

## Videodanza - Máquina y cuerpo

**Diego Carrera  
Magali Pastorino**

¿A qué le llamamos video danza? Esta es la primera pregunta que nos introduce en un tema interesante, para repensar la danza a partir del video en este Seminario. La propuesta que traemos es ubicarnos en una posición indecidible para la reflexión: esto es, que no se trata de video y no se trata de danza.

En las últimas décadas, de fin de siglo pasado, algunos artistas del videoarte europeo y estadounidenses, consideraron el cuestionamiento de los puntos de vista con respecto al problema de la verdad, en relación a la cuestión del cuerpo, el espacio y el espectador. Un ejemplo que podemos traer, es la propuesta de Garry Hill, que propone una acción la cual es registrada desde diversos puntos de su cuerpo, acompañando su gestualidad en el movimiento. Así, se ataba cámaras (llamándolas “máquinas de visión”) y registraba la gestualidad de pies, manos y cabeza. Tamara Cubas, hace dos años, proponía una performance en la cual integra movimiento y representación, mediante dispositivos electrónicos que traducen su movimiento en imagen y sonido. Estos sonidos en la improvisación, son integrados como “fondo musical” de su propuesta.

En este sentido les proponemos pensar en la apertura de un nuevo campo de visibilidad en el territorio de las prácticas artísticas, que interpela a las categorías ya clásicas: el video y la danza. Es decir, pensar en la amalgama de éstos dos reductos artísticos.

Por esto decimos que nuestro aporte reflexivo se instalará en una posición indecidible, para poder afirmar que no se trata de decodificar la obra con herramientas de una u otra categoría exclusivamente. Es decir, que la mera sumatoria de estos lenguajes nos llevaría al simple registro de una coreografía o, por el contrario, a una acción o movimiento que sucede en un momento dado.

Para esto ensayamos un abordaje histórico. En las últimas décadas del fin de siglo pasado, en los centros hegemónicos de producción en arte, tuvo como a una de sus vedettes el video arte. La novedad que trajo al campo de la estética, giró entorno a la producción de una nueva mirada sobre la cuestión fundante de la institución artística moderna, es decir, la representación (cuerpo, movimiento, etc.). Esto, hacía tambalear nuevamente, viejas nociones que estaban construidas sobre este tablero moderno, la cuestión de la autoría, la narratividad y el carácter aurático de la obra de arte clásica.

Y nos detendremos en este punto, en lo aurático, noción que Benjamín señalara en su ensayo “La obra de arte en la reproductibilidad”. Nos estamos refiriendo a la reflexión del filósofo sobre cómo la técnica que reproduce puede aproximar los objetos artísticos a un público de masas. La diferencia que había entre el original y la copia se desvanece. Lo que antes pertenecía a una elite, hoy puede ser accesible. Pero el punto aquí, es que la técnica ya no es algo suplementario o

accidental de la obra, sino su esencia. De la mano de la reflexión de Benjamín, aparece el tema de lo tradicional, lo original, lo único, en contraposición con la reproducción y su carácter democrático por la posibilidad de acceso a las Nuevas Tecnologías de producción. La técnica, entonces interesa cuando tiene la capacidad de abrir nuevas posibilidades estéticas y nuevas relaciones con el espectador. La técnica así entendida, depara una transformación en el campo de subjetividad social, y de este modo, el receptor cobra nuevo protagonismo, no ya como un contemplador en el esquema clásico, sino como un espectador activo.

Otra noción de interés, es lo indecible. Decimos: no es ni video ni danza. En este sentido, podría inaugurar otra mirada que el video le da al cuerpo en movimiento.

En nuestra sociedad moderna, la palabra es verbo. Es acción. se piensa palabras y ellas son producto de las condiciones sociohistoricas, son productos de un contexto.

De segmentos duros, diremos con Deleuze, se forman los recorridos entre un concepto y su contrario, es decir de las oposiciones valorativas de nuestro lenguaje. Así: presencia ausencia; realidad apariencia; esencia accidente; etc. son pares de opuestos que rigen al pensamiento y la vida en nuestra cultura de occidente. Este punto no es menor, si tomamos en cuenta que este espacio de reflexión sobre las prácticas artísticas, comienza a llamarse VIDEODANZA, tentado a conformarse o fundarse en una nueva categoría de lenguaje artístico. En este sentido, el posicionarse desde lo indecible, es interpelar los límites de las categorías de lenguaje aludidas, es suspender el cumplimiento del deseo, anulando el efecto de clausura del concepto.

Veamos otra acepción de lo indecible, a partir de la definición de media art de José Luis Brea. Este autor define el media art, como aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que tienen por objeto la producción del media específico a través del cual alcanzan a su receptor. Pero ésta definición, dice Brea, quizás sea demasiado restrictiva y exigente. Alcanzaría para ser media art aquél que realice producciones artísticas para aparecer en medios de comunicación.

El autor nos propone que aceptemos una concepción un poquito más amplia, para la que media art es todo aquello que se produce de modo específico, para su difusión y recepción efectiva a través de canales mediáticos (revista, radio, tv/video, internet). Por estos, tendríamos que o bien asumir que el video arte, y mucho más aún la video instalación no tienen nada que ver con el media art, o bien aceptar que su lugar adecuado de difusión y recepción es únicamente un dispositivo medial en sí mismo y nunca un museo.

La clave que nos proporciona el autor es que el video en cuanto "objeto" es una cuestión de maquinismo/humanismo, ya que el mismo objeto de arte (el video) es a su vez vehículo de difusión. Entonces, se vuelve necesario definir "video". Vídeo es un objeto, una cinta, un envase contenedor de información. El video es obra en sí misma y es a la vez una máquina de producción. ¿dónde está entonces la bisagra que define un contenido? La respuesta está en la edición, en el orden, en lo que está y lo que no está en el cuadro, en el tiempo que se desestructura el movimiento como otra mirada.

Es decir, una nueva mirada a la danza: la del rectángulo que es capaz de modificar mirada y tiempo a antojo.

Dice José Luis Brea: “Podemos ahora intuir una muy buena y primera razón por la que tantos de los más importantes artistas de nuestro tiempo se han acercado al cine – o más recientemente al video – la búsqueda de ese “tiempo expandido”, de ese tiempo del acontecimiento, que se escribe en el ámbito de la imagen técnica.

La noción clásica de danza, como arte en escena implica la existencia de un espectador, alguien que desde un punto en el espacio tiene una visión totalizadora de lo que es el espectáculo. La herramienta que el coreógrafo tiene para concentrar la atención del espectador es casi exclusivamente el movimiento, el gesto puntual de una mano que atrae la mirada del espectador, el recorrido de un cuerpo en el espacio. En un segundo plano, pero con igual capacidad de protagonismo podemos ubicar los elementos escenográficos que interactúan en mayor o menor medida con el bailarín.

Lo interesante es la nueva puesta en escena del cuerpo a partir del video como ventana, que restringe, elige y connota la mirada del espectador. ¿Cuáles son las posibilidades de encajar el cuerpo en nuestro rectángulo plano? ¿el rectángulo como prisión de una idea? ¿Cómo límite al movimiento? ¿cómo fabricante de otros movimientos?

Mientras que el video hace que el cuerpo pierda su dimensión volumétrica, le añade la dimensión de lo físicamente imposible: la cámara lenta, las distorsiones, las reversas, la anulación de las leyes físicas del escenario dan como resultado esta nueva dimensión: el video-danza o la danza video.

La noción de danza en este contexto, como puesta en escena de una verdad, involucra una reflexión sobre el cuerpo. O lo que nosotros identificamos como cuerpo. Y este cuerpo a su vez, aparece con otras posibilidades de enunciación, en el marco del rectángulo del video y en el recorte de la edición.

Partiendo de la noción de ser en el espacio, la cuestión opera como una totalidad emergente de horizontes de sentido, constelados, como un estilo determinado que lo define como tal en un contexto.

La noción de cuerpo en los video danza seleccionados aparece como posibilidad de detectar algo recordable, que nos vincule a la idea de cuerpo inmanente, pero ya fragmentado, distorsionado, en movimiento. El cuerpo en el registro de su movimiento produce otras subjetividades, otras maneras de pensar cuerpo. Al decir de Deleuze y Guattari, cuerpo adviene en cuerpo animal, cuerpo vegetal o añadimos, cuerpo conflicto, cuerpo masa informe.

Un personaje de Magritte<sup>1</sup>, de traje, bombín, paraguas y espejo baila en dos escenarios de modo inimaginable: la playa, y la ciudad, mientras que una leyenda hecha de directrices electrónicas, cruza la pantalla intercalando al personaje, con mensajes. Este cuerpo vibra, se tuerce, se rompe, bajo otras reglas que no son las

---

<sup>1</sup> Video: “Image/word.not-a-pipe=?” (2004) Director E. Siebens, USA. 8 ms. (Selección del FIVU/2004)

naturales, que son las propias de la tecnología utilizada. Podemos afirmar tranquilamente que se trata de un cuerpo en movimiento, pero lo ominoso radica en los movimientos, imposibles para el ser humano. Sin embargo, lo identificamos como tal, aunque parece ser máquina en el rectángulo de la cámara y aparece como un ser más que humano, casi un autómatas, que por intermedio de la prótesis técnica, puede lograr lo que no cabe en su naturaleza. ¿Realidad virtual? diremos que sí, que cabe la posibilidad que el oriental se mire en el video, y se reconozca a medias. Porque es su imagen, pero hay movimientos que él nunca podría hacer. Como en los dibujos animados el cuerpo puede ser lo que se le ocurra al dibujante; así el artista como creador, recorta y edita, para lograr el efecto artístico y filosófico que se nos presenta.

En este sentido, nos preguntamos: ¿qué recorta la edición? ¿qué se inscribe sobre el cuerpo deseo? La idea de muerte, de repetición, de loup, aparece como una posible clave del cuerpo. Cuerpo de muerte. Lo inefable para el hombre que se pretende inmortal se despliega en este rectángulo, sobresemantizado por imágenes que aparecen en cuadros simultáneos.

De este modo, nos convoca pensar cuerpo como el acto de borrar las fronteras que las disciplinas humanistas hicieron posible. Traemos la noción de Deleuze y Guattari, de cuerpo sin órganos para pensar entorno a esta cuestión. Deleuze y Guattari (1980) “El cuerpo sin Organos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿qué es el CsO? - pero ya está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas”.<sup>2</sup>

Partimos que el cuerpo **es**. Discurrir sobre cuerpo es interpelarlo desde una Razón disciplinaria (biología, sociología, psicología, etc.) en el caso de las imágenes que nos muestra el videodanza, cuerpo es interpelar al lenguaje, sus límites, sus formas de producción de verdad. Aquí podríamos entonces comenzar a hablar de danza video, la mutación lógica por la cual la cámara deja de ser un espectador más que registra para ser un proveedor de movimientos. ¿Por qué es tan difícil definir videodanza o danza video? Porque una cámara recorriendo un paisaje inhumano puede ser tan video danza como el registro de una coreografía en escena.

Así, la estrategia de subversión del registro de video, al orden hegemónico opera en estas prácticas artísticas que extienden el horizonte de significaciones del llamado Cuerpo, ya naturalizado, y lo fuerza a su ampliación, le hace reconocer otros posibles sentidos de habitar cuerpos. Es decir, otros pliegues del habitar.

Así, habitar pliegues, se vincula con hacer carne una historia. Encarnar. El cuerpo habita prácticas sociales que acuerda y modifica. Instala un territorio semantizado e histórico o repite escenarios en donde desplegar la dramática, los acontecimientos vitales, los probables, es una producción subjetiva que se pone en juego en el entre sin clausurarse, sin darse un único destino. Pliegues que advienen al encuentro múltiple con el espectador – co creador.

---

<sup>2</sup> “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” (Pág. 156) Ver en: Mil Mesetas, Pre-textos, Valencia, 1998.

En este sentido, Octavio Paz (1973), haciendo referencia a la frase paradigmática de Duchamp, alega: “Una de las ideas más inquietantes de Duchamp se condensa en una frase muy citada. “el espectador hace al cuadro”. Expresada con tal insolente concisión, parece negar la existencia de las obras y proclamar un nihilismo ingenuo. En un breve texto publicado en 1957 (“El proceso creador”), aclara un tanto su idea. Según esta declaración, el artista nunca tiene plena conciencia de su obra. Entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa “diferencia” es realmente la obra. El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta y “refina” lo que ve. La “diferencia” se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra. A mi modo de ver la explicación de Duchamp no da cuenta del acto o proceso creador en toda su integridad. Es verdad que el espectador crea una obra distinta a la imaginada por el artista pero entre una y otra obra, entre lo que el artista quiso hacer y lo que el espectador cree ver, hay una realidad: la obra. Sin ella es imposible la recreación del espectador. La obra hace al ojo que la mira... (...)una obra es una máquina de significar. En este sentido la idea de Duchamp no es enteramente falsa: el cuadro depende del espectador porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda obra. En esto reside el secreto de la fascinación del Gran Vidrio y de los ready-made: uno y otros reclaman una contemplación activa, una participación creadora. Nos hacen y nosotros los hacemos.”<sup>3</sup>

**Diego Carrera** es docente del Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” desde el año 1997, en la sección Video. Dirigió proyectos documentales institucionales. Fue financiado por la CSEAM para realizar el documental Institucional de la UdelaR. Paralelamente se ha vinculado desde el año 1999, a proyectos de danza contemporánea y video-danza para la investigación y desarrollo de esta actividad a nivel académico. En 2005 organiza el primer curso de Ed. Permanente sobre video-danza en la UdelaR. En 2007 es premiado con la primera Residencia Artística por el Circuito Videodanza MERCOSUR.

**Magalí Pastorino** es docente y egresada del Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes”. Participa en Cursos de Educación Permanente y a Distancia en Bellas Artes sobre el tema del cuerpo y producción de subjetividad en relación a las prácticas artísticas locales. En el 2004 desarrolla proyecto de investigación financiado por CSIC. Actualmente, Investigadora asociada de la Cátedra Libre de Arte y Psicología, en Facultad de Psicología, UdelaR.

---

<sup>3</sup>Octavio Paz. “El castillo de la pureza” (Pág.98) en: Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp (1989) Alianza Forma, Salamanca, 1998..