

**VI Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica
Teatral**

El funcionamiento del objeto en la danza contemporánea argentina. Análisis de *Pieza para pequeño efecto* de Fabián Gandini.

2014

Susana Temperley (ATCA-IUNA) – Magdalena Casanova (ATCA-IUNA)

stemperley@hotmail.com - magdacasanova@yahoo.com

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

Abstract

En la actualidad son diversas las investigaciones en artes del movimiento que indagan en la mixtura de técnicas e incluso en la fusión de la danza con otros lenguajes como la performance y el teatro. De este modo, la reflexión teórica avanza en el estudio del arte de postvanguardias y encuentra en el escenario local interesantes manifestaciones que permiten definir un campo propio: el de la danza contemporánea argentina.

En este escenario de diálogos e hibridaciones queda pendiente el estudio de un área poco abordada y que sin embargo puede aportar algunas respuestas al modo de gestación de las artes del movimiento locales. Se trata del rol que juegan los objetos en las obras y espectáculos de danza.

Así, si bien los objetos siempre formaron parte de la serie de recursos con los que se manifiesta la danza en sus múltiples vertientes, poco se sabe de ellos en este campo del arte, a diferencia de lo que ocurre en el teatro o en la danza teatro, donde cada vez se delinea con mayor claridad el funcionamiento objetual y las especificidades que constituyen sus creaciones.

El presente trabajo, entonces, tiene por fin acercarse a la danza argentina de la actualidad a partir de la problemática del objeto e indagar, en este caso, la obra de Fabián Gandini “Pieza para pequeño efecto”. Teniendo en cuenta que es un espacio poco transitado todavía, este texto se propone revisar el funcionamiento del objeto en la obra del coreógrafo y cómo este tópico es abordado en algunos de sus metadiscursos acompañantes (fundamentalmente la crítica especializada).

En producción

"Las cosas extremas son para nosotros como si no fueran, y nosotros tampoco somos respecto de ellas. Nos escapan, o nosotros a ellas" (Blas Pascal, Pensamiento nº72).

Desde la *crisis del drama* a fines del siglo XIX la relación de la danza con el teatro posdramático ha ido tejiéndose en una dialéctica entre lenguajes y materialidades. De este modo, las diferentes manifestaciones (happening, performance, teatro-danza) involucran cuerpos que se mueven en el espacio, que bailan, actúan y hablan, introduciendo el carácter procesual y performativo del hecho artístico, su dimensión sensorial, el efecto de comunicación inmediata y el protagonismo del receptor.

Es entonces, en la preeminencia del movimiento, de las relaciones intercorporales y la ausencia de jerarquías entre cuerpo y materia donde se gesta una estética posdramática que enriquece el propio lenguaje de la danza así como los demás involucrados en cada experiencia escénica.

Es en este contexto donde Pin Bausch (1940-2009) encuentra su lugar. Como precursora del Tanztheater, continúa siendo hoy la figura mítica de la danza teatro *"El teatro danzado desplaza, inventa impulsos motrices y gestos corporales y convoca las posibilidades latentes olvidadas y retenidas del lenguaje corporal"* (Hans –Thies Lehmann, 2002: 42).

En paralelo pero también en directa articulación, desde las artes plásticas, el siglo XX parece gestarse como el lugar de la reivindicación de lo banal, con el gesto rupturista de Duchamp plasmado en sus *ready mades*, como estandarte. *"Que el señor Mutt hubiera fabricado el urinario con sus propias manos o no es irrelevante. Tomo un artículo ordinario de la vida cotidiana y lo situó de manera de hacer olvidar su función y su significación utilitaria bajo un nuevo título y un nuevo punto de vista, creando un pensamiento nuevo para ese objeto"* (Jost, 2013: 14).

Así, como señala Jost (2013), al referirse a otro caso emblemático como es *Sleep* de Andy Warhol, el culto de lo banal se desplaza de un arte hacia otro y de un medio hacia otro.

Ahora bien, ¿qué ha sido de la relación entre la danza y el teatro, herederos de la desestructuración del espacio, el cuerpo y la comunicación, al mismo tiempo que del culto por lo banal? Hoy en día, las artes plásticas y las escénicas comparte este estado, el del

desplazamiento de la significación y la representación frente al advenimiento de lo cotidiano, lo abyecto, lo desacralizado, lo utilitario. El lugar estratégico que ocupa lo banal en este nuevo paisaje es el de la desarticulación del espectáculo.

Ya no se trata de representar un papel sino de expresarse en un proceso dinámico y colectivo mediante el movimiento y la acción y es en este estado, siempre en proceso, donde encuentra su lugar el lenguaje objetual.

Sobre *Pieza para pequeño efecto*¹

Los espectadores ingresan a la sala. Allí se encuentran con un hombre que frente a su mesa de trabajo manipula varios objetos de pequeñas dimensiones: tres muñecos de cuerda, varios marcos de diapositivas, cartulinas y una tijera. Sobre la pared, un lienzo blanco que hará de pantalla y frente a este, un viejo proyector.

El hombre que parece ensimismado en su trabajo levanta la cabeza y dice al público con total naturalidad: “*Buenas tardes. Yo voy a tomar diez minutos para finalizar una parte de la presentación*”. Luego, mientras termina de recortar algunos cuadrados de cartulina, que coloca en marcos de diapositivas, señala que su objetivo es crear un pequeño efecto, el de la desintegración del bailarín en miles de partículas.

Luego, para explicarse mejor, toma los diferentes objetos ya preparados sobre la mesa y los manipula mientras va relatando cómo llegará a lograr *ese* efecto. Así los muñecos van a representar una escena, moviéndose (o movidos) sobre la mesa, y las diapositivas ahora con pequeños agujeros (producidos por una aguja) permitirán el paso lumínico proyectado sobre la pantalla y sobre el cuerpo oscuro del *performer*, generando el efecto de explosión visual.

Estructura y juego: todo ante la vista

Los distintos niveles que se despliegan en el desarrollo de *Pieza para pequeño efecto*, resultan de la exposición tanto del material como de los intérpretes. Fabián Gandini (autor, coreógrafo e intérprete) se dirige a nosotros, a la vez que explica la prosecución de las acciones, y se presenta a sí mismo como el *performer* de la representación. Además, introduce a su compañero, un técnico que asiste las luces y que también va a suplirlo en un segmento de la obra bailando en escena.

¹ Obra performática de Fabián Gandini, estrenada en Buenos Aires en 2010.

Pero así como al espectador se le presenta una suerte de grado 0 en el despliegue performático, desde otro extremo, la obra se propone como un juego meta, en una especie de espiralado, a través de la reiteración de la misma escena en distintos formatos (la explicación verbal en voz del artista, la escena representada manipulando pequeños muñecos y objetos sobre una mesa, un video explicativo en pantalla y por último la danza en articulación con el efecto visual generado por un truco lumínico) que llevan de lo presentativo a lo representativo y viceversa, generando una estructura que vuelve una y otra vez sobre sí misma.

Como Gandini relata el modo en que va armando la secuencia que luego muestra, el efecto es el de una estructura que aparenta estar abierta y que sin embargo, no lo está del todo. Por el contrario, se repliega siempre sobre sí misma.

El lugar de lo banal en *Pieza para pequeño efecto*



Fragmento de *Pieza para pequeño efecto*, coreografía y dirección de Fabián Gandini. Foto de Alternativa Teatral.

El *performer* se apoya en objetos que cumplen una función en la progresión de la obra pero también, cumplen la misma función fuera de ella, en la *vida* (los muñecos son juguetes, los marcos de diapositivas y los cartones son eso mismo, diapositivas y cartones). Es uno de los puntos que aleja la puesta de Gandini de obras de danza con objetos cuya propuesta consiste

en llevar estos elementos a ser algo más que sí mismos (por ejemplo animar al objeto hasta volverlo un personaje al mismo nivel del que encarna el actor).

Lejos de cualquier búsqueda de ilusión de realidad, en *Pieza para pequeño efecto* encontramos lo real pleno.

En síntesis:

- Banalidad de la forma y el lenguaje: saludo y la explicación. El modo en que Gandini (que hace de sí mismo) nos recibe, nos saluda y explica el aparente contratiempo que lleva a demorar el inicio de la obra. Esa forma coloquial, cotidiana y sin esfuerzo por parecer no actuada.
- Banalidad del objeto: En *Pieza para pequeño efecto*, se observa la utilización del objeto ordinario no por sus características estéticas sino por su uso. Esto es señalado por Jost como una diferencia crucial entre el objeto de arte y lo que no es arte.²

Consideremos otro aspecto más de lo banal: la desacralización del arte asumida como estandarte por las Vanguardias y que tiene como fin el de reivindicar las posibilidades que la industria habilitaba para ésta, es decir todas aquellas dadas principalmente por la reproducción técnica.

Hoy, siglo XXI, al ingresar a la sala vemos ante nosotros a un hombre frente a una mesa de trabajo que laboriosamente manipula y construye con objetos y materiales dispuestos sobre ella. Esta escena evoca más al artesano que recicla objetos encontrados que al ingeniero de la industria. Ahora bien, un extrañamiento mayor se produce cuando el protagonista explica, con solo un cuadro de diapositiva y un pequeño cartón agujereado manualmente con una aguja, cómo construirá un efecto visual de envergadura como lo es la desintegración del bailarín en miles de partículas.

Este es el punto en que la obra desata la risa ante el absurdo, pero solo en un primer momento para luego generar el efecto de añoranza, de nostalgia por algo que parece de otro tiempo pero que no permite terminar de definir de cuál. Se ve a Gandini ensimismado, accionando sus juguetes a cuerda y dispositivos que parecen adquiridos de segunda mano (un viejo proyector y una lámpara) y no se piensa en un artista o en un técnico de la industria sino en una suerte

² Jost 2013, p 12. el autor señala que la obra de arte, por su condición misma se sustrae a su uso normal, cotidiano y que la inscripción de un objeto de la vida cotidiana en el patrimonio artístico es lo que permite cuestionar la idea de originalidad, de autor e incluso de lo que significa el Arte.

de artesano *post apocalíptico* que como tal tiene fines ambiciosos, tanto que pueden considerarse absurdos, pues con paupérrimos elementos busca generar un acontecimiento fuera de escala.

Al observar a cada uno de los objetos y materialidades, vemos que son cosas de un pasado cercano, pero claramente identificable como pasado. Así, una vuelta de tuerca más: no se trata en este caso, de reivindicar el objeto banal como gesto político, como proclama de rebelión mediante la puesta al frente de lo ordinario, en cambio, ¿es plausible pensar en esta elección de objetos *pre era digital* como fetiches llevados al campo de la acción? ¿Se trata de una suerte de fetichización del juego?

Conclusiones

En una línea heredera de las propuestas escénicas de principios del siglo XX, esta obra pone de relieve las posibilidades y límites de la representación en las artes escénicas. Así, en *Pieza para pequeño efecto*, no sólo encontramos vestigios de la propuesta posdramática como es la dialéctica entre *presentación y representación*, sino también *evocación*.

En cuanto a la valoración de todo movimiento y de toda corporalidad a partir de su estatuto de *materia y movimiento*, Gandini trabaja sobre este concepto eliminando la relación jerárquica de su propio cuerpo como persona y como performer, del cuerpo de su asistente y de los objetos antropomórficos.

Como señala Jost, lo banal antes de desacralizar el arte, se caracteriza por una reivindicación intermedia, mezclando a la vez la vida y el comportamiento con formas teatrales, escénicas o pictóricas, y en *Pieza para pequeño efecto*, estos lugares intermedios determinan la estructura de la obra y le dan su carácter de proceso abierto que oscila entre la mostración y la representación y como vimos, también la *evocación*.

En *Pieza...*, el culto por lo común, lo intrascendente es agotado desde todas sus dimensiones, dando un paso más allá de lo presentado por las vanguardias del siglo XX, pues en ellas este culto es todavía un gesto de crítica al Arte, tiene la función de una transformación radical (revalorización del arte, el artista y el museo, abrir la posibilidad de pensar de otro modo el arte y al artista). En cambio, la performance de Gandini, es ciertamente, una propuesta lúdica. El artista invita a jugar con lo trivial buscando compartir, su propia banalidad con el resto, nosotros.

En reconocimiento

En el camino recorrido por las artes del movimiento durante el siglo XX, el objeto fue parte fundamental de las transformaciones sufridas por la danza que la llevaron de las representaciones lineales del ballet hasta las creaciones vanguardistas que comenzaron a indagar en los límites del lenguaje (Koldobsky, 2013).

El objeto comenzó a definirse, además de como indicador de verosimilitud o de escenografía dentro de una obra, especialmente como sujeto escénico, en tanto “toma una impronta actancial como sujeto de la acción” (Levantesi, 2012). La serie objetual contribuyó con el acercamiento a otras disciplinas y fuertemente en la definición de la danza-teatro y, por lo tanto, en el desplazamiento de sus fronteras. Estas modificaciones no solo provocaron cambios en las instancias de producción, sino también en las de reconocimiento (Koldobsky, 2013).

En este sentido, resulta relevante acercarse a *Pieza para pequeño efecto*, una obra que se postula a sí misma desde su paratexto como “un lugar donde un objeto permita sostener una obra”, no sólo desde el punto de vista de la producción discursiva, sino también desde algunos de sus abordajes metadiscursivos.

Teniendo en cuenta que la crítica no es la simple observación de la obra, sino la exposición de los resultados de la misma, es decir, media un análisis a partir del cual “es posible introducir modos de expectación extraños al modo en que el espectador se comporta” (Cingolani, 2007), intentaremos revisar cómo está pensado el espacio del objeto en las artes del movimiento en algunos de sus metadiscursos.

Para encontrar posibles contrastes, trabajaremos con textos de publicaciones impresas y de medios web. De la revista *Montaje Decadente* (junio de 2011), una nota firmada por Ale Cosin y otra de Leandro Hilario Torres y de *La Nación* una crítica de Alejandro Cruz (10/05/11). De ediciones online, se examinarán tres textos: uno perteneciente a *Danzanet* que no está firmado, una crítica de Enea para *Imaginacion atrapada* y, finalmente, para *Segunda Cuadernos de Danza* una nota de Ana Borré.

Ale Cosin, no habla de objeto en general, pero en uno de sus comentarios en relación a la categorización de la obra como perteneciente al lenguaje de la danza, sostiene que para ella “no es una obra de danza aunque sí para la danza”. Y comenta que *Pieza...* la llevó a la

reflexión acerca de que “no todas las obras escénicas en las que se baila existe una estructura o una construcción narrativa (...) del arte de la danza”. Y la asocia, más bien, a las artes visuales, señala que es una creación que se puede ubicar dentro del *performance art*, específicamente en el originado desde las artes visuales. De este modo, aunque la crítica de Cosin no se ocupa de analizar el rol del objeto en la obra directamente, cuando quiere dilucidar a qué género del arte pertenece *Pieza...*, no la incluye en alguna categorización perteneciente a las artes del movimiento, a pesar de que la danza sea una materialidad importante en la obra (“parte de su estructura de cruce”), sino que la acerca, por el contrario, a las artes visuales: “el material de movimiento que constituye el núcleo de la obra está subordinado a la estructura escénica”.

La nota de Hilario Torres, describe los elementos de la escena y destaca su minucioso orden. Detalla las acciones que el intérprete realiza con los distintos objetos, pero no se refiere a ellos como simples cosas manipulables, sino que los incluye, además, como actores de la obra: “unos actores a cuerda esperan su turno en el set de filmación”, “el juguete (...) baila su ritmo de autómata”, “Geppetto manipula al muñeco que con su danza se transforma en el protagonista de un video”. Es decir, estos objetos no son meros elementos escenográficos tendientes a generar un ambiente al relato o a la posible historia de *Pieza...*, no están solo de fondo y ni siquiera se los señala como excusas para que el intérprete prosiga su acción, son fuerzas, al igual que el propio Gandini que operan dentro de la obra y le dan continuidad. Ellos esperan turnos, bailan y son protagonistas. Resulta interesante, en este sentido, destacar la metáfora utilizada por el autor de la crítica: no es cualquiera el que manipula los muñecos, es Geppetto, personaje que, justamente, dio vida a una de sus marionetas de madera.

El texto de Alejandro Cruz considera a *Pieza...* como “danza contemporánea”. Al inicio, da cuenta de la manipulación de los muñecos por parte del intérprete y cómo, a través de ella, les “da vida”, a los objetos y al mismo tiempo al efecto prometido en el título de la creación. En este caso, pareciera que los objetos no poseen fuerza en sí mismos, sino a partir de las acciones del intérprete. Sin embargo, hacia el final, comenta la importancia de “dejarse llevar por estos simples muñequitos en acción (...) que se apoderan del espacio, de la luz y de la propia imaginación del espectador”. Otorga, de este modo, cierta potencia a la aparición de esos elementos en la escena, y termina destacando, luego, la consonancia de lo plástico y lo coreográfico en la obra.

El autor del texto de Danzanet, se ocupa de describir cada uno de los elementos con los que Gandini va a trabajar durante la función y también de narrar minuciosamente las acciones que realiza con esos objetos. También habla de “manipular (...) los elementos”, pero luego destaca el cambio de lugar del intérprete por el de uno de los muñecos: “ahora es Fabián quien efectúa los movimientos”, “reproduce a su manera la kinesis del muñequito a cuerda”. Con esas consideraciones de base, comienza a aportar a la idea del reemplazo del muñeco por el humano y viceversa, dando cuenta de que ninguno de estos momentos es más real (o más irreal) que el otro: “Un muñeco que reproduce las formas humanas hace movimientos seudo humanos. Un humano interpreta los movimientos seudo humanos de un muñeco e intenta reproducirlos”. De algún modo, los dos son intérpretes de la obra.

El texto de *Imaginación atrapada*, tampoco aborda directamente una indagación sobre lo objetual. Sin embargo, se puede destacar la utilización de la palabra “intérprete” tanto para los bailarines “reales” (Gandini y Cunese), como para los juguetes: “intérprete uno baila hasta desintegrarse (el robot bailarín, la imagen del robot bailarín, Fabián); intérprete dos lo reemplaza y baila (el elefante que salta la soga, la imagen del elefante saltando la soga, Germán)”. A partir de esta puesta en equivalencia es que Enea plantea la cuestión de la mostración del proceso creativo y del cuestionamiento sobre los límites entre lo cotidiano y la representación.

El comentario de Ana Borré para *Segunda Cuadernos de Danza*, plantea que “La danza se vuelve subsidiaria del dispositivo escénico”, dando a entender que el lugar preponderante le corresponde no al movimiento, sino a la escena en su conjunto. Aunque no profundiza sobre el funcionamiento objetual, sí hace una aclaración interesante que no había aparecido en ninguna otra nota. En general, se equipara a los objetos al nivel del intérprete “real”, aquí se altera la fórmula y se esboza la idea contraria de que el mismo cuerpo del bailarín puede ser un elemento escénico más: “el cuerpo como mero elemento. La no representación de un lenguaje dancístico apela a cuestionarse acerca del concepto de la danza”.

De las seis críticas analizadas, sólo dos (la de Hilario Torres y la de *Danzanet*) organizan su texto a partir de la serie objetual. De la primera, es fundamental destacar el tratamiento del objeto como un actor más dentro de la representación; de la segunda, y en la misma línea, la equiparación del intérprete “real” y del objetual.

En cuanto a las demás, aunque no abordan el tema directamente, realizan ciertas reflexiones que pueden aportar a la discusión en torno al funcionamiento del objeto. Cruz destaca cierta potencia de los muñecos a partir de la manipulación del intérprete, Cosin resalta la importancia de lo objetual a través del cuestionamiento sobre el género al que pertenece la obra. Finalmente, tanto Enea como Borré, ponen en equivalencia al bailarín con los juguetes: el primero poniendo al muñeco al nivel de intérprete y la segunda poniendo al cuerpo del bailarín al nivel de un elemento más que compone la obra.

Aunque no esté reflejado en todos los abordajes de manera evidente, muchas de las reflexiones que se esbozan dan cuenta de que hay algo que en esta obra sucede con el objeto. A ese lugar creemos que es necesario prestarle mayor atención.

Bibliografía

Cingolani, Gastón, 2007, “Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica” en *Crítica*, año 2, n°2: 5-7.

Jost, Francois, 2013, *El culto de lo banal*, Buenos Aires, Librería Ediciones.

Lehmann, Hans –Thies, 2002, *El teatro posdramático*, Paris, L’Arche (Versión reducida, realizada por Perla Zayas de Lima (exclusivo para el Seminario *La puesta en escena en el siglo XX*, UNLP).

Koldobky, Daniela - Cecilia Levantesi, 2013, “Objetos en danza II. Funcionamiento del objeto en las artes escénicas”, Proyecto de investigación – DAM-IUNA.

Levantesi, Cecilia - Susana Temperley, “La serie discursiva objetual en la danza a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX”, V Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados. 8 al 10 de noviembre de 2012.

Trastoy, B. y P. Zayas de Lima, 1996, *Lenguajes Escénicos*, Buenos Aires, Prometeo.

Fragmento de la obra analizada: http://www.youtube.com/watch?v=lxW_F2ZhWTw