



AUTOPOIESIS DE LA DANCE-TECH

Una aproximación a la relación entre Danza y Tecnología desde la Teoría Sistémica

Susana Temperley

Una aproximación a la relación entre Danza y Tecnología desde la Teoría Sistémica.

Observaremos desde la perspectiva de la teoría sistémica de Nicklas Luhmann, el desarrollo y consolidación del fenómeno artístico, que toma relieve a lo largo del siglo XX; el del entrelaje entre la danza y la tecnología.

Primacía de lo metonímico en las dinámicas autopoiéticas, necesidad de incorporar nociones como “tecnología expandida” y “corporalidad”, son algunos de los puntos nodales que se presentarán en las siguientes líneas y que permiten clarificar algunas de las lógicas que caracterizan al sistema Danza-Tecnología como un terreno de tensiones. Tensiones que se entretelen entre los extremos de la historia de la hominización, el de su origen y el de su presente.

Palabras clave:

Sistema, autopoiesis, danza, tecnología, indicialidad

An approach to the relationship between dance and technology from the Systems Theory.

We will observe from the perspective of Nicklas Luhmann’s systems theory the development and consolidation of this artistic phenomenon, which stands out throughout the twentieth century; about the interplay between dance and technology.

Primacy of the metonymic in autopoietic dynamics; need to incorporate notions such as “expanded technology” and “corporeality” (o “physicality”) are some of the nodal points presented in the following lines that will clarify some of the logic that characterize the system Dance-Technology as a terrain of tension. Tensions that are interwoven between the ends of the history of humanization: that of its origin and its present.

Introducción

La mirada convencional ha fundado una Historia de la danza que lee en la sucesión de momentos una evolución de la danza como arte, movilizadora por la búsqueda de un fin trascendental. Así, se ubica el origen de la danza teatral occidental en 1661 con la Academia Real de la Danza de Luis XIV, definida por una estética basada en el auge de la referencia y del dominio del cuerpo en la búsqueda de un virtuosismo que reflejara la perfección espiritual, mientras que el apogeo de este arte se cataloga alrededor de 1959, cuando Merce Cunningham guía sus producciones de acuerdo con las preguntas: ¿Qué son los movimientos? ¿Qué son el tiempo y el espacio?. De este modo, las lecturas de los diferentes momentos de ruptura que experimenta este arte siempre se describen a partir de una suerte de gradación en cuanto a la permanencia/ alejamiento del ballet.

Sin embargo, es posible relativizar esta lectura dominante pues tal como señala uno de los principales referentes de la Teoría Sistémica (Luhmann, 1998) para que un discurso, podría ser en nuestro caso el de la Historia de la danza, ponga en discusión los fundamentos de un lenguaje o quiebre un paradigma de género no alcanza con operar señalando rasgos contrarios que rompan con el punto de referencia. Luhmann, en cambio, se centra en esta idea de sistema, en la medida en que las sociedades modernas se caracterizan por una diferenciación en subsistemas. Cada uno es autopoietico, es decir que se trata de sistemas abiertos a su medio porque intercambian elementos pero, simultáneamente, se mantienen cerrados operacionalmente.

Así, siguiendo la propuesta de la Teoría de los Sistemas Sociales, a continuación se abordará el área de la Danza y la Tecnología como sub-sistema social. Este punto de vista tiene al menos inicialmente, la ventaja de multiplicar los puntos de referencia (en nuestro caso, ya no se trataría solo del ballet como lenguaje- objeto a quebrar). Se tratará, entonces, de atender a las prácticas de la danza combinada con la tecnología en su especificidad, en tanto procesos que pueden considerarse autopoieticos. El interrogante inicial podría formularse del siguiente modo: ¿Qué formas particulares reviste el sistema Danza-Tecnología en tanto conjunto de fenómenos fundados en movimientos cuya lógica es de interpenetración?

Para responder a estos interrogantes, la propuesta consiste en visitar las obras emblemáticas que reunieron la danza y las tecnologías del siglo XX: desde la Danza serpentina de Loïe Fuller, a Mary Wigman con su danza inspirada en el cine expresionista, los filmes de Ted Shawn en escenarios naturales, Doris Humphrey en *Air From Spring*, hasta los experimentos de cine-danza de Maya Deren y ya cerca de la contemporaneidad, las performances multimediales de Forsythe, la videodanza como un lenguaje ahora consolidado y, por último, creaciones en el marco de la tecnología digital especialmente de danza interactiva y danza telemática.

Conceptos metodológicos y delimitación del campo de análisis

Además de los aportes conceptuales de Luhmann es fundamental incorporar los aportes de Eliseo Verón (2013) quien desde una perspectiva transdisciplinaria y apoyándose en el paradigma epistemológico de Charles S. Peirce indaga en las modalidades de encuentro entre las lógicas de los sistemas de producción de sentido sociales y las lógicas de los sistemas socioindividuales y de las personas. En este marco, los conceptos que interesan para el abordaje del sistema Danza-Tecnología son:

Noción de cuerpo significante: implica una relectura de la segunda tricotomía peirciana (icono- índice- símbolo) de acuerdo al estatuto del cuerpo como pivote de la capa metonímica de producción de sentido. La capa metonímica de producción de sentido es una red compleja de reenvíos que está gobernada por la regla metonímica de la contigüidad parte/todo, centro/periferia, adentro/afuera, cercanía/alejamiento, etc. Sobre esta lógica de la contigüidad se asientan el orden icónico y el orden simbólico. Así, se da el funcionamiento de los tres órdenes de sentido: 1) contacto, contigüidad, deslizamiento; 2) imagen, analogía, correspondencia, comparación, equivalencia; 3) convención, hábito, norma, ley¹.

Se tendrá especialmente en cuenta, de acuerdo con el autor, que la primera manifestación de sentido que tiene como soporte al cuerpo involucra operaciones relacionadas con lo espacial (el desplazamiento, el contacto, las relaciones de cercanía y alejamiento, etc) y solo posteriormente, sobre esta “capa metonímica” se articulan operaciones de analogía y del orden del lenguaje articulado.

Interpenetración. Actores e Interfaces: Para ocuparnos de la posición del espectador y su localización en el desenvolvimiento de la producción de sentido de la Danza- Tecnología, es pertinente adoptar la perspectiva sobre de Jean-Jaques Boutaud y Eliseo Verón (2007) consistente en que la interfaz producción/reconocimiento implica un proceso no lineal alejado del equilibrio. De modo tal que el desfase entre ambas instancias de la comunicación no es otra cosa que una interfaz donde un sistema se configura como entorno del otro el sistema, poniendo a su disposición toda su complejidad.

Tomaremos, también de Verón, la noción de sistema interindividual entendiendo por tal a la consideración del actor como formando parte de un colectivo de receptores y el modo en que esta instancia es parte constitutiva del problema de la circulación “El esquema del desfase producción-reconocimiento presupone que en ambos polos de la circulación están operando lógicas cualitativamente distintas” (2013: 294).

¹ A propósito del funcionamiento de estos tres órdenes en diferentes superficies semióticas consultar Amparo Rocha (2010)

Vínculo/s: Desde los aportes de Oscar Traversa incorporaremos como herramienta metodológica al concepto de vínculo/s entendido como esquemas relacionales entre emisión y recepción “La descripción comporta las distinciones que se pueden observar entre los atributos de los cuerpos actuantes en distintas situaciones de circulación discursiva y, además, el carácter de las técnicas que se ponen en juego en cada una de ellas, con miras en su ejercicio, a lograr un resultado más o menos homogéneo” (2014: 65).

Traversa presenta una tipología de vínculos: plenos (aquellos que incluyen los cuerpos de los actores en presencia – coalescencia espacial y temporal- donde las técnicas empleadas son las propias del cuerpo (fónicas, gestuales, kinésicas, proxémicas, aspectuales, etc); semirestringidos (reducción de las dimensiones del cuerpo que intervienen, las relaciones se producen por mediación de algún recurso técnico que desborda los propios del cuerpo. Aquí se incluye la coalescencia temporal pero no la espacial); restringidos (uno de los cuerpos está ausente, el otro se encuentra frente a un texto, son los casos del cine pero también de las artes del espectáculo en general, entendiendo que es el cuerpo del autor el que está ausente y la disposición de las butacas frente a la escena nos habla del cuerpo del espectador frente al texto) y paradójales (casos en los que es posible la simultaneidad entre los acontecimientos y su mostración en otro espacio. Se trata de relaciones en ausencia pero moldeadas gracias a la convergencia técnica y la articulación de dispositivos, lo que trastoca los modos de participación del cuerpo y sus facultades en la constitución de vínculos).

Analisis

La Danza y la Tecnología: identificando sistemas

Antes de abocarnos a la relación de interpenetración que posibilita la emergencia del subsistema Danza- Tecnología, se hace necesario indagar en cada uno de los sistemas que hacen posible al primero. Uno de los lugares de definición es el de las técnicas que intervienen sobre la materialidad, y que de acuerdo con la heterogeneidad en su intervención, dan por resultado la existencia de dispositivos de funcionamiento particulares en cada caso.

Así, en la danza las técnicas del movimiento corporal, basadas en fuerza, velocidad, cambios de energía, desplazamientos en el espacio, cambios de altura, e incluso, manipulación de objetos se manifiestan en un continuum espacio- temporal ya que no son más que reactualizaciones de las técnicas del cuerpo, principalmente de base metonímica, en su estar en el mundo. Se trata entonces de pensar que la

organización en las dimensiones de espacio y tiempo en el sistema Danza implica una reactualización de las posibilidades y límites biológicos del cuerpo humano. Dicha reactualización implica alteraciones de escala. El ritual desplaza el danzar espontáneo cuyo fin era el del desarrollo de la motricidad, la descarga y el equilibrio del organismo. Con la danza tribal se van configurando formas fijas como diseños en el espacio, por ejemplo círculos dotados de un centro o el espiral en tanto representaciones simbólicas del tiempo y el espacio sagrados². Posteriormente, estas técnicas se trasladan al escenario teatral, es decir que van configurando su desarrollo como parte constitutiva de un dispositivo de mayor complejidad, incluyéndose así, en el proceso histórico de la mediatización.

Por otra parte, en el caso del sistema Tecnología, las técnicas que posibilitan la producción de filmes y, más tarde, de las producciones audiovisuales de soporte electrónico y digital se distinguen según el modo en que se manifiesta y se organiza el flujo espacio-temporal de acuerdo a los límites y posibilidades de cada soporte. Así, en el cine, la discontinuidad originaria del filme caracterizada por la construcción de la ilusión del movimiento (fenómeno phi³), donde es tarea de otro cuerpo, el del espectador el de reunir el material nuevamente en una lógica continua. En cuanto a la tecnología audiovisual de flujo electrónico, donde un soporte magnético genera operaciones de descomposición y la síntesis del movimiento se realiza en un continuum temporal privativo de la instancia de producción (que además, posibilita la toma en directo y con ella la simultaneidad en la exhibición). Mientras que en el caso de las producciones en formato digital, las imágenes de síntesis consisten en representaciones visibles de modelos conceptuales abstractos, en este sentido la sola idea de una organización en espacio y tiempo carece de sentido. En todo caso, de acuerdo con Quéau [1993 (1995)], el espacio y tiempo de los textos creados por la tecnología digital deben plantearse como “campos” en los que cada punto que los compone está dotado de un valor informativo. Se trata de campos de producción que dan como resultado efectos de espacialidad y temporalidad (por ejemplo, el de inmersión en la imagen).

² Ver Guido (2014)

³ El fenómeno phi: es una ilusión óptica definida por Max Wertheimer en 1912 que consiste en que el cerebro percibe un movimiento ante un estímulo formado por una sucesión de imágenes, es decir, se rellenan los huecos entre ellos y hace que veamos como un movimiento continuo la simple serie de imágenes congeladas del movimiento.

De este modo y situándonos solo en la dimensión espacial, se observa un proceso donde los discursos audiovisuales pasan de la puesta en práctica de la perspectiva euclidiana a la liberación del punto de vista y, luego, en el terreno de las pantallas electrónicas y digitales, a la manipulación y hasta a la anulación de la espacialidad. “Las posibilidades de alteración de la textura y calidad de la imagen son innumerables, permitiendo múltiples manipulaciones capaces de impulsar los discursos icónicos más allá de sus límites analógicos” (Zunzunegui, 1998: 218). En cuanto al tiempo, de la lógica del encadenamiento de planos en el filme donde se diferencia claramente la linealidad del montaje y la articulación de planos del tiempo diegético, se pasa a la instantaneidad y reinado del tiempo presente y a la carencia de una temporalidad representada, en tanto característica a la imagen de flujo electrónico, para luego pasar al terreno de los algorítmico de lo digital, donde se diluyen el tiempo en un puro efecto de sentido.

En síntesis, al considerar ambos terrenos: Danza y Tecnología, nos encontramos con soportes y con procedimientos técnicos disímiles en diferentes niveles. Acordamos así con Traversa quien caracteriza la relación entre la Danza y la Tecnología que podríamos denominar histórica, como diametralmente opuesta:

“La danza cuenta con un suelo tan extenso como el proceso de hominización, incluso con antecedentes biológicos que lo preceden. Se trata además de un proceso de extensión colectiva (forma parte de los recursos comunicacionales ineludibles en el universo de la convivencia desde siempre (...)) Al otro componente de la asociación, el video se le puede asignar un lugar opuesto, se encuentra en un momento casi emergente, la combinatoria entonces da ocasión a una tensión regrediente/ progrediente” (2011: 24)

Es necesario, entonces no perder de vista que esta tensión se hace más evidente aún al constatar que la Danza tiene como soporte al cuerpo humano y sus técnicas no son más que variaciones en base aquellas que promueven la aparición del homo sapiens. Mientras que, por su parte, la tecnología de la que damos cuenta en el curso de esta investigación, puede situarse en ese punto bien definido y reciente de la evolución de nuestras sociedades.

Hacia la emergencia de un nuevo sistema: Danza- Tecnología

Los pioneros del cine y más tarde, del video y de la imagen digital se interesan por lo que el cuerpo en movimiento puede brindar a la cámara, mientras los coreógrafos se interesan por lo que el registro visual puede aportar a las posibilidades ya conocidas en el terreno de la danza. En otras palabras, la búsqueda experimental en ambas zonas, parece centrarse en la incorporación de otros soportes materiales y lenguajes, diferentes y novedosos con respecto a los propios, y en la búsqueda de diferentes estrategias para llevar a cabo dicha apropiación.

Con respecto al cuerpo, la cuestión de su registro ha sido de interés central y siguen siéndolo en el campo de las artes, como objeto de indagación. Este interés reside, tal como señala Traversa, en que no puede ser considerado un objeto más, pues nunca se producirá el mismo efecto al registrar con una cámara un objeto cualquiera o al registrar el cuerpo de una persona. Sobre el espesor semiótico de ésta materialidad en nuestras sociedades, David Le Breton afirma que el cuerpo no existe en estado natural, sino que siempre está inserto en la trama del sentido. Es decir que se encuentra en el cruce de todas las instancias de la cultura "... en el fundamento de todas las prácticas sociales como mediador privilegiado y pivote de la presencia humana" (2002:32). En este sentido, el interés por la materialidad del cuerpo de la danza para los pioneros del cine y el video y hoy en día, para los artistas de la imagen digital se centra en que permite indagar y tematizar aspectos tales como el cuerpo como sistema y escala de valores, la importancia de la mediación sensorial en las interacciones simbólicas, los movimientos corporales como puerta de entrada de la ambigüedad en el campo de la comunicación, la importancia del "otro" en el modo de la corporeidad, etc.

La investigadora Erica Koleff señala que el principal enfoque del cine sobre la danza se encuentra en los efectos posibles de obtener con la puesta en relación de la cámara y el cuerpo: "El encuadre de la cámara (tipos de plano, puntos de vista, etc) otorga una dimensión inusual al cuerpo como un terreno a explorar" (2011: 116). Esto se debe, según la autora a que el encuentro cinematográfico constituye el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior para transformarla en materia artística. Así, la elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador del cine, estableciendo la composición del contenido del cuadro. De este modo, en el tema que nos convoca, la elección el cuerpo en movimiento como elemento a ser tomado por la cámara adquiere un rol protagónico.

Ahora bien, ubicándonos en la vereda opuesta, ¿En qué aspectos de la cadena de montaje y el estatuto icónico-indicial de la imagen encuentra la danza elementos para aprovechar en su propio beneficio? Koleff refiere a que todo lo que está en la imagen tiene valor y estructura la atención del espectador "Generalmente, en la mayoría de los filmes, encontramos bajo la aparente espontaneidad de la escena existente, una evidente estructura narrativa" (2011: 16). Así, el material audiovisual permite reunir acciones coreográficas registradas en diferentes momentos, producir elipsis, repeticiones, acelerar o dilatar movimientos y desplazamientos. También admite el trabajo coreográfico en lugares no convencionales para la danza o en todo caso, la composición de un espacio virtual o directamente la no referencia a un espacio. De este modo, las posibilidades del campo audiovisual incorporado a la experimentación en danza, proponen un cuerpo que "exige ser tratado de otra forma". Como señala la autora, el coreógrafo ahora no solo diseña sus movimientos sino también la mirada que lo recorrerá.

Por su parte el investigador Paulo Caldas traza un paralelismo, una suerte de recurrencia analógica entre resultados estéticos posibles en el campo de la danza y en el del cine. Es en estos efectos donde se detecta el interés mutuo. Así, se refiere a la danza serpentina de Loïe Fuller como una obra con apariencia de imagen en movimiento, que inaugura un linaje signado por lo ambiguo entre una danza de cuerpos en movimiento y una coreografía de formas dinámicas. También con respecto a *Le Train Bleu* (1924) de Nijinka señala la inspiración en los procedimientos de cámara rápida y lenta, y da cuenta del efecto estético que estos producen sobre el movimiento natural del bailarín. Con respecto a la relación cine- danza de la actualidad, Caldas afirma:

“Hoy más que nunca reconocemos el cine en la danza en las escenas que establecen dramaturgias del fragmento y que se construyen a partir de procedimientos de edición, la reconocemos también en los cuerpos que multiplican sus focos (como obras recientes de William Forsythe...) o en los cuerpos que posibilitan velocidades alteradas...” (2010: 83).

Además, el investigador señala que el aspecto central de este vínculo se encuentra en el movimiento, ese es el elemento común que permite la relación sistemática entre ambos campos del arte. “La danza frecuentará al cine tanto como el cine frecuentará a la danza. De más está que recordemos que la palabra griega “kinesis” es la base etimológica de “cinético” y también de “cine”. La kinesis es, de hecho, el trazo común que vincula coreografía y cinematografía como escrituras de movimiento” (Caldas, 2010: 84).

Sobre la interpenetración entre danza y tecnología

A la luz de las interpretaciones esbozadas acerca del interés mutuo y recurrente entre la danza y la tecnología de la imagen “en movimiento”, es posible realizar una primera sistematización de los casos circunscriptos, incorporando el enfoque de la interpenetración entre sistemas.

“...la relación entre dos sistemas autorreferenciales y auto-organizados, en la que cada uno opera como environment del otro. Cada uno de ellos se vuelve disponible para el otro y cada uno de ellos introduce su propia complejidad en el otro (...) pero esta complejidad se presenta en el terreno opuesto siempre como desorden (Verón, 2013: 296-297).

De este modo, cada uno de los casos analizados es representativo de alguna de las tantas modalidades en que la Danza y la Tecnología, en tanto sistemas, se vuelven disponibles entre sí, posibilitando la emergencia de una nueva estructura. Se trata entonces de partir de la identificación de configuraciones relacionales, moldeadas gracias a la convergencia técnica y la articulación de dispositivos y, a partir de allí, orientar el análisis para responder a estos interrogantes: ¿Qué aspectos del registro audiovisual y del cuerpo hace posible la existencia de interrelaciones fluidas y diversas entre la Danza y la Tecnología? ¿Es posible identificar la/s lógica/s de interpenetración entre estos dos sistemas?

Vínculos

Ahora bien, los casos que circunscribimos como característicos de la autopoiesis Danza-Tecnología pueden ser diferenciados en dos grandes clases de acuerdo a los vínculos que habilitan entre emisión y recepción. Se observa un grupo definido por vínculos restringidos y otros por los de tipo paradójales.

1) Vínculos restringidos: uno de los cuerpos está ausente- el del “autor”, el otro, el del espectador, se encuentra frente a un texto o es interpelado desde un texto. En el primer caso, el “texto” implica al cuerpo del performer en un escenario a la italiana, como son los casos de La Danza Serpentina y la Danza de la Bruja; y en el segundo, se trata del registro fílmico del cuerpo y operaciones de proyección, como lo demuestran las obras de Shawn, Humphrey, Deren, las instalaciones (ej, Margarita Bali) y las obras de videodanza, en general.

2) Vínculos paradójales: relaciones en ausencia pero moldeadas por la convergencia técnica y la articulación de dispositivos, que logra la simultaneidad de acontecimientos y su mostración en otros espacios. En una línea temporal aparecen hacia finales del siglo, de forma coincidente con el advenimiento de las pantallas de video y posteriormente, de la Web, y se suman a las modalidades de vínculo restringido. En este grupo se encuentran las obras de escenario interactivas de Forsythe y Cunningham, así como la danza interactiva y la danza-net.

Vínculos restringidos en el sistema Danza-Tecnología

En el caso de las configuraciones de vínculo restringido y considerando el nivel de la materialidad en los diferentes casos que conforman este grupo, encontramos lógicas de interpenetración que pueden organizarse de acuerdo con dos ejes principales:

- Eje 1: Tecnología soporte – tecnología tematizada y “narrativizada”.

Es decir la tecnología que interviene en la producción material del discurso frente a la tecnología tematizada, citada, o que se presenta como elemento en un proceso de narrativización, es decir caracterizado por un comienzo, un transcurso y un fin⁴.

- Eje 2: Cuerpo soporte – cuerpo objetivo/ objeto de “encuadre”.

En este eje se observa el cuerpo en tanto materia que por sus propiedades intrínsecas modifica las operaciones propias de la tecnología (forma, intensidad, movimiento, ritmo). En el otro extremo, un cuerpo que aparece en la imagen, manipulado, fragmentado, por instituirse en el objetivo de la cámara y en substancia manipulable.

Se configuran, así, cuatro extremos (tecnología soporte, tecnología tematizada, cuerpo soporte, cuerpo “objetivo”⁵) entre los que operan las lógicas que interrelacionan ambos sistemas.

Así, es posible detectar posiciones diametralmente opuestas como es el caso de Wigman y las obras de Ted Shawn. La primera se funda en operaciones de tematización de lo tecnológico – cinematográfico. Aquí, las posibilidades que ofrece el lenguaje del cine son soportadas en el cuerpo de la danza en escena, para la transposición de la estética opresiva e inestable característica del Expresionismo Alemán. En el segundo caso, el cuerpo danzante es el objeto del registro y la tecnología da como resultado una imagen-soporte. La cámara se presenta como el punto de vista “transparente” que deja ver a los cuerpos en interacción con el ambiente natural.

⁴Utilizamos aquí la noción de narrativización en un sentido amplio, como la estructuración de todo elemento en una secuencia narrativa por fuera de la posibilidad de identificar al discurso como un relato.

⁵Preferimos utilizar el término objetivo en vez de “objeto” para evitar cualquier asociación con la dicotomía psicoanalítica “sujeto – objeto”.

Luego, se encuentran posiciones como la de la Danza Serpentina de Fuller, completamente focalizada en los efectos ópticos que puedan suscitar, donde la tecnología lumínica opera sobre el cuerpo construido primeramente en soporte de los haces de luz y su movimiento.

Mientras que *Air from Spring* el movimiento corporal se amolda para su registro cinematográfico y, a diferencia de los casos de Shawn, aquí la particularidad reside en que se detecta una operación de adaptación previa, donde un elemento de la danza, concretamente la coreografía se prepara para el ingreso a un sistema al que antes permanecía ajeno. Hay dos momentos, en este caso, de interpenetración: el primero es la adaptación de la coreografía a las gramáticas del registro cinematográfico; el segundo es el registro efectivo de la danza y su resultado en el filme. En síntesis, esa puesta a disposición que involucra la modificación de la coreografía (de escenario) para poder ser convertida en un elemento de registro de la cámara, lleva a que este elemento propio de la Danza pase a ser un elemento de la Tecnología.

En las producciones de Deren, el eje adquiere un aspecto triádico, donde se encuentra a la tecnología del cine como soporte, y luego a esa misma tecnología tematizada mediante el montaje y el tratamiento postedición, a lo que se suma la objetivación del cuerpo. El cuerpo se abre para ser manipulado, fragmentado, yuxtapuesto, de acuerdo con las posibilidades y límites del dispositivo cinematográfico.

En la videodanza, se trata del registro del cuerpo en movimiento. El soporte es la tecnología del video y el cuerpo es el objetivo de la cámara. Sin embargo, el resultado del proceso coreográfico se fusiona con la lógica de la edición: dentro del trabajo de edición las secuencias o fraseos coreográficos son reordenados rompiendo los nexos existentes entre un movimiento y otro, generando otros nuevos, muchas veces imposibles de realizar por un cuerpo en el espacio escénico. Además, se pueden generar efectos como loops, reversas, aceleraciones y cámaras lentas, otorgando nuevas cualidades a los movimientos. De este modo se logra burlar toda lógica gravitacional, ofreciendo nuevas perspectivas estéticas al espectador. En términos del cuadrado intersistémico, se observa un triángulo similar al anterior, referente a la obra de Maya Deren.

Procesos indiciales en las obras de vínculo restringido

La heterogeneidad de configuraciones detectadas de acuerdo con los parámetros de nuestro “cuadrado intersistémico” permite observar cierta insistencia, la de procesos del orden indicial. Así, si bien el movimiento en el espacio y en el tiempo es el elemento en común a ambos sistemas, es un componente que permite diferentes variaciones en distintos niveles de análisis, ya que en algunos casos puede ser por ej., una cualidad del soporte o un efecto enunciativo (caso de las obras digitales), entonces se hace necesario tener en cuenta una propiedad anterior al movimiento, que es fundamental en ambas sustancias: se trata del estatuto indicial como base invariable de los procesos semióticos que involucran tanto al registro audiovisual de base fotográfica como al cuerpo de la danza.

Dos casos de dispositivo en escenario: Fuller y Wigman

Régimen del contacto: en la Danza Serpentina, la tecnología opera directamente (deja literalmente su marca) sobre el cuerpo invistiéndolo de sentido. Trata a un cuerpo, con toda la carga simbólica que este conlleva, como soporte. La articulación de un aquí y un ahora del cuerpo con el flujo lumínico en un presente continuo tejen una red de reenvíos que es pura indicialidad en tanto se trata de lograr un efecto estético a partir del contacto directo entre técnica lumínica y soporte corporal.

Régimen del desplazamiento: en La Danza de la Bruja el cuerpo en el escenario realiza desplazamientos y movimientos que si bien se configuran dentro de una lógica icónica (imitar o al menos evocar las formas del cine), encuentran limitadas sus posibilidades semióticas a variaciones del cuerpo en el espacio. Así, el expresionismo de Wigman se hace posible solo por medio de la danza, a través de movimientos del cuerpo en el escenario (esto se detecta en los desplazamientos en diagonal y posiciones que marcan la inclinación del cuerpo y el desequilibrio). En síntesis, aparece aquí el orden de lo analógico, en articulación con lo indicial.

Casos de dispositivo audiovisual (cinematográfico): Shawn – Humphrey

Régimen de la existencia + régimen de la contigüidad: En el caso de las obras de Shawn y Humphrey citadas nos encontramos por entero en el modo de registro icónico - indicial desde una posición plenamente cinematográfica (a través de juegos de planos, tomas aéreas, montaje lumínico, filmación en exteriores, etc), donde el cuerpo aparece como el objetivo de la cámara, dejando a esta el protagonismo. En otras palabras, en la experimentación ci-

cinematográfica el cuerpo se encuentra disponible como material para la indagación de posibilidades poéticas novedosas, cuyo límite es la técnica de registro y las limitaciones y posibilidades del soporte fílmico, es decir, algo que va “más allá” de la destreza del performer. Con respecto al tratamiento del espacio y el tiempo, son los propios del dispositivo fílmico: desfase espacial entre producción y reconocimiento (tiempo pasado + discontinuidad espacio temporal en producción/ tiempo presente + continuidad espacial a cargo del actor (efecto phi). En el caso de Humphrey además se agrega otro factor, se desdobra la operación o en todo caso, involucra dos momentos. El primero de ellos corresponde a lo que podemos denominar “puesta a disposición” que involucra la modificación de la coreografía (de escenario) para poder ser convertida en un elemento de registro de la cámara. El segundo momento corresponde al resultado ya logrado de ese registro.

Régimen “ meta-indicial”: Ahora bien, en *With A Study in Choreography for the Camera* de Deren, la articulación del flujo continuo del espacio dado por la rotación de la cámara de forma unidireccional, y la discontinuidad, dada por la alternancia de espacios (procedimiento de post-edición) debe ser resuelto sobre las capacidades perceptuales del actor -receptor. El caso de *The Very Eye of Night* en cambio, pivotea entre lo indicial y lo icónico, produciendo el efecto de ser un filme de animación y, sin embargo, su basamento es indicial. Ahora bien, estamos en condiciones de afirmar que los principios del anagrama de Deren se manifiestan en la utilización de las dimensiones del tiempo y del espacio, ya no como principios constitutivos de un lenguaje sino como elementos-herramientas a disposición para la experimentación libre y en todo caso, el descubrimiento de principios epistemológicos específicos de la danza “para la pantalla”.

En otras palabras, la centralidad del cuerpo en las obras de Deren, señala un aspecto novedoso y diferencial con respecto a los casos antes desarrollados, ya que implica el pasaje del cuerpo de la danza (el cuerpo del bailarín en escena) a lo que hemos denominado corporeidad, y que podemos ahora definir con precisión como sistema de reenvíos indiciales que operan en un segundo nivel (metatdiscursivo) sobre procedimientos varios. En estos casos característicos de un estilo de autor fundacional como es el de Deren, el cuerpo es descontextualizado, pasa a ser un elemento formal disponible para ser fragmentado, desmenuzado, reducido a pura fantasmagoría analógica o a pura sinécdoque y sobre este sinfín de aspectos se construye una lógica metonímica que reúne lo corporal en un orden nuevo, pero esta vez, “deshumanizado” o al menos, descarnado.

Nos encontramos aquí con el estar ahí señalado por Veras (2007) que rompe con el paradigma de la representación mimética. De acuerdo con el autor, esta relación es compleja y no puede resumirse a los límites de la representación: “Que la imagen tenga las señales del mundo no quiere decir que ella tenga que repetir el mundo como semejanza (...) lo que no se puede dejar de percibir es que todo registro presupone un soporte y que este soporte, en el caso del dispositivo audiovisual opera una serie de transformaciones en la relación cuerpo/espacio/movimiento” (2007, 114).

Prueba de existencia y desplazamiento: en la videodanza se destaca la capacidad de extremar las posibilidades del cuerpo en relación al espacio visual, de este modo y como heredera directa de la experimentación de Deren, esta modalidad de interpenetración entre la Danza y la Tecnología combina diferentes maneras de desarrollo de la indiciabilidad, siendo las más frecuentes la prueba de existencia (ej en el cuerpo en exteriores en interacción con elementos naturales, como los casos de Agua y Arena), la del desplazamiento (cuerpo y su relación con el espacio) contacto (recorrido propuesto al ojo y al oído, caso de la propuesta sensorial de Anarchic Variations) y la de la contigüidad (especialmente trabajada en postedición). Estos aspectos generan efectos diversos en el plano icónico (sobre este punto se asienta la propuesta Danza para Simetrías). Así, las particularidades del cuerpo en acción y la imagen en movimiento, ponen en tensión las relaciones entre el movimiento y el cuerpo que lo genera; movimiento y su espacialidad visual.

“Una de las primeras anamorfosis sufridas por el cuerpo en un video es la pérdida de su dimensión volumétrica. A la vez esto aporta una nueva dimensión para ver el cuerpo como un espacio que puede ser recorrido por el ojo. Cada objeto que aparece dentro de la pantalla es un cuerpo. Así este organismo pierde sus proporciones frente a si mismo a otros cuerpos y al espacio” (Pardo, 2007, sin nro de p).

Podemos agregar incluso que las modificaciones del cuerpo en la videodanza se pueden apreciar cabalmente desde el punto de vista del campo de la Estética. Cabe mencionar al respecto que en un trabajo anterior (Temperley, 2013) al referirse a *Anarchic Variations*, ha sido discutido el estatuto del grotesco en videodanza, en función de su naturaleza indicial. Allí se señala que generalmente lo grotesco y lo feo se definen como formas que asumen un carácter de denuncia. Esta clase de interpretación forma parte del denominado paradigma especulativo del arte (Schaeffer, 1992) en cuanto favorece la creencia de que toda obra de arte implica una trascendencia, debe querer decir algo más de lo que ella muestra. En el caso de la estética feísta, es interpretada como la puesta en juicio de los valores establecidos para despertar la conciencia del público. Ahora bien, la danza para la pantalla, en tanto es heredera de la fotografía y del cine permite pensar en una estética del *displacer* que no necesariamente gira en torno al objetivo de “molestar” para “enseñar”. El signo de naturaleza indicial no quiere decir nada, sólo muestra en un gesto de remisión compulsivo a su origen, y es aquí donde reside el punto de incomodidad. Este arte a diferencia de la pintura, o la danza teatral clásica no propone un encuentro con receptor derivado de un ejercicio hermenéutico que a su vez lleve a éste último a recaer (una vez más) en el simbolismo. Por el contrario, la interpretación de las artes derivadas de la fotografía solicita y recae permanentemente en su materia⁶.

Vínculos paradójales en el sistema Danza-Tecnología

Respecto a los casos representativos de vínculos paradójales, estos se caracterizan por el encastramiento de dispositivos, lo que permite observar un juego de operaciones de *feedback* cuyo funcionamiento de base consiste en hacer variar, de manera continua, el soporte material desde una pantalla de video hasta el cuerpo del performer. A ello se suma el componente de la simultaneidad temporal y espacial ya que, por ej., en las creaciones de Forsythe, proyecciones en diferentes dispositivos conviven en un mismo escenario.

⁶Ver Schaeffer [1992 (1999): 155].

Mediante el permanente reenvío hacia otra superficie, entre uno y otro sistema se generan relaciones de tipo metadiscursivas y autor-reflexivas donde lo que antes era el soporte luego pasa a ser el objeto de registro de la cámara y viceversa. Es decir que los casos paradójales “hacen estallar” el cuadrado antes utilizado para describir las lógicas más frecuentadas por los casos de vínculos restringidos.

Así, sobre la alteración de escala que identifica las obras de Deren, donde lo indicial se ubica en un nivel meta, generando un cambio en el estatuto de la material corporal, se articula otra lógica que podemos denominar inter (entre soportes, entre lenguajes, entre estéticas e incluso entre niveles de observación). En otras palabras, los casos de vínculo paradójal desde el encastre de dispositivos en escena de Forsythe, la adaptación del modo de crear coreografías de Cunningham, teniendo como referencia las posibilidades que brinda la cámara hasta los experimentos de la danza telemática y sus efectos logrados por los cuerpos en movimiento, captados, transmutados en tiempo y espacio por un hiper-dispositivo, pueden identificarse bajo lo inter. Incluso podemos decir que esta última lógica coloca en un lugar central a la corporeidad. Esto se debe a que las obras que involucran el encastre entre dispositivos ponen en juego relaciones de continuidad ente cuerpo y dispositivo generando dinámicas abiertas que “desarman” al cuerpo y lo convierten en parte de otra cosa o, en todo caso, lo ubican en otros roles.

Desde el punto de vista del análisis, conviene aquí, señalar que nos encontramos también en un nuevo nivel el de observación, para el que es pertinente introducir el concepto de tecnología expandida. Adoptamos este concepto como una sub-variante del de “cine expandido”, que de manera metafórica da cuenta de un tipo de pensamiento que caracteriza al siglo XX, ligado directamente con el advenimiento de cine⁷. Es decir, las obras de vínculos paradójales buscan más allá de las dimensiones espacio-temporales en que se basan la danza y las tecnologías del cine, del video e incluso que las que el universo digital puede generar como parámetros de traducción, insertándose en una lógica general que trasciende lo propio de la dimensión discursiva⁸.

“La apertura producida por la integración de nuevos medios estéticos y técnicos de alguna manera desborda el límite de la pantalla. Generando nuevas reflexiones acerca del tema de la corporalidad en relación a las nuevas tecnologías digitales (...) Este proceso va acompañado de la aparición de nuevos conceptos, sobre la imagen y el cuerpo en sus dimensiones tanto políticas como estéticas, una nueva ideología sobre modos de producción y una nueva psicología de la presencia” (Pardo, 2007).

⁷Así el cine expandido debe pensarse como una red de intermedios de cine y televisión, la cual funciona ahora nada menos que como el sistema nervioso de la humanidad (Yangblood, G [1973 (2012)])

⁸A propósito de las dimensiones que componen un fenómeno social, ver Verón E, (1987).

El sistema interindividual

Es necesario prestar atención ahora al lugar asignado al cuerpo del espectador, que incluye su participación protagónica en la producción de sentido.

Como señala Alexandre Veras “La presencia del bailarín en el escenario y su calidad de movimiento, son las bases que nos hacen comprender el cambio que se establece entre los bailarines-intérpretes y el público. Compartir el mismo espacio abre inmensas posibilidades de compartir las fuerzas en acción en una especie de corto-circuito con feedback inmediato (...) Aquí no es solo la capacidad de fabular del espectador lo que se acciona sino que su propia presencia, activada por la performance de los bailarines interacciona con el campo de fuerzas en desarrollo” (Veras, 2007: 111)

En lo referente a los casos presentados para el análisis, el cuerpo del espectador forma parte del dispositivo (tanto en los casos de vínculos restringidos como paradójales) y en tanto tal, se le exige desde producción determinada disposición pero también cierta capacidad que trasciende lo relativo a las técnicas corporales (percepción, posición del cuerpo en la expectación, etc), pues también se ponen en juego sus competencias o saberes sobre el funcionamiento de la técnica y sobre el mundo de la técnica, en tanto universo discursivo.

Así, observando los casos de dispositivo en escenario: Fuller y Wigman (vínculo restringido) observamos que:

En la Danza Serpentina, La articulación de un aquí y un ahora del cuerpo con el flujo lumínico en un presente continuo tejen una red de reenvíos que es pura indicialidad. A esta operatoria se suma el rol del actor-soporte, a quien no se le pide comprender sino solamente que ponga a disposición su cuerpo, concretamente su capacidad perceptiva para completar el proceso de producción de sentido mediante la ilusión de movimiento. Es decir que el cuerpo involucrado en la instancia de recepción también se encuentra convocado a partir de una lógica metonímica.

En La Danza de la Bruja se le solicita al espectador un saber intertextual, un reconocer o identificar, en base a un conocimiento previo sobre el arte en general, y concretamente sobre el lenguaje cinematográfico, en su estatuto icónico- indicial; es decir un saber/ conocer sobre los alcances de la manipulación del espacio y el tiempo en otros territorios de la semiosis.

Casos de dispositivo audiovisual (cinematográfico): Shawn – Humfrey- Deren.

En el caso de las obras de Shawn y Humphrey nos encontramos con el desfase temporal y espacial propio del dispositivo cinematográfico donde el actor-receptor es un espectador de filmes (sentado frente a la pantalla de cine en un estado de casi-ensañación) pero no de un espectador genérico sino de alguien que también es un conocedor de danza. Es decir, el caso inverso al receptor de la Danza de la Bruja.

Ahora bien, en las obras de Deren la construcción de irrealidades y efectos de manipulación del tiempo y el espacio se asientan, principalmente, en la tesis de existencia de la imagen indicial, que, en este caso, se complementa con los principios de la óptica del lado del reconocimiento.

En síntesis, la interpelación al actor- receptor involucrados en operaciones de vínculo restringido oscila desde uno a otro dispositivo como del orden de la contemplación estética o de la activación de sus competencias enciclopédicas, es decir de un “saber sobre el cine y sobre la danza” en tanto se trata de un medio fundamentalmente indicial pero sobre el que la historia ha cristalizado operaciones icónicas y simbólicas íntimamente ligadas con la historia del cine (en especial con los filmes ilusionistas de George Méliés) y de las artes del movimiento.

Respecto a la disposición del espectador frente a las obras de vínculos paradójales, el entrecruce de técnicas que conlleva la multiplicación de dispositivos posibilita grandes variedades de situaciones de reconocimiento, que demandan la ejecución de operaciones específicas junto a otros procedimientos cognitivos también particulares ya se trate de danza “interactiva”, telemática, etc. Así, con respecto al territorio de la danza-tecnología, espacialmente la de interfaces, éste aparece como un lugar oscilante, de fronteras imprecisas donde ni aún el espacio ocupado por el espectador es un lugar estable. Cualquiera sea la forma que adopte el dispositivo, las obras de Danza-Tecnología no interpelan al espectador posicionándolo en un único lugar desde el que mirar, este debe lanzarse a un mar de imágenes buscando una posición transitoria, inmerso menos en una obra que en un dispositivo siempre en cambio.

Conclusiones

El estatuto metonímico como lógica de interpenetración

En páginas anteriores hemos dado cuenta de dos posturas representativas del campo teórico actual con respecto al fenómeno designado como “de interés mutuo” que signa el desarrollo de las tecnologías, especialmente el cine, en interrelación con la danza del siglo XX. Ahora bien, volviendo al núcleo de estas argumentaciones (las de Koleff y Caldas) se observa particularmente la tendencia a dar cuenta de lo que podemos denominar como “efectos de sentido” o “efectos estéticos” en tanto se trata de focalizar la atención en los resultados que suscita la vinculación entre ambos campos.

Ahora bien, a la luz del enfoque sistémico aquí desarrollado, queda en nuestras manos, el dar cuenta de los procesos mediante los que se producen estos efectos, y para ello, parece insuficiente anclar la mirada en la cuestión del movimiento.

Es decir que si bien la danza explora la ilusión óptica de movimiento y el cine experimenta con el registro del cuerpo produciendo efectos de sentido particulares que, posteriormente, serán los lugares evidentes desde donde sea posible identificar la emergencia de una nueva estructura, la del sistema Danza-Tecnología, solo a partir de las observaciones efectuadas sobre el corpus hemos podemos reconstruir los procesos que efectivamente se producen al interpenetrarse la danza y la tecnología, y sistematizarlos bajo la noción de “lógicas”. Específicamente las que habíamos denominado meta e inter, ambas asentadas en el régimen de la contigüidad indicial, parecen ser las dinámicas a partir de las cuales el sistema Danza-Tecnología encuentra su autonomía y consolidación necesarias para desprenderse en sustancia, de los sistemas “madre”(Danza, por un lado y Tecnología, por el otro).

Se trata entonces de poner en primer plano el carácter indicial -metonímico por sobre el aspecto del movimiento, ya que el primero es el que permite reconstruir el mecanismo de interrelación entre la danza y la tecnología en cada obra analizada y dar cuenta de las operaciones constitutivas de estos dispositivos. En otras palabras, este último aspecto implicaría una macro- lógica común que actuaría como plataforma para la interpenetración.

Sobre el privilegio de lo multidireccional como gramática de producción

Sobre la macro-lógica indicial ya explicitada, se observan además dos aspectos fundamentales que caracterizan a la autopoiesis del sistema Danza- Tecnología. Se trata de dos nociones que señalan diferentes niveles de funcionamiento del sistema así como diferentes direcciones en las que proyecta su complejidad:

1-“Tecnología Expandida”.

Habíamos mencionado que en las obras de vínculos paradójales de base digital, se detecta una búsqueda que va más allá de las dimensiones físicas en que se basan la danza y las tecnologías de la imagen en movimiento, y se insertan en una lógica general que trasciende lo propio de la dimensión discursiva¹⁰. Esto genera como aspecto in-mediatamente observable la descontextualización de los ejes de espacio y tiempo, es decir que se produce una pérdida del aquí y el ahora constitutivos de la imagen indicial, en tanto posible punto de estructuración del dispositivo, para dar lugar a la emergencia de parámetros espaciales y temporales como efectos de sentido (la posibilidad de inmersión en la imagen, la pérdida de referencias de un principio y un fin por ej., en la obra telemática, o la construcción de un no-lugar, la exacerbación del efecto de simultaneidad por la articulación de múltiples dispositivos, etc).

Así, la configuración de dispositivos de vínculo paradójal de base digital ponen en juego relaciones de continuidad ente cuerpo y dispositivo generando dinámicas abiertas más allá de las dimensiones espacio-temporales en que se basan la danza y las tecnologías del cine, del video e incluso que las que el universo digital puede generar como parámetros de traducción, insertándose en una lógica general que trasciende lo propio de la dimensión discursiva.

2 - “Corporeidad”

Concepto que involucra las múltiples posiciones que asume el cuerpo tanto en la instancia de producción como en la de reconocimiento:

- Las diferentes formas en que puede presentarse el cuerpo en el sistema Danza-Tecnología, especialmente a partir de la obra de Maya Deren, implican desde un aspecto relacional como parte de un dispositivo pero también, a un cuerpo como materialidad disponible para su manipulación.

- Lo corporal como convergencia de “retazos” y citas provenientes de discursos heterogéneos y generadores de universos de sentido disímiles. Así es como al actor no solo se lo convoca desde los analizadores biológicos (operaciones ópticas) y su conocimiento enciclopédico (sobre otros trayectos de la Semiosis) sino que, a raíz de la descomposición podemos decir “física” del cuerpo en la imagen se le solicita la creencia en un cuerpo otro existente basándose no en lo que ve frente a si sino en lo que sabe que proviene de su conocimiento respecto de los fenómenos mediáticos.

- El cuerpo de la interfaz, es decir como soporte del vínculo entre la producción y recepción de la obra. Es decir el cuerpo en su estatuto material sobre el que se plasman operaciones de diversa índole, al ser parte del dispositivo.

¹⁰A propósito de las dimensiones que componen un fenómeno social, ver Verón E, 1987).

En resumen, Tecnología expandida y Corporeidad son conceptos que toman forma a partir del análisis efectuado, y permiten acercarse no solo a las dinámicas autopoieticas del sistema Danza-Tecnología sino también al tipo de lógica de observación desde donde posicionarse. Se trata más que de conceptos que señalan un estado o un resultado, dinámicas resultantes de la liberación de la indicialidad de su articulación canónica con lo analógico (en tanto la fotografía lograda por procedimientos físico-químicos es siempre un signo icónico-indicial) para multiplicarse en relaciones de reenvío en diferentes direcciones y niveles.

Sobre la tensión creciente en la interfaz producción reconocimiento

Si bien estos dispositivos de vínculo paradójico que caracterizan al sistema Danza- Tecnología de las última década recuperan la idea de la itinerancia sensorial, del desplazamiento a partir del cual pueden surgir encuentros posibles pero imprevisibles, provisionales y no lineales, es pertinente en esta instancia del trabajo no perder de vista que de acuerdo con Verón (1987), la semiosis está constituida por tres órdenes: lo icónico, lo indicial y lo simbólico. El autor sostiene que desde que el hombre es hombre, en todas las producciones semióticas se dan esos tres órdenes, porque el hombre en sí mismo, está constituido por estos tres órdenes. De este modo, define al cuerpo como el invariante universal del sentido. De este modo, la hipótesis de Verón consiste en que en las sociedades actuales es posible observar una tendencia creciente en la profundización de la brecha existente entre producción y reconocimiento, que es parte constitutiva de la Semiosis.

En consonancia con este pensamiento, en nuestro caso, los vínculos paradójicos observados como marcos de la interpenetración de la Danza y la Tecnología representan dispositivos fundados en una tensión creciente entre producción y reconocimiento. Esto se debe a que mientras en producción se puede avanzar sobre las limitaciones de la tecnología y del cuerpo que denominamos en páginas anteriores como “objetivo” es decir como materia moldeable por la primera; en reconocimiento siempre se encontrará el límite invariante de la biología del sapiens¹¹.

¹¹Esta reflexión se encuentra en coincidencia con la tesis de Verón referente a que en las sociedades actuales, es posible que se incremente la distancia, entre producción y reconocimiento. Esta posibilidad es sugerida porque en producción, por vía de la tecnología, se pueden producir una gran cantidad de discursos, que no estén vinculados directamente con las limitaciones que posee el cuerpo (respecto de sus analizadores biológicos) A propósito ver “El cuerpo reencontrado” en La Semiosis Social, Barcelona, Gedisa.

En otras palabras, la primacía de la lógica del feedback estructurada sobre relaciones indiciales llevan al extremo el concepto de desfase entre producción y reconocimiento ya que va de la mano con la lógica regrediente/ progrediente que definen al sistema Danza-Tecnología. Así se observa que:

1- Por un lado, en la instancia de producción, se pone en juego una corporeidad plenamente asumida en una lógica relacional, en la que ese cuerpo físico y sus posibilidades semióticas pasan del lugar histórico reservado a él en la Danza, esa posición en el linde entre la mediación y mediatización, a su desmaterialización y fragmentación en los soportes digitales. Donde el orden indicial de su registro se desvanece detrás del orden simbólico (un saber externo y anterior cristalizado culturalmente en un estado de creencia).

2- Por el otro, el cuerpo en reconocimiento, el cuerpo que si bien hace estallar la noción de espectador al asumir plenamente su condición de actante (es decir asumiendo un rol activo no de un sentido “en reconocimiento” sino de la producción material de la obra), es el cuerpo biológico del sapiens, o en términos de Verón el invariante universal del sentido.

En síntesis se trata de un entrelaje de tensiones entre el cuerpo, ese cuerpo universal, invariante en los ordenes indicial, icónico y simbólico frente a un cuerpo que es cada vez menos cuerpo y mas material de manipulación tecnológica.

Bibliografía citada y consultada

BOUTAUD, Jean-Jacques y Verón, Eliseo (2007), « Du sujet aux acteurs. La sémiotique ouverte aux interfaces » en *Sémiotique ouverte. It-inéaires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier, Hermès Science. (Traducción: Gastón Cingolani, para la cátedra de Medios y Políticas de la Comunicación, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2008).

CALDAS, Pablo (2010) “...” en *Terpsícore en ceros y unos*, Ed. Guadalquivir, Buenos Aires.

CIRUELA BERNAL, Virginia (2012) *Danza y Cinematografía a través de la obra de Wim Vanderkeybus y su película Blush*, en catálogo del Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos (trabajo de tesis).

GIANETTI, Claudia (2001) “Ars Telemática: estética de la intercomunicación” y “Reflexiones acerca de la crisis de la imagen técnica” en Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual, Buenos Aires, Ed Libros de Rojas.

GUIDO, Raquel (2014) Teorías de la corporeidad , Colección Cuadernos de la cátedra. Buenos Aires, 2014, Departamento de Artes del Movimiento. IUNA.

LE BRETON, David [1992 (2002)] La sociología del cuerpo, Buenos Aires, ed. Nueva Visión.

LUHMANN, Niklas (1998), Sistemas sociales, Barcelona, Anthropos.

METZ, “El film de ficción y su espectador” en Psicoanálisis y Cine, Barcelona, Ed. Gustavo Gili (1979).

PARDO, Contanza (2007) “Relación entre imagen técnica y cuerpo en movimiento” en Corporeografía (<https://corporeografia.wordpress.com/investigacion/>)

ROCHA ALONSO, A. (2010) “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido”, en Revista Intersecciones en Comunicación. Nº 4. Olavarría. FACSO –UNICEN. 99-126.

RODRÍGUEZ, D. y Torres J. (2003), “Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana” en Sociologías nº9, Porto Alegre (<http://www.scielo.br>)

SANTANA, Ivani (2006) Danca na cultura digital, Bahia, EDUFBA

SCHAEFFER, Jean-Marie [1992 (1999)], “La teoría especulativa del arte” y “Lo que ignora la Teoría especulativa del arte” en El arte de la edad moderna, Caracas, Monte Ávila.

TRAVERSA, Oscar (2010) “El espectador inexperto” en Terpsícore en ceros y unos, Ed. Guadalquivir, Buenos Aires.

TRAVERSA, Oscar (2014) “Dispositivo- enunciación: en torno a sus modos de articularse” en Inflexiones del discurso, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

TEMPERLEY, Susana (2012) “Cuerpo e intertexto. Lo corporal como manifestación abierta en la obra de videodanza” en Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas. Ciudad de la Plata, Universidad Nacional de La Plata.

VERÓN, Eliseo (2013) La Semiosis Social 2, Buenos Aires, Paidós.

VVAA (2002), *Envisioning Dance on Film and Video* New York, Routledge. Capítulos 3, 5, 10, 16.

VVAA (2007), *Dança em foco: videodaça*, Rio de Janeiro, Sindicato Nacional de Editores se Livros.

VVAA (2007), *Dança em foco: Entre imagem e movimento*, Rio de Janeiro, Oi Futuro e Contracapa Livraria.

VVAA (2010), *SCREENDANCE has not yet invented*, Wisconsin, Parallel Press.

YOUNGBLOOD, Gene [1973 (2012)] *Cine Expandido*, Buenos Aires, EDUNTREF.

ZUNZUNEGUI, Santos (1998) *Pensar la imagen*, Madrid, Ed Cátedra.
<https://corporeografia.wordpress.com/investigacion/>

Sobre o Autor

Susana Temperley es licenciada en Comunicación Social y posgraduada de la Especialización en Crítica de Artes y docente en el Área de Crítica de Artes del IUNA, donde dicta Semiótica y Teoría de la Comunicación y Semiótica General y es profesor invitado en el Seminario Crítica de Danza. Es doctoranda en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con el proyecto “La Danza y sus bordes”.

Desde 2007 organiza el Simposio Internacional de Videodanza en el marco del Festival VDBA. Ha publicado artículos sobre este tópico en medios argentinos e internacionales. Es co-compiladora del libro “Terpsícore en ceros y unos, ensayos de Videodanza”.