La mirada sobre el cuerpo de la danza contemporánea

Autor: Mercedes Nugent Rincón

Escuela de danzas Clásicas de La Plata

Mail:mecha.nugent@hotmail.com

Resumen:

En este escrito se presenta algunas discusiones acerca de la mirada que se hace sobre el cuerpo del bailarín, pudiendo discernir sobre donde se pone el foco en una obra de danza, si en el cuerpo del bailarín como elemento abstraído del contexto o dentro de la obra de arte.

En este marco se presentarán diferentes enfoques de acuerdo lugar que se coloque el que observa, si es público, docente o coreógrafo.

Palabras claves: cuerpo-mirada-enfoque

El cuerpo instrumento

El cuerpo matemático, biológico se convierte en paradigma que marca el rumbo vislumbrándose en los principios del siglo XX, donde se ven las nuevas tendencias técnicas y estéticas de la danza llamada Danza Moderna.Este cuerpo-máquina guarda una contención geométrica y espacial condicionada a las leyes matemáticas. En la observación y en la práctica, la geometría se plasma en el cuerpo guardando perfectas proporciones entre sí y con el espacio, se analizarán rectas, vectores, curvas, ángulos, etc. Aparecerá la aplicación de las leyes de la física: la gravedad, las palancas, los vectores, etc., convirtiéndose en los modismos con que se nombrará a las acciones aplicadas al movimiento que

realizará el cuerpo; instalándose el pensamiento sobre la danza y sus técnicas en el conocimiento científico y biológico. El cuerpo como máquina biológica desarrolla sus posibilidades de movimiento regido y analizado a partir de parámetros puramente racionales.Ese cuerpo liviano podía elevarse como hundirse en la tierra, siempre guardando una relación con la técnica asimilada. Las nuevas técnicas introducen como principio básico las leyes de flujo y reflujo de la energía, que derivan de la contracción y la relajación manejadas a través de la respiración. Este principio revoluciona las técnicas y por consiguiente al movimiento como estructura y vocabulario. Empieza a incluirse el piso como soporte para la técnica. La caída y la recuperación son otros elementos innovadores; este último junto con los otros principios abre el campo de posibilidades de exploración de nuevos movimientos. Es en este período se analizará el movimiento bajo las leyes de la física en función a la organización funcional del organismo. Desarrollando nuevos mecanismos de circulación del movimiento y la energía. Los principios de la física se instalan en la danza acordes al desarrollo de los principios de la ciencia que cobran vigencia concreta en esa etapa. En la técnica se desarrollan movimientos que se pueden analizar a través del estudio del tiempo, la energía (circulación de la fuerza) y del espacio condicionándolos para una mejor eficacia. Esta modalidad de transmisión, ya se podía observar en la danza clásica en la que todo tiene un ordenamiento, una exactitud, nada está librado al azar todo tiene su lugar, la geometría del cuerpo alcanza su máximo exponente. La danza moderna es influenciada por estos conceptos, aunque muchos coreógrafos y bailarines, se quieren apartar para dar lugar a la libertad de movimiento, rompiendo algunas de las leyes físicas que se venían utilizando.

En este período se plasma la mirada en la mecanización del cuerpo dado que el movimiento era la principal inspiración.Pensar sólo en una mecánica corporal vacía de expresión sería correrse del eje artístico planteado en la danza. El cuerpo de la danza se conjuga con el arte en una mezcla de diálogo en donde el movimiento no es un fin en sí mismo, sino que va a relatar una obra en donde el soporte es el argumento y la expresión.

El cuerpo actual

El cuerpo del bailarín se aleja del cuerpo orgánico, dejando a la mirada como órgano, para abrir al cuerpo a conexiones, uniones y circuitos. Se establece como sujeto experimental, para desanudarse del organismo como cuerpo. El cuerpo atado a las instituciones como organizaciones se desprende del sujeto que lo sostiene. La historia del cuerpo, ha devenido en una historia de negación del cuerpo. Las dualidades mente-cuerpo, alma-cuerpo, espíritu-cuerpo, han forjado una particular mirada respecto del cuerpo, lo han hecho un organismo, un cuerpo organizado, un cuerpo funcional. El cuerpo de la danza deja abierto el flujo constante entre el adentro y el afuera, trabajando la percepción entre ambas partes, borrando la separación existente. Por esto el cuerpo de la danza deja de ser funcional para constituirse en una relación corporal, que no es sólo biológica, sino ética y estética.

La educación en la estética de la mirada

Durante un cierto periodo, el arte se incorpora al mercado como un bien cultural más, adecuándose enteramente a la necesidad. Lo que de arte quedará ahí ya no será más que su cascarón: el estilo, es decir, la coherencia puramente estética que se agota en la imitación, siendola "forma" del arte que produce la industria cultural: identificación con la fórmula, repetición de la fórmula. Reducido a cultura el arte se hará "accesible al pueblo como los parques", ofrecido al disfrute de todos, introducido en la vida como un objeto más.

En la era de la comunicación de masas "el arte permanece íntegro precisamente cuando no participa en la comunicación" (Eco, 1984).

Hay que distinguir entre la capacidad de ver, de expresarse y comunicar de manera estandarizada, de la capacidad de seleccionar, organizar y determinar las condiciones de la experiencia estética. Hay una interrelación entre los factores que actúan en el mundo visual como fuentes de estímulos que generan las sensaciones y constituyen las relaciones percepción y cognición.

Aunque se identifiquen los componentes del acto creativo, si no se organizan en el orden de una secuencia cuya lógica estructural se sostenga desde unas relaciones más o menos particulares entre los términos, “no podrá completarse el fenómeno artístico” (Calabrese, 1987). Una lógica estructural, es una lógica de articulación entre términos, sean cuales fueren las reglas que la sostienen. En cierto sentido, la producción artística resulta ser una operación cuyo sistema de relaciones, depende de la organización intrínseca de cada composición. Pero, aun así los recorridos de la mirada de cada sujeto pueden re-construir modos de relaciones diferentes entre los distintos términos de la composición. La concienciación de los modos de atención resulta, por tanto, el instrumento más determinante de la metodología operativa. Las llamadas figuras polivalentes posibilitan que cada sujeto re-construya las operaciones mentales que constituyen la línea, el contorno, el volumen, la relación entre luces y sombras, etc. A través de ellas, se logra invalidar la propia noción de imagen cuando el observador mira a partir de una estereotipia, que lo encierra en sus propios preconceptos, y que no le permite “jugar” con las estructuras.

Entre las operaciones constitutivas de la estética, resulta de fundamental importancia establecer la presencia simultánea de los elementos en que se estructura la forma del objeto.

Dentro de la complejidad de los factores que condicionan los procesos cognitivos y el comportamiento, se puede distinguir, no obstante, la cuestión sobre la cual se puede intervenir para generar acción didáctica real, de valor interdisciplinar. Se trata de la relación de interdependencia entre la percepción y el lenguaje. Se capta de tal forma el vínculo, que une de un modo interactivo la percepción con la representación mental y el nombre de las cosas.

Hay que reconocer que al concepto cuerpo se le puede atribuir un significado propio y positivo correspondiente a la experiencia empírica y, por ese motivo, puede desempeñar un papel factible en el desarrollo de las ciencias. Por el contrario, el concepto de mente, propio de cualquier actividad cognitiva, — debido a la ausencia de apropiados instrumentos de análisis —, ha terminado por asumir la connotación de una entidad metafísica inmaterial, independiente del

cuerpo o, al menos, una cualidad que se contradice al mundo físico. De ahí que se conciba lo mental como no material, y la idea como un concepto que nace de esta negación. La dicotomía mente-cuerpo, precisamente por su rigidez de categoría, asume las características de un auténtico estereotipo y lo mismo puede aplicarse al contraste de materia-espíritu. Como resultado de este dualismo, se ha concebido una realidad extrema preconstituida y ajena a la persona que debería conocerla.

Los dos procesos el de percepción y el de representación, suelen integrarse en la práctica en las diversas fases de reconocimiento de las figuras, una interacción favorecida por el lenguaje.

La tendencia, en la observación estética, es la de encontrar elementos de repetición e igualdad para construir relaciones de simetría, equilibrio y ritmo.

La igualdad, la diversidad y la reversibilidad, dependen siempre de una labor mental propia de cada individuo, es decir, son operaciones cuyo resultado depende de determinadas elecciones que se llevan a cabo al establecer relaciones entre algunos elementos y excluir otros.

La apreciación del ritmo está vinculada con la repetición de las operaciones, en especial cuando entra en su lugar el estado de contemplación propio de la observación estética. Esta concienciación operativa nos permite ahora afrontar la apreciación del ritmo de la obra de arte. Esto es apropiado tanto para las obras de tipo abstractas como figurativas.

No obstante lo dicho en referencia a la estructura, la forma y la imagen puede aplicarse a la composición, que no se impone al observador, sino que depende exclusivamente del modo en que se éste establezca las relaciones entre los elementos, considerados a partir de la propia percepción como unidades diferenciadas.

El mensaje visual no es algo que se pueda recibirse pasivamente sino que, al tratarse de un código, presupone una correspondencia entre las operaciones con las que se decodifica la obra de arte y las operaciones con las que se supone que el artista la ha producido.

Toda la historia del arte se reduce a una relación didáctica entre la tendencia a la coplanaridad y la tendencia opuesta a la perspectiva espacial. Esto es aplicable solo antes de la llegada de las vanguardias a comienzos del siglo XX, cuando entró en juego un nuevo factor desestabilizador: la ambigüedad espacial.

El cubismo es, sin lugar a duda, el primer movimiento artístico que ha negado intencionalmente la univocidad del punto de vista, y ha planteado el problema de una representación relativa de las cosas. Los cubistas intentaron representar una visión simultánea que muestra el objeto desde varias partes al mismo tiempo, o incluso desde dentro del objeto mismo. De ahí que en sus obras los volúmenes y los espacios se constituyan de tal modo que se compenetran y se determinan respectivamente, alterando y dando la vuelta a cualquier relación espacial. Todo esto se logra con la descomposición y de destrucción de las formas, pero sobre todo con el uso inteligente de efectos de trasparencia, caracterizados por relaciones cromáticas muy estudiadas que refuerzan la inestabilidad de la perspectiva.

La ambigüedad también puede identificarse por la negación de los principios estéticos establecidos por la tradición de modo que impone en la definición del arte su antítesis, el no arte.

La ambigüedad se convirtió en la propia esencia del surrealismo al trasformar la realidad en sueño y el sueño en realidad. Una vez más, la ambigüedad se impone con el rigor de la racionalidad cuando, al descomponer los más recónditos mecanismos de la percepción, logra dar apariencia real a lo que es ilusorio y mostrar como ilusorio lo que posee características evidentes de ser real.

Hoy en día el arte también se consume colectivamente y la publicidad es uno de los laboratorios más importantes de producción y consumo de una estética de masas. Somos testigos de una continua elaboración de mensajes extremos que, codificados de forma ampulosa, despiertan a través de la percepción, la dimensión del gusto y del placer, la dimensión estética. Se vuelve al triunfo semiótico, hay un sujeto con un lenguaje, un objeto designado y existe también un intérprete que da la clave de la unión entre el sujeto y el objeto.

La experiencia normal de disfrute iconográfico de la obra se limita, por lo general, al contenido, como simple reconocimiento de las cosas o de los elementos representativos, y se dirige predominantemente al análisis de los aspectos expresivos implícitos en el tema o en el motivo pretextual de la propia obra. Por tanto, no se consideran los estímulos perceptivos que permitan una lectura más fecunda y exhaustiva dirigida a profundizar en los aspectos específicamente estructurales y compositivos.

Cuando se hace referencia a operaciones de tipo perceptivo que permiten disfrutar yendo más allá del mero significado de los elementos, se apunta a que se pueda emprender una búsqueda de los componentes constitutivos de la obra. De acuerdo con esto, para afrontar la lectura de la obra de arte, es necesario hacer hincapié sobre todo en la concienciación de los procesos perceptivos y mentales, que son la base de la comunicación visual, en general, y de la artística en particular.

El desarrollo de un criterio que estimule una capacidad de comprensión de la obra más específica, puede convertirse en una propuesta educativa válida para el propio artista, en función de sus exigencias creativas y desde su posición de experto de la comunicación visual.

La mirada del docente

En las prácticas diarias del bailarín, el docente dirige su mirada hacia una corrección analítica en cuanto a sus posibilidades biomecánicas para poder abordar la danza. Cada bailarín tiene sus propias posibilidades de movimiento, siendo exploradas y concientizadas a través de ejercitaciones para poder llegar a la conciencia profunda del propio cuerpo.

¿El foco estaría en el movimiento? Es una parte del aprendizaje en las clases de técnica, pero que sucede en otro tipo de clases donde el foco está puesto en la comunicación entre los cuerpos y sujetos.

La mirada del coreógrafo

Cuando se realiza una obra de danza, el coreógrafo enfoca su trabajo al armado de la coreografía. Si bien los cuerpos forman parte de esa obra, ya no es el cuerpo académico el que se destaca sino es el cuerpo que relata. A mediados del siglo XX cambia el concepto de cuerpo al servicio de la expresión. El cuerpo cotidiano se combina con el cuerpo entrenado, modificando la escena.

El cuerpo en la obra de arte

El público también evalúa a los cuerpos de danza, dentro de la escena y fuera, ya que tiene una representación acerca del bailarín.

Se piensa al arte contemporáneo como un lugar de apertura donde el artista y espectador se combinan en el devenir de las sensaciones que se entrelazan en la obra de arte. No sólo son los afectos del artista los que se plasman en la obra, sino que el espectador recrea esas sensaciones que son las que van a perdurar como obra de arte.

El que mira y el que es mirado entran en una zona de indeterminación que afecta a los dos, zona que no pertenece a ninguno, sino que se unen en un punto exterior a ellos, es en ese espacio donde el arte se constituye provocando un nuevo modo de sentir.

La puesta en escena contemporánea agrupa, organiza y sistematiza los componentes de la representación, siendo el espectador el que entra en juego comprometiendo su propio universo simbólico íntimamente ligado a sus emociones y sensaciones generadas por la multiplicidad y simultaneidad de los signos que componen la escena. Se construye una nueva significación y no una mera resignificación ya existente. Se vuelve a la idea de unidad como totalidad, desplazando la segmentación semiológica de signos separados, siendo que la percepción aglutina, globaliza. Se produce la vinculación y asociación de signos como redes, teniendo en cuenta la dinámica que existe entre ellos.

El espectador experimenta su propia corporalidad introduciéndose en la experiencia escénica, lejos de reducir la representación a una serie de signosabstractos y esteriotipados, se sumerge desde su capacidad simbolizante creando y re-creando la ficción. El espectador se entrega a una percepción sensitiva en el juego escénico siendo parte de la obra, experimentando las sensaciones en su propio cuerpo, de esta forma*, "*en esta suerte de intercambio representacional, el cuerpo, su sistema perceptivo, afectivo, conceptual e intuitivo, dan cuenta de la centralidad de la corporeidad en la captación del fenómeno artístico. En un juego simbólico dado y recibido en la singularidad de cada obra y de "cuerpo a cuerpo", es decir desde el cuerpo del creador hacia el cuerpo del observador y viceversa, el arte queda sujeto a los términos de la representación y de la interpretación, liberándose así de toda prescripción exterior al fenómeno estético en sí.*"* (Danto A)

Bibliografía

Bentivoglio, L (1985). *La danza Contemporánea*. (Traducción Susana Tambutti). Milano.

Calabrese, O (1987). El lenguaje del arte. Barcelona. Editorial Paidós. Danto,

Danto, A (2003). *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Danto, A. (2004). *La transfiguración del lugar común*. Una filosofía del arte. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Danto, A. (2005). *El abuso de la Belleza.* La estética y el concepto de arte. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Deleuze G, Guattarí, F (2005) *El Anti Edipo*. Capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires. Editorial Paidós. .

Descartes, R. (1998). *Meditaciones metafísicas.* México. Editorial Porrúa.

Eco, H. (1984). *Obra abierta.* Barcelona.Editorial Planeta-Agostini.

Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Argentina. Editorial Siglo veintiuno Editores

Foucault, M. (2001). *Hermenéutica del sujeto*. La Plata. Editorial Altamira.

Foucault, M. (2004). *Glosario Epistemológico*. Buenos Aires. Editorial Quadrat.

Laban, R. (1947) *Effort*. London. Macdonald &Eans.

Laban, R. (1984) *Danza Educativa Moderna*. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid. Editorial Fundamentos

Reberendo, F. (2012). *Deleuze. Conociendo una obra mayor*. Buenos Aires. www.educampogrupal.com.ar

Reberendo, F. (2013). *Bacon. Deleuze. La vida como obra de arte*. Buenos Aires. www.educampogrupal.com.ar

Scardamaglia, V (2013) *Michel Foucault. Poderes, saberes, verdades, producción de subjetividades.* Buenos Aires. www.educampogrupal.com.ar

Sorell, W (1981) *Ladanza en su tiempo*. (Traducción Susana Tambutti) New York.

Tambutti, S (2007) *Danza en Occidente. Módulo* 1. Cátedra: Teoría general de la danza. Facultad de Filosofía y letras. Buenos Aires