



IMAGEN FIJA Y CUERPO EN MOVIMIENTO

por Mariano Colalongo (Universidad Nacional de La Plata)

Danza y Fotografía como “situación filosófica”

Este ensayo expresa algunas ideas acerca de las relaciones entre danza y fotografía. Originalmente fue escrito para exponerlo en las Jornadas de Investigación en Filosofía (UNLP) en una Mesa Redonda titulada “Prácticas humanas y ambientes tecnológicos”, coordinada por Analía Melamed en agosto de 2023. En dicho espacio, con colegas de filosofía, pensamos “la interacción entre lenguajes, disciplinas y textos” y, más ampliamente, la relación entre “cuerpo” y “tecnología”, acerca de la cual hubo diferentes pensamientos. La experiencia fue rica y variada: desde polémicas entre Proust y Ruskin, el video-ensayo como forma, el kitsch según Julio César Moran, la relación entre la música carnavalesca y las nuevas tecnologías y la relación entre Proust con el cine de Spielberg y Antonioni hasta el presente ensayo anclado en dos expresiones diversas, que expresan una relación singular entre cuerpo y tecnología.

Las relaciones entre danza y fotografía tienen cierta particularidad, están envueltas en una especie de halo de pertenencia a la contemporaneidad: por un lado, en el mundo inundado de imágenes digitales no es difícil comprobar que fotógrafos y bailarines sostienen un vigoroso maridaje; y por otro que, como el agua y el aceite o los perros y los gatos, son dos expresiones artísticas totalmente diferentes y opuestas: la danza es el arte arcaico y efímero del “cuerpo en movimiento”, mientras la fotografía es apenas una nieta tardía de Prometeo, producto de la moderna unión de ciencia y tecnología, que perfecciona dispositivos y prescindir de “operarios”. Se trata de elaborar una “muestra” paradójica de un arte colmado de presencia y una tecnología -a veces arte- plagada de ausencia o representación.

Un eco contemporáneo dice que la difusión en redes sociales, sobre todo a partir de imágenes, vuelve cotidiano, casi necesario, el maridaje de danza y fotografía. Al modo en que describe Boris Groys (2021), bajo el imperativo de “volverse público”: una especie de “autopoética” de las imágenes necesita de la pose de cuerpos que, por la “obligación del diseño de sí”, a su vez, buscan ser mostrados, en el tamiz de esta cultura técnica específica, en



el canal aparentemente infinito de Internet y las redes sociales.¹ “Hoy en día, esta práctica “autopoética” puede ser interpretada como un tipo de producción comercial de la imagen (...) No hay duda de que toda persona pública es también una mercancía y de que cada gesto hacia lo público sirve a los intereses de numerosos inversores y potenciales accionistas (Groys, 2021, pp. 16-17).”

O sea, la “opinión común”, frente a la que se presenta aquí una opinión paralela, es de orden político y económico. Ante la escasez global de recursos podrá volverse acuciante ese vínculo, o sea posible pero no necesario. Aquí se trata de demostrar que el vínculo resulta artificial y exterior, sobre todo para la estética y poética de la danza, ya que, de aceptar los argumentos que se presentan, la fotografía obtura la propia ontología de la danza; o sea la experiencia sensorial de un obra de arte fugaz, efímera, que sirviéndose tan sólo del cuerpo, como veremos, crea su propio espacio. Para ello se vuelve necesario señalar su mutua extrañeza ontológica, estética y poética, para aclarar finalmente la naturaleza del vínculo existente entre ellas. Parafraseando a Badiou, el vínculo entre danza y fotografía puede pensarse como una “situación filosófica”, una relación entre “términos extraños”, que “en general no mantienen relación alguna”²

¹ Boris Groys señala que en las condiciones actuales, en el ámbito de la reflexión estética, se ha invertido la relación moderna iniciada por Kant, centrada en la “estética”, es decir en la recepción, la apreciación, en el juicio de gusto del espectador de la obra y los parámetros que sostienen su juicio sobre ella, hacia la “poética” es decir el punto de vista del productor de arte y las condiciones intrínsecas de producción. Esta traslación se debe principalmente a la incorporación de la tecnología y al auge de las redes sociales, por las que circulan tantas imágenes que casi no hay espectadores para apreciarlas. Según Groys, esta transformación comprende una obligación del “diseño de sí”, una especie de responsabilidad sobre la “apariencia” frente al mundo. En consonancia con el pensamiento benjaminiano, esta obligación se traduce en un estatuto de la imagen que nada tiene de “desinteresado”, sino más bien lo contrario: un deseo de reconocimiento político y económico.

² Badiou, 2004, p. 23



Ontología de la Danza

*“La danza es tanto más preciosa en cuanto es inútil,
un canto que no remite a nada, en cuanto encarna
justamente el precio de las cosas sin precio.”*

Le Breton, D (2010).

La danza es una expresión humana arcaica, vinculada al ritual, producto del movimiento dislocado del cuerpo que expresa un valor estético “cultural”, religioso y mágico. Lukács consideraba a la magia, que forma parte de la danza y de la etimología de “imaginación”, como la forma germinal del arte y la religión, o sea de aquel modo de pensar que, por fuera de la “causalidad” y la necesidad física, realiza cierta *poiesis* entre algo inexistente y algo por existir: un movimiento a cierta velocidad. Es producto del ritmo y el tiempo, que, en términos estéticos -o sea en relación al modo en que conocemos la obra de arte- no provienen de los ojos ni los oídos o el tacto -sentidos exteriores que aportan demasiada información-, sino de sentidos netamente internos, ciegos y sordos, que nos acompañan en la vida: el palpitar del corazón y el aire que inhalan y exhalan los pulmones. Platón reconoce al ritmo, aquello que es anterior al lenguaje, como un regalo de los dioses³. Quizá por eso la danza aparece representada en jarrones que conservan los movimientos irrepetibles de los muertos en su viaje al Estigio; esas danzas que acompañan al difunto son anónimas y rotundas. La danza es, desde siempre, una expresión artística, imaginativa (se refiere a lo que “no es” porque hay un deseo, que se expresa en el movimiento del cuerpo, de que “sea” eso que “no es”). Es anterior a la palabra y, por tanto, a la necesidad de servirse de la Naturaleza a través de una representación. Arte del cuerpo sin voz, creador de imágenes, que mana del ritmo y el movimiento. La danza es la presentación fugaz y efímera del cuerpo en movimiento. Ontológicamente considerada, la danza es, como ha dicho Badiou, la posibilidad de las artes, de la *poiesis* en general, de los modos de hacer algo “artísticamente”.⁴

Sin embargo, las referencias filosóficas hacia la danza no han sido abundantes. Se sospecha que el vacío de reflexión filosófica sobre danza, se debe a razones que atraviesan la tradición filosófica y religiosa que componen la cultura occidental, al menos hasta la

³ Henckmann y Lotter, 1998, p.153.

⁴ Badiou A (1993). “*La danse comme métaphore de la pensée*” (pp. 11-22) en *Danse et Pensée*. París: Germs



Modernidad. Ese rayo que podríamos representar en la unión entre el orfismo, el platonismo, el cristianismo, el cartesianismo, quienes se encargaron de “despreciar el cuerpo” y marginar sus sensaciones a condición subsidiaria, siempre sospechosa de ser la fuente del engaño que aleja a la Humanidad de lo Bello, lo Bueno, la Verdad... Recién en nuestra época comienza a sospecharse si afirmaciones tales como “el cuerpo es la prisión del alma”, o una “*res extensa*” resultan comprensiones del cuerpo o, al contrario, prejuicios heredados a través de los cuales se montaron fantasmas que persisten acerca de suburbio erótico de la Humanidad. Recién en 1677 Spinoza se atreve a dudar de esta hegemonía en ese pasaje maravilloso de la *Ética*⁵, rescatado por Gilles Deleuze, que ha sido un gran historiador de tradiciones marginadas de la filosofía. Como explica Deleuze: “(...) *Su empresa es mucho más sutil. Quiere eliminar la pseudo superioridad del alma sobre el cuerpo. Hay el alma y el cuerpo, y los dos expresan una misma y única cosa: un atributo del cuerpo es también un sentido (exprimé) del alma (por ejemplo, la velocidad).*”⁶

Sólo recientemente el cuerpo se volvió interesante para la filosofía y por eso la danza se vuelve motivo de reflexión filosófica, estética, ensayística, poética. Precisamente, se vuelve motivo de inspiración filosófica, metáfora de un modo de pensamiento filosófico por venir, en el ocaso del siglo XIX a través de los martillazos de Nietzsche. En diferentes momentos de su obra, además, tritura a Richard Wagner, con lo cual Nietzsche no sólo puso a la danza por encima de la ópera, también la propuso como un modelo para el pensamiento filosófico futuro, acerca de lo cual se indagan actualmente Alain Badiou o Jean Luc Nancy. ¿Cuáles son las condiciones que hacen que, ahora, el cuerpo se torne objeto de reflexión? ¿Tal vez su desaparición en la virtualidad de las imágenes que fluyen por las redes? ¿La constatación de unas dietas nocivas para su salud? ¿La idea nietzscheana de que no hay “espíritu libre” fuera de un “cuerpo libre” (y sano)?

⁵ Sostiene Spinoza en *Ética* III, II, escolio (1980, p. 171): “Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la humana sagacidad, y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osaría hacer despiertos; ello basta para mostrar que el cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma. Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo, ni cuántos *grados de movimiento puede imprimirle, ni con qué rapidez puede moverlo*. De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener éste imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia...”

⁶ Deleuze, G. y Parnet C., 1980, p. 67-70.



Estas apreciaciones de Nietzsche coinciden con la emergencia de la “danza moderna”. Cuando “*a comienzos del siglo pasado, un puñado de intérpretes de danza trastornó los códigos establecidos, las cadenas que retenían el despegue de los cuerpos, inventando un movimiento liberado de cualquier tutela que no sea la de la creación pura.*”⁷ Sin tutela genérica aparecen, entonces, “nombres propios”⁸: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham rompen un sistema de apreciación de la danza tutelado por el ballet clásico, discursivo, representativo, apolíneo, de la música de ópera. Con los nombres propios también aparece la singularidad de las bailarinas, cuyos cuerpos se liberan de los códigos técnicos de las danzas clásicas y aparecen como la novedad de un acontecimiento. Surgen la “técnica Graham”, la “técnica Cunningham”, la “técnica Humphrey”... Ellas y el séquito de poetas y estetas que escriben textos marginales sobre danza, inauguran un nuevo “régimen estético (...) un régimen de percepción, sensación, de interpretación del arte” que hasta entonces eran impensables y representan una novedad, un acontecimiento en la danza y en el arte en general.⁹

En el contexto en que aparece el martillo nietzscheano y la danza firmada, también se encuentran el pincel y los bocetos de Edgar Degas, algunos poemas *flâneur* de Baudelaire¹⁰, las gacetillas de Stéphane Mallarmé, luego Paul Valéry, que condensan impresiones y conceptos tan influyentes que serán retomados casi un siglo después por esos escasos filósofos interesados por la danza.¹¹

Según cuentan, Edgar Degas (1834-1917), criado por padre y abuelo, era considerado misógino pero también fue reconocido por pintar bailarinas en la *Belle Époque*.¹² Entre misógino y *voyeur*, Degas, que murió pobre y ciego, creó miles de pinturas y bocetos que realizó sistemáticamente en ensayos y presentaciones de Ballet en el Teatro Ópera de París a

⁷ Le Bretón, D., 2010, p. 104.

⁸ Le Bretón resume este momento en esta proposición: “*Mientras la danza tradicional es emanación de una creación colectiva, las creaciones contemporáneas llevan una firma*” (2010, p. 105)

⁹ Rancière, 2018, p. 9.

¹⁰ En 1840 Baudelaire publica en *Les Fleurs du mal* un poema titulado “La serpiente que danza” que podría ser considerado fuente de inspiración de la danza serpentina de Fuller. En efecto, el poema comienza con estas sugerentes palabras: “Me encanta ver, querida apática/de tu bello cuerpo,/como una tela vacilante/el leve espejo...” (Baudelaire, 1982, p. 42)

¹¹ Dice Michel Bernard (*Revue Rue Descartes* 2004/2, n° 44): “Los que han consagrado unas líneas a la danza, por fugitivo que sea -en un aforismo de Nietzsche encontramos más que en otros largos discursos- son aventureros, francotiradores, aquellos que piensan que la filosofía no es la toma del poder, sino el reconocimiento del poder.” En: Bardet, 2012, p. 26.

¹² “*Desde hace ya cuatro meses (mayo de 1893), lo más selecto de los estetas de París se apiña en Folies-Bergère: un lugar que hasta entonces ellos dejaban con desdén a un público “grosero”, aficionado presunto a las poses lascivas y las semidesnudeces vaporosas; un lugar donde, por eso mismo, ven la demostración ejemplar de una regeneración estética.*” (Rancière, 2011, p. 117)



finales del siglo XIX. En la misma época la bailarina Loïe Fuller presenta su “Danza Serpentina”, a la que el poeta Stéphane Mallarmé en 1886 y 1893, le dedica unas hermosas y enigmáticas páginas. Mencionar a Degas en este espacio tiene un doble sentido: por un lado, porque fue uno de los pintores que, como dice Benjamin (1989b), utilizaba fotografías y dibujaba miles de bocetos para captar, alejándose del impresionismo, el movimiento del cuerpo humano. Por otro lado, este pintor de intensa vida intelectual quería escribir poesía y era tan amigo de Mallarmé como de la danza, por lo cual, años más tarde, Paul Valéry escribió acerca suyo con gran respeto.¹³ Pues bien Degas, Mallarmé y Valéry, que quizá se cruzaran en alguna esquina de Montmartre con Toulouse-Lautrec, otro artista del barrio que frecuentaba el Moulin Rouge y el Folies Bergère, introducen a la danza al “régimen estético”, o sea comienzan a apreciar y a difundirla por sus cualidades sensibles y, por tanto, a despojar a las bailarinas de su carga erótica y del trabajo sexual que, según se dice, realizaban tras bambalinas. Los estudios sobre el cuerpo en movimiento de Degas son un antecedente a mencionar en la relación entre danza y fotografía y en la reubicación de la danza dentro de las artes.

En cuanto a la interpretación de las gacetillas de Mallarmé que realiza Alain Badiou (1993) resulta pertinente, a propósito de este ensayo, resaltar algunos “principios de la danza”, que resumen su ontología:

1. “La obligación del espacio”: Entre las artes, para Mallarmé, “sólo la danza necesita un espacio real”. El espacio es tan inherente a la danza como el cuerpo y el movimiento. La danza puede pensarse como “creación de espacio”.
2. “El anonimato del cuerpo”: el cuerpo del bailarín o bailarina nunca es el cuerpo de alguien. Los bailarines, para Mallarmé, “son un emblema, nunca alguien”. Emblema, símbolo, marca... o sea una cosa que es representación de otra, y no al revés. Por tanto la danza, como dice Badiou, “no representa (figura) nada”.
3. “La omnipresencia borrada de los sexos”: Por “omnipresencia” Badiou entiende la “conjunción y la disyunción de posiciones sexuales”. La bailarina “no es una mujer que baila” dice Mallarmé. Lo mismo hay que agregar para el bailarín, no es un hombre. La diferencia sexual no es el fin representativo de la danza, por eso se entrecruzan y resultan secundarios.

¹³ Valery publica “*Degas Dibujo Danza*” en 1938 en Gallimard de París.



4. “La sustracción de sí mismo”: La bailarina, no sólo no es una mujer, ni alguien, ni tiene un cuerpo sexuado. Es, para Mallarmé, “un poema exento de cualquier aparato de escribano”. La danza es como un poema no escrito. Si bien existe una técnica específica para cada danza, la bailarina nunca debe demostrar que conoce lo que baila.
5. “La desnudez”: El cuerpo que baila está desnudo, con o sin vestuario, con o sin escenografía, es un cuerpo desnudo que se mueve dislocadamente, creando un espacio propio.
6. “La mirada absoluta”: Este último principio se refiere al espectador, a quien Badiou define como voyeur, lo que implica que “el espectador renuncia a todo lo que en su mirada pueda ser singular o deseo. Es lo que Mallarmé llama “una mirada absoluta impersonal fulgurante”. En pocas palabras el espectador de danza debe renunciar a su deseo para apreciar el movimiento del cuerpo.

Así pues, se puede afirmar que el “régimen estético” que comprende la poética y la estética de la danza está compuesto por estos 6 principios de la danza que señala Badiou. Al confrontar estos principios con la fotografía, se busca demostrar la extrañeza que hay entre estas dos expresiones artísticas.



Metafísica del “instante decisivo”

Henri Cartier-Bresson (1908-2004), un fotógrafo que ha influenciado la estética fotográfica, sostuvo que lo propio del arte fotográfico es detener el tiempo en un “instante decisivo”. Según Cartier-Bresson, la complejidad de la operación no sólo radica en el avance técnico de la cámara fotográfica sino en cierta disposición del “fotógrafo” de estar al acecho de ese momento inmerso en el flujo del ritmo de las cosas.¹⁴ Esta afirmación implica una idea metafísica del tiempo por la que podríamos remitirnos a las paradojas de Zenón de Elea (el movimiento como ilusión de los sentidos, la flecha y la tortuga) o las ideas sobre el tiempo del más sensible de los filósofos medievales, San Agustín, el obispo converso de Hipona, en el célebre pasaje de *Confesiones* (XXIV, 17).¹⁵ También podríamos mencionar el “cálculo infinitesimal” de Leibniz, puesto que una cámara de fotos no deja de ser un producto de la ciencia moderna, que trabaja con magnitudes temporales y espaciales en una subdivisión al infinito. O la noción de “instante” de Alfred Whitehead (1968) –cercano a Agustín y Leibniz– como “concepto lógico complejo” del pensamiento cuando construye entidades para expresar lo más simplemente posible “propiedades de la Naturaleza”. También implica esta noción de Cartier-Bresson una cierta negación del juicio estético kantiano, cuya característica era ser “desinteresado”, cosa que no va bien con lo “decisivo” del instante. Implica, también, cuestiones ético-existenciales, como el “*aut-aut*” de Kierkegaard, que mejor no mencionar. La afirmación del fotógrafo francés resulta pretenciosa frente a estas incógnitas de la filosofía vinculadas a la cuestión del tiempo, el espacio y el movimiento. Sin embargo resulta interesante al pensar la mutua extrañeza de la danza y la fotografía.

La fotografía, a diferencia de la danza, ha despertado numerosas inquietudes entre los filósofos. Si decíamos, con Bernard, que los que se atrevieron a pensar filosóficamente la danza eran francotiradores de la filosofía, hay que decir, por continuar la analogía, que los que se han dedicado a la fotografía más bien lo han hecho en jauría, aunque siempre con extrema

¹⁴ El “instante decisivo” requiere una disposición subjetiva de estar al acecho. Cartier-Bresson pensaba que las reglas de la composición fotográfica debían estar presentes todo el tiempo en la selección del fotógrafo, al que sugería el cambio de angulación pero siempre bajo las reglas que orientan a priori e intuitivamente la composición geométrica espacial de la fotografía.

¹⁵ En dicho pasaje San Agustín dice. “(...) ¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser; de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser?”



cautela, cierta sospecha acerca de los poderes de la cámara de fotos. La “duda metódica” que se cierne sobre el dispositivo fotográfico, puede rastrearse desde las tempranas consideraciones de Baudelaire, las decisivas de Walter Benjamin, y las más recientes de Susan Sontag y Vilém Flusser. Aunque también se debe mencionar otro grupo, menos “escéptico” y más “pragmático”, preocupado por la estética y la semiótica de la fotografía, que ha establecido ciertos conceptos internos a ella, así como acerca de la transparencia u opacidad del mensaje o el tipo de información que produce. Entre ellos, Philippe Dubois (2019, p. 13-32), traza una genealogía que parte de Roland Barthes en 1980, pasa por él mismo, Henri Vanlier, Hubert Damisch, Jean-Marie Schaeffer, Francois Soulages... No es el lugar para desarrollar los matices que hay entre estos pensamientos filosóficos acerca de la fotografía, alcanza por ahora con distinguirlos en estos grupos y tomar de cada uno los conceptos que resulten esclarecedores para señalar la extrañeza ontológica que hay entre danza y fotografía.

¿Qué es la fotografía? Antes de la pretensión de la “fotografía como arte”, y de la nueva frontera de la fotografía digital, era un procedimiento de “registro”, una técnica para capturar imágenes que permiten su reproducción, producto del desarrollo industrial de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo acontecimiento destacable es el poderoso ensamble entre Ciencia y Técnica, del cual la organización de los Sistemas Educativos en función de la planificación económica de los Estados nacionales formaron parte decisiva. El registro fotográfico fue posible gracias a desarrollos de la química, la óptica, la mecánica, luego la informática y la robótica. El resultado podía ser reproducido para observar una imagen en un soporte bidimensional, cuya función principal es informar sobre hechos del pasado en una sorpresiva detención en el instante. Desde las placas de bronce de Daguerre hasta las cámaras incorporadas en los Smartphone, la inmediatez del “acto fotográfico” (Dubois) se ha confundido con la potencialidad de detener el instante, modificando condiciones de producción y recepción, la relación entre “poética y estética” (Groys, 2021), aumentando la condición de “prótesis ocular” del aparato fotográfico –economizando sus operaciones- y saturando la experiencia del *homo videns* (Sartori, 1998). En este entorno de redes que tan bien describe Éric Sadin (2022), ¿cabe la pregunta por la fotografía como arte, cuya metafísica se ancla en el “instante decisivo”? O, en otros términos, de acuerdo al legado de Barthes (1990) ¿está el *operator* en condiciones de convocar al *spectator* al *spectum*? ¿Existe en la marea de reproducciones instantáneas algún *punctum*? Necesariamente, la noción de *punctum* –que Barthes aporta a la estética de la fotografía a partir de ciertos sentimientos que despierta, entre otras, una foto de su madre–, requiere de una disposición a detenerse en



ciertos detalles concretos de una foto, cosa que la abundancia de circulación de imágenes en las redes vuelve más bien improbable. Parece que la condición de reproducibilidad (y de distribución) de la fotografía ha llegado a su máxima expresión con Instagram, la red social surgida en Silicon Valley en 2010. Si bien la etimología de dicha red comprende la idea de “instante”, la proliferación de instantes a la que invita parece no habilitar la posibilidad de uno que sea “decisivo”. Instagram parece comprobar el pensamiento de Benjamin (1989) acerca de la imagen técnica: mientras aumenta su valor “exhibitivo” pierde su valor “cultural”, mientras suma capacidades en el orden político resta posibilidades en el orden del arte, mientras más acerca las cosas a las personas, la imagen técnica pierde la autenticidad que la mantenía en una “fugaz lejanía”. Mientras más puede reproducirse la imagen, menos singular es la obra de arte.

Ahora bien, Vilém Flusser llama la atención sobre una condición ineludible de la imagen técnica: es un tipo de imagen producida por un “aparato”, que es producido a su vez por textos científicos que codifican su funcionamiento. El “aparato” es un medio de apoyo para obtener “información”, lo que produce el operario o fotógrafo es, entonces, “información”. Pero como el “aparato” funciona de acuerdo al programa de la cámara, las intenciones del operario se subordinan a dicho programa. De manera tal que el operario requiere de un cierto conocimiento acerca de aquellos conceptos y suplementos dispuestos para cada modelo de cámara. En el caso de la fotografía de danza estos podrían ser, por ejemplo, un teleobjetivo, manejar un ISO alto, una alta velocidad de “obturación”, un flash de alta velocidad (que ayudaría a “congelar” el movimiento), diferentes tipos de lentes, manejando la apertura de diafragma o el zoom de acuerdo a la distancia del escenario. En este tipo de fotografía, se vuelve útil también visualizar previamente un ensayo, que permite regular las intervenciones del fotógrafo anticipando los movimientos de los cuerpos sobre las tablas. De manera que las mejores fotografías de danza, como las de Rachel Neville, David Hoffman, Carlos Quezada o Darian Volkova, requieren de ese conocimiento técnico específico y sus mejores fotos resultan de una singular operación que realizan ellos con esos suplementos codificados. Por lo cual, así sean las mejores fotos por haber realizado con esos códigos combinaciones impensadas, es de suponer que el “aparato”, en su nueva versión de fábrica, su último modelo, incorpore esas combinaciones de manera más simple y automatizada (Flusser, 2019, p. 32-33), y logre prescindir, en cierto modo, de la singularidad de Neville, Hoffman, Quezada o Volkova. Como puede observarse esta situación devela una



relación entre el mundo técnico y la muerte (Melamed, 2022, p. 97). El “aparato técnico”, creado por el ser humano, luego prescinde de él.

En consonancia con esta atmósfera exangüe en la que nos introduce la fotografía, Phillipe Dubois (2019) nos habla de dos mitos afines a la fotografía: Narciso y Medusa, que han sido recurrentes en la pintura (por ejemplo, en el barroco, Caravaggio). Narciso, el bello muchacho que rechaza a Eco, la ninfa de cautivante voz que busca seducirlo, es condenado por Némesis debido a su soberbia, a observar su propio reflejo sobre el Estigio. El bello Narciso muere atormentado por su propia imagen: nos habla de la “imagen reflejada”. Por otra parte, Medusa, la Gorgona que petrifica a todo aquel que la mira, decapitada por Perseo, cuya cabeza fue colocada en el poderoso escudo de Atenea, nos habla de la “petrificación”. Para Dubois, la imagen fotográfica enraíza en el “reflejo” y la “petrificación” del tiempo, cosa que el fotógrafo realiza en el “golpe de corte” (*après coup*).¹⁶ Dado que la experiencia humana solo es posible en el espacio-tiempo, el “corte” que produce el “acto fotográfico” es necesariamente espacio-temporal. El corte temporal retiene de la duración, del tiempo auténtico (*durée*), el “instante”, paradójico, pues ese instante “entra en una temporalidad nueva, separada y simbólica, la de la foto: temporalidad que, también ella dura (...) en la inmovilidad total, fijada en la interminable duración de las estatuas”.¹⁷ El corte espacial, indisociable del temporal, consiste más bien en una sustracción, un “quitar de una sola pieza”, estableciendo relaciones dinámicas con el “fuera de cuadro” (referencial), con el “cuadro” (de representación), y el “espacio topológico del sujeto que percibe” (de recepción).¹⁸ Esta condición del “acto fotográfico” de “golpe de corte”, de embalsamar el instante, es lo que hace que la foto sea, en su relación con lo real, un “índice” que evoca a su referente gracias a una huella o una impresión que registra el “aparato”. Lo que equivale a afirmar que la fotografía produce bloques espacio-temporales que son recortes fijos de “algo que estuvo-allí (actuado)”, y que ahora cumple las condiciones de otra cosa que sin embargo lo evoca.

Sin embargo, ¿algo estuvo allí? Los compromisos ontológicos implicados en esta pregunta no son pocos. François Soulages no los evade. Aborda la fotografía desde un punto de vista filosófico confrontando este compromiso ontológico anclado en la crítica anti-realista que le hace Nietzsche a Kant. En efecto, si Kant enseñaba que existía una “cosa en sí”, un nómeno -pongamos por caso “la danza en-sí”- que era incognoscible y afirmaba que en la

¹⁶ Ibid, p. 169

¹⁷ Ibid. p. 172-173

¹⁸ Ibid., p. 187



experiencia humana, dadas sus condiciones de posibilidad, sólo podíamos captar o percibir fenómenos (o sea algo de “lo real”), Nietzsche, en cambio, no sólo niega la entidad de “cosa en sí”, incluso niega que existan hechos y afirma en cambio que todo es interpretación. Es decir que la “realidad” es tan sólo una creencia metafísica y el realismo fotográfico, para Soulages, una ideología dominante, que depende de esa creencia religiosa en la verdad. Lo real también es inventado, tanto como el recorte de la foto, que es, por decir así, un real meta-inventado, o sea un objeto que nos recuerda que lo real es invención y lo imaginario y no lo real supuestamente verdadero.¹⁹

Por tanto, se puede afirmar que la danza, si es emblema, produce por sí misma un tipo de signo que no es de naturaleza indicial. Sería lo que Flusser llama imagen de 1er grado. Sobre la fugacidad de ella, la fotografía produce una imagen de 2do grado que se comporta, ahora sí, como un índice. Pero mientras la danza no es una realidad en sí sino una invención artística, efectivamente un cuerpo en movimiento que crea espacios nuevos, la fotografía monta su imagen sobre estas imágenes de 1er grado sobre las que informa parcialmente. En este punto hay algunas herramientas más para aportar al propósito inicial de establecer por qué la relación entre danza y fotografía, aunque habitual, resulta una “situación paradójica”. En tono conclusivo se señala a continuación los términos extraños que se encontraron en este ensayo.

¹⁹ Soulages, 2015, p. 91-125



Los monstruos de la danza y la fotografía (a modo de conclusión)

He escuchado decir que la danza es la papa frita del arte

Carolina Villa (2023)²⁰

Si la danza crea un espacio propio, la fotografía sustrae todo espacio ajeno. Si la danza necesita del tiempo y la duración para establecer un ritmo, la fotografía detiene el flujo del tiempo en un “instante”. Si la danza es arcaica, ligada al ritual y al culto de las divinidades, la fotografía es moderna, secular, ligada al poder “exhibitivo” y al espíritu nihilista moderno. Si la danza está ligada al cuerpo y es pura presentación, puro “estar-aquí”, la fotografía es la reproducción de una imagen en un negativo, es pura representación de un algo que “estuvo-allí”. Si la danza puede prescindir de la vista pero no del ritmo (que lo llevamos en el latir del corazón y el movimiento de los pulmones, que son ciegos), la fotografía es pura mirada y un juego óptico que puede prescindir de latidos y exhalaciones. Si en la danza el cuerpo lucha contra la gravedad, en la fotografía el cuerpo que danza aparece en toda su levedad.²¹ Si la danza puede efectuarse a oscuras, la fotografía necesita imperiosamente de la luz, etcétera...

Demostrada la extrañeza de la relación entre fotografía y danza podemos afirmar que es una relación monstruosa. La fotografía de danza resulta monstruosa porque es resultado de un formato espacio-temporalmente fijo que se impone a un arte que crea por sí mismo un espacio con el ritmo del cuerpo, cosa que sólo se da en el tiempo (como la música o la poesía). La fotografía, con su metafísica del instante, obtura los valores expresivos propios de la danza. El emblema, el cuerpo desnudo y anónimo, la sustracción de sí mismo, la mirada del receptor exenta de deseo, esos “principios de la danza” son los que “tritura”, en cierto modo invierte, la cámara de fotos y el acecho del fotógrafo con su instinto cazador. La fotografía, en cambio, ofrece a la danza (un arte históricamente menospreciado, mal remunerado y poco reconocido), una promesa de difusión y un valor de exhibición que, si bien aún no ha transformado esta condición de arte subsidiario (del teatro, de la música, por ejemplo), ha colaborado, con su particularidad de ser un medio de información, en mejorar un poco esta

²⁰ Bailarina contemporánea de “danzas afro de orishas” del barrio de Paternal, CABA

²¹ Sirva como ejemplo del distanciamiento entre danza y fotografía el siguiente ejemplo. Se trata de una polémica inventada, puesto que los interlocutores jamás dialogaron entre sí. Marie Bardet (2021) sostiene que en la danza considerada filosóficamente siempre se ha caído en el error de considerarla como el polo liviano de una relación pesada, reservada por lo general para la filosofía y el pensamiento. Pues bien Bardet sostiene que el problema de la danza está más relacionado con la “gravedad” (Ibid., p. 53-54) Por su parte dubois se pavonea con la foto congeada en el siguiente pasaje: “*en las fotos de danza, que casi siempre nos muestran cuerpos aéreos, elevados, libres, liberados de la gravedad que los atorillaba al suelo, literalmente flotantes en el espacio.*”



situación. De allí que se pueda afirmar que la fotografía de danza resulta monstruosa. Lo monstruoso, como afirma Melamed, “dice algo sobre el estado de la cultura y las sociedades en las que surge, de sus miedos y de sus puntos ciegos. Los monstruos contemporáneos, además se insertan en esta relación entre lo humano y la técnica, un vínculo de interdependencia, de complementación, y de múltiples riesgos. (...) De ahí que lo monstruoso comprende también las patologías del capitalismo. Muchas de ellas, escasamente conocidas, derivan de la sofisticación de las interacciones con la técnica.”²² Se puede pensar la fotografía de danza como una “patología del capitalismo”. En esta entrega la danza pierde su brillo y singularidad para ingresar en una especie de museo “*instagrammer*”. “Sean cuales fueren los argumentos a favor de la fotografía, su efecto principal -sostiene Sontag- es convertir el mundo en un gran almacén o museo sin paredes donde cualquier tema es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética”.²³ La necesidad de tiempo productivo, la manía de acumulación, o la mera subsistencia vuelve vital la difusión y la obligación del “diseño de sí mismo”. Como demuestra Éric Sadin (2022), forma parte de la cultura global del siglo XXI. Y como afirma Melamed: “Estos sistemas tecno-industriales, ligados al marketing y la globalización, conforman las condiciones y recursos para la producción de arte. Y lo contemporáneo en arte es, por lo tanto, aquello afectado por esas condiciones de producción y recepción.”²⁴

Parece que, finalmente, en este ensayo que indaga sobre la relación entre cuerpo y tecnología, se parte de la senda del ritmo del cuerpo y se culmina en la danza rítmica del Sistema. De la transpiración anónima en el escenario y los movimientos de los cuerpos presentes, a los engranajes de una cultura que acerca lo inasible y evanescente a la gente a través de poderes virtualizadores de lo simbólico en la petrificación de las imágenes de las que se valen los mausoleos de la redes sociales que comandan Elon Musk y Marck Zuckerberg. En fin, se ha ido de Eros a Tánatos. Sería interesante, en un próximo ensayo, realizar el camino inverso: de Tánatos a Eros. Pero ¿cómo devolver al instante su duración auténtica si no es visitando espectáculos de danza?

²² Melamed, 2022, p. 20-21

²³ Sontag, 2008, p. 113

²⁴ Melamed, 2022, p.110.



Referencias bibliográficas

- Badiou, A. “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, G (2004). *Pensar el cine I*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou A (1993). “*La danse comme métaphore de la pensée*” (pp. 11-22) en *Danse et Pensée*. París: Germs.. Traducción de Recuperado en:
<https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html#:~:text=La%20danza%20es%20una%20met%C3%A1fora,de%20cualquier%20preexistencia%20de%20conocimiento>.
- Bardet, Marie (2021). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Barthes, R (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- Baudelaire, Ch (1982). *Las flores del mal*. Madrid: Gredos
- Benjamin, W (1989). “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” y “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Deleuze, G y Parnet, C (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos
- Dubois, Ph (2019). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Flusser, V (2019). *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Groys, B (2021). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Henckmann W y Lotter, K (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Cítica.
- Mallarmé, S. (1897a). Autre étude de danse: Les fonds dans le ballet. En *Divagations* (pp. 179-185). París: Paris Bibliothèque-Charpentier. Eugène Fasquelle. Disponible en :
<https://archive.org/details/divagations00mall/page/376/mode/2up>.
- Mallarmé, S. (1897b). Ballets. En *Divagations* (pp. 171-178). París: Paris Bibliothèque Charpentier. Eugène Fasquelle. Disponible en :
<https://archive.org/details/divagations00mall/page/376/mode/2up>.



Mallarmé, S. (1993). *Ballets*. Traducción de E. Goud. *Performing Arts Journal*, 15(1), pp. 106-110.

Melamed, A (2022). *Adiós al cuerpo: Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas*. Buenos Aires: Prometeo.

Le Breton, D (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Rancière, J (2018). *Aisthesis. Escenas del régimen estético*. Buenos Aires: Manantial.

Sadin, E (2017). *La humanidad aumentada: la administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra

Sadin, E (2022). *La era del individuo tirano: el fin de un mundo común*. Buenos Aires: Caja Negra.

Sartori, G (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus

Sontag, S (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.

Soulages, F (2015). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Spinoza, B (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional.

Valéry, P. (2016). *Filosofía de la danza*. Traducción de P. Châtenois. Madrid: Casimiro

Whitehead, A (1968). El concepto de Naturaleza. Madrid: Gredos. Recuperado en:
<https://archive.org/details/WhiteheadAlfredNorthElConceptoDeNaturalezaGredos/page/n1/mode/2up>