



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

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

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

SESSIÓ 2 - La dansa de “solo”: forma principal de la modernitat, la dialèctica entre el Món i el Jo - De La Mort del Cigne a La Ribot

Una mítica solitud, o El solo en el segle xx entre histèresi i histèria

Si *La mort del cigne* (immaculada concepció d'un cert neoclassicisme fúnebre) representa també un punt crucial en l'elaboració del paradigma solístic del segle xx, és perquè en el fulminant esbós coreogràfic que Fokine va dedicar a Pavlova —corria l'any 1907— s'evidencia una calculada presa de distància del tipus més propi del ballet de la *variació* clàssica. Concebuda per ser la proesa individual d'intèrprets especialment dotats des del punt de vista tècnic o estilístic, la *variació* encara era, en el gran bagatge narratiu del ballet decimonònic, una *histèresi* formal, és a dir, una involució i divagació (per això el terme *variació*) del vocabulari del ballet. El solo dansístic, durant desenes d'anys en mans de la lliure iniciativa dels intèrprets, que el modelaven segons el seu propi talent, i caracteritzat per una certa elasticitat i opcionalitat pel que fa al tractament musical i formal, era en el fons una ocasió per exhibir la «variable varietat» del codi clàssic més enllà de les exigències psicològiques del personatge, i més enllà del sistema sintagmàtic de la trama: un paradigma pur, un parèntesi obert en el flux de la història perquè la peripècia de les formes substituís temporalment, «retardant-la» (la *histèresi* és precisament un retard, una postergació), la peripècia del drama.

Aquesta pura demora de les formes només era possible amb el rerefons d'un codi consolidat com el de la gramàtica clàssica, i el seu principi estètic era en el fons la capacitat d'apreciar aquesta o aquella selecció de figures en el context més ampli d'un sistema de figures ja conegut pel gran públic. La *variació* era, per tant, l'execució magistral en què, abstraient-se de les exigències de la narració, l'intèrpret s'abstria també de qualsevol adherència real al personatge: l'aplaudiment clamorós que solia rubricar els solos concebuts



d'aquesta manera era el reconeixement implícit d'aquesta distància relativa entre la ballarina i la sílfide del moment. Tot i que és evident que la *variació* propiciava un aflorament del subjecte, el subjecte cridat a rebre l'aplaudiment del públic continuava sent un subjecte «prestacional», i en cap cas existencial: el solo no era ni una circumstància autobiogràfica, ni tampoc el lloc designat de la sinceritat. Al contrari, era la circumstància en què es mesurava la capacitat de tergiversació formal i tècnica de l'executor i, en última instància, la cerimònia en què el subjecte es col·locava fredament per sobre del llenguatge, en una postura decididament dominant.

Amb l'excepció dels pocs precedents que es poden trobar històricament en les grans *escenes de bogeria* de la tradició romàntica i postromàntica (concebudes no ja com a proeses tècniques, sinó com a «col·lapses» de la forma), *La mort del cigne* fou el primer solo pròpiament dit en què el decàleg de la variació es va subvertir de manera programàtica, perquè escenificava una identificació fulminant entre el subjecte dansant i la seva forma «donada» (en aquest cas la sempiterna icona del cigne), perquè per primera vegada tractava aquella forma com un «destí irrevocable», i perquè plantejava aquesta identificació *in extremis*, és a dir, en la circumstància destinal o fatal per antonomàsia: la mort. Insinuava, en definitiva, que l'encanteri d'una unió total entre la dona i el cigne es podia donar únicament en el instant en què tots dos, subjecte i figura, morien: imatge, la del cigne, massa bella per sobreviure al cos de dona que n'era el dipositari, i massa bella perquè aquell cos el sobrevisqués. Fonent en un únic paradigma el destí que és la forma i el destí que és morir, *La mort del cigne* afegia a les poètiques de la dansa occidental la paradoxa inèdita d'una «subjectivitat absoluta», oficiada secretament per la mort com a *ultima ratio* d'aquesta i de qualsevol dansa. En el cas de *La mort del cigne*, la finalitat poètica de la qual consistia a elaborar el crepuscle del ballet en forma d'un dol constructiu (que serà el neoclassicisme mateix), l'extrema sinceritat de la forma que es confessava a les portes de la mort es traduïa en una reducció inevitable del llenguatge d'«impressió», la gramàtica del ballet, dràsticament simplificada, s'hi donava en forma de vibració i ondulació general de la figura: tota una civilització de la dansa occidental s'elevava així a fenomen anímic (per no dir a «complex» psíquic); romanticisme i postromanticisme perduraven en la forma expiatòria d'una «nostàlgia general» (i una mica genèrica).

Respecte a la «variació» de rigor, la *histèresi* realitzada pel solo de 1907 assumia un to existencial inèdit, perquè coincidia amb la «pròrroga» per



antonomàsia, que és la demora fonamental dels darrers passos abans de la mort, sent aquesta mateixa un «pas extrem», l'agonia pròpiament dita. El retard crepuscular del cigne en els darrers espasmes ja no era el símptoma d'un complex de superioritat respecte al llenguatge, sinó, al contrari, el d'una substancial, mortal inadequació del cos a la bellesa de la figura: les asimetries, els espasmes, les ensopegades de l'animal moribund eren tots senyals de la fatal imminència d'un «morir en la bellesa» en el qual la trobada entre subjecte i llenguatge obeïa al protocol de la immolació. La moral era, tanmateix, que l'eternitat de la bellesa es podia manifestar només en la breu, allargada agonia d'un ésser «encara» viu, en el temps breu i il·legítim «robat» a la mort. Per això, lliurant-se a la seva peculiar forma d'*histèresi*, a la seva agonia, el cigne entrava d'esquena al públic (una clamorosa infracció dels codis del ballet): si *La mort del cigne* mereix la qualificació de primer «solo» de la modernitat, és perquè la solitud efectiva del seu protagonista, l'animal moribund, s'hi donava en la grollera forma d'una intimitat tan extrema que declarava un cop més que mai no s'està tan sol com en l'instant pròpiament inefable de la mort. I precisament perquè la mort és, d'entre les experiències possibles, la més inenarrable, era fonamental que el soliloqui dansat del cigne es donés en el silenci simbòlic de donar l'esquena al públic, és a dir, en una absència total d'aquell element de conativitat absoluta que havia caracteritzat la *variació* dels temps passats (en els quals era imprescindible que l'intèrpret mirés el públic, i normalment que somrigués). En el fons, tota la distància entre *variació* i *solo* es resumeix en aquesta diferència, subtil i fatal, entre «oferir» i «oferir-se», i en la secreta veritat que el fet d'«oferir-se» és, al cap i a la fi, un acte d'absentisme més que no pas de presència. Si l'essència de l'eternitat es manifesta en forma d'imminència, és evident que la forma per antonomàsia de l'absolutesa és la solitud. *Solus et absolutus*, el nou subjecte de la modernitat dansística, és també «absolt» de qualsevol normativitat lingüística: si pot utilitzar els darrers instants per inventar un nou llenguatge és perquè, en *La mort del cigne*, el llenguatge mateix l'«absol», com es fa amb els moribunds. I el miracle de la solitud, que eximeix també de l'obligació de parlar en una llengua compartida, és que la subjectivació radical del llenguatge a les portes de la mort no és, en el fons, tan diferent de la incomprendible subjectivitat del llenguatge en els vagits de qui acaba de néixer. Morim, i naixem, sols. Naixem «innocents», i morim «absolts». En tot cas, absolts.

En aquest sentit, l'especial afàsia mortuòria escenificada pel solo que «perdonava» la civilització del ballet tenia analogies profundes amb el



balbuceig lingüístic i ple de vitalisme que inaugurava la dansa moderna sota el signe d'una idèntica solitud performativa, i que trobà en Isadora Duncan (i en les altres pioneres del gènere —Loie Fuller, Maud Allan, Ruth St. Denis—) la seva portaveu principal. L'analogia no pot sorprendre: sabem que *La mort del cigne* fou el primer intent (i no l'últim) d'exportar a la gramàtica de la *danse d'école* russa les poètiques d'aquell «primer estil» de Duncan que Diaghilev i Fokine van veure a Sant Petersburg entre el 1904 i el 1905: la brevetat lírica de la peça, l'ús de tendència impressionista d'una música que no havia estat composta expressament per al ballet, l'eliminació de qualsevol referent escenogràfic, la gestió erràtica de l'espai... eren tots elements que constituïen la influència duncaniana. Però per reconstruir, encara que sigui de manera succinta, l'originalitat de la contribució d'Isadora Duncan al paradigma de la solitud del segle xx és necessari invocar aquí alguns elements originals de la seva poètica. Formada en els sectors més radicals d'un cert pensament sincrètic americà (al qual no era aliena la lluita per l'emancipació femenina), educada en l'universalisme de Whitman i Ingersoll, exponent d'una cultura performativa dominada en la mateixa mesura pel delartisme i les tendències comercials de la teatralitat americana, Duncan va completar el seu aprenentatge poètic amb una «emigració» cap al Vell Continent (força anàloga, pel que fa a les estratègies, a la migració que al cap de poc temps orquestraria Diaghilev) i amb una relectura entusiasta del patrimoni figuratiu clàssic — principalment el que s'exposava al British Museum de Londres— a la llum del pensament de Nietzsche i la seva obra *El naixement de la tragèdia des de l'esperit de la música*.

El Dionís nietzscheà, déu de la dansa i de la dissolució de totes les normes formals, déu en definitiva de l'eterna joventut del signe, i per això mateix de totes les arts sincerament performatives, fou en certa manera el bàrbar inspirador d'un art, l'anomenada *dansa del futur* a la qual al·ludia Duncan en els seus escrits i que va intentar practicar en els seus recitals, que no es podia donar si no era en la forma assistèmica de la improvisació. Instrument imprescindible de la dansa moderna, que Duncan va inventar literalment i que va defensar infatigablement fins al final de la seva aventura existencial. Els solos duncanians, aplegats normalment en recitals de durada variable i interpretats en contextos gairebé sempre alternatius (i sovint a l'aire lliure), solos que combinaven dinàmicament diferents patrons de figuració descoberts en les fonts clàssiques (Duncan no fou mai una gran filòloga), declaraven amb força la necessitat absoluta de la solitud com a estat imprescindible de gestació del nou llenguatge. I no solament perquè el llenguatge que seria la dansa moderna s'hi donava en estat «naixent» (i en una substancial incapacitat de compartir el codi, ja que el codi era més ençà de la constitució), sinó perquè, com es veurà, el subjecte mateix, segons la utopia duncaniana, es representava en la dansa com un subjecte en «naixement permanent» (és a dir, un subjecte sempre incoatiu, i sempre, al cap i a la fi, «impermanent»). Així,



mentre que *La mort del cigne* rubricava en el misteri de la mort el desequilibri entre subjecte i codi (o la vel·leïtat mortal que subjecte i codi coincidissin, al preu més alt possible), en Duncan un cert paganisme dominat pels temes de la renovació contínua i de l'etern retorn era garantia d'un vitalisme radical, una veritable eufòria orgànica: la inefable coincidència constantment renovada i sempre jove entre el subjecte i la seva expressió idiosincràtica. La nota dominant dels moviments circulars i l'obsessió teòrica pel concepte de flux eren, en Duncan, el símptoma d'una clara tendència a imaginar la dansa com el lloc per excel·lència de totes les ciclicitats; i si aquesta idea cíclica i dinàmica del solo dansat podia apel·lar al model arquetípic dels moviments còsmics i estacionals, de les cadències orgàniques i naturals; si, en definitiva, aspirava a convertir el *corpus solum* de l'intèrpret en un veritable mèdiu entre macrocosmos i microcosmos, era perquè novament l'extrema solitud de qui fundava el llenguatge feia automàticament d'aquest llenguatge un codi absolut i universal: una eloqüència muda l'arrel paradoxal de la qual es trobava en la seva irreductible idiosincràsia. Dit d'una manera més senzilla, no assemblant-se a res ni a ningú del que s'acostumava a veure en el context de la dansa decimonònica, Duncan va poder pretendre assemblar-se a tot i al tot.

Fundava, així, les bases mateixes d'un paradigma solístic destinat a caracteritzar el segle XX fins a la dècada dels setanta. Aquests eren els seus axiomes:

- 1) La idea que solitud i absoluta establiren una línia directa entre cosmos i subjecte, fent d'aquest subjecte un traductor empíric de coses metaempíriques —en primer lloc, l'ànima— i metacròniques: Duncan estava convençuda que la nova dansa se sostreïa a les deformacions de la història, i que la seva seu electiva era el temps com a absolut, és a dir, un present etern més aviat nietzscheà. D'aquí la seva insistència patològica en una lectura «cosmològica» del cos dansant (sistema gravitacional que, segons Duncan, tenia com a centre d'irradiació el plexe solar) i en la idea que la dansa podia consagrar qualsevol espai com un «centre» (un *omphalos*, o un eix de comunicació entre cel i terra).
- 2) La idea consegüent que la llibertat gramatical general del solo depenia d'una rendició incondicional del subjecte a l'energia (alternativament còsmica, anímica, dinàmica) que el movia. Que, en definitiva, en el solo (i en tota la dansa, segons Duncan) la qüestió no era «ballar», sinó «ser ballats». Que el solo de dansa era, en definitiva, per adherències rituals i



prerrogatives catàrtiques, força similar a certs episodis de possessió cinètica, que poques dècades després l'antropologia va aprendre a reconèixer. Que, a més a més, l'imperatiu de deixar-se transportar per la dansa exclouïa qualsevol principi d'escriptura coreogràfica o de premeditació.

- 3) Una innegable «paradoxa de la sinceritat», destinada a caracteritzar les retòriques del solo fins als nostres dies. És a dir, la idea que, per totes les raons que hem vist fins ara, el solo era el lloc en què el subjecte es donava en una transparència absoluta (i sovint en una «nuesa» literal però sempre altament simbòlica). Que, en definitiva, l'exigència de traduir en moviments empírics la metaempíria de l'absolut requeria la constitució del cos en una puresa total, àcrata i en molts sentits acultural. La història del solo del segle xx és una història de falsa innocència, en què el mite de la solitud i el de la veritat es van retroalimentant recíprocament sense ànim d'ofendre cap dels codis constituïts. I si el temari de la dansa de solo tendeix a l'autobiografisme, és perquè la norma del solo «confessió» o del solo «testament» en el fons mai no ha decaïgut. La teoria mateixa de l'expressió (matriu de tota modernitat dansística) elaborada per Delsarte i que va arribar a Duncan a través d'una articulada genealogia d'epígons americans (Mc Kaye, Stebbins, H. Russell) es basava en el prejudici d'una correspondència regular i gairebé fatal entre les veritats interiors i les manifestacions dinàmiques exteriors.
- 4) La relació orgànica entre la configuració del subjecte com a individu irreductible i idiosincràtic en la dansa de solo i la crisi contemporània del subjecte en el pensament filosòfic, psicoanalític i poètic de la cultura europea. Precisament el descobriment de la subjectivitat en el crepuscle de l'època realista i el descobriment de l'inconscient en el crepuscle de la positivista autoritzaven la idea paradoxal que, una vegada aïllat, una vegada aparegut amb prepotència en l'escena cultural i existencial, una vegada absolutitzat també de la seva solitud, el subjecte només es podia vaporitzar: és a dir, descompondre's en mil identitats contradictòries (Pirandello); esclatar en un conjunt d'estratificacions anímiques (Freud, Jung, Adler); prolapsar-se o dessagnar-se en una vana lluita per adaptar el llenguatge a la forma líquida i inefable de la vida interior (Svevo, Woolf, Joyce); que el subjecte absolut aspirava vertiginosament a



relativitzar-se i desaparèixer en altres generalitats catàrtiques. En aquest sentit, l'estructura formal del solo duncanianà, i de molts solos del segle XX, és força similar al tipus de tergiversació lingüística que per vies diferents van dur a terme els inventors de l'anomenat *stream of consciousness* (flux de consciència): una deformació temerària del llenguatge a les exigències d'un pensament conscient constantment travessat pels signes ineludibles de l'activitat inconscient. La forma literària de la divagació, el correlatiu dansístic de la qual és aquella aura d'«indecisió» sistemàtica o «confusió» vectorial que caracteritza molts dels millors solos vistos en els darrers cent anys (en el solo s'està «extraviat» gairebé de manera sistemàtica). Podem llegir la dansa d'Isadora Duncan, marcada per una creença vitalista en els poders de l'imaginari femení, com llegiríem el gran monòleg de Molly Bloom al final de l'*Ulisses* de Joyce: la llarga divagació crepuscular d'un pensament femení, encarnat i carnal en els llindars del son; divagació en què a l'absència total de signes de puntuació (és a dir, d'arquitectures «masculines» del discurs) fa de succedani una falca salvatgement assertiva, que era el «sí» incondicional de Molly Bloom a la vida, però també el «sí» bàrbar de Duncan a les raons formals del cos viu. La dansa de solo de bona part del segle XX homenatja la creença que la solitud escènica és similar en tot a l'entreson en què les veritats de l'inconscient (o els absoluts metaempírics) poden irrompre, poden, en definitiva, «ocórrer» com a cos.

- 5) Si la pèrdua de coordenades i la dissolució del discurs són les primeres conseqüències del dictat duncanianà en el solo del segle XX, una altra conseqüència possible (que Duncan també va practicar) és la constitució del solo com a «palimpsest identitari». La idea, en definitiva, que la divagació, la pèrdua programàtica del subjecte en la solitud de la dansa es tradueix en una seqüència o col·lecció d'estats, quan no de *personae* (és a dir, personatges que serien també aspectes de la personalitat única de l'executor, i en molts casos, com a *Blue Lady* de Carlson, «moments» del seu itinerari existencial). El solo, per tant, com a *caleidoscopi* de la identitat. Una altra cop, aquesta estratègia poètica és filla, fonamentalment, del prejudici que l'adherència idiosincràtica a un destí propi fa de l'interpret un representant automàtic de tota la humanitat possible (i, en un cert paradigma força llunyan del solo femení,



de tota dona —vegeu *Cry d'Ailey*, *Lamentation* de M. Graham, i fins i tot *Admiring the Argentina* de K. Ohno).

- 6) No solament pel fet d'haver estat concebut en l'òptica femenina i feminista de Duncan, sinó per vocació poètica general, el solo del segle XX posa en escena una identitat decididament femenina, basada en la creença duncaniana en la nova dansa com una oportunitat per a la dona d'alliberar-se del seu destí històricament biològic (una condemna incondicional a coincidir amb el propi cos com a objecte sexual, instrumental i reproductiu), per elevar-se, precisament a través de la fe biològica en l'especificitat del cos femení, a una altra dimensió de la procreació, que era la creació dansística a seques). El solo, per aquest motiu, era com el moment fonamental, per a la dona, de «portar-se al món en el seu propi món», autoprocreant-se com en una irradiació, una metamorfosi continuada del si. Així, també, si el concepte clàssic de coreografia mantenia intacta l'esclerosi entre el creador i la criatura (l'*abans* i el *després* de l'acte creatiu), la dansa de solo semblava dedicar-se a fulminar en un instant únic aquestes dues instàncies temporals, a mostrar en definitiva la part viva del cordó umbilical que simbòlicament unia l'artista a l'obra, i a exhibir l'acte en si de la creació, l'*accouchement* àgam del si. Exponent excepcional d'aquesta fe en l'*Ewigweiblichkeit* (l'*etern femení* de memòria goethiana), lliurement orgiàstica i materna, Duncan va acostumar el públic a considerar la dansa com un veritable *Descens a les Mares*, i a projectar en el cos dansant l'arquetip de la mare per antonomàsia (perquè mare de si mateixa, mare de la seva forma i representant ideal de totes les dones com a «mares», més enllà i per damunt de qualsevol raó històrica, com a *La Marseillaise* de 1917). En aquest sentit, l'activisme feminista de Duncan fou, en molts sentits, menys madur políticament del que es creu, perquè es basava dràsticament en consideracions d'ordre arquetípic i, novament, metacrònic (és a dir, novament, en una interpretació sacra de la biologia, més que no pas en un diagnòstic sociocultural).
- 7) Un cop més, la idea que el solo participava de l'espasmocitat creadora del part i que, tanmateix, l'objecte d'aquesta creació no era sinó la transfiguració de l'interpret en un cos múltiple autoritza a pensar l'analogia una mica escandalosa entre solo modern i embaràs històric, és a dir, el caràcter generalment històric del solo com a «especialitat»



del segle xx. En l'enorme i pervers treball desenvolupat per Charcot a la Salpêtrière de París a partir de 1872 (només tres dècades abans de l'aventura duncaniana), la *histèria* moderna es definia aproximadament com la malaltia amb un protocol patològic que es resumia en una substancial espectacularitat i canviabilitat del símptoma exterior enfront d'una absència general de causes orgàniques reals. Exhibides com a veritables atraccions en les cèlebres sessions charcotianes del dimarts, les histèriques de la Salpêtrière es deixaven immortalitzar fotogràficament mentre eren preses d'atacs clamorosos de performativitat paroxística la descripció dels quals, per boca de les pacients mateixes, anticipava amb una eficàcia sorprenent el tipus de paroxisme interior al qual Duncan solia atribuir el seu impuls interpretatiu.

La mateixa al·lusió de Duncan a un «motor interior» que l'obligava a ballar sembla calcada de la definició clàssica de la histèria com un trastorn femení degut a una certa rebel·lia de l'úter (*ysteron*), imaginat com un animal indòcil l'agitació del qual, en el ventre de la dona, es traduïa en un frenesí cinètic que va merèixer per ell mateix, en l'antiguitat, l'apel·latiu de *chorea lasciva* ('dansa obscena'). Igualment, la idea d'un flux metamòrfic en relació amb el cos dansant semblava vinculada a la definició nosològica de la histèria com una malaltia el símptoma de la qual manifestava una certa tendència a emigrar a parts diferents del cos i a convertir, al capdavall, el cos mateix en un «teatre de l'inconscient». Sabem *a posteriori* que la panòpia de manifestacions neuròtiques o psicòtiques reunides en el seu moment en la definició generalíssima d'*histèria* donava veu a una frustració sociocultural i sexual que, en les pacients de Charcot, s'expressava sense censura gràcies al context clínic que en justificava els excessos. Això vol dir que sabem que les histèriques van ser a la seva manera les primeres feministes, i que l'exhibició de les més torbades, entre elles, no estava exempta d'una espècie de simulació de «sinceritat»: existia una complicitat tàcita entre el cos convuls de la histèrica en ple atac i l'ull clínic del psiquiatra o del fotògraf. La sospita que l'inconscient era en la mateixa mesura font de trastorn i de vivacitat performativa es va traduir sovint en un veritable negoci espectacular (vegeu el cas de *Madeleine G.*).



- 8) Si bé les analogies amb l'àmbit semàntic de la histèria confirmaven la vocació femenina del solo i la seva relació privilegiada amb l'inconscient com a motor creatiu per excel·lència, també és cert que, en la taxonomia aplicada per Charcot a l'estructura de l'atac histèric, l'actuació de les malalties es reconstituïa com una veritable tragèdia clàssica (amb un pròleg, una peripècia, un acme catastròfic, una catarsi i una descompressió final). I no solament perquè el cos femení hi desenvolupava la funció de teatre anímic, sinó perquè l'atac mateix configurava una exposició total i tràgica de la dona al «fat» representat per les seves passions i afeccions profundes, denotant una autèntica paràbola d'esdeveniments corporis. Aplicat al solo del segle XX fins a principis dels anys vuitanta (en l'última autèntica ballarina tràgica i duncaniana de la modernitat, Carolyn Carlson), el model tràgic explica amb eficàcia l'estructuració de la prestació com a «descobriment» progressiu d'una identitat destinal, infinita exposició del cos a les vicissituds desordenades dels seus estats i, al cap i a la fi, immolació purificant de la pròpia identitat, i del concepte mateix d'identitat. També tràgica és en el fons, en el solo, modern, la dialèctica entre «ésser» i «saber» que caracteritza, segons Jankelevitch, el rerefons de tota meditació sobre la mort (no sé què sóc, i generalment només sé allò que ja no sóc: la mort és el moment per definició en què es col·lapsen la presència i el saber de la presència, el moment en què «ser morts» significa ja no poder-ho narrar). Com que la paradoxa del solo és precisament «narrar-se» sense deixar d'«ésser», i narrar en temps real allò que s'està sent, com que en definitiva hi ha un contrast incompatible entre consciència i presència mortal, el solo de principis del segle XX es va refugiar en el compromís (ja «histèric») d'una supremacia de l'inconscient com a font de qualsevol saber real i extemporani entorn de l'ésser (si renuncio a falsificar-me, l'inconscient sap i mostra coses, de mi, que jo mateixa ignoro).

Duncan, fundadora d'un cert tipus «tràgic» i per això mateix histèric de solo ballat, no va renunciar mai a la idea que totes les veritats assignades a la dansa «absoluta» pertanyien al cos com a mitjà diàfan entre continguts interiors (o generals) i formes exteriors. En aquest sentit, el seu model de dansa era encara «centrípet» (un constant reflux del moviment i de la idea de dansa cap al centre que *era* el cos, i cap al centre simbòlic del cos localitzat en el plexe). Centrífuga d'una altra manera era la dansa de solo de Loie Fuller, la



«Fada Electricitat», les exhibicions de la qual a Les Folies Bergère van trastocar, a partir de 1892 i durant trenta anys, els vells codis estètics, seduïnt intel·lectuals de la talla de Mallarmé i Valéry, o artistes del nivell de Rodin i Lautrec. Tot i que aquest no sigui el lloc per a una exposició completa de la trajectòria artística de l'americana, val la pena subratllar alguns aspectes de la seva poètica i, a fi de comptes, reprendre els fils d'una insospitable analogia amb la dansa, en aparença tan distant, de la seva contemporània Isadora. Centrífuga, la dansa de Loie Fuller, perquè es basava en l'animació d'enormes masses de seda al voltant del cos de la intèrpret, la rotació ràpida de la qual, combinada amb el moviment dels braços (la pròtesi de dos llistons que prolongaven els braços permetia una amplitud de maniobra creixent) i il·luminada de la manera adequada, creava una impressionant fantasmagoria de volums i motius lineals. Inaugurada per *Dansa serpentina* el 1891 i continuada amb mil variants formals i d'il·luminació en els solos dels anys següents (*Danse du feu, Papillons, Le lys du Nile, Radio dance, Salome*, entre d'altres), l'estratègia formal de Fuller es basava en una interpretació totalment efectista i il·lusionista de la dansa; en un eclipsi del cos, darrere la forma del qual hi havia simplement el motor ocult; en una substancial «autogeneració de la forma per ella mateixa i per la seva espiralització» (Fuller posava el títol dels solos només a partir d'una suggestió formal del número una vegada completat). Va conquistar la intel·lectualitat europea per diverses raons, principalment perquè aquella autogeneració espontània de formes abstractes, que en els solos de Fuller suggeria semblances sempre noves i canviant amb formes del món real, era perfectament compatible amb les obsessions estètiques de l'Art Nouveau contemporani, consagrat a una hipertrofia del grafisme del signe de la línia corba, de l'espiral, de la serpentina, i d'una «vegetalització» general del signe (la qual cosa convertí Loie Fuller en la musa incontestable de l'anomenada Belle Epoque parisenca).

A més a més, les poètiques del postsimbolisme francès trobaven en la praxi fulleriana la figura perfecta d'una certa utopia de l'estil pur (és a dir, d'una escriptura definitivament alliberada de l'obligació de significar i de l'esclavitud del referent; pura actuació dinàmica del signe en què l'emergència del significat era producte, de manera anàloga al que succeïa en l'art de l'americana, d'una lliure metamorfosi i autoproducció de les figures —la poesia de Mallarmé obeeix a aquestes mateixes lleis). Si l'estil centripet de Duncan aspirava a una aparició del cos com a fi últim i suport de la dansa, la manera centrífuga de Fuller, per contra, conferia protagonisme a la pura figura; si la histèresi duncaniana era



d'un tipus tan autobiogràfic i existencial que esdevenia histèria, Fuller es mantenia fidel a una idea plenament histerètica del solo com a capacitat de mantenir la forma en una suspensió literal (la de la massa de seda mantinguda en rotació entorn del cos), el secret de la qual es trobava en el caràcter ininterromput del moviment. També així els millors intel·lectuals de l'època van reconèixer que l'aparent decorativitat i superficialitat del treball de Fuller ocultava, per variar, un pensament complex sobre l'inconscient i sobre el particular dinamisme dels continguts anímics més profunds, la prerrogativa dels quals era aflorar a la superfície de la consciència en formes canviant i només de vegades «reconeixibles»: que, en definitiva, els volums fantasmals animats per Loie no eren més que l'expressió corpòria d'un provocador automatisme psíquic, escenificats perquè emergissin com a somnis o com a lapsus d'entre l'obscuritat profunda amb què Fuller els envoltava per arribar al sùmmum de l'il·lusionisme. Si bé és anacrònic defensar la suggestiva analogia entre moltes imatges fullerianes i les taques de Rorschach, és innegable que l'obsessió de Fuller per la icona de la papallona (gairebé una «figura de pas obligada» en els seus espectacles dels anys deu) semblava una al·lusió involuntària a aquella *psyché* («ànima» en grec, però també «papallona») que en la cultura clàssica reunia tots els mites sobre la transfiguració de l'ànima després de la mort del cos orgànic i sobre la inefabilitat de la forma sorgida de la nit de l'inconscient, com la papallona sorgida de la nit del capoll. Papallones, per tant: la icona mateixa de la metamorfosi com a principi de superació del contrast entre vida i mort en el compromís (en la histèresi) de la transformació, en el miracle de la durada dinàmica. Així doncs, malgrat les aparences, l'espectre de la histèria, l'obsessió de l'inconscient i un cert hàlit de mort no pesaven sobre l'art de Fuller menys que sobre el de Duncan.

La intuïció cada cop més certa que el solo, tant en les formes més existencials com en les més abstractes, tenia a veure, al cap i a la fi, amb la suspensió prolongada (o *suspens*) de la vida en l'interval entre naixement i mort, i la idea mateixa del solo com a «gestió dinàmica de l'interval», paràbola de l'esdeveniment i, a fi de comptes, «instant de mort prolongat», pertanyien ja a la prehistòria del gènere (n'hi ha prou de confrontar-la amb l'estructura de «paràbola» d'aquella *Dansa del dia* que Geneviève Stebbins feia executar a les seves alumnes en l'època daurada del delsartisme americà —no hi ha dubte que Duncan i Fuller la coneixien—, on el cos descrivia càndidament el recorregut del sol des de la postura ajaguda de l'alba fins a la de la posta de sol).



Aquesta consciència autoritzava una organització cada cop més «cíclica» del solo i una disposició cada cop més narrativa (per entendre'ns, cada cop menys tràgica i cada cop més exquisidament èpica). És el cas dels solos de Ruth St. Denis (i especialment de *Radha* — *la dansa dels cinc sentits*), l'artista americana que va respondre a l'abstracció fulleriana i el solipsisme duncanianà amb una estètica hiperteatral, basada en l'exotisme i en un generós desplegament de mitjans visuals. La raó s'ha de buscar, a *Radha* i en els solos compostos seguint el seu model durant els anys deu i vint (*Cobras*, *Incense*, *The Yogin*, *Aegypta*, entre d'altres), en la voluntat d'escenificar la prestació de la solista segons un protocol escènic que enquadrava la part pròpiament «tràgica» del solo en un marc essencialment «èpic», d'il·lustració d'un cicle: *Radha* narrava així l'encarnació d'una estàtua de deessa hindú; el seu coneixement directe de la condició humana a través de l'experiència dels cinc sentits (un solo per a cadascun); el seu extraviament en la fúria d'una dansa sensual que convertia en èxtasi i catarsi la sensorialitat; el retorn purificant a la condició d'estàtua. Era en el fons la crònica narrable d'una entrada i sortida de l'estat de dansa: la narració d'un inenarrable. I cada cop adaptava més el solo (o el cicle de solos en què, a partir d'aquell moment, els intèrprets europeus organitzaven els seus recitals) a un esquema gairebé cristològic (tot i que sovint dictat per mites orientals) d'encarnació, mort i resurrecció; d'abjecció i redempció; reorientava el solo, per entendre'ns, a una nova forma d'«èpica del si»: una narració de la pròpia història en els termes d'una paràbola mítica, i gairebé sempre d'un *exemplum* general.

Tot i que, d'una banda, en un determinat sector del solo modern, preval la ciclicitat narrativa, és innegable que la fidelitat de Duncan, Fuller i St. Denis a les figures rotatòries com a metàfores energètiques havia d'incidir en un altre nivell en la delineació d'un cert formalisme americà, el mandat del qual fou, entre els anys vint i trenta, «refredar» els paroxismes de les pioneres en una pedagogia i en un estil cada cop més suprapersonals. També així, a Doris Humphrey (deixeble directa de St. Denis i autora del primer tractat de coreografia declaradament modern), la més abstracta dels «Big Four» (els quatre grans del modernisme americà —Humphrey, C. Weidman, M. Graham i H. Holm—), el solo tornava a ser una exposició mesurada del motiu de l'espiral ascendent i descendent com a metàfora general del fet de néixer i morir, de sucumbir i superar-se (*Two Seraphic Themes*): l'espiral, al cap i a la fi, com a figura de l'elusió, del retard i de la inflexió de la vida compresa entre el vector



ascensional de venir al món i el descensional de desaparèixer-ne. L'espiral, també, com a figura per excel·lència d'un «narrar-se» en equilibri entre dues eternitats.

Si en els anys vint, i gràcies a les tres pioneres de la modernitat, el paradigma del solo del segle XX estava madur conceptualment (entre tragicitat i epicitat, entre hipernarrativitat i hiperabstracció, entre «saber» i «ésser»), les èpoques següents no van deixar de desenvolupar-ne els corol·laris i, de vegades, de subvertir-ne les poètiques.

L'expressionisme alemany (la manifestació principal del qual fou l'*Ausdruckstanz* o dansa d'expressió dels anys vint i trenta) va constituir en aquest sentit un aprofundiment vertiginós de les dialèctiques desenvolupades per Duncan i Fuller. El que emergia sobretot, en el demonisme excessiu dels solos de M. Wigman (*Hexentanz* —'dansa de la bruixa'—; *Totenklage* —'lament de mort'—; *Totenlied* —'cant de mort'—; *SchicksalLied* —'cant del destí'—, per citar només alguns dels 200 títols de l'alemanya), era una ruptura dràstica d'aquella harmonia entre interioritat i exterioritat que la nova dansa d'inspiració duncaniana havia cultivat fins aleshores; la idea en definitiva (en l'arrel de la paraula *expressionisme*) que la profunditat dels continguts, especialment tractant-se de continguts obscurs com els autoritzats espiritualment per l'experiència traumàtica de la primera postguerra, invocava una profanació, una deformació radical del contenidor; que el subjecte dansant, per no ser superficial, havia de prestar el seu cos a la potència celestial o més sovint subterrània de la nova dansa deixant-se anul·lar per ella i en algun cas deformar sense resistències. Naixia una complexa estètica d'allò lleig, inharmònic, traumàtic. Naixia, sobretot, una idea de dansa en què, a la proverbial dialèctica entre subjecte i llenguatge que ja formava part de la poètica general del solo, s'afegia una nova dialèctica, la que oposava el subjecte al seu cos mateix, imaginat a partir d'aquest moment com una matèria substancialment «òrfena», oferta de manera sacrificial a l'imperatiu de l'expressió, «regalada a la mort». L'estès recurs a les màscares, que anul·laven la personalitat de l'interpret per redefinir-lo com un arquetip, anava en aquesta direcció. I la paraula alemanya utilitzada per definir les màscares, sovint d'inspiració oriental, que apareixien en els solos de Wigman o Jooss, era *larven* (màscares, però també «larves», amb una al·lusió directa a l'àmbit semàntic de la mort, tant en l'aspecte del fantasma —la «larva del difunt»— com en el de la «larva» pròpiament dita, el cadàver descompost del cuc en camí de renéixer en



forma de papallona). Si, en definitiva, el solo tradicional flirtejava amb una certa ciclicitat de l'itinerari presència-abjecció-redempció (una triada de tesi-antítesi-síntesi molt valorada, en el fons, per l'idealisme europeu), el mèrit de la contribució alemanya fou el de fulminar el paradigma solístic en el moment de la negativitat pura, de la mort, de la cadavericitat irreconciliable; el d'al·ludir per primera vegada a una idea de dansa com a lloc no pas de la redempció o l'alliberament del cos, sinó de la seva definitiva «abjecció».

És emblemàtic el fet que l'únic solo obertament «èpic» de Wigman fos també l'últim que fou interpretat per ella (*Abschied und Dank*, 'adéu i gràcies'), creat el 1942, en la conjuntura infeliç d'un empitjorament definitiu de la sort de la coreògrafa, que de sobte va ser mal vista pel règim nazi que n'havia promogut la carrera durant tots els anys trenta: Wigman hi reproduïa la seva paràbola existencial en un to entre melancòlic i majestuós, com elaborant una versió mítica de si mateixa i de la seva missió creadora.

El solo, per tant, com a forma de sucumbir; el solo com a forma èpica de la imminència (la imminència de la mort, que invoca cridant un rescat mític). El solo, també, com a forma de senescència, si senescència és el fet tràgic que es concentri molta decadència en un lapse de temps limitat; molta decadència en l'espai angost d'un solo dansat. El solo com a última exteriorització d'un condemnat a mort, el temps del qual, en quantificar-se, per expressar-ho com Jankelevitch, no és sinó espai.

Si el cos esdevenia, en el solo expressionista (Wigman, Kreutzberg, Palucca, Gert, Chladek, Wallmann, Bodenwiesser, Jooss, Milloss, Hoyer), seu i víctima d'un conflicte ja no mediable entre subjecte i llenguatge, era també perquè ja en els anys trenta la idea d'un «llenguatge» de la dansa moderna estava força configurada: el solo, dit d'una altra manera, ja no era simplement l'àmbit en què de manera subjectiva s'«inventava» un llenguatge, sinó el lloc en què de manera vocacional l'emergència existencial del subjecte donava lloc a un malestar general respecte al llenguatge corrent i qualsevol llenguatge constituït. Era la reedició, en un cert sentit, de la mateixa inadequació que havia modelat poèticament un solo com *La mort del cigne*, agreujada per una idea altrament orgànica del cos comprès (i «comprimit») entre l'individu i el seu llenguatge. La màxima contribució dels expressionistes al paradigma fou en certa manera el descobriment, en el solo, que allò *informe* (i totes les seves variants —la mort, la nit, el mal, el dolor, la malaltia, la decrepitud, la negativitat—) plana



enèrgicament sobre la defectuositat del subjecte dansant. Aquesta intuïció va senyalar, en els destins del gènere, una cruïlla fonamental. En les civilitzacions dansístiques caracteritzades per una vocació obertament formalista i abstracta (o caracteritzades, diríem avui, per una confiança cega en el codi), la dialèctica entre subjecte i gramàtica no es podia donar si no era en forma de compromís. És el cas del solo grahamià (*Lamentation*, 1930), en el qual l'expressió d'un dolor arquetípic (i per variar femení) es dóna en la més pura tècnica Graham, tot i que la tècnica resulti «frenada» i com «tematitzada» per l'ús d'una àmplia vestimenta elàstica i per l'adopció d'una postura asseguda (com si la defectuositat prestacional, la inadequació del solo d'expressió invoqués un obstacle extern).

També és emblemàtic el fet que, en els solos d'ascendència americana, la figura humana aparegués sovint embolcada (és a dir, allargada i empolainada) per un estratagema de tipus escenogràfic: vestir el cos era una manera eficaç de frenar-ne la desimboltura lingüística (serà l'estratègia, a Europa, de R. Hoffman, la més americana de les creadores del Tanztheater —*Solo mit Sofa*—). Fins i tot en l'àmbit neoclàssic, tan poc versat en matèria solística (ja que el seu fetitxe poètic sempre fou el pas de dos), l'únic espai deixat a les poètiques de l'informalisme era, en els escassos solos que han passat a la història, el d'una defectuositat congènita de l'executor: és el cas de l'èpic i autocelebratiu *Symphonie pour un homme seul* de Béjart (1955), l'autor del qual declarava que era l'única coreografia que no sabia imaginar en un cos diferent del seu, ja que cap ballarí podia reproduir les seves peculiars mancances tècniques i morfològiques.

Allà on, en canvi (com una bona part de la dansa teatral europea sorgida de les cendres de l'*Ausdruckstanz* i del segon conflicte mundial), el llenguatge de la dansa va manifestar un creixent «agnosticisme lingüístic», és a dir, una creixent desconfiança en la transparència i eficàcia dels grans sistemes tècnics i pedagògics, el solo va emigrar d'una manera cada vegada més decidida cap a una impossibilitat total de compromís: lloc afligit en què un subjecte cada cop més «orfe» (i cada cop més existencial en sentit estricte) experimentava amb resultats alternativament irònics, grotescos o desoladors en quina mesura l'eclipsi d'un llenguatge en què creure transformava el cos en un residu, una veritable *abjecció*, una «carn» deshabitada.



La idiosincràsia clàssica del paradigma desembocava així en formes més o menys declarades d'«idiopatia» (patologies de la solitud). D'una banda, el protagonista del solo cada cop s'assemblava més al tipus de l'*idiota* en la narrativa de tradició occidental: el qui travessa com a antiheroi, en una espècie de pelegrinatge irracional, diferents llocs designats, i a través d'una vectorialitat desconeguda de l'espai, extraient d'aquells llocs un conjunt de veritats existencials cada cop més involuntàries, cada cop més iròniques; de l'altra, el solo s'elevava a seu designada d'una prepotent afirmació de l'organicitat en les seves formes més escandaloses: la nuesa creixent, cada cop més clarament antiestètica, del solo europeu entre els anys seixanta i setanta, formava part d'aquest tràgic triomf d'una incòmoda reflexió sobre la carn. Un cop més, aquest reflux d'allò orgànic com a última reticència del subjecte (el cos com a fracàs extrem, tartamudesa del llenguatge) inclinava l'eix temàtic del solo cap a la mort com a «tema» dels temes possibles; no ja per narrar-la, sinó per assumir-la com una teologia negativa a través de la «negligència biològica» del cos. Mort i nuesa que, en la cultura dansística europea dels anys setanta, es van elevar a una centralitat inaudita gràcies a la imponent suggestió del butoh de matriu japonesa (Ohno, Hijikata, Ikeda, Tanaka, Amagatsu), l'antropologia del qual es basava en una idea extrema del cos «pòstum» o «prenatal»: el cadàver o el fetus en l'absència de personalitat del qual (ja que és un cos que ja no és «habitat» o que està a l'espera de ser-ho) hi havia l'única possibilitat d'un esdeveniment espiritual i dinàmic radical. Marcada per una adopció categòrica dels procediments improvisats i per un rebuig dels sistemes tècnics de caràcter occidental i modernista, la dansa butoh (rebatejada com a «dansa de les tenebres» i diferenciada després en les formes del «butoh obscur» i el «butoh clar») pretenia construir el solo com a «aflorament de l'ésser» des d'una organicitat salvatge i torbadora, en què es combinaven els temes de la mort, la putrefacció, l'obscenitat, en un horitzó mític marcat pel trauma d'Hiroshima i Nagasaki.

D'aquest tipus era l'«antisolo» més representatiu del gènere, *Contemplant l'Argentina* (K. Ohno i T. Hijikata, 1977), en el qual el cos del protagonista es prestava a una reviviscència literal i literalment «mística», de l'esperit de la mercè, i en el qual la línia performativa, a través dels diversos fragments que la componien (segons una lògica de muntatge copiada directament de la dansa expressionista, que Ohno va conèixer quan era jove), es basava més en un «deixar-se ocórrer» de la transfiguració que no pas en un principi d'acció o prestació: en una passivitat total més que no pas en una simulació de



vehemència. D'aquesta manera, Ohno i Hijikata traçaven el nou protocol d'una «teologia negativa de la dansa de solo», que posava fi simbòlicament a qualsevol rebel·lia (*My mother*, 1981; *Water Lilies*, 1987). Això no va impedir, en èpoques recents de la dansa europea, la repetició de mòduls solístics èpics o mesurats que podien conviure en la trajectòria del mateix creador (De Keersmaeker, *Once*, 2002), de tipus més o menys intimista però sempre basats en el prejudici de la dansa «dansada» com a millor estratègia d'exteriorització d'un si anímic o biogràfic. Com tampoc no va impedir, en el desenvolupament dels últims formalismes, una via «dinàmica» cap a la dissolució del solo modern. Als Estats Units, on en el fons gràcies a un impuls poètic que procedia de St. Denis i Graham havia prevalgut la idea del solo com a «refracció tràgica» de la identitat, palimpsest de grans personatges (normalment femenins), el desencant respecte al principi de subjectivitat i d'identitat fou sobretot, al principi dels anys seixanta i durant tota la dècada posterior, un dogma de l'escola postmoderna (reunida entorn dels pols del Judson Church i del Grand Union —Rainer, Dunn, Childs, Paxton, Brown, Forti—).

Però, mentre que aquest desencant s'anava traduint, entre Europa i el Japó, en una lectura cada cop més existencial dels fracassos del jo, la versió americana del problema es dirigia més cap a una revolució analítica dels llenguatges i una aliança dràstica amb el naixent principi de *performance*. Les *simple actions* de B. Nauman i els experiments de Y. Rainer eren simptomàtics, en aquest sentit, d'una voluntat ferma de «descomposició-desintegració», més que no pas de «descomposició-putrefacció» del moviment. I si en el solo europeu el cos resultava cada cop més «inhabilitat» per la doble pressió de la forma i d'allò informe, l'efecte principal del treball analític desenvolupat en el gran laboratori del postmodernisme de l'altre cantó de l'oceà fou una relació de creixent, pacífica «distracció» del subjecte respecte al llenguatge. En els grans solos de T. Brown (*Accumulation pieces*, *Watermotor*, 1978) l'adopció d'un «estil dinàmic» anomenat *letting go* ('deixar anar') testimoniava una nova absència de retòrica i desimboltura del subjecte dansant respecte al discurs formal, que per aquesta mateixa raó podia assolir un nivell de concentració i multiplicitat dinàmica diametralment oposat a la paràlisi forçosa del butoh i dels seus succedanis europeus. La solitud de l'intèrpret postmodern era més operativa que existencial, i la difracció de la forma que en derivava suggeria més una extensió que no pas una contracció de la «dansabilitat» (no és casual que la principal tècnica de derivació postmoderna, la *contact improvisation* de S. Paxton fos també una superació definida de la solitud en el nom d'una



relacionalitat total de l'esdeveniment dansat). Aquesta mateixa desimboltura d'«erogació» de la forma estava destinada a influir, en els anys vuitanta i noranta, els sectors més avançats del postclassicisme (Forsythe, Lock). Allà on, en canvi, la lliçó de T. Brown va incidir en una idea de la dansa ja àmpliament influïda per l'existencialisme del Tanztheater alemany, l'empremta analítica americana es declinava en una repetició obsessiva (més una esclavitud, per tant, que un alliberament) del paradigma formal (*Fase de Keersmaeker*, 1981).

Però en l'Europa del butoh i del Tanztheater la idiopatia del solo va assumir formes d'allò més variades. S. Linke (*Im Bade wannen*, 1980; *Schritte verfolgen*, 1985) és fins al dia d'avui la millor representant d'una idea de solo líric basat en una lectura patològica del subjecte. La repetició obsessiva d'algunes pautes gestuals (un instrument de tot el Tanztheater) s'eleva en els seus treballs a una forma de veritable «hospitalisme» (el tipus d'encantament cinètic que caracteritza algunes formes de psicosi autística). I la inhabilitat emotiva del subjecte «llançat» al món es tradueix normalment en un recurs gairebé «protèsic» als objectes, investits d'una personalitat (*Sunt lacrimae rerum*, 'hi ha llàgrimes en les coses') que gairebé sempre sintetitza un complex anímic fonamental. El solo linkià es va estructurar, per aquest motiu, com un aprenentatge, una reeducació del subjecte per part de l'objecte, una «escola del correlatiu objectiu», i la idea, novament, que l'itinerari del descobriment o la curació del si passa per una fase d'«abjecció» imprescindible (ja que, com el cadàver, el cos es confessa a ell mateix si es deixa assemblar-se a una «cosa»). Els extraviaments de S. Linke al voltant de la banyera fan pensar realment en la pintura de F. Bacon, el tema principal de la qual és la boja, «abjecta» aspiració del subjecte de desaparèixer, com un residu objectual, en la textura del fons, o en un objecte de trànsit (vàters, piques, sofàs) que habita amb la mateixa prepotència el temari de l'anglès i el de l'alemanya.

Però, mentre que aquesta «deflació» del subjecte en S. Linke encara passa per un vocabulari dansístic refinat, en altres sectors de la creació europea recent, més influïda pel Body Art i la *performance*, el discurs del cos i la crisi del llenguatge assoleixen altres nivells d'extremisme. D'una banda, el temari patològic es va fent, cada cop amb més urgència, «corpori» (és el cas d'A. Buffard: *Good Boy*, 1998; *Mauvais genre*; 2003), posant en escena una escandalosa i nua deflagració del subjecte «condemnat al cos» per la seva malaltia. De l'altra, els *performing artists* més radicals insisteixen en el tema



MERCAT DE LES FLORS
DANSA I ARTS DEL MOVIMENT

d'una possible «confusió» abjecta entre cos i suport, entre forma i fons, insistint al cap i a la fi en una interpretació «material» del cos mateix i en el possible «desbordament» del cos dels seus límits formals. És el cas de J. Fabre (*Little Body on the Wall*, 2002; *Je suis sang*, 2001; *Angel of Death*, 2003; *Quando l'uomo principale è una donna*, 2004). Altres artistes han insistit, en els darrers anys, en una objectificació irònicament comercial del cos performatiu (La Ribot: *Piezas distinguidas*, 1993; *Más distinguidas*, 1997; S. Gómez). I també el sector avançat dels coreògrafs conceptuals actius a França i al Canadà durant els anys noranta insisteix en el solo com a lloc de superació definitiva no solament de la paròdia de la identitat subjectiva, sinó també de la de la identitat corpòria i del «cos» com a invenció ideològica. El tema de treballs com els de X. Le Roy (*Self/Unfinished*, 1998) o B. Lachambre (*I is Memory*, 2007; *Is you Me*, 2008; *Body Scan*, 2008) ja no és la irreconeixibilitat del jo, sinó la irreconeixibilitat del cos com a cos i com a institucionalment humà. Cos-ombra, cos-taca, cos-massa: el cos del solo en l'última postmodernitat ja no és una «forma de cos» (*form*), sinó la «forma d'alguna cosa» (*shape*) (vegeu, per exemple, *Collection particulière* de D. D'Urso, 2004) o, millor encara, la matèria des-identificada i en constant transformació (un «il·limitat si») que té com a destí singular suggerir una nova frontera de l'abstracció a través d'una «concretesa» implacable, en un recorregut de contracció progressiva que s'inicia amb el JO universal de Duncan i que, de deducció en reducció, acaba amb l'*alguna cosa* de Le Roy.

Roberto Fratini, setembre 2009