

**Proyecto de Graduación.
Licenciatura en Crítica de Artes**

Informe de investigación

Alumna: Silvina Duna

2014

Profesores: Silvina Tattavito-Nicolás Bermudez

Índice:

Componente 1

Tema y justificación.....	2
Serie de productos críticos.....	2

Componente 2

Situación del tema	3
Formulación del problema.....	9

Componente 3

Análisis comparativo.....	10
---------------------------	----

Componente 4

Fuentes bibliográficas.....	16
-----------------------------	----

Componente 5

Plan de medios y escritura.....	18
---------------------------------	----

Este Informe presenta modificaciones con respecto al Plan entregado. Dichas modificaciones están motivadas en que la lectura de nuevas fuentes bibliográficas y la revisión en profundidad de las obras me condujeron a nuevos interrogantes, nuevos modos de plantearlos y a nuevas hipótesis que no son exactamente las mismas que se habían planteado en la instancia anterior.

Componente 1

1.1 Tema

El tema de este proyecto es el funcionamiento de los procedimientos *metadiscursivos* en la danza contemporánea argentina de la última década. En este trabajo nos proponemos recorrer y analizar las modalidades de funcionamiento *meta* presentes en tres obras de danza contemporánea argentina producidas en los últimos años.

Entendemos que estas operatorias *meta* suponen mecanismos de extrañamiento de los elementos constitutivos de la propia obra redefiniendo tanto la historia discursiva de la disciplina, del estilo y del lenguaje de la danza en sí mismo y su análisis nos permitirá una aproximación a ciertos aspectos de los modos de significación del movimiento.

Para nuestro fin trabajaremos con un corpus de obras constituido por: *Adonde van los muertos (Lado A)* (2011) del grupo Krapp, *Paradoxa* (2011) de Silvina Linzuain, *Pieza para pequeño efecto* (2009) de Fabián Gandini y *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)* (2006) de Luis Biasotto (la integración de esta última obra en el corpus está aún en revisión). Estas obras que reflexionan sobre la danza al interior de sus espacios de representación son el objeto de esta investigación.

1.2 Justificación

Desde hace algunos años aparece un acuerdo en la definición de un escenario de crisis sobre aquellos elementos a partir de los cuales el espacio del arte fue legitimado. Esta idea de crisis da cuenta de que las áreas del arte y sus lenguajes son campos de clasificación lábil, de límites inestables donde la búsqueda de nuevos modos y configuraciones de representación fueron modificando a las expresiones artísticas en general. Bajo ese supuesto, las obras de danza contemporánea en Buenos Aires, en los últimos años, comienzan a evidenciar la utilización de operatorias autorreflexivas que modifican el panorama de la danza porteña. El problema del funcionamiento de lo *meta* en este corpus se enmarca en una problemática mayor que vincula dos ejes sobre los cuales el arte se ha fundado: la relación entre novedad y tradición. Comprender el funcionamiento de estas nuevas manifestaciones nos permitirá reflexionar sobre ciertas características del arte contemporáneo en la danza espectáculo actual. Los modos de representación son novedosos en tanto integran nuevas materias de la expresión, temas y posiciones enunciativas a la escena tradicional de la danza. A su vez, apelan a problemáticas conocidas como la capacidad de significación de un lenguaje artístico, las posibilidades y restricciones de los medios expresivos, los límites de la representación y los efectos de sentido que cada materialidad habilita.

1.3 Serie de productos críticos

- Escritura de un artículo para divulgación del fenómeno estudiado
- Escritura de una ponencia para público especializado
- Planificación de la filmación de un video, para experimentar y analizar la potencialidad narrativa del movimiento contrastando variables como el uso de vestuario, palabra hablada y música.

2.1. Situación del tema

Posibilidad del posicionamiento meta

Podemos señalar que las obras de danza de factura más reciente –aunque no sólo– han comenzado a utilizar dispositivos y procedimientos que les permiten referirse a sí mismas por las vías del metalenguaje y del metadiscurso. De este modo exponen la propia modalidad de funcionamiento del lenguaje, explicitando la posibilidad de crear mundos otros, tematizando los modos de producción y evidenciando sus propios límites. Estos son fenómenos -desde la célebre reflexión de Roman Jakobson con respecto a las *funciones del lenguaje* (1985)- que se encuentran en una posición *meta* en relación al propio lenguaje.

Estos procedimientos evidencian una reflexión sobre la propia historia de la danza y sus técnicas, sobre la noción de intérprete que se pone en juego y especialmente sobre una idea tradicional de representación. Las operatorias *meta*, entonces, generan particularidades en el horizonte temático de las obras, en la posición enunciativa propuesta y en las configuraciones retóricas, habilitando particulares relaciones entre los materiales kinéticos y el lenguaje verbal.

Como los modos de metadiscursividad pueden ser distintos, y el carácter reflexivo puede estar dado sobre distintos niveles o aspectos debe aclararse que en esta investigación trabajaremos sobre dos niveles que distinguimos con fines descriptivos, porque en su funcionamiento muchas veces conviven y se retroalimentan.

Distinguiremos aquellos procedimientos donde la reflexividad se da señalando al mismo objeto obra como objeto construido, artificioso poniendo en crisis las nociones tradicionales de representación. Por otra parte nos ocuparemos de aquellos aspectos autorreflexivos que atañen a las modalidades de la representación -y a los elementos que la constituyen- específicamente en la danza. De este modo los señalamientos autorreferenciales generan una revisión de la propia historia de la danza, refieren a una historia discursiva de la propia disciplina, por la presencia, ausencia o negación de ciertos rasgos estabilizados en ella.

Observamos que los casos que conforman el corpus presentan determinadas configuraciones específicas pero presentan en común que apelan a la utilización del video y de la palabra que les permitirá generar otros modos de metadiscursividad que no pueden ser exclusivamente generados por el movimiento. De este modo se comienzan a configurar ciertas problemáticas conocidas como la capacidad de significación de un lenguaje artístico, las posibilidades y restricciones de los medios expresivos, los límites de la representación y los efectos de sentido que cada materialidad habilita.

Ya lo sostenía el coreógrafo ruso George Balanchine: “en la danza no hay muñecas ni anteayer”, dejando al descubierto la imposibilidad de dar cuenta, por la vía única del movimiento, de relaciones personales complejas y de temporalidades que no sean el puro presente que es el del cuerpo.

El movimiento de danza no tiene la cualidad de poder simbolizar otra cosa de manera específica, es decir, en términos saussureanos al significante no le corresponde un significado unívoco y por lo tanto tampoco pueden llevar adelante conceptualizaciones complejas ni relatos que supongan la puesta en juego de diversas relaciones de causalidad. Sin embargo esta problemática de correspondencia absoluta parece no ser un rasgo excluyente de los signos de la danza.

Sobre el funcionamiento en general de los signos, desde la perspectiva de Peirce, el signo tiene un carácter fundamentalmente incompleto: no puede captarse sino en relación con un interpretante. La paradoja central de la representación es, la de estar en el lugar de la

cosa que, de todas maneras siempre es una distancia, una brecha insalvable que nos conduce a otra representación.

En este mismo sentido es interesante el aporte de Laura Papa que en su texto *Danza y Significación* sostiene que así como el pensamiento postestructuralista rompió con un modelo lingüístico tributario de las teorías representacionales e introdujo una concepción de lenguaje mucho menos estable poniendo en duda la univocidad de los sentidos vinculados a las palabras, “¿cómo podía haber, en la forma que fuese, una verdad determinada, un significado determinado?” (Papa, 2006) Puede pensarse, sin embargo, que hay gradientes en los funcionamientos simbólicos, sino cualquier argumentación sería imposible.

Hasta aquí podemos observar que se hace imposible concebir un desciframiento totalizador de los signos, incluso sobre los lingüísticos que parecerían, en principio, presentar un mayor acuerdo sobre su estabilidad. Por lo tanto nos ocuparemos aquí, no de llevar a cabo una descripción totalizadora sobre el funcionamiento de los signos en la danza sino de desarrollar hipótesis acerca de los procedimientos de constitución de posiciones metadiscursivas y autorreflexivas al interior de una obra de danza. Estos acercamientos nos permitirán aproximarnos a ciertos aspectos de los modos de significación del movimiento, que siempre suponen un reenvío, explícito o implícito, hacia la propia historia de lenguaje.

En este sentido es necesario circunscribir que las obras de danza espectáculo presentan las particularidades de los sistemas de signos cuya función dominante es la función estética. La función estética puede estar presente en diversos objetos y procesos, pero se vuelve dominante en el campo del arte y según sostenía Roman Jakobson en la función poética el signo, el texto, llama la atención sobre sí mismo.

Los modos de representación en la danza

Para poder comprender en qué sentido las obras del corpus construyen un señalamiento hacia la propia historia de la danza, muchas veces por oposición, será necesario realizar un pequeño recorrido sobre los modos de representación que se estabilizaron en esta disciplina en distintos momentos históricos.

La problemática que convoca el movimiento de danza es que desde sus orígenes en la técnica académica (la técnica propia del género Ballet) se presenta como “una realidad autónoma y autosignificante, más allá de cualquier condicionamiento dramático o de contenido” (Bentivoglio, 1985).

Desde el origen de la danza espectáculo, que son las primeras expresiones de lo que hoy conocemos como Ballet, se producen tensiones entre un movimiento corporal que en principio está vinculado a la estilización de movimientos cortesanos (reverencias, pequeños saltos, caminatas) y una necesidad -política- de representación. Los primeros ballets se dan en el marco de legitimación de las acciones del rey y se representan batallas ganadas, territorios anexados y bodas favorables para el reinado a través de una protodanza y de otros recursos vinculados al vestuario, las escenografías, la música que permitían dar indicaciones referenciales al público.

El paradigma mimético, constructo teórico de Susana Tambutti quien distingue un paradigma mimético de otro expresivo para dar cuenta de modos de producción hegemónicos en la danza espectáculo de Occidente, se desarrolla entre los siglos XVII, XVIII y XIX. Este paradigma tiene su primera expresión en el Ballet de Corte que se caracterizó por la progresiva sistematización y estilización de aquellos movimientos cortesanos comenzando a constituir un código abstracto de movimientos propios para la

danza y cuya progresiva compleja ejecución comenzó a demandar una formación específica.¹

En el contexto del Iluminismo se consolida el Ballet de Acción cuyo mayor representante es Jean Georges Noverre que sostiene que la danza no debe ser sólo bella, comprendiendo que el virtuosismo técnico sumado a la cada vez mayor abstracción de los movimientos, atentan contra el pensamiento y son sólo formas vacías de divertimento. El siglo XVII y XVIII en la danza estará signado por estos preceptos y comienzan a crearse obras que pretenden contar historias complejas que tematizan historias de héroes y tragedias clásicas. Se produce así la convivencia entre momentos bailados con un código abstracto y autorreferencial y la puesta en juego de distintos sistemas significantes como el vestuario, la pantomima² y la escenografía para poder contar dar cuenta de los relatos.

Este es el momento en que se comienzan a estabilizar el código o sistema de movimiento de la técnica de ballet o clásica y encuentra su fundamento en el racionalismo cartesiano promoviendo una concepción geométrica del cuerpo, la legibilidad clara del movimiento y la distinción de cada paso. A este principio se le suman la apertura del cuerpo (posiciones rotadas hacia afuera), verticalidad, exterioridad (líneas abiertas, visibles) y liviandad en formas corporales lineales, estilizadas, amplias y precisas. “En esta idea en donde se aunaba geometría y belleza según las cláusulas del orden, la proporción y la armonía, se conjugaba el placer estético con la racionalidad de la mente, en la convicción de que ambos obedecían a las mismas leyes” afirma Susana Tambutti.

El Romanticismo en el ballet, aún cuando se autoproclama como reacción contra el racionalismo, termina de estabilizar esta modalidad de convivencia entre movimientos autorreferenciales y narración de historias. Su particularidad es el ingreso de nuevas temáticas que toman motivos del melodrama y de la novela gótica y el ingreso de motivos románticos como la naturaleza (lo sublime), lo sobrenatural, lo folklórico (lo pintoresco), etc. La aparición de la zapatilla de punta como prótesis para el ascenso y la verticalidad corporal termina de complejizar el código académico de movimiento tanto en su aprendizaje como en su ejecución.

Hasta aquí se va constituyendo un determinado tipo de representación que presenta una frontalidad al público (para la legibilidad del movimiento), la construcción de personajes de ficción (los bailarines representan personajes del relato), el ocultamiento del esfuerzo físico, un vestuario específico para la danza (tutú) y la utilización de la música como soporte y guía.

El pasaje a un paradigma expresivo iniciado por la Danza Moderna³ a fines del siglo XIX y primera mitad del XX, se centró en una investigación sobre el movimiento entendiendo que para cada temática o sensación se debía construir una modalidad expresiva particular del movimiento. Priorizando la expresión del mundo interno del artista, sus sensaciones y estados de ánimo, se desarrollan investigaciones sobre el movimiento que reaccionan contra la universalidad del código del ballet. Sin embargo María Martha Gigena sostiene al respecto:

¹ En 1661 se crea la Academia Real de Danza en París para formar a los bailarines que provenían de las cortes. Su finalidad era según el preámbulo de las cartas del rey "restaurar el arte de la danza a su perfección original y mejorarlo tanto como sea posible" e ir codificando las danzas de corte.

² La Pantomima es un código de señas y gestos simbólicos y/o motivados totalmente fijado y comprensible para el público de la época. Cada gesto simboliza un estado o acción, por ejemplo: girar las manos sobre la frente significa "vamos a bailar", señalar en dedo anular significa "estar casado o comprometido"

³ El Modernismo dentro de la historia de la danza no rige como en otras artes. Cuando en 1934 el crítico norteamericano John Martin utilizó el concepto de "Danza Moderna" lo hizo desde una interpretación cronológica, ya que su objetivo era diferenciar esta danza de aquellas que no remitían al uso de la técnica académica.

El caso de Martha Graham está más bien signado por una errónea comprensión de la posibilidades de correspondencia entre aquello que el movimiento muestra y aquello a lo que refiere. Fundado en las posibilidades expresivas del movimiento, el lenguaje creado por Graham se articula dentro de la tradición de la danza moderna histórica, pero desarrolla un nivel de codificación que, si en el discurso acerca de él se sostiene en el deseo de la narración y la tematización del movimiento, organiza sin embargo un sistema más bien autorreferencial

Los nuevos movimientos, que pretenden ser “orgánicos” en contraposición con la rigidez y disciplinamiento “antinatural”⁴ de la técnica de ballet, buscan un *fluir* continuo en oposición a las poses fijas. El concepto de *metakinesis* acuñado por John Martin daba cuenta de la presencia de una conexión psicofísica entre el bailarín y el espectador, entendiendo que el espectador entiende y siente en su cuerpo lo que ve. Esta concepción que producía una filiación entre el movimiento y la emoción fue tomado por toda la Danza Moderna.⁵ Tanto para expresar estados anímicos o continuar narrando historias se apeló a vestuarios con telas livianas y polleras largas, a escenografías más o menos referenciales y a gestos estilizados.

En la década del 50 del siglo XX el inicio del Modernismo en la danza, que se alineó con las teorías formalistas del arte, se interrogó su propio medio expresivo, poniendo al descubierto al movimiento como epicentro de la danza y relegando cualquier deseo de expresar estados o de narrar historias.

El formalismo de George Balanchine y de Merce Cunningham es la bisagra de este momento histórico donde el movimiento se convierte en tema y objeto de la danza. Realizaremos aquí una analogía con el pensamiento de Clement Greenberg, defensor del formalismo, con respecto a la pintura para comprender el movimiento que lleva a cabo la danza en los años 50. Greenberg entendía que una disciplina debía realizar una autocrítica de sí misma para definir su medio específico que determina su ámbito exclusivo de competencia como disciplina artística. La pintura debía depurarse de todo lo accesorio a ella para encontrar su especificidad: planitud, colores, geometría. Del mismo modo el formalismo en la danza determina que el movimiento es su medio específico y como disciplina es capaz de producir un tipo de experiencia dinámica que le es exclusiva.

En un gesto autorreflexivo sobre la historia de la disciplina, la danza de Cunningham se apropia de elementos de la danza clásica para realizarle modificaciones mientras produce una ruptura con la idea de filiación entre movimiento y emoción, dejando de lado los relatos y la expresión de la interioridad del artista. María Martha Gigena afirma al respecto que en los años 50 se produce “una modificación acerca de las relaciones que pueden establecerse entre significado y significante” y que aunque no se abandone la “creencia en las cualidades referenciales del movimiento”, el momento de autoconciencia de la especificidad de la danza como disciplina, genera un corte fundamental en su historia.

Esta instancia reactualiza una problemática que, como hemos sugerido, aparece desde los orígenes de la danza espectáculo. A través del género *Bildungsroman*, que Arthur Danto (1984) utiliza como analogía para explicar el recorrido de las artes visuales desde el Renacimiento a la Posthistoria, Susana Tambutti (2010) afirma que la danza también ha recorrido un camino de autoconocimiento pleno de su médium expresivo llegando a su apoteosis con la obra de Balanchine y Cunningham. Sin embargo, luego de la máxima

⁴ Los conceptos “orgánicos” y “antinaturales” son tomados textualmente y no es objeto de esta investigación ocuparnos de la polémica en torno a su utilización.

⁵ También se produce en Alemania y en Europa Central el movimiento *Ausdruckstanz* la Danza libre que pertenecen en sus lineamientos al mismo paradigma expresivo. Su desarrollo podrá ser ampliado en instancias posteriores

autorreferencialidad en la danza, la tendencia ha sido la integración de lenguajes y procedimientos ajenos a ella, para repensar su campo artístico.

La *Postmodern Dance*⁶, que tuvo su desarrollo especialmente en Estados Unidos en los años 60, puso en crisis todo el sistema de representación de la danza constituida hasta entonces. Además de entablar nuevas alianzas con el teatro, las artes plásticas y la música, incorporaron nuevos tipos de movimiento y nuevas corporalidades a sus condiciones de producción: el movimiento cotidiano, el movimiento como tarea, la utilización de cuerpos no entrenados, la idea de neutralidad en el performer, la utilización de la palabra.

El ingreso del movimiento cotidiano supuso en danza mismo tipo de revisión general de sus fundamentos que produjeron los *readymade* en las artes visuales. Así como el urinario de Duchamp convoca la pregunta sobre cuál es el estatus artístico de una obra de arte que es perceptualmente indiscernible de un objeto cotidiano, el ingreso del movimiento cotidiano a la danza pone en tela de juicio toda una tradición. Como hemos explicado el movimiento de danza estuvo estrechamente vinculado a una modalidad específica: belleza de las líneas, gran dificultad técnica y autorreferencialidad. El cuerpo no entrenado y el movimiento cotidiano trastocan todos los fundamentos que habían sostenido a la disciplina durante siglos.

Todas las características descritas más la utilización de espacios no convencionales y la recurrente tematización sobre el cuerpo ya no como objetos de metáforas ni de expresión (rasgo que comparte con la performance) llevan a reformular a la propia danza. Aparece entonces la pregunta sobre ¿cuándo hay danza? que reemplaza a la pregunta sobre la esencia. En este sentido las formulaciones de Goodman (1990), Danto (1999, 2004) y Genette (1997) sobre el arte contemporáneo que atienden más a la aparición efectiva, situada, contextualizada de las obras se encuentran en consonancia con lo que sucede en la danza de los 60.

Por otra parte los nuevos modos de representación supusieron la utilización de la palabra a través de diversas modalidades: como otro sistema significativo que se ponía en convivencia con el movimiento para la exploración en torno al uso de diversas materias significantes –también se exploraba con la convivencia con la sonoridad musical, la pintura, el espacio no convencional, etc- o bien como instancia simbólica que posibilitaba el relato, la descripción, guiando algún tipo de lectura de las obras.

Como puede observarse, aunque toda historia de una disciplina suponga gestos autorreflexivos (diálogos, retomas, distancias) en este momento se produce en la danza una fuerte metadiscursividad que pone en revisión todos los elementos para la representación: las concepciones de corporalidad puestas en juego, los preceptos técnicos, el movimiento en función del fraseo musical, los tipos de materialidades significantes disponibles para ser utilizadas, las características de los espacios físicos donde la danza debía suceder, etc.

A su vez aparece un modo específico de reflexividad que es especialmente interesante para el análisis de este corpus. Se comienza a poner en evidencia un tipo de enunciación explícita del hecho dancístico como construido, es decir que las coreografías se arman visiblemente, aparece el error, el descanso, el cansancio del cuerpo y nada de esto es disimulado. El movimiento concebido como “tarea” también da cuenta de esto en tanto busca oponerse a la exhibición y estilización seductora. Tarea da cuenta de que en escena se comienzan a llevar a cabo tareas específicas (“work-like” o “task-like”) –caminar, jugar a la mancha, recorrer un espacio determinado-. Susana Tambutti dice al respecto: “las acciones escénicas (resulta difícil utilizar el término “danza”) estaban basadas en movimientos

⁶ Sally Banes sostiene que el prefijo post vuelve a indicar un rasgo temporal, luego de la Danza Moderna. Sin embargo sostiene que mientras Gunningham abrió la puerta al modernismo artístico, la *Post modern Dance* fue el modernismo en la danza.

ordinarios alejados del vocabulario, dramático y emotivo, de la danza moderna, de la *Ausdruckstanz* del ballet”

En este punto la danza habilita diversos tipos de movimientos más vinculados a lo gestual, a la acción reconocible y movimientos aún abstractos que refieren, en principio, a sí mismos y a sus cualidades formales. (¿Podría pensarse en funcionamientos icónicos con respecto a lo gestual y las acciones y en funcionamientos más simbólicos en los movimientos abstractos?)

Como hemos observado cada momento histórico propuso un tratamiento del movimiento particular que no puede ser pensado en términos evolutivos sino como la puesta en signo de diversas preocupaciones subyacentes. Las palabras de Laura Papa son clarificadoras en ese sentido: “el movimiento de danza es un signo elaborado, escogido, pensado y tratado de acuerdo a normas técnicas, estéticas e ideológicas” (PAPA, 2006) capaz de evocar una multiplicidad de sentidos, como todo signo estético, y que logra su cierto anclaje según sus contexto de funcionamiento.

Lo meta como procedimiento autenticante

A partir de las modificaciones, reenvíos e integraciones que se produjeron en la danza a partir especialmente de los años 60, acentuando su carácter experimental e interdisciplinario, hemos observado la constante aparición de lo autorreflexivo con respecto a su historia discursiva.

Por otra parte, los procedimientos *meta*, aquellos otros entendidos como procedimientos que generan una instancia de señalamiento dentro de la obra sobre sus propias condiciones de producción como obra concreta, han aparecido también de manera acentuada en las últimas décadas y parece develarse como un procedimiento constructivo reiterado en la producción argentina contemporánea.

Desde las vanguardias artísticas de principios de siglo XX se produce una evidenciación de la hechura de las obras habilitando, en su interior, la presencia de señalamientos sobre sus propias condiciones de producción donde los textos adoptan formas de enunciación enunciada. Estos gestos que indican que las representaciones no son otra cosa que representaciones, y que ya es rastreado por Michel Foucault en *La Meninas* de Velázquez (1966), se convierte en una modalidad propia de arte de las vanguardias y permanece como constante en la puesta en crisis de la representación en el arte contemporáneo.

Por su parte, en las artes escénicas, el teatro asume una posición enunciativa semejante desde la paradigmática obra de Bertolt Brecht donde los mecanismos de distanciamiento pretenden hacer recordar al espectador que eso que se ve en el escenario no es la realidad, sino una instancia representacional que pretende ser “lugar de divertimento y reflexión a la vez”

Sobre la autorreflexividad Graciela Varela y María Rosa del Coto afirman:

Cualquier artificio que muestre o deleve la construcción, de modo explícito o metafóricamente – por ejemplo las posiciones de enunciatario y enunciatario como lugares señalados de producción o de recepción o la materialidad misma del discurso (estructura, operaciones de figuración, puesta en relato, etc)- aporte un espesor significante que, por una parte, destruye el ilusionismo mimético y, por otra, se asocia bien con posicionamientos críticos y de vanguardia, preocupados por las posibilidades expresivas del lenguaje involucrado y por la problemática misma de la representación.

Es interesante destacar que las autores se refieren a dos implicancias (¿o podríamos llamar funciones?) que cumple el artificio develado: el de la destrucción del

ilusionismo mimético y el de los posicionamientos críticos sobre las materias significantes de un lenguaje. Estos dos rasgos-funciones son los que en un comienzo distinguimos como dos niveles de análisis sobre lo metadiscursivo, aquellos sobre los cuales abordaremos el análisis de las obras.

En el caso del fenómeno estudiado, lo *meta* adquiere -en un sentido- un funcionamiento desmascarador y se revela el juego representativo a partir de lo cual las obras en análisis se refieren a sí mismas y a sus condiciones de producción. Al develarse la representación se produce un efecto de “verdadero” más que de verosímil, ya que resulta verdadera la dación textual del artista (Del Coto-Varela, 2012)

El gesto autorreflexivo de este segundo orden se da, como ya hemos señalado, por una convivencia entre lo propiamente coreográfico (movimiento-cuerpo en tiempo y en espacio) y la utilización de la palabra y el video que generan un efecto autenticante que será de gran utilidad en este trabajo. La muestra explícita de “las costuras”, de las instancias de construcción “dando lugar a un efecto de sinceridad” nos permitirá acercarnos a una hipótesis sobre por qué las obras se han construido poniendo en juego esos procedimientos.

Interrogantes

Sin embargo cabe aún preguntarse si estas obras apelan a estos procedimientos para construir otro tipo de sentido que aún no está develado en esta instancia de la investigación. Posiblemente, y a modo de hipótesis, los procedimientos *meta* permitan el tratamiento de algunos aspectos temáticos que presentan dificultades en su representación. En principio diremos que parecería que estas obras tematizan finalmente sobre cuestiones irresolubles, problemáticas y contemporáneas pero ancladas en el cuerpo: la muerte, el cuerpo como instancia representacional y la polisemia, el movimiento corporal como reenvío constante de sentidos.

Lo *meta* como instancia de reflexión sobre la propia obra podría adquirir casi el estatuto de pretexto. La obra tematiza su propia dificultad de representación de ciertos grandes motivos temáticos y por lo tanto se cuestiona a sí misma. Adquiere así su efecto de autenticación, en lo *meta* se devela un problema verdadero, el de poner en escena ciertas representaciones.

2.2 Formulación del problema

El problema se centra entonces en reconocer los modos de funcionamiento de los procedimientos *meta* determinandolas vías a través de las cuales la propia disciplina genera estos posicionamientos. Analizaremos la función que cumple la integración de nuevas materias de la expresión, como el video y la palabra articulada, definiendo las posibilidades que estas habilitan de manera exclusiva o en conjunción con el movimiento

Distinguiremos dos tipos de procedimientos metadiscursivos: aquellos que crean al interior de la obra un señalamiento sobre la obra como objeto construido y aquellos otros que generan una revisión de los elementos propios, estabilizados, de la historia discursiva de la danza.

Componente 3

3. Elaboración de un análisis comparativo del tema/fenómeno estudiado

El corpus será analizado a partir de una serie de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que permiten la comparación del funcionamiento específico de los posicionamientos *meta* en cada caso.

Desarrollo del análisis comparativo

En esta instancia nos ocuparemos de esbozar hipótesis acerca de los procedimientos de constitución de sentido que cada obra pone en juego en su configuración específica, a la vez que analizaremos las características y modalidades de funcionamiento de los posicionamientos *meta*.

De manera preliminar diremos que las tres obras articulan aspectos de la crisis de la representación en el arte contemporáneo. A su vez, ponen en funcionamiento diversas materialidades significantes que se suman al movimiento, y cuya aparición, como ya hemos explicitado, responden a los fenómenos de intredisciplinariedad que tienen se producen en la danza en los años 50 y 60 del siglo XX. Dos de las obras son construidas en torno a un tipo de movimiento que está más vinculado a lo gestual y a los movimientos de acción que se distinguen completamente del movimiento que define al código del ballet. La tercera obra en cambio produce una reminiscencia al tipo de tratamiento sobre el movimiento que se investiga en el marco de la Danza Moderna y del modernismo formalista.

Para facilitar la comprensión nos ocuparemos de describir cada una en forma separada. Nos referiremos a las dos primeras como “Adónde” y “Pieza” y a la tercera como *Paradoxa*, sus títulos completos son *Adonde van los muertos (Lado A)*, *Pieza para pequeño efecto* y *Paradoxa*.

Adónde van los muertos

La obra comienza con un grupo de personas en vivo en escena, en los laterales hay paneles negros sobre los cuales se proyecta la imagen de una serie de personas paradas como ellos, con el mismo gesto corporal de pie, frontales al público. Se da así la primera ruptura de la cuarta pared, los bailarines en vivo miran al público, las personas filmadas miran hacia adelante, a cámara, generando el mismo efecto de mirada directa a los ojos. Se plantea así una estructura que organizará toda la obra: hay personas en vivo y hay personas cuya corporalidad aparecerá a través del recurso del video.

Uno de ellos dice “Buenas noches, nosotros somos el grupo Krapp. Esta es una obra que habla sobre la muerte o, mejor dicho, sobre cómo representar la muerte en escena. En esta obra les pedimos a diez artistas que digan cómo ellos representarían o presentarían la muerte” De este modo aparece un elemento autorreferencial vehiculizado por la palabra que señala que se trata de una “obra” -una representación sobre los modos posibles de representar- y que hay un “nosotros” que son quienes llevarán adelante la obra. De este modo se devela, desde los primeros minutos, una posición enunciativa de distanciamiento de la ficción en un juego entre representación y realidad. El grupo Krapp existe y son efectivamente ellos, son a la vez los enunciadores (a nivel textual) y las personas (a nivel de la materia significativa). El enunciador aparece con la marca gramatical del *nosotros* del pronombre personal.

De allí en más la estructura es cíclica entre video y acciones en escena, que a su vez constituyen dos espacios distintos y alternados de representación. El procedimiento puesto en funcionamiento es que se apaga la luz de la escena y se proyectan en los paneles entrevistas hechas a los artistas que convocaron donde a partir de la pregunta “¿cómo representarías o presentarías la muerte en escena?” dan indicaciones de acciones, dicen lo que imaginan que podría hacerse, dicen lo que asocian simbólicamente a ella. Posteriormente, cada vez, el grupo intentará realizar la propuesta de cada artista. Es interesante señalar que la aparición de dicho género, que presenta su regularidad de la pregunta- respuesta, genera un efecto de distanciamiento en tanto aparece inserto en un contexto en el que su presencia es inesperada. Por otra parte, muestra sus costuras, rasgos de construcción ya que son imágenes editadas visiblemente, con cambios de planos por cortes abruptos, con la voz grabada de dos de los intérpretes de Krapp que simultáneamente están en escena. De este modo las entrevistas reenvían a la noción de aquello construido para la escena, con anterioridad, que es de un estatuto distinto al la escena en tiempo real.

La relación entre las palabras de los artistas proyectados y las acciones que el grupo lleva a cabo posteriormente no funciona siempre del mismo modo: a veces intenta ser una representación literal de acciones dichas verbalmente, otras tiene un funcionamiento metonímico del tipo sinécdoque en tanto se representa un aparte de todo lo propuesto, otras funcionan más bien metafóricamente, donde se las indicaciones son reemplazadas por acciones-imágenes que presentan algún rasgo compartido.

En este caso aparece la constante de la construcción visible de la escena y esta sí se produce por la vía del movimiento. Se ingresan los objetos que se necesitan para la representación que indicó el entrevistado, se sacan los objetos utilizados, se ingresan objetos escenográficos, se visten y desvisten. Sin embargo cada vez que se construye la escena, la representación de las ideas del artista invitado se lleva a cabo de manera frontal al espectador construyendo el efecto de “algo construido para ser mostrado”. Nuevamente se produce el señalamiento sobre el carácter autorreferencial, la escena muestra su instancia constructiva el gesto de construir la representación: el movimiento aparece en el sentido de “movimiento como tarea” como acciones que suponen un tiempo determinado, cercano a lo real, para ser llevadas a cabo. No aparece movimiento estilizado ni codificado desde la danza, más allá de las codificaciones sociales.

El estado ordinario, normalizado de los cuerpos, el gesto y la acción cotidiana, el vestuario casual y no artificioso construyen una enunciación que tiende a suprimir el efecto de teatralidad tradicional y el de la representación en danza, y se presenta como un ensayo, una prueba, un intento por representar lo irrepresentable. Otros elementos, sin embargo, actúan como marcas de representación que muestran una gran estabilidad y un muy escaso espacio para lo accidental como la cuidada composición espacio-temporal, la precisión en las acciones, el ingreso del video y lo sonoro, etc.

La obra se enuncia, desde el comienzo, como una representación que se interroga sobre los modos de representación, allí reside su metadiscursividad que se vehiculiza a través de la palabra y de los movimientos que muestran la construcción de la escena. Por otra parte se produce la metadiscursividad en términos de revisión y diálogo con una historia de la danza que ha estabilizado otro tipo de corporalidad, de movimiento, de relación con lo sonoro.

En este caso hay dos momentos vinculados a la ruptura de la ficción que encuentran su sentido en lo autobiográfico. Por un lado se genera el efecto de verdad a través del ingreso a la escena, desde el público, de la tía (¿supuesta?) de uno de los protagonistas, y sólo a través de la palabra se puede reponer esa información. Lo autobiográfico aparece construido en el lenguaje, en tanto ella explica que tiene una funeraria y por asociación temática es incluida en la obra. Por otra parte, mediando la obra, aparece un video que sólo proyecta palabras. Estas indican que el iluminador del grupo ha muerto y ese sea el posible motivo por el cual

esta obra fue construida. La oscuridad genera un efecto de solemnidad y el video se repite como una constante. La autorreferencialidad es evidente en estos caso donde la aparición de lo autobiográfico se mezcla con la ficción, y fortalecen el efecto autenticante de la “sinceridad” de los artistas.

Paradoxa

Esta obra presenta en principio ciertas regularidades esperables de una obra de danza: dos mujeres en escena llevan a cabo movimientos no reconocibles como cotidianos, se mueven en relación a la música que suena y están frontales al público. Debe aclararse que en este caso la frontalidad no es del mismo tipo que aquella propuesta por *Adónde*. Se trata de una posición muy recursiva en la danza: frontalidad corporal que está en función de la mostración del cuerpo⁷, se suma un efecto de neutralidad en el rostro y una la mirada que se dirige a un supuesto horizonte y no a los ojos del público.

Los movimientos remiten por un lado a un trabajo sobre las líneas y las formas geométricas, con saltos, y algunos pasos o formas reconocibles como pertenecientes a la técnica académica. Por otra parte, sobre todo en el torso, se llevan a cabo movimientos de poca expansión, repetitivos, de simultaneidad entre brazos y cabeza que se ejecutan con un principio y un fin preciso. La velocidad, la repetición y la escasa expansión generan cierto automatismo. Se mueven en unísono (haciendo lo mismo a la vez) o en canon, con variaciones de las mismas series de movimiento, casi siempre en la vertical y recorriendo pocas extensiones del escenario.

Luego un efecto luminoso genera contraluz, se ven en oscuro los contornos corporales y desarrollan una serie de movimientos de brazos exclusivamente, en el lugar. Abren y cierran los brazos como alas, hacia arriba y abajo por los laterales del cuerpo.

El vestuario, un short y corpiño blancos, también responden a una gramática del vestuario que la danza ha construido: los vestuarios que dejan al descubierto los brazos y las piernas o la ropa ajustada también han respondido a facilitar la legibilidad del movimiento. En este caso la vestimenta se muestra distinta a la cotidiana, es una marca de la representación que se asocia a una tradición en el vestuario de la danza.

La sonoridad responde a distintos estilos, a principio la música es barroca (Corelli), luego aparece música contemporánea, cumbias retocadas y "Wouldn't It Be Nice" de Beach Boys. La obra genera un arco que va desde cierta solemnidad (alta cultura, música clásica, contemporánea) hasta la aparición de lo pop (cultura popular, cumbia, rock) y enunciativamente produce un efecto desde la distancia hacia la cercanía con el enunciatario.

Se produce un apagón que se da simultáneamente a un *fade-out* de la música de Beach Boys remitiendo a la llegada del final de la obra, según las convenciones teatrales estabilizadas. Hasta aquí se ha producido toda aquella metadiscursividad descripta que genera intertextualidad de un obra con su disciplina.

Sin embargo, aparece por la vía del video una proyección que ocupa todo el fondo del espacio escénico y construye un segundo espacio de representación ya que en su interior funcionan nuevas reglas. Se trata del primer plano de una joven que mirando a cámara dice:

⁷ La danza ha sostenido la frontalidad hacia el espectador desde los orígenes de su codificación en la técnica de ballet. Como hemos señalado se trata de un procedimiento vinculado a la legibilidad desde el punto de vista del público, que el espectador pueda ver la totalidad de los movimientos ejecutados. En la danza de corte el punto de vista privilegiado era el del rey en torno a quien se construía la representación. Merce Cunningham fue el primer coreógrafo que puso en duda el privilegio de un punto de vista.

“El final me sorprendió, la verdad, porque yo estaba muy entusiasmada mirando y de golpe apagón (...) No entendí igual el final. También puede ser un hada que viene acá y las convierte a las dos en gallos verdaderos (...) Yo siempre admiro esos cuerpos que hablan tanto, que pueden conversar tanto, más que las palabras. El gallo lo vi muy presente. Vi cigüeña, vi gallo, vi...renga. Esto no es un animal pero en algún momento algo le pasó, se esguinzó (...) se podría hacer una fiesta de la obra, porque siempre en una obra se termina y la gente aplaude, ¿por qué no se puede hacer una fiesta de una obra?”

Se trata de una filmación que genera efectos de espontaneidad por diversos motivos: el lenguaje utilizado es coloquial, hay momentos de duda en la elección de las palabras y se escucha sonido ambiente, el ladrido de un perro. Estos rasgos generan efectos autenticantes, efectos de verdad y distanciamiento de la ficción⁸.

La presencia del video al final de la obra, la descripción que realiza la joven y el uso del pretérito perfecto simple en términos lingüísticos funcionarían como deícticos que indican que quien habla es una espectadora que vió la obra. Funciona enunciativamente, por la vía del modelo, generando efectos de empatía, de reflejo, de cercanía con el enunciatario que puede hallar su propia representación en esa espectadora. Por otra parte, parecería proponer que esa espectadora acaba de ver la obra simultáneamente con el público presente, sin embargo -además de la presencia de los cortes de edición- esta instancia representacional forma parte de la obra *Paradoxa*.

La palabra, con su vehiculización a través del video, produce diversos efectos. Por un lado -utilizando el concepto de Barthes- funciona como anclajeguiando la lectura frente a la polisemia presentada por los movimientos llevados a cabo. Diremos que ese anclaje es posible por la presencia de ciertos rasgos formales que presentó el movimiento: un determinado movimiento de las cabezas hacia adelante, preciso y veloz, junto a una modalidad en el uso de los brazos construyen imágenes visuales que se asemejan, tienen particularidades similares a los observados en los movimientos de los pájaros.

Por último, la conjunción palabra y video genera un posicionamiento metadiscursivo de la obra con respecto a sí misma. El video permite la construcción ficcional (aunque con rasgos de “no ficción”) de la presencia de una “espectadora”. La palabra, por su parte, vuelve la atención de la obra sobre sí misma cuestionando, buscando dar explicación a los sentidos que en ella están sugeridos, a la vez que funciona como gesto autorreflexivo sobre cuestiones más vinculadas a la disciplina de la danza en general. En esta línea aparece un cuestionamiento sobre la expectación en la danza, sobre qué busca y qué ve un espectador común en una obra y, por otra parte, cuestiona la posibilidad de que la danza esté más vinculada a una festividad que a un texto que debe ser inspeccionado para dilucidar sus sentidos. Podría sugerirse que, con respecto a las lecturas de sentido, la obra parece hacer un renvío a posiciones como la de Susan Sontag en *Contra la interpretación* donde sostiene que la crítica de arte debería hacer el pasaje de una búsqueda hermenéutica a una erótica del arte.

La reaparición del tema "Wouldn't It Be Nice" de Beach Boys que tapa la voz del video luego de que la “espectadora” enuncia “¿por qué no se puede hacer una fiesta de una obra?” refuerza este motivo temático: arte como fiesta, ya que su sentido en español puede ser traducido como “¿no sería lindo?”

Pieza para un pequeño efecto

Esta obra ya desde su título genera un efecto autorreflexivo debido a que instala el elemento autorreferencial en tanto se indica a sí misma como “pieza” que en la tradición de

⁸ Graciela Varela y María Rosa del Coto escriben al respecto en *Ficción y no ficción en los medios*.

la danza se refiere y puede ser utilizada como sinónimo de “obra”⁹. En tanto se define como pieza indica enunciaticamente que se trata de un objeto construido: esto es una pieza de danza, una representación.

Se observa un espacio pequeño delimitado por un piso-telón (como un infinito) blanco, hay una mesa con una serie de objetos encima y una mesa por fuera del espacio blanco de representación donde se encuentra una persona/técnico con una mesa-consola de luces y sonido. Se construyen tres espacios de representación: uno constituida por la totalidad del espacio que incluye al telón y a la mesa de sonido, el espacio blanco recortado por una tela que es piso y telón y un tercer espacio que es la mesa con los objetos. Esta funcionará como otro pequeño escenario, donde se produce un cambio de escala y donde aquello que sucede se registra mediante una videgrabadora.

Comienza a entrar el público y el intérprete está en la escena blanca de espaldas, se oye un tarareo alternado con la enunciación de frases en inglés: “ Whymybodyisnot?”, “Mybodydisappears”, “Mybody in shadow”¹⁰. Cuando el público está sentado, la persona que está frente a la mesa-consola ingresa en el espacio blanco y le dice “ya está” al intérprete. Tanto el gesto de ingreso del técnico, aquel que en la tradición de la representación teatral danza se mantiene oculto, como su indicación verbal, generan un autoseñalamiento sobre la obra: la representación de la pieza puede comenzar porque el público ya está dispuesto.

El intérprete mira al público, frontal a ellos los observa a los ojos y les da la bienvenida a través de las palabras “Buenas noches”. Como hemos señalado en relación a *Adónde* vuelve a funcionar como elemento autorreferencial e indicando dos instancias de la enunciación: un “ustedes”, el público y un “yo”, que da la bienvenida

La obra transcurre generando un efecto de cajas chinas, dentro de la gran representación que responde a las marcas estabilizadas de principio y fin, la obra construye tres veces un mismo relato con diferentes modalidades de funcionamiento y generando distintos efectos metafóricos, de reemplazo. Todo el principio que llamaremos primera y segunda instancia funcionan como preámbulo, instancia de construcción de la “verdadera” obra que aparecerá en la tercera y última instancia.

Primera instancia: En la mesa, el intérprete lleva a cabo una serie de acciones (cortar una lija, marcar una hoja, pinchar la lija, poner en funcionamiento muñecos mecánicos) mientras filma en primer plano cada una de las instancias de las acciones. Se observa que está construyendo algo, algo que aún no tiene finalidad y se evidencia como preparación de una escena, de construcción de la construcción representacional que es la obra en su totalidad.

La palabra vuelve a aparecer “Bien, me voy a tomar un tiempo para explicar el cómo o el cuándo empieza la obra. La obra empieza cuando el cuerpo se encuentra frente a la lija” Habla en tercera persona, describe lo que él hizo refiriéndose a otro, describe sus acciones, todas las realizadas y en esa operatoria produce un distanciamiento, un extrañamiento de su propia corporalidad, de su subjetividad. “Él se mueve, se mueve, se mueve hasta que en un momento se disgrega en una masa de puntos luminosos y ahí desaparece (...) el cuerpo ese que desapareció se va y aparece otro cuerpo. Ahí vendría el final”

Segundainstancia: aparece por primera vez una proyección en el telón de fondo del espacio blanco. La proyección es el video de lo que filmó en la mesa en la instancia anterior. Cada toma del video fue realizada en escena y en un funcionamiento indicial (el público vió que la cámara filmó algo que estuvo ahí) se autentifica, genera, diremos, enunciaticamente

⁹ El uso alternativo de ambos términos debería estudiarse en profundidad, pero en principio “pieza” suele designar hechos de danza cuya duración es menor a la de una “obra”.

¹⁰ “¿Por qué mi cuerpo no es?”, “Mi cuerpo desaparece” y “Mi cuerpo en sombra”

un efecto de verdad ya que no se puede corroborar que se trate de la misma filmación observada. Aquí se produce un procedimiento metafórico: el video muestra un muñeco mecánico en movimiento, una lija pinchada, y otro muñeco mecánico. La palabra funciona como anclaje ya que indica al espectador que imagine que esos muñecos son los cuerpos a los que se refirió antes: uno se mueve, se disgrega en partículas rojas y aparece otro cuerpo.

Tercera instancia: es verbalmente anunciada como la obra: “nos tomaremos 10 o 15 segundos, va a sonar una música y va a comenzar la obra”. Finalmente se ejecuta una última versión de repetición que se entiende como repetición por la semejanza con lo ya hecho. Pero se autodesigna como “la obra” sólo por mediación de la palabra que posibilita esa indicación conceptual. Esta versión, que se presenta como la “verdadera” obra se inicia con el mismo tarareo que se utilizó al principio produciendo remarcando el efecto cíclico. En este momento se ponen en juego distintos materiales que se fueron acumulando a lo largo de las instancias anteriores y se organizan espacio-temporalmente para construir un unidad: su cuerpo de acerca a la mesa y toma la lija, comienza a manipularla (tal como indicó verbalmente que era el inicio). A la vez suma una proyección (él prende la cámara y el proyector) y se proyectan imágenes tomadas en la primera instancia, imágenes de las acciones que se llevaron a cabo en la mesa y que conviven, ahora, con las mismas acciones que el intérprete lleva a cabo en vivo en la mesa. La sustitución se configura como motivo temático en esta obra: se producen sustituciones de descripciones verbales por imágenes de video, se sustituyen cuerpos por muñecos, acciones en vivo por acciones filmadas y finalmente el cuerpo del intérprete es sustituido por el cuerpo del “técnico”.

Estas sustituciones van demarcando un horizonte temático que, además de tematizar las instancias mismas de la representación en un gesto metadiscursivo donde la obra muestra distintas instancias sobre cómo construir una obra, podría ser pensado como un itinerario de reflexión entre el cuerpo y la representación. En este caso la obra indica que toda representación supone y habilita más representaciones, como un infinito de instancias que se contienen entre sí. El cuerpo como una instancia de articulación representacional más puede ser, a la vez, un cuerpo propio (el del intérprete real), el cuerpo de un “él” (otro construido textualmente la la palabra), el cuerpo de un muñeco, el cuerpo de otro ser humano (el técnico).

Conclusiones

Como hemos descripto las tres obras en análisis generan distintas modalidades metadiscursivas y de autorreferencialidad poniendo en crisis el concepto mismo de representación que se ha estabilizado históricamente. Este rasgo se presenta como propio y recurrente en el arte contemporáneo donde, a través de distintas modalidades, dispositivos y lenguajes, aparecen las preguntas en torno a qué se puede representar, cómo se construye la representación y cuál es su estatuto artístico y filosófico.

En esta instancia podemos describir dos modalidades, niveles, de lo metadiscursivo que aparecen en las obras del corpus y que conviven y se retroalimentan entre sí.¹¹

Por un lado se producen toda una serie de operaciones donde la obra reflexiona, cuestiona, señala a la obra misma y son vehiculizadas por la puesta en funcionamiento de

¹¹ Aquí deben recordarse las palabras de María Rosa del Coto y de Graciela Varela: “Cualquier artificio que muestre o revele la construcción(...) por una parte, destruye el ilusionismo mimético y, por otra, se asocia bien con posicionamientos críticos y de vanguardia, preocupados por las posibilidades expresivas del lenguaje involucrado.

distintas materias significantes que suponen un fenómeno de interdisciplinariedad. En estos casos la presencia del video y la palabra otorgan nuevas herramientas discursivas para generar dichos efectos.

Por otra parte se producen diversos señalamientos autoreflexivos con respecto a las modalidades de la representación que la danza ha construido en sus diversos momentos históricos. La filiación o ruptura con ciertas modalidades del movimiento, del vestuario, de la ejecución, de la corporalidad “de la danza”, del lenguaje articulado y del tiempo de la representación ponen de manifiesto un tipo de intertextualidad donde estas obras dialogan y revisan su propia historia como lenguaje artístico.

Estas obras ponen en cuestionamiento a la danza a través de diversos elementos. La construcción de un ejecutante neutral en lugar de un personaje de ficción, un fuerte hincapié en la literalidad de las acciones, una relación manifiesta con el “afuera” técnico de la obra, la presencia de movimientos ordinarios y funcionales realizados en tiempo real, la búsqueda de sentido en los movimientos más abstractos, son elementos cuya presencia remite a una reflexión sobre los modos en los que la danza ha construido sus modalidades de representación y las lógicas de sus procesos de significación.

Sin embargo cabe aún preguntarse si estas obras apelan a estos procedimientos para construir otro tipo de sentido que aún no está develado en esta instancia de la investigación. Posiblemente, y a modo de hipótesis, los procedimientos meta permitan el tratamiento de algunos aspectos temáticos que presentan dificultades en su representación tradicional.

En principio diremos que parecería que estas obras tematizan finalmente sobre cuestiones irresolubles, problemáticas y contemporáneas pero ancladas en el cuerpo: la muerte, el cuerpo como instancia representacional y la polisemia, el movimiento corporal como reenvío constante de sentidos.

Como ya hemos dicho en relación al efecto autenticante que producen los posicionamientos *meta* podría considerarse que en algún punto estas instancias de reflexión sobre la propia obra podría adquirir casi el estatuto de pretexto. La obra tematiza su propia dificultad de representación de ciertos grandes motivos temáticos y por lo tanto se cuestiona a sí misma. Adquiere así su efecto de autenticación, en lo meta se devela un problema verdadero, el de poner en escena ciertas representaciones.

Componente 4

Fuentes

4.1. Bibliografía

- **Bentivoglio, L.** (1985) *La Danza Contemporánea*, Milán: Longanesi. Trad. Susana Tambutti
- **Buitrago, A.** (ed.) (2009) *Arquitecturas de la mirada*, Madrid: Colección Cuerpo de Letra
- **Danto, A.** (1984) *El fin del arte*, Madrid: Paidós Ibérica, 2010
- **Del Coto, M, Varela, G.** (ed.) (2012) *Ficción y no ficción en los medios*, Buenos Aires, La Crujía ediciones
- **Dorin, P.** (ed.) (2007) *La Composición Coreográfica*, Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas, Colección Herramientas

- **Enaudeau, C.** (1998) *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2000
- **Genette, G.** (1982) *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989
- **Gigena, M. M.** *Danza, lenguaje y texto: algunas perspectivas*, Teórico de la asignatura Historia General de la Danza, Departamento de Artes del Movimiento, Buenos Aires, IUNA, 2004
- **Goodman, N.** (1978) *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990
- **Isse Moyano, M.** (2013) *La danza en el marco del arte moderno /contemporáneo*, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte
- **Jakobson, R.** (1963) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona: Planeta-Agostini. 1985
- **Lepecki, A.** (2006) *Agotar la danza*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2008.
- **Papa, L.** (2006) "Danza y significación. Consideraciones en relación al movimiento de danza como una entidad sígnica específica" en las *Actas del I Congreso de Artes del Movimiento*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- **Pavis, P.** (2007) “Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?”. Traducción del capítulo de *La mise en scène contemporaine*, Paris: ArmandColin. Consultado en Junio del 2014: <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- **Sánchez, J.A.** (2005) “Prácticas indisciplinares en la creación escénica contemporánea”. Cuenca: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla - La Mancha. Consultado en Junio de 2014: <http://www.telondelfondo.org/numerosanteriores/numero2/articulo/15/practicas-indisciplin角度-en-la-creacion-escenica-contemporanea.html>
- **Sánchez, J.A.** (dir.) (2006)“Reflexiones sobre la acción escénica” en *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha. Consultado en Junio del 2014: <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero5/articulo/103/reflexiones-sobre-la-accion-escenica-jose-a-sanchez-dir-artes-de-la-escena-y-de-la-accion-en-espania-1978-2002-cuenca-ediciones-de-la-universidad-castilla-%EF%BF%BD-la-mancha-2006.html>
- **Tambutti, S.**(2014) “Introducción y primer momento” y “Posthistoria” en Teóricos de la asignatura Historia General de la Danza, Departamento de Artes del Movimiento, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

4.2 Fuentes documentales

Registro de las obras:

Adonde van los muertos (Lado A) (2011) del grupo Krapp (videoteca personal)
Paradoxa (2011) de Silvina Linzuain (Web y videoteca personal)
Pieza para pequeño efecto (2009) de Fabián Gandini (Web y videoteca personal)

Componente 5

5. Plan de medios

5.1 Selección del medio y análisis de sus caracteres (audiencia, rasgos estilísticos, etc.)

5.2 Espacio dentro del medio (por ejemplo sección, suplemento, etc. en el caso de los escritos): análisis y justificación

I) Artículo para la divulgación del fenómeno estudiado:

5.1. El primer artículo, de divulgación para un público general, se propone para la *Revista Ñ* que publica el *Diario Clarín* los días sábados. La revista es vendida en forma conjunta o autónoma al diario y se presenta como *Revista de Cultura*. En su interior se dividen los artículos en torno a secciones (*Opinión, Ideas, Literatura, Libros, Poesía, Artes y Escenarios*) y se presentan bajo el género de crítica, entrevista y artículos argumentativos y descriptivos en torno a distintos fenómenos artísticos. En el copete de cada texto se indica sobre qué lenguaje artístico o temática particular versa cada artículo-entrevista.

Presenta de 3 a 5 entrevistas en cada publicación que ronda las 15 o 20 páginas y en su página de Facebook señalan a las entrevistas como uno de sus géneros “fuertes”. Muestra un interés especial por la literatura a la que le dedica un tercio del total de páginas (sección *Libros y Literatura*) y hace un recuento de los libros “más vendidos” y de los recomendados en distintos géneros. La mayoría de las entrevistas, artículos e incluso recuadros presentan alguna imagen que cumple una función ilustrativa reponiendo personajes, imágenes de muestras o eventos. La sección *Arte* tematiza sólo las artes visuales y en *Escenarios* se incluyen música y teatro, vinculados tradicionalmente a la representación en escenarios. Sin embargo, esta sección también incluye artículos y entrevistas sobre el “escenario” entendido, en sentido metafórico, como un panorama actual de algún arte que no responde a los nombrados (llamativamente el cine es incluido en la sección *Escenarios* en esta modalidad).

La *Revista Ñ* está dirigida a un público con un interés en la cultura entendida como una recurrencia de nombres consagrados en distintas disciplinas y se ocupa menos de artistas emergentes. Sin embargo cada vez que se nombra uno de estos personajes, inmediatamente se aclara -en el mismo título o en el copete- quién es, a qué se dedica, o por qué es reconocido, por lo que se deduce que el enunciatario no repondrá la información por sí solo. Además es habitual el posicionamiento pedagógico de la enunciación mediada por explicaciones y argumentaciones cuando se nombran eventos, muestras, relaciones con otros artistas, etc. explicando características de las mismas.

Como el medio elegido no se ocupa especialmente de la danza contemporánea -aunque la incluye- proponemos este artículo para difundir algunas de las prácticas actuales de la danza porteña. El motivo es que la revista se centra en fenómenos artísticos que se producen en la Ciudad de Buenos Aires y que se responderá en la escritura a la modalidad descriptiva y argumentativa que la publicación propone. Por otra parte esta investigación analiza tres obras pero una de ellas fue creada por el grupo Krapp, uno de los referentes (consagrado) de la danza contemporánea en la ciudad.

5.2. En el caso de esta investigación se propone la redacción de un artículo de doble paginado en la sección *Escenarios*, con la indicación, en el copete, de su pertenencia al área

Danza. La sección *Escenarios* reúne ensayos y entrevistas sobre temas de actualidad pero también sobre análisis de panoramas y tendencias no necesariamente vinculados a un fenómeno circunscripto en la agenda actual. El artículo no se inscribirá en el género de la crítica sino más bien en el ensayístico que, además de la entrevista, es el más habitual de la revista. Se propondrán uno o dos recuadros que pormenoricen algún aspecto del tema en estudio.

II) Escritura de una ponencia para público especializado

5.1. La ponencia se propondrá para su publicación y exposición en el *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte* que organiza, desde hace dos años, el *Centro argentino de investigadores en arte (CAIA)*. Esta organización no gubernamental fue fundada en 1989 y desde su página web se propone como una institución que “se ha instalado como un espacio de producción y debate en dicha disciplina (el arte), a partir de la organización de jornadas y congresos”. Se elige el *II Encuentro de Jóvenes investigadores en Arte* porque está dirigida a investigadores en formación que se encuentran en “pesquisas individuales o grupales insertas en los debates más amplios de la historia del arte”. Este año presenta 14 áreas temáticas donde proponer la ponencia para llevar a cabo el encuentro en el mes de septiembre.

5.2. Se propone la escritura de una ponencia para el área temática denominada *Problema de materialidades* ya que es la más pertinente para esta investigación específica en danza. La justificación está dada porque entendemos que el problema de las operatorias *meta* y su puesta en práctica en el área de la danza actualiza el interrogante sobre cómo se vinculan, y qué efectos producen, la convivencia del movimiento, el video y la palabra en la construcción de posicionamientos metadiscursivos.

III) Planificación de la filmación de un video

5.1. Se propone la planificación de un video para ser proyectado en el hall de entrada del Área Transdepartamental de Crítica de Arte. En este espacio suelen exhibirse películas argentinas y extranjeras y, menos frecuentemente, video danza y videos sobre arte en general. Es un espacio de visibilidad en construcción y, por lo tanto, aún no se ha estabilizado su perfil específico pero se reconoce que se trata de un lugar de paso y se prevé, por lo tanto, que los audiovisuales a exhibir deberán ser de poca duración.

5.2. En este caso se propone que el video, que funcionará como un ensayo-informativo audiovisual sobre danza, sea proyectado en los horarios de ingreso y egreso de alumnos en los dos turnos. El público potencial, el alumnado de las licenciaturas y del postgrado, está formándose con respecto a “los desarrollos contemporáneos registrados en las artes” y por lo tanto se espera que el video cumpla una función informativa y de reflexión sobre ciertos rasgos presentes en la representación en la danza contemporánea actual.

6. Plan de producción de piezas Críticas y/o de Difusión

6.1 Revisión de las decisiones de subdivisión del tema en productos (realizadas en 1.3.)

6.2 Punteo de los contenidos generales de cada producto: indicación de sus partes y de la estrategia discursiva de cada una

6.3 Los componentes de cada producto y su articulación. Por ejemplo en el caso de notas en medios gráficos los recuadros, los epígrafes de las imágenes, las infografías, las cronologías, los esquemas o diagramas, el cuerpo general y los subtítulos, etc.

I) Artículo para la divulgación del fenómeno estudiado (en *RevistaÑ*):

6.2. En la introducción se describirá sucintamente el fenómeno estudiado: los procedimientos *meta* en las tres obras de danza contemporánea argentina de la última década. Distinguiremos dos niveles de los posicionamientos *meta*: aquellos procedimientos donde la reflexividad se da señalando al mismo objeto obra como objeto construido y, aquellos aspectos autorreflexivos que atañen a las modalidades de la representación -y a los elementos que la constituyen- específicamente en la danza.

El primer subtítulo se desarrollará, por la vía descriptiva y argumentativa, un acercamiento al funcionamiento de lo metadiscursivo en el caso de cada obra describiendo en qué consiste, cómo se articulan y qué materias significantes ponen en juego en cada caso. Se indicará cómo cada obra evidencia sus propias instancias de construcción y los señalamientos, por presencia o ausencia, que genera hacia la propia historia discursiva de la danza.

En el segundo subtítulo se desarrollará una descripción de la *Post Modern Dance* y de las materialidades significantes que introdujo a la danza. Se describirá a su vez, cómo su aparición supuso la puesta en crisis del estatuto de la danza, obligando al pasaje de un pregunta ontológica a una contextual.

La conclusión introducirá, argumentativamente, el efecto de autenticación que lo metadiscursivo puede generar y los motivos supuestos por los que estas obras deciden apelar a la posición *meta*.

6.3. El cuerpo principal constará de una introducción, dos subtítulos y una conclusión. Se sumarán tres imágenes, una de cada obra que se analiza, y en el epígrafe se indicará el título de la obra y el nombre del/los coreógrafo/s. Se agregará un recuadro con las palabras de la Lic. Laura Papa que será entrevistada para consultarle sobre ejemplos y modalidades a través de los cuales distintas obras de la Ciudad de Buenos Aires ponen en crisis las instancias tradicionales de representación.

II) Escritura de una ponencia para público especializado

6.2. La ponencia comenzará con una introducción al fenómeno estudiado: los procedimientos *meta* en las tres obras de danza contemporánea argentina de la última década. Distinguiremos dos niveles de los posicionamientos *meta*: aquellos procedimientos donde la reflexividad se da señalando al mismo objeto obra como objeto construido y, aquellos aspectos autorreflexivos que atañen a las modalidades de la representación -y a los elementos que la constituyen- específicamente en la danza.

El primer subtítulo se desarrollará desde un punto de vista histórico y descriptivo. Se describirán tres instancias de la historia: la constitución del Ballet, la *Modern Dance* y la *Post Modern Dance* para señalar sus rasgos distintivos y las instancias autorreflexivas que supuso cada momento para llevar a cabo una revisión de la historia discursiva de la disciplina. A partir de la *Post Modern Dance* se argumentará sobre la puesta en crisis de los modos de representación en el arte en general, y en la danza en particular, para explicitar el pasaje de un pregunta ontológica a una contextual para explicar los hechos artísticos.

En el segundo subtítulo se desarrollará una descripción y argumentación sobre el funcionamiento de lo metadiscursivo en el caso de cada obra describiendo en qué consiste, cómo se articulan y qué materias significantes ponen en juego en cada caso. Se indicará cómo cada obra evidencia sus propias instancias de construcción y los señalamientos, por presencia o ausencia, que genera hacia la propia historia discursiva de la danza.

En la conclusión se abordará el posicionamiento *meta* como operatoria de función autenticante en términos de Maria Rosa del Coto y Graciela Varela. Se describirán los

efectos de sentido que generan en las representaciones y la hipótesis de los por los cuales estas obras deciden apelar a la posición *meta*.

6.3. Este escrito se dividirá en una introducción, dos subtítulos y una conclusión. El género para este medio no habilita el uso de recuadros. De todas formas se podría realizar un diagrama para la exposición oral de la ponencia.

III) Planificación de la filmación de un video

6.2. El video constará de una introducción que en forma de placas fijas presentará un texto como título. Se construirá una serie de clips intercalados con fragmento de las obras de danza del corpus. Se seleccionarán aquellos fragmentos donde sea visible o bien el efecto de construcción de obra o bien los elementos que autorreflexivamente indican un diálogo con la propia historia de la danza. Sobre cada fragmento se superpondrán textos y flechas. Las flechas funcionarán como guía de lectura y los textos superpuestos a la imagen describirán los rasgos a observar: por ejemplo: “movimiento cotidiano”, “se nombra “la obra”, “construcción de la escena”, “frontalidad de la danza”, “mirada a público”, etc. El epílogo será una placa de texto informativo sobre las obras. La estrategia argumentativa puesta en práctica funcionará por la vía del ejemplo, cada descripción en pantalla tendrá su correspondiente ejemplo visual.

6.3. El video consta de una introducción con una placa fija donde estará escrito el título: “La danza contemporánea y lo metadiscursivo en la actualidad”. Luego se editarán alrededor de 5 fragmentos de 20-30 segundos de cada una de las obras del corpus, sumando un total de 15 fragmentos. La última placa indicará los títulos, autores de las obras y años de estreno. La primera y última parte del video serán placas fijas con texto.