

El cuerpo como medio y materia en la danza del siglo XX

Escudero, María Carolina

I.- Presentación general y planteamiento de objetivos

El objetivo de la investigación reside en problematizar la danza a partir del cuerpo. Este último se presenta en la producción *dancística* como el medio por excelencia del cual se sirve el artista. Así, el cuerpo se asumió como un supuesto que venía dado en la danza y no se pensó demasiado sobre él. Sin embargo, recientemente, aunque de manera asistemática, se ha comenzado a pensar al cuerpo como un problema del cual la danza se debe ocupar. Este viraje de concepto en el que se basa la producción coreográfica de la danza contemporánea supone un cambio en el lugar lógico que ocupa el cuerpo dentro del dispositivo-danza. Es posible realizar un análisis de la danza-espectáculo desde dos perspectivas diferenciadas. Por un lado se puede abordar la danza en los términos de la Estética. Por otro lado se la puede abordar en tanto producción artística que puede ser pensada más allá de la estética (cuerpo). En ambos casos, la danza en tanto acto es imposible de ser pensada por fuera de un análisis que contemple las concepciones del sujeto-cuerpo subyacentes en la obra de arte misma. En este sentido, es posible entender toda obra de danza como un discurso coreográfico que sintetiza una particular configuración entre técnica, estilo y sentido, en la cual se articulan de forma práctica diversas concepciones filosóficas del sujeto-cuerpo existentes en un tiempo y lugar determinados.

En particular interesa tratar el lugar del cuerpo en la producción coreográfica. La ejecución de una obra de danza implica necesariamente la presencia escénica del cuerpo, presencia que ocupa diversos lugares lógicos, según sea el dispositivo discursivo-danza del que se trate. De manera preliminar es posible decir, que el *cuerpo como medio* supone una forma de ejecución coreográfica en la cual la presencia corporal tiene un fin que está más allá de sí. El *cuerpo como materia* por el contrario, sugiere que la presencia corporal del bailarín nos habla en sí misma del propio ser cuerpo en la presencia. El cuerpo se vuelve aquello de lo que hay que hablar.

De aquí que lo interesante de tomar por objeto de estudio a la danza radica, por un lado, en la posibilidad de reconocer que la misma no se maneja con un concepto universal de sujeto-cuerpo y por otro, que es posible asignarle un lugar de *problema filosófico* que tenga por base al cuerpo y no a la estética.¹

II.-Fundamentación

La importancia de llevar adelante un análisis filosófico de la danza radica en la posibilidad contribuir a la filosofía con un doble aporte. Por un lado, completar un espacio que la estética en general ha dejado de lado a la hora de analizar el arte. Por el otro, pensar el cuerpo desde una perspectiva artística (o pensar el arte desde una perspectiva corporal).

Es escaso el material bibliográfico con el cual contamos para trabajar sobre este tema específico. Si bien existen algunos interesantes trabajos sobre danza y filosofía, ellos no redundan. Entre otros se puede citar la compilación que lleva por título *What is dance? Readings in theory and criticism*² realizada por Copeland y Cohen en la cual encontramos reflexiones de autores como Levin, Sparshott, Valéry y Langer. También en esta compilación hay escritos de algunos reconocidos coreógrafos del siglo XX. Tal es el caso de Duncan,

¹ Aún así sería bastante novedoso asignarle a la danza un lugar de problema filosófico en el ámbito de la estética ya que el desarrollo de esta disciplina ha sido ignorado, sí por lo menos puesto en un segundo plano a la producción coreográfica de la danza espectáculo. De este tema nos ocuparemos más adelante.

² Copeland y Cohen (comp.): *What is dance. Readings in theory and criticism*, 1983.

Fokine, Graham, Von Laban,³ Wigman y Rainer entre otros. Algunos músicos y críticos de danza completan el libro con aportes específicos. Casi ninguno de estos escritos presenta como eje de desarrollo el lugar del cuerpo en la danza. Los escritos de los filósofos apuntan a sugerir porqué la danza ha sido olvidada por la estética y los argumentos van desde el carácter patriarcal de la filosofía occidental y su oposición a las características femeninas con las que se vincula en su origen la danza (ritos de fertilidad), hasta el escaso desarrollo que tuvo la danza cuando la estética surgió como disciplina. Los de los coreógrafos se centran en el análisis del movimiento y sus componentes y los problemas propios de la danza como arte. Otro aporte interesante es el libro de Leonetta Bentivoglio⁴ denominado *La danza contemporánea*. El mismo es una descripción histórica, reconstrucción del origen y desarrollo de la danza del siglo XX en su diálogo con el ballet. Sin embargo, aquí tampoco el cuerpo aparece como eje de análisis.

Otros artículos que aparecieron en revistas especializadas de danza y teatro y que no es posible pasar por alto son *Pina Bausch y la Wuppertal dance-theatre* de Norbert Servos y Gertz Weigelt y *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance* de Sally Banes. En ambos casos los trabajos se centran en marcar las características distintivas de las dos compañías de danza que tienen por objeto de análisis y sus respectivas coreógrafas. Cuestiones de trayectoria, formación, estilo, relación con otras artes y método son las que predominan. Aunque en el caso del análisis sobre Pina Bausch, el problema del cuerpo aparece ya que, la misma coreógrafa, presenta el cuerpo como un problema del cual la danza se tiene que ocupar.

Además de estos análisis, todos escritos a lo largo del siglo XX, cabe mencionar también el trabajo de Jean Noverre⁵ *Cartas sobre la danza y los ballets*, un libro publicado a fines del siglo XIX y considerado como el principal tratado sobre danza clásica en el cual aparece centralmente el problema de su autonomía. Es en este momento en que el cuerpo de la danza como medio de expresión de un fin que está por fuera de sí, adquiere fundamentos teóricos consistentes.

Finalmente, es oportuno mencionar el trabajo de Francois Delsarte quien, si bien no dejó ningún libro ni publicación escrita, se lo reconoce como un teórico del movimiento corporal que no proviene de la danza pero que influyó fuertemente a los primeros coreógrafos de la danza moderna americana (Marta Graham, Ruth St Denis y Ted Shawn⁶ entre otros). Este autor analiza el vínculo existente entre movimiento y expresión, entre gesto y significado; y entiende a este último como el motor del movimiento de ese análisis se desprende una tipología de movimientos posibles, que expresan emociones diferenciadas según el lugar del cuerpo en que aparecen (razón-cabeza, emoción-torso, técnica-extremidades). Aquí el cuerpo está claramente presente, puede decirse que es una analítica corporal en su relación con la fenomenología de la vida cotidiana.

Además de los escritos mencionados encontramos en diversos filósofos ciertas referencias específicas a la danza. Tal es el caso de: Platón, Aristóteles, Hegel o Nietzsche.

En *Poética*,⁷ Aristóteles define y clasifica a la danza como una rama del arte imitativo en tanto forma que asume la mimesis de las ideas y de la realidad. En su argumento sostiene que la tragedia es la forma más elevada del arte en función de su relación con los medios, los objetos y la manera en que ejecuta sus imitaciones. La danza ocupa en su sistema un lugar subordinado. Reconoce como principales medios en la imitación artística el color, la forma, el ritmo, el lenguaje y la armonía. La danza ejecutada por el bailarín utiliza como medio de imitación sólo el ritmo, dejando sin uso el resto de los medios.

Nietzsche,⁸ por el contrario, asigna a la danza un lugar central. Queda claro que no está pensando en la danza académica del siglo XIX, sino en la danza *ditirámica* propia del culto a

³ Laban, Rudolf: *Danza educativa moderna*, 1970.

⁴ Bentivoglio, Leonetta: *La danza contemporánea*, 1985.

⁵ Noverre, Jean: *Cartas sobre la danza y los ballets*, 1962.

⁶ Shawn, Ted: *Every little movement*, s.d.

⁷ Aristóteles: *Poética* 2004, pp. 20 y ss.

⁸ Nietzsche, Friederich: *El origen de la tragedia*, 2002.

Dionisios (forma histórica que se convertirá en categoría de análisis). En un análisis del arte (básicamente de la música) que será premonitorio de lo que se dirá sobre el éste en el siglo XX, nuestro autor sugiere que, la formalidad propia del espíritu apolíneo en la que ha caído la producción del arte, redundando en un vaciamiento de la obra a favor de un criterio universal de producción y recepción. Lo que supone una acción a favor de la 'verdad' en detrimento de la experiencia de invención (conmoción).

Es sabido el lugar central que ocupa el cuerpo en la filosofía de Nietzsche, en tanto el propio sujeto se piensa como sujeto-cuerpo. Poner en el centro de la producción artística la experiencia del sujeto-cuerpo en lugar de la experiencia de la forma dada por la razón es el principal aporte de Nietzsche al esfuerzo de pensar el cuerpo en la danza.

III.- Marco teórico

Teniendo en cuenta lo expuesto en el párrafo anterior, se vuelve evidente la necesidad de proponer un marco conceptual que se oriente a pensar el cuerpo en la danza. Si aceptamos esta posibilidad, es posible sostener que la interpretación de autores como Foucault y Agamben contribuye de manera acertada a pensar el cuerpo dentro del dispositivo danza. Es posible comenzar por la idea de dispositivo y su vínculo con el discurso coreográfico. En lo que se denomina el período genealógico de Foucault, el problema del dispositivo aparece como una forma en que es posible describir la relación entre lo discursivo y lo no-discursivo.⁹ El mismo se define en base a su función, su naturaleza y su génesis; así encontramos la idea de red de relaciones que articula elementos heterogéneos, la determinación de la forma que asume esa relación, la función estratégica que en ese articular y determinar el dispositivo conserva en tanto dispositivo, lo que sugiere la presencia de una lógica de funcionamiento en la cual el dispositivo se recrea en la medida en que tiene por efecto producir objetos (u objetivos) en los que desplegar su funcionamiento.

El lugar del cuerpo en relación a los dispositivos es central. Si entendemos al dispositivo como una forma en la que el poder se ejerce y reconocemos con Foucault que el poder se ejerce sobre los cuerpos, se vuelve evidente lo posible e interesante de pensar la danza en términos de dispositivo. El caso del ballet aparece entonces como una red de relaciones entre: los pasos de baile, la escenografía, la música, el vestuario, el bailarían (la compañía), el coreógrafo, el público, el teatro, la escuela de baile, que surge con el objetivo estratégico de 'divertir' a la corte. Se establece como disciplina en la cual el poder del rey atraviesa por medio del cuerpo docente que enseña (en una institución) a los cuerpos de los bailarines que se entrenan con una distribución específica en el espacio, dedicando un tiempo específico a cada uno de los ejercicios, utilizando el espejo como medida autocorrectiva, etcétera.

Explicitemos también el concepto de discurso. En principio se vincula claramente al discurso hablado, en tanto se define como un número de enunciados para los cuales encontramos un conjunto de condiciones de existencia. Luego, el análisis del discurso, comienza a vincularse con elementos no-discursivos. El discurso puede definirse entonces como una relación entre lo dicho y lo no-dicho. En este punto, el discurso se vincula con la práctica normalizada, en tanto la misma, supone cierta referencia a un determinado cuerpo de enunciados. En este desplazamiento de lo propiamente hablado hacia la relación entre lo hablado y su soporte (lo no-hablado) aparece, en la definición del discurso, la idea de signo: "(...) el discurso está constituido por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que ellas son enunciados, es decir, en tanto se les puede asignar modalidades de existencia particulares".¹⁰ Estos modos de existencia que asume el discurso en tanto signo supone un *tomar cuerpo* no sólo en enunciados, también en técnicas, instituciones, formas de transmisión, etcétera.

Ahora bien, el discurso es una forma en que el poder funciona y el dispositivo en el cual el discurso emerge como elemento implica, como dijimos, la existencia de una estrategia. Volviendo al ejemplo del ballet podemos resignificar este esquema del siguiente modo: en la función estratégica de divertir al rey y su corte, la Real Academia de Artes de Francia,

⁹ Foucault, Michel: *Vigilar y Castigar*, 1990. *Historia de la sexualidad* todos los tomos, 2004.

¹⁰ Castro, Edgardo: *El vocabulario de Michel Foucault*, 2004.

institucionaliza bajo la forma de un saber la enseñanza de la danza y forma las primeras compañías de baile (que no se llamaban compañías). Esta institucionalización supuso no sólo la definición de un método de enseñanza, sino también y fundamentalmente, la definición de un lenguaje corporal que sea transmisible de manera universal. Este lenguaje corporal enuncia unas condiciones de existencia vinculadas al hombre del renacimiento, los pasos se deducen del hombre que Da Vinci representó al mismo tiempo en una esfera y un cubo. Representan la máxima apertura y rotación *en dehors* lo que garantiza la posibilidad de mostrar y de mirar el cuerpo siempre en su frontalidad. También representa la colocación del cuerpo en un eje, lo que redundaba en el principio de verticalidad del ballet en función del cual se lee la aspiración del hombre a alcanzar lo más elevado.

Quienes estudian danza se ven capturados por un dispositivo particular y aprenden un discurso que supone, a partir de la objetivación en ese lenguaje, cierto modo de subjetivación del hombre. De aquí podemos desprender ahora la idea de norma y de normalización en tanto formas de poder.¹¹ Es posible decir en primer lugar que la norma define, delimita, ciertos dominios de saber/poder y en este sentido sirve al establecimiento de un lugar donde el funcionamiento del poder es posible. Estos dominios configuran lo normal, en tanto serie dentro de la cual han de desarrollarse las experiencias subjetivas, estableciendo al mismo tiempo un criterio de división y de homologación entre los hombres.

La disciplina como forma de normalización repercute sobre la experiencia de subjetividad en la constitución de los actos, de las capacidades, la conformidad y la exterioridad, entendida como exclusión de lo anormal en tanto que diferencia. Este movimiento requiere del despliegue de una serie de prácticas de disposición espacial, de conocimiento, examen y registro que se asumen como naturales por quien las ejercen y por sobre quienes se ejercen, lo que redundaba en el reconocimiento casi instantáneo de quien está por fuera de la normalidad.

La normalización del dispositivo ballet implica la institucionalización de normalidades posibles de ser pensadas como lenguajes que se saben o no se saben hablar, en tanto representan regularidades funcionales que orientan y preparan tanto al bailarín como al espectador para que se 'manejen' de la manera esperada dentro de un campo semántico particular. Puede decirse entonces que se produce una obra coreográfica formalmente normal para que el espectador reconozca (saber/poder) el objeto obra de arte al que se enfrenta.

Creo interesante mencionar el concepto foucaultiano de estética de la existencia para pensar una experiencia del poder, y por tanto, de práctica de subjetivación opuesta al poder de normalización que en cierto sentido puede ser usada para conceptualizar las primeras reacciones al ballet. Es el caso, por ejemplo, de la danza de Isadora Duncan. La estética de la existencia entendida como una forma de sujeción, producto de ciertas prácticas, a través de la cual los hombres se vinculan a un conjunto de reglas no codificadas y valores con el objetivo de experimentar una subjetividad que emerge del ejercicio de una vida bella.¹² Me interesa presentarla para poner en evidencia el elemento activo que se asocia al sujeto, vinculado a un ejercicio positivo del poder hacer (o un juego de poder) entendido como posibilidad de elección y decisión en lo que refiere a la constitución (o experiencia) de la subjetividad de los hombres. En este punto, la dimensión corporal aparece como materialidad (cuerpo como vehiculidad) de la experiencia bella y placentera, juego positivo de poder. Tanto la idea de estética de la existencia como la de uso y cuidado de sí, refieren a un dominio de prácticas vinculadas a la experiencia ética en tanto conducta diaria que define en algún punto un grado de libertad en el ejercicio propio del poder. De aquí, su oposición a la idea de poder de normalización.

¿Qué lugar ocupa el cuerpo en este esquema? Puede pensarse como un lugar que anuda en su materialidad diversos vectores que lo atraviesan. Así, el poder de la relación que se entabla en el dispositivo danza (desde la necesidad de su surgimiento hasta la presencia escénica). Como correlato de esto, el saber del que es tanto objeto como producto: la

¹¹ Foucault, Michel: *Los anormales*, 2004.

¹² Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad, Tomos II y III*, 2004 y *Tecnologías del yo*, 2000. También Castro, Edgardo: *El vocabulario de Michel Foucault*, 2004.

enseñanza, el conocimiento de la técnica, los formalismos de la producción coreográfica. También es materialización de una normalidad a la cual no todos tienen acceso, soporte de una visualización espectacular. Es además discurso y objeto de discurso al mismo tiempo, es el medio que habla en escena y es algo que en su exposición sirve a la reproducción y perfeccionamiento de ese mismo discurso que encarna. Ahora bien, ¿qué es el cuerpo además de medialidad estética? Aquí la lectura de Agamben nos resulta esclarecedora en algunos puntos esenciales vinculados a la posibilidad de pensar el lugar lógico del cuerpo en tanto materia.

Lo primero que se puede retomar en este sentido es la tesis que presenta Agamben en *Hombre sin contenido*,¹³ la misma sugiere que el artista se convierte, a partir de una crisis en el estatuto poético, en un hombre sin contenido. El autor sugiere que la subordinación del arte a la ciencia (filosofía) implica una mediación entre el artista y su materia que abre una fractura en la producción del arte. El artista no se encuentra en situación de copresencia con la materia que le es propia. Así en el capítulo IV leemos “La obra de arte no es más la medida esencial del habitar del hombre sobre la tierra, que justamente en cuanto edifica y hace posible el acto de habitar, no tiene ni una esfera autónoma ni una identidad particular, y compendia y refleja en sí todo el mundo del hombre(...)”.

La subordinación del arte a la ciencia sugiere el vaciamiento del artista en función de un triple movimiento; por un lado la formalización, la idea de un arte desinteresado en el que la belleza aparezca como fin en sí, el establecimiento de un método que permite la aprehensión de lo verdadero, todo cual permite a la filosofía decir qué es y que no es arte.¹⁴ Por otro lado y en estrecha conexión con lo anterior, la producción de la obra de arte para espectadores; se instala también el espectador en la fractura abierta entre el artista y su materia ya que la posibilidad de que él mismo identifique lo que el artista ‘quiere decir’ contiene implícitamente la no unidad entre artista y materia (no unidad que abre la fisura en la que el espectador se ubica). Finalmente, la aparición del museo como espacio propio de la obra; lugar donde el objeto artístico se ve impedido de uso, espacio que delimita la experiencia artística y que reafirma la fractura.

El proceso por el cual Agamben llega a estas conclusiones, parte del análisis del “hacer humano”. Sugiere que en la antigüedad existían dos palabras diferentes que expresaban el hacer del hombre: *poiesis* y *praxis*. La *poiesis* refiere al hacer aparecer, proceso por el cual el no ser llega a ser, refiere al estar en la presencia del hombre en la tierra, es un modo del hacer que contiene el origen, lo original. Se vincula con la revelación, con la verdad. El hacer poético hace aparecer algo sustancialmente otro.¹⁵ La *praxis* refiere al hacer del hombre en función de la voluntad, es un hacer que no posee su propia forma, sugiere una sumisión a la necesidad en función de la cual el hacer del hombre se agota en sí mismo, es “el andar a través hasta el límite de la acción”.¹⁶ Se vincula no al origen sino al devenir, implica por lo tanto la existencia de algo dado.

La unificación de estas dos dimensiones del hacer en un ‘único hacer’ es, para el autor, un indicio de por qué el artista se vació de contenido, de por qué el arte se lee como *praxis* (algo que crea un objeto a voluntad) y de por qué la estética (en tanto forma de conocimiento del

¹³ Agamben, Giorgio: *Hombre sin contenido*, Cap.4, Traducción particular.

¹⁴ La interpretación del autor sobre este tema es sumamente interesante, sugiere que la estética es una ciencia del no-arte en tanto el arte que se produce en la época de la estética no contiene en sí el estatuto poético en su producción.

¹⁵ Sobre esto voy a volver insistentemente porque una lectura superficial puede interpretar que el estatuto poético se identifica con la producción coreográfica en tanto el cuerpo es un medio que tiene un fin por fuera de sí. Sin embargo, un análisis más detenido, evidencia dos cuestiones a tener en cuenta; por un lado que, si bien el lenguaje del ballet es heterotético, es un lenguaje inserto en un dispositivo que provoca una separación, y al mismo tiempo un atravesamiento del cuerpo *qua* cuerpo lo que permite producir una identidad con eso que está por fuera de sí. Por otro lado, hay que prestar atención a la idea de que lo que se produce con la *poiesis* es algo sustancialmente otro ya que aquí la identidad entre medio y fin se rompe, creo que la idea de resto (que introduciré más adelante) puede contribuir a superar esta aparente contradicción en el análisis.

¹⁶ Agamben, Giorgio: *Hombre sin contenido*, Cap. 8, p. 114, traducción particular.

objeto-ciencia o filosofía) se puede entender como una metafísica de la voluntad que separa al *genio creador* de su materia cualquiera.

Este estar ausente del artista en su materia supone la conversión de la obra de arte en un medio. De hecho, la fractura puede entenderse como medio. Ahora bien, Agamben distingue algunas formas en que el medio aparece:¹⁷ medio con un fin en sí mismo (también puro fin-fin sin medio), medio con un fin por fuera de sí y medios sin fin. En el caso de la danza, es posible leer el cuerpo en las tres dimensiones, el cuerpo que se entrena es un medio que tiene un fin en sí mismo, el cuerpo que encarna el discurso coreográfico es un medio que tiene un fin por fuera de sí, el cuerpo como materia de la obra de arte (danza contemporánea) es un medio sin fin.

Explicitemos estas ideas a nivel del concepto. En “Notas sobre el gesto”¹⁸ Agamben define el gesto como soporte del hombre, soporte que se ubica en el no poder encontrarse en el lenguaje. Es un no poder encontrarse que, sin embargo, está latente en eso no-dicho que implica el gesto, es el puro ser del hombre en el lenguaje, en la instantánea del no-lenguaje. Para desarrollar esta idea, el autor coloca al gesto en la esfera de la acción, acción que se diferencia del hacer y del actuar. El hacer lo vincula a la *poiesis* y el actuar a la *praxis*, el hacer tiene un fin distinto del hacer mismo (fin por fuera de sí) y el actuar tiene un fin en sí mismo (fin sin medio-medio con un fin en sí).

El gesto se ubica en un lugar en el que se rompe la dicotomía entre medios y fines, “abre la esfera del *ethos* como esfera propia de lo humano”, es soporte de ser en el lenguaje que no encuentra palabra, “(...) presenta unos medios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines”.¹⁹ Esta idea de medios sin fin representa esa fractura entre artista y materia-obra que desde distintos lugares se pretende llenar, desconociendo el potencial de sentido que tiene el propio agujero (la ausencia abierta por la fractura). Este hacer visible un medio como tal que descubre al viviente es aquello que interpreto en los términos de cuerpo como materia. En el caso de la danza contemporánea, hay algunas obras en las que no se ven secuencias de movimientos, en las que es incluso difícil ver una figura que se asemeje a la de un cuerpo humano en movimiento, hay una exhibición del cuerpo como soporte del ser. Se ven básicamente posiciones corporales que describen sólo un ser carne arriba del escenario (visualización espectacular).

Si entendemos el concepto de medio sin fin como forma de expresar la fractura entre artista y materia y si en lugar de pretender, o bien un re-llenar eso con la estética o bien una re-unión de esas dos dimensiones, reconocemos la marca que en el devenir del arte tuvo ese agujero, podremos empezar a pensar un arte más allá de la estética que no se agote en el puro acto poético sino que se ubique en la ausencia abierta por la fractura operando, justamente como resto. Como aquello que falta y que por eso mismo siempre vuelve, aunque nunca bajo la misma forma. Entonces, este resto que es (o puede ser) la obra de arte contemporánea se instala en un “abierto”. En lo abierto hay exposición y ocultamiento. Esta doble modalidad de lo abierto puede registrarse como el necesario soporte de animalidad que tiene el hombre para poder ser humano, esto nos trae una vez más a la dimensión de no-lenguaje en la cual el ser de lenguaje encuentra su soporte. De nuevo entonces nos encontramos con el cuerpo y nos encontramos con la posibilidad de entenderlo también como soporte, como gesto, como agujero o como abierto, en tanto lo podemos ver como una carnalidad que conserva un resto de animalidad. En la corporalidad encontramos esa doble dimensión de la no-lengua encarnando un ser de lenguaje.

La idea de que la danza contiene un espacio lógico en el cual el cuerpo se ubica como materia, como medio sin fin, sugiere la presencia escénica de un no-lenguaje corporal (de un no-discurso de la danza) donde sólo el cuerpo como lengua haga su aparición. Si aceptamos retomar esta idea desde el concepto de gesto, podemos sugerir la necesidad de que la danza realice una profanación del gesto entendida como una restitución al uso común de un

¹⁷ Agamben, Giorgio: *Medios sin Fin*, 2001.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 47 y ss.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 54. La idea de soporte es la que se vincula con la de medio sin fin.

elemento o práctica que pertenecía al uso exclusivo de lo sagrado.²⁰ Este movimiento de restitución implica en sí un movimiento de separación. La cosa o práctica que se profana y se inserta en la dimensión del uso común se convierte así en un inapropiable (no se agota con el consumo, no se apropia), se instala entonces en la dimensión de medio sin fin porque, guardando su forma, pierde su vínculo con su anterior funcionalidad y porque no resulta ser usable para algo.

IV.- Hipótesis y metodología

En este sentido, la hipótesis a plantear en la investigación, puede presentarse de la siguiente manera:

1. Existen en el desarrollo de la danza espectáculo dos concepciones diferenciadas de cuerpo según el lugar lógico que el mismo ocupa en la producción coreográfica. Estas diferencias se pueden visualizar: a) en la contraposición entre dos estilos de danza, el ballet y la danza contemporánea y b) en la contraposición existente entre el cuerpo puesto en escena como medio o como materia.
2. La danza-ballet produce un tipo de cuerpo que puede entenderse como un *medio* ligado claramente a fin que está por fuera de sí.
3. La danza-contemporánea produce un tipo de cuerpo que puede entenderse como *materia* en tanto aparece como la respuesta que se da la danza cuando se pregunta por su especificidad (medio sin fin).

La metodología propuesta para llevar adelante el trabajo de investigación es de carácter *hermenéutico*. Es preciso trabajar sobre la historia y la lógica del pensamiento, para llevar adelante un análisis crítico que se proponga llegar a un horizonte constructivo. La falta de desarrollo teórico específico, en relación a la temática propuesta, obliga a un trabajo de análisis y sistematización riguroso, tanto de los textos filosóficos como de los de crítica de danza. El objeto es llegar a establecer un vínculo fructífero entre ambas dimensiones de análisis.

También se propone una metodología de observación y observación-participación. Este tipo de tarea es necesaria de llevar adelante en relación al problema de la danza. La aplicación de categorías filosóficas a la producción coreográfica sólo es posible si se realiza una observación y análisis de diferentes tipos de obras de danza. Además, la observación-participación, se propone en tanto quien escribe se dedica a la danza, motivo por el cual, la experiencia estética del cuerpo resulta posible de ser aprehendida de manera no-mediada. El objetivo en este punto es sistematizar conceptualmente una experiencia de subjetividad particular que contribuya al objetivo general de la investigación.

V.- Objetivos generales

- Identificar el lugar que ocupa el problema del cuerpo en los desarrollos filosóficos contemporáneos al surgimiento del ballet y de la danza contemporánea.
- Explicitar cómo las obras de danza clásica y contemporánea expresan los conceptos de cuerpo identificados.
- Exponer los conceptos de cuerpo que han servido (o han sido usados en) a la producción de una estética filosófica de la danza.

²⁰ Agamben, Giorgio: *Profanaciones*, 2005.

Bibliografía

- AA.VV: *Estudios sobre la "Crítica del juicio"*, Madrid, Editorial Visor, colección La balsa de Medusa, 1990.
- AA.VV: *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002.
- ADKINS, Arthur: *From the Many to the One. A Study of Personality and Views of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values, and Beliefs*, Oxford, s.e., 1970.
- AGAMBEN, Giorgio: (1977) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Buenos Aires, Editorial Pre-textos, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio: (1977) *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio: (1970) *Hombre sin Contenido*, Traducción particular.
- AGAMBEN, Giorgio: (1996) *Medios sin fin*, España, Editorial Pre-Textos, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio: (2004) *Estado de excepción*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio: (2004) *Lo abierto*, España, Editorial Pre-textos, 2005.
- ARISTÓTELES: *Poética*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2004.
- BAYER, Raymond: *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BERNARD, Michel: *Le corps*, París, Editions du Senil, 1995.
- BÜRGER, Meter: *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor Editorial, colección La Balsa de la Medusa, 1996.
- CACCIARI, Máximo: *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós Editorial, colección Espacios del Saber, 2000.
- CASTRO, Edgardo: *El vocabulario de Michel Foucault*, Buenos Aires, Prometeo 3010, 2004.
- CASTRO, Edgardo: *Pensar a Foucault. Interrogantes filosóficos de la arqueología del saber*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- COPELAND Roger y Marshall Cohen: *What is dance? Readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- DODDS, E.: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1997.
- EGGERS LAN, Conrado: *El concepto de alma en Homero*, Buenos Aires, Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1967.
- FOUCAULT, Michel: (1964) *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- FOUCAULT, Michel: (1975) *Vigilar y castigar*, Argentina, Siglo XXI, 1989.
- FOUCAULT, Michel: (1976) *Historia de la sexualidad, Tomo I: La voluntad de saber*, Argentina, Siglo XXI editores, 2004.
- FOUCAULT, Michel: (1984) *Historia de la sexualidad, Tomo II: El uso de los placeres y Tomo III: El cuidado de sí mismo*, Argentina, Siglo XXI editores, 2004.
- FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992.
- FOUCAULT, Michel: (1981) *Tecnologías del yo*, España, Paidós, 2000.
- FOUCAULT, Michel: (1999) *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HENCKMANN, W. y Lotter, C.: *Diccionario de estética*, Barcelona, Crítica Ediciones, 1998.
- HUMPHREY, Doris: *El Arte de Crear Danzas*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1965.
- JAQUET, Chantal: *Le corps*, París, Presses Universitaires de France, 2001.
- LABAN, Rudolf: *Danza Educativa moderna*, España, Editorial Paidós, 1970.
- LABAN, Rudolf: *Apuntes de Esfuerzo y forma*, (trad. Silvana Cardell), Buenos Aires, 1992.
- NIETZSCHE, Friederich: *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Ediciones del Libertador, 2002.
- NIETZSCHE, Friederich: *Ecce Homo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.
- NOVERRE, Jean: *Cartas sobre la danza y los ballets*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1962.
- OSTENFELD, Erik Nis: *Forms, Matter and Mind. Three Strands in Plato's Metaphysics*, La Haya-Boston-Londres, Martinus Nijhoff, 1982.
- REGNER, Otto: (1962) *El Nuevo libro del ballet*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1965.

SORELL, Walter: *La Danza en su Tiempo* (Traducción de Susana Tambutti), Garden City, Anchor Press/ Doubleday, 1981..
VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética*, Madrid, Editorial Visor, colección La Balsa de Medusa, 1998.