

TECNOLOGÍA Y PROCESOS COMPOSITIVOS DE LA DANZA EN TOMA 3¹

Prof Lucía Belén Merlos (UNLP)

Lic. Mariana Lucía Saez (UNLP)

Introducción

“Las artes contemporáneas se mezclan, hibridan sus formas, materias o métodos y usan, mencionan y simulan el cuerpo. Acciones y performances, danza, teatro, música, gesto plástico, audiovisual-movimiento, digitalización, virtualidad, interactividad e interconectividad: un conjunto mixto, impuro, mezclado que hace aparecer el cuerpo como materia básica, como referente indiscutible, como dispositivo central”

María de los Ángeles de Rueda²

Pensar el escenario actual de la danza en vinculación con la tecnología, nos lleva a reflexionar respecto de los diferentes modos de composición y producción de las obras contemporáneas³.

Coincidiendo con Santana (2009), creemos que las imágenes visuales, así como las imágenes sonoras, cobran gran importancia en la producción de obras de danza con mediación tecnológica, creándose gran cantidad de producciones que incluyen: video-escenografía o dispositivos tecnológicos para la generación de ambientes inmersivos o interactivos; videodanza; obras de danza configuradas como instalaciones, ya sean instalaciones performáticas o interactivas, o video-instalaciones; trabajos producidos por y/o para Internet, tales como webdanza, danza telemática, etc.

En este marco, los límites entre las distintas disciplinas se vuelven difusos y se generan múltiples desplazamientos de los medios expresivos tradicionales. Las propuestas actuales se convierten en sistemas complejos que permiten la interactividad de aquello que ocurre en tiempo real y aquello que no, incorporando como nuevo suceso la posibilidad de que un coreógrafo pueda contar con la edición de movimiento y su incorporación en la obra como otro material con soporte audiovisual.

En este contexto, el trabajo se propondrá focalizar la mirada en el análisis de la obra *Toma 3*, creación colectiva de la compañía Proyecto en Bruto⁴, dirigida por Florencia Olivieri (estrenada en el mes de junio del

¹ Este trabajo es una reelaboración de un trabajo previo realizado por una de las autoras (Lucía Belén Merlos), como Trabajo Final del Seminario “Técnicas, procedimientos coreográficos y Expresión en la danza espectacular de occidente”, dictado por la Prof. Laura Papa, en el marco de la Especialización en Danza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, carrera de la cual ambas autoras somos alumnas.

² En su prólogo al libro “Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas”. Alejandra Ceriani (compiladora). La Plata, Edulp, 2012.

³ Entendemos lo *contemporáneo* no como una designación temporal, sino en referencia a nuevas formas de producción artística, en las que ya no hay un único modo de hacer y de entender el arte, porque el *arte* como gran relato ya no está vigente (Danto, 2008; Vattimo, 1987). Si bien somos conscientes de la discusión en torno al concepto de “contemporaneidad” que manifiestan algunos autores (Cauquelin, 2002; Lepecki, 2008; Louppe, 2012), creemos en la utilidad práctica de aplicación de esta denominación para referirnos a las prácticas que nos ocupan en este trabajo.

⁴ Proyecto en Bruto es un grupo de danza contemporánea y medios audiovisuales de la ciudad de La Plata. Está integrado por 8 bailarinas, un músico y un técnico-iluminador. A su vez las bailarinas tienen formaciones diversas y complementarias (además de formación en diferentes técnicas de danza y de trabajo corporal, están formadas en teatro, cine, literatura, diseño gráfico, ciencias sociales), y asumen roles rotativos dependiendo de cada proyecto (interpretación, dirección, asistencia, producción, etc).

2012 en Club Café Muller , en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y con funciones posteriores en distintos espacios de la ciudad de La Plata), haciendo fundamental hincapié en la observación de la relación entre dispositivos tecnológicos y material de movimiento, distinguiendo tres relaciones diferentes: la vinculación de las escenas creadas con las imágenes visuales proyectadas (sean estas editadas previamente, capturadas por la cámara, así como las proyectadas en vivo); el material de movimiento generado por las bailarinas (tanto en tiempo e imagen real como en imagen proyectada) y la relación con lo sonoro (pudiendo ser previamente grabado, como procesado y ejecutado en vivo), así como también se destacarán los *procedimientos coreográficos* presentes en el desarrollo de la misma.

Consideramos que en el caso particular de *Toma 3*, tiene especial pregnancia el uso de la imagen previamente filmada, editada y proyectada en vivo, en su interacción con el movimiento de las intérpretes en escena. Esta particularidad nos permitirá pensar la organización de sus elementos en términos de una *coreografía distribuida*, donde a partir del uso del tiempo, el espacio y los diferentes soportes, la obra se construye y la coreografía sucede, en simultaneidad o en alternancia, entre el espacio real y el espacio proyectado, siendo esta disposición singular lo que hace a la configuración de sentido.

Por último, se buscará referir al lugar del cuerpo, tratando de interpelar cuales son las principales referencias tanto a una imagen expandida, como a una imagen que se presenta como fragmentada, analizando allí el lugar de la corporalidad. Se reflexionará también sobre el concepto de *cuerpo extendido*, *amplificado* y a la vez de un *cuerpo mezclado*, destacando la diversidad de formas, soportes, tamaños y dimensiones en las que el cuerpo se halla presente en la obra.

Relación entre dispositivos tecnológicos y material de movimiento en *Toma 3*

Toma3 anunciada a la prensa y presentada al público como una obra de Danza + Video + Música en vivo, muestra un fuerte lazo entre los dispositivos tecnológicos, el material de movimiento y las escenas creadas, como elementos determinantes al momento de presenciar e interpelar la obra en su conjunto.

Fuertemente arraigada a las imágenes digitales, recrea un ambiente inundado de simultaneidad, transformaciones y continuidades, donde lejos de tener una narrativa lineal, la obra propone el desafío de una construcción de sentido a partir de la hipertextualidad y la yuxtaposición de imágenes (formas - colores), movimiento y sonido.

En este marco de análisis, para una mejor diferenciación de los elementos identificados, propondremos la distinción de tres relaciones en interjuego dentro de la producción coreográfica:

1. La coreografía en vinculación con las imágenes visuales proyectadas, con previo tratamiento de selección, edición y organización.
2. El material de movimiento dentro de la obra, tanto lo realizado por las bailarinas en tiempo e imagen real así como lo proyectado en imagen digital.
3. La articulación con lo sonoro, en la incorporación música producida en vivo, con sonidos generados con instrumentos musicales así como los generados desde el ordenador.

La coreografía en vinculación con las imágenes visuales proyectadas:

Dentro de esta primera relación consideramos que lo visual tiene la versatilidad de funcionar como una

situación narrativa dentro de la obra; como contexto de lo que pasa (por los colores y las formas) ; como escenografía o video-escenografía, así como suceso que interactúa con lo que pasa fuera de la imagen virtual.

Destacamos también aquí la posibilidad de que la imagen se presente en diferentes soportes, ya que tiene la posibilidad de estar proyectada detrás de las bailarinas, delante de ellas o sobre su cuerpo, generando así diferentes situaciones y escenas.

En lo que a las construcciones digitales respecta, es importante destacar que son filmaciones de movimientos reales de las bailarinas, previamente editados, siendo en este caso en particular, imágenes fragmentadas, desdobladas o multiplicadas, que según nuestro criterio permite acentuar la mecanización y la segmentación del movimiento en la obra, donde la inclusión de figuras geométricas resulta tener un carácter central.

A esto se suma la utilización de un caleidoscopio gigante, dentro del cual se introduce una cámara (combinándose así tecnología analógica y digital), que capta las imágenes a través de este dispositivo, proyectando en tiempo real los cuerpos multiplicados y geometrizados.

Refiriendo a la imagen total, permite una coexistencia y simultaneidad de planos, así como una singular relación de figura-fondo con las bailarinas, su ubicación y el uso del el espacio .

El material de movimiento dentro de la obra

Continuando el análisis, resulta importante singularizar la relación con el *material de movimiento*, ya que cuando referimos a este apartado no sólo ponemos atención en los movimientos realizados por las bailarinas en tiempo real, sino en aquello que podemos observar como material de movimiento proporcionado desde los videos y las proyecciones.

Un ejemplo de ello es la gestualidad presente en la proyección, donde el tratamiento del primerísimo plano, primer plano y plano detalle permiten destacar movimientos pequeños, gestos mínimos, así como acentuar el lugar de la mirada en la obra.

Por otro lado, la ubicación, unión o distanciamiento respecto de las intérpretes y lo que se proyecta crea un dinamismo singular. La imagen proyectada aquí acompaña el movimiento de las bailarinas y el movimiento de ellas completa la imagen proyectada.

Otra de las particularidades que percibimos es la presencia de un *cuerpo virtual*⁵ producto de la reconstrucción digital de la imagen real y escénica y de las relaciones de semejanza y diferenciación que se producen entre ambos.

Por último, el recurso lumínico suma la posibilidad de que el movimiento en tiempo real se proyecte en sombras, ya sea sobre una imagen fija o en movimiento, sumándose como nuevo elemento que interactúa con el movimiento de las bailarinas y el movimiento proyectado.

Correspondencia con lo sonoro

⁵Si bien la categoría del *cuerpo virtual* refiere mayormente a los cuerpos creados artificialmente a través de los *softwares* de animación específicos, consideramos que es pertinente citar dicho concepto por el producto final que la obra propone en relación a una imagen desdoblada, deconstruida y por momentos integrada del cuerpo.

El sonido electrónico, en principio casi incidental, crea una atmósfera en correlación con los colores, con lo que ocurre en la virtualidad de la imagen y las características de los movimientos.

Podemos advertir que dentro de la obra éste permite instaurar el ambiente, en tanto contexto, de las de diferentes escenas. Éste no sólo interactúa con las bailarinas sino que la sonoridad también se hace presente sobre las proyecciones, dando al público la posibilidad de diferenciar una escena de otra.

Como dentro de la propuesta del grupo (Proyecto en Bruto) la construcción colectiva e interdisciplinaria hace a sus producciones, un gran porcentaje de la musicalidad y lo sonoro se realizó en base a la captura y reciclaje de los ambientes originales de las filmaciones que se ven proyectadas en la obra. De este modo, tanto la palabra como los ambientes mismos de las tomas forman la base sobre la que se construye todo el discurso sonoro. A este material se añaden texturas realizadas con instrumentos bendeados (intervenidos), más interpretación y procesamiento en vivo, y live looping. Así, lo sonoro es trabajado en sincronización con el audio, el video y el movimiento, sumando capas en tiempo real al sonido ya existente.

Es importante considerar, además del hecho de que en la propuesta sonora se conjugan elementos pre-grabados y elementos generados y procesados en vivo, que el músico forma también parte de la escena, variando su ubicación en función de los diferentes espacios donde se presente la obra, pero siempre visible, junto a sus equipos e instrumentos, e interactuando en tiempo real con los demás elementos que conforman la escena y la propuesta.

Pensando en los procedimientos coreográficos

Si entendemos a los procedimientos coreográficos como “Formas particulares en las que disponemos un material de movimiento en una obra, que apuntan a la construcción de una determinada manera coreográfica, que llegue de manera más potente al receptor”⁶ podemos destacar algunos de ellos en *Toma3*, procedimientos que hacen al conjunto de la propuesta escénica en la construcción de sentido y que complementan el análisis de la relación entre el material de movimiento de la danza y lo tecnológico. Por tal motivo, en este contexto de análisis y en relación a lo observado en vivo, nos aventuramos a destacar los siguientes procedimientos:

- Asociación: De una imagen con otra. En particular la primera imagen proyectada, los gestos de una mujer frente a un espejo, es asociada con el movimiento de las bailarinas, ubicadas de espaldas al público.
- Mecanización o robotización del movimiento: El movimiento mecanizado aparece como una repetición corporal de los sonidos electrónicos, movimientos cortados mayormente realizados con los brazos (presentes claramente en la segunda escena de la obra).
- Enumeración y repetición: Diferentes movimientos, gestos y secuencias se presentan sucesivamente uno tras otro y se repiten.

⁶ Papa, Laura. Apunte de cátedra. *Seminario de Posgrado: Técnicas, procedimientos coreográficos y expresión en la danza escénica occidental*. La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2012.

- Adición-sustracción: Presente en la suma o la resta de imágenes proyectadas, la suma de bailarinas en escena, y la suma de elementos de movimientos en la coreografía.
- Interrupción: Determinada por los cambios de imagen, sonido y la presencia del silencio.
- Exageración y lentificación: De los movimientos de las manos y los brazos en diferentes momentos de la obra.

Es pertinente subrayar aquí que adherimos al concepto propuesto por Lisa Naugle (2002) de *coreografía distribuida* quien, pensando en el encuentro de la imagen digital del movimiento y la danza, sugiere suponer que en un único ambiente de tiempo real hay una distribución que se refiere a la coreografía creada para el espacio físico y el espacio proyectado. En este sentido, al analizar los procedimientos coreográficos, consideramos la coreografía en su totalidad, incluyendo tanto el movimiento realizado en vivo por las bailarinas como el proyectado (sea previamente filmado o capturado y proyectado en tiempo real), y las relaciones que se establecen entre ambos.

El cuerpo como concepto dentro de la obra

*“El cuerpo dentro del discurso tecnológico se transforma
en un cuerpo nómada, pasajero, encontrándose y perdiéndose continuamente”*

Susana Tambutti⁷

Siguiendo a Perez Buchilli (2012) podemos destacar que desde la década de 1960, el cuerpo, como un objeto pasible de ser problematizado escénicamente, ha sido la gran pregunta para la danza contemporánea, transformándose desde entonces en tema para la danza, dejando de ser sólo un instrumento para metáforas expresivas.

En particular, a partir de la utilización de medios tecnológicos el cuerpo se convirtió también en un material para la experimentación, y, como mencionábamos anteriormente, podemos ver un cuerpo fragmentado, un cuerpo extendido, así como un cuerpo artificial creado a partir de los trabajos de edición.

De modo que poner la mirada en el cuerpo tanto como elemento, como concepto y como intervención dentro de *Toma3* nos lleva a singularizar una presencia polifacética, donde éste como elemento indispensable de la danza, aunque no privativo de ésta, se convierte en material para la manipulación y experimentación estética.

Y en este punto consideramos ampliar la mirada entonces al concepto de corporalidad, ya que “No hablamos de cuerpo, sino de corporalidad, no vemos un objeto cerrado sino una continuidad entre cuerpo y dispositivo que permite generar relaciones de sentido dinámica y abiertas.” (Temperley, 2012:49).

En el caso de *Toma3*, creemos que puede ser de utilidad pensar en una forma restringida de ampliación de la corporalidad (Martínez Pimentel, 2008), porque si bien la percepción del cuerpo no es amplificada por medio de interfaces digitales que conlleven a una multiplicación sensorial para las bailarinas, la proyección

⁷ Tambutti, S. (2005). “Cuerpos en fuga, Danza y Tecnología”. *El cuerpo como huella*.

de su propio cuerpo (previamente filmado o capturado y proyectado en tiempo real) aumentado, modificado y fragmentado, genera una particular experiencia y reflexión sobre el cuerpo en ellas, que es motivadora del movimiento, a la vez que una particular percepción por parte de los espectadores.

Construcción poética de la obra /construcción de sentido y el recurso tecnológico

“Un espejo no remite a un idéntico o a una metáfora. Las captaciones de este encuentro pertenecen a un registro distinto: rozamientos de la realidad en movimiento antes que proyecciones de coordenadas representativas; intensificación de detalles, de reflejos que no se agotan en un punto de referencia, en lugar de esquematizaciones; claridades tornasoladas provenientes de lo real mismo antes que elucidaciones a través de una iluminación sabia”.

Marie Bardet, 19-20

A partir del análisis de los procesos coreográficos y de las relaciones que se establecen entre éstos, el movimiento de las intérpretes y los dispositivos tecnológicos, podemos aproximarnos a la construcción de sentido que propone *Toma3*.

En esta consideración emergen dos dimensiones principales. La primera de ellas es la presencia de una fragmentación, multiplicación y deconstrucción de la imagen, el cuerpo y el movimiento; que si bien es trabajado y generado desde la propuesta de movimiento en sí misma, es fuertemente potenciado por la utilización de los recursos tecnológicos en el desarrollo de las diferentes escenas. La segunda es la variedad de formas y modos en las que el *cuerpo real* puede mezclarse en y con lo tecnológico, ya sea desde la posibilidad de filmar un movimiento y editar su repetición o reelaborarlo; con la multiplicación generada en vivo, a partir de la imagen filmada y proyectada en tiempo real a través del caleidoscopio; o bien en el juego de interacción que se propone entre las intérpretes, las imágenes y los sonidos; dando lugar así a la generación de cuerpos extendidos, ampliados y mezclados, como previamente mencionamos. Operando retóricamente todos estos procedimientos, en la manipulación del cuerpo por medio de diversas técnicas, los recursos que componen el mundo poético de *Toma3* (la repetición, la fragmentación, el reflejo, el juego de escalas, la yuxtaposición...) se articulan en torno al cuerpo y a la persona, construyendo un espacio donde se juegan constantemente lo uno y lo múltiple, lo singular y lo general, lo semejante y lo diferente, el *yo* y el *otro*; un universo en el que estos binomios toman nuevos significados y nuevas posibilidades, desplazándose la relación de oposición que prima de acuerdo con la lógica racional.

Podemos hablar también de que en la obra se genera un escenario híbrido, en el que los límites entre la escena y la producción/proyección visual se vuelven difusos. La coreografía se distribuye entre estos dos espacios, al mismo tiempo que se construye en la interacción entre ambos.

De acuerdo con Jaime de Val (2012), las tecnologías de visualización son a priori tecnologías de control, ya desde las primeras experimentaciones fotográficas en el siglo XV, donde la cámara se ha utilizado produciendo un encuadre fijo y una distancia de observación de una visión constitutiva de un sujeto abstracto, definido por su rostridad, al mismo tiempo que la percepción es orientada en función de una centralidad. Es por eso que para este autor, el arte, y en particular en su vinculación con estos mismos dispositivos tecnológicos, debe darse la tarea de desujetar, desorientar y descentralizar.

Siguiendo esta línea, consideramos que esta tarea es en buena medida retomada por *Toma 3*, ya que a partir de la utilización de los recursos que previamente han sido citados (la multiplicación, la fragmentariedad, la yuxtaposición), la obra construye un universo en el que las tecnologías de visualización son reapropiadas de modos particulares, y rebasadas por lo que sucede en vivo; la rostridad es deconstruida en tanto identificatoria de un sujeto único, al mismo tiempo que la visión y la escucha se distribuyen por un espacio multidimensional, de modo que esta centralidad, del rostro, del cuerpo, del sujeto y de la percepción, se encuentra desplazada y redistribuida.

Conclusiones

Realizar el análisis de *Toma3*, focalizando la mirada en sus características desde los ejes elegidos: la relación entre dispositivos tecnológicos y material de movimiento, así como los procedimientos coreográficos destacables de la obra, nos lleva inevitablemente a pensar en el actual escenario de la danza, donde su hibridación con otros lenguajes así como con diferentes elementos o materiales, se ponen al servicio de la construcción de sentido, introduciendo aquello disponible para ser utilizado resignificándolo.

Por otro lado la mirada puesta en el tratamiento del cuerpo como elemento escénico, como concepto y como intervención, nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad que brinda la incorporación de la tecnología en la inclusión de esta corporalidad ampliada, donde el espectador puede ver lo que acontece desde una nueva dimensión o perspectiva.

Por qué pensar en una nueva narrativa o poética, porque justamente en el escenario actual del arte en general y de la danza en particular, si pensamos a la danza inmiscuida en la esfera de lo tecnológico, no podemos dejar de advertir y citar el amplio espectro de posibilidades que este binomio ofrece, sea tanto presentándose como soporte del movimiento o bien como generador de él, en la mimetización de un solo retrato escénico.

Quedará seguir pensando formas de mirar y preguntarse, respecto de la contemporaneidad del arte y la danza, que nos permitan interpelar una nueva dimensión artística, hallada en reciprocidad con las motivaciones y realidades socio-culturales que despliega potencialmente el siglo XXI.

Bibliografía

Arreguín Garmendia, L.G. (2011). *Utilización el trabajo interdisciplinario y del Lenguaje multimedia en la Danza Contemporánea: El bosque una propuesta práctica*. Universidad Politécnica de Valencia, Programa de Doctorado en Artes Visuales e Intermedia (México).

Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneaker. Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press. (Trad. María Pía Gigena).

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.

Bentivoglio, L. (1985). *La danza Contemporánea*. Milán: Longanesi.

Cauquelin, A. (2002). *El arte contemporáneo*. México D.F.: Publicaciones Cruz.

Ceriani, A. (2012). *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. La Plata: Edulp.

Danto, A. (2008). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires:

Paidós.

Gigena, M.M. (2008). *Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente*. Las muertes de las vanguardias. En *Figuraciones N°4*. Buenos Aires: IUNA.

Le Bretón, D. (2006). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá.

Loupe, L. (2012). *Poética de la danza contemporánea*. Universidad de Salamanca.

Martínez Pimentel, L.C. (2008). *Tesis Doctoral: El cuerpo híbrido en la Danza: Transformaciones en el Lenguaje Coreográfico a partir de las Tecnologías Digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales*. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Valencia, noviembre.

Papa, L.N. *La danza espectacular frente al problema de la significación*. Artículo digital.

Santana, I. (2009). "As possibilidades do real na Cultura Digital e suas reverberações na dança com mediação tecnológica". En: Carrera, Diego (compilador) *Estudios sobre danza en la Universidad*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente.

Tambutti, S. (2005). "Cuerpos en fuga, Danza y Tecnología". *El cuerpo como huella*.

Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.