referencia.
- La energía, la transformación del viaje de la necesidad que hay detrás de cada gesto y la mutación del sonido de los pájaros a ladridos de perro.



El gesto coreográfico de Picasso, fotografía Jean Mazel

Las tres líneas de investigación fueron puestas en juego a partir de la creación de un 'scénario' un guión, un recorrido cerrado y abierto a su vez, es decir se establecieron el tipo de situaciones y relaciones entre intérpretes y el espacio, pero no los movimientos concretos. La partitura, la coreografía, fue fijada como

un viaje con ciertos puntos donde aterrizar y desarrollar una situación pero dejó el espacio de la relación abierto a lo paradójico, a la pregunta, al movimiento en expansión.



Las Meninas, Pablo Picasso, 1957

La primera línea de investigación tuvo que ver con estudiar la posición del personaje que pone el pie en el perro que en la obra de Picasso es una figura

aparentemente inacabada. El viaje de este actor dentro de la serie de completa generó una cartografía sobre papel. El recorrido fue transferido al plano de la sala invitando a la figura a multiplicarse tantas veces como aparece en la obra picassiana pero en el mismo terreno.

- 'Él estaba aquí'- anunciaba Sara, y con un gesto contundente mostraba el recorrido en el espacio y las posiciones donde se iba anclando.

La segunda línea de investigación fue hecha a partir de la propuesta de trabajar el tiempo tomando como elemento la banda sonora. La musicalidad, el ritmo y las dinámicas que se desprenden de ella propusieron diferentes avientes sonoros que marcaron los tiempos de la performance.

Un cantar de pájaros iniciaba la acción y este era manipulado y distorsionado con un instrumento especial, hasta conseguir que los pájaros parecieran ladridos de perro. El guiño a la obra tiene relación con los cuadros del palomar de la serie, obras que muestran un a fuera, muestran una ventana de salida, la percepción fue que parecían las últimas obras de la serie, el momento en que el autor ya sale del propio cuadro. Y del final el camino también fue a la inversa, viaje hacia atrás, hacia el sonido de perro. El canino es el animal que está presente en la obra de Velázquez y que Picasso transforma y resignifica. Pierre estaba al cargo de este viaje músico-temporal también anunciando las fechas de las cincuenta y ocho obras a modo de base rítmica que fue registrada y repetida en *loop* gracias a toda una infraestructura de material de audio.

La última línea de investigación tenía que ver con la energía, la propuesta era investigar sobre aquello que hace que la necesidad, el deseo, se transforme, se materialice, toma unas formas y no otras. El viaje también de regreso quería repensar el camino del gesto al origen del gesto. Detrás de cada gesto pictórico hay un movimiento y detrás de cada movimiento hay una acción que ha necesitado o ha querido ser expresada.

La transformación y la diversidad fueron las calidades trabajadas en esta parte. La necesidad es desde este punto de vista el origen de un gesto, ella ya contiene el principio y el fin de la forma que va a tomar finalmente. Resolver bajo los signos más adecuados y justos la sin-forma tiene que ver con saber encontrar las estrategias concretas para que ella se pueda revelar.

La extraña relación de los tres elementos mezclados y interconectados crearon el espacio de reflexión, de danza.

Como intérprete no es fácil sostener la extrañeza. A su vez es extrañamente subversivo. Un ejercicio práctico de posición política.

Saberse extraño es decidir alejarse más de lo común del grupo, sabiendo que ese movimiento interno es ficción y a su vez sabiendo que la realidad de la ficción será quien tendrá la capacidad de poder transformar los contextos de identidad, en primer lugar el propio.

En el transcurso de la performance es siempre paradójica la distancia que hay entre tu y tu parte extraña, que aunque pareciera, no están separadas, solo son aspectos diferentes de uno, cuerpos distintos que se muestran para poder ser también usados e integrados, asimismo entre nosotros y nuestra extrañeza; y a pesar de todos los pensamientos, sensaciones, juicios y patrones que llaman al orden, decidir resistir, como intérprete, coreógrafo o público asistente.

La experiencia coreográfica se expresa también en el poder sostener y aportar ese otro mirar, ese otro lado, otro lado de tantos otros posibles y extraños.

Enlace de la pieza: <https://vimeo.com/231260362>