

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 4, 1998

Agradecemos la gentileza de MERCE CUNNINGHAM al haber cedido generosamente algunos de sus esquemas coreográficos como fondo de portada para esta revista.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1996

Director:

Delfín Colomé

Consejo de Redacción:

Estrella Casero

Xoán M. Carreira

Consejo Editorial:

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU.)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez-Pajares (Madrid, España)

Janet Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nélida Mones (Barcelona, España)

© Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito legal: M-858-1996

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

ÍNDICE

Presentación	7
DELFIN COLOMÉ PUJOL	
La danza en México durante la época virreinal	9
ALAN STARK	
Investigador de Danza	
Biblioteca de las Artes. Centro Nacional de las Artes.	
México D.F. México	
Un estudio bibliométrico sobre las relaciones entre psicología y danza en el siglo XX	19
DAVID TRAVIESO, MARTA CASLA Y FLORENTINO BLANCO	
Universidad Autónoma de Madrid - Madrid. España	
Estado de la cuestión de los Archivos de las Artes Escénicas para el estudio de la danza en Cataluña	41
NÉLIDA MONES I MESTRE	
Historiadora de Danza - Barcelona. España	
Opening up New Horizons	51
MARGARITA MOYZHES	
Artistic Director. Centre for Contemporary Choreography	
Volgograd. Russia	
What is the World Dance Alliance?	61
CARL WOLZ	
Presidentet of the World Dance Alliance	
Missouri. USA	

Why IOTPD the International Organization for the transition of Professional Dancers?	69
PHILIPPE BRAUNSCHWEIG President and Founder of IOTPD Laussane. Switzerland	

Al decidir el Consejo de Redacción la composición de este cuarto número de CAIRON que llega a sus manos, tuvimos el sentimiento de que en el mismo priman los artículos informativos referidos, sobre todo, a estructuras ligadas con el mundo de la Danza. Pero, por tratarse de instituciones que resultan de gran interés para el investigador, pensamos que ello no era negativo, sino todo lo contrario.

CAIRON se proclama –en su propio subtítulo– Revista de ciencias de la Danza. Y lo informativo es el primer –y más seguro– paso del andar que lleva a lo científico.

Otro hecho que puede chocar a nuestros habituales lectores es la menor cantidad de artículos recogidos en este número. Ello se debe a nuestro firme deseo de atender –siempre y en todo caso– más a la calidad que a la cantidad. Hay un hecho claro: CAIRON es una revista joven de un sector también joven en el medio coreográfico español, cual es el de la investigación sobre la Danza, en sus aspectos más variopintos. Un sector que, lamentablemente, todavía produce poca reflexión, lo que no deja de ser contradictorio, sobre todo si se compara con la vitalidad de la creación coreográfica española.

La vocación de esta revista es, precisamente, ofrecer una plataforma universitaria abierta a dicha reflexión. Eso sí, siempre que tenga la calidad que toda formulación que se precie de universitaria necesariamente requiere.

CAIRON tiene la total seguridad de que, así sembrando, la cosecha puede ser tardía, pero siempre será excelente.

D. DELFÍN COLOMÉ PUJOL
Director de CAIRON, Revista de Ciencias de la Danza

LA DANZA EN MÉXICO DURANTE LA EPOCA VIRREINAL¹

ALAN STARK

Investigador de Danza

Biblioteca de las Artes. Centro Nacional de las Artes. México D.F. México

Hernán Cortés llegó a la ciudad de Tenochtitlan en noviembre de 1519 después de dos años de incursiones españolas en diferentes regiones de la costa mexicana. Para su gran sorpresa los invasores encontraron, en medio de un lago con acceso por diferentes calzadas, una ciudad de unos 300.000 habitantes, mucho mayor que cualquier villa de la península ibérica. Nobles y caciques salieron a recibir a los españoles a instancia del emperador Motecuhzoma, mejor conocido hoy en día como Moctezuma. Fue él mismo quien más tarde dio la bienvenida a Hernán Cortés con mucha pleitesía, creyendo que por su aspecto se trataba de una reencarnación del dios barbudo Quetzalcoatl. Tristemente no duraron mucho tiempo las buenas relaciones y pronto fueron asesinados Moctezuma y su sucesor Cuauhtémoc, dejando a los españoles en agosto de 1521 dueños de una ciudad en escombros con miles de nativos muertos² tras cruentas batallas contra los Mexicas.

En octubre de 1522 Cortés recibió la noticia desde la península que el rey le había nombrado «Gobernador y Capitán General de Nueva España», por lo que ordenó expediciones militares y religiosas por todo el

¹ Con el fin de evitar una bibliografía demasiado extensa y difícilmente disponible, refiero en general al trabajo de Ramos Smith, *Maya – La Danza en México durante la época colonial*. Alianza/CNCA, México 1990, actualmente agotado pero pronto a salir en una edición revisada.

² Muchos fallecieron de viruela contagiada de los españoles.

territorio al norte y al sur. Asimismo se inició la reconstrucción de la ciudad de México y de la villa de Coyoacán, ubicada a la orilla de lago donde Cortés se había instalado. Con la llegada de más españoles procedentes de las islas del Caribe y de la península, la ciudad empezó una vida mejor, organizada con sus cabildos y reglamentos. De este primer período hablan no solamente los españoles sino también los mexicas quienes acostumbraban hacer testimonios de los eventos de su historia³. Por medio de estos documentos sabemos que los españoles se dieron cuenta de la importancia que tenía la danza en sus rituales y celebraciones.

Bernal Díaz del Castillo en la última parte de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*⁴ da la lista de los hombres que le acompañaron en los distintos viajes. Este reportero presencial de las hazañas de los conquistadores menciona a unos músicos. Por estas fechas ya se habían establecido escuelas de danza en varios lugares del Caribe. De allí venían maese Pedro «el del arpa», Benito Bejel y Ortiz «músico y gran tañedor de byola e amostraba a danzar». También había «un hulano Morón, gran músico», quien después fue a la recién fundada ciudad de Colima⁵ para abrir su propia escuela de música y danza. En el año de 1526, solamente siete años después de la llegada de Cortés a Tenochtitlan, maese Pedro y Benito Bejel solicitaron un lugar para establecer una escuela de danza, «por ser ennoblecimiento de la ciudad», según se lee en el Acta del cabildo⁶, donde se les otorga «un terreno de quince metros de ancho por nueve de largo, con renta de cuarenta pesos anuales⁷». Ortiz

³ Recomiendo la extensa bibliografía en Weckmann, Luis – La herencia medieval de México. 2ª. ed. rev. Col.de México/ Fondo de Cultura Económica, México 1994.

⁴ Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España*. Cap. CCV.

⁵ En 1523 Cortés, por considerar su ubicación ideal para comunicarse con los asentamientos de California, mandó a fundar esta villa, la tercera en Nueva España, donde existía un centro indígena importante controlado por los Aztecas.

⁶ Actas de Cabildo de la Ciudad de México 30 octubre 1526.

⁷ Stevenson - *La música en México: Historia* – Vol 2 p.25, escribe que maese Pérez y Bejel, antes de dejar España, habían estado en Italia, sin citar una referencia. Si fuera cierto, les hubiera permitido conocer el repertorio de la danza lombarda que todavía se bailaba, por ejemplo, en Boloña en 1517, según la correspondencia *Die wellschen tenntz*. Ms Nurnberg Germ.Nationalmuseum 8842. Sin embargo, Bernal Díaz solamente refiere a Bejel como atamborero del ejército en Italia.

ya había tenido una escuela en Trinidad y se le concedió un terreno en la calle de las Gayas. Por desgracia era zona de burdeles y al abrirse tres casas más junto a la escuela, Ortiz tuvo que mudarse. En la segunda mitad del siglo XVI llegaron otros maestros, por ejemplo Diego Bartolomé Risueño, natural de Talavera de la Reina, quien enseñaba «a cantar, tañer arpa y vihuela y a danzar» y Briseño o Risueño, quien por su vida disipada fue procesado por la Inquisición.

Surge la pregunta si estos maestros enseñaban danzas cortesanas o danzas populares, danzas de cuenta o danzas de cascabel. En su libro⁸ advierte Esquivel Navarro del peligro de aceptar las clases de los maestros itinerantes que llegan con su guitarra listos para enseñar.

«Todos los maestros aborrecen a las danzas de cascabel, y con mucha razón, porque es mui distinta a la de cuenta, y de muy inferior lugar, y ansi ningun Maestro de reputacion, y con Escuela abierta se ha hallado jamas en semejantes chapadanzas...»

¿Cuáles fueron entonces las danzas de moda en esta época del virreinato? En las cortes de España del siglo XVI se bailaban la pavana, la gallarda, el turdión, la españoleta, el canario, el villano y el pie de gibao, como consta en reportes de fiestas o documentos de música de la época. Por ejemplo, en 1560 Felipe II celebraba su boda con Isabel de Valois en Guadalajara donde bailaron muchas de estas danzas⁹. Entre las danzas populares que un maestro de danzar podría haber enseñado, además de las mencionadas por Esquivel Navarro, encontramos las seguidillas; más tarde en el siglo XVII aparece el fandango y en el siglo XVIII el bolero, todas danzas conocidas después en México por referencias que tenemos de programas del Coliseo o en manuscritos de música¹⁰. Sin embargo, en la primera época de la Colonia carecemos de indicaciones específicas de lo que se bailaba. Se encuentran con mayor frecuencia las prohibiciones eclesiásticas y civiles.

⁸ Esquivel y Navarro · Discursos sobre el Arte del Dan Çado, Sevilla 1642 cap. VII pag-44v.

⁹ Sebastián de Horozco · Relación de las bodas de los reyes don Felipe II y doña Isabel celebradas en Guadalajara el año 1560, E Mn Ms 9175.

¹⁰ Ramos Smith op.cit, Cap. II y III.

En la nueva colonia muy pronto empezaba el mestizaje de las razas y con la llegada de esclavos negros a la nueva España se complicaba aún más la situación, terminando en la diferenciación de más de cincuenta Castas con sus epítetos extraños, como Saltatrás, Tente en el aire, Galfarro, Albarasado, por nombrar algunos de los más curiosos. En 1569 el virrey Luis de Velasco tuvo que decretar que los negros sólo podrían bailar desde mediodía hasta las seis de la tarde en la plaza mayor de la ciudad de México¹¹ ya que causaron tanto desorden. En cambio, los primeros frailes que iniciaron la enseñanza de la música encontraron alumnos aptos entre los indios y los permitieron conservar muchas de sus representaciones y danzas. Inclusive invitaron a los indígenas a participar en las festividades con sus danzas, como queda asentado en las relaciones de diferentes frailes. México ya estaba preparado para un mestizaje de la danza. ¿Pero cuáles fueron las tradiciones que llevaron los españoles?

En el *Manuscrit del Hospital de Barcelona*¹², hay unos apuntes de 17 danzas. Las tres primeras tienen un parecido obvio con las *Basses Danses* de Francia y Borgoña, una tradición del siglo XV; las demás danzas probablemente son de la segunda parte del siglo XVI, si comparamos las concordancias de los títulos. Este manuscrito de un tal Jatot Tarragó menciona pasos que se encuentran en tratados de Italia¹³ de fines del siglo XVI y principios del XVII, aunque las coreografías demuestran un cierto sabor español con el punta-y-tacón que aparece en tantos bailes actualmente o una división de la danza en tres partes que encontraremos después en las seguidillas. A principios de siglo la pavana se puso de moda en sustitución a la baja danza. ¿Sería posible que los maestros que llegaron de España todavía enseñaran esa danza que estaba de moda en el siglo anterior?. La baja y su *nachtanz*¹⁴, la alta, persistieron en España

¹¹ Archivo General de la Nación, Ramo Bandos Vol. 11.

¹² Biblioteca Central de Catalunya, Hospital de Santa Creu, Ms 1410/2.

¹³ Caroso – *Il Ballarino*, Venecia 1581; Negri – *Le Gratie d'Amore*, Milano 1602; (trad. al castellano 1630 por ordenes del Conde Duque de San Lucar, Bibliotheque Nationale, Paris fonds espagnols Ms 352). Los autores italianos mencionan que sus libros contienen danzas de Italia, Francia y España, sin especificar cuales son españolas.

¹⁴ Una danza rápida a menudo seguía a una lenta.

mucho más que en otras partes de Europa. En el poema en honor a la Infanta Isabel escrito por Pedro Gracia Dei¹⁵ cada verso explica los pasos de una baja danza de la misma forma que cualquier *basse danse* de los tratados de Toulouze o el Ms Bruselas¹⁶. Y Esquivel Navarro menciona la Baja y la Alta para el repertorio de una escuela¹⁷.

En su estudio del manuscrito del compositor y maestro de capilla de la catedral de Puebla, Gaspar Fernández¹⁸, actualmente en el archivo de la Catedral de Oaxaca, Aurelio Tello encontró dos piezas instrumentales de forma polifónica, una de ellas identificada como una danza, que podría ser una baja danza, demostrando la continuidad de una tradición musical llevada al Nuevo Mundo. No obstante, sería difícil confirmar que los maestros que instalaron su escuela en México en 1526 enseñaban tales danzas sin la evidencia de otros ejemplos musicales de esta forma. Tampoco de esta época se han encontrado tratados de danza en México. Los archivos han sufrido a raíz de las intervenciones y revoluciones de los últimos dos siglos, así que es posible que algunos manuscritos se hayan perdido. Además debemos recordar que la música para la danza generalmente se transmitía por tradición oral.

Otro manuscrito español del siglo XVI, actualmente en el archivo de la Real Academia de Historia de Madrid¹⁹, contiene las *Reglas de Danzar*, donde después de unas indicaciones al bailarín, ofrece los pasos de una Baja y su Alta y una Pavana Italiana. Antonio de Cabezón acompañó a Felipe II cuando visitó Milán en 1549 y asistió a un evento donde bailaron pавanas y gallardas. En el libro publicado más tarde por su hijo²⁰, Cabezón tiene unas diferencias sobre la Pavana italiana; música que se conoce en muchas partes de Europa como la Pavana de España²¹.

¹⁵ Gracia Dei – La criança y virtuosa doctrina...c.1486 (fac. Primera floresta de incunables Cieza 1957).

¹⁶ Royal Society of Physicians, London; Bibliotheque Royale, Bruselas Ms 9085.

¹⁷ Esquivel Navarro, op cit.

¹⁸ Gaspar Fernández (c.1570 Portugal – 1629 Puebla, México). Vea Tello, Aurelio – Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca, Catálogo, CENIDIM, México, 1990.

¹⁹ Real Academia de Historia, Madrid, Col. Valleumbrosiana Ms misc en folio vol.25 folio 149v.

²⁰ Cabezón, H.- Obras de música para tecla, arpa y vihuela... Madrid 1578

²¹ Praetorius - Terpsichore: La pavane d'Espagne (Caroubel) Wolfenbüttel 1612.

Hasta la fecha no se ha encontrado en México ninguna referencia a la danza. Sin embargo, el paso para esta danza explicado por Arbeau en su libro *Orchésographie*²² como fleuret (o floreta) se emplea en danzas regionales de México sugiriendo una posible transmisión.

Muchos de los problemas que enfrentaron las autoridades de Nueva España en los bailes del pueblo fueron la afluencia de los dos sexos al mismo lugar, prestándose a escándalos y disturbios. La censura no ofrece indicaciones ni sobre los pasos ni la coreografía de las danzas, (y en contados casos hace referencia a los nombres de las danzas). Nos preguntamos si los críticos fueron en efecto testigos de los eventos. Lo que sí se reportaba a menudo, era la escandalosa letra, recogida en los documentos de la Santa Inquisición. Dos danzas que causaron escándalos, probablemente originarias de las Américas, son la chacona y la sarabanda. La primera mención de la chacona se encuentra en el *Entremés del platillo* de Simón Aguado (1599)²³, donde dice:

Chiqui, chiqui, morena mia,
si es de noche o si es de día,
vámonos, vida, a Tampico,
antes que los entienda el mico;
que alguien mira la Chacona,
que ha de quedar hecho mona.

También Lope de Vega²⁴ menciona el puerto de Tampico en la costa de México en relación con la chacona y tiene un estribillo que refiere a sus orígenes:

Vida bona, vida bona,
esta vieja es la Chacona.
de las Indias a Sevilla
ha venido por la posta...

²² Arbeau – *Orchésographie*, Langres 1588, 1589 y 1592.

²³ Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, Madrid 1911, vol. I.

²⁴ Lope de Vega - *El amante agradecido* publ. Madrid 1618.

Parecido es el estribillo de la chacona publicado por Juan Arañes²⁵:

A la vida vidita bona
vida, vámonos a Chacona

La famosa crítica²⁶ de una sarabanda ejecutada en Sevilla parece depender tanto de las coplas cantadas como de los movimientos de la bailarina y su hija. La lista de las censuras de esta danza es larga. Dependerá de los maestros de danza de Louis XIV el convertir a estas dos danzas en algo noble y mesurado, apropiado para la corte del Rey Sol, como consta en los libros de Feuillet y Pécour publicados después de 1700²⁷.

De la España del siglo XVII contamos con dos fuentes para la danza. El libro de Esquivel Navarro publicado en Sevilla en 1642²⁸ y el Ms Jaque²⁹ escrito para el licenciado Baltasar de Rojas Pantoja, natural de Toledo, quien estuvo en Madrid entre 1640 y 1680. En el capítulo II, Esquivel Navarro nos describe veinticinco de los pasos de la época y en varias ocasiones refiere a las danzas en voga. El Ms Jaque sólo relaciona las secuencias de los pasos para seis danzas: Pabana (sic), Gallarda, Folías, Jácara, Villano, y Paradetas. Con música de la época y cotejando los pasos de Esquivel con las secuencias de Jaque es posible hacer una reconstrucción de varias de las danzas, reminiscentes de muchos de los bailes regionales de México.

El manuscrito de Gaspar Fernández tiene otras referencias a estas danzas. Un guineo a 5 voces, en el dialecto de los negros, empieza «Eso rigor e repente»³⁰ y menciona varias en sus estribillos:

²⁵ Arañes, Juan - Libro segundo de tonos y villancicos... Roma 1624.

²⁶ López Pinciano - *Philosophía antigua poética*, Madrid 1596, Epístola X, IV y XIII.

²⁷ Feuillet - *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*, Paris 1700.

Pécour - *Recueil de Danse*. Paris 1704.

²⁸ Esquivel Navarro - op cit.

²⁹ Biblioteca Nacional, Madrid, transcripciones Barbieri Ms 18580/5 y Ms 14059/15.

³⁰ Tello op.cit. - Catálogo #260 (1615?) y Stevenson - *La música en México*. op cit.

Sarabanda tenga que tengue
 Sum bacaru cucumbe
 Toca viyano y folia
 Baylaremos alegremente

Existen muchos ejemplos en México de la jácara para celebraciones navideñas, según manuscritos en los archivos de las catedrales. Todos tienen un carácter alegre y adecuado para bailar. De la Catedral de Puebla tenemos «A la xácara, xacarilla» de Juan Gutiérrez de Padilla³¹, «Los que fueron de buen gusto» de Francisco de Vidales y de Rafael Antonio Castellanos «Vaya de Xacara amigos» y «Oigan una xacarilla». El villancico que empieza «Serenísima una noche»³² de fray Gerónimo González tiene dos anotaciones acerca de la danza. El encabezado indica «baile un punto más alto» y después dice «estrivillo por crucado tañer, el canario y canario mui volado a de cantar», lo que nos hace suponer que estaba permitido bailar estas secciones.

Varios manuscritos de música para la guitarra se han encontrado en México, que datan del siglo XVIII. Por casualidad en una tienda de antigüedades de provincia se descubrió parte de un tratado de Santiago de Murcia³³. Se nota la permanencia de muchas danzas. Por ejemplo, canarios, españoletas, jácaras, gallardas y folías, además de una jota, un fandango y seguidillas manchegas³⁴. No consta que este maestro de guitarra haya venido a México. Por lo tanto, no sabemos si este manuscrito se empleaba para tocar aquí en México o si fuera solamente un documento de curiosidad anticuaria. Otro manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional³⁵, ciertamente se escribió para que alguien tocara la guitarra barroca en esta ciudad. Igualmente contiene muchas danzas, lo que nos hace suponer que se bailaban en México.

³¹ En Stevenson – Christmas Music from Baroque Mexico, California 1974 pag. 113-117.

³² *ibid.* pag. 110-112.

³³ Murcia. Códice Zaldivar 4, México. Col. de la viuda de Zaldivar.

³⁴ Recientemente salió un CD «La guitarra en el México Barroco» grabado por Isabelle Villey en la guitarra barroca con música de este manuscrito.

³⁵ Ms 1560 Biblioteca Nacional, México, selecciones grabadas para la UNAM por Miguel Alcazar.

Por falta de tratados de danza encontrados en México, hay que remitirnos otra vez a las publicaciones que salieron en el siglo XVIII en España, suponiendo que los maestros que llegaron a la Nueva España o las compañías que se presentaron en los teatros, cada vez con mayor frecuencia, introdujeron lo que estaba de moda en Europa. Con la llegada de Philippe d'Anjou al trono de España como Felipe V, la influencia francesa de los libros de Feuillet y Rameau se sintió en Madrid y no tardaron a salir libros como los de Pablo Minguet³⁶ y de Ferriol y Boxeraus³⁷ con sus danzas nobles y contradanzas que pronto se bailaban en la Nueva España. Su influencia se siente en muchas de las danzas y bailes conocidos actualmente.

Un dato curioso es la existencia en la Biblioteca Nacional de México de un ejemplar de una sección de las publicaciones de Minguet: *Passos del danzar a la española*³⁸. ¿Es otro caso de una curiosidad anticuaria o pertenecía a algún aficionado o maestro de la danza? Lo cierto es que muchos de los pasos descritos existen en los bailes regionales de México.

Todavía falta mucha investigación por hacerse. Siempre existe la esperanza que documentos de danza, hasta ahora desconocidos, aparezcan. Mientras tanto nos toca un minucioso estudio de los bailes y danzas de este país, sirviéndonos de lo que ya conocemos de la danza en España durante la época virreinal.

Abstract

Taking old manuscripts as a basis for his study, the author deals with dance during the viceroyal period in Mexico; the influences from the Spanish settlers and its mixing with the existing Indian cultures.

³⁶ Minguet e Yriol, Pablo - El Noble Arte de Danzar 2ª ed. Madrid 1758.

³⁷ Ferriol y Boxeraus - Reglas útiles para los aficionados a danzar... Capua 1745.

³⁸ Minguet - Breve tratado de los passos del danzar a la española... 2ª. imp.1764 Biblioteca Nacional M.1801.

UN ESTUDIO BIBLIOMÉTRICO SOBRE LAS RELACIONES ENTRE PSICOLOGÍA Y DANZA EN EL SIGLO XX

DAVID TRAVIESO, MARTA CASLA Y FLORENTINO BLANCO
Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. España

1. Introducción

Este artículo constituye la primera entrega de una serie que nos permitirá trazar los contornos del dominio interdisciplinar que delimitan en la actualidad la psicología y la danza. En este primer trabajo, intentaremos, para empezar, esbozar una definición de lo psicológico que nos permita acercarnos al mundo de la danza sin forzar sus propias categorías. A continuación mostraremos una agenda de trabajo hipotética para la colaboración entre psicología y danza. Finalizaremos con un breve estudio bibliométrico sobre las relaciones entre psicología y danza, un estudio que debe ser entendido, a su vez, como una mera aproximación a un trabajo de más largo alcance sobre las condiciones institucionales sobre las que operan hoy en día las relaciones entre psicología y danza.

2. Hacer historia, construir historia

La imagen de la ciencia ha cambiado mucho en los últimos años. El estereotipo del científico encerrado en su torre de marfil, enfrascado en procesos de construcción lógico-formal de enunciados fríos y neu-

tros, ajeno a lo que sucede a su alrededor, no tiene ya demasiados partidarios. Si bien es cierto que no siempre ha tenido que ser así, las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX han convertido a la ciencia, casi siempre a través de procesos de transformación tecnológica, en la piedra angular del desarrollo social y cultural del mundo occidental. Los intereses de la ciencia moderna están profundamente imbricados en la dinámica histórica de la idea misma de «progreso», idea, sin duda, basal para entender nuestra cultura. Si hay ciencia, se dice, hay progreso.

Por esta razón, el estudio del devenir histórico de la ciencia ya no puede consistir en una mera descripción ordenada de personajes e ideas. La ciencia ya no puede ser concebida como una tarea individual, aunque se materialice necesariamente a través del trabajo de individuos concretos. Las instituciones de producción (centros de investigación), difusión (medios de comunicación especializados), formación (universidades, escuelas), de licitación profesional, etc., tienen un papel decisivo en el desarrollo histórico de las ideas científicas. La historia de la ciencia no puede limitarse, por lo tanto, al análisis de lo que Popper (1991) denominaba el contexto de justificación lógica de las teorías científicas, sino que debe atender, además, al contexto de descubrimiento, es decir, al conjunto de factores (no sólo institucionales, por supuesto, también psicológicos, filosóficos, etc.) que nos permiten entender la lógica externa del proceso de producción de ideas y desarrollos tecnológicos. En realidad, podríamos decir que el análisis del contexto de descubrimiento no es un mero recurso para explicar la fuerza o el rigor lógico de las teorías. Si pensamos en el contexto de descubrimiento en términos sociológicos, deberíamos asumir que el plano del discurso teórico traduce siempre el modo de organización social en un determinado dominio disciplinar, y viceversa (Latour, 1992).

Este proceso de sofisticación de la imagen al uso de la ciencia, ha llevado también a una sofisticación metodológica de la propia historiografía de la ciencia. Abandonado el logicismo de positivistas y falsacionistas, las personas interesadas en la historia de la ciencia han

comenzado a usar herramientas metodológicas derivadas de disciplinas particulares (sociología, psicología, antropología, etc.). Desde Merton (ver, por ejemplo, Merton, 1973) se ha comenzado, de hecho, a utilizar con cierta profusión la expresión *ciencia de la ciencia*, o incluso, más recientemente, *metaciencias*, para referirse al conjunto de saberes particulares que de un modo disciplinado toman a la ciencia como objeto. Se trata, en definitiva, de utilizar metodologías «científicas» para el estudio de la ciencia.

Dentro de este nuevo *zeitgeist*, los procedimientos bibliométricos, que utilizaremos en la segunda parte de este trabajo, representan una alternativa interesante para proceder a tareas de despistaje, de descripción general de tendencias, a partir de las cuales elaborar hipótesis de carácter más particular (ver Rosa, Huertas y Blanco, 1996). Permiten, al mismo tiempo, establecer hipótesis sobre líneas de desarrollo teórico y temático en el seno de una determinada disciplina, y sobre los sociogramas que hacen posibles tales desarrollos. Son, por tanto, una bisagra metodológica entre el plano del discurso y el plano socio-institucional. Consideramos, por supuesto, que el análisis bibliométrico no agota el análisis historiográfico, pero proporciona un punto de partida interesante.

3. El dominio de lo psicológico: de las funciones naturales a los productos de la cultura

El dominio de lo psicológico es muy amplio, como lo es el dominio de lo biológico (abarca, por ejemplo, dominios del saber tan distintos como la biología molecular y la etología) o de lo físico (física atómica y astrofísica). En este sentido, no resulta demasiado fácil ofrecer una definición del objeto de estudio de la psicología que recoja todos los fenómenos que podemos calificar como psicológicos. Los fenómenos psicológicos pueden ser dispuestos a lo largo de un continuo que se extiende desde los aspectos del fenómeno humano más ligados al diseño biológico de la especie (percepción, planificación motora), hasta aquellos as-

pectos más permeables a la cultura y a la historia (literatura, música, ciencia o, por supuesto, danza).

Las funciones psicológicas más ligadas al diseño biológico de nuestra especie son relativamente impermeables a las creencias u opiniones que los distintos grupos humanos han ido elaborando a través de la historia. Se puede decir que tales funciones están como «encapsuladas». Ciertos aspectos de la percepción, la expresión facial de las emociones más básicas, o algunas dimensiones del lenguaje, son todas ellas funciones psicológicas de naturaleza modular. Algunos psicólogos y filósofos (Fodor, 1984) opinan que, de hecho, sólo este tipo de funciones psicológicas pueden ser objeto de análisis científico. La psicología, para ellos, debería limitarse al estudio de aquellos fenómenos o aspectos del comportamiento humano cuyo funcionamiento no puede ser alterado, en último término, por nuestras opiniones o creencias sobre el mismo. Por ejemplo, la percepción del color depende de ciertos procesos bioquímicos que tienen lugar cuando la luz incide sobre los fotorreceptores de la retina. Nuestras opiniones o creencias sobre cómo tiene lugar la percepción del color no tienen ninguna posibilidad de alterar tales procesos bioquímicos, sean de la naturaleza que fueren.

Pero, ¿debe la psicología limitarse efectivamente al estudio de aquellos fenómenos que no pueden ser modificados por la cultura o por el devenir histórico? Se trata de una pregunta que no admite una respuesta simple, y tan antigua como la propia psicología científica. W. Wundt, considerado habitualmente el padre de la psicología científica, propuso a principios de siglo una respuesta relativamente sencilla: a objetos distintos, métodos distintos. Los fenómenos psicológicos básicos, relativamente simples, invariantes y rígidos, deben ser estudiados a través del método experimental, y podemos proceder respecto a ellos de la misma manera en que el físico procede en relación a la trayectoria de un proyectil. Por su parte, los fenómenos psicológicos más complejos, que dan lugar a los productos culturales (folklore, ciencia, arte, normatividad social, etc.) deben ser estudiados a través de estrategias más

interpretativas, derivadas, en buena medida, de los métodos de la antropología, la sociología o la historia.

Aunque la propuesta de Wundt (1990) no era, y sigue sin serlo, del todo descabellada, la cuestión es en realidad un poco más compleja. En primer lugar, porque ni los procesos psicológicos humanos más básicos (con un complicadísimo diseño biológico, resultado de una lenta y azarosa deriva filogenética) son tan simples e invariantes, ni los procesos culturales más sofisticados tan inaprensibles como habitualmente creemos. En segundo lugar, debemos considerar que cualquier proceso de creación de un producto cultural complejo (por ejemplo, interpretar un personaje en una coreografía) descansa sobre procesos básicos (por ejemplo, estrategias automatizadas de coordinación acústico-viso-motora), que, si bien no pueden explicar por sí solos la dinámica de la interpretación, son una condición necesaria para que ésta tenga lugar.

Lo que sí parece claro, en cualquier caso, es que el estudio de estos aspectos básicos del comportamiento humano jamás nos permitiría agotar en términos predictivos la inefable variabilidad histórica y cultural del ser humano. Es necesario, por tanto, que la psicología, y las ciencias humanas, en general, adopten una posición flexible, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico, si pretenden arrojar alguna luz sobre la naturaleza de los productos culturales complejos.

4. La danza a medio camino entre la biología y la cultura.

Teniendo en cuenta el argumento anterior, ¿qué puede aportar la psicología a la danza?, o, mejor, ¿en qué se puede beneficiar la danza de su contacto con la psicología? Planteada en estos términos, la pregunta resulta tal vez demasiado inespecífica. Como hemos señalado, la danza es un producto cultural sumamente complejo. En realidad, la danza es sólo un territorio en el que convergen muy distintos tipos de actividades. Un bailarín ejecutando en el escenario un patrón de movimientos en realción armónica con una determinada partitura es sólo la punta del iceberg de un

entramado relativamente complejo de actividades sociales interrelacionadas (coreografía, público, teatro, crítica, sistemas de enseñanza, etc.). Tal entramado de actividades permite que las competencias biológicas del ser humano se especifiquen en un producto cultural concreto y complejo como la danza, capaz de transmitir significados, emociones, valores estéticos o morales, e, incluso, como veremos, capaz de hacer más adaptativo el comportamiento de personas con problemas físicos o psicológicos.

En definitiva, una psicología de la danza que aspire a resultar útil tiene que proyectarse, al menos, en dos frentes distintos:

- en primer lugar, tiene que contribuir a la explicación y comprensión de la danza como objeto de estudio, como producto artístico, con propiedades comunes y específicas en relación a otros tipos de manifestación artística. Si aplicamos en este contexto la metáfora de la economía política (Bourdieu, 1991), la psicología debería aportar argumentos tanto para una teoría de la producción (creación coreográfica, interpretación) como para una teoría de la distribución y el consumo (teoría del espectador). En este sentido, debe contribuir a la construcción de un *corpus* teórico que permita enriquecer (1) los procesos de creación coreográfica y de interpretación, (2) los criterios teóricos en los que se basa la crítica profesional, y (3) la cultura artística de los espectadores potenciales.
- en segundo lugar, debería aportar criterios para la optimización de los procesos de enseñanza/aprendizaje de la danza, en sus diversas manifestaciones (tanto para la enseñanza académica reglada, como para la enseñanza informal).

Por otro lado, y si consideramos lo que la danza puede aportar a la psicología, la danza constituye un instrumento de intervención terapéutica, o de apoyo a otras estrategias de intervención (animación sociocultural, por ejemplo) sobre grupos humanos con problemas físicos, psicológicos o sociales (por ejemplo, problemas relacionados con el desarrollo motor o psicomotor, problemas neurológicos, psicopatológicos, marginación social, etc.

5. Revisión de las publicaciones en el ámbito psicológico sobre las relaciones entre psicología y la danza.

A continuación presentaremos los resultados de un estudio bibliométrico sobre las publicaciones que, dentro del ámbito psicológico, han tratado las relaciones entre psicología y danza, tanto desde la reflexión teórica como desde la aplicación práctica de la psicología o la danza como disciplinas auxiliares.

5.1. Metodología.

La búsqueda bibliográfica ha sido realizada sobre la base de datos PSYCLYT, una base de datos en CD-ROM, que, junto a las publicaciones de psicología teórica y aplicada, trata de recoger las publicaciones de áreas relacionadas que mantienen una vinculación general con la cultura psicológica.

Nuestra búsqueda se ha realizado sobre las publicaciones que incluían el término «danza» y relacionados («dance» en inglés y su raíz «danc-»), en artículos en todos los idiomas pero con un resumen, palabras clave, e índice, en el caso de libros, en inglés.

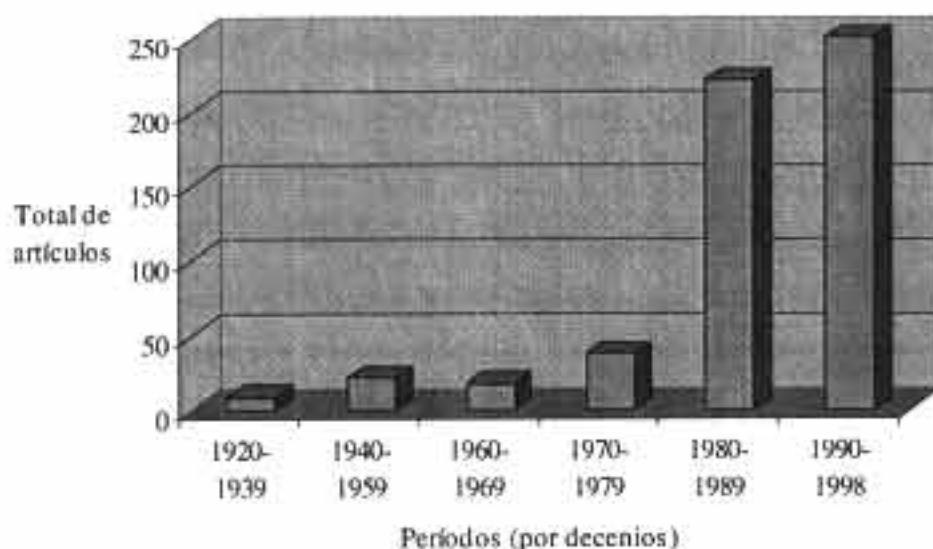
La búsqueda incluye todo el periodo temporal contemplado en PSYCLYT, que se extiende entre 1886, y la actualidad. Sin embargo, los resultados restringieron la búsqueda hasta el año 1926, en que aparece la primera publicación referida a la danza en esta base de datos.

Las 1054 publicaciones (artículos de revista y capítulos de libro) que se obtuvieron a partir de la primera búsqueda fueron reducidas a un número de 569 artículos, en 223 revistas, y 52 capítulos de libro, después de eliminar aquellas publicaciones en que el término danza era utilizado en términos metafóricos y no para referirse a la danza como actividad humana y, por otro lado, las publicaciones sobre la denominación de danza para actividades animales (como las abejas).

5.2. Análisis de las referencias bibliográficas encontradas

Aunque podemos encontrar trabajos aislados desde principios de siglo, se puede decir que las relaciones interdisciplinarias entre psicología y danza se formalizan con la creación, en la década de los setenta, de vehículos de comunicación estables. La fundación del *American Journal of Dance Therapy* (AJDT) (62 artículos) y *Arts in Psychotherapy* (65 artículos) data de estas fechas¹, siendo éstas las revistas que acumulan un mayor número de artículos del conjunto de revistas vaciadas. Esta tendencia se muestra claramente en la Figura 1. De los 38 artículos publicados en la década de los setenta se pasa a 221 en la década de los ochenta. Se trata sin duda de una tendencia que no puede ser explicada sin la aparición en escena de vehículos de comunicación y divulgación apropiados. No obstante, la creación de foros de comunicación especializados no agota la explicación del crecimiento registrado en la figura. De hecho, en los años ochenta se produce un crecimiento de más amplio espectro en la cultura institucional de la psicología, que se puede reflejar también en la ampliación del rango de revistas vaciadas por PSYCLIT.

Figura 1
Artículos publicados por decenios



¹ Los primeros números de estas revistas que aparecen en nuestra búsqueda en PSYCLYT datan de 1980 (Vol 7(2): 87-96) en el caso de *Arts in Psychotherapy*, y 1982 (Vol 5: 28-42) en el caso del *American Journal of Dance Therapy*.

En cualquier caso, si atendemos a la naturaleza de las revistas que mejor explican este fenómeno de constitución de un nuevo dominio interdisciplinar, podemos ir deduciendo ya cuál va a ser desde entonces el ámbito natural de convivencia entre psicología y danza. Efectivamente, la psicología y la danza se encuentran prioritariamente en el dominio terapéutico. La idea de que la danza puede ser un instrumento adecuado para la intervención psicoterapéutica comienza a extenderse a partir de estas fechas apoyada históricamente en el proceso de consolidación social y académica que las nuevas terapias de corte humanista habían protagonizado a partir de los años sesenta (ver, por ejemplo, Goble, 1970/1978). La denominada «tercera fuerza» (frente a las dos «fuerzas» que se suponía configuraban el panorama psicoterapéutico por entonces: psicoanálisis y conductismo) abandona la imagen simplificada del ser humano que deparaba el uso obsesivo del método científico, para intentar redefinir una imagen más integrada y también más compleja. No entraremos a valorar si lo consiguió o no. Lo cierto es que la nueva psicología tuvo un enorme impacto social, apoyada, sin duda, en la necesidad de encontrar imágenes alternativas del hombre al servicio de una sociedad occidental que vivía en los años sesenta, atemorizada y, al tiempo, esperanzada, la ilusión de un cambio radical de valores. Uno de los núcleos teóricos de estas nuevas tendencias teóricas en psicología, bajo la influencia de las filosofías prácticas orientales y de ciertas orientaciones en psicoanálisis (W. Reich, por ejemplo), es la preocupación por la dimensión corporal del ser humano. El cuerpo no puede ser considerado como un mero vehículo, sometido a los planes de la mente. «No tenemos cuerpo, somos cuerpo», es tal vez la divisa más conocida de la terapia bioenergética, y también una de las ideas que más consenso generó dentro de este nuevo dominio de la cultura psicológica.

Se asume desde estas posiciones que, en buena medida, todo lo que vamos experimentando a lo largo de nuestra existencia va dejando huellas en nuestro cuerpo y en nuestros hábitos corporales, sociales o culturales. Observando un cuerpo podemos, por tanto, inferir «muchas de las circunstancias en las que se ha movido una persona, o qué tipo de bloqueos y/o tensiones tiene o mantiene en forma de corazas o armaduras que le están impidiendo ser él mismo» (Sánchez-Rivera, De Casso y

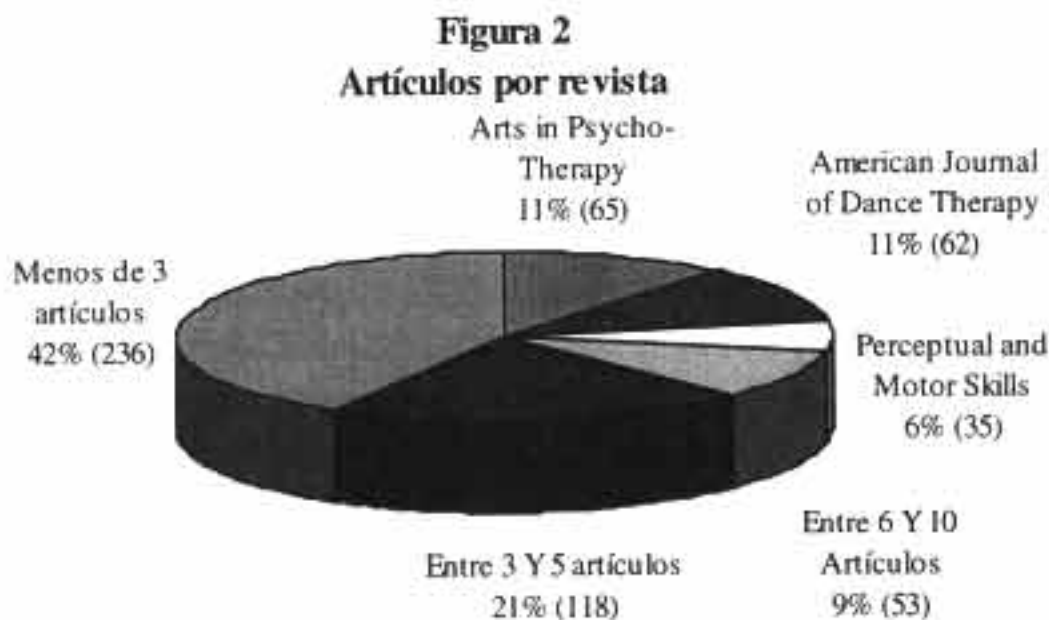
Sánchez, 1979). Al asumir que la persona es cuerpo, estamos ya a un paso de asumir, al tiempo, que la persona puede ser modificada trabajando sobre el cuerpo. Esta idea, introducida en principio por W. Reich (1981), da origen con el paso del tiempo a las terapias corporales, a las terapias emocionales corporales, a las analíticas corporales, a algunos enfoques particulares de la musicoterapia y, sin duda, a la terapia basada en la danza. Esta es, en buena medida, la base sobre la que se asienta el proceso de consolidación de las relaciones entre psicología y danza a lo largo de los años setenta y ochenta, que culmina con la creación de revistas y asociaciones profesionales.

No debemos ocultar, sin embargo, que el éxito de este nuevo enfoque se debe también en parte al uso de modos de descripción y explicación del fenómeno humano muy intuitivos, y extendidos ya en ciertos ámbitos de la cultura occidental, y, por tanto, fáciles de exportar fuera de los dominios de la psicología académica. En este sentido, se comprende que muchos profesionales de la danza comiencen a reparar en la posibilidad de utilizar sus conocimientos técnicos al servicio de procesos de intervención terapéutica. La hipótesis resulta aún más verosímil si, como de hecho intentan demostrar los nuevos enfoques terapéuticos, los límites entre el comportamiento patológico y el normal no son nítidos. Lo que importa no es tanto la circunstancia actual de la persona, sus problemas, o su espectro de síntomas, si no su potencial de desarrollo, su capacidad para encontrar una imagen integrada de sí mismo/a. Esta idea de integración, de perfeccionamiento, de optimización de los recursos personales, permite que estas nuevas formas de terapia encuentren también nuevos tipos de «clientes». Definitivamente, ya no es necesario que alguien tenga síntomas para entrar en un proceso terapéutico. Sólo es necesario que reconozca que puede ser mejor como persona. La proliferación de «clientes» sin trastornos psicológicos severos abre las puertas también a nuevas formas de ejercicio profesional. La danza se convierte así en un modo de intervención terapéutica que trasciende los paredes de la consulta del psicoterapeuta con titulación oficial, aunque también es cierto que muchos psicoterapeutas con una formación académica normalizada empiezan a utilizar técnicas de intervención derivadas de la danza.

A este proceso de transformación interno, por así decirlo, a la cultura psicológica, le corresponde también un proceso paralelo propio de la cultura de la danza. De la misma forma que las nuevas formas de psicoterapia ponen en duda los fundamentos normativos de la psicoterapia tradicional, la danza contemporánea, y, muy especialmente, la denominada «nueva danza», comienza a poner en tela de juicio los fundamentos estéticos, didácticos y expresivos, de las formas dancísticas clásicas y tradicionales. Un proceso que lleva asociado, como acabamos de ver que ocurría en el dominio de la psicoterapia, una redefinición de las funciones sociales y culturales tradicionalmente atribuidas a la danza: «la naturaleza experimental y vanguardista de la nueva danza amplía los límites de lo que habitualmente es reconocido y aceptado como danza... a veces la diferencia es tan grande que los críticos cuestionan la adecuación del término 'danza'» (Adshead, Briginshaw, Hodgens y Huxley). Se trata de una afirmación con la que *mutatis mutandis* muchos psicólogos humanistas sin duda se identificarían. La crítica, entre otros extremos, al convencionalismo como fórmula expresiva hace que la danza retome la noción de expresión corporal y se acerque, de esa manera, a los enfoques psicoterapéuticos en boga. No se trata, parece claro, de procesos de la misma naturaleza, ni deben ser valorados seguramente con los mismos criterios, pero sí se trata, y eso es lo que ahora nos interesa, de procesos que históricamente cursan en paralelo.

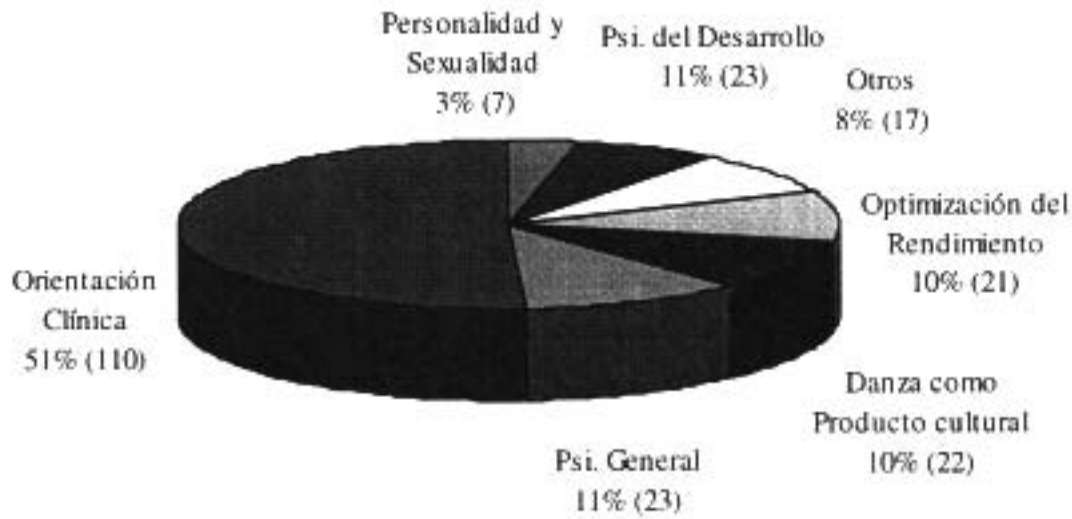
Desde luego, y a pesar de su importancia relativa, todo parece indicar que el entronque entre las nuevas formas psicoterapéuticas y la nueva danza no agota el dominio de problemas y ámbitos de trabajo definidos en la zona de intersección entre psicología y danza. Con el paso del tiempo la psicología ha ido encontrando en la danza un objeto de análisis y un método de intervención susceptible de ser asimilado a sus categorías de trabajo habituales. Como antes avanzábamos, y ahora podemos observar en la Figura 2, las revistas que más artículos acumulan para el período estudiado son *Arts in Psychotherapy* (65) y *American Journal of Dance Therapy* (62), seguidas, ya a una cierta distancia, por *Perceptual and Motor Skills* (35), una revista más comprometida con la publicación de informes o revisiones sobre procesos

psicológicos básicos. Los artículos publicados en estas tres revistas acumulan casi un tercio de los artículos que hemos considerado en este estudio. Los dos tercios restantes aparecen distribuidos en revistas de muy diversa naturaleza, y que, en ningún caso, acumulan más de ocho artículos.



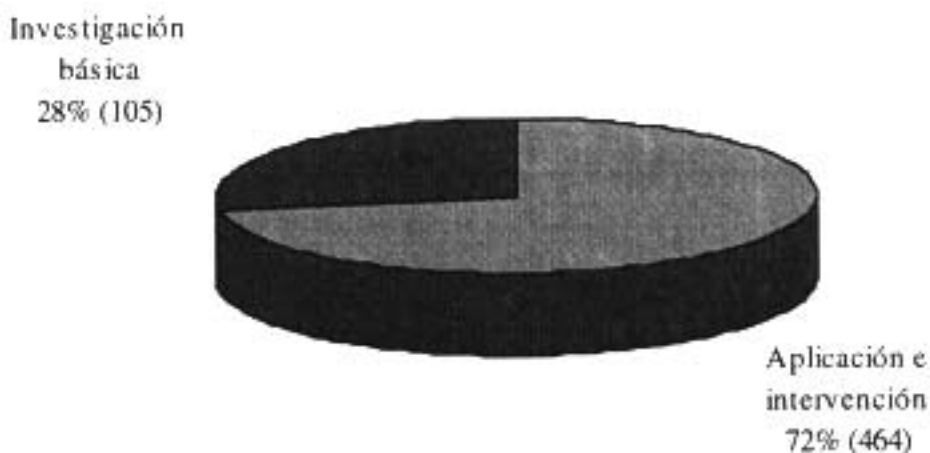
El análisis de la orientación temática de las revistas que publican artículos sobre danza en el dominio de la cultura psicológica nos permite observar (ver Figura 3) una distribución en buena medida previsible a tenor del argumento que hemos desarrollado hasta ahora. La mitad de las revistas tienen puesto su foco editorial en la intervención terapéutica, el resto de las revistas dividen sus intereses bastante paritariamente entre el interés por la consideración de la danza como producto socio-cultural, el estudio evolutivo de los procesos de ejecución y recepción de la danza, las relaciones entre la danza y algunas dimensiones psicológicas clásicas (personalidad, sexualidad, motivación o inteligencia) y la optimización del rendimiento en la ejecución.

Figura 3
Orientación temática de las revistas

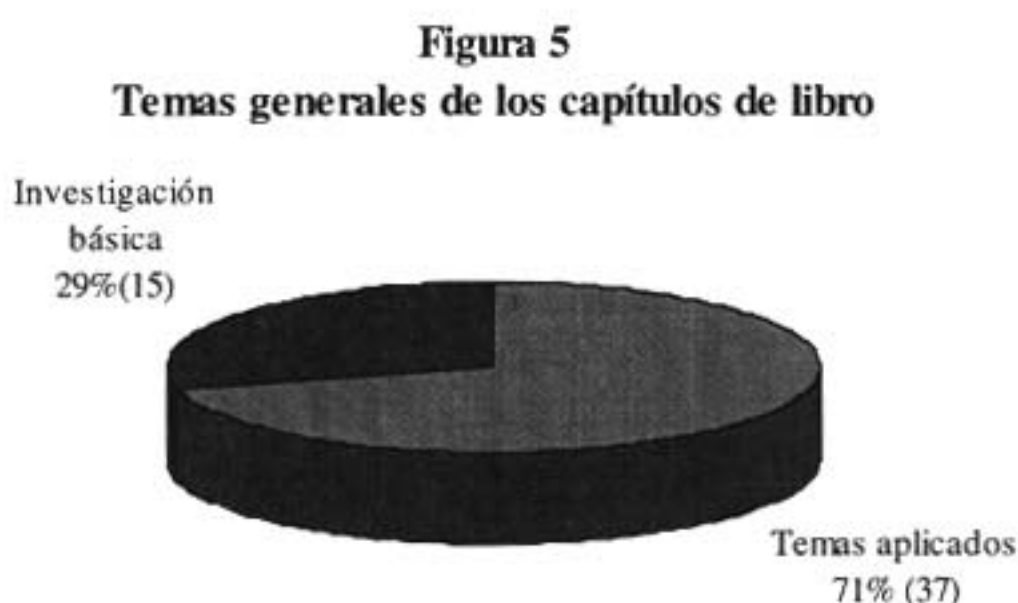


La distribución que acabamos de ver nos permite intuir, además, un claro desequilibrio entre los intereses aplicados, claramente predominantes, y los intereses ligados a la investigación básica en este dominio. Una tendencia que se hace aún más clara cuando analizamos en estos términos los artículos publicados en estas revistas (ver Figura 4), y que, en buena medida, refleja algunas de las consecuencias del proceso histórico que antes esbozábamos.

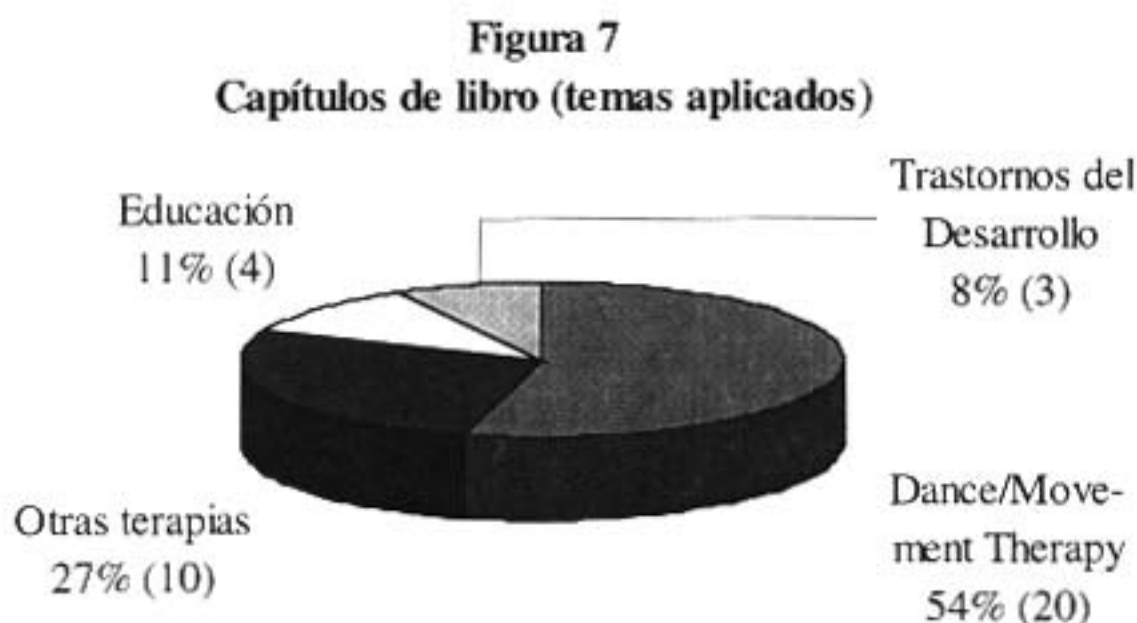
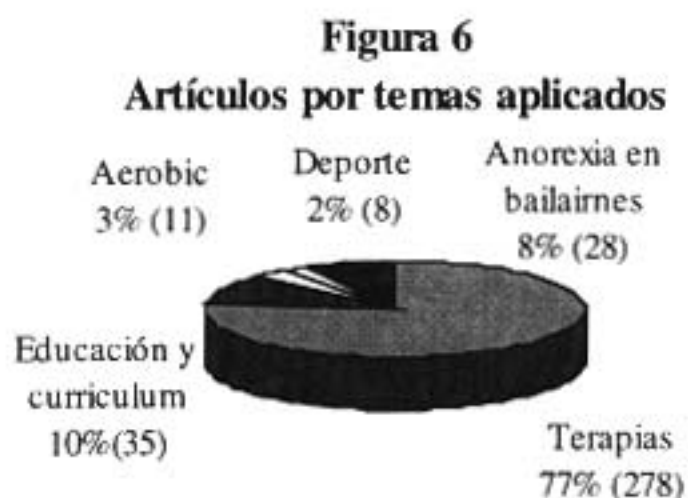
Figura 4
Artículos agrupados por temas



Esta misma tendencia se puede observar en las temáticas tratadas por los capítulos de libro encontrados en la búsqueda paralela sobre los mismos (Figura 5).

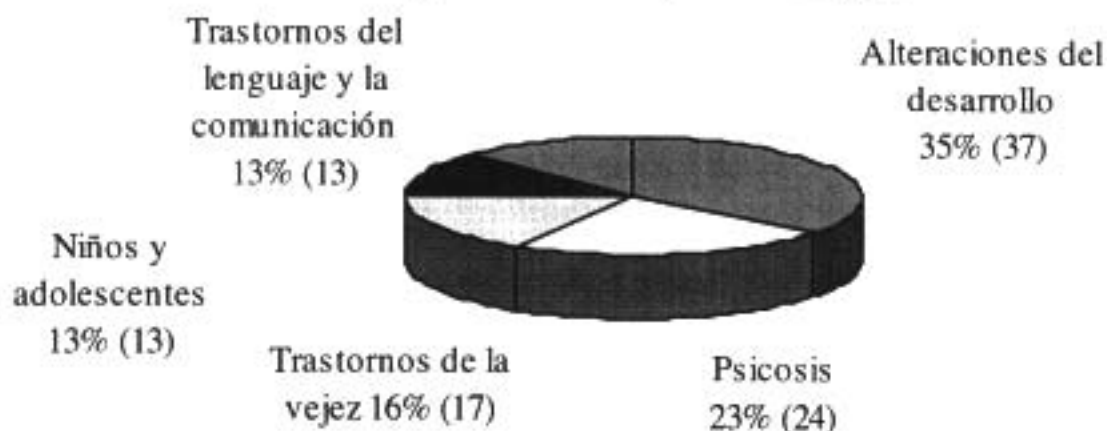


Las aplicaciones de la danza se han ido diversificando con el paso del tiempo, pero todo parece indicar (ver Figura 6) que los usos netamente terapéuticos siguen siendo el frente privilegiado cuando la danza se utiliza como instrumento de intervención, y cuando nos centramos en poblaciones al margen de las categorías clínicas habituales en psicología. Podemos observar una tendencia similar cuando miramos las áreas temáticas de los capítulos de libro dedicados a temas aplicados (Figura 7).



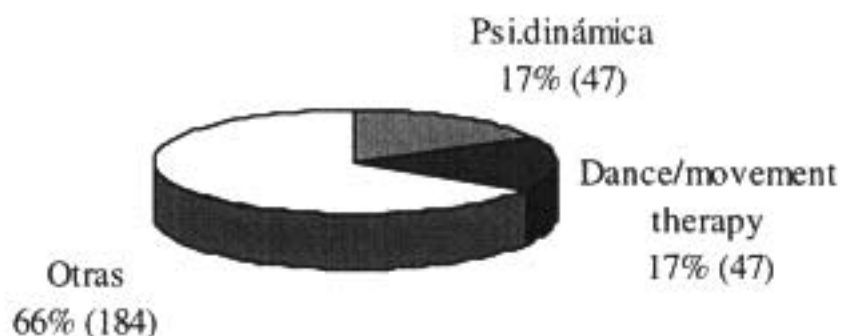
Si observamos ahora a qué tipo de problemas se han dirigido los investigadores interesados en el uso terapéutico de la danza, cuando atendemos a las poblaciones clínicas habituales en psicología, encontramos (ver Figura 8) que los problemas más frecuentados son los relacionados con trastornos del desarrollo, los trastornos psicóticos, los problemas de comunicación y la vejez. Hemos incluido, también, los artículos sobre el problema de la anorexia, pese a que su orientación es sobre una patología presente en las personas que practican la danza.

Figura 8
Distribución de artículos de carácter aplicado por el tipo de población al que se dirigen



Como orientaciones terapéuticas más importantes (ver Figura 9) aparecen las terapias de corte psicodinámico y la dance/movement therapy. Esta última tiene su órgano de expresión privilegiado en la *American Journal of Dance Therapy*, de manera que casi todos los artículos consignados aparecen en dicha revista. La categoría «otras» incluye (de ahí que aparezca un tanto «hinchada») abordajes tan dispares como las terapias conductuales, las terapias de grupo, familiares o de reducción del estrés.

Figura 9
Tipos de terapia



Por su parte, y como se puede verificar en la Figura 10, los artículos de carácter no aplicado se agrupan básicamente en cuatro dominios de interés. Por un lado, al análisis de las relaciones entre la ejecución o la recepción de la danza y algunos procesos psicológicos básicos (percepción, atención, comprensión, coordinación psicomotora, etc.), el estudio de la danza como fenómeno cultural, la danza en los procesos de socialización y el análisis del rendimiento. Si bien esta agrupación se mantiene en lo referente a los capítulos de libro (Figura 11), vemos como el peso de los capítulos dedicados a la danza como fenómeno cultural son relativamente más frecuentes en este tipo de formato.

Figura 10
Artículos de temas de investigación básica

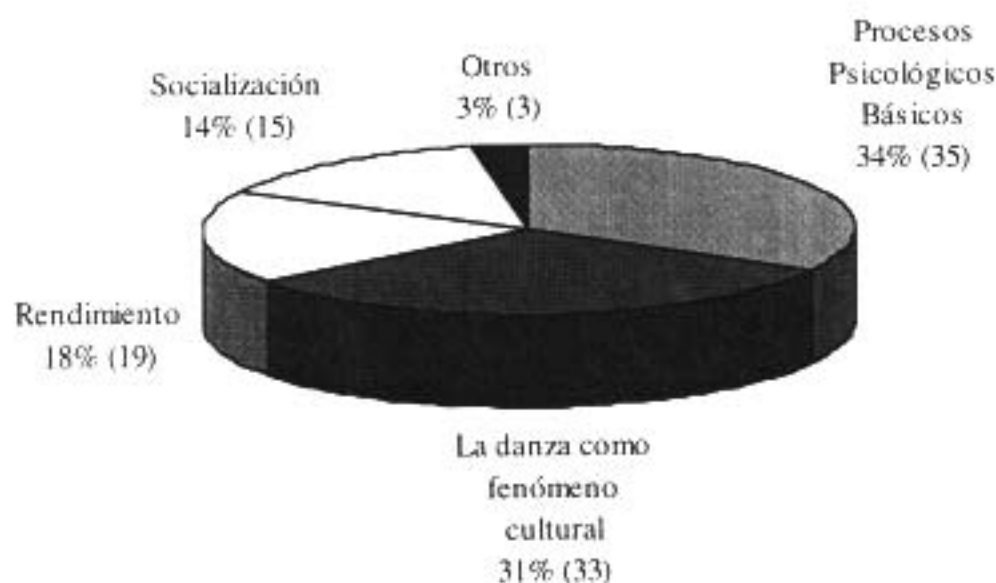
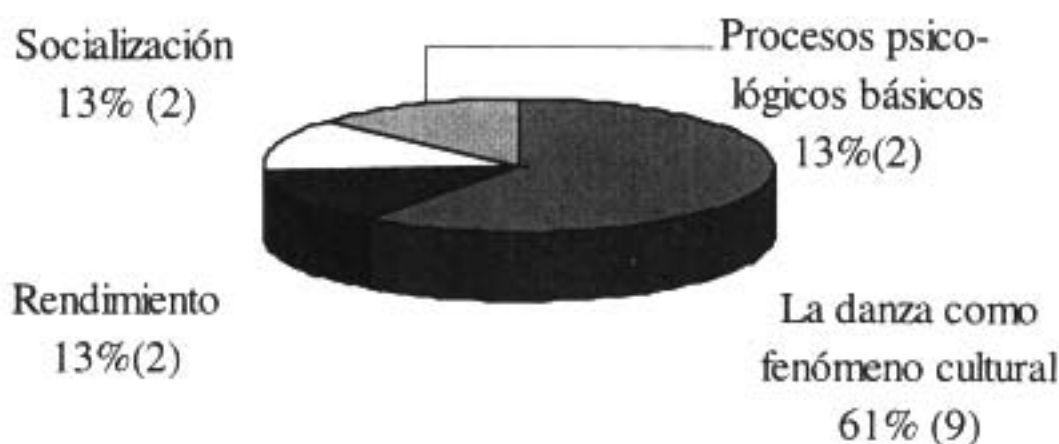


Figura 11
Capítulos de libro (investigación básica)



5. Conclusiones

Como ya señalamos en la introducción, este estudio pretende ser un primer acercamiento al ámbito de las relaciones interdisciplinarias entre la psicología y la danza. Así, nuestro interés se ha centrado en una evaluación general de los productos escritos en este ámbito, a través de una búsqueda sistematizada de referencias bibliográficas. Dicho acercamiento nos ha proporcionado algunos índices que merece la pena mencionar.

En primer lugar, el análisis de la distribución por años de las publicaciones nos ha mostrado cómo las relaciones entre psicología y danza presentan un aumento importante en la década de los ochenta. Como ya señalamos, dicho crecimiento coincide con la aparición de órganos de divulgación de estudios sobre la utilización de la danza como instrumento terapéutico.

Este hecho nos llevó a pensar que es este ámbito, sin duda, el que representa el mayor número de confluencias entre psicología y danza. Tanto la distribución temática de los artículos y el perfil de las revistas en que estos aparecían, como la distribución temática de los capítulos de libro, han refrendado esta hipótesis.

Una revisión de las teorías psicológicas sobre las que se sustentan estas intervenciones terapéuticas muestran gran número de aproximaciones de la llamada psicología profunda, tanto psicoanalítica como humanista. La psicología científica académica, que en el segundo apartado hemos caracterizado como enfocada al estudio de los procesos básicos, o «encapsulados», centra, también en este ámbito, su interés en los mismos, con estudios presentados en revistas como *Perceptual and Motor Skills*, en que la actividad danzística es reducida a sus componentes senso-motores y al problema del rendimiento atlético de los bailarines.

Volviendo al uso terapéutico de la danza, cabe destacar el amplio abanico de grupos humanos en que su valor terapéutico y rehabilitador ha sido tratado. La distribución de estos grupos muestra una amplia variedad que abarca todos los periodos del ciclo vital con problemáticas que van desde la terapia en las enfermedades graves hasta los trastornos del lenguaje o problemas de la edad. Además, los artículos directamente enfocados al trabajo en danza con poblaciones diana supone sólo un 22% del total de artículo aplicados, de manera que aparecen gran cantidad de artículos sin una población patológica diana. Este último hecho nos lleva a regresar al argumento presentado en el apartado de presentación del análisis bibliométrico. Así, podemos inferir que la intervención terapéutica no queda restringida a las tradicionales poblaciones patológicas, sino que su valor como actividad para el desarrollo y crecimiento personal es cada vez más apreciada.

Señalar, por último, que en el ámbito de la investigación no aplicada hemos encontrado cuatro áreas temáticas en las que es posible situar la práctica totalidad de estas publicaciones. Estas áreas son el rendimiento, la socialización, los procesos psicológicos básicos y la danza como producto cultural.

Los dos aspectos de corte socio-cultural, la danza como producto cultural y la socialización, son áreas relativamente tradicionales de estudio de la danza. Así, las aproximaciones etnográficas y antropológicas han estudiado la danza como producto cultural en extremo necesario para el conocimiento de diversas culturas humanas, y diversos ámbitos sociales

y educativos han considerado la danza como instrumento de socialización. Sin duda, las referencias que hemos encontrado en estos grupos corresponden a estas líneas de investigación.

Por otro lado, encontramos los estudios sobre procesos básicos y rendimiento, en el espíritu que señalamos de la psicología científica. Pese a no ser problemas desarrollados en gran número de publicaciones, este ámbito constituye una de las nuevas áreas de comunicación de la psicología y la danza, en que el desarrollo de la psicología científica puede proporcionar una valiosa información tanto a profesores como a profesionales de la danza.

Bibliografía

- ADSHED, J., BRIGINSHAW, V.A., HODGENS, P. y HUXLEY, M. (): *Dance analysis*.
- BOURDIEU, P. (1991) *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press.
- FODOR, J. A. (1984): *The modularity of mind: an essay on faculty psychology*. Cambridge: MIT Press.
- GOBLE, F. G. (1970/1978) *La Tercera Fuerza. La Psicología Propuesta por Abraham Maslow*. México: Trillas.
- LATOUR, B. (1992): *Ciencia en acción: como seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.
- MERTON, R. K. (1973) *The Sociology of Science: Theoretical and Empirical Investigations*. Chicago: University of Chicago Press.
- POPPER, K. (1991): *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós.
- REICH, W. (1981): *La función del orgasmo*. Barcelona: Paidós.
- ROSA, A., HUERTAS, J. A. Y BLANCO, F. (1996) *Metodología para la Historia de la Psicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ-RIVERA, J. M., CASSO DE, P., SÁNCHEZ, M. (1979) *Integración Emocional y Psicología Humanística. Terapia Bioenergética, Tera-*

pia Gestáltista, Psicodrama, Análisis Transaccional. Madrid: Ediciones Marova.

WUNDT, W. M. (1990): *Elementos de Psicología de los Pueblos*. Barcelona: Alta Fulla.

Abstracts

The article here presented offers a definition of the concept «psychological» applied to the field of dance but without incurring in a transgression of dance's own barriers. The authors present a hypothetical planning of what the cooperation work between dance and psychology would be.

ESTADO DE LA CUESTION DE LOS ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS PARA EL ESTUDIO DE LA DANZA EN CATALUÑA

Aproximación a los fondos existentes

NÉLIDA MONES I MESTRE
Historiadora de Danza

Los archivos y bibliotecas especializadas en las artes escénicas, y en concreto para el estudio de la danza, son una de las muchas deficiencias de nuestra sociedad de finales del siglo XX, cuando ya está aprobada la LOGSE (Ley Orgánica General del Sistema Educativo), que contempla la enseñanza superior de las artes escénicas y la danza como parte intrínseca a las mismas.

Se entiende que la enseñanza superior necesita centros de documentación donde los estudiantes puedan acudir para estudiar y hacer los trabajos pertinentes a las asignaturas teóricas. Mientras que en el resto de los países occidentales, y también en el nuestro se desarrollan las tecnologías aplicadas a la documentación: CD Roms, Internet, correo electrónico, también aplicable al mundo de la danza, y las bibliotecas especializadas intentan comprar, catalogar y ordenar el material existente, en nuestro país, parece que todo se deje para un futuro no sé si próximo o lejano.

La realidad de las bibliotecas especializadas en arte escénicas y en especial del mundo de la danza es bastante triste. No es que no exista material, pero no está ordenado: los sistemas de catalogación son obsoletos y prehistóricos; los libros no están informatizados – quizá sí algunos de teatro. No se hacen dossiers de prensa ni vaciado de revistas, imprescindibles tanto para el estudio como para la publicación periodís-

tica o la investigación. Ya no hablemos de encontrar un especialista en la materia para asesorar: generalmente, el trabajo lo hace el funcionario de turno con todos los errores que esto puede comportar.

Sí hay bibliotecas privadas o colecciones ricas en la materia, a las que es difícil acceder, y primero hay que ganarse la confianza de su propietario. Es triste notificar que ninguna biblioteca de nuestro país, ni la Biblioteca Nacional de Madrid ni la Biblioteca de Cataluña o la del Institut del Teatre, ambas en Barcelona, tienen los manuscritos y manuales escritos y publicados en castellano o catalán, cuando sí los tienen la British Library o la Library of Congress, o incluso algunos centros de documentación o bibliotecas americanas¹. Sin lugar a dudas, una versión facsímil solucionaría el problema, pero pocos son los libros publicados de este tipo en nuestro país².

Investigadores americanos y europeos, que se han dedicado en los últimos años a recopilar datos sobre la documentación y las bibliotecas especializadas en la materia, acostumbran a omitir nuestro país, España, no por voluntad propia, sino por falta de información. Esta situación está cambiando gracias a la participación de los investigadores españoles en congresos internacionales y como miembros de asociaciones especializadas, necesarios para fomentar el intercambio y el debate.

Los editores españoles no tienen ni una colección dedicada al mundo de la danza, ni dentro de los temas musicales como lo hacen nuestros países limítrofes Francia o Italia. Por otro lado, nuestra historia reciente, la guerra civil y el franquismo, cortaron todo posible desarrollo intelectual ya restablecido en otros campos, pero que aún no ha llegado a las artes escénicas, y mucho menos a la danza.

¹ La mejor exposición de manuscritos europeos, entre ellos los españoles, que he visto, fue en Provo (Utah), EE.UU., con motivo de la cual se publicó un catálogo muy interesante *The Art of Terpsicore, From the Renaissance Festivals to Romantic Ballets*. Provo: Friends of Brigham Young University Library, 1994 pp.96 ilustraciones.

² En España solo hay ediciones facsímil de algunos libros como el de Esquivel y el tratado de Crotalografía, ambos del siglo XVIII y editados por la librería París-Valencia.

³ La cantidad de libros españoles publicados del siglo XIV al XVIII es muy importante. Para conocer un listado de los más significativos ver mi artículo publicado en la *Internacional Dance Encyclopedia*. New York, Oxford University Press, 1996.

Referente a nuestro pasado, sí hay manuscritos y manuales interesantes, pero tanto la Inquisición como la Desamortización, más cierta dosis de negligencia han dejado perder un legado aún pendiente de recuperación³.

Al no poder abarcar el estudio de todas las bibliotecas y archivos especializados del Estado español, tarea que espero se haga pronto, me limitaré a los centros de Cataluña, que son a los que tengo alcance, y alerto al lector especializado de la existencia de la Biblioteca Nacional de Madrid, por ser el centro que más manuscritos antiguos posee.

En Cataluña hay centros especializados públicos y colecciones privadas, pero no hay un centro de documentación o biblioteca dedicado sólo a la danza, situación creada por considerarse esta un arte menor y no formar parte de los curriculums universitarios de este país.

Uno de los problemas que hay en Cataluña, y también en el resto del país, es que nuestros teatros operísticos no han sabido guardar sus archivos, imprescindibles para reconstruir nuestra historia, sobre todo la anterior al siglo XX. Debido a ello, el Gran Teatre del Liceu sólo tienen ahora unas cajas con fotografías –sin créditos– y material para clasificar, que podrá consultarse cuando el nuevo teatro se reconstruya y se cree un centro de documentación ligado al coliseo. Como esperanza queda pensar que lo poco que había al menos se salvó de la quema que destruyó el teatro enero de 1994.

Lo que sí es cierto es que el investigador o balletómano encuentra a veces legados, generalmente en manos privadas, de una riqueza extraordinaria, que esperemos se incorporen próximamente a las instituciones públicas pertinentes⁴.

Los archivos de danza en Cataluña

Los archivos de la danza en Cataluña, como en el resto del país, no están bien conservados si los comparamos con los existentes en otros países europeos.

³ En general hay una cierta reticencia por parte de la gente a donar sus legados pues consideran que otros, como el de Alfonso Puig, no han sido tratados y conservados con el cuidado que merecían.

Tanto Italia como Francia o Inglaterra los conservan mucho mejor y estamos muy lejos de tener un archivo como el de la Opera de París o el de la Theatre Collection de Londres, por mencionar dos centros importantes y visitados por los estudiosos de la materia.

Los archivos públicos

El archivo del Gran Teatro del Liceo

Lo primero que se hizo cuando se quemó el teatro, en enero de 1994, fue despedir a la archivera, Margarida Estanyol, pero esto posiblemente no lo sepa nadie. El Liceo es, sin lugar a dudas, uno de los teatros líricos más importantes del mundo, pero su documentación no ha tenido demasiada suerte, a pesar de que sí existen unos libros bastante documentados sobre la historia del coliseo⁵.

En mi última conversación con los responsables actuales, me informaron de que el material : un baúl lleno de fotografías, tres cajas y los programas desde 1947, se habían salvado del incendio. Actualmente no disponen de archivera y el centro se podrá consultar cuando el edificio nuevo esté acabado.

También se puede encontrar material sobre el Liceo en el Arxiu Nacional de Catalunya, situado ahora en Sant Cugat, población cercana a Barcelona.

Hoy por hoy, si se quiere investigar la historia de los 150 años de existencia del Liceo se tienen que recorrer muchos archivos, bibliotecas y también colecciones privadas, que a veces son más completas que las del propio teatro.

⁵ Son los libros de José Artís *Primer Centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (1847-1947)* y el de Marc Jesús Beltrán *El Gran Teatro del Liceu de Barcelona (1837-1930)* con prefacio de Francesc Carreras i Candi.

Las bibliotecas

La Biblioteca Nacional de Cataluña

Dirección: Carrer del Carme 47. Barcelona 08001

La sección musical

En esta biblioteca hay mucho material, pero no todo el existente. Algunas ediciones de manuscritos que tienen en la Library of Congress no están aquí.

De todas formas, es un lugar imprescindible, sobre todo para quien quiera investigar hasta el siglo XVIII. También la hemeroteca es buena y, junto a la hemeroteca de Cataluña, la conocida Ca l'Ardiaca, centros imprescindibles para los estudiosos del XIX y XX.

Con todo lo expuesto, sólo queda decir que es una biblioteca de consulta obligada para el estudioso de la danza.

Centre d'Investigació, Documentació i difusió de l'Institut del Teatre.

Dirección actual: Almogàvers, 177. Barcelona 08018

Este biblioteca y centro de investigación, documentación y difusión, que depende de la Diputación de Barcelona, se ha trasladado a la calle Almogàvers, después de estar albergada en el emblemático Palau Güell, y permanecer cerrada al público durante una buena temporada. Tampoco esta es su sede definitiva, y se espera que en el nuevo Institut del Teatre, edificio de nueva planta que se ubicará en la futura Ciutat de Teatre, gozará del lugar físico y logístico idóneo para el material de que dispone.

Es una de las bibliotecas de las artes escénicas más importantes del país. Referente al material dancístico, tienen parte del legado de Alfonso Puig –unos 3000 libros de danza– y otras pertenencias sin especificar. También tienen la colección de Marc Jesús Beltrán, fotografías, graba-

dos antiguos, posters, programas, vestidos, maquetas y escenografías. A esto hay que sumar legados pequeños como el de la Tórtola Valencia y otros que acaban de configurar este gran centro, con un fondo importante pero mal catalogado –sólo una pequeña parte se ha informatizado y no los libros de danza– que lo convierten en poco ágil y cómodo para el usuario. Sí hay un servicio de reproducción de fotografías pero a un precio elevado.

Casa Museo Joan Magrinya

Dirección actual: El Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú es el legatario.

Joan Magrinya murió en 1995 y dejó toda su colección al Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú con la última voluntad de que se creara en su casa residencia un museo-biblioteca de la danza. La condición era dejarlo pero no tocarlo hasta la muerte de su hermano Isidro acaecida en 1996.

Es una colección rica en documentación, vestuario, obras de arte, imprescindibles para la reconstrucción de la historia de la danza del siglo XX, pues Magrinya vivió unos años donde Barcelona era meca artística: los ballets rusos y las colaboraciones que hicieron para ellos artistas como Miró o Picasso. Además, el *mestre* como le llamaban sus discípulos, se dedicó a recoger muchas publicaciones y programas con lo que su colección llena el vacío existente por la falta de archivos especializados en la materia.

La última vez que entré en la casa de Magrinya fue el verano de 1991 para entrevistarlo, grabación que guardo en mi archivo de historia oral de la danza.

Centre de Promoció de la Cultura Popular y Tradicional Catalana

Dirección: Portal de Santa Madrona, 6-8. Barcelona 08001

Es la colección sobre danza, aunque se restrinja a la popular, de Barcelona mejor surtida y organizada. Casi todo está catalogado con un

sistema muy fácil de manipular en la pantalla por parte del usuario. Tienen un listado confeccionado que facilita la búsqueda al lector.

Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya
Dirección: Calle de la Rábida s/n. Barcelona 08034

Está situado en la parte alta de Barcelona, cerca de Pedralbes, en un palacete que perteneció al Sr. Bartomeus, un mecenas de la música, y que cedió a la administración autonómica.

En la planta superior hay una biblioteca que alberga la colección de libros del musicólogo Josep Subirá, y a la que pertenecen unos cuantos libros de danza. También existe un estante con unos cuantos libros sobre el Liceo y el Teatro Real⁶.

En el subsuelo se encuentra el archivo con los legajos de donaciones o en depósito de músicos importantes de nuestra cultura, como es el caso del material de Joan Llongueres.

La colección Llongueres

Es una colección cedida en depósito al centro por los familiares de Joan Longueres, en concreto por Nuria Trias, nieta del músico y la seguidora de su labor pedagógica.

Los libros y las revistas están situados en la planta superior del edificio, catalogados por la OCD, que se puede consultar con un fichero que hay en la misma planta.

Los manuscritos, recortes de prensa, poemas, partituras, correspondencia, papeles oficiales y otro material, están ordenados en legajos colocados en carpetas, algunas mejor ordenadas que otras. No están cata-

⁶ Hay un estante que, según el Sr. Pueyo, director del centro, es muy consultado por los investigadores del Estado Español.

logados y gran parte de este material es inédito. En cambio, hay correspondencia –como la mantenida con Eugeni d’Ors– que ya ha sido publicada.

El material está distribuido en cajas en ocho estantes, agrupados por temas afines.

Las bibliotecas de las Universidades Públicas Catalanas

En nuestras universidades, y a pesar de estar todas ellas conectadas a la VILC, como también lo está el Institut del Teatre, hay pocos libros de danza. Hasta hace poco, en la reunificada de Arte y Bellas Artes de la Universidad Central, en la calle Baldori i Reixac, existía un estante que iba creciendo poco a poco. En la biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra, extendida en cinco ámbitos diferentes, hay bastantes libros e incluso vídeos, así como un buen equilibrio de libros relacionados con las artes escénicas, que se debe seguramente a un buen criterio y asesoramiento en la adquisición de los libros y vídeos.

Las colecciones y archivos privados

En Cataluña hay unas cuantas personas poseedores de colecciones, tanto de libros como de objetos artísticos, que podrían completar una buena colección, pero la mayoría no ve con buenos ojos hace donaciones, seguramente porque no aprueban el trato que reciben otros legados depositados en instituciones públicas.

Este es un punto delicado y que todos debemos de cuidar y respetar en un futuro. Por un lado, las instituciones deben ganarse la confianza del coleccionista y al mismo tiempo garantizar las condiciones y resguardo del material. Otra posibilidad es que compren las colecciones, pero generalmente no hay presupuesto para ello.

Para acabar, decir que en un archivo de las artes escénicas, y en especial de la danza, ya que son efímeras, es muy importante la recogida de imágenes: fijas o en movimiento; también las grabaciones sonoras y un apartado de historia oral, a la que sí han dado importancia los que se dedican a las danzas folclóricas, ya que son básicas e imprescindibles para la reconstrucción de nuestra historia.

En algunos archivos locales, como el de notariales de Cervera, se han encontrado ejemplares importantes como el llamado Manuscrito de Cervera, referenciado en todo el mundo como uno de los sistemas de notación más antiguos. Es posible que en otros archivos o bibliotecas –hay unas cuantas bibliotecas musicales importantes en Cataluña– se hallen otros documentos de vital importancia para el estudio de la danza, sobre todo para los investigadores que se dedican a las danzas históricas.

Bibliografía

- DDAA. *Crónica y Crítica de la música a Barcelona*. Barcelona; Ajuntament de Barcelona 1988
- Dance Archives. A practical manual for documenting and preserving the ephemeral art*. USA; Preservelno., 1995
- BOOP, M. *Research in Dance*. New York: G.K. hall and Co., 1994
- CAMPOS, E. y CID P. «Biblioteques, arxius i centres de documentació en la premsa diària de Catalunya». *Item. Revista de Biblioteconomia i Documentació*. No. 15. Juliol-Desembre 1994, pp.118-133.
- RUBIÓ, J. *Sobre biblioteques i biblioteconomia*. Barcelona: Abadria de Montserrat, 1995.
- SUBIRÓS, P.A. «A la recerca de la biblioteca perduda. Les infraestructures culturals es mengen el pressupost en detriment dels serveis» *Avui*. (23-XI-95).
- VÁZQUEZ, A. «El Centre de documentació de l'Institut del Teatre». *Item. Revista de Biblioteconomia i documentació*. No. 13. Juliol-Desembre 1993, pp. 142-146.

Abstracts

Nélida Mones, dance historian whose main work is developed in Catalonia, offers an interesting viewpoint about the situation of dance archives in Spain, with a more detailed focus and emphasis on her area of work Catalonia.

OPENING UP NEW HORIZONS

MARGARITA MOYZHES

Artistic Director, Centre for Contemporary Choreography,
Volgograd, Russia

The beginning of the 20th century was marked by an expansion of Russian dance both across the country and abroad. Such renowned choreographers as M. Fokin, V. Nizhinsky, S. Lifar, L. Myasin and some others defined to a great extent further development of dance in the world. This brilliant team generated enormous energy that inspired performing artists in their creative search throughout the 20th century. Choreographic revelations that Kasyan Goleyzovsky (3) and Leonid Jakobson made in the 1920s still impress audiences all over the world with exquisite forms, subtle emotions and deep meaningfulness that are present in their dances, very natural and unconstrained.

All this could have had an exciting continuation and we can only make assumptions about artistic discoveries that could have been made, but ... «one fine day» the whole process was stopped in a most barbaric way. The 1917 Revolution and the events that followed tore Russia away from the world cultural stratum. The isolation lasted for over 70 years and seriously hampered cultural development in the country itself. The governmental policy in dance put the highest priority on classical dance and folklore, regarding these genres as «norms» that are to be observed by everyone and providing lavish subsidies to support them. Independent artistic search, any deviations from the generally accepted rules and norms was nipped in the bud most cruelly by means of persecutions, lawsuits, exiles, etc. The most courageous artists (V. Meyerhold, O. Mandelstam, for example) died in the Soviet concentration camps (2).

Naturally, all this has left an imprint on the nation's mentality, psychology and pattern of education (cultural education, in particular). We cannot ignore these historical factors when we speak about contemporary dance in Russia, because they have played a major role in shaping the present situation. The «iron curtain» cut off Russia from the world cultural process for several decades. Russian artists had no access to information and were ignorant of the discoveries and achievements made in dance in the 20th century. The policy, which promoted simple «copying» of the Bolshoi Theatre and the Moiseyev Ballet Theatre, left no room for individual artistic vision and finally castrated creativity in contemporary dance. What choreographers were to realize in the first place was that they had the right to be unique and have their own artistic interpretation of the world. Such a mental and psychological change is not an easy process and requires time and a lot of effort.

The first democratic changes in the country woke up the dozing creative energy, but when it finally broke through the walls of norms and restrictions surrounding it, it collided with a whole array of problems.

The Russian dance community found itself in information vacuum. There were practically no publications in Russian on current trends in contemporary dance and research carried out in this area. Nor was it possible to find any archives on the history of dance in the 20th century. For over 70 years local critics and theoreticians kept silence on the developments in the world dance, and no works by foreign authors were ever published on a national level. Naturally, since there had been «no need» for contemporary arts under the old regime, now there were no specialists who could teach theory and practice related to contemporary dance.

Here I must add that the situation has not changed up to now – no educational institution in the country provides training to those who want to teach contemporary dance professionally.

In education, curricular of choreography departments have become hopelessly outdated. This problem deserves closer attention, because it is my deep conviction that no profound changes in contemporary choreography can take place until the whole system of dance education

undergoes radical change. In Russia, there are 17 Arts Institutes altogether, where dance departments provide training to choreographers who then find employment with various amateur companies. Professional dancers receive their education at dance schools, where only undergraduate programmes are available. And just one choreography department in the whole country (at the State Institute of Theatrical Arts in Moscow) trains highly qualified choreographers to work with professional performers in theatres and state dance ensembles. But in all state educational institutions practical training is based on classical and folk dance. Even today, jazz, contemporary techniques are not included into the curricular.

The content of theoretical disciplines in the Soviet times was greatly influenced by the communist ideology, so there was no mention of notation, kinesiology, movement analysis or anthropology in the textbooks and recommended literature. Computers and other modern technologies in education were of no avail to the students. Even today they are not aware of what has been achieved in choreography, theatre directing, painting and philosophy in the 20th century, both abroad and in their home country. As a result, upon graduation from dance schools they are simply not prepared to work in the context of contemporary arts.

It is a paradox, but in Russia contemporary dance first emerged among mime groups and movement theatres, not dance companies. Alexander Pepelyaev, for instance, has gone a long way from working at the *Taganka* Theatre, Moscow, as a mime actor through leading a mime company (1987-1990) to directing *The Kinetic Theatre*, which was selected to perform at the *Rencontres Choregraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis* in 1998. He studied drama at Moscow State Institute of Theatrical Arts and received a first-rate training in a studio led by Anatoly Vasiliev. I also majored in drama, and my interest in contemporary dance began when I was working with movement theatres. Such examples of transition from drama theatre to contemporary dance are numerous. I often wondered- why? – and upon some reflection came to a conclusion that the reason was the quality of education provided by Russian drama schools. Even under the Soviet regime they produced highly qualified

and open-minded specialists with a wide range of interests and erudition. Improvisation, which is essential for contemporary choreography, lies at the very heart of Stanislavsky's method of action analysis widely applied in the training of actors (6). Besides, the system of an outstanding Russian theatre director Mikhail Chekhov stimulates the search for enhanced expressiveness in the body, and the very notion of «a psychological gesture» suggests a synthesis of the life of the human body and the life of the spirit (1). So, even a superficial comparison of the systems of training actors and dancers, theatre directors and choreographers reveals striking differences, which can explain the pattern of the development of contemporary dance in Russia: drama schools raise artists who are able to take free creative decisions, while students at dance schools are only taught to copy steps showed by their teachers.

And if we do not carry out sweeping changes in dance education, contemporary choreography in this country is doomed to develop on an amateur level.

Now, returning to the list of problems that we are facing at the moment, I need to mention:

- Absence of knowledgeable, competent and unbiased critics. The only national professional periodical – the «Ballet» magazine – is too conservative to take contemporary dance seriously. Besides, it is in financial difficulties now, and can hardly perform its functions properly (some subscribers have not received the magazine for months).
- Absence of any lobbying institution to represent the interests of the newly emerged genre. The Union of Performing Artists, the only professional association of this kind in Russia, has practically turned into a trade-union, and is more concerned with social matters than with art and creativity.
- Unwillingness of the older generation to introduce any changes into the established structures. And the younger generation very often does not have the power and influence to do this.
- Finally, and most importantly, lack of interest on the part of the government in new dance and – as a result – absence of any financial support.

We have contemporary dance companies, we hold festivals, competitions and can even boast having some schools for contemporary dance, but all these are private initiatives which have become a reality only thanks to enthusiasm of certain people dedicated to dance. Their efforts have already allowed us to overcome some difficulties. In the recent years, they have brought over a large number of highly qualified foreign teachers who have first-hand experience with the theory and practice of contemporary dance, which is especially important for the new generation of Russian choreographers. The success of those projects is largely owed to the support of the French Culture Centre, the British Council, the Goethe Institute and American Dance Festival. With their assistance, workshops by foreign teachers and choreographers have been held regularly in Moscow, Yekaterinburg, Novosibirsk and Volgograd.

In Yekaterinburg, Lev Schulmann, a committed and self-sacrificing director of the Centre for Contemporary Arts, has brought up several generations of choreographers and performers and created in the region a favourable environment for building a Russian school of contemporary dance. Since 1992, the city of Severouralsk (near Yekaterinburg) has been hosting a choreographic competition named *Class*, which brings together young choreographers from all over Russia. The festival is very popular, especially in the regions adjacent to the Urals. As it grows in its scope, presenting more and more companies each year, its participants become more skilled, more experienced and more creative. The concept of the festival is to some extent reflected in its name- «a class» in Russian may denote a group of students taught together, a meeting of such a group and a room where classes are taken. The different meanings of the word describe different aspects of the festival.

The organizers of the festival have formed a very good tradition: when the competition program is completed, they arrange a «free space» evening show where everyone – dancers and choreographers – can give a short presentation, dancing whatever they want in whatever technique they choose. A sort of brainstorming – crazy ideas, weird movements, strange techniques. This event is extremely popular and everyone

anticipates it with great pleasure, probably because it helps us to better understand ourselves, to appraise the current situation and decide where we should move further. Contemporary dance festivals in Russia are not numerous, and among them *Class* is the only annual gathering where one can see an overview of Russian contemporary dance scene, from beginners to recognized masters, and trace the changes that have taken place since the previous festival. The major goal it pursues is discovering new names in Russian choreography.

I must also mention two other important dance forums – *International Contemporary Dance Festival* in Volgograd and *The Art of Movement* festival held in Yaroslavl. Both are very young and are only making their first cautious steps trying to find their own place in the cultural life of the country. The Yaroslavl festival focuses mainly on improvisation in movement and invites not only dancers and choreographers, but mime actors and teachers of scenic movement as well. The organizers define their concept in the following way: «We do not give preference to any of the existing trends and provide open space for creative interaction and mutual enrichment of various styles and techniques within the versatile world of contemporary and traditional dance.» Their major concern is cross-fertilization of ideas and exchange of information.

As you see, contemporary dance festivals in Russia basically aim to decide certain practical questions. In this respect, the festival in Volgograd is not an exception. But the festival is just one of the initiatives launched by Volgograd Centre for Contemporary Choreography, whose diverse activities also include educational and research programs, collection and dissemination of information, organization of tours, shows, exhibitions. All these projects serve to achieve one major goal – the foundation and development of the Russian school of contemporary dance, with each program being designed to solve one specific problem which calls for immediate attention at a given period of time. And the festival provides an excellent opportunity to analyze the results of the work that has been done, set new tasks and consider ways of coping with them. The festival is structured in a way that allows spectators to enjoy shows of high

aesthetic quality, and enables dancers to obtain information and improve their training. The program for professionals includes a research conference, workshops, video programs, round table discussions, exhibitions, etc.

The 1997 festival made the participants acquainted with the history of contemporary dance in the 20th century, thus trying to fill major information gaps and introduce them into the intellectual and technical context of contemporary arts. The next festival scheduled for June 1998 will focus on the ethnic roots of contemporary choreography and examination of its anthropological aspects. These questions are of special importance for the Russian dance community because we believe that in this country emergence of authentically Russian new dance forms can come about only as a result merging national rituals and dance traditions with modern vocabulary and styles.

To demonstrate how this has been accomplished in other countries, we plan to invite professional companies from all the continents (Africa, Australia, Americas, Europe, Asia) who work with contemporary vocabularies and techniques but retain their cultural identities and give a national colouring to their works, so that audiences can immediately identify the country they come from.

There are quite a few dedicated people here in Russia, who would spare no effort to facilitate the creation of a national school of contemporary dance, but probably there is only one institutions which sees the nurturing of professional contemporary dancers as its major goal. The Moscow School of Contemporary Dance headed by Nikolay Ogryzkov is a private educational institution for children aged 10 to 17, where students' payments for tuition account for the larger part of financing. Its program is unique because the school provides space for testing new teaching techniques, new disciplines and approaches to curriculum designing. And this is natural, since its director – Nikolay Ogryzkov – has integrated and synthesized knowledge he obtained at Moscow Academic School of Choreography, the Moiseyev Ballet Theatre where he worked as a dancer for 18 years and in private classes he took

in the USA, France and Argentine. «I want to mould these children with my own hands. I want to see what shape their bodies and souls will take and how what we call a choreographer's style is translated into a dance with the help of their imagination and talent» (9). This is Nikolay's vision of his work and the main goal of his school, which seems to be a small island in the world of Russian contemporary dance.

I need to emphasize that all that has been said above refers to the European part of the country only. We still do not know what is happening beyond the Urals range. We are separated by vast distances, and economic difficulties have created barriers that are difficult to overcome. In such a situation, a special tribute should be paid to the initiative of Novosibirsk State University – a «forge» of the Russian intellectual Establishment – which has founded a Centre for Arts, a base for 4 independent artistic institutions. The Centre sees contemporary dance as a major area for its activities. It hosts a contemporary dance studio for university students, as well as a contemporary dance theatre, and for several years in a row it has been organizing summer courses in contemporary dance with teachers from Europe and the USA. And though the Centre has no professional status and provides no professional training, its work is very important since it is the only place on the territory covering two thirds of Russia, where choreographers and dancers from Siberia and Far East can obtain knowledge and additional training which is deficient in standard educational institutions.

In conclusion, I would like to say a few words about Russian contemporary dance companies and choreographers. They are not numerous – 10 fingers would be enough to count all of them – and they are facing financial difficulties and struggling hard to win recognition by official structures. I will mention a few most promising companies: St.Petersburg Ballet Theatre (choreographer Boris Eifmann), Vladivostok Theatre of Chamber Dance (choreographer Olga Bavdilovich), «Expressive Movement Class», Moscow (choreographer Gennady Abramov), «Provincial Dances», Yekaterinburg (choreographer Tatyana Baganova), «Russian Variant», Chelyabinsk (choreographer Olga Pona),

Volgograd Theatre of Contemporary Dance (artistic director Margarita Moyzhes) and the Yevgeny Panfilov Ballet Company, Perm (7). This last name deserves some more attention. One well-known dance critic has defined Y. Panfilov in the following way: «Dyagilev's spirit of innovation was revived in Panfilov. He is the most original, most daring, most talented choreographer of his generation» (10). Like his famous fellow countryman Michail Lomonosov, he came to a big city from a small village in the north of Russia to study dance. He was over twenty at that time. Fantastic dedication to dance, inexhaustible energy, great talent and enormous thirst for knowledge have made Panfilov the leader of Russian contemporary choreography. His style is characterized by a very clear vision of directing (he knows exactly why he takes this or that decision in directing), paradoxical thinking, reflection of contradictions of being, undisguised emotions, with the dancer body as the basic means of conveying expressiveness (8). Yevgeny Panfilov is one of those who try to reinforce the cult of independence in a very challenging way. His creativity moves along one and the same path: rapture – doubt – irritation. This happens because his work is true art.

This article should not be regarded as a serious research into Russian contemporary dance. It is a product of my contemplation over the current situation and over the problems we face in our everyday life - I simply have tried to build an overall picture of contemporary dance in my country. Of course, no sweeping changes could have taken place in such a short period of time. But some things have changed. And it is important that we are aware of the problems and we know how to solve them.

Bibliography

1. CHEKHOV M. *Literary Heritage*. Vol. 2: «*On the Art of Performing*». Moscow, 1986
2. GLIKMAN I. «*Meyerhold and Musical Theatre*». Soviet Composer, Leningrad, 1989.

3. GOLEYZOVSKY V. «*The Image of Russian Folk Choreography*». Art, Moscow, 1964.
4. LOTMAN Y. «*Conversations about Russian Culture*». Art - St.Petersburg, 1994.
5. *Problems of Synthesis in Art*. Moscow, Science, 1985.
6. STANISLAVSKY K. «*While Rehearsing*». STD, Moscow, 1987.
7. «Ballet», 1995, #3.
8. «Ballet», 1995, #4.
9. «Kommersant-Daily», 1993, #4.
10. «Merkury», 5/09/1992.

Abstract

La autora, directora artística del Centro de Danza Contemporánea de Volgograd (Rusia), nos habla sobre la paralización de la evolución de la danza contemporánea en Rusia debido a la situación socioeconómica del país durante los últimos 70 años.

WHAT IS THE WORLD DANCE ALLIANCE?

CARL WOLZ

President of the World Dance Alliance,
Missouri, USA

The basic mission of the World Dance Alliance is to act as a service organization to facilitate communication and exchange among dancers and to act as an advocate for dance world-wide. The World Dance Alliance was not created to replace existing organizations. It aims to help existing groups fulfill their goals and provide the links for international exchanges through the Internet and Assemblies. The World Dance Alliance also aims to create a world vision that addresses and promotes a higher level of global awareness that will challenge and «involve» dancers to «evolve» a New Age, a new way of thinking, characterized by creativity, friendship, and co-operation that will contribute to a sager and saner world.

The World Dance Alliance is still a young organization but is developing quickly around the globe. The general plan is for an administrative structure with a broad base of National Chapters which are comprised of dancers and organizations in each sovereign country. These National Chapters not only serve as the points in a global communication network for dancers but also help to organize local dance cooperative efforts. There are now 14 WDA Chapter in Asia and the Pacific with six more to be formed in the coming year.

At the next level are the three Regional Centers: the Americas Center, the Asia Pacific Center, and the Europe Center. And, a Center for Africa and the Near and Middle East is now being formed. The global «umbrella» organization is the World Dance Alliance International, which has an Executive Council composed of delegates from the Three Regional Centers.

In the World Dance Alliance there is also a structure based upon subject areas within the dance field. At present, these are handed by Committees in the Regional Center, and by the end of this year, it is planned that there will be a linking of the centers and the establishment of Global Committees. In preparation for the World Dance 2000 Event, to be discussed in a moment, there is a focus on three subject committees, one each for Dance Research, for Choreography, and for Dance Education.

1. The Education Committee is concerned with the training and preparation of professional dance artists as well as dance in general education.
2. The Choreography Committee is concerned with the creation and production of a dance work performance.
3. The Research Committee is concerned with the scholarly study of dance, documentation, archiving, analysis, assessment, and interpretation.

These committees foster an exchange of information that can contribute to the raising of standards and the introduction of new methods of learning, creating, and analysis that combine the best of traditional knowledge with new technology.

At its First Assembly of WDA International in Seoul, Korea in 1995, the then newly formed Executive Council discussed and moved to organize activities for a Project called «World Dance 2000: Celebrating the Millennium». The primary theme of World Dance 2000 is the «Past, Present and Future of Dance», comprehensive enough to include anyone and everyone in the world of dance. In the World Dance 2000 project, three global events are proposed that will focus on the three subject areas and be hosted by the three subject areas and be hosted by the three WDA Regional Centers.

In 1999, the Americas Center will host an Assembly in Philadelphia on the 'past' on the theme «Heritage» with a focus on research, documentation, and analysis.

In 2000, the Asia pacific Center will host an Assembly in Tokyo on

the 'present' on the theme «Celebration» with a focus on Choreography, the heart of the art.

In 2001, the Europe-Africa Center will host an Assembly somewhere in Europe on the 'future' on the theme «Vision» with a focus on Dance Education at all levels.

These events will involve dancers on a world-wide scale and will provide further opportunities for us to work together to fulfill our dreams for dance in the next century.

For this writer, one of the primary purposes of the World Dance Alliance goes beyond the field of dance.

There is a growing dichotomy in the world today: Nations are moving simultaneously toward two opposite poles:

- a) on one side, toward a global society with international styles evolving in many areas of contemporary life such as travel, and the arts;
- b) on the other side, toward a greater awareness of ethnic heritages and differences.

On a global scale, Internationalism has been a major characteristic of life in the 20th century and it has become a dominant world theme in the past couple of decades. Fusion and Interculturalism have been popular topics in a number of fields, including dance. Cross cultural contacts are as old as history itself, but are on the increase in this International Age with technological advances in travel and communication systems. We are truly becoming a «global village».

In contrast to an international culture developing, the opposite is also happening. In many areas of the world, there is a return to an strengthening of ethnic differences. An increased sense of nationalism or ethnocentricity produces two basic reactions.

On the negative side, it can lead to hostilities among groups that are different—sometimes with tragic results. One need only read the newspaper daily to see that there are still many places in the world where people do not have respect, not only for each other's culture, but for

their lives as well. A major factor at work here is a lack of understanding and acceptance of other life styles. We must find a way to combat this intolerance and hate, especially in the youth of the world, for they will inherit the earth. We can only change prejudice, which is a kind of thought pollution, through education starting at an early age. Part of that education can be in dance: the art that gives form and deep meaning to the basic ability and need of humans to move. The human body in movement is not only an important part of communication but is also a vital factor in discovering our own cultural roots and a basic key to understanding and appreciating human differences.

The other reaction to the strengthening of ethnic identities is a positive one leading to understanding of cultures that are different from our own. This reaction is marked by a curiosity, an appreciation, and a respect for those who are different. When groups strive to maintain or revive traditional culture, their efforts contribute to the richness of global culture. More and more people are studying the dance of another culture. Whenever people learn a style of dance other than their own, they have touched the universal in man's experience: for example, students from the West interested in dance traditions from Africa; or Asians studying ballet and contemporary dance.

These all form international connections that create an invisible network for reinforcing the idea of «One World, One People»: a human family with infinite and important variations. In every instance of learning the dance of another culture, there is an inherent respect for the people of that culture. Each person who participates is contributing to the preservation of the multi-cultural life of this planet. We are all enriched by this diversity of dance experience. Perhaps this is the most important value of international dance exchanges; that is, the affirmation of the spirit of cooperation and mutual respect. These exchanges emphasize very clearly the idea and recognition of one world: what Buckminster Fuller called «this spaceship earth», where we are all on board together hurling toward a common destiny.

One of the roles of education is to prepare students for life by teaching

them respect for other peoples and their cultural traditions. Cross-cultural learning broadens a person's world view. It takes a long time to change attitudes of hate and prejudice, and that is why it is important to educate the young with a multicultural perspective and an attitude of caring for others. It is not an easy task to balance one's self-esteem and ethnic identity with assimilation of something different, new, perhaps even strange. A sound education in a multi-cultural context should prepare students to understand and function within the dichotomy of an emerging world culture. The World Dance Alliance advocates this view of education that dance is extremely valuable and has an important and vital role to play in contributing to this understanding of global society.

In James Redfield's transformational novel, *The Tenth Insight*, a group of people come together for the sake of the future of the world. In a sense, the World Dance Alliance is a group of dancers that have come together for the sake of dance and to address some of the major problems that are facing the world of dance on a global scale. Some of the major problems identified by the WDA are: The acceptance of dance as a respectable career choice for young people; and the provision of a living wage for those who do make the choice. Also, there is the disappearance of precious dance heritages in many countries around the world in the face of contemporary economic and technological advances. On this matter, the WDA is planning an «Inventory of Endangered Dance Traditions» to promote awareness of the loss of part of the world's rich cultural resources. And dare we mention the lack of male dancers in most parts of the world. One hopes that we can together, as a dance organization, create better conditions for dance and dancers, and by extension, for all of society.

To describe what happens when a group of people come together for a specific purpose, we can use another New Age term, «synergy»; that is, the energy that comes from a combination of forces that becomes greater than the total of the individual efforts. As a group we can accomplish far more than we could individually. Normally, dancers work together in groups – in schools and in companies – but we must also

learn to extend this beyond our immediate circles and encompass a larger picture. That is the heart of Global Awareness.

The United States, as a pluralistic society, perhaps can be seen as a case study, with both positive and negative aspects, for the world and the new rush toward globalization. Several images have been used in the U.S. for this phenomenon. In the last century, during the large waves of immigration, the U.S. was seen as a «Melting Pot», an alchemist's cauldron in which various elements came together to create a new «golden society». After World War II, this concept began to change so that images of groups retaining their ethnic identity while being a part of the whole began to emerge. These images include the «Patchwork Quilt» idea from Hawaii, a small but important area for the phenomena of cultural mix. During the Kennedy administration, the president began to talk about a «Salad Bowl», and Mayor Dinkins of New York has referred to a «Mosaic» of cultures in that city. All of these images suggest that two processes are happening simultaneously. On the one hand, we have fusion, interculturalism, and other labels being used to describe the emerging global style; and on the other hand, there is a pendulum swing back to the recognition of ethnic and national identities. Clearly dance has great value in the understanding of these two trends and many excellent scholarly studies and dance projects have been done to illustrate this.

The many «New Age» terms coming more and more into common usage in the world today such as «Win-win», «Syncretism», «Interdependence», «Futurism», «Fusion», «Interculturalism», and «One World, One People in a Global Village», all suggest working together for mutual good and for the sake of the future of the planet. The World Dance Alliance, as a service organization, needs the help and good will of many volunteers from around the world to help realize this goal. Albert Schweitzer once said: «At that place in life where your talents meet the needs of the world, that is where God wants you to be». We, in the world of dance, with variety of related talents, have much to offer not only to the world of dance but to future peace and harmony on the planet as

well. Are we in the field of dance prepared to be proactive about these principles? I think so—and I pray so!

The specific tasks that confront the World of Dance in raising standards in the various aspects of the field, are already being handled very well in certain parts of the world. The role that the WDA can play is one of service in helping dancers to share and exchange their expertise with others. The World Dance Alliance will be the connective tissue that links dancers together through its site on the Internet. But more importantly, for me, the main role of the World Dance Alliance is about developing awareness of a global society and an attitude of mutual help toward an improvement of the human condition on this finite world.

In conclusion, I would like to say simply that «I love the dance as a dynamic expression of man's universality», and «I love dancers as a special group of highly committed individuals who connect with the divine in their art». today, I would like to challenge the world of dance to become a model for others in the New Age of the 21st Century in working in a synergetic «win-win» way and through the Kindly Contagion begin to erase age old prejudices and intolerances and thereby contribute to a greater understanding and appreciation of the richness and diversity in the human family. And what better way to do that and to celebrate those differences than through the art of the Dance.

To paraphrase John F. Kennedy: «Ask not what the World Dance Alliance can do for you, but rather what you can do for the World Dance Alliance and its goal of world peace and harmony through the art of the dance».

In ancient China, there was a curse that went: «May you Live in Exciting times», suggesting that too much activity destroys one's peace of mind. And this pivotal point in history, let us take this as a blessing and say «How Great to be Living in Exciting Times». Let us go forward into the next century with an optimistic view about dance and about ourselves, make an effort to find ways to continue our precious dance heritages and at the same time, rejoice in the myriad new dance forms that are evolving. Let us be advocates for improvement of the status of

professional dancers, and for a more important role for dance in the education of every child on this planet. Dance is a positive force in this world and I hope that through this art that we all love so much, we can make our «Kindly Contagion» spread around the globe and that we can contribute to, and be witness to, a «Golden Age for Dance in the New Century».

Abstract

El artículo nos presenta una visión de la creación y funciones de la asociación World Dance Alliance; como afirma el presidente de esta asociación, autor del artículo que nos ocupa, la misión básica de la WDA es la de actuar como organización activa para facilitar la comunicación y el intercambio entre los profesionales de la danza y así mismo actuar como defensores de la danza a nivel mundial. Una vez establecida la misión de la asociación, Carl Wolz se introduce en la organización interna de la asociación y el trabajo hasta ahora realizado.

WHY IOTPD THE INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR THE TRANSITION OF PROFESSIONAL DANCERS?

PHILIPPE BRAUNSCHEWIG
President and Founder of IOTPD
Laussane, Switzerland

The International Organization for the Transition of Profesional Dancers

The International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD) was founded in Lausanne in 1993 by representatives of dance related organizations from 12 countries. IOTPD is a non-governmental association fostering international cooperation on issues of career transition for professional dancers. During the first five years of its existence, the IOTPD has succeeded in raising the profile of the dance profession and the importance of support for dancers during their transition.

When the IOTPD was created, organizations specifically devoted to career transition of professional dancers existed in only four countries: Canada (Dancers Transition Resource Center), England (Dance Companies Resettlement Fund), the Netherlands (Theater Institute) and the United States (Career Transition for Dancers). These and other developing programs have concentrated on addressing the specific transition needs of professional dancers at (or near) the end of their careers, providing information and access to education and re-training alternatives and offering the services of career counselors sensitive to the unique situation of dancers. As a result, many dancers in the original four countries have started new careers in entirely different fields from the dance world. To varying degrees depending on available funding, these transition centers also help to address the financial needs of the transition process.

The IOTPD initial efforts were aimed at presenting and promoting to the rest of the world the activity of the four basic countries. IOTPD presented its first international symposium at the University of Lausanne in 1995 to open a discussion on the practical concerns of dancers facing transition. More than 150 people from 17 countries participated and the results of this first symposium are summarized in two documents, «The Declaration of Lausanne» and the book *The Dancer's Destiny*, published in three languages.

This symposium concluded that in many countries the status of the dancer is the lowest among performing artists, and that the dancer's professional training must encompass transition preparation. As a result of our progress in Lausanne, a second IOTPD symposium («The Dancer in Transition: Education for Transition in a Changing World») was organized, bringing more than 240 participants from 32 countries to The Hague in February 1998. Most importantly, IOTPD demonstrated its leadership role by introducing the UNESCO Resolution at the UNESCO World congress on the Implementation of the Recommendation Concerning the Status of the Artist. Today, organizations from more than 20 countries are IOTPD members, reflecting IOTPD's growing worldwide impact. In many countries new transition centers are under development.

The social situation of the Professional Dancer

Unlike other performing artists, dancers worldwide face special economic and physical limitations on their professional life spans. In countries with state-supported dance companies, dancers face a mandatory retirement age of approximately forty. But more often, retirement comes sooner; in the United States, where dancers' careers have no statutory limit, the average retirement age is 29½. In short, dancers' artistic lives are limited, at very best, to half of their active lives – and, more often, to a considerably shorter period.

Despite its brevity and specialization, this rigorous professional experience prepares dancers well for a broad range of post-dance pursuits. But the realities of the dance career also present substantial obstacles to a

seamless transition. Dancers' salaries rank among the lowest in the performing arts. Injuries prematurely end careers. Transition attracts few public and private resources. The sacrifices of the dance career do not end at the final curtain: most retiring dancers spend valuable transition time and severely limited resources trying to acquire the formal training and credentials necessary to resume full participation in society. The situation faced in dancers approaching retirement thus not only poorly reflects their prior artistic contribution to society, but also places at great risk the deployment of their considerable talents beyond the performing stage.

Society's marginalization of dancers also adversely impacts the vitality of an art form having an increasingly indispensable role in the ongoing conflict between tradition and technology. In surpassing language barriers, dance is the ideal medium of communication between cultures. The ability to attract the highest level of talent to dance depends on the status accorded to the profession and on the second-career opportunities dancers are able to realize. The solution for increasing the viability of dance as a professional option through improvement in career transition opportunities depends on the action of decision-makers in private sector, in government and in arts management. To this end, IOTPD is planning to organize in June 2001 the First Global Conference on the Status of the Professional Dancer which will bring together representatives of the governments, foundations, and the dance community to ensure systemic, long-term support of dancers as essential lifelong contributors to society.

UNESCO Resolution

It is the responsibility of governments to finance on a permanent basis the training of artists, to promote its development and to support the reconversion of certain categories of artists, such as professional dancers¹.

¹ UNESCO World Congress on the Implementation of the Recommendation Concerning the Status of the Artist, Article 32, «Artistic Education and Training».

In June 1997, the World Congress of the United Nations, Educational, Scientific and cultural Organization (UNESCO), adopted the historic resolution, quoted above, to support the career transition of professional dancers (UNESCO Resolution). In doing so, UNESCO organized the dance profession as a cultural asset deserving of long term economic support that remains largely absent in most countries.

Professional dance requires an ascetic life similar to that of clergy who live by vows of poverty in order to realize their vocation. For a low income, dancers accept a profession which remains very difficult, physically risky, and of short duration. The exceptional experience of performing on stage, however, parallels the spiritual fulfillment realized through religious devotion.

Nevertheless, dancers cannot flourish without space, music, other dancers, artistic leadership, and ultimately, an audience. The need to realize these unique working requirements within a limited artistic life span compels dancers to maximize their present situation. The physical limitation on a career also accelerates artistic maturity: at 25 years of age, a dancer is at or near a career peak and can be compared with a 45 year-old musician 15 or more years before retirement age. Because of their youth and readiness to sacrifice, professional dancers are particularly vulnerable to employment arrangements that disregard their post-performing futures – arrangements that often would be considered unacceptable to orchestral musicians and opera singers. Paradoxically, these other performer enjoy careers that are on average much longer than those of dancers, yet their salaries and benefits surpass dancers' compensation packages.

These hardship often prevent many parent from encouraging their children to pursue a dance career. Young adults who were not allowed to study dance as children may have their first opportunity only when they become independent. Such dancers are full of enthusiasm and creativity but, unfortunately and irrevocably, lack the necessary early start to their basic training. In order to make ends meet they must find other jobs, and only a small proportion of this category succeeds in earning their living

as dancers. Thus their full creativity remains underutilized.

The First Global Conference on the Status of the Professional Dancer will bring representatives of government, foundations, and dance organizations to NYU in June 2001 to implement the UNESCO Resolution through several initiatives:

Ratification of a new charter of the Status of the professional Dancer in the XXI Century.

- International comparison of the status of professional dancers, their transition opportunities and their opportunity for lifetime contribution to society.
- International comparison of government and private sector strategies for enhancing the status and opportunities of professional dancers.
- Analysis of the results of multidisciplinary academic research in these fields.
- Strategic planning based on conference findings, for maximizing the lifetime productivity of professional dancers and for implementing the new charter.

The UNESCO Resolution reflects official support of the objectives of the IOTPD and the potential for UNESCO's direct assistance in gathering official representatives of government in New York for the Conference. Under the leadership of its president and founder, Philippe Braunschweig, IOTPD will fully utilize its international relations to cultivate its alliance with UNESCO and other world organizations in drawing policy makers to the conference.

In collaboration with NYU and Career Transition For dancers in New York, and fellow IOTPD members in more than 20 countries, a management team will closely supervise each planning stage of the Conference. In addition to Philippe Braunschwig, the team will include John Sexton (Dean NYU School of Law), Ann Barry (President, Career Transition for Dancers), Danielle DeCrette (representative of NYU School of Law), and Michael Byars (representative IOTPD, former New York City Ballet soloist, presently NYU School of Law student).

Conclusion

The first concept of IOTPD was developed in February 1992 during a meeting in Toronto between Philippe Braunschweig and Joysanne Sidimus the founder of the concept of transition for dancers in the early eighty. If the conference of 2001 succeeds with its objectives , it will be the demonstration that in less than 10 years, a team of motivated people can succeed with the development worldwide of a new concept and with the recognition of the importance of the dancers in our society.

Abstract

El artículo de Philippe Braunschweig, presidente y fundador de la IOTPD (Organización Internacional para la Transición de los Bailarines Profesionales) explica las razones de la creación de esta organización no gubernamental: la gran importancia de atender las necesidades específicas de los profesionales al finalizar su carrera como bailarines activos, a través de información sobre cursos de reciclaje, asesoramiento, y ayuda económica entre otras.



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL
AULA DE DANZA

SERVICIO DE
PUBLICACIONES



Centro de Estudios
y Actividades Culturales

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

Comunidad de Madrid

9 771135 913008



978003