



ASPECTOS ESTÉTICOS DE LOS OBJETOS ESCÉNICOS EN LA
DANZA CONTEMPORÁNEA
AESTHETIC ASPECTS OF SCENIC OBJECTS IN
CONTEMPORARY DANCE

MG. JUAN CAMILO VALBUENA ESPINOSA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN DE CASTELLANOS¹
ESP. STEFANY ESPITIA GUERRERO²
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN DE CASTELLANOS
SANDRA MILENA RAMIREZ³
CORPORACIÓN UNIVERSITARIA CENDA
Correspondencia: jcvalbuena@jdc.edu.co

RESUMEN

En el presente artículo se propone un análisis estético del objeto escénico en la danza contemporánea teniendo como referente teórico la hermenéutica de Gadamer y la semiótica. Como tesis central se pretende defender que el objeto en la danza contemporánea no se reduce a ser un instrumento coreográfico que acompaña al bailarín sino que tiene un valor estético importante en el conjunto de la obra. En la segunda parte del texto se propone una clasificación estética de los diversos tipos de objetos que se pueden identificar en las obras dancísticas.

PALABRAS CLAVE: Danza, objeto artístico, estética, coreografía.

In the present article an aesthetic analysis of the scenic object in the contemporary dance is proposed having as a theoretical reference the hermeneutics of Gadamer and the semiotics. The central thesis is to defend that the object in contemporary dance is not reduced to being a choreographic instrument that accompanies the dancer but has an important aesthetic value in the whole of the work. In the second part of the text, an aesthetic classification of the different types of objects that can be identified in dance works is proposed.

KEYWORDS: Dance, Art object, aesthetic, choreography.

1. INTRODUCCIÓN

Diariamente los bailarines exploran su cuerpo como un espacio que se nutre con diversos elementos interpretativos. En ese espacio, el danzante utiliza los objetos que lo acompañan en escena no sólo como parte de una utilería de escenografía, sino como otro cuerpo que se mezcla con el cuerpo de los danzantes. Además por *objeto* se puede entender todo tipo de materialidad que acompaña al bailarín en escena. Esa materialidad es diversa en la medida que se encuentra vinculada a una experiencia sensitiva donde hay objetos sonoros, táctiles, visuales y olfativos.

El siguiente artículo presenta un análisis estético del objeto escénico en la danza contemporánea, en este sentido, se tendrá como referente teórico dos fuentes principales: la hermenéutica de Gadamer y la semiótica. Así, la tesis central pretende exponer que el objeto escénico no se reduce simplemente a ser un instrumento coreográfico que acompaña al bailarín, sino que adquiere un valor estético y un protagonismo dentro de las obras de danza contemporánea. Seguidamente, el texto plantea una clasificación estética de los diversos tipos de objetos que se pueden identificar en las obras dancísticas.

1. VALOR ESTÉTICO DEL OBJETO ESCÉNICO

El objeto en la danza contemporánea es a la vez presencia y transformación (Lopuppe, 2011). Dicha presencia y transformación se explica porque el objeto para el bailarín toma vida en la obra: “es como si todo objeto contuviera la partitura invisible de las expresiones, de los actos de lanzar o sostener, de los cortes que le dieron su existencia” (Bartenieff y Lewis, 2002, p. 29).

El uso artístico de los objetos por parte del bailarín se puede entender como parte de la experiencia estética de la danza que está mediada por un modelo hermenéutico de *pregunta-respuesta*, en el cual no

necesariamente se deba encontrar una respuesta única a la pregunta y donde las preguntas generadas por el evento escénico implican diversas posibilidades de significación indeterminada, hasta el punto, como señala Rosana Barragán, que los espectadores en una obra de danza contemporánea pueden escoger una forma dada y aplicar a ella cualquier contenido significativo (Barragán, 2004, p. 158). De esa manera, la experiencia hermenéutica de la danza es un diálogo recíproco entre objeto e intérprete, donde las diversas respuestas están condicionadas no sólo por los movimientos del artista, sino por el acompañamiento, presencia y transformación de los objetos que están presentes con él en escena.

La experiencia estética de los objetos en la danza se puede decir que está mediada por una naturaleza ontológica que Gadamer conceptualiza con la noción de *juego*. Para Gadamer, el juego es el modo de ser de la propia obra de arte porque es una experiencia que modifica al que la experimenta. Lo permanente y constante en dicha experiencia no sólo es la subjetividad del que experimenta, también la obra de arte misma tiene su propia esencia y, en ella, el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos se accede a la manifestación de la obra (Gadamer, 2001, pp.143-145). En ese sentido, el *juego* en la danza se puede entender como la obra, en el cual los jugadores (el bailarín y el coreógrafo) son quienes la ejecutan acompañados de los objetos escénicos. En la obra dancística es participe un público conformado por otros jugadores denominados espectadores. En este juego no hay roles pasivos porque una vez comienza la obra, los artistas se autorrepresentan al abandonar su condición natural, adoptando un rol performativo (Barragan, 2004, 167). El público es participe del juego en la medida que logra sentirse inmerso en la realidad de la obra de arte y se encuentra ante el reto de dar una respuesta a lo que percibe en el escenario. El espectador participa desde la quietud de su mirada como interprete y de su cuerpo expectante que contempla los movimientos del bailarín.

El juego de la obra de arte invita a que el espectador se interrogue por el sentido de su experiencia. Esas preguntas que suscita la danza en el espectador es un proceso que **Álvaro** Fuentes Medrano describe como una construcción de significados desde la misma memoria, donde el sujeto muestra un interés en lo que ve, se identifica con aquello que lo hace vibrar a partir de sus propios recuerdos e inconsciente (Fuentes, 2001, p. 70). El juego de la obra de arte dancística también se basa en la provocación, es decir, en hacer que el espectador abandone su rutina y asuma una manera diferente de ver el mundo. Cualquier gesto, cualquier objeto por inútil que parezca, puede ser utilizado

para crear belleza o al menos algo diferente que haga pensar al espectador que hay un sentido diferente al que habitualmente los objetos representan.

La noción hermenéutica de juego aplicada a la danza facilita la comprensión del papel de los objetos en escena porque en la creación artística todos sus elementos pasan por lo que Gadamer denomina *transformación en una construcción*; dicha transformación quiere decir que lo que había antes ya no está ahora y que, en el juego del arte, lo que hay ahora es lo verdadero (Gadamer, 1997, p. 155). En este sentido, los objetos que participan en una obra de arte no siguen siendo los mismos, pues el artista en el juego puede secretamente conocer el sentido *original* que cumple el objeto en la obra, pero el espectador es quien al experimentar el evento encuentra nuevas formas para el objeto ya sea en un sentido abstracto, representativo o deconstruido. De esta manera, no se puede afirmar que exista un significado original del objeto que acompaña al danzante ni que éste se pueda reducir a una exclusiva representación, más bien, la misma obra convierte los objetos en parte de un mundo diferente que interpela al espectador a realizar un ejercicio de encuentro íntimo consigo mismo, de autoalienación y de autocomprensión (Barragán, 2004). Entendiendo esa autocomprensión no como una experiencia necesariamente lingüística donde el espectador ofrezca “respuestas” a los interrogantes que suscita la obra, sino que se pueden dar posibilidades hermenéuticas que se expresan en emociones, silencios, respuestas cinestésicas o gestos.

A continuación, se describirán los diferentes tipos de objetos que se pueden identificar en la danza contemporánea a partir de las características estéticas que puede adquirir el objeto dentro del contexto de la obra dancística.

1.1 *Objeto-sujeto*

En algunas obras, el objeto deja de ser un instrumento que simplemente acompaña al danzante para transformarse en un ser que adquiere vida propia y un protagonismo central porque manipula al bailarín y lo orienta en su coreografía. Una experiencia de objeto-sujeto se puede identificar en la video-danza donde la retransmisión del baile no es cómo la ve el coreógrafo, más bien, es una prolongación de su obra, un nuevo objeto (Pérez, 1991, p. 105). En este ejemplo, el objeto -la cámara- toma un rol protagónico en la coreografía porque el espectáculo ya no es una simple danza

filmada: “sino penetra en la atmósfera de los cuerpos, los acompaña, los espera y vibra con ellos, participa de esa emoción que los mueve” (Martín, 2011, p. 47).

La video-danza se abre la posibilidad para una nueva percepción, permitiendo que la imagen determine el movimiento del cuerpo, facilita la alteración del espacio escénico con la introducción de decorados ficticios tal y como señala Lourden Almahano Martí:

Cuando la propia imagen electrónica crea su campo visual se produce el tránsito de los cuerpos y de la coreografía desde el espacio físico de cualquier escenario al espacio imaginario de la imagen, ese espacio que solo existe en la cámara y en la edición o montaje. La imagen electrónica se sobrepone al cuerpo, se desprende de la materia representada en diferentes grados de abstracción (2011, p. 47).

Otro caso del objeto-sujeto en la danza contemporánea se aprecia en la obra de Alvin Nicolais, *Tensile Involment*. En ella, los bailarines utilizan largas cintas colgadas desde el techo que están unidas al suelo para convertirlos en objetos de sueño o delirio. Los artistas unidos a las cintas crean nuevas formas y diferentes figuras geométricas de colores del arcoíris (Figura 1). Las figuras creadas por los bailarines no son manipulaciones que acompañan el desarrollo de la coreografía, son apéndices elásticos que desplazan o prologan el eje del cuerpo y van más allá del antropomorfismo para acceder a un universo de objetos en movimiento, libres que no se reorganizan alrededor de un centro de gravedad anatómica, creando un mundo donde la intención ha sustituido a las relaciones causa-efecto (Louppe, 2011, p. 269).



Figura 1. *Tensile Involment* (Nicolais, 1987). Fuente: <http://www.contemporary-dance.org/modern-dance-history.html>

La transformación del objeto-sujeto nace de lo que Desmond Morris denomina como *neofilia* (amor a lo nuevo); entendido en el contexto de la danza como el afán del artista y del ser humano de crear nuevas cosas, indagar lo cambiante e incorporarlo a lo aprendido (Morris, 1971, p.110). Ese concepto de neofilia lleva a la disposición mental del hombre para crear en torno al uso preestablecido del objeto y cambiar su significado desligando lo aprendido. De esa manera, el bailarín cuando manipula el objeto lo cambia y lo libera de su función lineal para que adquiera una nueva simbología y, a partir de ella, se establece una orientación en el movimiento del artista. Por ejemplo, un sofá ya no se usa como un objeto para sentarse, sino que puede cambiar a ser un avión, un muro, una cocina, etc. Esta nueva simbología implica un cambio no sólo en la manera cómo pensamos y entendemos los objetos, sino como nos relacionamos con ellos. Así, el bailarín al modificar el sentido de los objetos, explora y experimenta con los múltiples significados y usos que puede encontrar en el universo objetual.

El objeto al ser liberado de su funcionalidad también invita a la libertad mental del sujeto, liberando su potencial simbólico que podría encontrarse en un solo elemento. En este caso, la decoración donde un objeto no funcional como un maniquí sin brazos se usa de perchero, es decir, se convierte en un objeto funcional. La liberación funcional del objeto conlleva a la libertad mental del danzante, convirtiéndolo en un objeto con gramática móvil, en otras palabras, un objeto con significados infinitos para la mente del danzante.

2.2 Sujeto-objeto

En este caso, el bailarín manipula el objeto de acuerdo con el significado funcional que tiene en el mundo social. Por ejemplo (Figura 2), una sombrilla cubre al bailarín para no mojarse o utiliza una silla para sentarse. En esta clasificación, el objeto es un recurso complementario porque participa de la acción escénica y aporta al proceso de construcción del lenguaje corporal del bailarín.

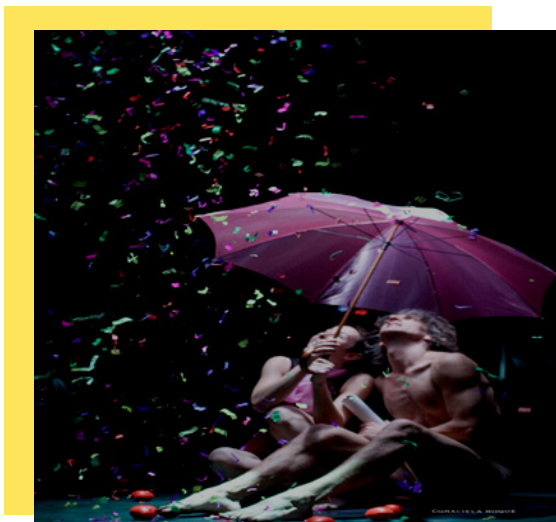


Figura 2. Fuente: http://badakais.galeon.com/galeria_cont.html.

2.3 Cuerpo-objeto (ausencia del objeto)

En otras obras sucede que el cuerpo puede llegar a simular un objeto en cuanto a la perspectiva del espectador, creando un efecto donde el cuerpo humano adquiere formas diferentes como una silla, maniquí, piedras, etc. Un ejemplo de la transformación del cuerpo del bailarín en un objeto es el trabajo de la bailarina y coreógrafa Marie Chouinard que en su pieza *Body Remix/Golberg Variations* pone en escena bailarines que utilizan muletas, prótesis o arneses -que se utilizan para personas con limitaciones físicas- para desarrollar una coreografía donde los cuerpos de los bailarines acompañados de esos objetos adquieren formas de otros objetos como mesas (Figura 3).



Figura 3. *Body Remix/Golberg Variations* (Chouinard, 2005).

Fuente: <https://stephanieartandtechnology.wordpress.com/2015/03/19/artists-working-the-themes-of-body-augmentation/>

1.4 Música-objeto (ausencia del objeto)

En la modernidad, la asociación tradicional entre danza y música se fractura, es decir, se contravienen dos reglas tradicionalmente aceptadas como son: primero, el acto del bailarín es silencioso y segundo, la dimensión sonora autorizada (obligada) debe ser de orden musical. Artistas como Laban, Mary Wigman o Martha Graham, entre otros, realizaron experimentos coreográficos en los que suprimieron la música de ciertas obras y se puede decir, que intentaron liberar al bailarín (pero también al espectador) de las fuentes emotivas que pudieron instalarlo en las cinestesis procedentes del exterior. Así, la danza se reduce a un acto puramente corporal y sensorial sin que se invoque la zona emotiva, tan rápidamente activada por la música (Louppe, 2011, pp. 274-278).

Si tenemos en cuenta la separación del vínculo que subordinaba la danza a la música, se puede señalar que, en la danza contemporánea, la ausencia de música en algunas obras da paso para que resuenen los ruidos corporales en estado bruto del bailarín. En esa medida, podemos hablar de una ausencia del objeto musical que abre paso para la presencia del ritmo del movimiento del bailarín que se manifiesta en los ruidos que produce su cuerpo.

Otra manera de entender el objeto ausente vinculado a la música es partir de la idea que la sonoridad musical de las obras no es un mero acompañamiento, sino que en ella se “estimula” la estructura del movimiento y la interpretación de la obra. Eso significa que el cuerpo es movido perceptivamente por la sonoridad musical, siendo ella la que establece las dinámicas de movimiento y el desarrollo corpóreo en el bailarín. Así, la música es la fuerza energética que da vigor a los movimientos y facilita el juego dancístico que ejecuta el bailarín.

2.5 Objeto surrealista

André Breton, en el *Primer Manifiesto del surrealismo*, define este movimiento artístico como un: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Bretón, 2009, p. 290). Entre los temas recurrentes de esa fuerza del pensamiento que los artistas surrealistas deseaban recoger en sus obras se destacan el sueño, el inconsciente, la libertad y la imagen. Sobre esta última,

se puede decir que la imagen surrealista apunta a la *disimilitud*, es decir, no aproxima dos hechos o dos realidades que se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible una de la otra. De ahí que se diga que el artista surrealista da vida a la imagen, violando las leyes del orden social y natural, atentando contra el principio de identidad (De Micheli, 2009, p. 162). A partir de lo anterior, se considera que en la danza contemporánea los objetos surrealistas son aquellas transformaciones en las que un objeto específico, con una forma y utilidad definida, se convierte en otro objeto diferente con una utilidad distinta a la inicial preestablecida, gracias a la integración con el bailarín, tal es el caso de una mesa que cambia su función para transformarse dentro de la realidad de la obra en una cárcel o una casa. De esa manera, en la obra dancística se toma una forma ya definida en el objeto y se cambia su orden simbólico para representar una realidad que interpela al espectador. En las obras de Loie Fuller, se encuentran ejemplos de objeto surrealista, ella experimentaba con telas que, unidas a la luz y al movimiento, recreaban en el espectador la visión de una mariposa, un murciélago o una flama (Figura 4).



Figura 4. (Fuller, The dance of flame, 1902). Fuente: <http://dantebea.com/category/danse-2/loie-fuller/>

2.6 Objeto invisible

El objeto invisible se da cuando el danzante en los movimientos que desarrolla integra objetos imaginarios haciendo que el espectador perciba la presencia del objeto, aunque éste realmente no tenga una forma tangible y no pueda verse. Para lograr este efecto, el danzante toma las formas del objeto, su representación y uso como símbolo universal para transmitir una idea de lo que está manipulando imaginariamente. Por ejemplo, en la obra *El buscador duerme* de Christian Bourigault se trabaja con evocaciones de esculturas, formas ausentes como manteles y laberintos (Loupe, 2011, p. 273).

2.7 Sombra como efecto visual

La sombra es una herramienta utilizada muy comúnmente en la danza contemporánea en cuanto a puestas en escena se trata. La sombra generalmente se integra a los movimientos del danzante pero en algunos casos; ella deja de ser un efecto visual para ser el sujeto y el bailarín termina siendo la sombra en movimiento (Figura 5). De esa manera, la sombra adquiere vida a través del bailarín quien le da el orden y movimiento deseado; por su parte, el espectador agrupa las sombras y da sentido a lo representado mediante este objeto.

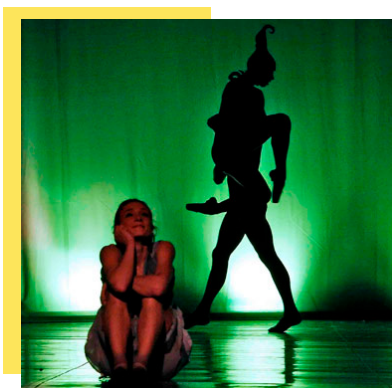


Figura 5. *La cenicienta* (Ballet Carmen Roche, 2008).

Fuente: http://www.balletcarmenroche.com/espectaculo/cenicienta_Ballet_Carmen_roche.

2. CONCLUSIONES

En el presente texto se abordó la dimensión estética de los objetos que acompañan al bailarín en escena partiendo de la tesis que los objetos no se pueden reducir a ser concebidos como parte de una utilería de coreografía, sino que en la danza contemporánea, el objeto se ha convertido en otro cuerpo que se mezcla con los cuerpos de los artistas en escena y, en esa medida, son parte fundamental de la obra de arte.

A partir de la hermenéutica de Gadamer, se explicó el papel que cumplen los objetos dancísticos en la experiencia de la obra dancística con el propósito de destacar cómo los objetos hacen parte de un *juego* que suscita múltiples interrogantes y respuestas donde están involucrados tanto artistas como espectadores.

En la segunda parte del artículo se propone una clasificación de los objetos en escena a partir de las características estéticas que adquieren dentro de la obra dancística. Intentamos que en dicha

clasificación se recoja una generalidad de los posibles sentidos con que los artistas incorporan a los objetos en sus obras.

REFERENCIAS

- BARTENIEFF, I. Y LEWIS, D. (2002). *Body Movement: Coping with the Enviroment*.
New York: Routledge.
- BRETON, A. (2009). Primer Manifiesto del surrealismo. En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*.
Madrid: Alianza.
- BARRAGÁN, R. (2004). Comprensión e interpretación de la danza desde la hermenéutica de Gadamer. En *Pensar la danza. Premio ensayos de danza 2003* (pp.153-175). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- DE MICHELI, M. (2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- FUENTES, Á. (2001). *La Dramaturgia de la Danza Contemporánea*. Pamplona:
Universidad de Pamplona.
- GADAMER, H.G. (1993). *Verdad y Método*. Vol. 1. Salamanca: Sígueme.
- LOUPPE, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones
Universidad Salamanca.
- MARTÍN, L. (2011). Danza Contemporánea y Nuevas Tecnologías. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 7, pp. 42-49.
- MORRIS, D. (1969). *El mono desnudo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- PÉREZ, J. (1991). *El arte del video: introducción a la historia del video experimental*. Madrid:
Ediciones Serval.