

EN TORNO A LA IDENTIDAD DEL BAILARÍN GOGÓ

Sheila Portilla Prado

Investigadora independiente

Resumen

La obra *Go-go Dancing Platform (Plataforma de baile gogó, 1991)* de Félix González-Torres da pie a reflexionar sobre una serie de cuestiones muy presentes no solo en el arte contemporáneo, sino también en la sociedad actual. Creando una pieza en la que la danza es la protagonista, el artista trata temas que giran en torno a los estereotipos que la sociedad crea sobre la identidad masculina (y, especialmente, sobre el colectivo homosexual), haciendo reflexionar a todo espectador que la contemple. Se plantea, además, un análisis de la dimensión expositiva de esta obra, que rompe las barreras creadas dentro del cubo blanco en el que se han convertido los museos de arte contemporáneo en las últimas décadas.

Palabras clave: GONZÁLEZ-TORRES, FÉLIX (1957-1996); DANZA; ARTE CONTEMPORÁNEO; IDENTIDAD; EXPOSICIÓN

AROUND THE IDENTITY OF THE GO-GO DANCER

Abstract

The artwork *Go-go Dancing Platform (1991)* created by Félix González-Torres leads us to think about some issues present not only in contemporary art, but also in today's society. By creating an artwork in which dance is the main subject, the artist addresses issues about the stereotypes created around masculine identity (and, especially, about the gay community), making the viewers think about them. Moreover, it brings up an analysis about the display of the artwork, because it breaks the barriers created inside the white cube in which contemporary art museums have become in the last few decades.

Keywords: GONZÁLEZ-TORRES, FÉLIX (1957-1996); DANCE; CONTEMPORARY ART; IDENTITY; EXHIBITION

.....
Portilla Prado, Sheila. 2019. "En torno a la identidad del bailarín gogó". *AusArt 7 (1)*: 57-66. DOI: 10.1387/ausart.20664

METODOLOGÍA

En el presente artículo se propone una reflexión sobre la pieza *Go-go Dancing Platform (Plataforma de baile gogó, 1991)* de Félix González-Torres. Para ello, partiendo de la instalación de la obra en la exposición *Specific objects without specific form*, se analiza cómo dicha pieza rompe las barreras impuestas dentro del cubo blanco, estableciéndose además una relación directa con el mundo de la danza. De este modo, el objetivo principal de este artículo es reflexionar sobre los estereotipos creados por la sociedad alrededor de la identidad de los bailarines gogó, a través de una pieza que nos habla del concepto de masculinidad. Para ello, ha sido fundamental la consulta de fuentes como *Bajo vientre: representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, de Juan Vicente Aliaga, o *Héroes caídos: masculinidad y representación*, de José Miguel G. Cortés. A su vez, para demostrar la interdisciplinariedad que domina el trabajo del autor, se citarán otras obras en las que la danza tiene un especial protagonismo.

EN TORNO A LA IDENTIDAD DEL BAILARÍN GOGÓ

En una de las salas de la Beyeler Foundation, un bailarín con un bañador plateado ejecuta una serie de movimientos sobre una plataforma al ritmo de una música que solo él puede escuchar (Figuras 1 y 2). Su danza contrasta con lo estático de las pinturas de Picasso que le rodean (Bowman 2010, 94). Estos retratos, igual que muchos de los espectadores que se acercan a contemplarle, parecen estar juzgándole, pues no entienden muy bien qué hace bailando en un espacio tan sagrado como es la sala del museo.

Se trata de la obra *Go-go dancing platform (Plataforma de baile gogó, 1991)* del artista Félix González-Torres (1957 – 1996), expuesta en la muestra *Specific objects without specific form (Objetos específicos sin forma específica, 2010-2011)*, una performance en la que, durante cinco minutos al día, un bailarín profesional danza sobre una plataforma al ritmo de la música que suena en sus auriculares. El resto del tiempo que la obra se expone, la plataforma se encuentra vacía, evidenciando su ausencia (Palmer 2000).



Figuras 1 y 2. Instalación de la obra *Go-go Dancing Platform* (*Plataforma de baile gogó*, 1991) en la Beyeler Foundation

El artista creó esta pieza para darle una mayor visibilidad a la profesión de gogó, que no goza de un buen reconocimiento dentro de la sociedad. Y es que estos bailarines son, todavía hoy en día, considerados como artistas de segunda categoría. Además, el hecho de que se trate de un bailarín masculino con poca ropa, se relaciona con la subcultura de la noche asociada al mundo gay, vista por la sociedad como un ambiente lleno de promiscuidad y sexualidad desbocada, imagen que en muchas ocasiones refuerzan los medios de comunicación, sobre todo en la época en la que vivió el artista. El hecho de que Félix González-Torres sitúe al bailarín gogó en el centro de la sala, sobre una peana, concediéndole la misma importancia que a las demás obras de arte de la exposición, no hace sino dar un mayor reconocimiento a una profesión excluida dentro del mundo del arte. Cabe destacar que esa imagen defendida por la sociedad de los homosexuales como personas promiscuas contrasta con la propia vida del artista, que estuvo muy unido a su pareja, hecho que se ve evidenciado en cómo la huella que dejó en él su pérdida está plasmada en la mayoría de sus obras. Y es que, para Félix González-Torres, su pareja, Ross, era su otra mitad a la vez que su musa, y se encuentra presente en prácticamente toda su producción, que adquiere un tono más nostálgico cuando este fallece a causa del SIDA.

Realmente, se trata de una pieza muy relacionada la vida de Félix González-Torres, una biografía que es necesario traer a colación debido a que fue un artista homosexual que, además, contrajo la enfermedad del SIDA muy joven. Vivió un momento clave en la lucha de los derechos homosexuales y enfermos del SIDA: los años 80, década en la que numerosos colectivos artísticos y de protesta llevaron a cabo acciones para reivindicar mejoras en la situación que estaban viviendo (Alba Pagán 1996, 317). En ese período, tanto el gobierno como la propia sociedad los aislaba, considerándolos como el único grupo de

riesgo de contagio de dicha enfermedad, marginándolos y llegando al punto de invisibilizarlos.

Volviendo a la pieza que nos ocupa, podemos pensar que, al fin y al cabo, el baile suele ser cosa de pareja o de grupo, pero no de una única persona. De alguna forma, con esta obra, el artista nos recuerda la soledad a la que se tuvieron que enfrentar los homosexuales en aquella época, fruto de la discriminación que sufrieron por parte de la sociedad. De este modo, la pieza busca hacer reflexionar al espectador sobre una serie de estereotipos creados alrededor la identidad masculina. Aquí podemos encontrar un punto de unión con la danza, en la que en muchas ocasiones los bailarines son juzgados, considerando la sociedad que el baile es una actividad en la que únicamente las mujeres pueden destacar. Este es un tema que se ha tratado también en el mundo del cine, en películas tan conocidas como *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), en la que su protagonista llega a ser juzgado por su propio padre por querer bailar (Gascón 2018).

Cabe hacer énfasis en que el concepto de la identidad masculina es uno de los puntos clave de este artículo. Así, podemos preguntarnos qué conceptos se asocian a la identidad masculina. A lo largo del tiempo, la masculinidad se ha consolidado mediante el rechazo de dos conceptos fundamentales: la femineidad y la homosexualidad. Toda cualidad que se haya asociado al ámbito femenino, debe ser automáticamente rechazada por los hombres si quieren cumplir los estereotipos marcados. Por su parte, la masculinidad se asocia directamente con la violencia, la fuerza y la agresividad, cualidades que parecen aportar una mayor virilidad (García Cortés 2002, 43-5). Por otro lado, generalmente se atribuyen a la comunidad homosexual características asociadas a lo femenino, eliminando así todo atisbo de masculinidad, y, fruto de ello, negándoles la visibilidad y en muchas ocasiones, incluso la existencia, ocultándolos y manteniéndolos en la oscuridad (Aliaga 1997, 43). Oscuridad en la que los bailarines gogó desempeñan su trabajo, como si también tuvieran que esconderse para llevar a cabo su profesión.

Por tanto, ¿cómo subvierte esta pieza los estereotipos creados por la sociedad de los que estamos hablando? Citando a José Esteban Muñoz, en esta obra la audiencia se ve obligada a *'desidentificar'* los convencionalismos impuestos, pues el artista *"realiza así una recontextualización del elemento: rompe la división impuesta sobre la 'cultura erótica vulgar', destinada a clubs nocturnos, por ejemplo, y la 'alta cultura'"* (Muñoz 1999, 172).

Por tanto, el artista nos habla de la masculinidad, de los estereotipos que la sociedad impone sobre ella y hace, además, referencia al cuerpo, el elemento fundamental por excelencia en el mundo de la danza: sin el cuerpo del bailarín, este arte no podría desarrollarse, lo mismo que la obra de Félix González-Torres. Pero no fue él el único que se sirvió de este medio para crear arte. A finales de los años 60, empezaron a darse las primeras experiencias de lo que se denominó como arte corporal. Aunque es cierto que los primeros atisbos de esta disciplina pueden rastrearse años antes, con las experiencias de artistas como Yves Klein y sus famosas antropometrías, Piero Manzoni y sus esculturas vivientes, o las acciones fluxus, en las que usaron el cuerpo de otras personas como pieza fundamental de las obras de arte. Como decíamos, esto se intensificó todavía más en la década de los 60, en la que artistas como Vito Aconci, Chris Burden, Gina Paine, Gilbert & George o Marina Abramovic usaron, en este caso, su propio cuerpo para crear obras de arte (Guasch 2000, 81).

De entre estos artistas, podemos destacar a uno de ellos que tiene una relación directa con el mundo de la danza: Robert Morris. El hecho de que el artista contrajese matrimonio en 1954 con la coreógrafa y bailarina Simone Forti, marcará su producción, influenciando en primer lugar sus creaciones pictóricas, y pasando posteriormente a combinar la danza con sus esculturas, llegando incluso a dotarle de inspiración para coreografiar numerosas danzas a lo largo de su carrera (Hernández Navarro 2010, 16).

Cabe recordar que en el desarrollo de la danza contemporánea destacan nombres como Ann Halprin, Yvonne Rainer, Trisha Brown o Simone Forti, todas bajo la influencia de Merce Cunningham quien, junto a John Cage, daría lugar al nacimiento de lo que se denominó como danza posmoderna. Este buscó abandonar los movimientos estereotipados y codificados de la tradición clásica, y volver a la reconquista del cuerpo cotidiano, con sus rutinas y sus gestos (Hernández Navarro 2010, 18). Esto se relaciona directamente con ese arte de la segunda mitad del siglo XX que mencionábamos más arriba, en el que el cuerpo se integra en las obras de arte.

Así, como el propio artista reconoció, la figura que más influyó en su trayectoria fue su esposa. Esta influencia estuvo centrada sobre todo en el desarrollo del cuerpo en el espacio a través de reglas y tareas, y en la interacción con diversos objetos. De este modo, Morris creará esculturas que son una especie de construcción para el cuerpo, como *Column* (*Columna*, 1961) (Figura 3), una columna que permanecía estática hasta que, cada cierto tiempo, caía al suelo

y permanecía allí durante un tiempo, como si de una danza o una performance se tratase (Hernández Navarro 2010 379). Otras de sus piezas están pensadas para que el espectador se mueva a través de ellas, involucrando su cuerpo y marcando el ritmo de su propia coreografía, como *Passageway* (*Pasillo*, 1961) (Figura 4), que modifica el espacio expositivo incitándonos a movernos de una forma diferente a la que lo haríamos ante esculturas más tradicionales.



Figura 3. *Column* (*Columna*, 1961)



Figura 4. *Passageway* (*Pasillo*, 1961)

Trayendo a colación el espacio expositivo, este es precisamente otro de los puntos de interés de la obra que estamos tratando, *Go-go dancing platform* (*Plataforma de baile gogó*, 1991), particularmente en su instalación en la Beyeler Foundation. Para contextualizar esta exposición, es necesario hacer referencia a que formó parte de la muestra itinerante *Specific objects without specific form*, celebrada entre 2010 y 2011 en el WIELS Contemporary Art Centre, el Museum für Moderne Kunst y el espacio que nos ocupa, la Beyeler Foundation. Esta exposición se encontraba dividida en dos actos: en el primero de ellos, la comisaria Elena Filipovic planteaba una retrospectiva de la obra de Félix González-Torres y, en el segundo, una serie de artistas seleccionados (Dahn Vo, Carol Bove y Tino Sehgal) reinstalaban la exposición siguiendo su propio criterio personal.

En esta ocasión, las obras del artista aparecen combinadas con las de la colección de la fundación, aportando nuevas lecturas a las piezas. Así, *Go-go*

dancing platform (Plataforma de baile gogó, 1991) aparece en una sala acompañada de una serie de retratos creados por Pablo Picasso, artista considerado machista y misógino por las mujeres que le rodeaban (Hawley 2011).

Aquí encontramos el primer punto en el que contrasta con la pieza de Félix González-Torres, que presenta toda una defensa de la diversidad y busca desmontar los estereotipos creados por la sociedad sobre la identidad, como lo que se espera que un hombre sea, o cómo este debe comportarse solo por haber nacido con el sexo masculino. Al contrario, el propio Picasso encarnaba esos estereotipos que relacionábamos anteriormente al hablar sobre la identidad masculina: la violencia, la fuerza y la agresividad, dejando clara así su virilidad.

Por otro lado, las pinturas de Picasso contrastan también con esta obra por las representaciones del cuerpo que plantean, con formas cubistas atrapadas en un lienzo, mientras la pieza del gogó se presenta dinámica, viva, y de una forma menos tradicional, al poder ser contemplada únicamente en ciertos momentos del día, y presentando en cada uno de estos momentos un espectáculo único.

Así, con piezas como *Go-go dancing platform (Plataforma de baile gogó, 1991)*, la danza toma presencia en las exposiciones de los museos de arte contemporáneo, rompiendo lo estático presentado en obras como los retratos realizados por Picasso y huyendo, además, de las normas impuestas en lo que Brian O'Doherty define como 'el cubo blanco', una especie de espacio sagrado con unas normas establecidas en el que se han convertido los museos de arte contemporáneo en las últimas décadas. Así, el hecho de encontrar en una sala a un bailarín danzando sobre una plataforma rompe con lo normativo, sorprendiendo al espectador. Y es que, en el espacio expositivo:

No hablamos en un tono normal, no nos reímos, no comemos, no bebemos, no nos tiramos al suelo ni nos dormimos: no nos ponemos malos, no nos desmadrados, no cantamos ni bailamos ni hacemos el amor. (...) Estamos en un interior como seres esencialmente espirituales. (...) La naturaleza esencialmente religiosa del cubo blanco tiene su expresión más potente en cómo afecta a la condición humana de quien entra en él y colabora con sus principios. (McEvilly 2011, 16)

Al mismo tiempo, al colocar a ese bailarín sobre una especie de peana, igual que se hace con las esculturas, la danza se pone al nivel del resto de las

demás obras de arte de la sala pues, al fin y al cabo, es también una de las disciplinas que se engloban dentro de las bellas artes. De este modo, se pone también al mismo nivel a bailarines y pintores o escultores, en muchas ocasiones considerados por encima de los primeros.

Además, esta obra cuenta con la peculiaridad de que, igual que cada vez que el espectador acude a un espectáculo de danza, según el momento y lugar en el que contemple, la pieza será diferente, el bailarín interpretará la música que escucha a su manera y los resultados visuales, y por tanto la relación con el espacio, variarán.

En definitiva, Félix González-Torres crea en esta obra una especie de conglomerado de disciplinas artísticas que se presentan juntas cuando la pieza está completa y se *'representa'* en el museo. En este sentido podríamos parafrasear a Victoria Pérez (2010, 56), que habla de cómo, en un contexto lleno de diferentes manifestaciones culturales, los artistas seleccionan las que consideran idóneas para crear su camino particular, creando con esa multidisciplinaridad un relato propio. Así, Félix González-Torres combina la escultura con el baile, el cuerpo y su propia biografía, dando lugar a una obra única que crea una relación especial con el espacio expositivo.



Figuras 3 y 4. Diferentes instalaciones de *Untitled* (Arena, 1993)

Y no es esta la única obra del artista en la que se integra el baile. En la pieza *Untitled* (Arena, 1993) (Figuras 5 y 6), guirnaldas de bombillas decoran la sala de exposiciones, transformándola en una pista de baile. En esta ocasión se trata también de un baile silencioso, en el que el espectador puede escuchar la música a través de un walkman que se le proporciona y bailar al ritmo de la

misma, ignorando el resto de visitantes de la exposición porque está bailando (González Torres 2000, 8).

El visitante puede elegir si bailar solo o en pareja, o simplemente contemplar la instalación y a los que están participando en ella. Así, el artista buscaba que el espectador se divirtiese, que experimentase la belleza de la pieza en su totalidad, y disfrutase del baile y de romper las normas que se han creado en el espacio expositivo (Palmer 2000).

Con esta libertad que el artista proporciona al espectador, da lugar a la posibilidad de que se cree un ambiente de intimidad, transformando el espacio expositivo en algo suyo. A su vez, a través de ese baile silencioso, con esa música que solo algunos deciden atreverse a escuchar, podemos realizar una reflexión. Y es que todo espectador que entre en la sala expositiva y no sepa qué están escuchando o porque están bailando, no tendrá toda la información, y realizará una lectura errónea de lo que está pasando. Así, la imagen que proyectamos de nosotros mismos contrasta con la imagen que la sociedad lee de nosotros, no siempre viendo todo lo que somos, quedándose, en muchas ocasiones, solo con una mínima parte.

Precisamente sobre las dificultades de romper esas barreras que, en muchas ocasiones, se crean al entrar en una sala de exposiciones, dificultando que participemos en obras como estas, creando nuestro propio espacio de confort, reflexiona el crítico Richard Dorment (citado en González Torres 2000, 18), relacionando el arte con la vida, igual que había hecho Félix González-Torres en sus obras: *“Entrando en la forma de ver las cosas que tenía el artista, nos preguntamos a nosotros mismos por qué razón no estamos bailando. Conservamos nuestra dignidad, ciertamente, pero al coste de no participar en la vida”*.

Referencias bibliográficas

- Alba Pagán, Ester. 1996. “De amor y muerte: El arte en torno al SIDA”. *Ars Longa* 7: 315-21
- Aliaga, Juan Vicente. 1997. *Bajo vientre: Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. València: Generalitat
- Bowman, Matthew. 2010. “On Félix González-Torres ‘Specific objects without specific form’”. *Rebus* 5 (Summer):94-108
- De Naverán Urrutia, Isabel, ed. 2010. *Hacer historia: Reflexiones desde la práctica de la danza*. Autores, Rabuh Mroué et al. Barcelona: Mercat de les Flors

- García Cortés, José Miguel, ed. 2002. *Héroes caídos: Masculinidad y representación*. Exposició organitzada per L'Espai d'Art Contemporani de Castelló... 26 d'abril-23 de juny. València: Generalitat
- Gascón Navarro, Nieves. 2018. "Rompiendo los estereotipos de género y construyendo diversidad: Billy Elliot, una vez más". *20 Minutos*, 7 sept. <https://blogs.20minutos.es/1-decada-10/2018/09/07/7756/>
- González Torres, Félix. 2000. *Félix González-Torres: Serpentine Gallery, 1 June-16 July*. Curated by Lisa G. Corrin. London: Serpentine Gallery
- González Torres, Félix. 2016. *Specific objects without specific form*. Curated by Elena Filipovic; with Danh Vo, Carol Bove, Tino Sehgal. London: Koenig
- Guasch, Anna Maria. 2000. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza
- Hawley, Jane. 2011. "La mujer que dejó a Picasso". Traducción, Mirta Rosenberg. *La Nación*, 2 sept. <https://www.lanacion.com.ar/1401927-la-mujer-que-dejo-a-picassoadios-a-la-mujer-flor>
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. 2010. *Robert Morris*. Donostia-San Sebastián: Nerea
- McEvelley, Thomas. 2011. "Introducción". En *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*, Brian O'Doherty; traducción de Lena Peñate Spice. Murcia: Cendeac
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis MN: University of Minnesota
- O'Doherty, Brian. 2011. *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Traducción de Lena Peñate Spice. Murcia: Cendeac
- Palmer, Judith. 2000. "Art? It boils down to a matter of taste". *Independent*, 17 feb. <https://www.independent.co.uk/incoming/art-it-all-boils-down-to-a-matter-of-taste-5370819.html>
- Pérez Royo, Victoria, 2010. "Replantear la historia de la danza desde el cuerpo". En *Hacer historia: Reflexiones desde la práctica de la danza*, Isabel de Naverán, ed., 53-66, Barcelona: Mercat de les Flors

(Artículo recibido: 16-03-19; aceptado: 07-05-19)