Autonomía y Complejidad: Danza postmoderna 1960's-Nueva danza 1990s

Amparo Écija

Conferencia impartida en el Encuentro Autonomía y Complejidad, celebrado en la Facultad de Bellas de Cuenca del 11 al 13 de abril de 2011 en el marco de la ponencia Autonomía y Complejidad en la que también participaron Isabel de Naverán y Victoria Pérez Royo.

En el verano de 1962, los alumnos de la clase de composición coreográfica que Judith y Robert Dunn impartían en Cunnigham Studio (Nueva York), decidieron organizar un "Dance Concert" en el que mostrar al público sus piezas. Robert Dunn había trasladado a sus estudiantes -Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Alex y Deborah Hay, Fred Herko…-, las ideas sobre el azar y la indeterminación aprendidas con John Cage, y el resultado fue una serie de coreografías compuestas por medio de la repetición y el juego[1] que incluían sonidos, palabras y objetos. Cada pieza había sido analizada en clase poniendo énfasis en el proceso creativo y en las nuevas herramientas de composición empleadas; este trabajo de análisis provocó que los artistas tuvieran que actuar, como creadores y como espectadores, y pronto fueron conscientes de que estaban planteando un nuevo concepto de danza[2] que rechazaba todo elemento accesorio y partía de un acercamiento radical al cuerpo y al sentido del movimiento y de un deseo de hacer visibles las herramientas de escritura, una danza minimalista. Y esta nueva danza exigía a su vez un nuevo concepto de espectador, alguien dispuesto a entrar en la estructura conceptual del movimiento y a entender la danza como un proceso de confrontación al lenguaje.

El espacio *encontrado* para el "Dance Concert" fue una iglesia (sin culto), la Judson Memorial Church, situada en una esquina de Washington Square; un hecho que suponía la liberación de la danza de su dependencia del dispositivo escénico convencional. Por otra parte, la morfología diáfana del espacio producía la ruptura de la frontalidad, la ausencia de separaciones jerarquizadas y la movilidad del público, que debía decidir dónde y cómo situarse en cada momento de la velada. El *concierto* duró tres horas, durante las cuales una audiencia entusiasta fue testigo del nacimiento de la danza postmoderna[3] en piezas como *Ordinary Dance* (1962), en la que Yvonne

[1] En cualquier caso,

[2] "No se trata simplemente de un nuevo estilo de danza, sino de un nuevo significado, una función, una nueva definición." (Banes, 1987: 49).

[3]

Rainer hablaba sobre todos los lugares en los que había vivido al tiempo que ejecutaba una serie de movimientos cotidianos sin conexión aparente unos con otros; *Proxy* (1962), en la que Steve Paxton experimentaba sobre un nuevo acercamiento al cuerpo y al movimiento por medio de acciones como andar, mirar o permanecer sentado; *Instant Chance* y el solo sobre patines *Once or Twice a Week I Put on Sneakers to Go Uptown*, de Fred Herko; o la película *Overture* (1962) de Elainne Summers, pionera en el diálogo entre la danza y el cine experimental. A partir de aquel día, la *iglesia* se convirtió tanto en lugar de ensayo como de encuentro con el público; esta ambivalencia otorgaba a las piezas una cierta calidad de obra abierta, y al espectador un nuevo espacio en el proceso de articulación de las piezas coreográficas.

Si bien los objetivos e ideas de los coreógrafos reunidos en torno al Judson Dance Theater eran diversos, les unía un deseo común de dar una nueva definición a la danza, un anhelo que se repite tres décadas más tarde con las propuestas de una nueva generación de coreógrafos surgida en diferentes lugares de Europa *quienes* compartían una serie de características comunes que les conferían el carácter de grupo y que definían lo que entonces se empezó a conocer como *nueva danza, danza conceptual, no danza…* y que actualizaban en cierto modo muchos de los postulados estéticos de la danza postmoderna: el formato de solo, la inmovilidad, el acercamiento al cuerpo, la economía de recursos, el carácter experimental, la transdisciplina, la experimentación con el dispositivo escénico y el deseo de confrontar al espectador con el lenguaje, a quien el coreógrafo pide algo más que sentarse a mirar.

A continuación, me propongo analizar diferentes ejemplos de piezas de los años sesenta y noventa -en concreto me centraré en piezas de La Ribot y Jérôme Bel, cuyos trabajos son los que mejor han actualizado el minimalismo del movimiento neoyorquino- con el objetivo de mostrar cómo se articulan algunas de las líneas conceptuales que definen ambos movimientos y la nueva actitud que se espera del *espectador*.

La estética de la neutralidad

En 1965 Yvonne Rainer escribió el manifiesto[4] fundacional de la *danza postmoderna,* que decía “No” a todo aquello que hasta entonces había definido la danza, y cuyo

[4] “NO al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones ni a la magia ni al hacer creer no al glamour y la trascendencia de las estrellas en escena no a lo heroico no a lo anti-heroico

minimalismo extremo incluía el “no a la seducción del espectador”; y en 1966 presentaba su pieza más emblemática, *The mind is a muscle, Part I, Trio A* que constituye un manifiesto sobre la *estética de la neutralidad* tanto en su modo de acercarse al cuerpo como de comunicarse con el espectador. En ella la coreógrafa despoja al movimiento de su ornamentación y centra toda su atención en el cuerpo: La pieza consiste en un catálogo de posibilidades de movimiento donde el desarrollo, el clímax, las variaciones, los personajes, la representación, la expresión, la variedad y el virtuosismo, son sustituidos por la uniformidad, los movimientos encontrados, la repetición, la fugacidad, la monotonía, la neutralidad y la inexpresividad, evitando en todo momento cruzar la mirada con el espectador. “El logro de *Trio A*”, dice Sally Banes, “es su determinada renuncia al estilo y a la expresión, llevando a cabo un giro histórico en la danza hacia el puro movimiento. (...) En su neutralidad, complejidad, fugacidad y continuidad, *Trio A* inaugura un mundo de actividad del pensamiento a través del cuerpo físico e inteligente.” (Banes, 1987: 54). Con *Trio A* la danza se convierte en un tipo de pensamiento cuya herramienta es el cuerpo, y cuyo objetivo es hacer visible y compartir con el espectador el sentido del movimiento.

La idea de neutralidad se enfatiza con el empleo de la desnudez como herramienta para alcanzar una mayor objetivación en la ejecución de una danza uniforme e impersonal, que pone en práctica el “no al glamour” y el “no a la seducción del espectador” del manifiesto. Así sucede en la pieza *Word Words,* que Rainer realiza en 1965 en colaboración con Steve Paxton, y se repite en el trabajo de algunos coreógrafos de los noventa que también han *neutralizado* la desnudez para subrayar el acercamiento al cuerpo como herramienta esencial del lenguaje, ajena a cualquier connotación expresiva o erótica.

En *Socorro!Gloria!* (1991), el *striptease* que precede a la serie de *piezas distinguidas*, La Ribot se quedaba con el cuerpo desnudo como la herramienta esencial de la escritura coreográfica con la que va a comenzar dos años más tarde el proyecto de las *piezas distinguidas*. En la primera de ellas*, Muriéndose la sirena* (1993), la coreógrafa parte de un cuerpo neutro, despojado de cualquier connotación técnica y estilística, con el cual construye la imagen de una sirena que emite sus últimos espasmos antes

---

no a las imágenes superfluas no a la participación del intérprete o del espectador no al estilo no al *camp* no a la seducción del espectador por trucos del intérprete no a la excentricidad no a moverse o ser movido.” (en Banes, 1987: 43).

de morir. La desnudez, el silencio y la quietud enfatizan este acercamiento y crean un espacio de tensión para que sea ocupado por el espectador.

Por su parte, Jérôme Bel también recurre a la objetivación del cuerpo por medio de la desnudez. Un claro ejemplo es *Jérôme Bel* (1995), donde presenta y cuestiona uno a uno los elementos básicos de la danza: cuatro bailarines desnudos entran en escena con una tiza en la mano: dos de ellos escriben sobre la pared sus nombres y algunos datos personales (altura, peso, edad, número de la Seguridad Social, saldo bancario...); otra intérprete sujeta la bombilla que iluminará toda la pieza y escribe sobre una pizarra "Thomas Edison"; la cuarta escribe en la pared "Igor Stravinsky" y canta *La consagración de la primavera*. En la pieza, la desnudez de los intérpretes alude a la importancia del cuerpo como herramienta esencial de la danza; la luz focalizada escenifica la reducción de los elementos técnicos y escenográficos a lo esencial ("su literalidad minimalista invoca el *no a la ilusión* de Rainer" (Lepecki, 2006: 93)); y la presencia de Stravinsky recuerda el papel de la música en la danza occidental. La claridad de la estructura de la pieza de Bel crea un espacio donde el espectador se confronta con los conceptos básicos de la danza, y enfatiza la voluntad de comunicación por medio de la exposición de las herramientas del lenguaje.

Otra línea conceptual común entre la danza postmoderna y la nueva danza es **la incorporación de lo privado como material coreográfico**. En La Ribot, lo privado se manifiesta en los objetos que se adhieren al cuerpo desnudo: los zapatos de tacón, los vestidos, las pelucas, los muñequitos, las canciones, el cartón, la cinta métrica, la escafandra... A lo largo de la línea de objetos de *Candida Iluminaris* visitamos diferentes momentos del proyecto y de la vida: la cinta métrica de *Capricho mío*, el miniventilador de *Divana…* y somos entonces conscientes de que en los objetos (incluido el cuerpo) reside la memoria de las *piezas distinguidas*.

Los objetos producen un desplazamiento desde lo universal a lo particular, algo que se había puesto de manifiesto en algunas piezas presentadas en el contexto del Judson Dance Group como *Carnation* (Lucinda Childs, 1964) y *Flat* (Steve Paxton, 1965). En *Carnation,* Childs aparecía sentada a horcajadas en la esquina de una mesa pequeña con una ensaladera, unos rulos rosas de espuma y unas pequeñas esponjas rectangulares, se colocaba la ensaladera en la cabeza y comenzaba a hacer sandwiches con las esponjas y los rulos; luego los deshacía, encajaba un rulo en cada una de las asas del recipiente, mordía las esponjas con los labios y metía entre ellas,

uno a uno, los rulos, giraba de forma brusca la cabeza para mostrar el grotesco efecto al público y a continuación escupía estos objetos en una bolsa azul de plástico que tenía sujeta a una pierna. En la siguiente sección se pegaba de espaldas a la pared con una sábana atada por dos esquinas a cada tobillo y sujetaba las dos restantes con las manos, quedando escondida tras la tela tensada al máximo. Luego doblaba la sábana, la guardaba en un saco, corría creando una diagonal en el escenario, se subía sobre el saco, miraba al público y lloraba. Saltaba del saco de forma brusca, volvía a subirse a él y volvía a llorar. Repetía esta acción tres veces y la pieza terminaba.

En *Flat*, Paxton emplea fotografías y *objetos encontrados*. Sale al escenario vestido de traje y con una silla; da vueltas alrededor de la silla deteniéndose en diferentes posturas que reproducen las de los atletas de las fotografías. A continuación se quita los zapatos, la chaqueta, la camisa y los pantalones y los cuelga de unos ganchos pegados con celo a su cuerpo. Todas las acciones de la pieza están interrumpidas por momentos de inmovilidad que dejan la imagen congelada creando un espacio de observación cercano al *coreograma* de Olga Mesa.

Paxton cuestiona la imagen atlética y vigorosa del cuerpo del bailarín por medio de la pausa, el silencio y la pasividad, y desde la imagen cotidiana de lo masculino por medio de lo privado. La pieza de Childs se puede interpretar como una crítica a lo doméstico: “La obsesión con los productos de belleza, la forma compulsiva de hacer sandwiches, la necesidad de doblar las sábana de forma perfecta, su lucha con la bolsa de basura, constituyen una pequeña tragedia doméstica” (Banes, 1998: 218). En cualquier caso, ambas piezas se llevan a cabo desde la total neutralidad, estableciendo una relación totalmente trivial con los objetos manipulados. Incluso el llanto de Childs no tiene connotaciones dramáticas, se trata de una acción física más (al igual que sucedía con la risa en los *40 espontáneos*).

Resulta muy significativa la relación entre estos dos trabajos y las *piezas distinguidas* de La Ribot, tanto por la claridad y precisión extraordinaria en su construcción como por la relación no jerárquica que se establece entre el cuerpo y los objetos que a él se adhieren para construir la imagen. Paxton convierte su cuerpo en un objeto sobre el cual colgar otros (su ropa), al igual que el cuerpo se convierte en *Más distinguidas* en un lienzo plano sobre el cual pintar, superponer, pegar o colgar otros objetos. Childs lleva a cabo un proceso de extrañamiento similar al que La Ribot plantea al comparar

su cuerpo desnudo con un pollo en *Sin título III* o al convertirse en un pez máquina en *¡Ya me gustaría a mí ser pez!;* y la crítica de lo doméstico y las obsesiones femeninas aparecen en *De la Mancha* y *Capricho mío* (respectivamente).

Por otro lado, ambos movimientos emplean **el juego como herramienta compositiva** pero con objetivos diferentes.
Simone Forti fue quien llevó a cabo una investigación más sistemática sobre el empleo del juego en la composición coreográfica en la década de los sesenta. Forti estaba muy interesada en trasladar los juegos pre-simbólicos de los niños al cuerpo de los adultos, con el objetivo de experimentar su potencialidad en cuanto a movimiento y composición. El resultado fue la creación de algunas de las piezas fundacionales de la *danza postmoderna,* como *See-Saw* (1960), en torno a un balancín, *Rollers* (1960), alrededor de unos patines, o *Huddle* (1961), con la construcción de una bóveda de cuerpos que los intérpretes escalan uno a uno mientras los demás se acoplan para sujetar el peso (Banes, 1987: 25). En estas piezas el juego libera la composición y crea unas estructuras conceptuales donde los movimientos y las acciones se suceden sin lógica aparente, dejando que sea el espectador quien haga las correspondientes asociaciones y complete la construcción de la coreografía.

Sin embargo, a diferencia del juego infantil vinculado a la libertad compositiva empleado por la *danza postmoderna*, la mayoría de los coreógrafos de los noventa experimentan con un juego reglado que tiene más que ver con la búsqueda de mecanismos de comunicación alternativos a lo verbal. Un claro ejemplo es *El Gran Game* (La Ribot, 1999), una pieza para cuatro bailarines que transcurre sobre un tablero de juego blanco con 36 casillas con instrucciones diferentes, y cuya composición espacio-temporal está determinada por el azar de los dados y por unas reglas que solo los intérpretes conocen. No era la primera vez que La Ribot basaba una pieza de forma íntegra en el juego, ya que los dúos *Los trancos del avestruz* (1993) y *Oh!Sole!* (1995) se construyeron sobre un juego primitivo que liberaba la composición y ponía al límite la capacidad de comunicación de la danza por medio exclusivamente de la acción física y gestual. En estas piezas los intérpretes solo gritaban y reaccionaban entre ellos según un lenguaje que el espectador desconocía y que le resultaba imposible de descifrar, aunque fuera plenamente consciente de que nada de lo que sucedía era aleatorio. La Ribot reta al espectador a enfrentarse con un lenguaje que no entiende, pero que se rige por un código coreográfico preciso, tal y como ocurriría más adelante en otro *gran juego*, *40 espontáneos* (2004), cuyo objetivo

era la comunicación de la escritura por medio del cuestionamiento de los códigos coreográficos -cuerpo, movimiento, técnica, música y espacio escénico-. La pieza estaba dividida en dos partes: la primera transcurría en un aparente caos en el cual los 40 intérpretes (no profesionales) llevaban a cabo una serie de acciones consistentes en vestirse, desvestirse y colocar muebles y objetos con los que creaban un tapiz en el escenario. Cuando al final de la primera parte los intérpretes permanecían en silencio, tumbados sobre el tapiz, el espectador era consciente de que actuaban según un lenguaje preciso que él desconocía. En la segunda parte, el juego arrancaba con la destrucción del tapiz, que los intérpretes volverían a construir de forma idéntica verificando una coreografía milimétrica y la voluntad comunicadora de la pieza.

La coreografía del espectador

En *40 espontáneos* toda la responsabilidad interpretativa recaía en un grupo de intérpretes sin formación escénica que no eran otra cosa que la proyección del espectador. Con este trabajo, La Ribot culminaba su deseo de transgresión de los códigos escénicos, iniciada en un momento temprano de su trayectoria con la figura del público inventado de *12 toneladas de plumas* (1991), y que había continuado a lo largo de las tres series de *piezas distinguidas* hasta que finalmente en la tercera, *Still Distinguished* (2000), se había producido el abandono del dispositivo escénico situando al espectador en el lugar de la acción provocando que éste compusiera su propia coreografía.

Cuando el espectador acudía a ver *Still Distinguished* se encontraba con una serie de objetos esparcidos por el espacio entre los que podía deambular, observando cómo los demás espectadores se movían, murmuraban y miraban, siendo conscientes poco a poco de que también formaban parte de la instalación. Transcurrido un tiempo aparecía La Ribot, y tras encender unos monitores, volvía a marcharse. Las pantallas mostraban diferentes filmaciones de una misma acción en las que la cámara era una prolongación del cuerpo y captaba el movimiento en relación al propio cuerpo. El comienzo de *Still Distinguished* desestabiliza la idea de la danza como disciplina cuyo objeto central es el cuerpo del bailarín; el cuerpo había sido sustituido por los objetos y a continuación por la imagen autofilmada del cuerpo en movimiento. Ante esta situación los espectadores se movían por el espacio, observando inquietos y expectantes, como objetos entre los objetos. Finalizado el vídeo La Ribot regresaba para comenzar su transformación en cuerpo-objeto que devenía obra de arte mediante una serie de acciones coreográficas mínimas, apoyadas en la quietud, el silencio, la

lentitud extrema, la intensidad y los objetos. Entonces el espectador era consciente de que La Ribot no le estaba mostrando un espectáculo de danza, sino que le invitaba a compartir el proceso de construcción de la danza en un espacio sin jerarquías, donde se encontraban el cuerpo, la mirada y la escritura del artista y del espectador.

Con *Still distinguished* la danza se sitúa en el plano de la instalación y del arte de acción -no hay personajes, ni montaje escenográfico, sólo existe lo que se ve y lo que ocurre a tiempo real-, y tiene un precedente claro en el trabajo que Simone Forti presentó en Nueva York en 1961, *Five dance constructions and some other things.* En esta pieza, que ocupó el espacio diáfano del *loft* de Yoko Ono, el público podía caminar alrededor de unas "dance constructions", piezas que requieren de la mirada y del movimiento físico y mental del *otro* para ser completadas. Del mismo modo, el objetivo de La Ribot era construir una serie de piezas en un tiempo y un espacio compartido con el espectador, en el que la luz blanca, la plasticidad del cuerpo desnudo, la lentitud o la quietud extrema y la proximidad entre la artista y el espectador producían nuevos planos relacionados con el movimiento y la presencia.

En 2003 La Ribot presentaba en la Tate Modern de Londres *Panoramix*, una acción/espectáculo que reunía en el espacio del museo las 34 *piezas distinguidas* compuestas desde 1993 y divididas en tres series. Las piezas de las dos primeras series fueron concebidas para la caja negra del teatro, por lo tanto las nuevas condiciones expositivas de *Panoramix* producían un cambio en la mirada del espectador desde la mirada fijada en la butaca del teatro hasta una nueva mirada en movimiento que observa a la intérprete, a los objetos y a los otros espectadores, y sabe que a su vez está siendo observada. Este diálogo de miradas enfatiza la horizontalidad, el dinamismo y una temporalidad marcada por el tiempo presente que favorece la idea de *presentación* e incita al espectador a decidir en cada momento cómo relacionarse con lo que allí acontece dejando de ser un *voyeur* para comenzar a componer su propia coreografía de gestos, miradas, pensamientos y acciones.

Sin embargo, cuando en *40 espontáneos* La Ribot otorga al espectador la responsabilidad total del movimiento, el espacio elegido ya no será el de las artes visuales, sino la caja negra del teatro. La coreógrafa es muy consciente de que esta decisión supone una transgresión más compleja, que satisface un deseo ya formulado por los coreógrafos del Judson Dance Theater: **la democratización de los cuerpos en escena**.

Los coreógrafos postmodernos emplearon diferentes estrategias para lograr este objetivo: la incorporación de no-bailarines que aportaban de forma natural el "no al virtuosismo" a las piezas de danza, la nueva vocación transdisciplinar de la danza, la utilización de un vestuario casual que enfatizaba el "no al glamour"[5] del manifiesto de Yvonne Rainer -quien, de hecho, concibió *Trio A* como un catálogo de movimientos para ser realizado por cualquier cuerpo-… Por otro lado, muchas piezas se basaban en la ejecución de acciones o la realización de tareas cotidianas, como *We shall run* (Yvonne Rainer, 1963), donde los intérpretes se dedicaban a correr por el escenario durante siete minutos, siguiendo unos patrones dibujados en el suelo, o *Satifying Lover* (Steve Paxton, 1971), donde caminan siguiendo unas indicaciones. Todo ello disminuía la distancia que separaba a los artistas del público, ya que este podía identificarse tanto con las acciones como con quienes las llevaban a cabo, lo que facilitaba el acercamiento al nuevo lenguaje.

La *nueva danza* ha llevado hasta sus últimas consecuencias este deseo de los coreógrafos de los sesenta y para ello ha optado, bien por abandonar el dispositivo escénico en busca de espacios más afines a una nueva relación con el público, o bien por permanecer en el *teatro* -con todo lo que implica como institución y en relación a los códigos de oscuridad, frontalidad, separación entre intérpretes y público- para cuestionar los códigos de la danza por medio de una democratización de los cuerpos en escena que sitúa al espectador en un nuevo nivel de comunicación con el lenguaje coreográfico. Esto sucedió en *40 espontáneos* (2004) de La Ribot, a la que ya me he referido, y en dos piezas de Jérôme Bel sobre las que hablaré a continuación: una de ellas concebida para un espacio blanco y diáfano, *Shirtologie* (1997), y otra para el teatro, *The show must go on* (2001). *Shirtologie* (1997) es una pieza para 20 intérpretes y una colección de camisetas, y el movimiento se reduce a realizar una acción en relación al mensaje, logotipo o dibujo que contenga cada camiseta. En un momento dado, los intérpretes se sitúan muy cerca del público, dibujan una línea en la camiseta, y permanecen durante un rato quietos, mirando. La inmovilidad que recorre la pieza traslada el movimiento al público: a su lectura, a la descodificación de los códigos y a la tensión de la mirada. En *The show must go on*, Bel trabaja con un numeroso grupo de intérpretes (actores, bailarines) que reaccionan de forma libre o

[5] El título del libro seminal *Terpsichore in sneakers* (Sally Banes, 1977) alude a la forma casual de vestir de los coreógrafos postmodernos como oposición al vestuario artificioso del ballet y la *modern dance.*

componiendo pequeñas secuencias coreográficas de acuerdo con las letras de las sucesivas canciones que invadían el espacio: *Hair*, *West side story*, Beatles, David Bowie, Queen... Algunas canciones conducían a la quietud (en *Every Breath You Take* de Police los intérpretes observan quietos cómo respira el público), otras a la muerte (*Killing me softly* de Roberta Flack); en ocasiones son los propios elementos escénicos los que reaccionaban a las letras (cuando suena *Let the sunshine in* se ilumina todo el escenario, y en *Imagine* se queda oscuro). Bel se apoyaba en las convenciones escénicas (actores, escena, iluminación, maquinaria, espectadores) y componía una coreografía en el límite de toda convención que, para poder comunicar todo su sentido y confrontar al espectador de forma extrema con el lenguaje, debía tener lugar en un *teatro.*

Si bien este tipo de piezas persigue un acercamiento radical al espectador, tiene en muchas ocasiones una aceptación negativa por parte del público *que va al teatro a ver danza*: el público del Théâtre de la Ville abucheó la pieza de Bel desde el inicio y hubo gente que intentó subir al escenario[6].

> "Yo quería poner en escena un grupo de gente que no dominara al público, quería crear una situación de igualdad entre las personas en el escenario y las personas sentadas en la oscuridad. Y esto el público no lo pudo soportar. Normalmente el espectador está dominado por el actor: llega al teatro y admira a alguien que le muestra cosas que no puede hacer... alguien que muere, que baila, o que vive una historia de amor extraordinaria. Mi propuesta es la contraria: somos iguales, nosotros no bailamos mejor que vosotros, nos vestimos igual y nuestros cuerpos no son mejores." (Bel, 2003: 80-81).

En las palabras de Bel subyace la relación de proximidad que la *danza postmoderna* y la *nueva danza* buscan establecer con el público: una relación horizontal que rompe con la superioridad del intérprete y con la pasividad del espectador, y que crea una relación de diálogo y de intercambio de miradas y percepciones entre el artista y el *espectador minimalista*, aquel que reduce su atención a lo esencial en la danza, el lenguaje, y entra en el espacio que el artista ha creado para él en su pieza, desde el cual se incorpora al proceso de escritura coreográfica.

[6] Algo parecido sucedió en la presentación de *40 espontáneos* en el Centro Cultural de la Villa, en la edición de 2006 del Festival de Otoño (Madrid). Los espectadores gritaron, se levantaron y hubo quien pidió que le devolvieran el importe de la entrada.