

EL OBJETO EN LA DANZA

UN ABORDAJE ESTÉTICO

Susana Temperley
Universidad Nacional de Artes
setemperley@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Jean Marie Schaeffer se refiere a la estética como una perspectiva sobre el arte despreciada por la reflexión occidental del siglo XX al considerarla fruto del proceso de modernización social (que se dio a partir del siglo XVIII), es decir, pensándola como un fenómeno contingente : “...parece ser entonces en lo esencial una “expresión” del subjetivismo y el individualismo “moderno” (“burgués”) y no tendría en consecuencia ningún valor descriptivo general para los estudios de las relaciones múltiples que la sociedad ha sostenido con las artes”. Pero el autor señala que, por el contrario, la valoración de la gratificación estética no fue nunca privativa de la cultura occidental moderna, y se trata en todo caso de considerar a la estética como un “dato general del arte” que desde hace doscientos años ha sido olvidado “hasta tal punto que hay que redescubrirla” (1999: 434)

Al reflexionar acerca de la danza y especialmente sobre la correspondiente al siglo XX, estas últimas palabras resuenan claramente. A partir de la emergencia de nuevas expresiones en las artes del movimiento que rompieron con los cánones pautados por la danza académica *clásica*, el interés por el factor estético se diluye dando paso a otras preocupaciones, la mayoría de orden fenomenológico o político. Así, discusiones sobre la experiencia del cuerpo, sobre lo “real” o sobre la relación entre el arte y la vida, son las más frecuentadas tanto por los artistas en sus propuestas de danza como por la investigación teórica.

Ahora bien, Schaeffer presenta el punto de partida para el emprendimiento de la tarea de revalorización de la estética señalando que hay que buscar la lógica específica de las conductas estéticas. La noción de *conducta estética* implica reencontrar la problemática del placer vinculado a la recepción de la obra de arte que fue silenciada por el puritanismo -ligado a la sacralización del arte desde el Romanticismo- que lleva a separar la obra de arte de la gratificación en su consumo/contemplación. Para el autor el placer (y el displacer) es la condición para que una obra pueda cumplir una función *estética*.

De acuerdo con su afirmación: “El problema de saber si tal objeto es o no una *obra de arte* en el sentido institucional del término no es muy importante para determinar su fuerza” (1999: 475) surge la pregunta: ¿Es posible reintroducir en la investigación teórica de las artes del movimiento el interés por lo estético? y en todo caso ¿de qué concepto de Estética tenemos que partir? Para que sea posible este abordaje, deberemos guiarnos por una idea de estética no basada en criterios de valoración pautados de antemano.

Conviene adoptar entonces para el análisis de la danza (especialmente la de la actualidad) las nociones de *literalidad constitutiva* y *literalidad condicional* de Genette (1997). Estas nociones refieren, respectivamente, al funcionamiento estético de las estructuras discursivas según su finalidad estética o según la investidura estética que realiza el lector (que no es, de todos modos individual, sino fundada en el consenso colectivo). Genette liga a la literalidad constitutiva a un régimen intencional y a la literalidad condicional a un régimen atencional. Este último entonces “...compete a una recepción estética que se puede ejercitar aún en ausencia de una creación correspondiente...” (Schaeffer, 1999: 470).

Así, Genette propone abordar la relación con las obras de arte considerando su intención estética pero, por sobre todo, los efectos estéticos que suscitan en su función atencional.

Así, se hacen visibles aspectos novedosos a tener en cuenta:

- Al colocar la atención en los efectos se ubica a la cuestión estética del lado del receptor
- No existe un control de estos efectos por parte del artista pues la función intencional no determina la atencional
- Estos dos aspectos conducen a un tercero: la obra de arte no se diferencia desde el punto de vista estético de los objetos no producidos con intención artística.

En conclusión, es posible que desde este enfoque se presente un nuevo camino para enriquecer el análisis de la danza de la actualidad, abordándola en toda su complejidad y habilitando nuevos interrogantes a partir de la incorporación de la pregunta sobre la experiencia estética, el rol del espectador en tanto “el receptor es el creador o el inventor del objeto que aprecia” (Scheaffer, 1999: 473) y la concepción de una experiencia estética del placer (*displacer*) que aleje a la danza en sus diferentes manifestaciones - producción de obra, teoría, crítica, recepción/expectación- de toda apreciación conformista.

1.

El siguiente trabajo tiene como objeto de estudio a la danza con objetos y la mirada propuesta se fundamenta en la perspectiva estética antes detallada. El eje que guiará el abordaje de los casos seleccionados será el de las interrelaciones que propone la obra, atendiendo a las nociones de *literalidad constitutiva y régimen intencional* y de *literalidad condicional y régimen atencional*.

El desarrollo se divide en tres momentos de análisis. En esta mesa se presentan algunos resultados respecto de la primer parte del análisis, circunscripto a lo que la obra propone y queda para una segunda etapa el estudio de la conducta estética en reconocimiento y a una tercera la atención puesta en la interrelación entre ambas instancias del funcionamiento estético (partimos de la postura de la relación entre estética y

comunicación, es decir en el diálogo entre la instancia de producción y reconocimiento).

Los casos circunscriptos para el análisis son: *Lamentation* de Martha Graham (caso de referencia histórica) y obras de la escena local de la actualidad 5- *relato* de Cecilia Levantesi, *Cuerpo Extranjero* de Cía. Móvil y *Pieza para pequeño efecto* de Fabián Gandini.

En los primeros tres casos observamos elementos y operaciones en común relacionadas con la materialidad del objeto convocado y con una propuesta enunciativa radicalmente marcada por juegos de ambigüedad.

Con respecto al primer punto, el aspecto físico de los objetos convocados, en el caso de *Lamentation*, la elección de un elemento objetual que se encuentra entre materia prima y objeto constituido, un vestuario y una tela no intervenida, todavía amorfa cuya finalidad es únicamente amoldarse a los movimientos de la bailarina con miras a generar un efecto poético (ese algo que sin esos movimientos no es más que materia presemiológica).

En el caso de *5-relato*, observamos una figura que sugiere una forma antropomórfica. Se trata de una estructura de alambres entrelazados que sobresalen de un blazer de hombre, los alambres soportan el blazer haciendo las veces de torso y sus extremos surgen ocupando el lugar del cuello y del rostro pero sin simularlos, solo están ahí para referir a lo que está ausente.

En *Cuerpo Extranjero*, los objetos que intervienen son dos, uno escenográfico, que se revela lentamente al inicio de la obra por efecto del cambio en la iluminación. En penumbras deja ver un relieve que se levanta como una pequeña montaña sobre el escenario plano. Lugo sabremos que se trata de un montón de girones de lana gris. El otro objeto es un muñeco, un títere que por contigüidad supondremos que está relleno del mismo material. Cuerpo inerte que cobra vida por efecto de la interacción con los performers.

En estos tres casos observamos el trabajo y la confección de ob-

jetos no preexistentes a la propuesta estética de la obra, elementos más cercanos a la materia prima (tela, alambre, girones de lana) que a la idea de un objeto acabado.

A diferencia, los elementos que intervienen en *Pieza para pequeño efecto* son pequeños juguetes, pedazos de cartulina y marcos de diapositiva, tijeras y otros elementos de escritorio. Se trata de objetos ya intervenidos semiológicamente, con una función específica por fuera de la propuesta de la obra, son objetos banales, de la cotidianidad. En este sentido, más cercanos a las propuestas del *object trouve*¹ y el *ready-made* de las artes plásticas que a los objetos convocados por la danza.

“Hoy - siglo XXI-, al ingresar a la sala vemos ante nosotros a un hombre frente a una mesa de trabajo, que laboriosamente manipula y construye con objetos y materiales dispuestos sobre ella (...) Se ve a Gandini ensimismado, accionando sus juguetes a cuerda y dispositivos que parecen adquiridos de segunda mano (un viejo proyector y una lámpara) y no se piensa en un artista o en un técnico de la industria sino en una suerte de artesano *post apocalíptico* que como tal tiene fines ambiciosos, tanto que pueden considerarse absurdos, pues con paupérrimos elementos busca generar un acontecimiento fuera de escala” (Temperley, 2014:4).

La cotidianidad de los objetos manipulados por Gandini no logran acomodarse en un contexto temporal definido y denotan una imposibilidad de ser catalogados como objetos de colección dotados de cierto tipo de “aura” o como objetos de uso de la cotidianidad contemporánea. Se trata de elementos de un pasado reciente (¿años 80’s, 90’s?) y

1 En el *objeto encontrado* el surrealismo continúa la tradición antiburguesa y antiartística del dadaísmo. Es más importante la transformación del espíritu, la provocación constante que el estatuto de obra de arte.

por eso aún carentes del valor que otorga el paso del tiempo. Los objetos de *Pieza para pequeño efecto* no pertenecen al presente ni al pasado, sino que pivotean entre ambos.

2.

EL OBJETO AMBIGUO

Sócrates: ¿Quién te ha hecho? Pensé. No te pareces a nada y sin embargo no eres informe ¿Eres el juego de la naturaleza ¡oh! privada de nombre y llegada a mí por medio de los dioses, en medio de inmundicias que el mar a repudiado esta noche? (Diálogo entre Sócrates y Fedro).

La categoría de *objeto ambiguo* forma parte de la historia del arte y especialmente la del siglo XX involucrando procesos que colocan en el centro a la problemática al espectador, su participación mediante la percepción y su desempeño en la producción de sentido.

Reyes (2008) hace referencia al modo en que Valéry reflexiona sobre la filosofía de la composición de Edgar Allan Poe quien había invertido el orden propuesto por poética antigua y tradicional

“La poética antigua pretendía ver en el momento creativo un acto de sublime inspiración que podía llegar por obra de las musas, o bien por medio del ensueño, del alcohol o de las drogas. Para Poe lo importante es el ‘efecto’ que la obra, por medio de las intenciones del autor, produce en el lector (...) con este giro introducido por Poe y más tarde adoptado por Valéry lo que se consigue es la participación del espectador como cocreador de la obra” (2008:77).

El crítico Harold Rosenberg utilizó la denominación “objetos

de ansiedad” para describir obras de arte que tienen como cualidad principal producir inquietud o duda sobre su status artístico. Es decir objetos que trastornan, desconciertan y sumen en la confusión al espectador, es decir que no se dirigen a la percepción sino que apuntan a la interpretación del mismo.

Ahora bien el estatuto de ambigüedad con respecto al campo del arte y la estética, puede asentarse sobre la problemática de lo perceptivo, donde interviene las leyes de la óptica (cabe mencionar a 5-relato que evoca la antigua pregunta sobre en qué lugar radica el éxito de la imitación, prevista ya en el siglo XVIII por Francesco Petrarca² e incluso mucho antes) o al aspecto de la comprensión y la convocatoria de competencias enciclopédicas en el momento de la *contemplación* (especialmente cabe mencionar el caso de los objetos que irrumpen en el presente incomodando por su imprecisión el eje temporal, aspecto que solo es deducible poniendo en primer plano ciertos saberes “sobre el mundo”).

Si colocamos a las obras analizadas en la lupa de la pregunta ¿cómo puedo determinar que estos objetos que en escena pueden catalogarse como *objetos de ambigüedad*? Los casos observados revelan objetos imprecisos en su sustancia (materia prima que no llega a ser objeto) o en su encuadre espacial o temporal (imprecisión que motiva la pregunta “¿por qué colocar esos objetos de ese modo en esa escena?”) y tal carencia se presenta como una gramática o en términos de Genette como un rasgo determinante de su *literalidad*. Así la danza de objetos busca una respuesta por parte del espectador, que provenga de su incomodidad, de un estado de duda y por eso de una búsqueda compulsiva por la certeza.

2 “El que imita debe tener cuidado en que lo que escribe sea semejante no idéntico (a su modelo) y que la semejanza no sea del tipo de la que se da entre un retrato y su modelo (...) sino más bien a la de un hijo y su padre”. (Francesco Petrarca, *Le familiari* XVIII, 19).

FICHAS TÉCNICAS DE LAS OBRAS ANALIZADAS

Lamentation: Martha Graham (1930).

5-relato: Dirección e interpretación: Cecilia Levantesi; Diseño Sonoro: Nelson Lema; Diseño gráfico: Paola Freijo; Iluminación: Cecilia Levantesi.

Cuerpo extranjero: Dirección: Fagner Pavan Intérpretes: Inés Armas, Daniela Fiorentino; Coreografía: Inés Armas y Gabriel Francisco Hernández; Música: Ignacio Oñate; Escenografía: Fagner Pavan; Diseño de iluminación: Adrián Cintioli; Concepto de vestuario y fotos: Lucas Marín; Realización de vestuario y títeres: Sol Stolarczyk; Asistente de dirección: Gabriel Francisco Hernández; Producción: Cía. Móvil y Daniela Fiorentino.

Pieza para pequeño efecto: Dirección Fabián Gandini; Interpretación: German Cunese, Fabián Gandini; Vestuario: Mariana Tirantte; Escenografía: Mariana Tirantte; Asistente de producción: Micaela Moreno; Colaboración artística: Luciana Acuña, Natalia Caporale.

BIBLIOGRAFÍA

- Banes, Sally and Carroll, Noël [2006] “Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance”, *Dance Chronicle*, Ed. Routledge, Londres.
- Bentivoglio, Leonetta [1985] *La Danza Contemporánea*, Manual Longanesi & C, Milán (Material de cátedra - traducción S. Tambutti).
- Bürger, Peter. [2010 (1974)] *Teoría de la vanguardia*, Las cuarenta, Buenos Aires.
- Genette, Gerard [2000, (1997)] “Introducción”, “La atención estética” “La apreciación estética” y “Conclusión”, en *La obra del arte II, La relación estética*, Lumen, Barcelona.
- Gombrich, Ernest (2000) *Norma y forma. Estudios sobre el arte*. Ed. Debate. Madrid.
- De Los Reyes, Graciela (2008) “La categoría de ambigüedad” en *Cuestiones del Arte contemporáneo* (Editado por Elena Oliveras), Ed Emecé Arte, Buenos Aires.
- Jauss, Hans Robert (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.
- 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*, Ed. Monte Ávila, Caracas.
- Temperley, Susana (2014) “El funcionamiento del objeto en la danza contemporánea argentina. Análisis de *Pieza para pequeño efecto* de Fabián Gandini”, VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, Buenos Aires.