

Especialización en Danza
Línea de formación en Análisis de la
Producción Coreográfica
Universidad Nacional de la Plata

Trabajo final

Un estudio de la danza en interacción con la
tecnología
desde un punto de vista sistémico

Lic. Susana Temperley

Resumen

En un intento por deslindar las dinámicas que alejen a las manifestaciones de danza y tecnología de la corriente hegemónica de la Historia de la Danza de base hegeliana, el siguiente trabajo busca observar desde la perspectiva de la teoría sistémica de Nicklas Luhmann, el desarrollo y consolidación del fenómeno artístico, que toma relieve a lo largo del siglo XX, basado en la relación entre danza y tecnología y que está conformado por configuraciones discursivas heterogéneas.

En este marco, las líneas que siguen dialogan con la Sociosemiótica de Eliseo Verón y, específicamente, con la cuestión de la mediatización de las sociedades y el advenimiento de los fenómenos mediáticos, encontrando que el sistema Danza-Tecnología se ha ido edificando sobre terreno pantanoso, es decir, sobre la interpenetración de dos sistemas siempre en tensión. Una tensión que se entreteje entre los extremos de la historia de la hominización, el de su origen y el de su presente.

Además discute con perspectivas representativas de la reflexión teórica actual (especialmente latinoamericana) que indaga en las relaciones de la danza y la tecnología focalizando la atención en los resultados o efectos de la unión particular de la danza con la tecnología, más que en los procesos que los producen.

Primacía de lo indicial en las dinámicas autopoiéticas, necesidad de expandir el aparato conceptual incorporando nociones como "tecnología expandida" y "corporalidad", para desplazar aquellas ya cristalizadas pero inútiles para dar cuenta de la complejidad a la que se enfrenta tanto la instancia de producción de discursos como la propia del análisis; son algunos de los puntos nodales que se presentarán en las siguientes líneas.

INDICE

1. Introducción -----	4
2. Circunscripción del problema general y propuesta -----	4
2.1. La danza en interacción con la tecnología. Interrogantes -----	7
3. Conceptos metodológicos y delimitación del campo de análisis -----	8
3.1. Aportes conceptuales desde la Teoría Sistémica -----	8
3.2. Aportes conceptuales desde la Sociosemiótica -----	10
3.3. Dispositivo y enunciación -----	13
4. Circunscripción del campo de investigación y corpus discursivo -----	15
5. Descripción de casos -----	16
6. Análisis -----	29
6. 1 La Danza y la Tecnología: identificando sistemas -----	29
6.1.1. Materialidad en el sistema de la Danza y en el sistema de la Tecnología -----	30
6.1.2. Vínculos intervinientes en el sistema de la Tecnología y en el sistema de la Danza -----	32
6.2. Hacia la emergencia de un nuevo sistema. Danza- Tecnología -----	34
6.2.1. Marco de reflexiones existentes sobre el problema -----	34
6.2.2. Sobre la interpenetración entre danza y tecnología -----	37
6.2.3. Vínculos -----	38
6.2.3.1 Vínculos restringidos en el sistema Danza-Tecnología -----	39
6.2.3.2 Procesos indiciales en las obras de vínculo restringido -----	40
6.2.3.3 Vínculos paradójales en el sistema Danza-Tecnología -----	41
6.2.3.4 Sobre el lugar problemático de la indicialidad en la Danza <i>digital</i> ---	45
6.2.4. El sistema interindividual -----	47
7. Conclusiones -----	49
8. Bibliografía citada y consultada -----	53
9. Obras que componen el corpus de análisis -----	54

1- Introducción

El eslabón perdido (fragmentos de un artículo aparecido en Página 12 el 28 de Agosto de 2009)

“Hace unas semanas, alguien colgó en You Tube unos fragmentos de La siesta del fauno, la coreografía más famosa de Nijinsky que nadie que esté con vida en este planeta ha tenido la suerte de ver. Como Atlántida entera saliendo del mar, se cumplía uno de los grandes imposibles del siglo XX. El público, obviamente, colmó la sala virtual. A los pocos días, el mismo usuario agregó escenas de El espectro de la rosa, Scherezade y El Dios azul, donde el artista se transforma en un ser claramente andrógino o en un esclavo siguiendo los pasos pensados por el también joven y genial coreógrafo Michel Fokine (1880-1942). En total, tres minutos que resumen sus apariciones en París como primer bailarín a las órdenes de Sergei Diaghilev, su jefe, su mecenas, su amante.

Pequeño detalle: Diaghilev desconfiaba del cine. No por su mutismo sino por su torpeza y saltos de ritmo en la imagen. Tal vez fuera un buen recurso para un corto cómico o para un documental que retrate a una multitud saliendo de una fábrica, pero una pésima propaganda para una compañía de ballet. Por lo tanto, está claro, prohibió terminantemente que filmaran a su bailarín. Nijinsky, a quien su amante le daba absoluta libertad para inventar coreografías y hacer lo que quisiera con el canon de la danza, obedecía al pie de la letra sus mandatos administrativos. Además, no estaba interesado en verse bailar, es uno de los pocos bailarines que jamás corregía posturas frente a un espejo. “Yo me veo desde afuera cuando bailo, sé perfectamente dónde estoy y qué es lo que los demás están viendo”, dijo mucho antes de volverse loco.

La ilusión se ha derrumbado hace unos días. La experta en ballet ruso, Joan Acocella desmantela el truco en una nota publicada en The New Yorker Literary Review. Un técnico de animación llamado Christian Compte creó las secuencias de baile a partir de fotografías tomadas por Adolph de Meyer, más tarde jefe de fotografía de Harpers Bazaar, esta vez sí con el permiso del Diaghilev. Para Comte, el fraude de YouTube ha sido un buen recurso publicitario de su estudio de animación en Cannes”.¹

2-Circunscripción del problema general y propuesta

El interés por la evolución de la danza como arte ha sido una zona de exploración tardío en el campo académico. En su mayoría la bibliografía existente se limita a describir de manera cronológica el desarrollo de la danza desde el siglo XVI hasta fines del siglo XX dando cuenta de biografías y describiendo las obras fundacionales, de manera tal que construye una Historia de la danza más o menos homogénea.

¹ Fragmentos del artículo de Liliana Viola para Página 12, (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-946-2009-08-28.html>)

Del mismo modo, la mirada convencional ha fundado una Historia de la danza que lee en la sucesión de momentos una evolución de la danza como arte, movilizadora por la búsqueda de un fin trascendental, enmarcada en lo que Jean-Marie Schaeffer denomina Teoría Especulativa del arte. Así, se ubica el origen de la danza teatral occidental en 1661 con la Academia Real de la Danza de Luis XIV, definida por una estética basada en el auge de la representación de un referente exterior y el dominio del cuerpo en la búsqueda de un virtuosismo que reflejara la perfección espiritual, mientras que el apogeo de este arte se cataloga alrededor de 1959, cuando Merce Cunningham guía sus producciones de acuerdo con las preguntas: ¿Qué son los movimientos? ¿Qué son el tiempo y el espacio?

De este modo, el relato subyacente a esta Historia, estructurada en base a segmentos sucesivos: surgimiento del ballet, surgimiento de la danza moderna, el período vanguardista y finalmente, la danza contemporánea denominada por algunos autores, posmoderna tiene como punto de transformación principal el rechazo de la rigidez estética universalmente impuesta por el ballet. De modo tal que las lecturas de los diferentes "momentos" de ruptura que experimenta este arte siempre se describen a partir de una suerte de gradación en cuanto a la permanencia/ alejamiento del ballet.

Tal punto de partida y parámetro (al menos el más generalizado) para el análisis de toda obra considerada fundacional conlleva una modelización de la evolución de la danza en base a la identificación de polaridades del tipo: Presencia – ausencia (de tal o cual movimiento corporal)/ específico – inespecífico (del lenguaje de la danza "clásica"): por ejemplo, el cambio desde la tensión en un eje vertical del cuerpo asentada en el segmento inferior, a buscar el centro energético y cinético en el plano medio – concretamente en el estómago; o el desplazamiento del respeto por la disposición frontal del escenario – comúnmente denominado "a la italiana" - hacia la intervención del espacio público por mencionar sólo uno de los espacios no convencionales explorados por la danza del siglo XX).

Sin embargo, es posible relativizar esta lectura dominante pues tal como señalan los referentes de la Teoría Sistémica – en nuestro caso privilegiaremos los aportes de Luhmann (1991)- para que un discurso, podría ser en nuestro caso el de la Historia de la danza, ponga en discusión los fundamentos de un lenguaje o quiebre un paradigma de género no alcanza con operar señalando rasgos contrarios que rompan con el punto de referencia.

En cambio, la noción de *sistema* surge del complejo pensamiento de Humberto Maturana con respecto al desarrollo de los organismos vivos (de modo tal que los principios teóricos de Maturana, trascienden la biología y lo llevan a replantear los fundamentos del conocimiento humano) y en este marco, el principio de *autopoiesis* se puede ver como fundamento de la evolución de todos los sistemas: desde la célula hasta la sociedad. Utiliza y distingue tres grandes tipos de sistemas: el sistema vivo, el sistema psíquico y el sistema social. El primero se reproduce gracias a la vida, el segundo lo hace vía la conciencia y el tercero se perpetúa a través de la comunicación. El interés de Luhmann se centra en este último, en la medida en que las sociedades modernas se caracterizan por una diferenciación de sus sistemas en subsistemas, entre los cuales figuran los subsistemas político, económico, artístico, religioso o educativo. Cada uno es autopoietico y no se trata de una estructura o un conjunto ordenado de elementos determinados. El sistema está cerrado por sus propias operaciones y su entorno solo le afecta en la medida en que lo ha determinado. El sistema social reproduce la comunicación tal y como los sistemas vivos reproducen la vida y los sistemas psíquicos reproducen la conciencia. Todo lo que no es comunicación pertenece a su entorno. Como cualquier sistema está cerrado sobre sí mismo, el individuo carece de medios para intervenir sobre el sistema social y, más aún, para gobernarlo. Paralelamente, el proceso de diferenciación que ha acompañado a la modernidad es concebido a través de la constitución de subsistemas opacos que se perciben mutuamente como elementos del entorno.

A partir de esta postura, la propuesta consiste en tomar a la danza como un sistema cuya supervivencia y desarrollo depende de la relación con otros sistemas, a través de la comunicación entre membranas y la incorporación (y eliminación) de elementos. Este punto de vista tiene al menos inicialmente, dos ventajas:

- Multiplicar los puntos de referencia (en nuestro caso, ya no se trataría solo del Ballet como lenguaje- objeto a quebrar).
- Junto a la multiplicación de los parámetros, aparece la posibilidad de complejizar la lectura escapando de las series dicotómicas antes mencionadas.

De esta manera aparecen ante la mirada del analista una multiplicidad de relaciones posibles y de puntos de vista alternativos para su indagación. Sin ir más lejos, será posible complementar la Historia de la danza, formulando preguntas fundadas en el interés por una evolución "en sincronía" del sistema de la danza en relación con otros.

Aquí radica el propósito de nuestro análisis: ubicarnos desde otra perspectiva – diacrónica y sincrónica en simultáneo- que nos permite buscar nuevos elementos y que estos a su vez, habiliten nuevas hipótesis y lecturas sobre el desarrollo de la Danza de espectáculo (o escénica)².

Ahora bien, dada la riqueza semiótica de nuestro objeto de estudio el alcance del trabajo se limitará a una zona en particular del problema general, esta zona puede esbozarse como compuesta por las relaciones que mantuvo y mantiene este arte con la tecnología a lo largo del siglo XX. Situándonos en este punto, las siguientes líneas intentarán dar cuenta de los procesos autopoiéticos en esta zona, que resultan significativos dentro del mapa general de surgimiento y desarrollo de la danza entendida como sistema.

2.1- La danza en interacción con la tecnología. Interrogantes.

Siguiendo la propuesta de la Teoría Sistémica, a continuación se abordará el área de la Danza y la Tecnología, según el lugar que ocupa en el campo de la Danza entendida como sistema. Este punto de vista implica considerar la proposición acerca de la diferencia como fundamento para la supervivencia y desarrollo de un organismo. Se tratará, entonces, de atender a las prácticas de la danza combinada con la tecnología en su especificidad, en tanto procesos que pueden considerarse autopoiéticos.

El interrogante inicial podría formularse del siguiente modo el área de la danza en interacción con la tecnología ¿Se trata de una gran zona periférica cuya sustancia es indiferenciable? O en un caso más radical ¿debería dejar de pensarse como borde o periferia pues hoy es parte nuclear de la Danza? A estas preguntas se suman las siguientes: ¿cómo se realizan los procesos de emergencia, funcionamiento y cambio, es decir ¿Qué formas particulares reviste en tanto conjunto de fenómenos fundados en movimientos autopoiéticos?

Para responder a estos interrogantes, se indagará en las obras emblemáticas que reunieron la danza y las tecnologías que denominaremos “del contacto” en tanto su origen se vincula con la producción discursiva a lo largo del siglo XX (desde la óptica y la masificación de la electricidad, el cine, el video y hoy la tecnología digital e

² Es decir aquella que se distancia de la danza de función social (bailes cortesanos, rituales, danza folklórica, etc.) al dividir un espacio de contemplación separado del de exhibición y proponer la figura del espectador, aunque también se incluye bajo este nombre, espacialmente con la incorporación de la tecnología digital, a las obras donde el espectador participa a través de la acción en el proceso mismo- Por ejemplo, la danza interactiva.

internet)³. Desde la Danza serpentina de Loïe Fuller, a Mary Wigman con su danza inspirada en el cine expresionista, los filmes de Ted Shawn en escenarios naturales hasta los experimentos de cine-danza de Maya Deren y ya cerca de la contemporaneidad, las performances multimediales de Forsythe, la gestación de un lenguaje ahora consolidado: la videodanza y, por último, ejemplos de creaciones en el marco de la tecnología digital, especialmente de danza interactiva y danza telemática.

3- Conceptos metodológicos y delimitación del campo de análisis

A. Aportes conceptuales desde la Teoría Sistémica

Este paradigma teórico trabaja de acuerdo con el concepto de autopoiesis por su utilidad operativa. Un sistema autopoietico es el que produce sus propios componentes. Así, ve necesario reconocer los elementos que forman los sistemas sociales y que son creados por estos mismos sistemas. *“La teoría luhmanniana es un edificio conceptual cuyas dimensiones abarcan a la comprensión de todo lo social (...) Parte central de este complejo pensamiento se desarrolla con la ayuda de conceptos que Luhmann adoptó de la biología de Humberto Maturana.”* (Rodríguez y Torres, 2003:140).

La sociedad es un sistema autopoietico cuya red de reacciones “moleculares” se encuentra en la comunicación. Se trata de una red cerrada de operaciones que alberga dentro de sí todo lo relativo a formas de comunicación. Los seres humanos se hacen dependientes de ésta red emergente de orden superior. Lo que lleva a la siguiente conclusión: lo social no surge del individuo sino que consiste en una solución de tipo evolutivo, encaminada a proveer de estructuras de sentido.

Por su parte, la comunicación implica eventos fugaces que se conectan entre sí mediante el sentido (se trata de la coordinación de conductas para la creación de actos colectivos recurrentes). De acuerdo con Maturana hay comunicación cada vez que hay coordinación conductual en un dominio de acoplamiento estructural. De este modo, el *sentido* es una estrategia de selección que permite distinguir entre las comunicaciones que pertenecen al sistema y las que no pertenecen a él.

³ Es decir que el sistema Tecnología, implicará en nuestro análisis, el campo de aquellas tecnologías que intervinieron en la configuración de operaciones abocadas al “contacto” de instancias diferencias del campo comunicativo, que dieron forma a los dispositivos y medios vigentes durante este siglo.

Desde este punto de vista, pensar (nivel del individuo) y comunicar (nivel de lo social) constituyen dos clases de sistemas diferentes y cerrados, determinados por su estructura interna. (En este punto Luhmann se opone al pensamiento de Rousseau y Nietzsche al diferenciar la "socialización" de la "humanización"). En síntesis, la idea de Comunicación presente en Maturana y adoptada por Luhmann, involucra operaciones de coordinación de segmentos conductuales y deja afuera todo lo relativo a transferencia de contenido.

Aparato conceptual de la teoría luhmanniana

Autopoiesis: tal término indica un *proceso reactivo* que sólo se da en células con membrana, estas producen redes de reacciones que dan como resultado células del mismo tipo. El autor señala que esta operación no es posible de ser efectuada en aquellas carentes de membrana. De allí se desprende la concepción de la autopoiesis como el proceso mediante el que un sistema genera sus propias dinámicas y a partir de ellas su propio crecimiento y evolución. El principio de autopoiesis se puede ver como *fundamento de la evolución de todos los sistemas*: desde la célula hasta la sociedad.

El proceso de autopoiesis involucra cuatro propiedades: autonomía, emergencia, clausura operativa y autogeneración de estructuras.

Autonomía: consiste en la generación de dinámicas internas que permiten diferenciar el sistema (celular) del entorno. "*La célula pone de manifiesto la superación de la estructura punto a punto con respecto al medioambiente. Ya no es la célula un componente constituido sólo de átomos o moléculas, sino una forma específica (autopoiética) de combinación de dichos componentes*" (2003: 113). Esto significa que sólo "desde la perspectiva de la célula" se puede determinar lo que es relevante e irrelevante (relativo al transporte de potasio, sodio, por ejemplo, y dejando fuera otros minerales y gases).

Emergencia: surgimiento de un nuevo orden (organización de un nuevo nivel de complejidad) a raíz de la generación de nuevas dinámicas. Se trata de un cambio cualitativo. "*La emergencia señala precisamente la irrupción de un nuevo orden, cuyas características sólo pueden ser inducidas una vez que el nuevo orden ya está constituido. Lo que es emergente en la célula no es que las moléculas puedan crear indefinidamente más moléculas (...) sino al hecho de que las células dependen, en su*

operación, de la forma en que están organizadas y de cómo esta organización se lleva a efecto” (Ibid, 114). En síntesis, la emergencia no depende de la cantidad de materia o energía sino del tipo de reacciones internas que se generan dentro del sistema.

Autoconstrucción de estructuras: como la operación de la célula no puede importar estructuras puesto que está clausurada, ella misma debe generar sus estructuras. Estas últimas implican a los mecanismos de aprobación o de rechazo (de elementos internos y externos). *“Los sistemas clausurados en su operación producen sus propios elementos y, por consiguiente, sus propios cambios estructurales. No existe una intervención causal del entorno en el sistema sin que el mismo sistema lo provoque: todo cambio de estructuras – trátase de procesos de adaptación o rechazo- es, en última instancia autoinducido” (Ibid, 115).*

Estas propiedades derivan en el proceso de reproducción autopoietica, que significa desde ésta perspectiva, determinación del estado siguiente del sistema a partir de la estructuración anterior a la que llegó la operación.

B. Aportes conceptuales desde la Sociosemiótica

Es fundamental incorporar al aparato conceptual pertinente para el análisis, los aportes de Eliseo Verón (2013) quien desde una perspectiva transdisciplinaria indaga en las modalidades de encuentro entre las lógicas de los sistemas mediáticos y las lógicas de los sistemas socioindividuales de los actores sociales y delinea una historia de la mediatización dando cuenta del funcionamiento de estas lógicas en los momentos fundamentales de dicha historia: la emergencia de la escritura, la aparición de la imprenta y de los “papeles de noticias” (newspapers) y, ya en el siglo XIX y XX, la invención de la fotografía, el cine y la televisión. A esta lista podemos agregar los fenómenos derivados de la tecnología digital, es decir, la web y los nuevos medios interactivos).

En este marco, los conceptos que interesan para el abordaje del sistema danza-tecnología son:

Fenómeno mediático: para el autor un fenómeno mediático se manifiesta en el momento en que los signos poseen, en algún grado, las propiedades de autonomía tanto respecto de la fuente como del destino, y de persistencia en el tiempo. La materialidad que hace posible la autonomía y la persistencia de los signos necesita la intervención de operaciones técnicas, más o menos complejas, y la fabricación de un

soporte (p. 145-46). Si la semiosis aparece como una dimensión antropológica del Homo Sapiens, la historia de la mediatización, lejos de ser un proceso circunstancial de la modernidad, coincide con el largo plazo de la historia evolutiva de la especie (p. 18). Y señala que el advenimiento del primer fenómeno mediático se da con la construcción de los primeros instrumentos de piedra hace dos millones y medio de años. Por entonces la producción de estas pequeñas expresiones materiales se convirtió en un proceso formado por "cadenas operatorias"⁴ similares a la sintaxis del lenguaje. De este modo, el autor señala que:

"Tenemos un fenómeno mediático sólo a partir del momento en que los signos poseen, en algún grado, las propiedades de autonomía tanto respecto de la fuente como del destino, y de persistencia en el tiempo (...)" Mi hipótesis implica que, desde el punto de vista filogenético, el primer proceso de semiosis del que tenemos huellas arqueológicas corresponde a una combinatoria específica del orden icónico y el orden indicial. Implica que el núcleo cortante tallado materializa visualmente la secuencia operatoria de su fabricación, por una parte, y constituye un componente esencial de las secuencias operatorias para las que va a ser utilizado como instrumento (tallado, corte de vegetales, despedazamiento, desollamiento de animales cazados, etcétera), por otra parte. La materialización visual del útil como fenómeno de la primeridad se articula pues a dos secuencias "existenciales" □ de carácter indicial: el útil es el estado final de la cadena operatoria de su propia fabricación, y el estado inicial de cualquier secuencia técnica en la que operará, precisamente, como instrumento. (") La exteriorización de procesos cognitivos bajo la forma de una materialización visual (el instrumento) puede entonces entenderse como una mediatización icónica de cadenas operatorias indiciales" (2013: 145).

Noción de cuerpo significativo

En "El cuerpo reencontrado" Verón (1987) realiza una relectura de la segunda tricotomía peirciana (icono- índice- símbolo) de acuerdo al estatuto del cuerpo como pivote de la capa metonímica de producción de sentido. La capa metonímica de producción de sentido es una red compleja de reenvíos que está gobernada por la regla metonímica de la contigüidad parte/todo, centro/periferia, adentro/afuera, cercanía/alejamiento, etc. Sobre esta lógica de la contigüidad se asientan el orden icónico y el orden simbólico. Así, se da el funcionamiento de los tres órdenes de sentido peirceanos: 1) Índice, contacto, contigüidad, deslizamiento; 2) ícono, imagen, analogía, correspondencia, comparación, equivalencia; 3) símbolo, convención, hábito, norma, ley⁵.

⁴ Verón entiende como *cadenas operatorias* al conjunto de instrucciones o reglas bien definidas, ordenadas y finitas que permite realizar una actividad mediante pasos sucesivos.

⁵ A propósito del funcionamiento de estos tres órdenes en diferentes superficies semióticas consultar Amparo Rocha (2010)

En otras palabras, la primera manifestación de sentido que tiene como soporte al cuerpo involucra operaciones relacionadas con lo espacial (el desplazamiento, el contacto, las relaciones de cercanía y alejamiento, etc.) y solo posteriormente, sobre esta "capa metonímica" se articulan operaciones de analogía y del orden del lenguaje articulado.

Interpenetración. Actores e Interfaces

Para ocuparnos de la posición del espectador y su localización en el desenvolvimiento de la producción de sentido de la Danza en interacción con la Tecnología, es pertinente adoptar la perspectiva que Boutaud y Verón (2007) desarrollaron para el estudio de la recepción en las sociedades mediatizadas⁶.

Los autores se ocupan de situar el "giro de la recepción" enfrentándose a la articulación entre la semiosis sostenida por los discursos mediáticos y la de los actores individuales que son sus consumidores, los intérpretes. Este desarrollo implica la puesta en relación de la teoría de la comunicación con los modelos de sistemas complejos alejados del equilibrio. La tesis que desarrollan al respecto afirma que la afirmación de que el proceso de mediatización de nuestras sociedades, a lo largo del siglo XX, no se traduce en fenómenos de homogeneización y de uniformización de las relaciones y prácticas sociales sino que ha mostrado, por el contrario, que la interfaz producción/reconocimiento es, precisamente, el vínculo de engendramiento de una creciente complejidad.

Otro concepto a tener en cuenta es el de *gramáticas de producción y reconocimiento* y las *lógicas* que estos conceptos reúnen. Los autores señalan que tanto en producción como en recepción, las 'condiciones' comportan, entre otras cosas, otros discursos pero las reglas "formalizadas" en las gramáticas de producción resultan de las condiciones que son fenómenos del orden de la organización colectiva. Esto se debe a que los medios son instituciones complejas, que operan en el mercado de los discursos mediáticos, lo que no es el caso de las gramáticas de reconocimiento, que expresan las lógicas de los individuos-consumidores.

Boutaud y Verón señalan que la interfaz producción/reconocimiento implica un proceso no lineal alejado del equilibrio. De modo tal que el desfasaje

⁶ Verón señala la diferencia entre mediación (comunicación directa, entendida como cara a cara) y mediatización, como el proceso que implica la autonomización del mensaje y su persistencia en el tiempo, cuyo origen se encuentra en la producción de los primeros útiles de piedra y su maduración en la escritura (2013: 146).

producción/reconocimiento no es otra cosa que la interfaz donde el sistema de los medios, que opera como entorno de los actores, pone su propia complejidad a disposición de estos últimos, y recíprocamente: el sistema del actor, que opera como entorno del sistema de los medios, pone su complejidad a disposición del sistema de los medios. Nos encontramos, aquí, con el concepto de *interpenetración* elaborado por Luhmann en *Social Systems* (1995):

"La interpenetración no es una relación general entre sistema y entorno, sino una relación intersistema entre sistemas que son entorno uno para el otro. (...) Hablamos de 'penetración' si un sistema produce su propia complejidad (y con ella la indeterminación, la contingencia y la presión selectiva) como disponible para la construcción de otro sistema. Precisamente, en este sentido, los sistemas sociales presuponen la "vida". Ahora, la interpenetración existe cuando esto se produce de manera recíproca, es decir cuando los dos sistemas se vuelven disponibles el uno para el otro, introduciendo su propia complejidad ya constituida en el otro" (Luhmann, 1995: 213).

Tomaremos, también de Verón, la noción de sistema interindividual entendiendo por tal a la consideración del actor como formando parte de un colectivo de receptores y el modo en que esta instancia es parte constitutiva del problema de la circulación *"El esquema del desfase producción-reconocimiento presupone que en ambos polos de la circulación están operando lógicas cualitativamente distintas"* (2013: 294)

C. Dispositivo y enunciación

Focalizando el problema en la interrelación de la danza con las tecnologías, se pone de relieve el carácter vincular de las propuestas de de producción discursiva y la permanente recaída en las posibilidades semióticas directamente ligadas a la materialidad de los cuerpos en movimiento y de los soportes tecnológicos involucrados.

Como señala Traversa (2014) los procesos de producción de sentido para ser tales requieren de una dimensión material porque ésta es la que hace posible a través de su circulación, los actos de producción/ reconocimiento discursivo. Esta dimensión determina la posibilidad de registro por parte de los actores (el autor denomina como *analizadores biológicos* a las herramientas corporales que registran el carácter de las configuraciones materiales. Por ejemplo, un olor, un color, etc).

En estos procesos de registro se sitúan variantes de diferente grado de complejidad cuyos alcances cognitivos, asociativos o conductuales son asimismo, diversos. En cualquiera de estas variantes se ponen en obra técnicas que dan lugar a esas configuraciones materiales que en su circulación y a lo largo del tiempo van gestando

universos heterogéneos de sentido. El autor señala que a la escritura y la voz en tanto técnicas se suman otras tan diversas como la fotografía, el grabado el cine, la TV y sus sucedáneos en la pantalla electrónica. El tejido semiótico que integra el conjunto de la discursividad social se manifiesta según estos variados alojamientos (la voz, la escritura, las producciones artísticas de índole diversa) que operan por ciertas reglas de construcción. Es necesario entonces observar estas reglas fundantes y sus mediaciones en tanto que no accedemos a las primeras si no es por las segundas (no nos ponemos en contacto nunca con la escritura o con la voz sino con una carta o un libro, una conversación o una réplica teatral). Esta condición de acceso determina la naturaleza del vínculo entre los actores (leer una carta personal o un libro no son nunca prácticas equivalentes). Es decir que nos encontramos siempre con un dispositivo que determina las cualidades de la enunciación.

Se trata entonces de observar las distinciones entre los atributos de los cuerpos *actuales* en distintas situaciones de circulación discursiva y, además, el carácter de las técnicas que se ponen en juego en cada una de ellas.

En resumen, el autor esboza la tesis sobre que todo acto relacional en este dominio supone una dimensión excluyente, la de la *materialidad del sentido* en tanto lugar donde operan las reglas, componentes decisivos respecto del carácter de cualquier resultado, sea en producción o en reconocimiento.

El concepto de vínculo/s

Desde los aportes de Oscar Traversa incorporaremos como herramienta metodológica al concepto de "Vínculo/s" entendido como esquemas relacionales entre emisión y recepción "La descripción comporta las distinciones que se pueden observar entre los atributos de los cuerpos actuales en distintas situaciones de circulación discursiva y, además, el carácter de las técnicas que se ponen en juego en cada una de ellas, con miras en su ejercicio, a lograr un resultado más o menos homogéneo" (2014: 65).

Traversa presenta una tipología de vínculos: plenos (aquellos que incluyen los cuerpos de los actores en presencia – coalescencia espacial y temporal- donde las técnicas empleadas son las propias del cuerpo (fónicas, gestuales, kinésicas, proxémicas, aspectuales, etc); semirestringidos (reducción de las dimensiones del cuerpo que intervienen, las relaciones se producen por mediación de algún recurso técnico que desborda los propios del cuerpo. Aquí se incluye la coalescencia temporal pero no la espacial); restringidos (uno de los cuerpos está ausente, el otro se encuentra frente a

un texto, son los casos del cine pero también de las artes del espectáculo en general, entendiendo que es el cuerpo del autor el que está ausente y la disposición de las butacas frente a la escena nos habla del cuerpo del espectador frente al texto) y paradójales (casos en los que es posible la simultaneidad entre los acontecimientos y su mostración en otro espacio. Se trata de relaciones en ausencia pero moldeadas gracias a la convergencia técnica y la articulación de dispositivos, lo que trastoca los modos de participación del cuerpo y sus facultades en la constitución de vínculos).

4 - Acerca de la circunscripción del campo de investigación y la conformación del corpus discursivo

Dada la instancia de este trabajo se deben considerar límites empíricos y epistemológicos:

Como límite epistemológico asumiremos que los procesos mentales que conforman el nivel de evolución del sapiens respecto de otras especies de homínidos corresponden a la emergencia de un nivel más alto de complejidad y por ende, la construcción de un *sistema psíquico*. Sin embargo, "*...los procesos mentales no son directamente observables, no son materialmente accesibles pero si lo son los comportamientos que resultan del funcionamiento del sistema psíquico*" (Verón, 2013: 298).

Ahora bien, analizar dichos comportamientos involucraría la consideración de otro corpus más extenso, y tal exigencia nos lleva al segundo límite, el empírico, dado las posibilidades efectivas de ésta investigación cuyos límites nos obligan a dedicarnos sólo al análisis de obras en producción. De modo tal que en las siguientes líneas no abordaremos la instancia del reconocimiento más que de forma hipotética, es decir que haremos conjeturas sobre lo que los actores hacen con las obras de danza y tecnología, dejando para una investigación posterior el abordaje de los fenómenos discursivos relativos a los comportamientos en recepción.

La circunscripción del corpus se asienta, además, en tres aspectos:

- 1- El acento en el aspecto relacional que se privilegia a lo largo del análisis, tanto en la conformación del objeto de estudio como de su abordaje teórico-metodológico, es el que permite dar cuenta del porqué de la elección de cada una de las obras y proyectos convocados.

- 2- Dada la variedad y complejidad de variables a tener en cuenta a lo largo de la investigación es necesario hacer un recorte del terreno a indagar. Este recorte implica la elección de una de las dos vertientes que se originaron con el momento de sincronización de la imagen con el sonido en el cine. Podemos denominar como "vertiente experimental" y "vertiente social" a cada una de ellas. Por experimental entendemos el modo de utilización discursiva, con fines estéticos y artísticos de las posibilidades de la danza y de la tecnología y por social, a las producciones correspondientes al momento de bifurcación de la industria cinematográfica hollywoodense y a las prácticas sociales que se desarrollaron ligadas al "cine de gran público". De modo tal que en este trabajo se desarrolla la línea que podemos denominar "experimental" del sistema de la Danza-Tecnología dejando su vertiente "social" para un trabajo posterior.
- 3- En relación con el punto anterior, y dada la necesidad de circunscribir un objeto que sea posible de abordar como caso de indagación en un trabajo final de Especialización, se privilegiará una mirada centrada en la relación entre la danza (y su materia de la expresión: cuerpos en el espacio) y la tecnología que hemos denominado "del contacto", privilegiando lo relativo a la imagen en movimiento. Es decir que dejaremos para otra instancia de escritura el aspecto sonoro y musical que merece un abordaje prudente, al ser parte constitutiva de las obras seleccionadas.
- 4- La elección de este material se realizó con un criterio representativo, privilegiando obras fundacionales. Sin embargo, es necesario mencionar que tal criterio no agota la gran variedad de ejemplos, tanto del plano internacional como del local, que podrían formar parte del corpus que aquí presentamos.

5. Descripción de casos

A continuación se describen los casos que conforman el corpus de análisis focalizando principalmente en las modalidades de interrelación entre los componentes de la danza (cuerpo, movimiento, coreografía, escenario) y los relativos a los medios técnicos (multimedial - digital, cine, video, fotografía, iluminación) que les otorgan su especificidad.

La "danza serpentina" (Loïe Fuller)

En 1892, Loïe Fuller, bailarina estadounidense, crea una extraña coreografía directamente condicionada por el vestuario que ella misma había diseñado. Se trataba de una túnica larga, con pliegues de seda blanca y unas largas barras colocadas en la extensión de sus brazos. El empresario de Nueva York, Rudolf Aronson, dio el nombre de Danza Serpentina a su baile. Los movimientos fluidos de la seda y las múltiples proyecciones de luz y de color que se reflejan en el tejido mientras baila provocan el encanto de esta peculiar danza.

“Una orquídea o una mariposa. Eso creyeron ver, desde su personal percepción, algunos de los que presenciaban un ensayo de Loïe Fuller (1862-1928), quien intentaba amoldarse a un nuevo, amplio y blanco vestuario, justo en el instante en que un foco de luz, proveniente de lo alto del escenario, se posara sobre su cuerpo en movimiento. Esta anécdota, en apariencia simple y sin trascendencia, se convertiría en el punto de partida de una de las indagaciones estéticas más reveladoras de la danza escénica occidental experimentadas en la transición de los siglos XIX al XX. La singular actriz y bailarina estadounidense, casi por casualidad, cayó en cuenta del efecto sensorial que la iluminación, proyectada sobre un cuerpo danzante, podía producir en el espectador.

Fuller exploró en esta inédita vertiente que se abría ante ella, justo en momentos de acontecimientos trascendentales para la humanidad: la progresiva masificación del uso de la energía eléctrica determinante de un desarrollo insospechado, el auge de la fotografía que hace imperecederas las imágenes de la realidad dotándolas de valoraciones subjetivas, y el advenimiento del cine como paradigmático arte recreador de todas las circunstancias humanas. En este contexto, las visiones de la bailarina significaron la estructuración de códigos corporales y plásticos, surgidos en sintonía profunda con la innovadora tecnología. La espontaneidad en su expresión adquiría una condición volátil, no romántica, sino inquietantemente moderna. Fuller replanteó la iluminación naturalista en la escena y procuró la estimulación de los sentidos mediante la fusión en un solo lenguaje del color y el movimiento. *La danza serpentina* fue una obra, más que de ruptura con el pasado, de impulso genuino y poderoso. Un breve acto solista de reafirmación plena. Isadora Duncan destacó de su contemporánea: “Loïe Fuller personifica los innumerables colores y las formas flotantes de la libertad”.⁷

La danza de la bruja (Mary Wigman)

El clima de experimentación artística en Alemania a principios del siglo XX tuvo su origen en el movimiento expresionista que abarcó todos los ámbitos artísticos. Este trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, especialmente las emociones que experimenta el observador de una obra o filme. Para

⁷ Artículo cuya autoría corresponde a Carlos Paolillo, publicado en 2011 en la revista digital http://www.susy-q.es/web_susy/clasicos31.htm.

lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística⁸.

En cuanto a la danza, la figura fundamental en su desarrollo contemporáneo fue Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), de origen suizo, que creó una escuela para formación de músicos y bailarines, con la aplicación de los principios eurítmicos⁹. De los alumnos de Dalcroze, se destaca Mary Wigman quien posteriormente continuó su formación con Rudolf Laban, revolucionario expresionista que creó un nuevo sistema de desarrollo del movimiento corporal. Junto con Wigman, colaboró en el famoso *Cabaret Voltaire* en Suiza, donde entraron en contacto con el movimiento Dadá, que trataba de romper con todos los valores artísticos establecidos.

Wigman pretendía acabar con la idea de que la danza "representa", para llegar a la danza como movimiento puro, expresivo, la danza en sí misma "la danza absoluta" como arte independiente de la representación y de la música. Así nace la "Nueva Danza Alemana", como ella misma la definió. Es nueva en tanto rompe con la esterilidad del ballet clásico y reafirma los principios antiguos del baile como una expresión de pasiones humanas y aspiraciones.

La "Danza de la bruja", obra de estética feísta y descarnada ofrece una coreografía basada en movimientos al ras del suelo - Wigman, se desplaza sentada sobre sus isquiones mientras realiza movimientos espásticos con sus extremidades. La danza de la bruja se impone entonces como una obra de antología que trastoca las referencias clásicas. Sus movimientos, a la vez salvajes y dramáticos, son animados por la cadencia violenta de las percusiones (que vibran en el espacio vacío, solo ocupado por la bailarina). Wigman busca el trance, inspirándose en las danzas rituales de las sociedades tradicionales. Además, lleva una máscara que ella misma confecciona

⁸ Al expresionismo pertenecen, en las artes visuales el grupo llamado "Die Brücke", que abogaba por el culto al cuerpo y el rechazo de la sociedad industrial; el "Der Blaue Reiter" (El jinete azul) liderado por Kandisky y Franz Marc. En el terreno de la música, Arnold Schönberg, experimentaba el fin de la armonía musical clásica con sus composiciones atonales. Entre todos estos artistas existía una estrecha relación, de modo que sus innovaciones no eran casos aislados.

⁹ El método de Dalcroze siguió de modo científico los estudios del francés François Delsarte (1811-1871), Delsarte dividió el cuerpo en tres zonas y les asignó una relación emocional; así, la cabeza y pecho serían el centro espiritual, el torso el centro emocional, y el abdomen y caderas el centro físico. Dalcroze, sobre la teoría de Delsarte, aplicó estos principios a la interpretación musical. Creó un complejo sistema de relaciones entre la música y su reflejo en el movimiento. La finalidad era dar total libertad mental y expresiva a los músicos. Muy pronto sus principios, creados para la educación de músicos, pasó a la de los bailarines.

(inspirada en la obra plástica "Máscaras" de Emil Nolde) y que la acompañará en gran parte de sus creaciones.

La danza de la bruja es una de las obras más representativas del movimiento expresionista debido a su carácter abstracto y opresivo, obtenido gracias a una composición de contrastes lumínicos, gestos y movimientos afectados, paisajes sin profundidad, ausencia de ejes verticales, así como un predominio de direcciones diagonales que dan la impresión de estar en movimiento. Estos mismos rasgos son tomados de filmes expresionistas y en ellos se resume la técnica de la danza de Wigman (tal como ella misma declara, el filme "El Gabinete del Dr. Caligari" de 1919, ilustra el carácter de su propia vida y obra).

Dances of the Adges; "Babylonia"; Kinetic Molpai (Ted Shawn)

La naturaleza efímera de la danza generó desde siempre la preocupación por el registro como modo de capturar y preservar las performances pero fue el movimiento de danza moderna el que se nutrió de este interés para su desarrollo durante los primeros años del siglo XX.

Ted Shawn (1891- 1972) es considerado el primer coreógrafo americano en generar un archivo fílmico consistente de su obra, pero además se destaca por ser el primer coreógrafo y performer masculino que apareció en un film de danza. *Dances of the Adges* (1913) fue filmada por Thomas Edison como parte de sus experimentos de registro, es decir que la obra representa el momento en que los productores de películas no se preocupan por la danza en sí. En todo caso, son los movimientos particulares que ésta provee, los que señalan nuevos desafíos para el lenguaje cinematográfico en plena gestación.

Shawn también es reconocido por *Intolerance* (1916) la obra emblemática de Griffith. La escena coreográfica de "Babylonia" fue interpretada por bailarines de Denishawn (escuela creada por Shawn y su mujer, Ruth St. Denis). Se trata de una escena que explora por primera vez las posibilidades de puntos de vista aéreos. Griffith introduce una nueva técnica consistente en montar la cámara en un elevador y desplazarla de manera circular alrededor y sobre el espacio escénico. Esto le permitía filmar los detalles y movimientos individuales pero también exponer la grandiosidad del espacio.

En 1935 presenta *Kinetic Molpai*. Se trata de una pieza de danza moderna compuesta por once secciones, coreografiada por Shawn e interpretada por el artista junto a su

grupo de baile masculino. Se trata de una exposición del poder y la energía viriles ancladas en el título de cada sección (Strife, Oppositions, Solvent, Dynamic Contrasts, Resilience, Successions, Unfolding and Folding, Dirge, Limbo, Surge, y Apotheosis). Consiste en una filmación con cámara fija en posición frontal con el fondo del granero de Jacob's Pillow¹⁰. El fondo consiste en la pared lateral del granero y la iluminación cenital del sol iluminando la escena configura un juego de sombras en el suelo a partir de las series coreográficas. Esta disposición permite pensar a Kinetic Molpai como uno de los primeros filmes de danza desarrollado en exteriores.

Air from the G String (Doris Humphrey¹¹)

La relación de Humphrey con el cine puede considerarse un punto de inflexión en la historia de la danza occidental teatral y su relación con la tecnología ya que coincide con la incorporación del sonido al lenguaje cinematográfico que, hacia fines de la década del 20, permitió a los filmes de danza sincronizar las coreografías con la música antes de la edición. Air from the G String (1934), fue un experimento representativo de las búsquedas de este nuevo cine sonoro.

Ernestine Stodelle bailarina que formó parte de su cuerpo de baile, explica: *"El aporte de Air from the G String a la experiencia visual del cine se encuentra en la estética de 'catedral' que adquiere el espacio escénico. Dos enormes columnas enmarcan la performance, acompañada de una música de sonidos etéreos, de modo tal que los bailarines parecen participar de una ceremonia y de una atmósfera espiritual"*.¹²

La particularidad de esta obra se ilustra en dos aspectos, uno que podemos catalogar como anecdótico y el otro de índole histórica:

1. Dado que Humphrey es en realidad bailarina suplente (el papel le pertenecía a Sylvia Manning) y debe hacerse cargo del rol protagónico, baila por primera vez la coreografía en función de su registro fílmico y no como una pieza de danza de escenario.
2. El otro punto de interés consiste en que Air from the G String, se produce en el momento en que la industria del cine deja de interesarse en la danza como

¹⁰ Se trata de la granja situada en Massachusetts, que fue el epicentro de la gestación y difusión de las producciones de la Denishawn. Los Archivos de la Jacob's Pillow comprenden en la actualidad más de 6,000 películas y videos, 45,000 fotos de baile históricas y negativos, 313,000 páginas de materiales únicos impresos, 27 prendas de vestuario que datan de 1915-1940, y una biblioteca de danza abierta al público.

¹¹ Fue alumna de Ruth St. Denis y de Ted Shawn (y bailarina de la compañía Denishawn). Es considerada una de las pioneras de la danza moderna americana.

¹² En *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002: 66).

recurso para explorar los alcances su lenguaje. Es decir que esta obra marca un punto de inflexión en la evolución de la relación de la danza y el cine.

Sin embargo, otras posturas sostienen el punto de inflexión en la relación de este lenguaje con la danza se produjo una década antes: "... hay que esperar los progresos tecnológicos, particularmente en sonido, para lograr imágenes más auténticas y vivas que permitan percibir la magia creada por la unión de la música y los movimientos" (Ciruela Bernal, 2012:10) En 1922 en Estados Unidos, se realiza la primera sincronización entre las imágenes y el elemento sonoro con la coreografía de A. Bolm, Danse Macabre.

Sea cual fuere la fecha exacta, desde la incorporación del sonido sincronizado las producciones cinematográficas que involucran a la danza se orientan en dos direcciones: la primera, consiste en un acercamiento puramente documental de este arte y la segunda, se concentra en la integración de la danza en la ficción cinematográfica". (Ibid, 10). Esto lleva aparejado el fin de una etapa, la del apogeo de las grandes producciones fílmicas que incluyen a las grandes coreografías creadas por iconos de la danza del momento, ej., Babylonia, quedando la danza exclusivamente a cargo de la estrecha vía del cine experimental.

A Study in Choreography for the Camera; The Very Eye of Night; (Maya Deren¹³).

Gran parte de filmes de Maya Deren son experimentos de collage, sobreimpresión y yuxtaposición de espacios. Los temas que aborda a lo largo de su obra comprenden: los sueños, el pensamiento, el ritmo, la visión la identidad y la magia.

With A Study in Choreography for the Camera (1945): Esta obra tiene como tópico central la cuestión de la trascendencia humana a través de la danza y los rituales. Se trata de un trabajo en 16mm, en cuya secuencia de apertura la cámara rota más de

13 Deren fue además de cineasta, bailarina, coreógrafa, poeta, escritora y fotógrafa. Se destaca por pertenecer al reducido grupo de pioneros del cine experimental americano. Su influencia se extiende a los cineastas contemporáneos como David Lynch, cuya película Lost Highway (1997) rinde homenaje a la obra de Deren en su experimentación con la narración. Lynch adopta un patrón en espiral narrativa y establece un ambiente de temor y paranoia, el resultado de una vigilancia constante, se centra en la pesadilla sostenida por la duplicación elusiva de los personajes y en la incorporación de la "fuga psicogénica", la evacuación y la sustitución de identidades (algo que era también fundamental para el ritual vudú, experiencia explorada por Deren).

360 grado realizando un paneo circular del espacio (un bosque), girando de forma unidireccional, lo que produce el encuentro repetido con el mismo personaje en plena danza. El movimiento del bailarín no siempre es seguido por la cámara de modo tal que genera el efecto de un cuerpo que flota en el espacio. El bosque se alterna en post edición, con el interior de un museo y, como la propia Deren señala: "El movimiento del bailarín crea el efecto de una geografía irreal que reúne lugares distantes. A medida que gira, el performer parece desarrollar más de una apariencia, por momentos da la ilusión de ser un tótem o un guerrero maorí ejecutando su danza en cuclillas". (Greenfield, 2002: 22).

The Very Eye of Night (1958): El film revela una constelación de estrellas como fondo para las figuras en negativo de los bailarines que representan con sus posturas a dioses griegos. A través de las imágenes sobreimpresas en el fondo oscuro, se proyecta una atmósfera éterea donde los bailarines aparentan ser fantasmas. En colaboración con sonidos percusivos de fondo (entre ellos los de campanas) busca provocar una suerte de trance a través del ritmo visual y sonoro (se trata de la primera incorporación de ritmos tradicionales japoneses al cine avant-garde).

Para Deren el cine es como una matriz donde los elementos existen fuera de las limitaciones de la jerarquía, el orden o el valor. Consiste en un enfoque utópico, comparable a la lógica desarrollada por los formalistas rusos, que hace hincapié en la influencia de los elementos individuales dentro del anagrama.

*"En un anagrama todos los elementos existen en una relación simultánea. En consecuencia, dentro de ella, nada es antes que nada, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo ... Cada elemento de un anagrama está tan relacionado con el conjunto que ninguno de ellos puede ser cambiado sin afectar la serie. Y a la inversa el conjunto es tan relacionado con cada parte que si se lee en horizontal, vertical, diagonal o incluso a la inversa, la lógica del conjunto no se rompe, sino que permanece intacto".*¹⁴

En 1953, Deren presentó un documento titulado "La poesía y el cine" donde sostiene que el lenguaje cinematográfico trabaja en dos ejes: el horizontal, incluyendo narrativa, el carácter y la acción, y el vertical, que se caracteriza por los elementos más efímeros de estado de ánimo, el tono y el ritmo.

¹⁴ <http://indirectalibre.blogspot.com.ar/2011/07/el-anagrama-en-maya-deren-primer-cine.html>

Selección de obras de Merce Cunningham¹⁵

Uno de los rasgos que definen el trabajo de Cunningham es el uso de la tecnología audiovisual y digital ya que fue pionero en la implementación de la computación en sus creaciones coreográficas, especialmente a partir de 1970.

Lo que llamó inmediatamente la atención de Cunningham quien se definía como un novato en la manipulación y registro mediante cámaras, fue la diferencia entre el modo en que la cámara capta el espacio con respecto al modo en que el espectador percibe la escena. Por lo tanto para el artista, al introducir el registro en video era necesario cambiar completamente los parámetros espaciales de la coreografía:

"El espacio capturado por la cámara presenta un desafío. Tiene sus límites pero también brinda oportunidades para trabajar con danza, que no ofrece el escenario teatral. Las tomas de cámara presentan una vista modificada pero también, puede moverse. Ahí está la posibilidad de cambiar hacia una segunda cámara, que a su vez permite modificar el tamaño del performer y, para mi ojo, afectar el tiempo y el ritmo del movimiento. Además, brinda la posibilidad de mostrar los detalles, cosa que es imposible en el espacio escénico convencional" (Vaughan, 2002: 36).

Inicialmente, la investigación con la cámara que realizaba Cunningham en equipo con el cineasta Charles Atlas, consistía en buscar las posibilidades de tomar a los bailarines en un plano muy cercano o fuera de foco, filmados con varias cámaras, o experimentar con la coreografía en la edición posterior. De este modo, intentaba construir una gramática de la danza para la cámara que le fuera propia.

En 1976 realizó una adaptación en video de la pieza Squaregame que implicó una reestructuración generadora de la coreografía. En el mismo año, presentó una pantalla doble. En una parte se proyectaba toda la escena con planos generales y en la otra, detalles con planos cercanos.

Hasta este momento todo había sido filmado con cámara fija pero a partir de 1979, comienza a investigar las posibilidades del movimiento frontal, con tomas alrededor y a lo largo de los bailarines.

En Channels/ Inserts (1981) Atlas buscó el efecto de simultaneidad de acciones de performers dispuestos en diferentes sectores del espacio con la ya conocida técnica del

¹⁵ La figura de Merce Cunningham constituye un verdadero pivote en la historia de la danza moderna y es considerado, el coreógrafo que mejor representa la ruptura de la danza con su tradición. Desde sus primeras obras provoca un cambio en la historia de la escena del siglo XX. Su labor se encuentra unida a hitos de la neovanguardia: los compositores John Cage y David Tudor o los pintores Robert Rauschenberg y Jasper Johns fueron colaboradores habituales de su compañía entre otros artistas ilustres (http://www.literaturas.com/v010/sec0909/libros_resenas/resena-02.html)

montaje paralelo y con la innovadora técnica del travelling matte, que posibilitaba la ilusión de una imagen desintegrándose para dar paso a la siguiente.

Junto al videasta Caplan realizó entre otras obras "Points of Space" (1986) cuyo título proviene de la proposición física de Einstein "*No hay puntos fijos en el espacio*". Para el coreógrafo, esta frase sintetizaba tanto su postura sobre la creación de la coreografía de danza (cada espacio, ocupado o no por alguien es tan importante como cualquier otro) como su percepción de la naturaleza del espacio en video, que ofrece múltiples puntos de vista.

Por último, cabe destacar Beach Birds (1991) que fue realizada en años anteriores junto a Atlas, mediante Lifeforms software. Esta coreografía fue adaptada para el escenario y posteriormente en el mismo año realizaron dos versiones en 35 mm a las que titularon "Beach Birds for Camera", una de ellas a color y la otra en blanco y negro. La utilización de diferentes tecnologías implicaba una readaptación que involucró también la variación en cantidad de bailarines.

Selección de obras de William Forsythe

*"Como casi todos los niños americanos, el cine y la televisión formaron parte de mi vida cotidiana, parte de mi imaginaria mental"*¹⁶.

Cine, arquitectura, matemática, mitología, lingüística y filosofía influyeron en su trabajo, no necesariamente como elementos visuales o textuales insertos en las piezas de danza sino como paradigmas o estrategias para la creación coreográfica.

"Yo creo storyboards como una forma de componer secuencias de movimiento y como maneras de pensar en el movimiento" (Sulcas, 2002: 97). El artista también utiliza los principios de la edición fílmica para organizar los movimientos que componen sus coreografías *"Me gusta la idea de poder registrar varias tomas de una misma secuencia de acción para luego poder elegir entre ellas"* (Ibid, 99)

A principios de los 90 utilizó la tecnología audiovisual (cine, televisión y video) en tres piezas sucesivas: Slingerland (1990) The Loss of Small Detail (1991) y As a Garden in this Setting (1992). En las tres obras el film era captado a menor escala y emitido a

¹⁶ Testimonio de Forsythe en Sulcas, R. "Forsythe and Film: Habits of Seeing" en *Envisioning Dance on Film and Video* New York, Routledge (2002).

través de televisores dispuestos en el escenario. En Garden, se trataba de articular imágenes aparentemente arbitrarias como un pedazo de pan flotando en un lago, un perro saltando en la nieve, personas caminando por la calle, un ritual tribal sangriento. Se trata de un aporte más al ya complejo contexto en el que se desarrolla la danza.

En *The Loss of Small Detail*, el escenario es un pálido universo en el que predominan el blanco y el gris. "*Loss fue concebida como un filme pero también como la descripción hipotética de un proyector que proyecta el imaginario del director/ coreógrafo*" (Ibid, 99) (Ésta pieza también fue realizada con la metodología del storyboard).

En Kammer/ Kammer (2000) La articulación de tecnologías disímiles (performance en vivo- fotografía- video) busca generar el efecto de diferentes niveles de realidad: traslada nuevamente al set una escena en vivo antes registrada en una serie fotográfica, para luego recrear ese set en un video que incluye además, el álbum de fotografías. "Mi tema recurrente no es el cine en si sino el filme como forma de pensamiento" (Ibid, 97) "En este caso, la introducción de elementos propios del lenguaje audiovisual generan una especie de cortina que juega con la presencia- ausencia de elementos "*Todo el tiempo el espectador trata de descubrir dónde está colocada la cámara, qué está mirando en ese momento preciso, además puede escuchar a los bailarines detrás de escena mientras se proyecta la performance en la pantalla*" (102).

Alie/nation (1992) exhibe su fascinación por la mutabilidad de las formas de una manera específica. Parte de la noción de "cultural template" – que refiere al uso de dominios como los filmes, como punto de partida y trasladándolos a otros términos. Forsythe toma varios segmentos del film *Alien* de Ridley Scott´s y de *Aliens* de James Cameron tomando la estética del movimiento como base para la organización de la coreografía. Por ejemplo, en el Acto I la lógica de juego de la performance se transforma en una pesadilla en la que nueve bailarines se retuercen, se desplazan y se arrastran entre largas bancas de madera componiendo complicados patrones de movimiento. Además se suman dos televisores enfrentados a ellos que emiten sonidos electrónicos irritantes mientras un performer manipula un extraño y aparatoso dispositivo tecnológico y otro hombre sentado, impassible cuenta el paso del tiempo en minutos y segundos. Se trata trasladar la lógica de la tecnología audiovisual a la expresión corporal.

En sus diferentes ballets Forsythe muestra preocupación por mantener múltiples puntos de vista y ofrecer elementos heterogéneos de forma simultánea (filmes, danza,

discurso verbal, sonidos de fuentes electroacústicas, etc), y de este modo exige al espectador seleccionar entre diferentes atracciones y realizar un *swiching* permanentemente.

"Yo quiero traer el lenguaje audiovisual al medio teatral, como un cristal mágico y fabuloso. Las piezas tratan sobre la intimidad y el filme permite acercarse a todo eso que la distancia del escenario en el teatro no permite ver" (Iid, 102).

Proyecto telemático "e-PORMUNDOS AFETO/Umbrales" (proyecto colectivo).

El arte telemático tiene su origen en los años 70 a partir de intentos para transformar el medio televisivo en participativo. Se trata de superar las barreras de la estructura carente de feedback de los medios de comunicación audiovisuales. Décadas más tarde la danza telemática en el marco del arte digital propone a las artes del movimiento dentro de la metáfora de la red (en tanto expresión multimedial, carente de toda estructura jerárquica, que envuelve al cuerpo y sus funciones).

E-PORMUNDOS AFETO/Umbrales consiste en un proyecto escénico de danza telemática interactiva que reunía, por medio de la plataforma Mapa D2¹⁷- a grupos de trabajo¹⁸ en Buenos Aires, Barcelona y Bahía generando una performance a través de los nuevos medios de tecnología.

La performance se realiza con sistemas de sensores inalámbricos que llevan los bailarines en el cuerpo. Composiciones sónicas y visuales articulan y definen un espacio local que se comunica de manera colaborativa y distribuida con el espacio virtual denominado "e- PORMUNDOS". Este formato telemático abre el espectáculo a públicos diversos: un público presencial y un público que sigue el espectáculo a través de internet y que tiene la posibilidad de intervenir en él.

En un espacio virtual 3D interactúan los bailarines y los "internautas", cada uno influyendo sobre los otros. El programa modifica la imagen generada por los primeros, que a la vez, puede ser vista e incluso modificada por los usuarios de la Web. De este modo, cada uno interviene en el resultado de la performance. Con respecto al sonido y la música, éstos se generan a partir de las imágenes producidas por la interacción

¹⁷ Una de las tantas plataformas transnacionales que posibilitan la conexión y la distribución de contenidos digitales a alta velocidad.

¹⁸ Estos grupos de trabajo son: el Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança (Bahía, Brasil), el Konic Theater (Cataluña, España) y el Festival de Videodanza de Buenos Aires- además de usuarios de internet, bailarines, músicos y público presente en los espacios escénicos.

entre el programa y los bailarines. Los navegantes también pueden influir sobre el sonido.

De este modo, el proyecto basado en comunicación telemática permite vincular en tiempo real, lugares distantes y formatos diversos.

Dancing With the Virtual Devish: Virtual Bodies¹⁹ (proyecto colectivo)

Danza performática de interfaces creado por los artistas Diane Gromala y Yacov Sharir. El espacio virtual se basa en la interacción mediante interfaces y la posibilidad de participación del público. Este proyecto explora la mediación de la visión interna y externa a través de la tecnología utilizando arquitectura algorítmica para construir una composición de mundos interconectados (la actuación fue transmitida en vivo a través de teleconferencias crear sitios interactivos en Austin, Banff, y Santa Mónica).

Se trata de un ambiente inmersivo al que los usuarios pueden acceder e intervenir mediante el uso de cascos y guantes, modificando el proceso. El resto del público presente puede participar de la experiencia a través de proyecciones a tiempo real. Frente a ellos aparece el interior de un cuerpo a gran escala, cuyos órganos, músculos y huesos toman relieve de acuerdo con el momento de recorrido de la cámara (efecto de inmersión en la imagen) en articulación con esta dinámica se presenta el cuerpo virtual del bailarín que interactúa dentro del paisaje "orgánico" virtual mediante movimientos, coreografiados y grabados previamente que luego son incorporados a la performance, pero desarmándose y reintegrándose en nuevos movimientos generados por el software. Además, el bailarín y su danza se presentan físicamente ante el público.

Videodanzas²⁰: "Agua" y "Arena" (Margarita Bali), Anarchic Variations (Liz Agiss) "Danza para simetrías" (Mariano Ramis).

En el caso de Agua y Arena (1997), se trata de dos obras en video realizadas en un paraje de dunas y playa de la costa de Uruguay. Si bien el protagonismo de esta dupla es el paisaje, la concepción de la coreografía en función del tratamiento en post-edición la alejan de una estética realista.

Arena acentúa las posibilidades del espacio (grandes extensiones de arena) y juegos lumínicos (sol – sombras). La coreografía grupal (compuesta por hombres y mujeres)

¹⁹ Se trata del resultado de un proyecto de investigación interdisciplinario de la Universidad de Cambridge.

²⁰ Se eligieron obras representativas de dos grandes líneas de desarrollo de la videodanza, una caracterizada por el empleo de las posibilidades del video en post-edición, y otra que privilegia la manipulación del cuerpo en escenarios naturales.

se alterna con solos. En ambos casos la edición descompone y compone acciones simples, generando una coreografía propia de la imagen. En Agua, el grupo de performers realiza acrobacias y movimientos de danza contemporánea y contact utilizando como plataforma los restos de un barco encallado en la playa. De modo tal que les permite interactuar con la estructura de la nave y con las olas que la golpean (lo que genera vigorosos juegos acrobáticos).

A diferencia de otros videodanzas e instalaciones de la artista en estos dos videos se trabajó con filmación de las escenas y en segundo lugar, se realizó la posesición para incorporar otros elementos (música y recursos visuales digitales). Esto le permite enfatizar el aspecto de interacción cuerpo medioambiente.

En Anarchic Variations de Liz Aggiss (2002), una mujer con el pelo de un rojo estridente, vestida de blanco y calzando borceguíes se mueve en un espacio cúbico, completamente blanco. La pieza pretende confundir y desorientar la percepción del espectador en espacio, escala y sonido a través de la coreografía y los conceptos musicales de "tema" y "variación". El espacio neutro de la caja actúa como un recurso dinámico y antagónico para la performer".

Así, mientras el sonido en off, maximizado aparece excesivo, irritante- por ejemplo el sonido de sus botas rozando con la superficie blanca- y violento, tanto como los movimientos de la performer entre virtuosos y grotescos.

La película explora la composición cuerpo- hipersonido. Se trata del resultado de un experimento multifacético donde se observa la danza en relación con la cámara en un espacio "prototípico", con un trabajo de postedición que manipula las velocidades de la música y coreografía, logrando efectos de perspectiva, luz y movimientos performáticos falsos.

Danza para Simetrías (2005), es una obra abstracta catalogada como pequeño ejercicio de danza. Su particularidad se encuentra en que incluye una intervención plástica mediante técnicas de animación, fotocopiado y calcado., luego se suma la composición musical y los movimientos de la bailarina"²¹. Se destaca el aspecto visual de las imágenes (contraste cromático, grafismo a trazo grueso como efecto de "hecho a mano") La ausencia de una sintaxis formal de la composición coreográfica (generada entre la danza y el registro) llevan a esta obra a una posición de contemplación más cercana a la pintura que al video.

²¹ <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=conte&id=104Mariano>

6. ANALISIS

6. 1 La Danza y la Tecnología: identificando sistemas

6.1.1. Materialidad en el sistema de la Danza y en el sistema de la Tecnología

En primer lugar debemos tener en cuenta el nivel de la materialidad ya que esta posibilita la autonomía del sistema. Es decir que al momento de identificar al sistema Tecnología y al sistema Danza habrá que partir de dar cuenta de los soportes materiales sobre los que se asientan cada uno, en tanto resultado de operaciones técnicas tanto de producción como de registro por parte de los actores.

Ahora bien, si tomamos como hipótesis que la Danza y la Tecnología son subsistemas del sistema social, la materialidad en la que se asientan también tiene relación con la materialidad que hace posible el sistema social general. Es decir que no implica otra cosa más que la exteriorización de los procesos cognitivos denominados *fenómenos mediáticos*. Como señala Verón “*La persistencia y autonomía de los signos son las cualidades materiales resultantes de esta exteriorización y las que generan las alteraciones de escala que despegan lo social de los sistemas psíquicos y de esa manera se inicia el proceso evolutivo de la semiosis social*”. (Ibid, 290).

(GRAFICO 1: FENOMENO MEDIATCO –Ver anexo)

Es necesario tener en cuenta que si bien el concepto de tecnología involucra la base misma de las manifestaciones de la Danza desde sus orígenes en tanto para danzar se hace necesaria la presencia empírica del cuerpo en un espacio y las técnicas del movimiento²², a los fines de este trabajo y dada la necesidad de construir conceptos metodológicos que permitan el abordaje del objeto de estudio, la noción de *tecnología* queda circunscripta a lo que denominamos *tecnologías del contacto*, que a lo largo del siglo XX y en su interrelación con la Danza, fue fundamentalmente de índole audiovisual. Además, tal como se aclaró en páginas anteriores, se privilegiará aquí el aspecto de la imagen (lo visual) por sobre el componente sonoro.

En este sentido, como materialidad del sistema Tecnología nos referimos a los avances comprendidos entre el advenimiento de la electricidad, y con él, la llegada de la

²² En esta idea general de *técnicas del movimiento* incluimos todo lo relativo a la creación coreográfica, los movimientos sistematizados en lo que, comúnmente, en danza se denomina “código” y a las técnicas que permiten identificar a escuelas y estilos de danza escénica.

iluminación eléctrica, el soporte fílmico, el soporte electrónico del video, hasta las pantallas digitales de hoy en día y la era de la Web. Mientras que la materialidad que soporta y permite la autonomía del sistema Danza, es decir aquella que hace posible los "signos" y los procesos de producción de sentido en este terreno incluye el espacio escénico, la gestualidad y expresividad del cuerpo en movimiento.

Ahora bien, en la danza las técnicas del movimiento corporal (basadas en fuerza, velocidad, cambios de energía, desplazamientos en el espacio, cambios de altura, e incluso, manipulación de objetos) se manifiestan en la continuidad espacio-temporal ya que no son más que reactualizaciones de las técnicas del cuerpo en su *estar en el mundo*, y principalmente, aquellas de base metonímica.

Se trata entonces de pensar que la organización en las dimensiones de espacio y tiempo en el sistema Danza implica una reactualización de las posibilidades y límites biológicos del cuerpo humano a partir de una alteración de escala²³. Como señala Guido, el ritual desplaza el danzar espontáneo cuyo fin era el del desarrollo de la motricidad, la descarga y el equilibrio del organismo. Con la danza tribal se van configurando formas fijas como diseños en el espacio, por ejemplo círculos dotados de un centro o el espiral en tanto representaciones simbólicas del tiempo y el espacio sagrados²⁴. Es decir que la danza ritual reactualiza los relatos simbólicos desarrollando formas fijas en códigos de movimiento y, posteriormente, estas técnicas se trasladan al escenario teatral. De este modo, se van configurando como parte constitutiva de un dispositivo de mayor complejidad, incluyéndose así, en el proceso histórico de la mediatización.

En el caso del sistema Tecnología, en cambio, es posible observar que las técnicas que posibilitan la autonomía y persistencia del filme y más tarde de las producciones audiovisuales de soporte electrónico y digital se distinguen según el modo en que se manifiesta y se organiza el flujo espacio-temporal de acuerdo a los límites y posibilidades de cada soporte. Así:

²³ Verón señala que en la situación de comunicación cara a cara entre dos individuos, es decir cuando hay mediación y no mediatización (es decir fenómeno mediático) se constata una situación espacio-temporal homogénea. Esta es la situación original de la Semiosis comunicacional del sapiens. El salto o alteración de escala se presenta en el momento de la mediatización, es decir cuando hay desfase en tiempo y/o espacio.

²⁴ A propósito ver Guido, 2014.

En el cine, la discontinuidad originaria del filme caracterizada por la construcción de la ilusión del movimiento (fenómeno phi²⁵), donde es tarea de otro cuerpo, el del espectador el de reunir el material nuevamente en una lógica continua. En cuanto a la tecnología audiovisual de flujo electrónico, donde un soporte magnético genera operaciones de descomposición y la síntesis del movimiento en un continuum temporal privativo de la instancia de producción (que posibilita la toma en directo y así permite no solo la transmisión instantánea sino también la simultaneidad en la exhibición). Mientras que en el caso de las producciones en formato digital, las imágenes de síntesis consisten en representaciones visibles de modelos conceptuales abstractos, en este sentido la sola idea de una organización en espacio y tiempo carece de sentido. En todo caso, de acuerdo con Quéau [1993 (1995)], el espacio y tiempo de los textos creados por la tecnología digital deben plantearse como *campos* en los que cada punto que los compone está dotado de un valor informativo. Se trata de campos de producción que dan como resultado efectos de espacialidad y temporalidad (por ejemplo, el de *inmersión* en la imagen).

De este modo y situándonos sólo en la dimensión espacial, se observa un proceso donde los discursos audiovisuales pasan de la puesta en práctica de la perspectiva euclidiana a la liberación del punto de vista y, luego, en el terreno de las *pantallas* electrónicas y digitales, a la manipulación y hasta a la anulación de la espacialidad. "*Las posibilidades de alteración de la textura y calidad de la imagen son innumerables, permitiendo múltiples manipulaciones capaces de impulsar los discursos icónicos más allá de sus límites analógicos*" (Zunzunegui, 1998: 218). En cuanto al tiempo, de la lógica del encadenamiento de planos en el filme donde se diferencia claramente la linealidad del montaje y la articulación de planos del tiempo diegético, se pasa a la instantaneidad y reinado del tiempo presente y a la carencia de una temporalidad representada, en tanto característica a la imagen de flujo electrónico, para luego pasar al terreno de lo algorítmico de lo digital, donde se diluye el tiempo en un puro efecto de sentido.

En síntesis, al considerar ambos terrenos: Danza y Tecnología, nos encontramos con soportes y con procedimientos técnicos disímiles en diferentes niveles. Acordamos así con Traversa quien caracteriza la relación entre la Danza y la Tecnología que podríamos denominar *histórica, como* diametralmente opuesta:

²⁵ El fenómeno phi: es una ilusión óptica definida por Max Wertheimer en 1912 que consiste en que el cerebro percibe un movimiento ante un estímulo formado por una sucesión de imágenes, es decir, se rellenan los huecos entre ellos y hace que veamos como un movimiento continuo la simple serie de imágenes congeladas del movimiento.

"La danza cuenta con un suelo tan extenso como el proceso de hominización, incluso con antecedentes biológicos que lo preceden. Se trata además de un proceso de extensión colectiva (forma parte de los recursos comunicacionales ineludibles en el universo de la convivencia desde siempre (...)) Al otro componente de la asociación, el video se le puede asignar un lugar opuesto, se encuentra en un momento casi emergente, la combinatoria entonces da ocasión a una tensión regresiva/ progresiva" (Traversa, 2011: 24)

Es necesario, entonces no perder de vista que esta tensión se hace más evidente aún al constatar que la Danza tiene como soporte al cuerpo humano y sus técnicas no son más que variaciones en base a aquellas que promueven la aparición del homo sapiens, por ende están ligadas íntimamente con la aparición de la Semiosis. Es decir que desde este punto de vista, la Danza se ubica en un lugar problemático, donde incluso los discursos de la actualidad que conforman este arte, ponen en evidencia permanentemente su ubicación conflictiva, siempre en el linde entre mediación y mediatización. Mientras que, por su parte, la Tecnología de la que damos cuenta en el curso de esta investigación, puede situarse en ese punto bien definido y reciente de la evolución de nuestras sociedades, que el autor caracteriza como la era de los *fenómenos mediáticos*.

6.1.2. Vínculos intervinientes en el sistema de la Tecnología y en el sistema de la Danza

Hemos intentado dar cuenta del modo en que la materialidad y las operaciones técnicas que afectan esta materialidad permiten la permanente autopoiesis del sistema de la danza y el sistema de la tecnología mediante saltos de escala espacio-temporales ligados a la producción de sentido y que éstos se caracterizan por dinámicas evolutivas propias y diferenciales, espacialmente detectables al observar los cambios o permanencias en la naturaleza de sus soportes y el lugar que ocupan en la línea histórica de la mediatización.

Sin embargo, el campo de indagación no estará completo hasta que no se haya problematizado en profundidad la cuestión de la recepción, ligada directamente con la problemática del desfase entre producción y reconocimiento:

"Las únicas puertas de acceso a la historia de la Semiosis de la especie son aquellas que la propia mediatización ha construido: los fenómenos mediáticos que resultan de la autonomización y la persistencia de los discursos hacen posible la reconstrucción de la evolución semiótica del sapiens. Cuando nos focalizamos en estos productos dotados de persistencia y autonomía, se vuelve claramente visible la no linealidad de la semiosis social" (Verón, 2013: 291).

En este momento del análisis, debemos dar cuenta de los modos en que los dispositivos de la Danza por una parte y los dispositivos de la Tecnología por otra,

demandan la intervención de los colectivos de actores individuales - que podemos identificar, como los espectadores y usuarios de las tecnologías audiovisuales, por una parte, y los espectadores de obras de danza, por otra - en el proceso comunicativo.

Se ha elegido como modelo para trabajar sobre este punto a la clasificación de *vínculos* que realiza Traversa ya que dicho ordenamiento acuerda con el concepto de no-linealidad entre producción y reconocimiento al tiempo que pone en primer plano el rol fundamental que ocupa la articulación de materialidades en la producción del sentido que habilitan los diferentes dispositivos.

En el caso del sistema que hemos delimitado bajo el nombre de Tecnología observamos que en la historia de la mediatización (circunscripta al siglo XX), habilita *vínculos restringidos*, es decir un cuerpo, el del receptor, frente a un texto (caso del cine y algunos usos del video) y posteriormente, *vínculos paradójales*, caracterizados por articular dispositivos y complejizar la instancia de recepción (algunos usos del video articulado con el espacio escénico y, fundamentalmente, de la tecnología digital). En el caso del sistema Danza, delimitada como las manifestaciones de escenario o teatrales, es posible distinguir vínculos netamente restringidos. Cabe aclarar que si bien existen claras diferencias entre el dispositivo danza escénica con respecto al cine, determinadas por la directa exposición del cuerpo del actor en el escenario frente al espectador, la relación que caracteriza a los diferentes vínculos se da entre el *autor* y el espectador, es por eso que Traversa incluye dentro de la clase *vínculo restringido* a las artes del espectáculo, en general. En coincidencia con esta afirmación, tal como se ha observado en líneas anteriores con respecto a la danza ritual como antesala de la danza de escenario, vale la aclaración que realiza Verón al referirse al ritual como modalidad de comunicación ancestral:

"El recitante de un relato mítico en un contexto ritual, por ejemplo, a través de su ropaje, sus posturas, sus pinturas corporales, el espacio particular en que se coloca en relación con su auditorio. Las modalidades de emisión de su voz, marcará que no es él sino sus ancestros quienes están enunciando ese relato" (Verón, 2013: 237).

Así, es pertinente pensar que el cuerpo en el espacio escénico frente al espectador también involucra un salto de escala espacio-temporal (donde el cuerpo que danza es el soporte del discurso y no su productor) y por lo tanto, debe incluirse dentro de la clase *vínculos restringidos*.

Con respecto al espectador o al *sistema interindividual*-en términos veronianos- por una parte, el sistema Tecnología supone a un sujeto *frente a* un texto (caso del cine y algunas modalidades del video) y, coincidentemente con los saltos de escala que

promueve la evolución de mediatización, a un receptor-participante de la producción, que se involucra activamente mediante operaciones de feedback positivo, propio de la lógica de la interpenetración (a modo de ejemplo: instalaciones de videoarte y proyectos de *net-art*). En el terreno de la danza escénica, en cambio, se interpela a un espectador *desde*²⁶ un texto (y este texto involucra, constitutivamente, relaciones intercorporales en un escenario delimitado y diferenciado del lugar asignado al público).

Tanto en la Danza como en la Tecnología, en el caso de las manifestaciones de vínculos restringidos se ponen en juego técnicas que configuran el subsistema individual del actor del tipo perceptuales, cognitivas y de apreciación estética e incluso, competencias enciclopédicas (saberes sobre el mundo). En el caso de los vínculos paradójales del sistema de la Tecnología los dispositivos involucran por sobre las anteriores, aquellas capacidades del cuerpo del actor-receptor que pueden ir desde respuestas táctiles, desplazamientos en el espacio e, incluso, la utilización de la voz desde un lugar tan o más activo que el de la emisión.²⁷

6.2. Hacia la emergencia de un nuevo sistema: Danza- Tecnología

6.2.1. Marco de reflexiones existentes sobre el problema

El conjunto de obras que componen nuestro corpus da cuenta de una constante ya detectada en el campo de la investigación sobre arte, cuerpo y tecnología. Ésta puede esbozarse de la siguiente manera: los pioneros del cine y más tarde, del video y de la imagen digital, *se interesan* por lo que el cuerpo en movimiento puede brindar a la cámara, mientras los coreógrafos *se interesan* por lo que el registro visual puede aportar a las posibilidades ya conocidas en el terreno de la danza. En otras palabras, la búsqueda experimental en ambas zonas, parece centrarse en la incorporación de una materialidad otra, diferente y novedosa con respecto a la propia y en la búsqueda de diferentes estrategias para llevar a cabo dicha apropiación.

²⁶ A través de los términos *frente* y *desde*, se busca diferenciar dos casos de dispositivos que involucran un defasaje en espacio y tiempo pero que lo hacen a través de operaciones específicas para cada uno (en un caso un espectador y un texto proyectado en una pantalla y el otro un espectador frente a un texto escénico, es decir más cercano a la una *mediación* que el primer caso, el del filme cinematográfico).

²⁷ Se utilizan aquí las viejas categorías de emisión y recepción para hacer hincapié en el carácter empírico de los discursos interactivos que propone la Tecnología, y no en la búsqueda de aplicación de los conceptos del esquema de comunicación lineal planteado por diferentes corrientes de los estudios de la Comunicación.

Con respecto al cuerpo, la cuestión de su registro ha sido de interés central y sigue siéndolo en el campo de las artes, como objeto de indagación. Este interés reside, tal como señala el semiólogo Oscar Traversa, en que no puede ser considerado un objeto más, pues nunca se producirá el mismo efecto al registrar con una cámara un objeto cualquiera (por ej., una manzana) o al registrar el cuerpo de una persona. Sobre el *espesor* semiótico de esta materialidad en nuestras sociedades, Le Breton afirma que el cuerpo no existe en estado natural, sino que siempre está inserto en la trama del sentido. Es decir que se encuentra en el cruce de todas las instancias de la cultura "... *en el fundamento de todas las prácticas sociales como mediador privilegiado y pivote de la presencia humana*" (2002:32).

Siguiendo esta idea, en un trabajo de investigación anterior (Temperley, 2012) se hace referencia a la especificidad semiótica del cuerpo en el videoarte (reflexión válida también para su presencia en el encuadre cinematográfico). Allí se señala que la aparición de uno o varios cuerpos en la imagen no complejiza la materia de la expresión que continúa siendo materia audiovisual (imagen en pantalla), y sin embargo, es fundamental no perder de vista el estatuto simbólico universal del cuerpo humano, ese cuerpo que es objetivo de la cámara, ya que tal estatuto se instaura de manera contundente también en la producción de sentido de la "danza para la pantalla". En este sentido, el interés por la materialidad del cuerpo de la danza para los pioneros del cine y el video y hoy en día, para los artistas de la imagen digital, se centra en que permite indagar y tematizar aspectos tales como la importancia de la mediación sensorial en las interacciones simbólicas, los movimientos corporales como puerta de entrada de la ambigüedad en el campo de la comunicación, la importancia del "otro" en el modelado de la corporeidad, etc.

La investigadora Erica Koleff señala que el principal enfoque del cine sobre la danza se encuentra en los efectos posibles de obtener con la puesta en relación de la cámara y el cuerpo: "*El encuadre de la cámara (tipos de plano, puntos de vista, etc) otorga una dimensión inusual al cuerpo como un terreno a explorar*" (2011: 116). Esto se debe, según la autora, a que el encuadre cinematográfico constituye el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior para transformarla en materia artística. Así, la elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador del cine, estableciendo la composición del contenido del cuadro. De este modo, en el tema que nos convoca, la elección el cuerpo en movimiento como elemento a ser tomado por la cámara adquiere un rol protagónico.

Ahora bien, ubicándonos en la vereda opuesta, ¿En qué aspectos de la cadena de montaje y el estatuto icónico-indicial de la imagen encuentra la danza elementos para aprovechar en su propio beneficio? Koleff refiere a que todo lo que está en la imagen tiene valor y estructura la atención del espectador "Generalmente, en la mayoría de los filmes, encontramos bajo la aparente espontaneidad de la escena existente, una evidente estructura narrativa" (2011: 16). Así, el material audiovisual permite reunir acciones coreográficas registradas en diferentes momentos, producir elipsis, repeticiones, acelerar o dilatar movimientos y desplazamientos. También admite el trabajo coreográfico en lugares no convencionales para la danza o en todo caso, la composición de un espacio virtual o directamente la no referencia a un espacio, más allá de la bidimensionalidad de la pantalla. De este modo, las posibilidades del campo audiovisual incorporado a la experimentación en danza, proponen un cuerpo que "exige ser tratado de otra forma". Así, el coreógrafo ahora no sólo diseña sus movimientos sino también la mirada que lo recorrerá.

Por su parte el investigador Paulo Caldas traza un paralelismo, una suerte de recurrencia analógica entre resultados estéticos posibles en el campo de la danza y en el del cine. Es en estos efectos donde se detecta el interés mutuo. Así, se refiere a la danza serpentina de Loïe Fuller como una obra con apariencia de imagen en movimiento, que inaugura un linaje signado por lo ambiguo entre una danza de cuerpos en movimiento y una coreografía de formas dinámicas. También con respecto a *Le Train Bleu* (1924) de Nijinka señala la inspiración en los procedimientos de cámara rápida y lenta, y da cuenta del efecto estético que estos producen sobre el movimiento natural del bailarín. Con respecto a la relación cine- danza de la actualidad, Caldas afirma:

"Hoy más que nunca reconocemos el cine en la danza en las escenas que establecen dramaturgias del fragmento y que se construyen a partir de procedimientos de edición, la reconocemos también en los cuerpos que multiplican sus focos (como obras recientes de William Forsythe...) o en los cuerpos que posibilitan velocidades alteradas..." (2010: 83).

Caldas señala que el aspecto central de este vínculo se encuentra en el movimiento, ése es el elemento común que permite la relación sistemática entre ambos campos del arte. *"La danza frecuentará al cine tanto como el cine frecuentará a la danza. De más está que recordemos que la palabra griega "kinesis" es la base etimológica de "cinético" y también de "cine". La kinesis es, de hecho, el trazo común que vincula coreografía y cinematografía como escrituras de movimiento"* (2010: 84).

Se trata ahora de analizar los casos que componen el corpus, a fin de corroborar estas hipótesis a la luz de la noción de interpenetración.

6.2.2. Sobre la interpenetración entre danza y tecnología

A la luz de las interpretaciones esbozadas acerca del interés mutuo y recurrente entre la danza y las tecnologías *del contacto*, es posible realizar una primera sistematización de los casos circunscriptos, incorporando el enfoque de la interpenetración entre sistemas.

"...la relación entre dos sistemas autorreferenciales y auto-organizados, en la que cada uno opera como environment del otro. Cada uno de ellos se vuelve disponible para el otro y cada uno de ellos introduce su propia complejidad en el otro (...) pero esta complejidad se presenta en el terreno opuesto siempre como desorden (Verón, 2013: 296- 297). Se trata entonces de indagar en las lógicas que intervienen y hacen posible la interpenetración y, en consecuencia, la generación de nuevas estructuras.

(GRÁFICO 2: INTERPENETRACIÓN - Ver anexo)

De este modo, cada caso del *corpus* es representativo de alguna de las tantas modalidades en que la Danza y la Tecnología, en tanto sistemas, se *vuelven disponibles* el uno para el otro, posibilitando la emergencia de una nueva estructura. Se trata entonces de partir de la identificación de configuraciones relacionales, moldeadas gracias a la convergencia técnica y la articulación de dispositivos y, a partir de allí, orientar el análisis para responder a estos interrogantes: ¿Qué aspectos del registro audiovisual y del cuerpo hacen posible la existencia de interrelaciones fluidas y diversas entre la Danza y la Tecnología? ¿Es posible identificar la/s lógica/s de interpenetración entre estos dos sistemas?

Así, considerando el nivel de la materialidad en los diferentes casos que conforman nuestro corpus, encontramos lógicas de interpenetración que pueden organizarse de acuerdo con dos ejes principales:

- Eje 1: Tecnología soporte – tecnología tematizada y “narrativizada”.

Es decir la tecnología que interviene en la producción material del discurso frente a la tecnología tematizada, citada, o que se presenta como elemento en un proceso de narrativización, es decir caracterizado por un comienzo, un transcurso y un fin²⁸.

- Eje 2: Cuerpo soporte – cuerpo objetivo/ objeto de “encuadre”.

²⁸ Utilizamos aquí la noción de narrativización en un sentido amplio, como la estructuración de todo elemento en una secuencia narrativa por fuera de la posibilidad de identificar al discurso como un relato.

En este eje se observa el cuerpo en tanto materia que por sus propiedades intrínsecas modifica las operaciones propias de la tecnología (forma, intensidad, movimiento, ritmo). En el otro extremo, un cuerpo que aparece en la imagen, manipulado, fragmentado, por instituirse en el objetivo de la cámara y en substancia manipulable.

Se configuran, así, cuatro extremos (tecnología soporte, tecnología tematizada, cuerpo soporte, cuerpo "objetivo"²⁹) entre los que operan las lógicas que interrelacionan ambos sistemas.

(GRAFICO 3: CUADRADO INTERSISTÉMICO - Ver anexo)

6.2.3. Vínculos

Ahora bien, los casos que componen el corpus pueden ser diferenciados en dos grandes clases de acuerdo a los vínculos que habilitan entre emisión y recepción. Se observa un grupo definido por vínculos *restringidos* y otros por los de tipo *paradojales*.

1) Vínculos restringidos: uno de los cuerpos está ausente (el del "autor"), el otro (el del espectador) se encuentra *frente* a un texto o es interpelado *desde* un texto. En el primer caso, el texto implica al cuerpo del performer en un escenario a la italiana, como son los casos de *La Danza Serpentina* y *la Danza de la Bruja*; y en el segundo, se trata del registro fílmico del cuerpo y operaciones de proyección, como lo demuestran las obras de Shawn, Humphrey, Deren, las instalaciones y la videodanza.

2) Vínculos paradojales: relaciones en ausencia pero moldeadas por la convergencia técnica y la articulación de dispositivos, que logra la simultaneidad de acontecimientos y su mostración en otros espacios. En una línea temporal, aparecen hacia finales del siglo, de forma coincidente con el advenimiento de las *pantallas* de video y posteriormente, de la *Web* y se suman a las modalidades de vínculo restringido. En este grupo se encuentran las obras de escenario interactivas de Forsythe y Cunningham, así como la danza interactiva y la danza-net (en nuestro corpus, *e-PORMUNDOS AFETO/Umbrales* y *Dancing With the Virtual Devish*, respectivamente).

6.2.3.1 Vínculos restringidos en el sistema Danza-Tecnología

²⁹ Preferimos utilizar el término objetivo en vez de "objeto" para evitar cualquier asociación con la dicotomía psicoanalítica "sujeto – objeto".

En el caso de las configuraciones de *vínculo restringido* es posible detectar posiciones diametralmente opuestas como es el caso de Wigman y las obras de Ted Shawn. La primera se funda en operaciones de tematización de lo tecnológico – cinematográfico. Aquí, las posibilidades que ofrece el lenguaje del cine son soportadas en el cuerpo de la danza en escena, para la transposición de la estética opresiva e inestable característica del Expresionismo Alemán. En el segundo caso, el cuerpo danzante es el objeto del registro y la tecnología da como resultado una imagen-soporte. La cámara se presenta como el punto de vista “transparente” que deja ver a los cuerpos en interacción con el ambiente natural.

(GRAFICO 4 - Ver anexo)

Luego, se encuentran posiciones como la de la Danza Serpentina de Fuller, completamente focalizada en los efectos ópticos que puedan suscitar, donde la tecnología lumínica opera sobre el cuerpo construido primeramente en soporte de los haces de luz y su movimiento.

(GRAFICO 5 - Ver anexo)

Mientras que Air from Spring el movimiento corporal se amolda para su registro cinematográfico, pero a diferencia de los casos de Shawn, aquí la particularidad reside en que se detecta una operación de adaptación previa, donde un elemento de la danza, concretamente la coreografía, se prepara para el ingreso a un sistema al que antes permanecía ajeno. Hay dos momentos, en este caso, de interpenetración: el primero es la adaptación de la coreografía a las gramáticas del registro cinematográfico; el segundo es el registro efectivo de la danza y su resultado en el filme. En síntesis, esa “puesta a disposición” que involucra la modificación de la coreografía (de escenario) para poder ser convertida en un elemento de registro de la cámara, lleva a que este elemento propio de la danza pase a ser un elemento de la tecnología.

(GRAFICO 6 - Ver anexo)

En las producciones de Deren, el eje adquiere un aspecto triádico. Aquí se encuentra a la tecnología del cine como soporte, y luego a esa misma tecnología tematizada mediante el montaje y el tratamiento post-edición, a lo que se suma la objetivación del cuerpo. El cuerpo se “abre” para ser manipulado, fragmentado, yuxtapuesto, de acuerdo con las posibilidades y límites del dispositivo cinematográfico.

En la videodanza, se trata del registro del cuerpo en movimiento. El soporte es la tecnología del video y el cuerpo es el objetivo de la cámara. Sin embargo, el resultado del proceso coreográfico se fusiona con la lógica de la edición, es decir que, dentro del trabajo de edición las secuencias o fraseos coreográficos son reordenados rompiendo los nexos existentes entre un movimiento y otro, generando otros nuevos, muchas veces imposibles de realizar por un cuerpo en el espacio escénico. Además, se pueden generar efectos como *loops*, reversas, aceleraciones y cámaras lentas, otorgando nuevas cualidades a los movimientos. De este modo se logra burlar toda lógica gravitacional, ofreciendo nuevas perspectivas estéticas al espectador. En términos del cuadrado intersistémico, se observa un triángulo similar al anterior, referente a la obra de Maya Deren.

6.2.3.2. Procesos indiciales en las obras de *vínculo restringido*

La heterogeneidad de configuraciones detectadas de acuerdo con los parámetros de nuestro "cuadrado intersistémico" permite observar cierta insistencia, la de procesos del orden indicial. Así, si bien el movimiento en el espacio y en el tiempo es el elemento en común a ambos sistemas, es un componente que permite diferentes variaciones en distintos niveles de análisis, ya que en algunos casos puede ser por ejemplo, una cualidad del soporte o un efecto enunciativo (caso de las obras digitales), entonces, se hace necesario tener en cuenta una propiedad anterior al movimiento, que es fundamental en ambas sustancias: se trata del estatuto metonímico de base indicial, como invariante de los procesos semióticos que involucran tanto al registro audiovisual de base fotográfica como al cuerpo de la danza.

Dos casos de dispositivo en escenario: Fuller y Wigman

Régimen del contacto: en la Danza Serpentina, la tecnología opera directamente (deja literalmente su marca) sobre el cuerpo invistiéndolo de sentido. Trata a un cuerpo, con toda la carga simbólica que este conlleva, como soporte. La articulación de un *aquí* y un *ahora* del cuerpo con el flujo lumínico en un presente continuo tejen una red de reenvíos que es pura indicialidad en tanto se trata de lograr un efecto estético a partir del contacto directo entre técnica lumínica y soporte corporal.

Régimen del desplazamiento: en La Danza de la Bruja el cuerpo en el escenario realiza desplazamientos y movimientos que si bien se configuran dentro de una lógica icónica (imitar o al menos evocar las formas del cine), encuentran limitadas sus posibilidades semióticas a variaciones del cuerpo en el espacio. Así, el expresionismo de Wigman se hace posible sólo por medio de la danza, a través de movimientos del cuerpo en el

escenario (esto se detecta en los desplazamientos en diagonal y posiciones que marcan la inclinación del cuerpo y el desequilibrio). En síntesis, aparece aquí el orden de lo analógico, en articulación con lo indicial.

Casos de dispositivo audiovisual (cinematográfico): Shawn – Humphrey

Régimen de la existencia + régimen de la contigüidad: en el caso de las obras de Shawn y Humphrey citadas nos encontramos por entero en el modo de registro icónico - indicial desde una posición plenamente cinematográfica (a través de juegos de planos, tomas aéreas, montaje lumínico, filmación en exteriores, etc), donde el cuerpo aparece como el objetivo de la cámara, dejando a ésta el protagonismo. En otras palabras, en la experimentación cinematográfica el cuerpo se encuentra disponible como material para la indagación de posibilidades poéticas novedosas, cuyo límite es la técnica de registro y las limitaciones y posibilidades del soporte fílmico, es decir, algo que va "más allá" de la destreza del performer.

Con respecto al tratamiento del espacio y el tiempo, son los propios del dispositivo fílmico: desfase espacial entre producción y reconocimiento (tiempo pasado + discontinuidad espacio temporal en producción/ tiempo presente + continuidad espacial a cargo del actor, debido al efecto phi). En el caso de Humphrey además se agrega otro factor, se desdobra la operación o en todo caso, involucra dos momentos. El primero de ellos corresponde a lo que podemos denominar "puesta a disposición" que involucra la modificación de la coreografía (de escenario) para poder ser convertida en un elemento de registro de la cámara. El segundo momento corresponde al resultado ya logrado de ese registro.

Régimen " meta-indicial": ahora bien, en *With A Study in Choreography for the Camera* de Deren, la articulación del flujo continuo del espacio dado por la rotación de la cámara de forma unidireccional, y la discontinuidad, dada por la alternancia de espacios (procedimiento de post-edición) debe ser *resuelto* sobre las capacidades perceptuales del actor -receptor. El caso de *The Very Eye of Night* en cambio, pivotea entre lo indicial y lo icónico, produciendo el efecto de ser un filme de animación y, sin embargo, su basamento es indicial. De modo tal que, estamos en condiciones de afirmar que los principios del anagrama de Deren³⁰ se manifiestan en la utilización de las dimensiones del tiempo y del espacio, ya no como principios constitutivos de un lenguaje sino como elementos- herramientas a disposición para la experimentación

³⁰ Sobre el principio del anagrama en las obras de Maya Deren ver página 21 de éste trabajo.

libre y en todo caso, el descubrimiento de principios epistemológicos específicos de la danza “para la pantalla”.

En otras palabras, la centralidad del cuerpo en las obras de Deren, señala un aspecto novedoso y diferencial con respecto a los casos antes desarrollados, ya que implica el pasaje del cuerpo de la danza (el cuerpo del bailarín en escena) a lo que hemos denominado *corporeidad*, y que podemos ahora definir con precisión como sistema de reenvíos indiciales que operan en un segundo nivel (metatdiscursivo) sobre procedimientos varios. En estos casos característicos de un estilo de autor/fundacional, el cuerpo es descontextualizado, pasa a ser un elemento formal disponible para ser fragmentado, desmenuzado, reducido a pura fantasmagoría analógica o a pura sinécdoque y sobre este sinfín de aspectos se construye una lógica metonímica que reúne lo corporal en un orden nuevo, pero esta vez, “deshumanizado” o, al menos, “descarnado”.

Nos encontramos aquí con el *estar ahí* señalado por Veras (2007) que implica una ruptura con el paradigma de la representación mimética. De acuerdo con el autor, esta relación es compleja y no puede resumirse a los límites de la representación:

“Que la imagen tenga las señales del mundo no quiere decir que ella tenga que repetir el mundo como semejanza (...) lo que no se puede dejar de percibir es que todo registro presupone un soporte y que este soporte, en el caso del dispositivo audiovisual opera una serie de transformaciones en la relación cuerpo/espacio/movimiento” (2007: 114).

Prueba de existencia y desplazamiento: en la videodanza se destaca la capacidad de extremar las posibilidades del cuerpo en relación con el espacio visual, así y como heredera directa de la experimentación de Deren, esta modalidad de interpenetración entre la Danza y la Tecnología combina diferentes maneras de desarrollo de la indicialidad, siendo las más frecuentes la prueba de existencia (ej., en el cuerpo en exteriores en interacción con elementos naturales, como los casos de Agua y Arena), la del desplazamiento (cuerpo y su relación con el espacio) contacto (recorrido propuesto al ojo y al oído, caso de la propuesta sensorial de Anarchic Variations) y la de la contigüidad (especialmente trabajada en postedición). Estos aspectos generan efectos diversos en el plano icónico (sobre este punto se asienta la propuesta Danza para Simetrías). Así, las particularidades del cuerpo en acción y la imagen en movimiento, ponen en tensión las relaciones entre el movimiento y el cuerpo que lo genera; el movimiento y su espacialidad visual.

"Una de las primeras anamorfosis sufridas por el cuerpo en un video es la pérdida de su dimensión volumétrica. A la vez esto aporta una nueva dimensión para ver el cuerpo como un espacio que puede ser recorrido por el ojo. Cada objeto que aparece dentro de la pantalla es un cuerpo. Así este organismo pierde sus proporciones frente a sí mismo a otros cuerpos y al espacio"³¹.

Podemos agregar incluso que las modificaciones del cuerpo en la videodanza se pueden apreciar adecuadamente desde el campo de la Estética. Cabe mencionar al respecto que en un trabajo anterior³², al referirse a *Anarchic Variations*, ha sido discutido el estatuto del *grotesco* en videodanza, en función de su naturaleza indicial. Allí se señala que generalmente lo grotesco y lo feo se definen como formas que asumen un carácter de denuncia. Esta clase de interpretación forma parte del paradigma especulativo del arte (Schaeffer,1992), en cuanto favorece la creencia de que toda obra de arte implica una trascendencia, debe querer decir algo más de lo que ella muestra. En el caso de la estética feísta, es interpretada como la puesta en juicio de los valores establecidos para despertar la conciencia del público. Ahora bien, la danza para la pantalla, en tanto es heredera de la fotografía y del cine, permite pensar en una estética del displacer que no necesariamente gira en torno al objetivo de "molestar" para "enseñar". El signo de naturaleza indicial no quiere decir nada, sólo muestra en un gesto de remisión compulsivo a su origen, y es aquí donde reside el punto de incomodidad. Este arte a diferencia de la pintura, o la danza teatral clásica no propone un encuentro con receptor derivado de un ejercicio hermenéutico que a su vez lleve a éste último a recaer (una vez más) en el simbolismo. Por el contrario, la interpretación de las artes derivadas de la fotografía solicita y recae permanentemente en su materia³³.

6.2.3.3. Vínculos paradójales en el sistema Danza-Tecnología

Respecto a los casos representativos de vínculos paradójales, éstos se caracterizan por el encastre de dispositivos, lo que permite observar un juego de operaciones de feedback cuyo funcionamiento de base consiste en hacer variar, de manera continua, el soporte material desde una pantalla de video hasta el cuerpo del bailarín. A ello se suma el componente de la simultaneidad temporal y espacial ya que, por ejemplo, en las creaciones de Forsythe, proyecciones en diferentes dispositivos conviven en un mismo escenario.

Mediante el permanente reenvío hacia otra superficie, entre uno y otro sistema se generan relaciones de tipo metadiscursivas y autorreflexivas en las que lo que antes

³¹ Pardo, Contanza (2007) <https://corporeografia.wordpress.com/investigacion/>

³² En publicación en el Oxford Handbook of Screendance Studies, UK.

³³ Ver Schaeffer [1992 (1999): 155]

era el soporte luego pasa a ser el objeto de registro de la cámara y viceversa. Es decir que los casos paradójales "hacen estallar" el cuadrado antes utilizado para describir las lógicas más frecuentadas por los casos de vínculos restringidos.

Así, sobre la alteración de escala que identifica las obras de Deren, en la que lo indicial se ubica en un nivel *meta*, generando un cambio en el estatuto de la materialidad corporal, se articula otra lógica que podemos denominar *inter* (entre soportes, entre lenguajes, entre estéticas e incluso entre niveles de observación). En otras palabras, los casos de vínculo paradójal desde el encastre de dispositivos en escena de Forsythe, la adaptación del modo de crear coreografías de Cunningham, teniendo como referencia las posibilidades que brinda la cámara hasta los experimentos de la danza telemática y sus efectos logrados por los cuerpos en movimiento, captados, transmutados en tiempo y espacio por un hiper-dispositivo, pueden identificarse bajo lo *inter*. Incluso podemos decir que esta última lógica coloca en un lugar central el problema del estatuto de lo corporal. Esto se debe a que las obras que involucran el encastre entre dispositivos ponen en juego relaciones de continuidad ente cuerpo y dispositivo generando dinámicas abiertas que "desarman" al primero y lo convierten en parte de otra cosa o, en todo caso, lo ubican en otros roles.

Desde el punto de vista del análisis, conviene aquí señalar que nos encontramos también en un nuevo nivel el de observación, para el que es pertinente introducir el concepto de *tecnología expandida*. Adoptamos este concepto como una sub-variante del de "cine expandido", que de manera metafórica, da cuenta de un tipo de pensamiento que caracteriza al siglo XX, ligado directamente con el advenimiento de cine³⁴. Es decir, las obras de vínculos paradójales buscan más allá de las dimensiones espacio-temporales en que se basan la danza y las tecnologías del cine, del video e incluso que las que el universo digital puede generar como parámetros de traducción, insertándose en una lógica general que trasciende lo propio de la dimensión discursiva³⁵.

"La apertura producida por la integración de nuevos medios estéticos y técnicos de alguna manera desborda el límite de la pantalla. Generando nuevas reflexiones acerca del tema de la corporalidad en relación a las nuevas tecnologías digitales (...) Este proceso va acompañado de la aparición de nuevos conceptos, sobre la imagen y el cuerpo en sus dimensiones tanto políticas como estéticas, una nueva

³⁴ Así el *cine expandido* debe pensarse como "una red de intermedios de cine y televisión, la cual funciona ahora nada menos que como el sistema nervioso de la humanidad" (Yangblood,1 y cuerpo expandido.

³⁵ A propósito de las dimensiones que componen un fenómeno social, ver Verón E (1987).

ideología sobre modos de producción y una nueva psicología de la presencia”
(Pardo, 2007).

6.2.3.4. Sobre el lugar problemático de la indicialidad en la danza *digital*

Ahora bien, en el marco del análisis de obras caracterizadas por vínculos paradójales parece necesario detenerse en el encuentro de dos aspectos que pueden pensarse como constitutivos de la interpenetración de la Danza y la Tecnología pero que al mismo tiempo, merecen especial reflexión a partir de la consideración de las modificaciones que introduce el advenimiento de las pantallas digitales. Se trata, por una parte, del carácter metonímico que constituye la plataforma de todas las operaciones de producción de sentido que tienen como soporte lo corporal y, por otra, de la imagen indicial como *tesis de existencia* del objeto fotografiado.

Consideremos el primer aspecto. Verón (1987) caracteriza al cuerpo significativo como el pivote de la capa metonímica de producción de sentido, ésta consiste en una red compleja de reenvíos que está gobernada por la regla metonímica de la contigüidad parte/todo, centro/periferia, adentro/afuera, cercanía/alejamiento, etc. Estas relaciones implican actos corporales con otros cuerpos o relaciones en el espacio y sólo posteriormente, se inscriben en esta capa las relaciones analógicas y, eventualmente, el lenguaje.

En consonancia con esta postura, Le Breton señala que “La existencia es, en primer término, corporal “Lo que el hombre pone en juego en el terreno de lo físico se origina en un conjunto de sistemas simbólicos. Existir significa, en primer lugar, moverse en un espacio y en un tiempo (...) el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado” (2002: 7) Es decir que desde este punto de vista el espesor de la producción de sentido que tiene como soporte al cuerpo se asienta en todo momento en la existencia física del hombre. Es decir que en términos físicos y también simbólicos, se trata en primer término del aquí y el ahora del cuerpo.

El segundo aspecto a considerar es el estatuto de *tesis de existencia* de la fotografía, es decir, su carácter constatativo. Barthes afirma “...en la fotografía no puedo nunca negar que la cosa ha estado allí (...) Hay una doble posición conjunta, de realidad y de pasado. Y puesto que esta restricción solo existe, en su caso, debemos tomarla, por reducción, como la esencia misma, el *noema* de la Fotografía (1980:120).

Ya nos hemos referido al carácter " meta-indicial" de las obras de Maya Deren, donde el cuerpo "desarmado" pasa a ser un elemento formal disponible para su manipulación en diferentes niveles, y en el que el carácter de prueba de existencia, del "estar ahí" señalado por Veras como aspecto constitutivo de la indicialidad, se despoja de todo objetivo de representación mimética. Ahora bien, el foco puesto en la fisicalidad del cuerpo y del dispositivo fotográfico se vuelven problemáticos en el momento de indagar en las obras en las que la tecnología digital se interrelaciona con la danza, aquí la pérdida de lo analógico articulado sobre la lógica indicial se lleva al extremo. Este aspecto es especialmente palpable al considerar las modificaciones que involucran a las dimensiones de espacio y tiempo. Zunzunegui señala con respecto al video:

"La relación convencional con la pantalla de cine y su profundidad infinita y ficticia ha sido desplazada por la presencia insoslayable de la textura del soporte tecnológico que hace de la imagen del monitor no una ventana sobre el mundo sino una puerta abierta a su propia materialidad (...) Nos confrontamos con imágenes que no pueden ni quieren negar su carácter de tales. Ya no estamos ante una imagen que despliega sus artes seductoras para hacernos olvidar de su naturaleza de representación sino que, al contrario, se autodesigna orgullosamente como mera apariencia, caduca y mutable" (1998: 234).

Tal como desarrollamos en páginas anteriores, las imágenes de síntesis consisten en representaciones visibles de modelos conceptuales abstractos, donde el espacio y el tiempo aparecen como efectos de sentido. La imagen creada es, en primer término, el resultado de una traducción de datos:

"En el campo de datos de internet, la ausencia de límites espaciotemporales y de un lugar real es suplida por la simulación de un espacio inmaterial (...) este espacio electrónico caracterizado por la sincronidad y la ubicuidad de datos, la sustitución de la relación distancia-tiempo por la instantaneidad de la presencia. El dinamismo y la acción constituyen, así, los focos esenciales de estos sistemas complejos, abiertos y pluridimensionales...". (Gianetti, 2001: 139).

Resulta interesante considerar al respecto la diferencia que marca Gianetti entre lo visual, como un fenómeno que emerge a partir de la tecnología digital y la imagen técnica:

"Una de las principales características de lo visual es que se auto-genera, por lo tanto la réplica tiene un efecto multiplicador. Lo visual opera por el principio del placer mientras la imagen funciona por el principio de realidad. Esto significa que tanto la fragilidad de sus contenidos como la complacencia de su estética están al servicio de un nuevo tipo de discurso marcado por la superficialidad. As: "La producción de imágenes audiovisuales ya no está condicionada a la captación de la

realidad, estas imágenes pueden ser construidas independientemente de la realidad” (2001: 148).

De este modo, cuando esta lógica involucra al cuerpo de la danza, mejor definido dentro de la lógica relacional como *corporalidad*, su descontextualización en términos espacio-temporales impide el desenvolvimiento de la tesis de existencia. En otras palabras en las obras de danza telemática y sus variantes, la prueba de cuerpos existentes en espacios remotos (por ej los que intervienen el *E-pormundos...*, situados en Bahía, Buenos Aires y Barcelona) pasa más por un estado de creencia, concretamente, creencia en el paratexto que describe el funcionamiento de aquello que se experimenta en tiempo real, que por las leyes que definen el estatuto del registro indicial.

6.2.4. El sistema interindividual

Es necesario prestar atención ahora al lugar asignado al cuerpo del espectador, que incluye su participación protagónica en la producción de sentido. Como señala Alexandre Veras:

“La presencia del bailarín en el escenario y su calidad de movimiento, son las bases que nos hacen comprender el cambio que se establece entre los bailarines-intérpretes y el público. Compartir el mismo espacio abre inmensas posibilidades de compartir las fuerzas en acción en una especie de corto-circuito con feedback inmediato (...) Aquí no es solo la capacidad de fabular del espectador lo que se acciona sino que su propia presencia, activada por la performance de los bailarines interacciona con el campo de fuerzas en desarrollo” (Veras, 2007: 111).

En lo referente a los casos presentados para el análisis, el cuerpo del espectador forma parte del dispositivo (tanto en los casos de vínculos restringidos como paradójales) y en tanto tal, se le exige desde producción determinada disposición pero también cierta capacidad que trasciende lo relativo a las técnicas corporales (percepción, posición del cuerpo en la expectación, etc), pues también se ponen en juego sus competencias o saberes sobre el funcionamiento de la técnica y sobre el mundo de la técnica, en tanto universo discursivo.

Así, observando los casos de dispositivo en escenario: Fuller y Wigman (vínculo restringido) observamos que:

En la Danza Serpentina, La articulación de un *aquí* y un *ahora* del cuerpo con el flujo lumínico en un presente continuo teje una red de reenvíos que es pura indicialidad. A esta operatoria se suma el rol del actor-soporte a quien no se le pide comprender sino solamente que ponga a disposición su cuerpo, concretamente su capacidad perceptiva,

para completar el proceso de producción de sentido mediante la ilusión de movimiento. Es decir que el cuerpo involucrado en la instancia de recepción también se encuentra convocado a partir de una lógica metonímica.

En La Danza de la Bruja se le solicita al espectador un saber intertextual, un reconocer o identificar, en base a un conocimiento previo sobre el arte en general, y concretamente sobre el lenguaje cinematográfico, en su estatuto icónico- indicial. Es decir, un *saber/ conocer* sobre los alcances de la manipulación del espacio y el tiempo en otros territorios de la semiosis.

Casos de dispositivo audiovisual (cinematográfico): Shawn – Humphrey- Deren

En el caso de las obras de Shawn y Humphrey nos encontramos con el desfasaje temporal y espacial propio del dispositivo cinematográfico donde el actor-receptor es un *espectador* de filmes (sentado frente a la pantalla de cine en un estado de casi-ensoñación)³⁶ pero no de un espectador genérico sino de alguien que también es un *conocedor* de danza. Es decir, el caso inverso al receptor de la Danza de la Bruja.

Ahora bien, en las obras de Deren la construcción de irrealidades y efectos de manipulación del tiempo y el espacio se asientan, principalmente, en la tesis de existencia de la imagen indicial, que, en este caso, se complementa con los principios de la óptica del lado del reconocimiento.

En síntesis, la interpelación al actor- receptor involucrada en procesos de vínculo restringido oscila desde uno a otro dispositivo como del orden de la *contemplación estética* o de la *activación de sus competencias enciclopédicas*, es decir de un “saber sobre el cine y sobre la danza” en tanto se trata de un medio fundamentalmente indicial pero sobre el que la historia ha cristalizado operaciones icónicas y simbólicas íntimamente ligadas con la historia del cine (en especial con los filmes ilusionistas de George Meliés) y de las artes del movimiento.

Respecto a la disposición del espectador frente a las obras de vínculos paradójales, el entrelazo de técnicas que conlleva la multiplicación de dispositivos posibilita grandes variedades de situaciones de reconocimiento, que demandan la ejecución de operaciones específicas junto a otros procedimientos cognitivos también particulares ya se trate de danza “interactiva”, telemática, etc. Así, con respecto al territorio de la danza-tecnología, espacialmente la de interfaces, éste aparece como un lugar oscilante, de fronteras imprecisas donde ni aún el espacio ocupado por el espectador

³⁶ Al respecto ver Metz, Ch., “El film de ficción y su espectador” en *Psicoanálisis y Cine*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili (1979).

es un lugar estable. Cualquiera sea la forma que adopte el dispositivo, las obras de Danza-Tecnología no interpelan al espectador posicionándolo en un único lugar desde el que mirar, éste debe lanzarse a un mar de imágenes buscando una posición transitoria, inmerso menos en una obra que en un dispositivo siempre en cambio.

7. Conclusiones

Conclusión 1: El estatuto metonímico como lógica de interpenetración

En páginas anteriores hemos dado cuenta de dos posturas representativas del campo teórico actual con respecto al fenómeno designado como de "interés mutuo" que signa el desarrollo de las tecnologías de la imagen en movimiento, especialmente el cine, en interrelación con la danza del siglo XX. Ahora bien, volviendo al núcleo de estas argumentaciones (Koleff y Caldas), se observa particularmente la tendencia a dar cuenta de lo que podemos denominar como "efectos de sentido" en tanto se trata de focalizar la atención en los resultados que suscita la vinculación entre ambos campos, ya se trate del efecto estético generado por un encuadre específico del cuerpo o, en otro caso, de cierto aire cinematográfico logrado por un recurso coreográfico.

Ahora bien, a la luz del enfoque sistémico aquí desarrollado, queda en nuestras manos el dar cuenta de los procesos mediante los que se producen estos resultados, y para ello, parece insuficiente anclar la mirada en la cuestión del movimiento. Es decir que si bien la danza explora la ilusión óptica de movimiento y el cine experimenta con el registro del cuerpo produciendo efectos de sentido particulares que, posteriormente, serán los lugares evidentes desde donde sea posible identificar la emergencia de una nueva estructura, la del sistema Danza-Tecnología, sólo a partir de las observaciones efectuadas sobre el corpus hemos podemos reconstruir los procesos que efectivamente se producen al interpenetrarse la danza y la tecnología, y sistematizarlos bajo la noción de "lógicas". Específicamente las que habíamos denominado meta e inter, ambas asentadas en el régimen de la contigüidad indicial parecen ser las dinámicas a partir de las cuales el sistema Danza-Tecnología encuentra su autonomía y consolidación necesarias para desprenderse en sustancia, de los sistemas "madre"(Danza, por un lado y Tecnología, por el otro).

Se trata entonces de poner en primer plano el carácter indicial -metonímico por sobre el aspecto del movimiento, ya que el primero es el que permite reconstruir el mecanismo de interrelación entre la danza y la tecnología en cada obra analizada y dar

cuenta de las operaciones constitutivas de estos dispositivos. En otras palabras, este último aspecto implicaría una macro- lógica común que actuaría como plataforma para la interpenetración.

Conclusión 2: sobre el privilegio de lo multidireccional como gramática de producción

Sobre la macro-lógica indicial ya explicitada, se observan además dos aspectos fundamentales que caracterizan a la autopoiesis del sistema Danza- Tecnología. Se trata de dos nociones que señalan diferentes niveles de funcionamiento del sistema así como diferentes direcciones en las que proyecta su complejidad:

1- "Tecnología Expandida".

Habíamos mencionado que en las obras de vínculos paradójales de base digital, se detecta una búsqueda que va más allá de las dimensiones físicas en que se basan la danza y las tecnologías del contacto, y se insertan en una lógica general que trasciende lo propio de la dimensión discursiva³⁷. Esto genera como aspecto inmediatamente observable la descontextualización de los ejes de espacio y tiempo, es decir que se produce una pérdida del *aquí* y el *ahora* constitutivos de la imagen indicial, en tanto posible punto de estructuración del dispositivo, para dar lugar a la emergencia de parámetros espaciales y temporales como efectos de sentido (la posibilidad de inmersión en la imagen, la pérdida de referencias de un principio y un fin por ejemplo, en la obra telemática, la construcción de un no-lugar, la exacerbación del efecto de simultaneidad por la articulación de múltiples dispositivos, etc).

Así, la configuración de dispositivos de vínculo paradójal de base digital ponen en juego relaciones de continuidad ente cuerpo y dispositivo generando dinámicas abiertas más allá de las dimensiones espacio-temporales en que se basan la danza y las tecnologías del cine, del video e incluso que las que el universo digital puede generar como parámetros de traducción.

2 - "Corporeidad"

³⁷ A propósito de las dimensiones que componen un fenómeno social, ver Verón E (1987).

Concepto que involucra las múltiples posiciones que asume el cuerpo, en diferentes instancias:

- Las diferentes formas en que puede presentarse el cuerpo en el sistema Danza-Tecnología a partir de la obra de Maya Deren, implican desde un aspecto relacional, especialmente como parte de un dispositivo pero también a un cuerpo como materialidad disponible para su manipulación.
- Lo corporal como convergencia de "retazos" y citas provenientes de discursos heterogéneos y generadores de universos de sentido disímiles. Así es como al actor no sólo se lo convoca desde los analizadores biológicos (operaciones ópticas) y su conocimiento enciclopédico (sobre otros trayectos de la Semiosis) sino que, a raíz de la descomposición podemos decir "física" del cuerpo en la imagen se le solicita la creencia en un cuerpo otro existente afirmándose no en lo que ve frente a sí sino en lo que sabe que proviene de su conocimiento respecto de los fenómenos mediáticos.
- El cuerpo como interfaz, es decir como soporte del vínculo entre la producción y recepción de la obra (el cuerpo en su estatuto material sobre el que se plasman operaciones de diversa índole, al ser parte del dispositivo).

En resumen, *tecnología expandida* y *corporeidad* son conceptos que toman forma a partir del análisis efectuado, y permiten acercarse no sólo a las dinámicas autopoieticas del sistema Danza-Tecnología sino también al tipo de lógica de observación desde donde este trabajo propone abordarlo. Se trata más que de conceptos que señalan un estado o un resultado, de dinámicas resultantes de la liberación de la indicialidad de su articulación canónica con lo analógico (en tanto la fotografía lograda por procedimientos físico-químicos es siempre un signo icónico-indicial) para multiplicarse en relaciones de reenvío en diferentes direcciones y niveles.

Conclusión 3: sobre la tensión creciente en la interfaz producción reconocimiento

Si bien estos dispositivos de vínculo paradójico que caracterizan al sistema Danza-Tecnología de las últimas décadas recuperan la idea de la itinerancia sensorial, del desplazamiento a partir del cual pueden surgir encuentros posibles pero imprevisibles, provisionales y no lineales, es pertinente en esta instancia del trabajo no perder de vista que de acuerdo con Verón (1987)³⁸, la semiosis está constituida por tres órdenes: lo icónico, lo indicial y lo simbólico. El autor sostiene que desde que el

³⁸ Siguiendo a Peirce

hombre es hombre, en todas las producciones semióticas se dan esos tres órdenes porque el hombre en sí mismo, está constituido por estos tres órdenes. De este modo, define al cuerpo como el invariante universal del sentido. La hipótesis de Verón consiste en que en las sociedades actuales es posible observar una tendencia creciente en la profundización de la brecha existente entre producción y reconocimiento, que es parte constitutiva de la Semiosis.

En consonancia con este pensamiento, en nuestro caso, los vínculos paradójales observados como marcos de la interpenetración de la Danza y la Tecnología representan dispositivos fundados en una tensión creciente entre producción y reconocimiento. Esto se debe a que mientras en producción se puede avanzar sobre las limitaciones de la tecnología y del cuerpo que denominamos en páginas anteriores como "objetivo" es decir como materia moldeable por la primera; en reconocimiento siempre se encontrará el límite invariante de la biología del sapiens³⁹.

En otras palabras, la primacía de la lógica del feedback estructurada sobre relaciones indiciales lleva al extremo el concepto de desfase entre producción y reconocimiento ya que va de la mano con la lógica regrediente/ progrediente que define al sistema Danza-Tecnología. Así se observa que:

- 1- Por un lado, en la instancia de producción, se pone en juego una corporeidad plenamente asumida en una lógica relacional, en la que ese cuerpo físico y sus posibilidades semióticas pasan del lugar histórico reservado a él en la Danza, esa posición en el linde entre la mediación y mediatización, a su desmaterialización y fragmentación en los soportes digitales en el que el orden indicial de su registro se desvanece detrás del orden simbólico (un saber externo y anterior cristalizado culturalmente en un estado de creencia⁴⁰).
- 2- Por el otro, el cuerpo en reconocimiento, el cuerpo que si bien hace estallar la noción de espectador al asumir plenamente su condición de actante (es decir asumiendo un rol activo no de un sentido "en reconocimiento" sino de la producción material de la obra), es el cuerpo biológico del sapiens, o en términos de Verón el invariante universal del sentido.

³⁹ Esta reflexión se encuentra en coincidencia con la tesis de Verón referente a que en las sociedades actuales, es posible que se incremente la distancia, entre producción y reconocimiento. Esta posibilidad es sugerida porque en producción, por vía de la tecnología, se pueden producir una gran cantidad de discursos, que no estén vinculados directamente con las limitaciones que posee el cuerpo (respecto de sus analizadores biológicos) A propósito ver "El cuerpo reencontrado" en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa.

⁴⁰ En consonancia con la afirmación de Le Breton sobre que el cuerpo es una ficción culturalmente operante.

En síntesis se trata de un entrecruce de tensiones entre el cuerpo, ese cuerpo universal, invariante en los órdenes indicial, icónico y simbólico frente a un cuerpo que es cada vez menos cuerpo y más material de manipulación tecnológica.

8. Bibliografía citada y consultada

Boutaud, Jean-Jacques y Verón, Eliseo (2007), « Du sujet aux acteurs. *La sémiotique ouverte aux interfaces* » en *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier, Hermès Science. (Traducción: Gastón Cingolani, para la cátedra de Medios y Políticas de la Comunicación, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2008).

Caldas, Pablo (2010) "Poéticas del movimiento: interfaces" en *Terpsícore en ceros y unos*, Ed. Guadalquivir, Buenos Aires.

Ciruela Bernal, Virginia (2012) *Danza y Cinematografía a través de la obra de Wim Vanderkeybus y su película Blush*, en catálogo del Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso", Madrid, Universidad Rey Juan Carlos (trabajo de tesis).

Gianetti Claudia (2001) "Ars Telemática: estética de la intercomunicación" y "Reflexiones acerca de la crisis de la imagen técnica" en *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires, Ed Libros de Rojas.

Guido, Raquel (2014) *Teorías de la corporeidad*, Colección Cuadernos de la cátedra. Buenos Aires, 2014, Departamento de Artes del Movimiento. IUNA.

Le Breton, David [1992 (2002)] *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, ed. Nueva Visión.

Luhmann, Niklas (1998), *Sistemas sociales*, Barcelona, Anthropos.

Metz, "El film de ficción y su espectador" en *Psicoanálisis y Cine*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili (1979).

Quéau, Philippe [1995(1993)] *Lo virtual. Virtudes y Vértigos*, Buenos Aires, Paidós.

Pardo, Contanza (2007) "Relación entre imagen técnica y cuerpo en movimiento" en *Corporeografía* (<https://corporeografia.wordpress.com/investigacion/>)

Rocha Alonso, A. (2010) "De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido", en *Revista Intersecciones en Comunicación*. Nº 4. Olavarría. FACSÓ -UNICEN. 99-126.

Rodríguez, D. y Torres J. (2003), "Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana" en *Sociologías* nº9, Porto Alegre (<http://www.scielo.br>)

Santana, Ivani (2006) *Danca na cultura digital*, Bahia, EDUFBA

Schaeffer, Jean-Marie [1992 (1999)], "La teoría especulativa del arte" y "Lo que ignora la Teoría especulativa del arte" en *El arte de la edad moderna*, Caracas, Monte Ávila.

Traversa Oscar (2010) "El espectador inexperto" en *Terpsícore en ceros y unos*, Ed. Guadalquivir, Buenos Aires.

Traversa, Oscar (2014) "Dispositivo- enunciación: en torno a sus modos de articularse" en *Inflexiones del discurso*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Temperley Susana (2012) "Cuerpo e intertexto. Lo corporal como manifestación abierta en la obra de videodanza" en *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. Ciudad de la Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Temperley, Susana, Oxford Handbook of Screen Dance Studies, UK (En proceso de publicación).

Verón, Eliseo. (1987), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.

Verón, Eliseo (2013) *La Semiosis Social 2*, Buenos Aires, Paidós.

VVAA (2002), *Envisioning Dance on Film and Video* New York, Routledge. Capítulos 3, 5, 10, 16.

VVAA (2007), *Dança em foco: videodança, Rio de Janeiro*, Sindicato Nacional de Editores de Livros.

VVAA (2007), *Dança em foco: Entre imagem e movimento*, Rio de Janeiro, Oi Futuro e Contracapa Livraria.

VVAA (2010), *SCREENDANCE has not yet invented*, Wisconsin, Parallel Press.

Youngblood, Gene [1973 (2012)] *Cine Expandido*, Buenos Aires, EDUNTREF.

Zunzunegui, Santos (1998) *Pensar la imagen*, Madrid, Ed Cátedra.

Publicaciones digitales:

<https://corporeografia.wordpress.com/investigacion/>

Paolillo, Carlos (2011) Artículo "La danza serpentina" publicado en http://www.susy-q.es/web_susy/clasicos31.htm).

9. Obras que componen el corpus de análisis

La "danza serpentina" (Loie Fuller) <https://www.youtube.com/watch?v=NDUn-VK4MJQ>

Hexentanz (Mary Wigman) <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

Babylonia; Kinetic Molpai (Ted Shawn)

<https://www.youtube.com/watch?v=AV67tf4JYRI>

<https://www.youtube.com/watch?v=sqWjm7BHEkI>

Air from the G String (Doris Humphrey)

<https://www.youtube.com/watch?v=K4ZSNvDayQU>

A Study in Choreography for the Camera y The Very Eye of Night (Maya Deren)

https://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzww

<https://www.youtube.com/watch?v=RFHnJSyr3c>

Selección de obras de Merce Cunningham

<https://www.youtube.com/watch?v=yOAagU6cfBw>

https://www.youtube.com/watch?v=0IH_rrpj0CU

https://www.youtube.com/watch?v=qf_kLcdijz8

Selección de obras de William Forsythe

https://www.youtube.com/watch?v=cJx_nB5LdLQ

<https://www.youtube.com/watch?v=hH7yAZRdkFs>

Proyecto telemático "e-PORMUNDOS AFETO/Umbrales,

<https://www.youtube.com/watch?v=ETA0a1PHGEs>

Dancing With the Virtual Devish: Virtual Bodies (proyecto colectivo)

https://www.youtube.com/watch?v=EIQw_QTshLU

Videodanzas:

Agua y Arena (Margarita Bali) <https://www.youtube.com/watch?v=z3Y2d-unfm4>

https://www.youtube.com/watch?v=lsuSrm_HL8s

Anarchic Variations (Liz Agiss) <https://www.youtube.com/watch?v=0oH7LRSO170>

Danza para simetrías (Mariano Ramis).

http://www.animateprojects.org/films/by_date/2005_06/danza_para_simetrias