

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

白界 BAI JIE

Espacios conceptuales que se dividen
en la intersección de varias fronteras.

Tipología 4

Alumno: **Hao Cui**

Tutora: **Dra. M.D. Empar Cubells Casares**

Valencia, Julio de 2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÀSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓ
ARTÍSTICA

RESUMEN

El proyecto Bai Jie se compone de dos partes. La teórica profundiza en el recorrido y las posibilidades del videodanza, desde la perspectiva de muchos y muy diversos casos prácticos. En ella se hace un repaso a la escena contemporánea de esta disciplina artística, analizando y extrayendo información útil que sin duda ayudará a una mejor comprensión del videodanza actual y su enorme versatilidad en el mundo del arte. De este modo, se extraen conclusiones y se catalogan las distintas obras, de forma tal que puedan servir al lector para generar nuevas ideas y discursos. Para ello se enumeran gran cantidad de obras audiovisuales de fácil de acceso a través de la web. En la segunda parte, se propone una pieza audiovisual compuesta por un tríptico, en el que se juega con los sentidos y percepciones de las fronteras culturales, sociales y políticas de Occidente/Oriente. Con un carácter experimental que fusiona atmósferas y recursos sonoros de las culturas del norte de China, con imágenes y problemáticas experimentadas por el autor en Europa. Para ello, se adentra tanto en conceptos más etéreos e intangibles, como en sucesos reales y casos más pragmáticos. Intentando de este modo adivinar soluciones, plantear dudas, difuminar límites y crear un acercamiento entre culturas... Esperando que sea la mente del espectador la que se retroalimente del discurso aquí planteado. Todo ello desde la mirada personal del artista y con un profundo respeto por las costumbres, la idiosincrasia y la autodeterminación de los pueblos.

.....
PALABRAS CLAVE: VIDEODANZA, AUDIOVISUAL, FRONTERAS CULTURALES,
OCCIDENTE / ORIENTE

ABSTRACT

The project Bai Jie consists of two parts. The theoretical delves into the travel and possibilities of the videodance, from the perspective of many and very practical diverse cases. In it a revision is done to the contemporary scene of this artistic discipline, analyzing and extracting useful information that undoubtedly it will help to a better comprehension of the current videodance and its enormous versatility in the world of the art. In this way, conclusions are extracted and catalog the various works, so that they may serve the reader to generate new ideas and speeches. This large amount of audio-visual works is enumerated of easy access through the web. In the second part, it is proposed a audio-visual piece composed by a triptych, in that it is played by the senses and perceptions of the cultural borders, social and west / east politics. With an experimental character that fuses ambience and sonorous resources of the cultures of the north of China, with images and problematic experienced by the author in Europe. For this reason, enters in both concepts more ethereal and intangible, such as in real events and cases more pragmatic. Trying to foresee this way solutions, raise doubts, blur limits and create an approach between cultures... Hoping that it should be the mind of the spectator that retroaliments of the speech raised here. All of this from the personal gaze of the artist and with a deep respect for the customs, the idiosyncrasy and the self-determination of the peoples.

.....
KEYWORDS: VIDEODANCE, AUDIO-VISUAL, CULTURAL BOUNDARIES, WEST / EAST

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| PARTE I _____ | 11 |
| 1.1 Concepto _____ | 12 |
| 1.2 Motivación _____ | 13 |
| 1.3 Título general _____ | 16 |
| 1.4 Hipótesis _____ | 18 |
| 1.5 Objetivo principal _____ | 20 |
| 1.6 Metodología _____ | 23 |
| PARTE II _____ | 31 |
| 2.1 Estudio sobre el arte _____ | 32 |
| 2.1.1 Panorama: La importancia del videodanza y la hibridación cultural _____ | 32 |
| 2.1.1.1 Introducción: La temática de los límites en el arte _____ | 32 |
| 2.1.1.3 Los artistas: exploradores de los límites _____ | 34 |
| 2.1.1.4 La exploración de los límites interculturales _____ | 53 |

| | |
|--|-----|
| 2.1.1.5 Artistas occidentales que reflexionan acerca de los límites en Oriente _____ | 59 |
| 2.2 Estudio sobre la danza _____ | 62 |
| 2.2.1 Evolución de la danza, desde la danza libre a la actualidad _ | 62 |
| 2.2.1.2 Definición de danza Contemporánea _____ | 62 |
| 2.2.1.3 Cuadro comparativo Ballet y danza Contemporánea _____ | 63 |
| 2.2.1.4 Introducción a la historia de la danza Contemporánea _____ | 68 |
| 2.2.1.5 Las técnicas más destacadas en la actualidad _____ | 77 |
| 2.2.1.6 Evolución de la danza Contemporánea _____ | 78 |
| 2.2.1.7 La danza Posmoderna _____ | 84 |
| 2.2.1.8 Características de la danza Posmoderna _____ | 84 |
| 2.3 Videodanza y Tecnología _____ | 92 |
| 2.3.1 El cuerpo como explorador del límite de las fronteras artísticas _____ | 92 |
| 2.3.1.1 Definición de videodanza _____ | 94 |
| 2.3.2 Festivales de videodanza _____ | 103 |
| 2.3.3 Actualidad. Algunos ejemplos de videodanza procedentes de <i>videodanza.com</i> _____ | 109 |
| 2.3.4 La Composición digital en la danza _____ | 110 |
| 2.3.5 El Cyborg en la danza _____ | 113 |
| 2.3.6 Softwares Interactivos _____ | 116 |

| | |
|--|-----|
| PARTE III | 127 |
| 3.1 La Obra Inédita | 128 |
| 3.1.1 Preproducción | 128 |
| 3.1.2 Selección de la bailarina | 129 |
| 3.1.3 Guión general | 130 |
| 3.1.4 Diseño de los movimientos de danza | 132 |
| 3.1.5 Localización | 133 |
| 3.1.6 Selección de material fílmico | 135 |
| 3.1.7 Equipo técnico | 136 |
| 3.1.8 Plan de rodaje | 137 |
| 3.1.8.1 Capítulo 1: 海无相 (hai wu xiang) | |
| El mar es un azar | 137 |
| 3.1.8.2 Capítulo 2: 面临灾 (mian lin zai) | |
| La actitud ante los desastres | 143 |
| 3.1.8.3 Capítulo 3: 法外宇 (fa wai yu) | |
| Aeropuerto sin papeles | 149 |
| 3.1.9 Postproducción | 155 |
| 3.1.10 Efecto digital | 156 |

| | |
|---|-----|
| 3.2 Desarrollo conceptual _____ | 158 |
| 3.2.1 Introducción _____ | 159 |
| 3.2.1.1 Capítulo 1. El mar es un azar _____ | 160 |
| 3.2.1.2 Capítulo 2. La actitud ante los desastres _____ | 161 |
| 3.2.1.3 Capítulo 3. Aeropuerto sin papeles _____ | 163 |
| 3.2.2 Otros elementos _____ | 164 |
| 3.2.3 Conclusiones _____ | 165 |
| Bibliografía _____ | 170 |
| Anexos _____ | 174 |



PARTEI

PARTE I
1.1 CONCEPTO

Investigar la presencia de las fronteras culturales y conceptuales (naturales, sociales, políticas...) en el videodanza.



白
界
bai
jie

PARTE I

1.2 MOTIVACIÓN

La razón por la cual se ha querido poner de manifiesto una serie de conceptos e ideas en torno a la capacidad del arte, y en este caso, el videodanza a la hora de transmitir puntos de vista y reflexiones sobre la cultura desde ángulos diversos, viene dada por la posibilidad de plantear un discurso alternativo a la visión occidental de los acontecimientos. Es decir, indagar en la manera de reflejar un discurso a través del prisma de una cultura "contrapuesta", o como mínimo, bastante distante de la presente en estos países: la cultura oriental. El bagaje emocional y artístico así como los referentes plásticos, sonoros, humanos... de un país gigante situado al Este de la cultura occidental, con una tradición milenaria en cuanto a la proyección y definición de un arte que responde a unas sensibilidades ciertamente distintas a las que propone Europa. Por ello, la mejor motivación es la de encontrar esos planos opuestos, perpendiculares en su concepción, provenientes de culturas distintas y donde, sin embargo, podemos encontrar algunos espacios tangentes y un espacio para la reflexión y la autocrítica desde ambos puntos de vista.

Dadas las impresionantes posibilidades que la tecnología pone al servicio del arte, el proyecto final consiste en la realización de un audiovisual en el que el creador intuye y desvela diversas cuestiones que atañen a la cultura y la sociedad occidental, aunque si bien desde el punto de vista personal de la cultura oriental.

Indagando en las posibilidades expresivas (si bien anteriormente ya se habían realizado algunas incursiones cortas en el territorio audiovisual en la Universidad de Mongolia Interior), es como fueron apareciendo en el imaginario personal numerosos artistas, cineastas, filósofos, performers, bailarinas y coreógrafos, o artistas visuales que pasaron a formar parte del vocabulario conceptual y audiovisual de este proyecto limítrofe que desarrollaremos a continuación.

Algún tiempo después de haber conocido y experimentado la cultura e idiosincrasia de un país Occidental, se planteó una reflexión sobre las similitudes y diferencias entre ambas culturas (oriental-occidental), empezando a desarrollar la temática de las fronteras culturales y conceptuales (naturales, sociales, políticas, históricas y etnológicas) a través del medio de la videodanza.

De esta reflexión surgió una criatura híbrida de carácter audiovisual llamada Bai Jie que significa: espacios conceptuales que se dividen en la intersección de varias fronteras.

En esta producción audiovisual de videodanza "Bai Jie" confluyen al unísono las raíces orientales y de la cultura nómada de Mongolia, visibles en la selección musical y los tonos ásperos de la tradición musical del folclore de Mongolia y el sur de Rusia (de nuevo entre límites), en contraposición con emplazamientos visuales y lugares comunes occidentales: aeropuertos, paredes urbanas con graffitis, ruinas industriales, etc...

La forma de videoarte escogida para esta investigación pertenece al género de la videodanza, desarrollando lenguajes propios de este medio, y con una gran carga de experimentación, intuición y versatilidad en los procesos creativos (reproducción, guión, rodaje, conceptualización, selección de planos, audios, textos... y todo lo relativo a la postproducción

audiovisual). En esta pieza, cuya principal protagonista es una mujer occidental, se reflexiona sobre los límites establecidos entre naturaleza y cultura, entre la razón y la sin razón, el comportamiento y la expectativa del ser humano ante situaciones metafóricas y/o reales, vividas en su territorio (en este caso Occidente), para poner de manifiesto algunas sinrazones o contradicciones presentes en todas las culturas. De este modo, se dota de significado y relevancia a las acepciones explicativas y narrativas que responden a la descripción del concepto: Bai Jie.

El video Bai Jie aborda en forma de tríptico tres de las acepciones de su significado.

PARTE I

1.3 TITULO GENERAL

白界 Bai Jie. Espacios conceptuales que se dividen en la intersección de varias fronteras.

Capítulo 1: 海无相 (hai wu xiang) El mar es un azar.

Capítulo 2: 面临灾 (mian lin zai) La actitud ante los desastres.

Capítulo 3: 法外宇 (fa wai yu) Aeropuerto sin papeles.

Todas ellas se unen, se interrelacionan o se suman, obedeciendo a un solo término que contiene numerosos matices. Esta complejidad conceptual (dada por una visión oriental y metódica de la terminología abordada), que no la lingüística ha ocasionado un despliegue de términos "traducidos" a un sistema occidental y mayormente a un lenguaje asimilable desde el ángulo de otras culturas, para poder comprender su unidad y su discurso. Para hacernos una idea, sería como si a un solo golpe de voz proveniente del "núcleo" artístico, se obedeciese a la composición de múltiples partículas (electrones, protones, neutrones...) con sus peculiaridades intrínsecas y las reacciones físicas y químicas (o emocionales en este caso) que son capaces de llegar al espectador.

Recordemos que si bien en la cultura occidental cualquier estructura obedece a tres ejes básicos (tres dimensiones): alto, ancho, profundo. La cultura occidental reconoce hasta 45 formas distintas para describir

cualquier estructura de la naturaleza dada por su material orgánico e inorgánico: piedra, árbol, animal, etc....ante lo cual nos encontramos ante un sistema mucho más rico y complejo.

Por ello se ha efectuado una estructura clara, un video compuesto de un tríptico videográfico. Dicha producción audiovisual (Bai Jie) está dotada de una profunda investigación y análisis que muestran su complejidad y las múltiples significaciones que otorgan los pequeños matices y lecturas. Estableciendo de esta manera dialécticas audiovisuales y conceptuales entre la cultura oriental y occidental, explorando y dejando a la libre interpretación de cada uno el hallazgo de esa delgadísima línea que entrelaza los límites entre ellas.

PARTE I

1.4 HIPÓTESIS

Demostrar la importancia de la temática de las fronteras culturales y conceptuales (naturales, sociales...) en el discurso mediático de el videodanza; cómo es recogida, traducida y expuesta esta dialéctica entre el movimiento, la palabra, la música y el vídeo a través de diversas ópticas y planteamientos producidos por artistas a diversos niveles, especialmente en un territorio rico en expresiones y ejemplos, que sin embargo, porta una trayectoria minúscula respecto a otras artes. Para ello se analizarán múltiples obras significativas del videodanza; en las cuales se examinará si existe una mirada sobre los límites culturales, y qué tipo de recursos y sobre qué estamentos se consolida esta reflexión, procurando hacer cierta luz en el panorama contemporáneo y extraer conclusiones válidas en la construcción de nuevos procesos artísticos. Se trata, del mismo modo, de sacar a la palestra una pluralidad de pensamiento dentro mismo del territorio del videoarte y en concreto del videodanza.

Las fronteras culturales, tal y como han sido tratadas en diversas acciones artísticas, especialmente durante el siglo XX, y de forma más específica, en el ámbito de la video-creación, nos invitan a resolver y cuestionar todo aquello que el estamento cultural nos impone por razones sociológicas, humanas y culturales. Es por ello que resulte tan enriquecedor la visión que de éste término han llevado a cabo diversos artistas o equipos de trabajo. Precisamente en el mundo globalizado al

que nos aboca una cultura Occidental que lucha por perdurar y “contaminar” las riquezas culturales de otros territorios, es preciso plantearse y cuestionar las prácticas más que dudosas de esa utópica Aldea Global*, y sus graves consecuencias para unas sociedades inmersas en un torbellino de estímulos audiovisuales, que en lugar de concebir cada territorio y cada cultura como únicas, hace que nos aproximemos de forma involuntaria a hechos, actitudes, personas y sentimientos que no sólo distan de nuestra cultura en el espacio, sino que también en el tiempo. La cualidad del vídeo como soporte duradero, con vigencia temporal y capacidad de ser revisado en distintas épocas nos permite una imagen desfragmentada y caótica de las fronteras “reales” y de las imaginarias (televisivas, publicitarias, artísticas...).

Se entiende pues, que las herramientas que nos concede el videodanza son infinitas a la hora de producir y reflexionar nuevos puntos de vista alrededor de la diversidad de pensamiento, el tramado de propuestas que se entrelazan y divergen en varios puntos de vista, proponiendo y enriqueciendo las nuevas vías de expresión conceptual que plantea este formato.

PARTE I

1.5 OBJETIVO PRINCIPAL

Dar a conocer la existencia de la temática de las fronteras sociales, humanas, tecnológicas y culturales dentro del territorio de la videodanza. De esta manera se pretende abordar también la necesidad de una experimentación continua y renovadora en la visión de estos límites, que resultan cambiantes, cíclicos y en movimiento continuo, en lógica de inercia de la expansión y transformación de las culturas locales. Además de la necesidad de una mirada multiangular e intercultural de los mismos procesos que nos llevan a cuestionarnos las fronteras y las necesidades (o no) que tenemos de ellas.

Esta investigación tiene además los siguientes objetivos:

- Compilar y organizar la mayor información posible sobre la temática central de esta investigación: la incidencia de los límites en el video-danza, y la capacidad de éstos de generar nuevas sinergias al unirlos, separarlos, estirarlos, desmentirlos...
- Analizar la importancia de los límites en el discurso artístico, videográfico y de la videodanza. Para así comprender cómo las acepciones de la palabra FRONTERA han llevado a una evolución y unos paradigmas propios de una ciencia infusa, complicada de plasmar y/o definir, y dar respuesta a eternos interrogantes de la historia del arte: ¿dónde empiezan los límites? ¿mis límites? ¿las culturas dónde interceden y de qué

manera? Aunque la importancia del límite fronterizo entre culturas es latente en la percepción contemporánea del arte, se pretende entablar una serie de criterios que han ido difuminando esta línea (en ciertos lugares) o acentuándola aún más en otros. La reverencia de los límites ante la filosofía y el arte siempre han sido objeto de debate y un espacio abonado para la reflexión, el intercambio y el avance en el pensamiento.

- Dar a conocer la incidencia de los límites dentro del panorama de el videodanza actual y cómo ha evolucionado el videodanza hasta el día de hoy. Desde las primeras aproximaciones e incursiones del audiovisual en el mercado del arte, las galerías y museos, hasta nuestros días donde como disciplina está completamente normalizada. Y poner de manifiesto este ámbito de la creación como un caldo de cultivo rico en nutrientes que se permite el lujo de generar nuevos lenguajes y meta-lenguajes en su foro interno. Erigiéndose a la vanguardia de la experimentación y la innovación, del que quedan lejos los planes de estudio más puramente cinematográfico, donde parece ser que la inventiva y el riesgo dejó de existir hace más de cincuenta años, para dar paso a una industria y una estructura de negocio que admite pocas "inversiones" suicidas o revolucionarias. Es en el terreno del videoarte, y más allá: el videodanza, donde los creadores contemporáneos siguen experimentando y debatiendo los límites entre la fuerza de la imagen, la música, el montaje, el contenido y el contenedor. Además, situando en éste último caso al ser humano en el centro de la creación.

- Analizar la simbiosis entre el lenguaje oriental y occidental en el discurso de el videodanza y la exploración de sus límites culturales, conceptuales y los físicos u espaciales. Partiendo de obras y proyectos gestados en el continente asiático, y otros nacidos en el europeo y norteamericano se puede evidenciar una posible intersección entre ambas culturas y una continua búsqueda y enriquecimiento de elementos de una cultura en la otra; objetivo que persiguen sus artistas en aras de

encontrar un idioma universal y emocional capaz de conjugarse a través de un lenguaje común: el arte.

- Evidenciar como el videodanza forma parte del videoarte actual y es poseedor de un lenguaje propio que le distingue de otras disciplinas, y como ha contribuido de forma notable al desarrollo de las nuevas tecnologías. Dado su carácter experimental e innovador, esta disciplina goza de buena salud en nuestros días, y su campo de expansión es enorme debido a su corta existencia y a los éxitos más que notables de muchos artistas y proyectos. Así en el campo puramente conceptual, como en la capacidad de los realizadores para generar nuevas posibilidades a través de un uso metódico e inteligente de la tecnología. Incluso sin gozar de los desorbitados presupuestos de la industria cinematográfica, el videodanza ha sabido utilizar con ingenio y habilidad las posibilidades que le ofrece la técnica.

- Testimoniar como las nuevas tecnologías y el uso de software interactivos contribuye a la hibridación de géneros y de resultados, diluyendo las fronteras o límites existentes dentro de la misma disciplina. La aparición de líneas divisorias y subgéneros dentro de la misma vertiente artística, ponen de manifiesto la gran vitalidad del medio y las inmensas oportunidades que brinda tanto a los recién iniciados como a los artistas más consagrados.

PARTE I

1.6 METODOLOGÍA

En esta investigación hemos empleado la metodología empírica. En primer lugar, creando una base de datos de como se ha desarrollado la temática de las fronteras en el arte, explorando las partes más interdisciplinarias, su intersección entre tecnologías y las fusiones culturales.

A lo largo del proceso se va descubriendo del mismo modo una transmutación de los movimientos artísticos. En concreto asistimos a una bifurcación de caminos y una ramificación de itinerarios que convergen en varias disciplinas artísticas. Aquí nos centramos, por un lado, en la danza contemporánea (su evolución, sus personalidades, su creación de espacios nuevos para el movimiento y la presencia “irremediable” del espectador); y por otro lado, el terreno del vídeo. Viendo como la evolución de la técnica del vídeo experimenta un vertiginoso avance en cuestión de pocos años, haciendo accesible el uso doméstico y abriendo el campo exponencialmente a la investigación y la inquietud creadora.

Para ello hemos profundizado en los antecedentes de la danza y del videodanza, cobrando especial interés las exploraciones e investigaciones híbridas (culturales y tecnológicas) realizadas en la década de los '70 y '80 antes de establecerse ésta última como una modalidad propia. De esta manera trazaremos unas líneas sólidas para un movimiento artístico que vivió su apogeo en estas dos décadas, en las cuales se dieron todo tipo de reivindicaciones y exploraciones de los límites. Paradó-

jicamente, los percusores de esta nueva disciplina fueron un occidental y un oriental, un alemán y un coreano. Un nuevo reto para los límites.

A partir de la década de los '90 el videodanza comienza a ser reconocido con una identidad propia dentro del territorio del videoarte. Para constatar estos hechos hemos realizado una investigación de aquellos artistas o grupos más significativos que han ayudado a definir su discurso dentro del territorio audiovisual en la actualidad. Es en esta época quizá, donde este nuevo género se desvincula de su raíz para fomentar más la dialéctica y el lenguaje del movimiento, situando el foco sobre el bailarín o bailarina, o el grupo... y desvinculando al arte escénico de sus lugares y espacios comunes. Es aquí donde el videodanza se conforma como recurso artístico propio e independiente que, si bien es deudor tanto del vídeo como de lo teatral, consigue generar un lenguaje y una forma de hacer única y con gran capacidad de transmisión de mensajes, metáforas, sentimientos... deslizándose nuevamente por el territorio fronterizo entre las artes.

Si bien la contribución de la tecnología y de los nuevos soportes (software, videoproyectores, tecnología mapping...) han tenido un lugar fundamental en la evolución del videodanza y su lenguaje, su propia argumentación y capacidad para lograr una interactividad queda plasmado de forma evidente en ciertos proyectos de formato no convencional¹ en los que el video danza convive con la danza representada en espacios convencionales (teatros, auditorios,...)

Este recorrido queda evidenciado en algunos episodios de nuestra investigación, dando a conocer lo que, sin duda alguna, ha significado su contribución fundamental al arte: la capacidad de explorar y difuminar los límites culturales y transgeneracionales de una disciplina ancestral como es la danza; explorando del mismo modo, sonidos culturales y tratándolos tecnológicamente mediante acompañamientos de música

.....
¹ CHERKAOUI, Sidi Larbi. TeZukA, 201 [en línea], ed. Movimentos Festwochen [Wolfsburg, Alemania] 19/04/2012. [Consulta: 22 de Diciembre 2012]
Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=9XZZCDVK3mc>>

electroacústica, o coreografiando movimientos de danzas antiguas con los propios de la danza contemporánea. Incorporando al lenguaje de la danza y del videodanza conceptos filosóficos, culturales, literarios y políticos, así como resaltando su notable capacidad para asumir otras corrientes estéticas: grecorromanas, de la Ilustración, de las vanguardias del siglo XX, incluso hasta las acepciones del arte minimalista, techno, glam... y manteniendo su integridad y su desarrollo constante sin prejuicios ni miedos a la hora de atravesar diversos campos de la cultura, la vida e incluso la religión.²

Consiguiendo así que no sólo los elementos naturales del medio (la danza) o las limitaciones técnicas (el vídeo) dieran resultados totalmente asombrosos e innovadores en el campo audiovisual, sino que por sí mismo, el videodanza ha influido a la hora de interpretar el propio cuerpo, generando nuevas actitudes de baile, nuevo movimientos, cuerpos que bailan en contacto (danza contact) y otros flujos artísticos que ayudan a la mejor comprensión y consolidación de un arte que ha encontrado la aceptación y valoración del público, acostumbrado hoy en día a encontrar en galerías y museos obras de videodanza.

Para realizar esta investigación se ha dividido el proyecto en dos partes complementarias, una de carácter más teórico (donde se plasmarán todas las inquietudes y se establecerá el marco de creación oportuno), y otra, en la que se abordarán todas las características de índole más técnica y pragmáticas para llevar a cabo el tríptico Bai Jie.

En la primera parte del proyecto se pondrá el acento sobre la importancia del videodanza como objeto de investigación, poniendo de manifiesto las cualidades y el marco teórico que sustenta un arte sobre el que no abundan textos o referencias demasiado extensas; hecho comprensible dada la fugacidad y el avance vertiginoso que esta disciplina ha experimentado en la última década del siglo XX. No obstante,

.....
² PAIK, Nam June. Zen for Film, 1962-64 [en línea], ed. Fluxus Film.
[Consulta: 30 de Noviembre 2012] Disponible en Web:
<<http://www.youtube.com/watch?v=8z1sOslrshU>>

destacaremos aquí las intenciones y las motivaciones que han llevado a diversos artistas a incurrir en este territorio, y como su evolución se ha ramificado en diversas vertientes o subgéneros, que van desde el videoclip musical (en su versión más comercial³), o la “traducción” a un lenguaje audiovisual de un montaje planteado para espacios escénicos contemporáneos.⁴

Además, se incidirá en los antecedentes históricos y la eclosión tan importante que este arte experimentó en los años '70. Así como los nuevos formatos y novedosas características surgidas en Europa desde la escena teatral⁵, y como se desarrolla a otros niveles entre los artistas del continente asiático. Para de esta manera, llegar hasta la actualidad y poder observar la línea genealógica que el videodanza ha trazado en su corta existencia.

En toda esta investigación resaltaremos, a parte de su propia evolución, aquellos elementos de carácter innovador en el discurso, con predisposición hacia lo interdisciplinar o hacia proceso evolutivo del paradigma tecnológico y su frenético avance; subrayando aquellos que destacan por poseer un carácter híbrido, y una irrevocable función intercultural. Evidenciar de igual modo aquellos proyectos que han servido de base a la nueva coyuntura audiovisual y que nos han permitido la plasmación y realización de un videodanza que hereda gran cantidad de argumentos y postulados, con sus aciertos y errores, en pro de hallar un lenguaje propio y continuar con la búsqueda de una frontera cada vez más invisible y sutil.

³ CUNNINGHAM, Chris. All is Full of Love (escrita e interpretada por Björk), 1999. [en línea], ed. Universal Music Publishing Ltd / Famous Music [Londres, Reino Unido] 10/08/2010, [Consulta: 16 de Febrero 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ajl2J2SQ528>>

⁴ VANDEKEYBUS, Wim. Blush. 2004. [en línea], ed. Última Vez [Bruselas, Bélgica] [Consulta: 13 de Febreo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=QtKUONLBP-8>>

⁵ BAUSCH, Pina. Die Klage der Kaiserin, 1990. [en línea], ed. Wuppertal Theatre of Dance [Wuppertal, Alemania] [Consulta: 22 de Diciembre 2012] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=l5aM96ld1WM>>

La segunda parte corresponde al análisis del proyecto audiovisual Bai Jie. Que se compone de una introducción a las intenciones y discurso de la pieza, y donde se explica como se ha distribuido el proyecto en tres partes: 海无相 (hai wu xiang) El mar es un azar. 面临灾 (mian lin zai) La actitud ante los desastres. 法外宇 (fa wai yu) Aeropuerto sin papeles.

白界 Bai Jie: espacios conceptuales que se dividen en la intersección de varias fronteras.

Una forma fonética sencilla, pero que atiende a un complejo número de palabras en un idioma occidental, en contraposición a lo escueto y directo de dicho término en su lenguaje original.

Es por ello que hemos mantenido dicho término en su caligrafía original, atendiendo al sistema de representación Ganji, original del alfabeto chino, así como su traducción en caracteres latinos (Sistema Pinyin Simplificado). La traducción al castellano contiene todos los componentes conceptuales del título, estableciendo éste como eje fundamental de dicha investigación o TFM, puesto que no existe una traducción literal y unilateral en el lenguaje occidental que obedezca a dicha terminología.

A su vez los tres vídeos que componen el tríptico Bai Jie obedecen a unos planteamientos propios en cada caso, otorgando cierta independencia entre unos y otros, si bien todos se plantean como ejercicios complementarios e inseparables en su proyección, pues generan en su conjunto el mensaje global y aportan los matices necesarios para la reflexión del concepto fronterizo entre culturas.

A continuación pasamos a enumerar cada uno de ellos y la sinopsis argumental que los define, para una mejor comprensión del discurso.

El vídeo 海无相 (hai wu xiang) El mar es un azar, responde al concepto de la frontera natural que supone la división entre mar y tierra observada desde la perspectiva de la búsqueda de conocimiento. Podría decirse como un lugar común en el que la ciencia, la religión o las creencias, y la experiencia de cada individuo discurren en la búsqueda de esa frontera ¿qué separa lo natural de lo inmaterial? ¿o lo divino de lo terrenal? ¿qué límites marcan el cielo y el mar? Todo ello significaría que las fronteras tienen un sentido, una razón de ser, pero... ¿acaso no juega lo inesperado del azar un papel mucho más importante? La respuesta a preguntas frecuentes en todas las civilizaciones forma parte del punto de partida de esta pieza. Si bien se focaliza sobre la protagonista, mujer caucásica, perdida en una naturaleza salvaje y deshumanizada, en la cuál procura un sentido a sus actos, que participan de un movimiento espasmico e imprevisible. Como el azar.

El vídeo 面临灾 (mian lin zai) La actitud ante los desastres. responde al concepto de transformación del hombre por sus hábitos. Sirve como telón de fondo un paraje en decadencia, atrapado por los designios de una naturaleza implacable, que se empeña en hacer desaparecer el lugar. Sobre él, la protagonista trata de resolver con un pequeño gesto una problemática aún mayor: la conservación del medio natural. La negligencia del ser humano, causante de las peores desgracias biológicas es interpretada como un camino hacia ningún lugar, o a un lugar perdido. Un espacio que no se recupera, y en el cuál se pone de manifiesto una suerte de danza de los vientos y de la lluvia (como tótem intercultural en respuesta a la necesidad del líquido elemento), y cómo es la actitud de la protagonista se alza finalmente en un atisbo de esperanza y lucha contra la barbarie medioambiental que profesan las clases dirigentes, en continuo detrimento de los sueños más humanos. En esta parte, el eje transfronterizo de la pieza viene dado por una preocupación común a muchas culturas: la ecología y el respeto a la naturaleza, en contraposición a su degradación y utilización desmedida e insostenible.

Y finalmente el video 法外宇 (fa wai yu) Aeropuerto sin papeles, responde a una problemática más social y actual, enfocada desde un caso concreto y real: la construcción de una torre de marfil sin ningún tipo de uso ni beneficio. El Aeropuerto de Castellón sirve como escenario del despilfarro de la civilización y sus absurdas realidades, en las que el género humano queda relegado a un papel de observador. Las ínfulas de poder gestadas en las élites políticas y empresariales occidentales dejan poco margen resolución de problemas reales, dejando como única arma la imaginación y la ironía para denunciar actos despotas, sirviéndonos de la poética de las imágenes y la música, para traspasar esa frontera entre el absurdo y la realidad, a veces demasiado abrupta y desgarradora en este extraño Primer Mundo.

Todo ello queda cohesionado bajo la investigación y el análisis realizado durante este Trabajo Final de Master que analiza la impronta de los límites culturales dentro del territorio del videodanza.

Posteriormente se ha pasado a efectuar un análisis de las diferentes fases de la realización videográfica: preproducción, producción y postproducción. Destacando las áreas y tareas más significativas de cada una de ellas tales como: desarrollo del guión, realización del story board, casting, formación del equipo de rodaje, filmación, edición digital, audio, efectos sonoros y audiovisuales, créditos, planes de difusión.

Tras las conclusiones hemos procedido al desarrollo de la bibliografía. La cual se ha dividido en varios apartados:

- Los límites en el arte.
- La danza.
- El vídeo.
- Los límites en el videoarte y el videodanza.



PARTE II

2.1. ESTUDIO SOBRE EL ARTE

2.1.1 Panorama: la importancia del videodanza y la hibridación cultural

2.1.1.1 Introducción: La temática de los límites en el arte

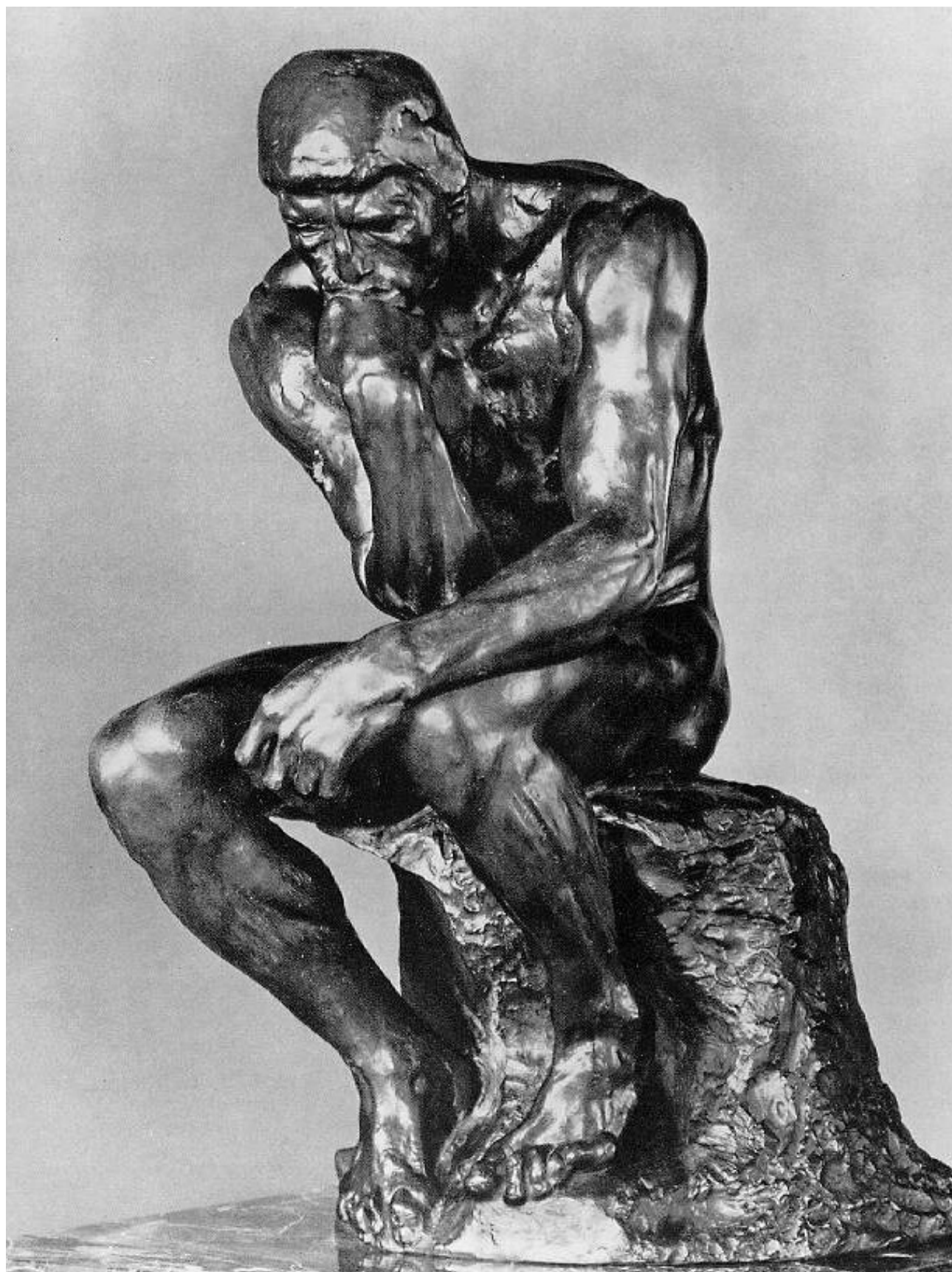
En el ser humano siempre ha existido una tendencia a explorar los límites y a reflexionar sobre ello. En todas las culturas se ha intentado definir los elementos fundamentales de la naturaleza en relación a la existencia del hombre desde los pre-socráticos griegos a las corrientes filosóficas más orientales.

Sin duda alguna la exploración de esos límites físicos nos ha conducido al análisis de los límites más trascendentes al propio cuerpo físico y de su entorno, analizando los límites metafísicos.

También desde el arte ha existido esa necesidad, dentro de la propia escultura Auguste Rodin experimentaba con las distintas texturas en sus obras, la confrontación entre acabado-inacabado, explorando los límites del lenguaje artístico y de sus emociones.



Le Penseur (El pensador).
Auguste Rodin. 1880.



2.1.1.3 Los artistas: exploradores de los límites

Tradicionalmente los diferentes tipos de límites físicos, psicológicos, culturales, han sido explorados por artistas tales como:

George Segal: Cuya contribución fundamental fue eliminar el bastión escultórico del pedestal (límite que durante siglos había cohabitado con la escultura) durante la época del pop, consistió en bajar la escultura de su pedestal", tal como declaro el propio Segal en una entrevista a la agencia Associated Press en 1985. Quería conseguir la unión entre lo físico y lo mental". Segal se inspiraba en personas, en el mundo cotidiano que le rodeaba. Segal los cubría literalmente de yeso para realizar sus creaciones y a menudo incorporaba elementos del paisaje urbano, como semáforos o trozos de coche. Pero también abordó temáticas de identidad, plasmando como nadie la soledad, complejas relaciones de pareja y el holocausto.



Holocausto.
Lincoln Park.
San Francisco.
George Segal.
1984.

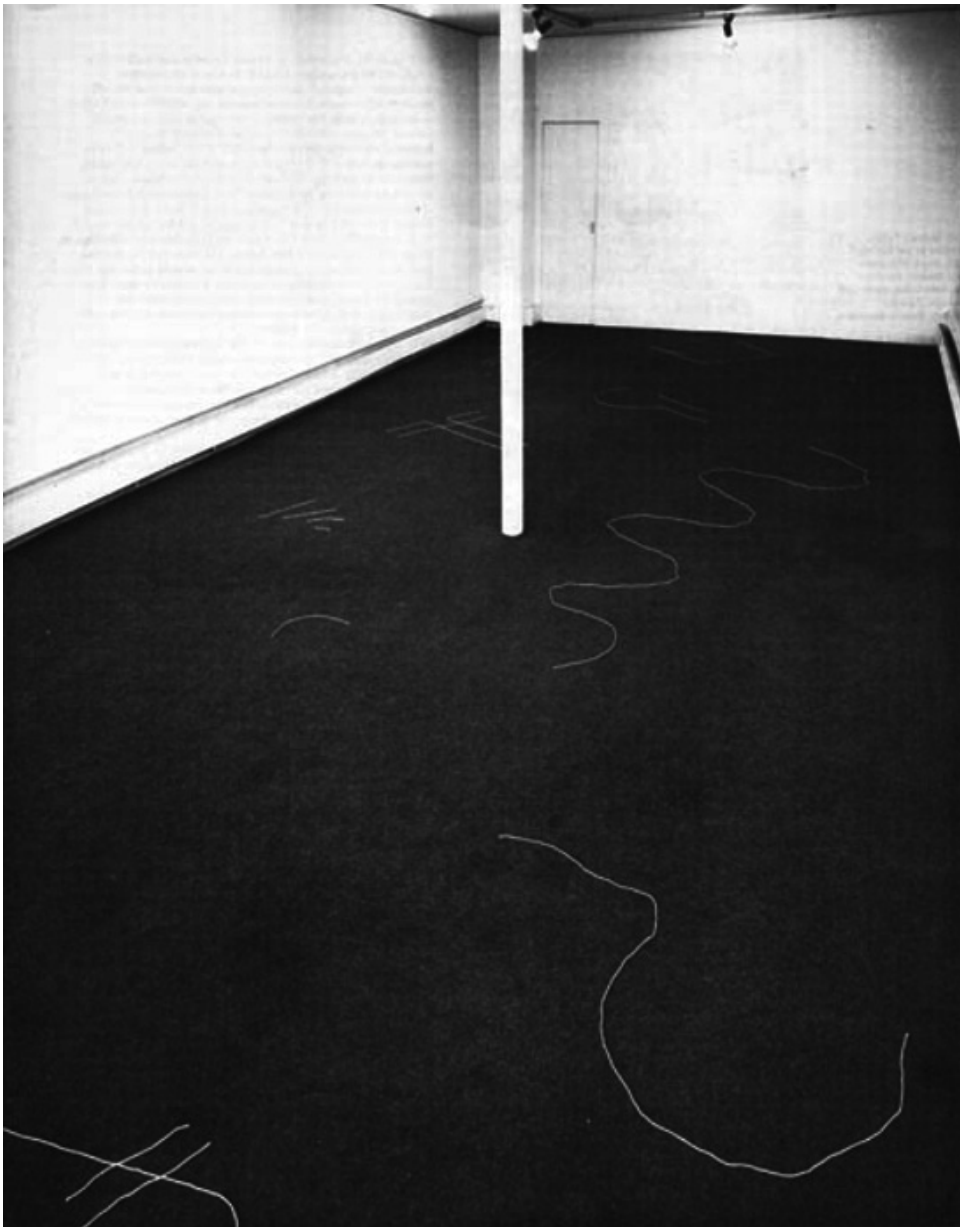
Untitled.
Robert Morris.
1967.



Robert Morris: Pintor y escultor estadounidense, uno de los principales representantes artísticos y teóricos de las corrientes artísticas conocidas como minimalismo, antifoma y land-art. En 1966 Morris participó en la segunda exposición del grupo, considerada como la más importante: "Primary Structures: Younger American and British Sculptors" ('Estructuras Primarias: jóvenes escultores americanos y británicos'). En ella se presentó, junto a obras de Morris, otras de los principales miembros del grupo: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert

Smithson y Sol LeWitt. Es conocido por su contribución a la disolución de los límites de la obra escultórica. Usando materiales amorfos que varían en cada instalación como los fieltros.

Richard Tuttle. Que exploró los límites de los materiales durante el postminimal. Nacido en Rahway, Nueva Jersey, en 1941. Richard Tuttle es la primera generación de artistas que tomaron como un hecho, las transformaciones revolucionarias de la obra de arte propuesto por el minimalismo, a través de la improvisación de procedimientos de trabajo



Instalación.
Richard Tuttle.
1974.

y materiales no tradicionales. Para él sus obras tenían vida, se basaba en los detalles mínimos. Utiliza materiales que no se transforman fácilmente, muy definidos. Materiales que se expresan por sí mismos, no muy elegantes como: Alambre, madera, PBC, papel, corrugado y cuerdas. Al ser algunos tan pequeños podrían considerarse insignificantes, pero aún así logra crear cosas interesantes.

Él se siente liberado al conectarse con su estilo de arte. Presentando obras muy pequeñas que dicen mucho, tienen mucho para analizar y un lenguaje muy notorio. Hace que la gente se cuestione y analice más de lo que estaban acostumbrados.⁶

Chisto: Es uno de los artistas que explora el campo de la desmaterialización del arte reflexionando sobre los límites entre el espacio interior y exterior. Tal como apunta Rosa Martínez en la traducción del fragmento de Mc Grath, Dorothy "El Arte del Paisaje".

"Sin embargo, en su origen, el Land Art surgió ligado a la reflexión minimalista que pretendía romper con la función decorativista de la escultura y se nutrió de la voluntad de desmaterialización de las obras de arte y del espíritu anti-objetual y "anti-artístico" que inundó las búsquedas de los años sesenta y setenta. Como en el body art o en el arte de acción, el carácter efímero de las intervenciones de Land Art introdujo el tiempo real como coordenada plástica y abrió las puertas a la idea de arte como acontecimiento y experiencia."... "Si la denominación Land Art se asocia con grandes espacios naturales, con intervenciones escultóricas o arquitectónicas a gran escala, es fundamentalmente por el impacto y la dimensión de los trabajos de pioneros americanos como Robert Smithson (Spiral Jetty, 1970), Michael Heizer (Complex One-City, 1972-1976), Robert Morris (Observatory, 1971-1977), Alyce Aycock (Labyrinthe, 1972), Dennis Oppenheim (Whirlpool. Eye of the Storm, 1973) o Nancy Holt (SunTunnels, 1973-1976). Aunque el más espec-

.....
⁶ TUTTLE, Richard. [en línea],
[Consulta: 21 de Enero 2013] Disponible en Web:
<<http://bernadetteinstalacion.wordpress.com/richard-tuttle/>>

tacular de los artistas del Land Art, Christo, es de origen rumano, las intervenciones en Europa, por lo general, tienen una escala más íntima, como evidencian los rastros sobre la nieve del holandés Jan Dibbets o los paseos del británico Richard Long”.⁷

Richard Serra: es uno de los artistas más importantes, un escultor sin límites. Un explorador fascinante de la materia. Serra transformó la materia en espacio urbano, sobredimensionando la escala de la escultura en acero. Richard Serra, uno de los escultores más importantes es conocido por trabajar sus piezas de metal a gran escala y por pertene-

The Matter of Time.
(La Materia del Tiempo),
Museo Guggenheim
de Bilbao.
Richard Serra.
1994–2005.



⁷ MARTÍNEZ, Rosa. Fragmento de la introducción en:
MC GRATH, Dorothy. México: El Arte del Paisaje. [en línea] ed. Atrium Group, 2002.
p. 7-9.[Consulta: 21 de Enero 2013] Disponible en Web:
<<http://www.xtec.cat/~mplanel4/volum/instal/doc7.pdf>>

cer al movimiento "Process Art", un movimiento artístico, en el que la pieza final de arte, "wikt:objet d'art" objet d'art", no es el enfoque principal de la obra.

Serra, estudió en la universidad de California y en la universidad de Yale, en esa época para ayudar a pagar su educación, trabajó durante en fabricas fundidoras de metal, algo que le ayudó a aprender a manejar metales. Sus trabajos han sido aclamados en Europa y Estados Unidos, en donde sus esculturas han sido exhibidas en importantes galerías y museos como Museum of Modern Art y el Metropolitan Museum of Art en Nueva York.

"La materia del tiempo (The Matter of Time, 1994–2005) permite al espectador percibir la evolución de las formas escultóricas del artista, desde la relativa sencillez de una elipse doble hasta la complejidad de una espiral. Las dos últimas piezas de este desarrollo están creadas a partir de secciones de toros y esferas que generan diferentes efectos en el movimiento y la percepción del espectador. Estas se transforman de forma inesperada a medida que el visitante las recorre y las rodea, creando una vertiginosa e inolvidable sensación de espacio en movimiento.

La totalidad de la sala es parte del campo escultural: como ocurre en otras de sus esculturas compuestas por muchas piezas, el artista organiza las obras con determinación para mover al espectador a través de ellas y del espacio que las rodea. La distribución de las obras a lo largo de la galería crea pasillos de diferentes proporciones (anchos, estrechos, alargados, comprimidos, altos, bajos) y siempre imprevistos. En la instalación también hay una progresión del tiempo. Por un lado, el tiempo cronológico que se tarda en recorrerla y observarla de inicio a fin; por otro, el tiempo de la experiencia en el que los fragmentos del recuerdo visual y físico permanecen, se combinan y se reexperimentan".⁸

⁸ SERRA, Richard. La materia del tiempo (Guggenheim-Bilbao) [en línea], [Consulta: 3 de Febrero 2013] Disponible en Web: <http://giulietta-wanderer.blogspot.com.es/2012/12/richard-serra-1938-la-materia-del.html>

Matta-Clark durante los años setenta es la figura que mejor encarna el espíritu de la comunidad artística de Manhattan y como espacio de experimentación artística. Era la propia ciudad, el espacio del arte de Matta-Clark la ciudad experimentada abandonada, reutilizada. Matta-Clark escribió:

“Trabajar con estructuras abandonadas surgió de mi preocupación por la vida urbana, cuyo principal efecto secundario es la metabolización de los edificios viejos. Aquí, como en muchos otros centros urbanos, la disponibilidad de estructuras vacías y abandonadas sirve de recordatorio de la falacia de la renovación modernizadora. La omnipresencia del vacío, de viviendas abandonadas y de inminente demolición me dio la libertad de experimentar con múltiples alternativas a la vida en un cajón, y a la necesidad popularmente extendida de encerrarse...”⁹



Splitting,
Gordon Matta-Clark.
1973.

⁹ **CRIMP, Douglas.** *Acción más allá de los márgenes.* [en línea], ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Madrid, España] [Consulta: 18 de Febrero 2013] Disponible en Web: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/14DC_es.pdf>



Lámina 48.

Babette Mangolte,

Roof Piece.

Trisha Brown,
1973.

Fotografía de la coreografía de Trisha Brown *Roof Piece* ejecutada en el 420 de West Broadway y en el 36 de White Street, Nueva York, el 24 de junio y el 7 de julio de 1973.

También Trisha Brown en su emblemática pieza *Roof Piece*, 1973 explora espacios físicos inusuales de la ciudad, tales como tejados o paredes verticales, sirviéndose en algunos casos de arneses. Convirtiendo la performance - danza en un acto físico más que coreográfico.

“Sólo unas personas estaban presentes para mirar la performance en la Azotea de Trisha Brown en de las las calles de centro Manhattan en 1973. Con catorce bailarines extienden entre depósitos elevados de agua y chimeneas ,las azoteas en el 420 Oeste Broadway en un área encima de Wall Street y a lo mejor tu podrías ver un fragmento de la acción. Sólo una de las fotografías de Mangolte escogidas de la hoja de contacto la Azotea fue impresa por el New York Times. Dicha la imagen se convirtió en la imagen representativa de esta la escena de arte de Nueva York en los años 1970, a pesar del hecho que casi nadie vio la

performance la imagen capturó la atmósfera del acontecimiento de un modo único debido a la mirada granulada en blanco y negro, creó una tensión visual tangible entre la presencia inmediata de los ejecutantes, la profundidad sumamente contrastada de la imagen, y su desaparición gradual en la luz nebulosa de aquel día de verano”.¹⁰

Pero existe otro artista que ha investigado sobre la exploración de los límites físicos y psicológicos se trata de Vito Acconci. Explorando el muelle 18 en la zona industrial del Hudson, que se encontraba en un estado lamentable y parcialmente derruido corriendo extremo peligro de que se hundiera el piso de madera podrida y pudiendo caer al río desde una altura de dos metros y medio aproximadamente con el riesgo que ello implicaba para su integridad física.

“La obra de Vito Acconci para *Projects: Pier 18* aludía indirectamente a esa sensación de lejanía y peligro que sugerían los muelles del Lower West Side de Manhattan. En la obra titulada *Security Zone* [Zona de seguridad], Acconci —con las manos atadas a la espalda, los ojos tapados y tapones en los oídos— ponía su seguridad en manos del artista Lee Jaffe, mientras andaba por la parte más alejada del muelle. Tal como escribió Acconci, la obra fue «pensada para mejorar una relación cotidiana» al forzar un vínculo de confianza con alguien que le inspiraba sentimientos «contrapuestos». A veces, analizando las fotografías, no queda claro si Jaffe está a punto de empujar a Acconci al agua o le está salvando de caerse del muelle”.¹¹

¹⁰ CLAUSEN, Barbara. *Performing Histories: Why the Point Is Not to Make a Point*. [en línea], ed. Afterall [Londres, Reino Unido] [Consulta: 3 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.afterall.org/journal/issue.23/performing.historieswhy.the.point.is.not.to.make.a.point.barbara.clausen>>

¹¹ CRIMP, Douglas. *Acción más allá de los márgenes*. [en línea], ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Madrid, España] p. 107 [Consulta: 18 de Febrero 2013] Disponible en Web: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/14DC_es.pdf>



Happening.
Allan Kaprow.
 1958.

Allan Kaprow fue el primero en acuñar el término "happening" en la primavera de 1957 en un picnic al arte en la granja de George Segal para describir las piezas de arte que estaban pasando. La primera aparición en la prensa se encontraba en el famoso ensayo de Kaprow "legado de Jackson Pollock" que fue publicado en 1958 pero escrito principalmente en 1956 - "Happening", también apareció en la impresión en un número de la revista literaria universitaria Universidad de Rutgers, *Anthologist*. El formulario fue imitado y el término fue adoptado por los artistas en los EE.UU., Alemania y Japón. Happenings pueden ser una forma de arte participativo nuevos medios de comunicación, con énfasis en la interacción entre el artista y el público.¹²

Mientras otros apuestan por indagar y hostigar sobre los límites sociales establecidos, tal es el caso de la artista Valie Export que atenta contra los límites sociales, morales y sexuales.

¹² Suceso, Historia, Festivales como acontecimientos, Otras lecturas [en línea], ed. Webidea [Consulta: 16 de Marzo 2013] Disponible en Web: <http://centrodeartigos.com/revista-digital-universitaria/contenido-27621.html>>

“En 1967 Waltrud Lehner-Hollinger (Linz, Austria, 1940) decide convertirse en Valie Export. Dos años después sale a la escena pública como marca registrada a través de un pastiche publicitario, “Valie Export-Smart Export”. Ya en esta obra temprana encontramos algunas de las constantes de su obra, como son el tema de la identidad, el cuestionar los medios de comunicación y su afán por destruir la imagen tradicional de la mujer como objeto.

La actividad de esta pionera se caracteriza por la valentía, tanto a la hora de elegir sus temas como a la de enfrentarse a todo tipo de medios de expresión. Desde el dibujo y los soportes multimedia, hasta su propio cuerpo en el espacio público. Prueba de ello son sus acciones, fotografías, esculturas, instalaciones, dibujos y películas”.¹³



Aktionshose: Genitalpanik
(Acciones de pantalón:
Pánico Genital),
Valie Export.
1969.

¹³ LABANDEIRA, Sibley. DOÑATE, Laura. Entrevista a Valie Export. [en línea], ed. Arte 2.0 Revista Digital Universitaria [Castilla la Mancha, España] [Consulta: 7 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm>>

Mientras unos apuestan por explorar, investigar y derrocar los límites físicos y sociales otros apuestan por vencer la resistencia ya sea física o psicológica como en el caso de Marina Abramovich y Ulay.¹⁴

A partir de 1975, y hasta 1988, Marina Abramovic comienza a trabajar con Ulay. Pocas veces en la historia del arte una relación afectiva entre dos artistas ha dado tantos frutos a nivel creativo. Su complicidad y atracción, así como su excelente sintonía y entendimiento, les hizo crear un núcleo de trabajo centrado en su propia relación como pareja. En performances como *Relation Work* de 1976, o *Interruption in Space*, de 1977, Abramovic y Ulay reflexionaban sobre las condiciones dualísticas en las que crecía su relación: hombre/mujer, soledad/compañía, deseos/prohibiciones. Cierra este periodo su última acción en conjunto: *The Lovers* de 1988 donde aparece de nuevo la idea de desgaste físico, pero también emocional: en apenas tres meses, y cada uno desde un extremo, recorrieron la Gran Muralla China -unos dos mil kilómetros. Cuando se encontraron en el centro, la pareja consumió su separación...

Entering the Other Side.
Marina Abramovi y Ulay.
1976.



¹⁴ Marina Abramovic. *Performancelogía* [en línea], ed. La Fábrica Galería [Madrid, España] [Consulta: 25 de Febrero 2013] Disponible en Web: <<http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/marina-abramovic.html>>

Esta pieza de Marina Abramovic constituye un registro fotográfico de la artista yugoslava relacionado con una de las performances realizadas en la década de los setenta, durante su período en solitario, 1970-1975.

Resulta fundamental la aportación de investigación entre culturas llevada a cabo por Maya Deren. Se la considera la madre de cine underground en Estados Unidos.¹⁵ Lo significativo de su aporte es que toda su carrera corre en paralelo a la apertura de nuevas vías para el cine de vanguardia. Su obra sirvió de bisagra entre las artes plásticas y el cine.

Maya Deren fue la primera directora de cine estadounidense que visitó institutos y universidades para dar a conocer el cine experimental. En 1946 fue galardonada con la Beca Guggenheim por su creatividad fílmica. En 1947 ganó también el Gran Premio Internacional para un film de 16mm experimental "Meshes in the afternoon" en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Codirigida con su entonces esposo, Alexander Hammid. En ella parte de lo onírico en el cine y la pintura europea y hace de la mujer la protagonista, interpretada por ella misma.



At Land
Maya Deren.
1944
Fotografía de
Hella Heyman
y **Alexander Hammid.**

¹⁵ DEREN, Maya, *At Land*. 1944 [en línea], ed. Arte 2.0 Revista Digital Universitaria [Consulta: 3 de Febrero 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=ID088nkJID4>>

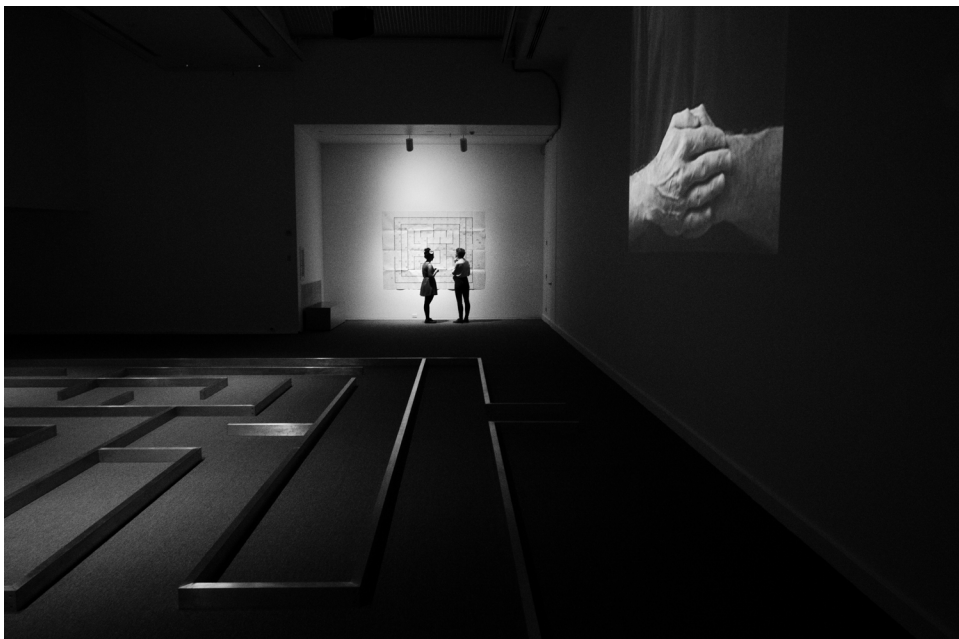
La otra película "Meditation on violence" fue hecha en 1948. Chao Li Chi fue el artista marcial que se encargó de la acción, la cual es una demostración de artes marciales chinas que sólo es tocada una vez en la edición para añadir un salto del artista marcial a otro plano donde aparece más ataviado y con una espada, éste es el primer vídeo de Deren que utiliza elementos de la cultura afro-haitiana incluyendo dentro de la música algunos tambores de Haití acompañados de flautas chinas. Resulta muy interesante como precedente directo de lo que hoy llamamos World music.

Deren tenía un gran interés por el Vudú y gracias al Guggenheim pudo financiar al fin un viaje a Haití. Dunham, la directora de la compañía de danza donde había trabajado años atrás, había realizado su tesis en bailes haitianos, lo que influyó claramente en los intereses de Deren, quien no sólo filmó varias horas de rituales de vudú, sino que comenzó a participar de ellos y adoptó la religión. Su libro que lleva por título "Divine horsemen: The living God's of Haiti" y sus horas de grabación documental fueron organizadas y editadas -veinte años después de la muerte de Maya- por su tercer marido, Teiji Ito y su esposa Cherel Ito.

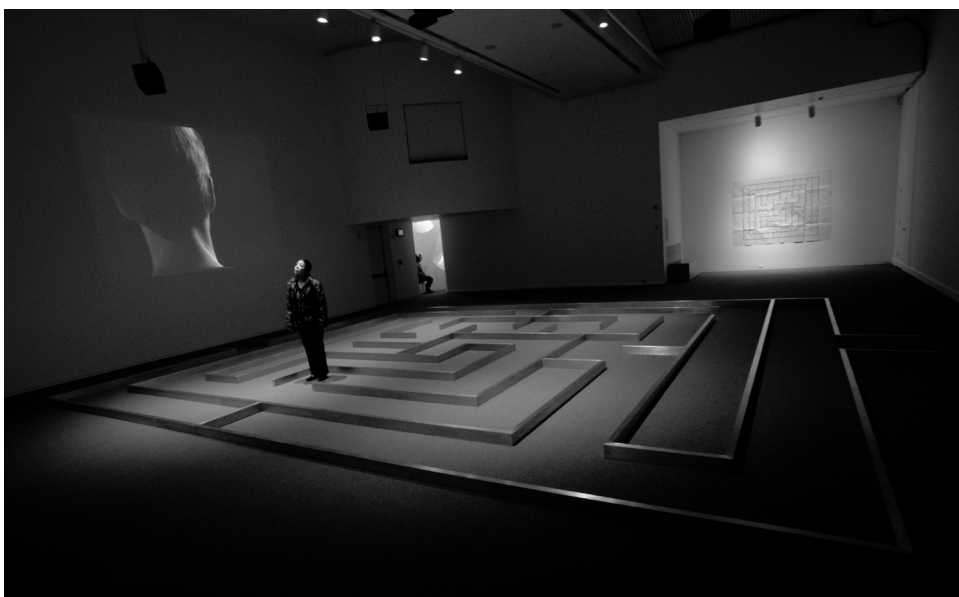
Más recientemente artistas como Gary Hill ha investigado sobre el peso cultural, la tradición judeocristiana, los filósofos: Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Ludwig Wittgenstein, Gregory Bateson o por textos propios desplegados en la lectura e instalaciones y como han trascendidos sus textos y pensamientos hasta influir en las corrientes filosófica occidentales de la actualidad en las cuales nos basamos.

"En instalaciones como Midnight Crossing (1997), en la que la visión de una imagen apenas perceptible es dificultada por la emisión esporádica de un potente haz de luz, se impugna la imagen entorpeciendo su mirada. La dificultad de la visión se traduce en un énfasis de la percepción y en una exaltación de la productividad del acto de mirar. El espec-

tador cobra conciencia de los mecanismos que involucra la contemplación separándose del “contenido” de las imágenes y atendiendo a su despliegue como “puro discurso”. Hay una especie de “extrañamiento” brechtiano en este proceso que evita la identificación con la imagen y exalta, en cambio, su construcción factual”.¹⁶



Withershins.
(Video instalación)
Gary Hill.
1995.



¹⁶ **ALONSO, Rodrigo.** Videoarte. Ver para no Creer. [en línea]
[Consulta: 14 de Febrero 2013] Disponible en Web:
<http://www.roalonso.net/es/videoarte/gary_hill.php>

humanas a sus complejas máquinas que realizan acciones como acariciar, abrazar, mientras que sus personajes son fríos y un poco distantes, aparecen deshumanizados como si fuesen robots. La danza, el cine, las máquinas, el audio (violines), el movimiento, la inactividad –parálisis (sillas de ruedas). Todos estos versátiles elementos se aunan y cohesionan barriendo fútilmente los límites establecidos en pos de la libertad de acción que ejercita su autora Rebeca Horn.

Agnès Varda es una directora de cine belga nacida en 1928 en Bruselas. Vive y trabaja en París. Es considerada una de las pioneras del cine feminista. Sus películas, tienen un carácter realista y social, son documentales y vídeo-instalaciones. Toda su obra presenta un estilo experimental que la diferencia y se ha convertido en un sello personal. En 1985 con la película *Sans toit ni loi* (Sin techo ni ley) obtuvo el León de Oro del Festival de Cine de Venecia. En sus documentales como *Los espigadores y la espigadora: dos años después* (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*) (2002) aplica una técnica de collage audiovisual: las declaraciones de los personajes a la cámara, la voz en



Agnès Varda.

of narrativa que nos sitúa en el escenario físico (museo), los testimonios fotográficos, la mirada furtiva (testimoniando como para sobrevivir mucha gente espiga en los contenedores la ciudad al llegar la noche) y por supuesto la propia intervención de la autora en el simulacro de recrear a una espigadora.

Ulrike Ottinger está considerada una de las mujeres más importantes del Nuevo Cine Alemán, En este sentido, el trabajo de Ottinger sigue los principios del collage y se conecta con el surrealismo. No hace cine narrativo, sino que demanda y genera en sus espectadores una forma específicamente asociativa de mirar y escuchar. Proponen una renegociación de la subjetividad y superan los debates habituales de la teoría feminista tradicional sobre género y sexualidad. Desde 1974 produjo películas donde se cruza el cine artístico de ficción y el documental postmoderno. Representa el punto de vista del segundo sexo.



Jeanne d'Arc of Mongolia
(Fotograma)
Ulrike Ottinger.
1990.

Jeanne d'Arc of Mongolia

"Cuando en un festival de cine, en 1990, vi por primera vez la película de Ulrike Ottinger *Johanna d'Arc of Mongolia*, quedé completamente cautivada por su rica fuerza visual y su divertido argumento. La película es una historia épica del encuentro entre Occidente y Oriente, en la cual un grupo de mujeres europeas que viajan en el Transiberiano son secuestradas por una tribu de mujeres mongolas, dirigida por una bella y altiva princesa".¹⁷

Pero muchas de estas artistas que han trascendido los límites clásicos del lenguaje audiovisual también lo han hecho en lo referente a los límites culturales entre oriente y occidente. Ello hubiese sido impensable si en la década de los 70 no hubiese habido un flujo del pensamiento Zen que conmovió los cimientos de la cultura del movimiento fluxus y de otras corrientes artísticas contemporáneas. Siendo Shigeiko Kubota y Yoko Ono unas de las más significativas en el panorama de aquel momento.

Yoko Ono fue una integrante del grupo Fluxus, un colectivo de arte conceptual con influencias del dadaísmo, por el que pasó gente como John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, La Monte Young o el abuelo de Beck Al Hansen, entre otros, Ono fue una pionera de las instalaciones artísticas y las performances.

La mayoría de su producción artística fue de la década de los 60 a los 70 Instrucciones de Pinturas (1961 y 1962) la performance Cut Piece (1964). fotografías, películas, dibujos, objetos, textos, instalaciones, música y luz conforman los medios de de expresión de su universo.

¹⁷ **KAPLAN, Janet A.** Entrevista con **Ulrike Ottinger**. 2001 Traducción del inglés de ORTEGA Blázquez, Ernesto. [en línea] ed. Art Journal, Vol. 61, No. 3, Fall 2002 [Berlín, Alemania] [Consulta: 26 de Enero 2013] Disponible en Web: <<http://www.ulrikeottinger.com/index.php/museo-national-centro-de-arte-reina-sofia.html>>

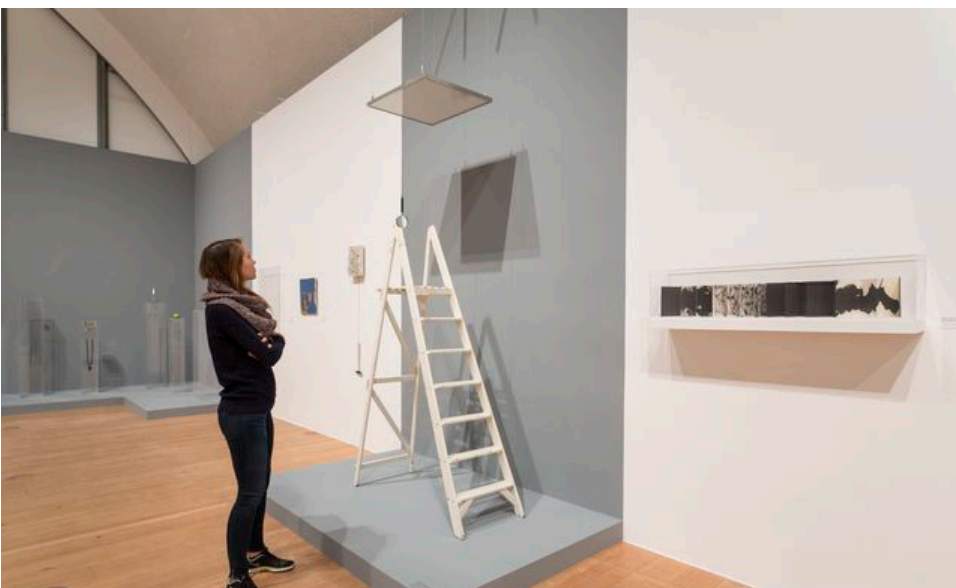
El arte de Yoko Ono requiere de la participación activa del espectador para completar la obra, que se aplica también a sus numerosas performances. Sus obras además se caracterizan por explorar los dualismos y las cuestiones fundamentales de la existencia humana.

“Muchas obras giran en torno a los fenómenos de la luz y la sombra, el agua y el fuego, el aire y el cielo, la destrucción y la curación y el equilibrio. En este sentido, Ono persigue un objetivo central de la filosofía zen-budista”.¹⁸



Portrait,
Yoko Ono.
(Retrospectiva.
Schirn Kunsthalle.
Frankfurt)
2013.

Fotografía:
Gaby Gerster.



Half-A-Wind Show.
Yoko Ono.
(Retrospectiva.
Schirn Kunsthalle.
Frankfurt)
2013.

Fotografía:
Norbert Miguletz.

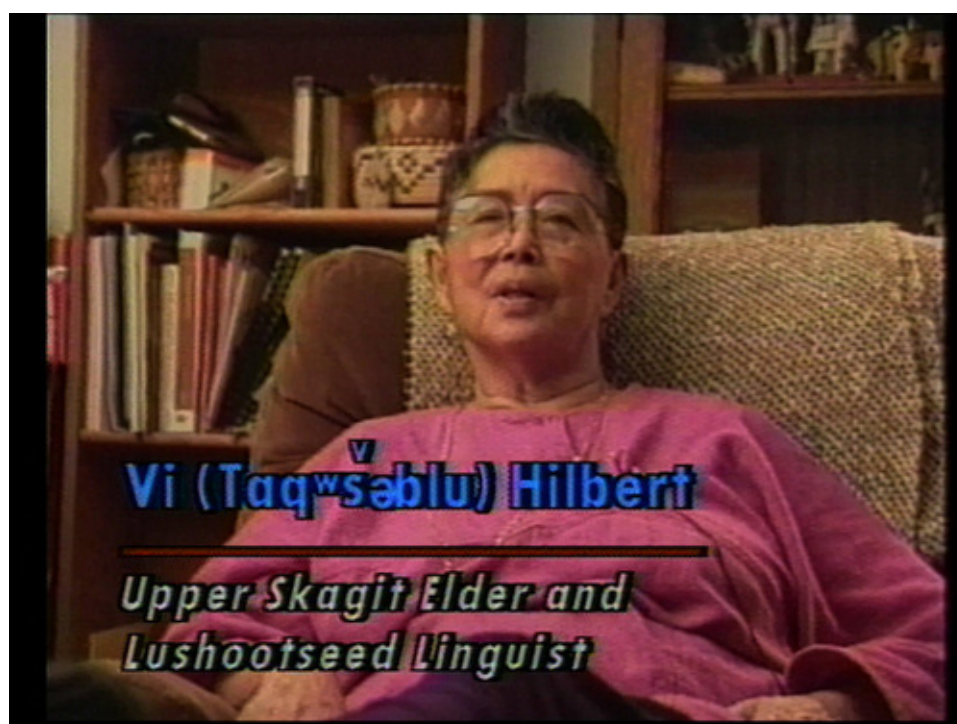
¹⁸ **ONO, Yoko. Half-a-window Show. Una retrospectiva. 2013** [en línea]
ed. Huma3 [Madrid, España] [Consulta: 5 de Marzo 2013] Disponible en Web:
<<http://www.huma3.com/huma3-spa-reviews-id-847.html>>

2.1.1.4 La exploración de los límites interculturales

En la actualidad los límites entre culturas, tanto físicos como psicológicos han sido tratados por artistas como:

La videoartista Martha Rosler también ha realizado proyectos muy interesantes de arte público aquí mostramos algunos de los más significativos: *Seattle: Hidden Histories.*, *How Do We Know What Home Looks Like?* *The unite d'habitation de Le Corbusier at Firminy, Chile on the Road to NAFTA.* En *Seattle: Hidden Histories.*¹⁹ Rosler escribe, " la ciudad de Seattle no tiene mas de 125 años de existencia. Fue fundada por un jefe importante de la tribu de Duwamish, que fue ubicado junto con otras tribus locales en el establecimiento de la ciudad. En 1991 realicé unas entrevistas de vídeo con algunos residentes americanos nativos de Seattle, sobre el tema de la historia, de la herencia." De las entrevistas registradas, Rosler produjo un anuncio de un minuto Public Service, o PSAs, bajo auspicios de la Comisión de las Artes de Seattle. Esta selección de once PSAs, compilada en 1995.

Hidden Histories.
(Fragmento)
Martha Rosler.
1991.



¹⁹ ROSLER, Martha. *Seattle: Hidden Histories.* 1991-95, 13 min, color. [en línea] ed. Electronic Arts Intermix [Nueva York, Estados Unidos] [Consulta: 16 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.eai.org/title.htm?id=3663>>

Ximena Cuevas en *Medias Mentiras (Half-Lies)*,²⁰ video de 37 minutos de duración realizado en 1995, juega con las fronteras realidad/ficción en un viaje a través del paisaje cultural de México. Su collage de imágenes y de personalidades entresacadas de la televisión, de los medios de comunicación, la vida cotidiana, ofreciendo una narración sobre el estado político, los roles de género, y la existencia de clases en el tumultuoso y vertiginoso cambio en México. Un vídeo poético sobre las relaciones de naturaleza social y de lo medios de comunicación,



Half-Lies
(Medias Mentiras)
Ximena Cuevas.
1995.

Las medias mentiras exponen la maneras aparentemente inofensiva en que torcemos la verdad. Familias armoniosas, tratados comerciales, y los sucesos actuales están entre las realidades mediáticas acerca de las cuales Ximena Cuevas se interroga. Las medias mentiras hacen que el espectador se pregunte sobre las medias verdades que encontramos a diario. El vídeo a medio camino entre el documental y el drama, creando un mundo entre grotesco y real. Usar imágenes mediadas de los mass media, animación, manipulación de la imagen, y fantasía, *Medias Mentiras* interpreta el caótico panorama de los políticos, el caos urbano, en el día a día de nuestra existencia.

²⁰ CUEVAS, Ximena. *Half Lies*. 1995 [en línea]
ed. Video Data Bank [México] [Consulta: 26 de Marzo 2013] Disponible en Web:
<<http://www.vdb.org/titles/medias-mentiras-half-lies>>



Liu Lan.
Yang Fudong.
 14 min
 2003.

En esta ocasión Yang Fudong en su vídeo Liu Lan²¹ 2003 comienza con un hombre joven vestido al modo accidental llegando a un lago, donde él encuentra a una mujer vestida tradicional sentada en un banco haciendo costura. El hombre sube al barco y comienza un viaje, al son de una canción popular. La canción describe el silencio de una chica bella, lamentándose '¿por qué las personas enamorado se separan?' El paisaje recuerda le rollo de papel pintado chino tradicional, en el resto de la película aparece la pareja distante, el despecho de su proximidad física, como ocupar dos tiempos o mundos diferentes. El espectador es atrapado entre estos dos registros, en medio sueño y realidad. Yang retrata una ruptura entre la modernidad y la tradición, en este sentido China reflexiona sobre su estado de confusión cultural, a raíz del rápido cambio social y tecnológico. La simultaneidad del pasado, presente y del futuro es evocada por la imaginería de Yang, y por su uso de película en blanco y negro. Yang Fudong nació en 1971 en Beijing, China, vive y realiza su obra en Shanghai.

.....
²¹ **FUDONG, Yang. Lírica de localismos universales.** ARTECONTEXTO. Arte, cultura, nuevos medios. Madrid, nº 19, 2008, 3, pp. 110-111. [en línea] ed. Museo Esteban Vicente [Segovia, España] [Consulta: 3 de febrero 2013] Disponible en Web: <<http://www.viewsofart.com/?p=156>>

El trabajo de Fiona Tan (nació en 1966 en Pekan Baru, Indonesia. Ella vive y trabaja en Amsterdam.). *Saint Sebastian* 2001, es un documental que narra la ceremonia anual de Toshiya en Kyoto, Japón, un festival que reúne a los mejores jóvenes arqueros alrededor de Japón para celebrar el paso de la niñez a la edad adulta. La ceremonia se ha llevado a cabo en el templo de Sanjusangen, e implica una prueba del tiro al arco que no es simplemente una prueba de golpear una blanco con una flecha, es un estado de la mente, en cuál se esfuerzan los arqueros para conseguir la fluidez en su tiro.



En esta película hay dos proyecciones, uno a cada lado de una sola pantalla. Una muestra los detalles tales como los participantes con sus peinados de moños y trajes elaborados, mientras que la otra representa el momento de tensión la secuencia en que el arco se dibuja más allá de la mejilla de una muchacha joven y ella deja ir la flecha.

Saint Sebastian.
Fiona Tan.
2001.

El título, Saint Sebastian, se arraiga en la tradición cristiana occidental, y quizás sirve para dibujar la atención a los papeles del artista y del espectador como forasteros culturales en la observación de este ritual.²²

El trabajo premiado de Trinh T Minh cineasta/ teórico ofrece una experiencia expansiva del tiempo y de la alteridad. Un experiencia que resulta ser un placer para los sentidos, que invita al espectador a que vuelva a la zona cero (antes de la aparición del cine de vanguardia, y de la teoría postcolonial y feministas). Ella trabajó con los departamentos del género y los estudios de las mujeres en la universidad de California en Berkeley en 1994.¹³⁵

Revisando su filmografía. Podemos observar una constante y es que sus protagonistas son mujeres, de distinta cultura condición social pero todas ellas hablan desde su perspectiva de ser mujer. El contexto y la identidad femenina se convierte así en sus protagonistas. A continuación hemos realizado una selección de algunos de sus film más significativos.

En Shoot for the Contents producido en USA 1991. La directora Trinh T Minh-ha en el título hace referencia a Shoot for the Stars un antiguo juego de China. El film es una alusión sobre el alegórico juego sumándole elementos creativos. La película cuestiona el poder y el cambio; en lo referente a la sociedad contemporánea.

Puesto que ha habido un cambio significativo en lo cultura y en la política en China, según queda reflejado por la protesta de la Plaza de Tiananmen. Shoot for the Contents 199. Trinh T. Minh-ha.

Otro de los films en que Trinh T Minh-ha realiza un análisis sociológico es Surname Viet Given Name Nam, USA 1989, 108'. Se desarrolla alrededor de cuestiones sobre la identidad, memoria y cultura popular.

.....
²² **TAN, Fiona.** Saint Sebastian, 2001. [en línea]
 [Consulta: 16 de Marzo 2013] Disponible en Web:
 <<http://www.fionatan.nl/works/21>>

Mientras que se centra en aspectos de la realidad vietnamita, la historia de la resistencia de las mujeres en Vietnam y los E.E.U.U.

En la película *A Tale of Love* (Un cuento del amor) USA 1996, También Trinh T Minh-ha retratar la experiencia de una inmigrante vietnamita, Sigue la historia de Kieu, una mujer que va de amor en amor. El voyeurismo es un tema que se repite a través de las narrativas de la película y es uno de los hilos conductores de la estructuras. Jugando con la idea del amor como ficción, la película invita a visionar diversas experiencia del cine como: la la actuación performativa, memoria e imaginación.



Trinh T Minh-ha.

2.1.1.5 Artistas occidentales que reflexionan acerca de los límites en oriente

Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Nos presentan en *Untitled* 2001 un superpoblado cementerio, a las afueras de una ciudad asiática anónima, los rascacielos rígidos son yuxtapuestos a la vegetación orgánica. La acción es mínima. Las figuras aparecen gradualmente en el cementerio, pero su papel sigue siendo confuso: son los trabajadores, agentes. El encuadre estático de la cámara crea una calidad meditativa que sugiere una opinión concentrada.

Una imagen que pudo ser absorbida de otra manera de un vistazo se permite rezagarse. En esta exposición gradual a la vista, revela el paso del tiempo, eso es significativo, mientras aparece o desaparece la narrativa. Los artistas agregan intensidad instalando sus películas en un ambiente, con intervalos fijos entre cada imagen/pantalla. Se anima a los visitantes que miren la película, la cuál dura cerca de diez minutos, recomienzo a fin.²³

Untitled.
**Jeroen de Rijke y
Willem de Rooij,**
2001.



²³ **DE RIJKE, Jeroen y DE ROOIJ, Willem.** [en línea]
[Consulta: 16 de Marzo 2013] Disponible en Web:
<<http://www.vanabbemuseum.nl>>

La calma de la imagen crea una gran cantidad de información contenida, información que esperamos generalmente recopilar del video en constante movimiento. Untitled contiene referencias a la historia del colonialismo y del capitalismo. La ciudad en el fondo es Jakarta. El cementerio sigue estando sin tocar, no por razones sentimental o religiosas, sino porque es el sitio donde se enterró a Ibu Fatmawati Soekarno, la esposa del primer presidente de Indonesia. Según la tradición, fue la señora Soekarno la que cosió la primera bandera indonesia a mano. Jeroen de Rijke nació en 1970, in Brouwershaven, Holanda. Willem de Rooij nació en 1969 in Beverwijk, Holanda. Ellos trabajan juntos desde 1994, viven y trabajan en Ámsterdam.¹

También vemos a artistas como Bojan Sarcevic con un periódico en su mano, mientras realiza una caminata circular a través de las calles y de los callejones de Bangkok. Dos cámaras fotográficas lo registran cuando avanza y después cuando retrocede en la sucesión repetida mientras que él da la vuelta a otra esquina en la ciudad. Su paso es constante y deliberado, la ruta le es claramente familiar, con y el periódico en su mano la escena tiene un aire cotidiano. Sin embargo, pronto llega a ser evidente que nadie lo reconoce. En Untitled (Bangkok) 2002 / Running time: 8 min. Se observa como un occidental él se hace invisible, como si él perteneciera a una zona temporal distinta. Sarcevic crea una imagen que semeja a la enajenación, a sugerencia de ese forastero, sin embargo una vista familiar como turistas en la capital tailandesa, nos sigue distanciado de la población local.²⁴

²⁴ **DE RIJKE, Jeroen y DE ROOIJ, Willem.** [en línea]
ed. Tate Gallery [Londres, Reino Unido] [Consulta: 16 de Marzo 2013]
Disponible en Web: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/time-zones/time-zones-artists>>

PARTE II

2.2. ESTUDIO SOBRE LA DANZA

2.2.1 Evolución de la danza, desde la danza libre a la actualidad

2.2.1.1 Breve análisis de la evolución de la danza

Lo interesante es la nueva puesta en escena del cuerpo a partir del video como ventana, que restringe, elige y connota la mirada del espectador.²⁵ La herramienta que el coreógrafo tiene para concentrar la atención del espectador es casi exclusivamente el movimiento, el gesto puntual de una mano que atrae la mirada del espectador, el recorrido de un cuerpo en el espacio. La noción clásica de danza, como arte en escena implica la existencia de un espectador, alguien que desde un punto en el espacio tiene una visión totalizadora de lo que es el espectáculo.²⁶

2.2.1.2 Definición de danza Contemporánea

La danza contemporánea o moderna es un estilo creado para expresar los sentimientos. Así como los sentimientos cambian, los bailarines contemporáneos deben cambiar constantemente. Es importante el

²⁵ **SHIRINIAN, Ben. Lost in Motion. 2012** [en línea] ed. Krystal Levy Pictures Ltd. [Nueva York, Estados Unidos] [Consulta: 6 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=4OR-n3Rg6E8>>

²⁶ **MCGREGOR, Wayne. Chroma. 2006** [en línea] [Consulta: 6 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=l1HAoDB-jv0>>

individualismo, la abstracción y la entrega al arte. Los bailarines tienen poco en común además del rechazo de las tradiciones existentes y del deseo de reexaminar los principios fundamentales de la danza como medio de comunicación.²⁷ Actualmente existen dos técnicas: la Graham, y la Cunningham, pero los bailarines contemporáneos suelen revolverlas.

2.2.1.3 Cuadro comparativo Ballet y danza Contemporánea

Las diferencias entre el ballet y la danza contemporánea son:

| Ballet | Danza Contemporánea |
|---|---|
| 1.- Las formas siempre son graciosas y bellas. | 1.- Las formas muestran lo bonito y lo feo de la vida |
| 2.- El cuerpo necesita tener una forma en particular y desde niños se trabaja en eso. | 2.- El cuerpo puede pesar o medir lo que sea mientras este fuerte y flexible. |
| 3.- Se trabaja movimiento elevado y saltos. | 3.- Se trabaja en el suelo y en caídas. |
| 4.- Los pasos básicos están rígidamente definidos | 4.- Hay muchos estilos de pasos |
| 5.- La coreografía sigue una historia y tiene varios personajes. | 5.- La coreografía se basa en ideas y sentimientos. |
| 6.- Se baila con ropas y zapatos especiales. | 6.- Se baila con la ropa que sea. Por lo general bailan descalzos. |
| 7.- En el pas de deux, el hombre carga a la mujer en formas definidas. | 7.- El hombre carga a la mujer de maneras inusitadas. Inclusive la mujer carga al hombre. |

²⁷ KYLIÁN, Jirí. *Petite Mort*. 1991 [en línea] ed. Roslyn Anderson [Dans Theater, Países Bajos] [Consulta: 1 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=0bGbRV6nA20>>

Teatro Físico. El teatro físico se conoce como una rama del llamado teatro contemporáneo, en el cual destaca el lenguaje físico como principal motor de la dramaturgia del espectáculo teatral, por sobre el texto y la narratividad, predominantes en el teatro tradicional de occidente.

El teatro físico está influenciado sobre todo por el teatro oriental y la danza contemporánea. Algunas de las ramas de gran impacto hoy en día son las siguientes: Butoh (Japón) ,El mimo (Lecoq, Decroix) ,La acrobacia. Compañías de teatro: Teatro del Oráculo , DV8 Physical Theater , Quarto Physical Theater.

DANZA BUTOH. El Butoh es un estilo de Danza Japonesa que nace entre las décadas de los 60 como una reacción popular a la cultura tradicional Japonesa. Se mezcló así elementos de la Danza Expresionista alemana, denominada "Ausdrucktanz", con elementos de la tradición teatral Japonesa.

Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata desarrollaron el estilo con el correr de los años '60 y acuñaron la expresión Ankoku Butoh (Danza de la Oscuridad) para definir su trabajo fuertemente influenciado por el horror de la guerra (Hiroshima y Nagasaki) y el concepto de la muerte. Sus personajes de cuerpos pintados de blanco, cabezas rapadas, bocas abiertas, movimientos extra lentos de gran desempeño corporal y energético, posturas inspiradas en las posiciones y rictus de los muertos, son algunos de los recursos expresivos que se enmarcan dentro de una representación poética y símbolos abstractos.

| | |
|--|--|
| <p>Expresionismo.</p> <p>Mary Wigman. 1880-1930. Exponente de la danza expresionista alemana.</p> <p>Los cuatro aspectos básicos de la danza de M. Wigman son: expresionismo, espacio, la danza sin música y el principio de tensión-relajación. En 1920 estableció una escuela en Dresden hasta la década del 60.</p> | <p>Danza Teatro./ Ausdrucktanz./ Tanztheater. Generalmente no hay diagrama narrativo, presentando situaciones escénicas referidas a los conflictos humanos y estimulando al espectador a identificarse y reflexionar sobre ciertas líneas de pensamiento.</p> <p>Tanztheater. Movimiento de danza Alemán que abarca desde 1910 a 1920. Entendiendo el arte como una forma interdisciplinar. El teórico más significativo fue: Rudolf von Laban.</p> <p>Ausdrucktanz.1970, el término 'Tanztheater' o'danza teatro'',(Proviene de la Danza del Expresionismo Aleman). Sus artistas más significativos son: Folkwang School. Kurt Jooss, 1949 y Pina Bausch.</p> <p>Escuela: La Volkswang Schule, de donde provienen Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhilde Hoffman. Otros artistas: Vivian Luz, Laura Garófalo y Ramiro Santaulari, Joachim Schlömer's , La Guerra d'Amore</p> |
|--|--|

| | |
|---|--|
| <p>Danza Libre.</p> <p>Rudolf Von Laban (1879-1958). Bailarín húngaro, profesor de ballet y teórico del movimiento. Es el padre intelectual de la danza moderna europea y el creador del sistema más extendido de notación de danza.</p> <p>Mary Wigman, Kurt Joos y Sigurd Leeder. Olimpiadas, 1936.</p> | <p>Danza Moderna/Contemporánea. François Delsarte (1811- 1871)</p> <p>Entre las primeras defensoras de tal actitud estaba Isadora Duncan (1878)-[1927), quien acentuaba el movimiento puro, no estructurado, y anhelaba crear una danza "que pudiera ser la expresión divina del espíritu humano mediante el movimiento del cuerpo". Artistas: Loie Fuller, Isadora Duncan, 1878. Ruth Dennis (1879-1968), Ted Shawn, Charles Weidman, Émile Jaques-Dalcroze, Doris Humphrey. 1920(1895-1958), José Limón. (1946-1957). Martha Graham, 1926. Merce Cunningham, 1944. Alvin Ailey, Twyla Tharp, Ana Itelman, 1980</p> |
| <p>Danza y Tecnología. Emplea algunos de estos softwares (Max/MSP, Jitter, Isadora, Pure Data, entre otros).</p> <p>Lucinda Childs (1940-) el tratamiento de la imagen en movimiento y las posibilidades de interacción con los cuerpo mediatizados y digitalizados." Vehicle (1966).</p> <p>Robert Weichler, Pablo Ventura, Leni Basso y Dumb Type, Las. Post, integrado por Jennifer Mc Coll Crozier y Simón Pérez Wilson.</p> | <p>Danza Posmoderna. Movimiento que surge como rechazo de las teorías y prácticas del modernismo. labor específica de un grupo vanguardista de coreógrafos, artistas visuales y músicos que presentaron sus trabajos en la iglesia Judson Memorial en el Greenwich Village de Nueva York entre 1962 y 1964. El Judson Dance Theater surgió del trabajo realizado por el músico Robert Dunn para una clase de coreografía que impartió en el estudio de Merce Cunningham desde 1960 hasta 1962. Estos artistas revisaron la naturaleza de la danza, cuestionando todos los aspectos de la ejecución y representación del trabajo coreográfico. Otros miembros eminentes del Judson Dance Theater fueron Ivonne Rainier. Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay y Steve Paxton.</p> |

Danza Improvisada./ Contact Improvisada.70.

Katie Duck constituye un punto de referencia internacional en el marco de la danza-improvisación. Además de bailar, esta norteamericana afincada en Holanda crea sus propias coreografías, a la vez que desarrolla su actividad docente. Ha llegado a la improvisación porque le interesa lo inesperado, lo que hace vulnerable a todo aquel que aparece en escena. Su objetivo es enseñar a descubrir mediante la improvisación la lógica de la existencia, el modo en que funciona el ser humano. Su técnica, que trabaja la aparición y desaparición de escenario, es también válida para actores y músicos y está siempre abierta a intercambios entre disciplinas artísticas. Artista: Renata Piotrowska.

2.2.1.4 Introducción a la historia de la danza Contemporánea

Los orígenes del movimiento datan de finales del siglo XIX cuando cuatro bailarines sintieron demasiadas restricciones en el ballet para expresarse. Los estadounidenses Loie Fuller e Isadora Duncan influyeron mucho en Europa mientras que los europeos Rudolf Von Laban y Mary Wigman marcaron a los estadounidenses.

Loie Fuller trabajó en la transformación de su cuerpo en una flor o una mariposa. Ella explotó la capacidad de las nuevas tecnologías, al bailar en una nube de seda iluminada por los nuevos sistemas eléctricos de la iluminación teatral.

Isadora Duncan utilizó los ideales del antiguo arte griego para inspirar formas más naturales de danza. Duncan utilizó el cuerpo humano como un instrumento de expresión emocional.

El húngaro Rudolf von Laban creó la labanotación, el cual es un análisis científico del movimiento humano. Esta notación geométrica enseñaba como al estirarse o agacharse, el cuerpo se ajustaba en un espacio (como el Vetruvian Man de Da Vinci). Se sigue utilizando para estudiar y enseñar danza contemporánea.

Una de sus asistentes, Mary Wigman, consolidó la autonomía de la danza como una forma de arte, trabajando con el silencio y con apoyos mínimos. Frecuentemente exploraba el lado oscuro de la naturaleza humana sujeta por las fuerzas universales.

Existe una división de la Danza Libre que evoluciona hacia una corriente artística llamada Expresionismo. El expresionismo es una corriente artística que ha existido siempre en diferente medida en todas las expe



Isadora Duncan. siones artísticas. Como corriente, se sitúa entre 1880-1930. Fue un movimiento esencialmente germánico que se extendió luego a los demás países europeos. Sus temas son: la locura, la repetición, la presencia del doble, el salvajismo y primario, el espanto, la mueca, la gestualidad sin pudor, la agitación de la metrópoli, la muerte. Más importante que la apariencia de las cosas resultan los sentimientos, la superposición a la realidad de la expresión subjetiva.

Dentro de esta tendencia en el territorio de la danza cabe destacar la figura de Mary Wigman:

Mary Wigman.1880-1930. Exponente de la danza expresionista alemana.²⁸ Los cuatro aspectos básicos de la danza de M. Wigman son: expresionismo, espacio, la danza sin música y el principio de tensión-

²⁸ **DEUTSCH, Ana. Mary Wigman. El expresionismo en la danza.** [en línea] ed. Ana Deutsch [Argentina] [Consulta: 3 de Marzo 2013] Disponible en Web: <http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/7_marywigman.htm>

relajación. Poseía un alto sentido de la introspección, su mundo interno reflejaba el caos que le tocó vivir. Estuvo estrechamente vinculada a las ideas expresionistas de la plástica y la literatura alemana. En ocasiones utilizaba instrumentos de percusión de procedencia oriental o de cuerdas arcaicas. Su técnica está vinculada al principio de tensión-relajación basado en el ritmo respiratorio. La fuerza o energía del cuerpo que se opone a la ley de gravedad o coopera con ella, que dirige su energía hacia el centro o la periferia del cuerpo son las cuestiones que el bailarín debe abordar y controlar. Obtuvo importantes logros en la técnica de la improvisación. Gustaba de los movimientos en los niveles bajo y medio: arrodillada, agachada, gateando, arrastrándose, deslizando, cayéndose, en ocasiones completamente acostada en el suelo. En otros momentos concebía la danza al estilo oriental, sentada, utilizando el torso, los brazos y las manos. Consideraba fundamental la relación del bailarín con el espacio: penetrar, conocer, entender y dominar el espacio para recrearlo en formas visibles. Para M. Wigman²⁹ tiempo, espacio y energía son elementos que un bailarín debe conocer profundamente para dar vida a una danza. Fue una de las primeras que realizaron coreografías totalmente en silencio, sostenía que la danza es un acto independiente de la música. En 1920 estableció una escuela en Dresden hasta la década del 60.²⁹



Mary Wigman.

²⁹ LANG, Fritz. **Mary Wigman's Witch Dance**. 1914 [en línea] [München, Alemania] [Consulta: 16 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?gl=ES&v=Tp-Z07Yc5oQ&hl=es>>

Más tarde La danza teatro evolucionó hacia el Ausdrucktanz, 1970, el término 'Tanztheater' proviene de la Danza del Expresionismo Alemán, movimiento de danza alemán que se desarrolló entre las décadas de 1910 y 1920 esta corriente entendía el arte como una forma total e interdisciplinar; Su teórico más destacado fue Rudolf von Laban. Folkwang School, Kurt Jooss, 1949 y Pina Bausch son algunas de sus figuras más significativas.³⁰ Generalmente no hay diagrama narrativo, presentando situaciones escénicas referidas a los conflictos humanos y estimulando al espectador a identificarse y reflexionar sobre ciertas líneas de pensamiento. En la Volkswang Schule, provienen grandes artistas de la danza como Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhilde Hoffman. En la actualidad caben destacar figuras como: Vivian Luz, Laura Garófalo y Ramiro Santaulari, Joachim Schlömer's, La Guerra d'Amore,.....

Tanto el Tanztheater (1910 y 1920) marcó tendencia, tal es así que en Japón en la década de los 50 y tras la segunda guerra mundial surge con fuerza un movimiento denominado Danza Butoh.

La Danza Butoh. El Butoh³¹ es un estilo de Danza Japonesa que nace entre las décadas del '50 y '60 como una reacción popular a la cultura tradicional Japonesa. Se mezcló así elementos de la Danza Expresionista alemana, denominada "Ausdrucktanz", con elementos de la tradición teatral Japonesa. Kazuo Ohno³² y Tatsumi Hijikata desarrollaron el estilo en los albores de la década de los 60 y acuñaron la expresión Ankoku Butoh (Danza de la Oscuridad) para definir su trabajo fuertemente influenciado por el horror de la guerra (Hiroshima y Nagasaki) y el concepto de la muerte. Sus personajes de cuerpos pintados de

.....
³⁰ BAUSCH, Pina. Café Müller. 1978. [en línea] [Wuppertal, Alemania] [Consulta: 23 de Enero 2013] Disponible en Web: <http://es.youtube.com/watch?v=oYXjk_qn3cQ&feature=related>

³¹ DÍAZ, Luis. Butoh, la danza de la oscuridad. [en línea] ed. Artes Escénicas de Japón, Proyecto Enciclopedia Web. [Tokio, Japón] [Consulta: 6 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.japonartescenicas.org/danza/articulos/butoh.html>>

³² OHNO, Kazuo. The Dead Sea. 1985 [en línea] [Tokio, Japón] [Consulta: 6 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZUjhQLB0hXY&gl=ES&hl=es>>

blanco, cabezas rapadas, bocas abiertas, movimientos extra lentos de gran desempeño corporal y energético, posturas inspiradas en las posiciones y rictus de los muertos, son algunos de los recursos expresivos que se enmarcan dentro de una representación poética y símbolos abstractos.

En la actualidad la danza Butoh es una tendencia que se ha extendido a nivel internacional: como el bailarín de Butoh suizo Imre Thormann, que ha adquirido reconocimiento en numerosos festivales. Llegando incluso a bailar en el Templo Hiyoshi Taisha Shrine, en Shiga (Japón) en verano del 2006, con música en vivo de la banda de Jazz de Suiza y el pianista Nik Baertsch con su banda "Mobile".³³

Yumiko Yoshioca.
Fotografía de:
Zabdi Blanco.
2013.



En la actualidad Rhea Volij es una de las figuras más destacadas. Se formó en danza butoh durante varios años con Sumako Koseki en Francia, donde también tomó clases con Carlota Ikeda y Leone Cats Baril.

³³ THORMANN, Imre. Templo Hiyoshi Taisha. **2006** [en línea] [Shiga, Japón]
[Consulta: 16 de Marzo 2013] Disponible en Web:
<<http://es.youtube.com/watch?v=9ms7MGs2Nh8&feature=related>>

Completó la técnica del butoh en diferentes seminarios con Miguel Angel Ganiko, Maura Baiocci, Hisako Horikawa, Tadashi Endo, Minako Seki y Sankai Juku. Complementó su formación con las artes marciales desde el kung-fu y el tai-chi, así como con la técnica de Fedora Aberasturi y la danza contemporánea con Catherine Diverrés, entre otros maestros. Como bailarina en Francia presentó su solo Momento de suspensión de la ola y luego trabajó en la Compañía de Sumako Koseki y La Compagnie du Crepuscule.

Durante el mes de noviembre de 2008 realizó una gira por España donde dictó un seminario intensivo, presentó en el Centro Cultural Cajastur de Mieres Resplandece, sangre y participó en el primer Festival de Danza Butoh de Barcelona "Barcelona en Butoh" con La huella de la espuma. La Huella de la Espuma. La obra es una búsqueda dentro del territorio de lo inaprensible, lo frágil, aquello que bordea la desaparición. Sin un contenido anecdótico, la coreografía va exponiendo estados e intensidades cuyo hilo conductor es el despliegue de la sensación de lo efímero, encarnado en una mujer de espuma, entre la espuma o mujer en el desierto: la mujer espuma, el desierto, lo inaprensible.³⁴

Rhea Volij.



³⁴ VOLIJ, Rhea. [en línea] [Buenos Aires, Argentina] [Consulta: 18 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.butohrheavolij.com.ar/rhea.htm>>

Teatro Físico. El teatro físico se conoce como una rama del llamado teatro contemporáneo, en el cual destaca el lenguaje físico como principal motor de la dramaturgia del espectáculo teatral, por sobre el texto y la narratividad, predominantes en el teatro tradicional de occidente. El teatro físico está influenciado sobre todo por el teatro oriental y la danza contemporánea. Algunas de las ramas de gran impacto hoy en día son las siguientes: Butoh (Japón), El mimo (Lecoq, Decroix), La acrobacia.

Cabe destacar compañías de teatro tales como: Teatro del Oráculo , DV8 Physical Theater , Quarto Physical Theater.

DV8. Teatro Físico: La aparición de DV8³⁵ es fundamental en el campo de la danza contemporánea y del teatro físico. Es verdaderamente importante su parcela como productores de video. De modo excelente danza y video se combinan para destacar plenamente la vitalidad del arte contemporáneo. El uso del lenguaje de la cámara en algunas de sus obras, la habilidad de los fotógrafos profesionales y de la inter-

Fotograma
de la película
The cost of living.
DV8
2004.



³⁵ DV8. *The Cost of Living*. 2004 [en línea] ed. Channel 4 Television [Gales, Reino Unido] [Consulta: 19 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://www.dv8.co.uk/projects/costoflivingfilm>>

pretación hacen de ella una obra memorable. En particular, la empresa ha sabido incorporar bailarines con discapacidades en sus piezas, por ejemplo al filmar *The Cost of Living*.³⁶ Por ejemplo, en *The Costing of Living* el encuadre de la escena de las olas de playa y su composición, constituye una transferencia de los límites de la tierra y el mar, los dos bailarines de la danza también constituye el corazón del límite. Los límites de las fronteras lingüísticas, física y espiritual se difulminan completamente. Es una compañía de danza física, basado en Artsadmin en Londres, Reino Unido. Fue fundada en 1986 por un colectivo independiente de bailarines principalmente modernos. Está dirigida por Lloyd Newson, cuya intención ha sido la de tener un enfoque diferente a la danza más contemporánea que otras empresas ya existentes.

Otra producción en Danza del teatro físico es "Meat Market"³⁷ de Marcel Leemann Physical Dance Theater realizada en el año 2007. Marcel Leemann Physical Dance Theater³⁸ es una nueva producción de la cual ofrecemos un videoclip a modo de resumen. Los bailarines que han intervenido son: Azusa Nishimura, Eugene W. Rhodes III, Kana Ote, Emma Ribbing, Mariusz Jedrzejewski, Música y Videoproyección: Iker Gómez de la Hoz. Iluminación: Markus Mathis, smARTEc, Edición del Video: Oliver Neubert, Producción: Popfilm. Filmado en Bern en la Premiere de Febrero.

También Garry Stewart, director artístico de la Australian Dance Theatre desde hace doce años, ha elaborado un estilo definido que lo distinga de todos los coreógrafos actuales. Un estilo que exige de sus bailarines una disciplina absoluta no solo en lo que se refiere a su formación permanente en danza contemporánea, ballet clásico artes marciales,

³⁶ DV8. *The Cost of Living*. 2004 [en línea] ed. Channel 4 Television [Gales, Reino Unido] [Consulta: 19 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://es.youtube.com/watch?v=COZeopLUF2o&feature=related>>

³⁷ LEEMANN, Marcel. *Meat Market 2008* [en línea] [Bern, Suiza] [Consulta: 20 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=LINGt7JZXCm>>

³⁸ LEEMANN, Marcel. *Marcel Leemann Physical Dance Theater* [en línea] [Bern, Suiza] [Consulta: 20 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.marcelleemann.ch/aktuell.html>>

el break dance, contact improvisation, etc. El resultado es una fusión de formas, que conforma una paleta coreográfica única. Stewart es reconocido mundialmente por su ingeniosa interpretación de la danza a la que incorpora con frecuencia otros lenguajes artísticos como la fotografía, la robótica y la arquitectura. En *Proximity*³⁹ Garry Stewart trabaja con el ingeniero de video Thomas Pachoud, residente en París, para crear un diálogo sorprendente entre la danza y la manipulación del video en tiempo real.



Proximity.
Garry Stewart.
2012.

³⁹ STEWART, Garry. *Proximity*. 2012 [en línea] [Sidney, Australia]
[Consulta: 20 de Abril 2013] Disponible en Web:
<www.youtube.com/watch?v=k4NxVoSqDb0>

2.2.1.5 Las técnicas más destacadas en la actualidad

Martha Graham estudió en la escuela Denishawn y creó su propia técnica en 1927. En su técnica lo importante es sentir los movimientos. Se divide en trabajo de piso, de centro y de movimiento. Se caracteriza por la contracción muscular y la relajación para producir energía motora, el luego con el peso del propio cuerpo y el contraste de posiciones cerradas con abiertas. Entre sus movimientos característicos están los demi-pliés con pies paralelos, los triplettes y los shoulder falls. Y la del Merce Cunningham se separa de la compañía de Graham para crear la suya. Es la única persona que enseña esta técnica de manera pura ya que no ha escrito sus ejercicios. Se enfatiza en una posición vertical y en piernas y brazos elegantes. Utiliza muchos ejercicios con demi-pliés y ejercicios donde se apunta al pie estirado en distintas direcciones.

Además de los ya mencionados están bailarines como Doris Humphrey, Charles Weidman y Émile Jaques-Dalcroze y el mexicano José Limón.



José Limón.

2.2.1.6 Evolución de la danza Contemporánea

Como ya hemos indicado anteriormente el padre de la Danza Libre es sin duda alguna Rudolf Von Laban (1879-1958). El fue un bailarín húngaro, profesor de ballet y teórico del movimiento. Es el padre intelectual de la danza moderna europea y el creador del sistema más extendido de notación de danza. Participó en las Coreografías de las Olimpiadas 1936. Entre sus alumnos más aventajados cabe destacar: Mary Wigman, Kurt Joos y Sigurd Leeder.⁴⁰



Danza de **Mary Wigman**, en la colonia de los Utopistas, en Monte Verità, Suiza.

⁴⁰ FRANTZ. *Monte Verità*. [en línea] [Tessin, Suiza]
[Consulta: 8 de Marzo 2013] Disponible en Web:
<http://www.fileane.com/espagnol/monta_verita_espanol.htm>

Unos de los coreógrafos sin duda alguna más influyentes fue Kurt Joos que fue el fundador de un nuevo estilo de danza, que fue continuado por sus discípulos hasta transformarse en el Nuevo Teatro de Danza Alemán. El filme presenta fragmentos de las principales obras de Kurt Joos: La Mesa Verde, La Gran Ciudad y Pavana para una Infanta Difunta. Desde 1928 Sigurd Leeder estudió con Laban en Hamburgo. se convierte en uno de los principales colaboradores de Kurt Jooss, quien le confía la dirección de los estudios de la Folkwangschule. Hasta 1947, Sigurd Leeder sigue fiel a Kurt Jooss, fija su residencia en Londres, donde se consagra a la enseñanza hasta 1960, más tarde emigró a Chile.

Pero sin duda alguna la definición de danza moderna viene iniciada por Isadora Duncan,⁴¹ como reacción a las rígidas normas técnicas de la danza clásica. Pretende liberarse de todos los cánones establecidos y dejar al cuerpo que se exprese libremente. Isadora Duncan utilizó los ideales del antiguo arte griego para inspirar formas más naturales de danza. Duncan utilizó el cuerpo humano como un instrumento de expresión emocional. Su vida y su muerte hicieron de Isadora una figura mística de la danza. Hoy en día su influencia se sigue ejerciendo hasta

Isadora Duncan.



⁴¹Isadora Duncan Dance Group. 1997 [en línea] [Bologna, Italia]
[Consulta: 26 de Marzo 2013] Disponible en Web:
<http://www.youtube.com/watch?hl=es&feature=related&v=uBE11_sfTDE&gl=ES>

el punto que Isadora Duncan Dance Group compila todas sus danzas y coreografías y las ofrece a los espectadores en la actualidad.

Pero La influencia de la danza contemporánea atravesó el atlántico y contribuyó con una de las figuras más fascinantes de la danza. Marie Louise Fuller nació en Fullersburg, Illinois,(1862-1928).Actuó como profesional siendo niña y se la consideraba una bailarina autodidacta. Trabajó principalmente en Europa, donde creó cerca de 130 danzas entre las que se encuentran los solos Danza de la serpiente (1890) y Danza del fuego y trabajos para su grupo como En el fondo del mar (1906) y el Ballet de la luz (1908). Además de servir de modelo para retratos de los artistas franceses Henri de Toulouse-Lautrec y Auguste Rodin. También fue reconocida por los científicos franceses por sus teorías sobre la iluminación artística. Loie Fuller bailarina estadounidense, actriz, productora y escritora que adquirió una gran fama al concentrarse en los efectos visuales. Ella explotó la capacidad de las nuevas tecnologías, al bailar en una nube de seda iluminada por los nuevos sistemas eléctricos de la iluminación teatral.⁴²

Pero una de las principales es Ruth St. Denis que en 1915, funda con su esposo Ted Shawn, estudiante de teología, fundan la escuela Denishawn en Los Angeles, USA. En esta escuela se exploran movimientos de la danza india, la danza española y bailes africanos. Además incorporaba movimientos de las artes marciales como el tai chi. En esta escuela estudiaron grandes exponentes de la danza como Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Wiedman. Lamentablemente la escuela cerró en 1932 tras la separación de Ruth y Ted,⁴³

No hay que olvidar la trascendencia de Compositor y teórico suizo. Jacques-Dalcroze (Viena, 1865 - Ginebra, 1950) que desarrolló un sistema

⁴² FULLER, Loie. *Danse Serpentine*. 1896. [en línea] ed. Hermanos Lumiere [Consulta: 29 de Enero 2013] Disponible en Web: <<http://es.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk>>

⁴³ BORDEN, David. *Tribute to Ruth St. Denis & Ted Shawn*. 2007. [en línea] [Nueva York, Estados Unidos] [Consulta: 13 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://es.youtube.com/watch?v=jrxOgMGoOvs&feature=related>>

de movimientos corporales acoplado a la duración de los sonidos. Este sistema, inicialmente pensado sólo para la educación musical, fue de gran provecho para otras formas de expresión artística, fundamentalmente la danza. En 1910 estableció su propia escuela en Hellerau, cerca de Dresde, por donde pasaron muchos de los grandes exponentes de la danza moderna del siglo XX, entre ellos Hanya Holm, Kurt Jooss, Rudolf Laban, Marie Rambert, Uday Shankar y Mary Wigman. Diaghilev visitó el Instituto de Hellerau en 1912, interesado por su sistema rítmico. En 1920 la escuela de Hellerau se trasladó a Laxenburg, cerca de Viena, aunque fue clausurada por los nazis en 1938. Es autor de *Méthode Jaques-Dalcroze* (1907-1914, estructurado en cinco partes), *Rhythm, Music and Education* (1922) y *Eurythmics, Art and Education* (1930).

Pero una de las aportaciones más significativas a la danza contemporánea vino dada por Doris Humphrey en 1920(1895-1958). La inspiración de la Teoría de Movimiento de Doris viene de acciones fundamentales como respirar, estar de pie, caminar, correr, saltar, elevarse y caer. La técnica es una continua exploración del movimiento como experiencia fisiológica y psicológica. Los principios del Movimiento sobre los cuales se basa esta técnica son: caída y recuperación, movimientos de sucesión, ritmos de respiración, oposición, y desplazamientos del peso, análisis del Ritmo Dinámica (caudal de energía al realizar un Movimiento), y Diseño del Movimiento. El estilo de esta danza es en su esencia lírica. Esto muestra el poder innato del espíritu humano de triunfar sobre las fuerzas adversas. Hacer una reflexión poética sobre el drama de la vida. Realizó colaboraciones con José Limón. Ella en sus propias palabras nos indica su visión sobre la danza y la vida:

“Deseo que mi Danza refleje algunas de mis experiencias personales en relación al mundo externo, que sea basada sobre la realidad iluminada por la imaginación, que sea orgánica mas que sintética, que des-

pierte una reacción evidente de mi público y que contribuya al drama de la Vida " Doris Humphrey.⁴⁴

José Limón. (1946-1957). Como pionero de la coreografía de la danza moderna, Limón examinó sin titubeos los problemas más espinosos, utilizando un lenguaje muy corporal y visual para ilustrar los estados emocionales más intensos⁴⁵. Este tipo de arte dejó de estar en boga mientras Limón todavía estaba vivo, pero su compañía ha perdurado porque el humanismo trascendental de Limón todavía conecta con el público de hoy.

Pero sin duda alguna una de las figuras más legendarias es Martha Graham, (1926). Ex-alumna de Ruth St. Denis, funda en 1927 su propia escuela basada en la relajación-contracción del cuerpo. Sus obras están inspiradas en la historia americana (Primitive Mysteries, Frontier, Appalachian Spring) y en la mitología (Cave of the Heart, Errand into the Maze, Hérodiade, etc.). Dejó de bailar en el escenario a los 75 años y su última coreografía (Mapple Leaf Rag) la creó a los 96 años. Pero su trabajo continúa siendo visible a través de la Martha Graham Dance Company.⁴⁶

Su continuidad quedó latente a través de la figura de Merce Cunningham, ex-alumno de Martha Graham, crea su compañía en 1953 donde enfatiza una posición vertical en piernas y brazos elegantes. Utiliza muchos ejercicios con demi-pliés y ejercicios en pointé en distintas direcciones (Points in Space). Otros coreógrafos norteamericanos destacados, que le imprimieron a la danza un goce por la vida y un particular sentido del

⁴⁴ LENZU, Anabella. David. Doris Humphrey : Su Vida, El Movimiento y Su Danza. [en línea] [Buenos Aires, Argentina] [Consulta: 22 de Enero 2013] Disponible en Web: <http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/24_dorishumphrey2.htm>

⁴⁵ LIMÓN, José. Modern Dance Classics, The Traitor 1955. [en línea] ed. CBC. [Canadá] [Consulta: 10 de Febrero 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=4vCRQNw5P9c>>

⁴⁶ BIRD, Bonnie. Martha Graham Technique 1938-1939. [en línea] ed. Greek Theatre at Mills College. [California, Estados Unidos] [Consulta: 10 de Febrero 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=CpXOBHDiFD8>>

humor, fueron Paul Taylor, Alwin Nikolais, el étnico Alvin Ailey o Twyla Tharp que dirigió al legendario Mikhaïl Barychnikov.⁴⁷



Merce Cunningham.
Fotografía:
greatwolfpress.ca

⁴⁷ CUNNINGHAM, Merce. Merce Cunningham Rockefeller Award. 2007. [en línea] Ed. FELDMAN, John. [Consulta: 10 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://es.youtube.com/watch?v=tXp7r96UTQ4&feature=related>>

2.2.1.7 La danza Posmoderna

La Danza Posmoderna. Movimiento que surge como rechazo de las teorías y prácticas del modernismo. Labor específica de un grupo vanguardista de coreógrafos, artistas visuales y músicos que presentaron sus trabajos en la Iglesia Judson Memorial en el Greenwich Village de Nueva York entre 1962 y 1964. El Judson Dance Theater surgió del trabajo realizado por el músico Robert Dunn para una clase de coreografía que impartió en el estudio de Merce Cunningham desde 1960 hasta 1962. Estos artistas revisaron la naturaleza de la danza, cuestionando todos los aspectos de la ejecución y representación del trabajo coreográfico. Otros miembros eminentes del Judson Dance Theater fueron: Ivonne Rainier, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay y Steve Paxton.

2.2.1.8 Características de la danza Posmoderna

- A través de la danza-improvisación pretendemos:

- Comunicarnos a través del movimiento

- Explorar nuestros propios elementos de danza (movimientos) para conseguir nuestra propia auto-expresión.

- Buscamos una forma de danza divergente, donde la creatividad predomina sobre el modelo (la técnica). Una danza donde destaca la improvisación, entendiendo por improvisación la búsqueda "sobre la marcha" de nuevas y personales respuestas motrices, ante un estímulo o premisa de partida, común a todos los componentes de la clase. Se trata por tanto, de una improvisación estructurada.

- Dentro de este grupo de prácticas de danza podríamos abordar líneas muy diferentes y al mismo tiempo complementarias, lo que nos podría llevar a trabajar una Danza Acrobática utilizando técnicas de Gimnasia Deportiva y Acro-sport o una Danza-teatro donde partiríamos no de la forma como tradicionalmente se hace en danza, sino del contenido o mensaje a transmitir.

- Yvonne Rainer es una de las figuras clave de la vanguardia neoyorquina surgida en los años 60 y una figura de referencia de la danza posmoderna. Conocida sobre todo por su trabajo como bailarina, performer y coreógrafa, norteamericana, iniciada por Merce Cunningham. La voluntad de transgredir los roles de performer y receptor se produce a través de su interés por los aspectos del carácter, la vida emocional y el cuerpo cotidiano así como de la incorporación en su trabajo de condiciones sociopolíticas. Esa yuxtaposición surge de la voluntad de practicar una danza interrogativa y de la analogía entre la danza y el cine como artes basadas en el tiempo. Es asimismo una importante ensayista y cineasta. Originalmente su trabajo fílmico surge de su actividad en la danza, a modo de ejercicios coreográficos filmados. No obstante, su trabajo en la danza está también influido por el cine y ha llegado a combinar los dos medios en diversas piezas.

- "Rainer es una figura clave en la historia de las vanguardias neoyorquinas tanto a través de sus textos como de su praxis. *Lives of Performers* (1972), *Film About a Woman Who...* (1974), *Kristina Talking Pictures* (1976), *Journey from Berlin/1971* (1980) y *The Man Who Envied Women* (1985) se consideran incluso más exigentes desde el punto de vista intelectual que el cine independiente. Aunque presentan una estructura aparentemente narrativa, son formalmente complejas. Sus películas analizan todas las facetas de la vida cotidiana y se centran en la vida de la mujer. El paso de la danza al cine le permitió explorar el plano emocional a través del género más extravagante y popular: el melodrama.

A mediados de los noventa ya había producido doce películas, algunas de ellas en forma de cortometrajes mudos para performances multimedia, incluidas en esta selección".⁴⁸



Ivonne Rainier.

Lucinda Childs. Es una de las figuras más representativas de la posmodernidad, pero aquel lugar fue tan espontáneo y permisivo, que le permitió coronarse como la gran dama del Minimalismo. En los setenta, la creadora comenzó a expandir sus ideas minimalistas, que se habían iniciado en sus solos de la Judson, siendo relevante su *Museum Piece* (1965). Fundamental para ella resultó la colaboración con el director escénico Bob Wilson y el compositor minimalista Philip Glass, como coreógrafa de *Einstein on the Beach* (1976), una desestabilizadora ópera de vanguardia, suerte de espectáculo total, que se estrenó en el Metropolitan Opera de Nueva York, en 1976, con un éxito espectacular. De este vínculo nacería una estrecha colaboración con Glass, que compuso la música de *Dance* (1979), su obra más importante y un título emblemático del Minimalismo, en el que también colaboró el artista plástico Sol Lewitt, que rodó la coreografía en una película que se superpone al

⁴⁸ RAINIER, Ivonne. *Actividades de cine y video. 2008. [en línea] Ed. SITCHEL, Berta. MACBA. [Barcelona, España] [Consulta: 10 de Febrero 2013] Disponible en Web: <<http://www.macba.cat/es/yvonne-rainer>>*

escenario en una pantalla traslúcida, dotando a cada bailarín real de un doble virtual, en un ejercicio obstinado que mantiene a los danzantes cruzando repetitiva, machacona e incansablemente calles imaginarias del escenario.⁴⁹



Fotograma de
Lucinda Childs, de
Patrick Bensard,
2006, 52'

Trisha Brown es una de las coreógrafas más aclamadas en todo el mundo y una de las figuras centrales de la danza de Nueva York. Emergente directa de la era posmoderna, de la permanente innovación, Trisha Brown irrumpió en la década de los '60 en Nueva York, decidida a desafiar las formas tradicionales y a la propia gravedad. Ya a principios de los '70, cuando los nuevos creadores se apartaban de los teatros formales y se plantaban en galpones, azoteas o estaciones de metro, la coreógrafa formó su propia compañía, Trisha Brown Dance Company y se lanzó a conquistar los espacios no convencionales del Soho de Manhattan. Innovadora desde todo punto de vista, explora los límites más insospechables del movimiento y del cuerpo Trisha Brown, nacida en Washington en 1936, comenzó a desarrollar su propio estilo cuando fundó junto a Yvonne Rainer el teatro de danza experimental Judson. En 1970 formó su propia compañía que, hasta 1979, fue la única integrada por mujeres hasta 1979. Influenciada por el estilo de Merce Cunningham y la técnica de Martha Graham, la coreógrafa realizó nu-

⁴⁹ Walker art Center. A Look at Lucinda Childs / Philip Glass / Sol LeWitt's Dance. 2011. [en línea] [Minneapolis, Estados Unidos] [Consulta: 10 de Febrero 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=CByoefokGrA>>

merosas piezas experimentales en esos años, con bailarines colgados de arneses en la pared o subidos a los tejados de Manhattan o montajes sin efectos de luces ni vestuario.⁵⁰



Resulta Fundamental en el videodanza que analiza las propias raíces culturales la figura de Alvin Ailey Jr.

Walking on the Wall..
Trisha Brown.

Alvin Ailey. Alvin Ailey Jr. (5 de enero, 1931, Rogers, Texas - 1 de diciembre, 1989, Nueva York) fue un bailarín y coreógrafo estadounidense. En 1942 se trasladó a los Los Angeles, donde estudió danza y coreografía entre 1949 y 1954. Después se mudó a Nueva York, donde participó en varias producciones teatrales. En 1958 fundó el Alvin Aile y American Dance Theater, compuesto principalmente de gente de color. Entre las múltiples obras que coreografió para la compañía se encuentra su representación exclusiva Revelations de 1960, formada de espirituales afroamericanos. Desde los años 1960 hasta los 1980, la agrupación es

⁵⁰ BROWN, Trisha. *Off the Wall: Part 2—Seven Works by Trisha Brown*. 2010. [en línea] [Nueva York, Estados Unidos] [Consulta: 3 de Febrero 2013] Disponible en Web: <http://www.youtube.com/watch?v=TCQhi_7xa9s>



Alvin Ailey Jr.

tuvo de gira mundial y Ailey se convirtió en uno de los coreógrafos más conocidos de Estados Unidos. Alvin Ailey, que destacó en su juventud por sus grandes dotes para el deporte, descubrió la danza a través de la creadora Katherine Dunham. Se formó con ella y con Martha Graham, Doris Humphrey y Anna Sokolov entre otras.⁵¹

El Contact improvisación (CI) es una técnica de danza en la cual puntos de contacto físico proveen un punto de partida para la exploración del movimiento a través de la improvisación. Es, por lo tanto, una forma de danza de improvisación, además de una de las más conocidas y características formas de danza postmoderna. La primera performance reconocida como Contact Improvisación se llamó Magnesium. Fue realizada en 1972, guiada por Steve Paxton, e interpretada por éste y bailarines del Oberlin College.

Katie Duck constituye un punto de referencia internacional en el marco de la danza-improvisación. Además de bailar, esta norteamericana afincada en Holanda crea sus propias coreografías, a la vez que desarrolla su actividad docente. Ha llegado a la improvisación porque le interesa

.....
⁵¹ AILEY, Alvin. Revelations. 1960. [en línea] [Nueva York, Estados Unidos]
 [Consulta: 3 de Abril 2013] Disponible en Web:
 <<http://es.youtube.com/watch?v=gWJzSP7irwM>>

lo inesperado, lo que hace vulnerable a todo aquel que aparece en escena. Su objetivo es enseñar a descubrir mediante la improvisación la lógica de la existencia, el modo en que funciona el ser humano. Su técnica, que trabaja la aparición y desaparición de escenario, es también válida para actores y músicos y está siempre abierta a intercambios entre disciplinas artísticas.

Cabe destacar a: Katie Duck, Alfredo Genovesi, Justin Morrison. Y la escuela de Performance Kunst-Stoff Arts, de San Francisco.⁵²

⁵² KATIE, Duck. GENOVESI, Alfredo. MORRISON, Justin. Crimes & Casualties. 2013. [en línea] [San Francisco, Estados Unidos] [Consulta: 15 de Marzo 2013] Disponible en Web: <http://www.youtube.com/watch?v=HF_DasJqplY>

StevePaxton.
Fotografía de:
Julieta Cervantes.



PARTE II

2.3 VIDEODANZA Y TECNOLOGÍA

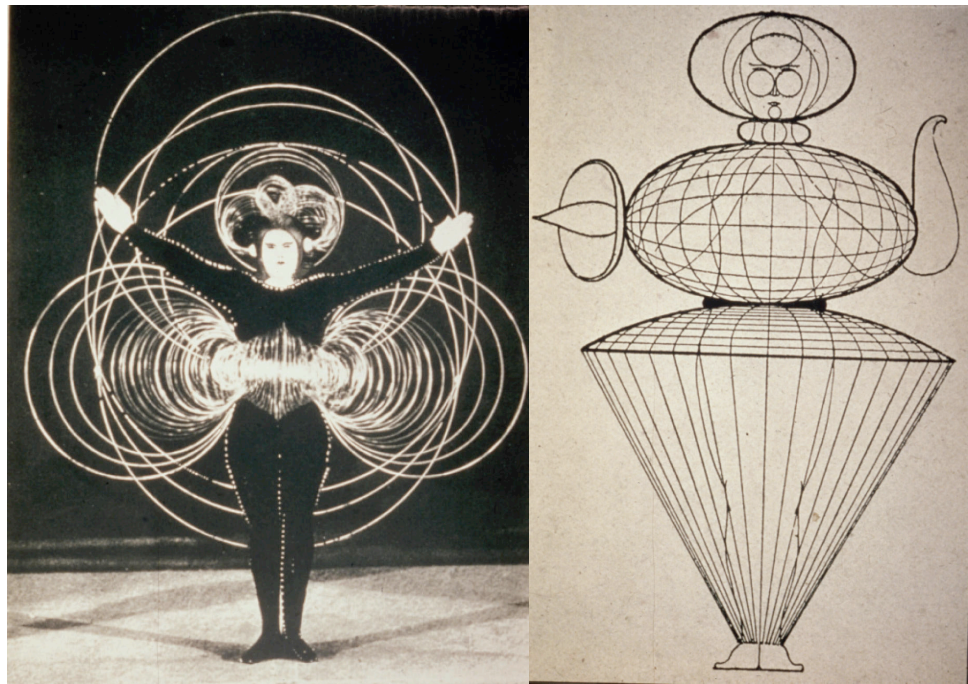
2.3.1 El cuerpo como explorador del límite de las fronteras artísticas

Oskar Schlemmer (1888-1943) estuvo a cargo de lo que se denominó “Taller de Teatro”, en donde logra poner en escena nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de los movimientos de éste en el espacio.

“Oskar Schlemmer logra establecer nuevos formatos de producción de obras, más cercanos a las ideas y al análisis de las técnicas y tecnologías de producción y puesta en escena, que permiten poner en evidencia, no solo diversas miradas sobre temáticas culturales contingentes y puntuales, sino que, por sobretodo, nuevas ideas en relación al cuerpo”.⁵³

El arte aparece como una forma directa de influir en la vida, en el cotidiano y en las estructuras sociales imperantes. Las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en creación de espacios. La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos fue decisiva.

⁵³ PÉREZ, Carlos, PÉREZ, Simón. Post Dance. Danza-Tecnología. Oskar Schlemmer y la producción del Cuerpo, del espacio y del movimiento. 2006. [en línea] [Consulta: 6 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://postdance.wordpress.com/2006/07/15/oskar-schlemmer-y-la-produccion-del-cuerpo-del-espacio-y-del-movimiento/>>



Oskar Schlemmer.

En este sentido el trabajo de Schlemmer inserta nuevos formatos de producción tecnológica. Así pues la Bauhaus es reconocida históricamente por la inclusión de avances técnicos, que a su vez permitieron la aparición y el estudio de nuevas ideas y conceptos sobre el cuerpo y su relación social y espacial con el entorno. Mostraron un gran interés por: el desarrollo de vestuario, diseño de escenografías, nuevos materiales de construcción, el desarrollo de un lenguaje específico de carácter geométrico ejerciendo una serie de eflexiones sobre el hombre y su relación con el espacio exterior e interior.

Abrir las fronteras discursivas, expandir la capacidad de imaginar cuerpos re-formados, re-diseñados, re-construidos, proponer conceptos innovadores sobre habitabilidad, espacio, movimiento y plantear nuevas estructuras sociales. Estas ideas nacen a partir de una visión interdisciplinaria y conectiva de lo que tiene que ser la producción artística y por ende la vida, el espacio y la sociedad. El "Taller de Teatro" se instaló como uno de los lugares de implementación de estas ideas.

2.3.1.1 Definición de videodanza

El videodanza es un arte que consiste en realizar una producción coreográfica pensada para la pantalla mediante la técnica del video. Es una forma de percepción visual (danza-cámara) en la cual existe la participación de un amplio espectro de participantes: bailarines, músicos, coreógrafos, iluminadores, técnicos de sonido, director audiovisual, e incluso ingenieros de imagen y sonido o especialistas en programas interactivos.

"Danza para la pantalla es la construcción literal de una coreografía que sólo vive cuando está encarnada en un film, video o tecnologías digitales. Ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma híbrida."



Douglas Rosenberg.

Así diferencia el realizador y teórico estadounidense Douglas Rosemberg lo que él denomina Danza para la Pantalla de lo que es Danza para la Cámara, término más abarcativo que incluye además las categorías "Registro de obra", "Readaptación de registro de obra" y "Documental". Cabe preguntarse entonces si esta forma híbrida, danza para la pantalla, es una combinación de lenguajes o es un lenguaje en sí. Para Margarita Bali, una de las impulsoras de este género en la Argentina, se trata de una combinación, pero al ser el soporte final el video, las reglas básicas de éste son las que valen en última instancia.

Según Rosemberg:

- La pantalla como espacio coreográfico es un lugar de exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora.
- Un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento.
- Videodanza es la construcción de una coreografía que solo vive cuando está encarnada en un video, film o tecnologías digitales.
- Ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma híbrida."

La noción de danza en este contexto, como puesta en escena de una verdad, involucra una reflexión sobre el cuerpo. Y este cuerpo a su vez, aparece con otras posibilidades de enunciación, en el marco del rectángulo del video y en el recorte de la edición. El cuerpo en el registro de su movimiento produce otras subjetividades, otras maneras de pensar cuerpo. El video hace que el cuerpo pierda su dimensión volumétrica, le añade la dimensión de lo físicamente imposible: la cámara lenta, las distorsiones, las reversas, la anulación de las leyes físicas del escenario dan como resultado esta nueva dimensión: el videodanza o la danzavideo.

“Porque el cuerpo es: Discurrir sobre cuerpo es interpelarlo desde una Razón disciplinaria (biología, sociología, psicología, etc.) en el caso de las imágenes de videodanza, cuerpo es interpelar al lenguaje, sus límites, sus formas de producción de verdad. Quizás, la estrategia de subversión de miradas del registro de video, al orden hegemónico, opera en estas prácticas artísticas que extienden el horizonte de significaciones del llamado Cuerpo, ya naturalizado, y lo fuerza a su ampliación, le hace reconocer otros posibles sentidos de habitar, encarnar. El cuerpo habita prácticas sociales que acuerda y modifica. Instala un territorio semantizado e histórico o repite escenarios en donde desplegar la dramática, los acontecimientos vitales, los probables, es una producción subjetiva que se pone en juego en el entre sin clausurarse, sin darse un único destino. Pliegues que advienen al encuentro múltiple con el espectador - co creador”.⁵⁴

El videodanza en un lugar específico plantea aparte de cuestiones espaciales y de la construcción del lenguaje, incorporaciones de tipo electrónico; convirtiéndose en una construcción social que estudia el propio lenguaje. Tal como apunta Douglas Rosenberg en Video Space: A Site For Choreography, el video es un lugar sin duda alguna para la coreografía, un lugar maleable para ser explorado en la danza por los bailarines, danzantes. Un lugar idóneo donde se encuentran en él: espacio, tiempo, ideas, movimientos. La captación ante la cámara de una coreografía abre en sí un debate acerca de su construcción y su deconstrucción mediante el medio del video.

⁵⁴ CARRERA, Diego, PASTORINO, Magalí. Videodanza - Máquina y cuerpo 2005. [en línea] ed. FIVU (Festival Internacional de Videodanza del Uruguay) [Montevideo, Uruguay] [Consulta: 10 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://www.videodanza.com/textos/maquina%20y%20cuerpo.htm>>

Si bien desde los iniciales studios de Maya Deren ante la cámara con Estudio de una coreografía, 1946, la cámara se ha convertido en un medio de colaboración de el videodanza contemporánea. Y así finalmente a finales de los 60 McLuhan teorizaba sobre la significación de la apropiación del lenguaje por el medio. En la actualidad los coreógrafos están altamente interesado en los media y en las importantes aportaciones al lenguaje coreográfico.

Sin duda alguna la contribución del video Blue Studio, dirigido por Charles Atlas, 1976 con la colaboración de del coreografo Merce Cunningham y la colaboración de John Cage fue determinante ya que se utilizó la cámara como un componente fundamental de la arquitectura coreográfica, hasta que en la década de los 80 se reconoce la actividad o dicha modalidad como videodanza.

En una presentación en que la bailarina baila en el escenario, espacios del teatro y fuera del teatro seguida por una cámara que proyecta los movimientos y espacios que se van dando en una pantalla que se

Biped.
Merce Cunningham.
1999.



encuentran dentro del escenario. Así el coreógrafo y bailarín holandés Hans Van Manen con su obra *Live, 1979* consigue una trasmisión simultánea de una presentación en vivo al lado de un vídeo.

En 1977 se realizó la primera presentación mundial interactiva por satélite de danza; que incluía presentaciones en la costa del Pacífico y del Atlántico de los Estados Unidos, fue organizado por Kit Galloway y Sherry Rabinowitz, en colaboración con la NASA, y Centro de Televisión Educativa en Merlo Park, California. El proyecto establecía lo que los creadores llamaban, una imagen en el lugar, una realidad compuesta que sumergía a los participantes en lugares remotos en una nueva forma de espacio virtual. Utilizando las nuevas tecnologías como el vídeo y empleando la transmisión vía satélite, los artistas de la danza en los años 70 empezaron a experimentar con *Live Performances*, y trabajos en la red.

“Satellite Arts Project juntaba una multitud de artes tele-colaborativas y una performance en espacio virtual, temas que nunca habían sido probados o experimentados. El objetivo era demostrar que algunos artistas separados por océanos y geografías, podrían aparecer y performar juntos en la misma imagen en vivo.

Cada uno podía ver a todos juntos, cerca de los otros, hablar con ellos y performar juntos. La versión electrónica de hacer coreografía como la de Satellite Arts Project es crear un espacio virtual en el cual se reúnan los participantes en una imagen espacial electrónica y esto se logra teniendo múltiples cámaras alrededor del mundo con posibilidad de mezclarse y luego distribuirse de nuevo, se toman pues imágenes de diferentes lugares y se crea una composición imagen-espacio que cree un cuarto virtual donde todos puedan coincidir”.⁵⁵

⁵⁵ ARREGUÍN, Luis Gilberto. *Utilización del trabajo interdisciplinario y del Lenguaje Multimedia en la Danza Contemporánea: El bosque una propuesta práctica*. 2011 Pág. 298-299 [Valencia, España]

A este respecto es importante señalar la labor de Szperling y otros realizadores como Graciela Taquini en cuanto a la elaboración de documentales con registros actuales y del pasado. El valor educativo y artístico que tiene este material es relevante.

“En Argentina la exploración de la relación imagen-danza tiene antecedentes en el Instituto Di Tella y en coreógrafos como Ana Kamien y Oscar Araiz. La coreógrafa Silvina Szperling intuyó que podía gestarse algo más grande. Fue así como organizó en 1995 el 1º Festival de Videodanza de Bs. As, con el objetivo de generar: intercambio con el exterior, talleres de formación y estimular la producción. El Festival fue anual hasta 1999 y luego pasó a ser bienal”.⁵⁶

Otra figura destacable en el mundo de la danza es el coreógrafo y director de vídeo, Wim Vandekeybus, a él le gusta experimentar con nuevas propuestas, especialmente en lo relativo a formatos y medios de producción, consiguiendo un carácter innovador para sus creaciones. Su compañía de danza se ubica en Bruselas, y se denomina Última Vez.

Win Vandekeybus.



⁵⁶ GARCÍA, Elena. Danza y Tecnología 2. Videodanza [en línea]
[Consulta: 16 de Abril 2013] Disponible en Web:
<http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/9_danza.htm>

A día de hoy, Wim Vandekeybus continúa trabajando y creando en el ámbito de la danza y el vídeo arte. El uso de la música también requiere de una profunda investigación, sobre todo cuando se combinan la música y los movimientos de los bailarines explorando los límites.

En la obra *7 for a Secret never to be told* la música de las siete escenas fue compuesta por seis músicos distintos. Un compendio de drama, música, sonidos, movimiento, creando una atmósfera energética idónea para la performance, y el videodanza. Un amplio espectro musical abarca desde un cuarteto de cuerda moderna (Kimmo Hakola), a una canción popular (Pascal Comelade), a través de una canción pop (Arno), un collage de sonido (Charo Calvo) también David Byrne (Talking Heads) para constituir el universo de Vandekeybus.⁵⁷

Blush.
Wim Vandekeybus.
2004



⁵⁷ VANDEKEYBUS, Wim. *Blush*. 2004 [en línea] ed. Última Vez [Bruselas, Bélgica] [Consulta: 22 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=QtKUONLBP-8>>

Al crear a través del vídeo y el cuerpo en movimiento, no solo aumentan los índices de creatividad sino que entramos dentro del territorio de la redefinición del propio discurso audiovisual a través de la posterior edición de vídeo y la manipulación de imágenes. Esto tiene unas implicaciones en términos de creación artística pero también como instrumental pedagógico y terapéutico. Adentrándonos en contextos que hasta el momento eran ajenos en el campo audiovisual. Tal es así, que la artista audiovisual Ramona Rodríguez y la doctora en Artes Visuales e Intermedia Empar Cubells han desarrollado un taller denominado “Mirada Inmersiva”, 2013. En dicho taller se parte de la idea de que las representaciones visuales pueden contribuir a la resolución de los conflictos psíquicos y físicos, especialmente los que tienen que ver con la identidad. El taller se ha llevado a cabo en el Máster de ArteTerapia, edición 2012-2013. Cuya directora es Doña. Blanca Rosa Pastor en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia. España. La modalidad final del discurso en video, videoperformance, videodanza, videoacción, queda a la libre elección del ejecutante o artista, en función del concepto que desea plasmar o transmitir. El material registrado sirve de base para investigar las posibilidades del lenguaje audiovisual videográfico en el análisis artístico, terapéutico, pedagógico y social.

Tal como apunta Iván Cartas Martín en su artículo Video danza y creatividad, 2011. La expresión artística contiene en sí misma un poder catártico que involucra al artista con su acción, cuerpo y concepto.

“Gracias a el videodanza entramos en dimensiones antes no concebidas. Se pueden trabajar conceptos y acciones de manera atemporal y superar límites espaciales: un salto puede ser infinito o un grito puede durar una eternidad. Con esto, ofrecemos la posibilidad no sólo de conocer un medio significativo de expresión artística, sino que podemos encontramos un canal de creación catártico e inagotable para los alumnos”.

“VÍdeo Performance: se pretende romper barreras entre arte-artísta y público. Se busca la reacción del público, la empatía e incluso la participación en la obra artística. Distinguimos como video performance aquellas obras que involucran en una acción en vivo a la actuación física del artista (que convierte a su propia persona y a su cuerpo en el motivo mismo de la obra) con el medio video, utilizando este último no como mero registro, sino explotando algunas de sus cualidades expresivas específicas. Se tratará, entonces, de acciones concebidas única o fundamentalmente para la cámara. En este mismo sentido, entendemos por video danza aquellas piezas en las que se desarrollan formas específicas de coreografías para el espacio de la cámara (campo de vista del monitor). Los recursos del medio se emplean, además, para llevar a cabo movimientos, extensiones corporales y perceptualidades físicamente imposibles de realizar en vivo”.⁵⁸

Tal como apunta Paz Tornero, Licenciada en Bellas Artes y Máster en Artes Digitales por la Universidad Pompeu Fabra. Actualmente realiza un Doctorado en Creatividad Aplicada en la Universidad Complutense y Autónoma de Madrid. El Análisis de las manifestaciones artístico-tecnológicas actuales, está dando especial importancia a la performance, el videodanza y los espacios escenográficos interactivos.

“La danza y el performance se han revolucionado con el uso de técnicas digitales e interactivas. Este taller propone una muestra de últimas tendencias en espacios escenográficos, un repaso a la historia de el videodanza y ejemplos de artistas que usan el ordenador como herramienta creativa”.⁵⁹

⁵⁸ CARTAS, Iván. Video danza y creatividad. 2011 [en línea]
[Consulta: 9 de Abril 2013] Disponible en Web:
<<http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/ca/musica-educacion-y-tic/item/357-video-danza-y-creatividad>>

⁵⁹ TORNERO, Paz. Conferencia. Video danza, creación tecnológica e interdisciplinar y su aplicación en espacios escenográficos. 2009 [en línea]
[Consulta: 12 de Junio 2013] Disponible en Web:
<<http://www.tucamon.es/contenido/video-danza-creacion-tecnologica-e-interdisciplinar-y-su-aplicacion-en-espacios-escenograficos>>

-Panorama de el videodanza. En la actualidad cada vez el videodanza se está implantando como una de las disciplinas más aceptadas(en la actualidad): Sin duda alguna el formato videográfico ha contribuido enormemente a la difusión de los trabajos y a la internacionalización de los grupos de danza. Los site specific ya no es límite o frontera y junto a una cuidada y esmerada coreografía puede ser apreciado en los numerosos bucles que ofrecen los festivales, apreciando todo sus espectros desde aquellas as más cercanas a la danza a las más físicas.



2.3.2 Festivales de videodanza

El panorama de Festivales de video,nacionales e internacionales se ha ampliado considerablemente, destacando la presencia de las numerosas ediciones de esta tipología de festivales que se ofertan en America Latina: Artentina, Chile, México, Bolovia, Ecuador...Aunque la última tendencia es la cooperación internacional donde unos aportan los espacios logísticos ,otros los artistas, y otros la tecnología estando así el éxito asegurado al poder contar con colaboraciones de extraordinarios conferenciarnes y miembros del jurado como prestigiosos coreógrafos, bailarines o teóricos de el videodanza. Vamos a destacar algunos a continuación:

Festival Internacional de Videodanza Uarcis

Participarán destacados realizadores ingleses. El Festival, que cumple 5 años, se realizará por segundo año el Centro Gabriela Mistral, de Chile. Además del habitual concurso para creadores nacionales, se suman muestras de piezas Europeas, En su edición anterior fueron invitados Wim Vandekeybus y Billy Cowie entre otras personalidades.

Todas las posibilidades imaginativas del cine se ponen al servicio de la radical exploración corporal de la danza; el Festival de Videodanza que organiza la Universidad Arcis ofrece una vitrina de alta calidad para creadores nacionales.

Lugar: Santiago de Chile, Chile

Nº de ediciones: 4

Más información: www.festivalvideodanzarcis.blogspot.com

Nu2's

Festival de las imágenes de la danza: danza interactiva, instalaciones, videodanza. Mercat de les Flors. Barcelona. Nacido el año 2007 bajo la dirección de Núria Font. Es una ventana desde la que mostrar y observar como la incorporación de las imágenes y de las herramientas digitales participa de la renovación de las artes en movimiento. La relación entre danza y cine, la manipulación en directo en el escenario de imágenes y sonidos, la creación de propuestas en formato expositivo con el cuerpo y el movimiento como sujeto, son los ejes que articulan el programa del festival. IDN es un punto de encuentro entre creadores, un espacio de intercambio y de experiencias.

Lugar: Barcelona, España

Nº de ediciones: 4

Más información: www.nu2s.org



Amandi. FIVER Festival

Francesc Sitges-Sardà.
(Interpretado por
Elisabeth Prandi)
España. 6'.
2012.

La videocreación y el videodanza se extienden por el mundo rápidamente, llevando a cualquier rincón del planeta la más reciente expresión de la danza y el video.

Lugar: La Rioja, España

Nº de ediciones: 1

Más información: www.festivalfiver.com

Festival Internacional de Video Danza Buenos Aires – VDBA

Lugar: Buenos Aires, Argentina

Nº de ediciones: 13

Más información: www.videodanzaba.com.ar

El Cruce – Festival de Artes Escénicas Contemporáneas

Lugar: Rosario, Argentina

Nº de ediciones: 11

Más información: www.festivalelcruce.com.ar

Cuerpo Digital – Festival Internacional de VideoDanza

Lugar: Cochabamba, Bolivia

Nº de ediciones: 3

Más información: videodanzabolivia.blogspot.com

Bienal Internacional de Dança do Ceará

Lugar: varias ciudades en el Estado de Ceará, Brasil

Nº de ediciones: 8

Más información: www.bienaldedanca.com

Dança em foco – Festival Internacional de Vídeo & Dança

Lugar: São Paulo, Brasil

Nº de ediciones: 9

Más información: www.dancaemfoco.com.br

Muestra Internacional de Videodanza en la Amazonia

Lugar: Manaus, Brasil

Nº de ediciones: 2

Más información: www.videodancaamazonia.com

Festival Internacional de VideoDanza Chile – FIVC

Lugar: Santiago de Chile, Chile

Nº de ediciones: 3

Más información: www.videodanza.cl

Festival de VideoDanza de Colombia

Lugar: Bogotá, Colombia

Nº de ediciones: 5

Más información: www.imagenenmovimiento.org

*Festival Internacional de Vídeo Danza «DVDanza Habana»**Movimiento y Ciudad*

Lugar: La Habana, Cuba

Nº de ediciones: 17

Más información: www.danzateatroretazos.cu

Festival de VideoDanza de Ecuador

Lugar: Quito, Ecuador

Nº de ediciones: 3

Más información: www.videodanzaecuador.blogspot.com

Agite y Sirva – Festival Itinerante de VideoDanza

Lugar: Puebla, México. Otras Ciudades de Latinoamérica

Nº de ediciones: 4

Más información: www.agiteysirva.com

Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos – FEDAME

Lugar: México DF, México

Nº de ediciones: 4

Más información: www.fedame.org.mx

EKU'E – Muestra Internacional de VideoDanza

Lugar: Asunción, Paraguay

Nº de ediciones: 1

Más información: www.ekue.blogspot.com

Festival Internacional de VideoDanza de Uruguay – FIVU

Lugar: Montevideo, Uruguay

Nº de ediciones: 6

Más información: www.fivu.org



2.3.3 Actualidad. Algunos ejemplos de videodanza procedentes de *videodanza.com*

Destierro, 2004. Directora: Maria Arteaga, Protagonizada por: Tania Solomonoff y Gustavo Muñoz. Nos ofrece una mirada donde cuerpo y naturaleza se unen en un paisaje idílico y tormentoso. La tranquilidad se verá interrumpida por el artificio de lo social "silla" y el devaneo de la protagonista sobre esta, una irónica interpretación sobre género y rol precipita el desenlace.*¹

Divadlo, Dirección: Guillem Morales. Coreografía: compañía Erre que Erre. Música: Martín Fuks. Intérpretes: Mario G. Saez, Ricardo Sales, M^a Angels G. Angulo, Marina Serrano, Susana Castro, Teresa Navarrete. Seducción, fetichismo y sexo son los ingredientes de este triángulo amoroso. Una esmerada y cuidada coreografía acorde a una banda sonora, parecen amplificar el sentido de atemporalidad de esta excelente videodanza. Un desenlace con final sorprendente dota a la escena de significación y nos convierte en testigos, del hecho videográfico convirtiéndonos en cómplices del suceso.*²

La bailarina Tania Solomonoff durante una representación.

Madera.
Tania Solomonoff.
2009.



*¹ <http://www.videodanza.com/videoteca/destierro.htm>

*² <http://www.videodanza.com/videoteca/Divadlo.htm>

Shazam. La exploración del marco, sus límites, en esta indagación videográfica, creativa, y de una cuidada edición en blanco y negro. Nos sumerge en el onirismo, la ensoñación y la exploración de la realidad. La fragmentación de la imagen da lugar a la totalidad en una construcción- deconstrucción constante del lenguaje simbólico y audiovisual.*³

Mulsin- Tárar- Muerte Blanca. Idea original y coreografía: Paula Castillo. Edición: Delesterorealizadora. Música : Ricardo Candia. En el paisaje agreste se singular belleza, la presencia del ritual, lo chamánico, el audio autóctono, hacen de este documento de videodanza un registro que testimonial las raíces de la cultura y la presencia de los ancestros mediante la tecnología. Primera parte de videodanza inspirado en el pueblo lican Antai (Atacameños).*⁴

2.3.4 La composición digital en la danza

El flujo de datos es una problemática tecnológica que guarda estricta relación con el movimiento, con el traspaso de datos, y es aquí donde se sitúan las temáticas que nos interesa trabajar. Lo que nos interesa resaltar aquí es el rol del MOVIMIENTO como centro, como generador, como transmisor, incluso como la interfaz misma, implicando de esta manera, no sólo nuevos fenómenos al interior de la escena de producción, como subraya Johannes Birringer en su texto La danza, el cuerpo e internet – Johannes Birringer (c) 2003, sino que instando al movimiento como la problemática en si misma y reflexionando acerca de sus parámetros.

Lo que representa la composición digital es una nueva etapa en la historia de la simulación visual, porque permite la creación de imágenes en movimiento de mundos inexistentes.

*³ <http://www.videodanza.com/videoteca/shazam.htm>

*⁴ <http://www.videodanza.com/videoteca/muerteblanca.htm>

“En las prácticas digitales, el cuerpo se adapta y se extiende a través de instrumentos externos. Tener experiencia, para acostumbrarse a un instrumento, es incorporar este instrumento en el cuerpo. La experiencia del esquema corporal no es fijo o delimitado, pero extensible a las diferentes herramientas y tecnologías que se pueden incorporar. Nuestros cuerpos están siempre abiertos y "entrelazados" con el mundo. La tecnología entonces implica una reconfiguración de nuestra experiencia corporeizada. Cuando el sentido objetivo no puede ser alcanzado por el cuerpo solo, que construye sus propios instrumentos y proyectos en torno a si, la tecnología se convierte en parte de ese cuerpo y altera y recrea nuestra experiencia en el mundo”.⁶⁰

Estos programas posibilitan al coreógrafo a crear movimientos directamente en el ordenador, permitiendo crear en tres dimensiones, utilizando ángulos inéditos, desde arriba o desde abajo; asimismo puede probar movimientos, tiempos, desarrollos espaciales, notación. Hoy existen numerosos programas sobre danza comercializados como: CLIP (Computerized Labanotation Instructional Program), COMD (Computer Dance Introduction), ANIMA, COMPUDANCE 4.0, RANDANCES, LIFE FORMS.

La obra de Merce Cunningham BIPED, 1999 es una pieza donde los avatares de bailarines pre-grabados se proyectan en la parte trasera del foro sobre una pantalla translúcida dando el efecto de una interfaz directa entre los cuerpos físicos y virtuales, con música

Cuando hablamos de danza y tecnología tenemos que empezar por enumerar los diversos formatos que ya existen y que evolucionan constantemente. La posibilidad de interactuar entre varios formatos potencia las relaciones entre éstos y también la relación entre los lenguajes artísticos. Básicamente están dados por el uso del video, por el uso del ordenador, y por la combinación de ambos.

⁶⁰ MANOVICH, Lev. La Nueva Vanguardia. 2002 [en línea]
[Consulta: 5 de Marzo 2013] Disponible en Web:
<<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>>

La coreógrafa Lucinda Childs (1940-) es una de las pioneras respecto al tratamiento de la imagen en movimiento y las posibilidades de interacción con los cuerpo mediatizados y digitalizados. Una de sus obras más significativas fue sin duda alguna *Vehicle* (1966).⁶¹

Pero no debemos olvidar en México a la artista video-performer Pola Weiss que en 1979 realiza el videodanza, viva video danza, en donde fusiona sus dos pasiones el video y la danza.



Pola Weiss.

⁶¹ Walker Art Center. Talking Dance with Lucinda Childs. 2011 [en línea] [Illinois, Estados Unidos] [Consulta: 17 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=hqAA0qH9knw>>

2.3.5 El Cyborg en la danza

La danza y algunas artes performativas están estrechando su colaboración con las últimas innovaciones en materia de robótica, participando con laboratorios de sistemas e ingenieros, creando programas informáticos, para fijar y explorar las trayectorias de los robots cibernéticos.

La imagen se convierte en un espacio en donde se articulan y convergen los conceptos que influyen, componen y determinan la cultura del cuerpo y la performatividad hoy, estableciéndose un lugar de lectura y propuestas sobre lo que es el Cuerpo: los límites difusos y a la vez específicos que le constituyen, su implicancia ideológica-estética y la influencia a nivel colectivo de la subjetividad contemporánea. Las temáticas que vinculan la tecnología y la creación artística se han desarrollado con especial interés en los últimos años, es por ello que se vuelve necesario abordar temáticas relacionadas a las implicancias estético – políticas de la tecnología en la sociedad, las prácticas artísticas; el tratamiento de la robótica y las implicancias en la visión del cuerpo tecnológico y su desenvolvimiento social; las manifestación performativo – tecnológica contemporáneas y como estas prácticas se desarrollan de tal forma que la cultura del Laptop y de la instalación se funden en una propuesta visual integrada dentro de la cual el cuerpo es el eje preformativo per se; el análisis de las repercusiones sociales de las nuevas formaciones de redes virtuales, por medio, del soporte de Internet, la integración conceptual y reflexiva de un cuerpo que se comunica y crea vínculos se presenta como una posibilidad política de replantear las relaciones humanas, adentrándonos en aspectos que son de vital importancia para reconstruir la relación del cuerpo con la tecnología.

Según Verena Kuni: "Al interior de una teoría de las nuevas formas de la constitución contemporánea de las subjetividades y de la corporalidad, es necesario visibilizar las maneras en que los espacios y el movimiento son transformados de manera radical. El Morph, el Cyborg, el Híbrido, el Remix, me conforman de manera performativa, la subjetividad y el cuerpo son un flujo de información en constante proceso de constitución y formación, en este sentido la interfaz en la cual se produce la interacción también forma parte de la reflexión. Existe un espacio que puede ser total o parcialmente virtual, puede haber un cuerpo que se constituya de partes distintas, puede emerger un pensamiento de que produce entre fronteras de nexos y conexiones, puede resultar un humano artificial, que transforma su manera de significar y de transitar en el mundo, una realidad que se ve trastocada, que se gesta desde la mixtura y el intersticio, podemos ser una ilusión del afán del fotorrealismo, podemos ser nómadas de nuestra propia subjetividad, ser una otredad difusa".⁶²



Verena Kuni.

"Es posible entender y establecer nuevas formas de constitución del cuerpo y del pensamiento a partir de la producción tecnológica? ¿Cómo se pueden entender las transformaciones del pensamiento social bajo el prisma de conceptos como Cyborg, Remix, Hibridación, modularidad, interfaz, Corporalidades y Subjetividades Tecnologizadas: Cuerpo Híbrido – Cuerpo Cyborg – Cuerpo Remixado. Los conceptos que circulan

⁶² KUNI, Verena. Movimiento Cyborg. 2008 [en línea]

[Consulta: 25 de Abril 2013] Disponible en Web:

<<http://postdance.wordpress.com/2008/01/19/movimiento-cyborg/>>

desde áreas como la tecnología, la informática, la realidad virtual, la bio-ingeniería, hacia campos de producción teórica como la teoría política, la estética, la filosofía, conforman un panorama complejo en donde los cruces y la transversalidad de las ideas permiten entender la constitución contemporánea de la Corporalidad. La tecnología conformando al Cuerpo y no meramente interviniéndolo, nos permite ver y pensar de manera modular los conceptos que determinan la corporalidad y subjetividad contemporánea.:::C° Híbrido::: La idea de lo Híbrido nos permite plantear una diversidad de conceptos que producen, alteran y conforman la idea de cuerpo, entendiendo que estos conforman una realidad nueva, que solo es posible desde la unión/fusión/licuefacción de las partes que lo conforman.:::C° Cyborg::: Se plantea como la intervención o aplicación de partes a un todo, con la idea de suplir/parchar o aumentar/extender potencialmente capacidades meramente corporales, emotivas y sensitivas. La idea de límite se pone en conflicto en tanto nuevas ideas sobre Cuerpo y Subjetividad Tecnologizada.:::C° Remixado::: El concepto de remix, que ampliamente se ha difundido en la cultura del DJ, se refiere a la idea de mezcla, anexión, copy-paste, layers and frames, entre muchas otras prácticas preformativas que circulan actualmente. Este concepto nos permite entender las ideas de Cuerpo y Subjetividad como una forma sumatoria conciente de las partes que conforman y operan desde su materialidad constitutiva”.⁶³

Recordemos que la coreógrafa norteamericana Trisha Brown creó la obra *I love my Robots*, 2007. Estos robots fueron creados por Kenjiro Okazaki, artista y el arquitecto japonés. Estos dos objetos mecánicos están puestos sobre dos pequeñas plataformas. Se desplazan sobre el escenario controlado por computadoras situadas fuera del escenario. Interactúan los bailarines con estos elementos mecánicos de una forma bastante extraña, cada quien parece que está en lo suyo, el robot desplazándose y el bailarín realizando movimientos, los robots crean un rompimiento escénico al presentarse juntos carne - metal en movi-

⁶³ Postdance. *Cuerpo Híbrido – Cuerpo Cyborg – Cuerpo Remixado*. 2008 [en línea] [Consulta: 25 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://postdance.wordpress.com/2008/01/20/cuerpo-hibrido-cuerpo-cyborg-cuerpo-remixado/>>

miento, pero es tan predecible y monótono lo que hacen los robots que sólo van de un extremo al otro del escenario que da la impresión que están de más. La música es de Laurie Anderson.



I love my robots.
Trisha Brown.
2007

2.3.6 Softwares interactivos

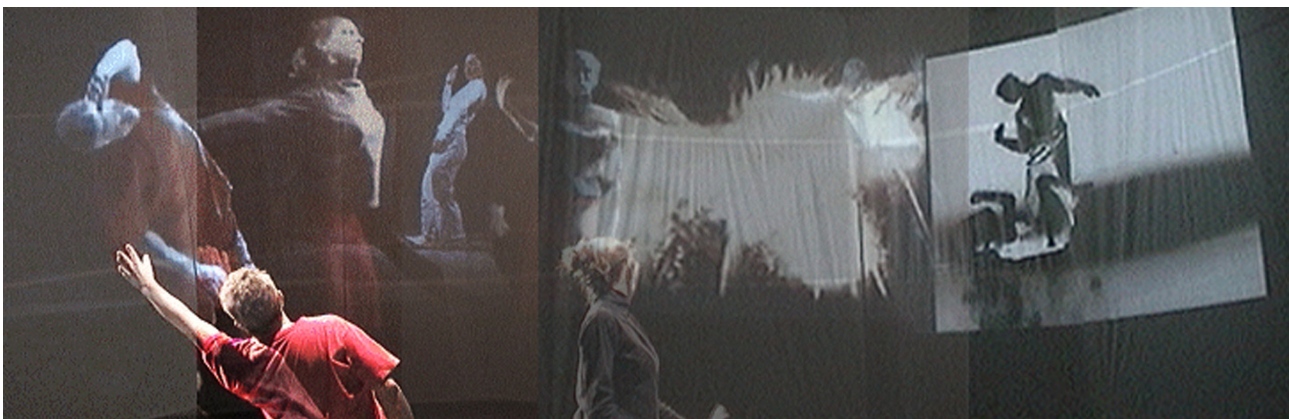
Algunos de estos softwares más empleados en la actualidad son: Max/MSP, Jitter, Isadora, Pure Data, entre otros. En sus comienzos el Director software permitía conjugar filmaciones, fotos, dibujos y sonidos. El usuario puede elegir la forma de armar la obra combinando estos elementos. También Flash fue un programa relativamente sencillo de animación que se utilizaba en Internet para publicidad y que fue tomado por artistas que experimentaron con él. Otros programas tienen aplicación pedagógica, como el Life -Forms que consiste en la animación de uno o varios muñecos representados en el espacio y estudia sus

movimientos. Pero sin duda alguna Max, es el programa más potente que permite crear interacción entre distintas disciplinas.

Algunos de estos softwares (Max/MSP, Jitter, Isadora, Pure Data, entre otros) se han implementado en situaciones escénicas, como instalaciones, coreografías y múltiples performances que pretenden desarrollar una diversidad de posibilidades de interacción en tiempo real, de superposición de cuerpos análogos con proyecciones e imágenes digitales y de producción de sonidos e imágenes a partir del movimiento del cuerpo.

Muchos coreógrafos contemporáneos han explorado en estas formas de composición abriendo una gran cantidad de posibilidades de entender, pensar, construir y re considerar las nociones de cuerpo, movimiento, técnica, espacio, temporalidad y creación coreográfica.

En la actualidad cabe destacarla la fusión de la vidodanza y los software interactivos explorando los limites espaciales, multimedia y de interacción.



Neighbors.
Robert Wechsler.
(Palindrome)
2001.

La Compañía de Danza Palindrome fue fundada en Nueva York 1982, y se trasladó a Alemania en 1988. Esta Compañía de danza está dirigida por el coreógrafo Robert Wechsler, que combina: ciencia, tecnología y danza. Palindrome es un grupo performativo que usa Tecnología del

Movimiento. Mediante la interacción y sensores influyen en la música, la iluminación o las video proyecciones que son controladas por el movimiento de los danzantes. En el 2005 and 2006, Palindrome crea dos operas multimedia Brother/Sister con música de Erling Wold y Jen-seits der Schatten con música de Vladimir Tarnopolsky. Ambas fueron aclamadas por la critica y ampliamente difundidas.⁶⁴

Por su parte el artista Pablo Ventura fusiona la danza y las tecnologías en '2047'. Ventura se inspiró en la obra cinematográfica del director chino Won Kar Wai '2046' tomando como base de esta "historia" un fragmento del film en el que se plantea este viaje futurista. Con lo cual el autor reflexiona sobre las máquinas, la frialdad, el movimiento automático y el huir de las emociones.

"Aquello no era más que una pequeña escena de no más de 10 minutos pero ese universo de máquinas desprovistas de emociones que intentan parecerse a los humanos bien merece una reflexión mayor. Y ahora es este espectáculo de una hora de duración".⁶⁵



Zone.
Ventura Dance Company.
Pablo Ventura.
2011.

⁶⁴ WECHSLER, Robert. Brother/Sister. 2005 [en línea] ed. Palindrome [Nuremberg, Alemania] [Consulta: 6 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.palindrome.de/content/infos/bs.htm>>

⁶⁵ VENTURA, Pablo. 2010 [en línea] ed. Canarias 7 [Las Palmas de Gran Canaria, España] [Consulta: 9 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.canarias7.es/articulo.cfm?id=165998>>

El trabajo de Pablo Ventura nos muestra como los límites análogos de los cuerpos de los interpretes, se ven reconfigurados a partir de las capacidades de estos nuevos cuerpos (o imágenes corporales) digitales, poniendo en cuestión la validez e importancia de estas nuevas estructuras corporales ideales.*⁵

Las compañías contemporáneas japonesas Leni Basso*⁶ y Dumb Type, por otra parte, plantean nuevas formas de entender el cuerpo y sus dimensiones, a partir de la multiplicación y evanescencia de las posibles imágenes del cuerpo, a través de una interacción en tiempo real del cuerpo análogo y su imagen digital.

El grupo japonés de teatro-danza Dumb Type es una compañía atípica dentro de los colectivos escénicos que ha logrado una importante consideración dentro del mundo del espectáculo. Surge, a mediados de la pasada década, en la Escuela de Arte de Kioto por iniciativa de una serie de estudiantes que hoy son arquitectos, ingenieros de sonido, bailarines, músicos e informáticos. Desde entonces han creado numerosos espectáculos, con un punto en común entre ellos: la utilización y la interrelación entre distintos géneros, como el teatro dramático, la danza, la ópera y numerosas tecnologías, a las que se les da una función social, con los que conforman una serie de arquitecturas audiovisuales que se han convertido en el sello característico del grupo.

*⁵ Ventura Dance Company: www.ventura-dance.com/stuff/set.html

*⁶ Leni Blasso: www.leni-basso.com

“Una investigación sobre el fenómeno de la memoria realizada a partir de la aceptación de ideas estrambóticas propuestas por los componentes de la compañía nipona Dumb Type ha terminado siendo MemoRandom, el último espectáculo de este afamado colectivo que utiliza cualquier técnica que sirva para narrar historias y transmitir emociones o sentimientos encima de un escenario”.⁶⁶

Sobre las actuales corrientes de danza contemporánea en Japón podemos apreciar que aparte de la ya conocida tendencia Butoh existen otros artistas japoneses que has estudiado con afamados coreógrafos norteamericanos y que en la actualidad marcan la tendencia estética en su país.

“Hoy día, excepto en el caso de Butoh, la danza contemporánea en Japón fluye a través de estas tres fuentes. Los danzarines de los que me gustaría hablar a este respecto son Saburo Teshigawara, Sumie Yonei, Tomoko Ebara, Mika Kurosawa y Yasuko Kasami. Teshigawara ya ha sido mencionado. Yonei, un creador con mucho sentido del humor cuyo trabajo está lleno de movimiento, empieza a obtener reconocimiento en Europa y en otros lugares. Ebara emplea formas extrañas de contorsionar el cuerpo y composiciones únicas, mientras que Kurosawa, aunque pequeño para ser danzarín, tiene una forma humorística de usar el cuerpo y tiene una técnica altamente refinada. Yasuko Kasami ha estado en Nueva York como estudiante de intercambio del Consejo Cultural Asiático (ACC). Ella le da un elemento de sorpresa a los gestos cotidianos, y con sus desbordantes poderes imaginativos posee una fuerza a la cual es difícil darle un nombre”.⁶⁷

⁶⁶ TORRES Rosana. Las arquitecturas tecnológicas y corporales de Dumb Type. 1999. [en línea] ed. El País [Madrid, España] [Consulta: 15 de Abril 2013] Disponible en Web: <http://elpais.com/diario/1999/11/04/cultura/941670013_850215.html>

⁶⁷ MIYABI Ichikawa. La danza contemporánea en Japón en los 80. 1990. [en línea] ed. La Fundación Japón [Consulta: 22 de Abril 2013] Disponible en Web: <<http://www.japonartesescenicas.org/danza/generos/contemporanea/decadadelos80-2.html>>

La interactividad ha sido aplicada desde el movimiento hasta los efectos lumínicos o los sensores tal como podemos apreciar en *Refined colors*, 2008. Por Monochrome Circus, Takayuki Fujimoto (dumb type), Takuya Minami (softpad), Daito Manabe.⁶⁸

Mirror and music.
Saburo Teshigawara.
 2009.



Troika Ranch. Creada por el coreógrafo y artista media Dawn Stoppiello y el artista Mark Coniglio, Troika Ranch es una organización artística dedicada a las creaciones contemporáneas, trabajos híbridos que examinan al cuerpo en relación a las tecnologías. Desde hace 15 años en New York y dirigida por Stoppiello la compañía sigue trabajando con el cuerpo y realizando creaciones y colaboraciones de performance, videos multimedia, talleres, publicaciones y conferencias sobre la historia de la performance y los media. Desde la década de los 90 Troika Ranch

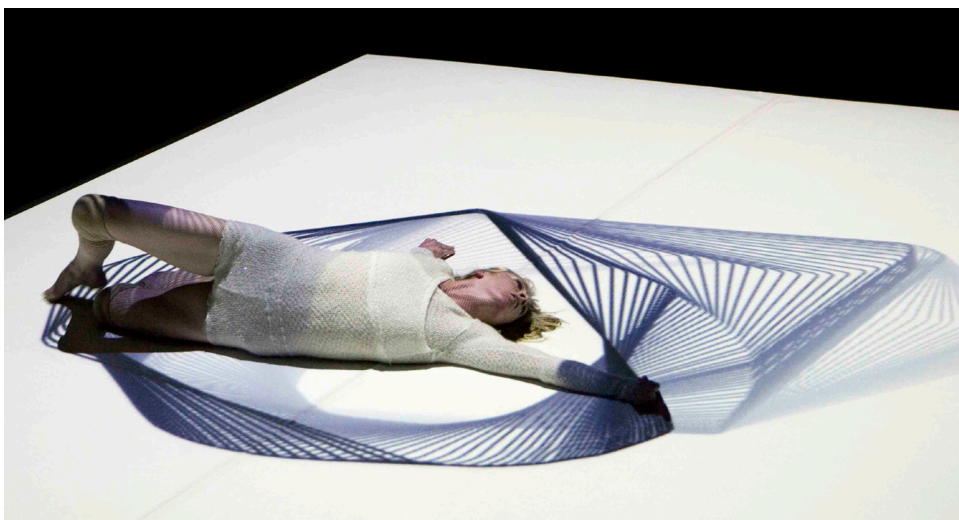
⁶⁸ CIRCUS Monochrome. *Refined colors*. 2004. [en línea]ed. Chuko Shinsho [Yamaguchi, Japón] [Consulta: 27 de Abril 2013]
 Disponible en Web:
 <<http://es.youtube.com/watch?v=8qL5hdPGfWc&feature=related>>

viene trabajando con Danza y Tecnología. La compañía realiza periódicas exhibiciones por diferentes países.⁶⁹

El nombre hace referencia a la base de los fundamentos creativos metodológicos: el cual abarca cantidad de disciplinas híbridas danza/teatro/media (La troika) en cooperación con medios artísticos interactivos Troika Ranch da soporte a la interacción de la imagen. El sonido, el movimiento mediante el cuerpo y la tecnología. Ellos han recibido numerosos premios y menciones tales como: La nominación para el Alpert Award in dance, 2011, Statue Award from the Princess Grace Foundation-USA (NYC), en el 2004, Honorary Mention at Prix Ars Electronica Cyberarts Competition (Linz, Austria) 2004 y muchos más.

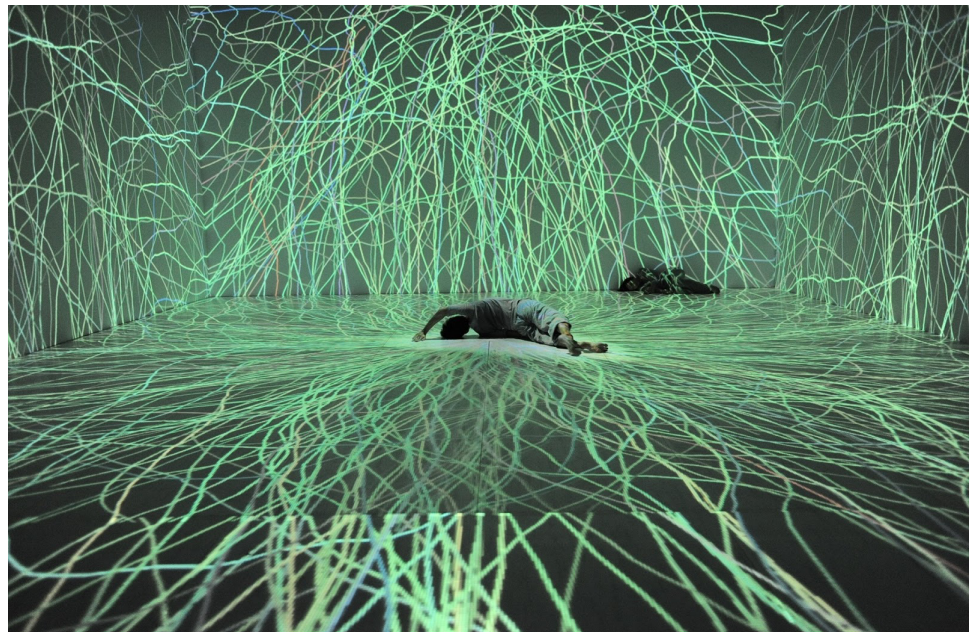


Glow.
Chunky Move.
(The Kitchen.The Joyce Theater)
2008.



⁶⁹ Chunky Move. Glow 2008. [en línea] [Victoria, Australia] [Consulta: 9 de Abril 2013] Disponible en Web:
<<http://www.youtube.com/watch?v=a5q6NxLe4G4&list=PL728AF6F38CCCE016>>

Una de sus obras de mayor reconocimiento internacional es sin duda alguna "loopdiver". La obra hace referencia a que todos podemos ser libre huyendo de estructuras repetitivas y conductas potencialmente destructivas. Se insta al espectador a sumergirse en el mundo de las ensoñaciones y a observar la locura de los performers y como escapar de una prisión de repetición. El significado de la obra se va ampliando a medida que los cambios aparecen una y otra vez.⁷⁰



Seventh Sense.
Anarchy Dance Theatre.
 (Taiwan)
 2012.



⁷⁰ STOOOIELLO Dawn. Loopdiver. 2009. [en línea] ed. Jennifer Sherburn [Lincoln, Nebraska] [Consulta: 9 de Marzo 2013] Disponible en Web: <<http://www.troikaranch.org/vid-loopDiver.html>>

La aplicación de programas interactivos a las artes escénicas danza, teatro, performance ha conseguido verdaderos complejos audiovisuales interactivos aplicados a cualquier escenografía interviniendo el sonido, lo textual y la imagen a tiempo real mediante el movimiento corporal, creando una apología de los sentidos. Tal como podemos apreciar en DriftNet performance(DN07), 2006. Teatro de Singapur.⁷¹

En el 2010 tenemos Apparition - Klaus Obermaier & Ars Electronica Futurelab, 2010. Una videoperformance interactiva dirigida por Klaus Obermaier en colaboración con el Laboratorio Ars Electronica Futurelab.⁷²

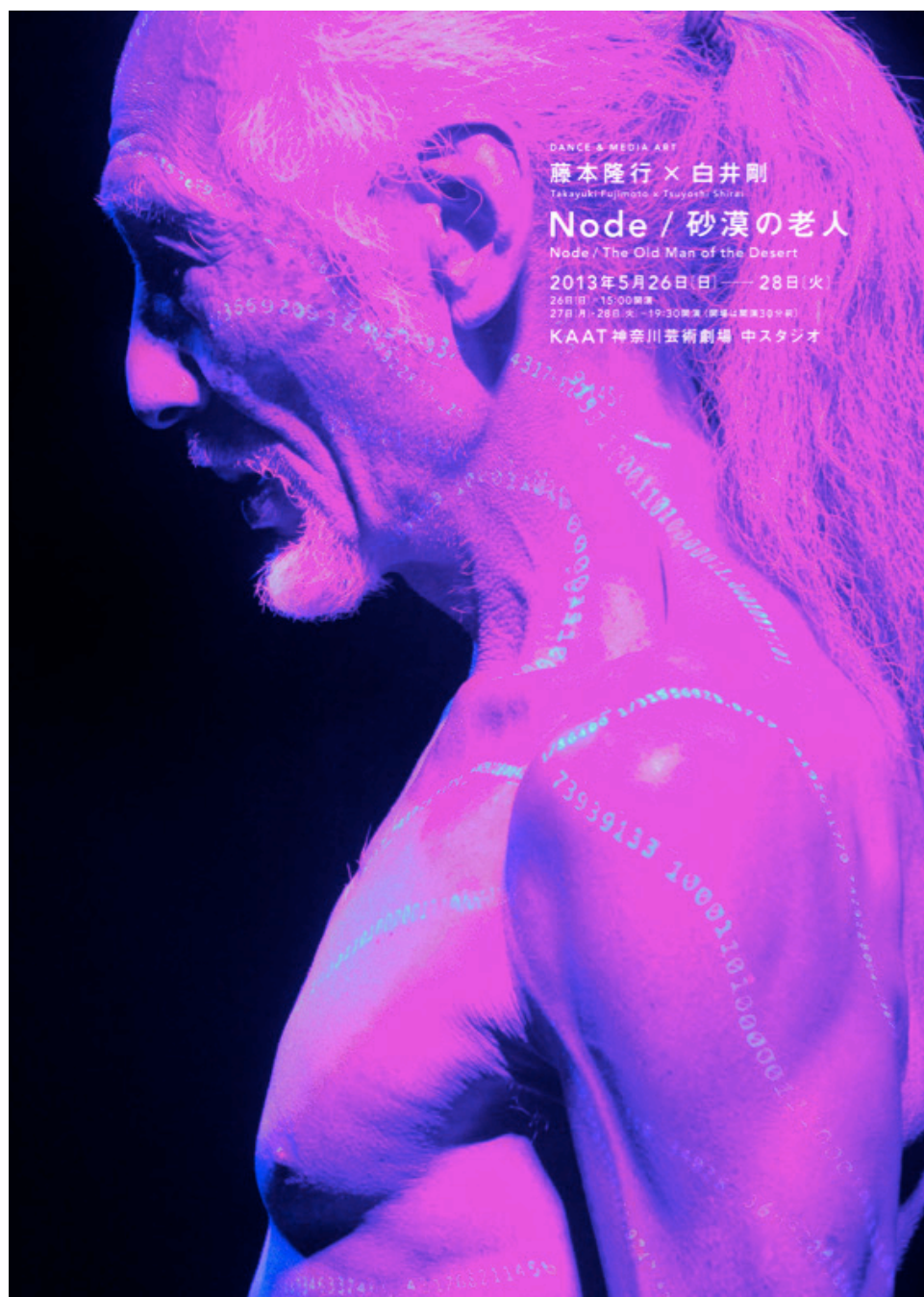


Nobuyuki Hanabusa

⁷¹ CHOY Ka Fai. Performance Excerpt. 2007. [en línea] Ed. DriftNet performance [TheatreWorks, Singapur]. [Consulta: 6 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=tV0fnXXh2Gs>>

⁷² OBERMAIEREN Klaus. Apparition. 2010. [en línea] ed. Ars Electronica Futurelab [Brighton, Reino Unido] [Consulta: 15 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=-wVq41Bi2yE>>

*Node / The Old
Man of the Desert*
(Danza / Arte Multimedia)
**Takayuki Fujimoto &
Tsuyoshi Shirai.**
2013.



Pero la interactividad y las nuevas tecnologías también se aplican a la tradición y a las artes marciales como se demuestra en Kagemu- Paris -2011 El artista Nobuyuki Hanabusa y el bailarín Katsumi Sakakura, trabajan al juntos en Kagemu una curiosa mezcla de coreografía, videoproyecciones danza y elementos culturales de la cultura japonesa.⁷³

⁷³ NOBUYOKI Hanabusa, KATSUMI sakakura. Kagemu. 2011. [en línea] ed. Magic TV [París, Francia] [Consulta: 4 de Mayo 2013] Disponible en Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=HyWkB1SYDMs>>



PARTE III

3.1 LA OBRA INÉDITA

3.1.1 Preproducción

En esta primera fase se procedió a la búsqueda de los emplazamientos del rodaje, poniendo especial atención a aquellos que podían plantear una problemática técnica (sonidos molestos, paso de personas...) o legales. Se visitaron varios espacios dentro de la ciudad y fuera de ella. A la vista de lugares que pudieran resultar más inesperados al espectador, tal y como reflejaba el guión, se optó por la vía de investigar en el extrarradio (polígonos industriales, naves abandonadas, parajes naturales...). Tras varias visitas y test a los lugares, se tomaron notas sobre la luz, las condiciones meteorológicas, el timing de rodaje, etc.

Posteriormente, se creó un listado con el material necesario y se procedió a la búsqueda de los mismos (maleta, vestuario, atrezzo...), y a la obtención de los permisos necesarios para el uso de material de la universidad. Cuando se agrupó todo lo que se precisaba en el rodaje, se efectuaron pruebas con las cámaras y la captación de sonidos ambientales. Una vez reunido y todo el equipo preparado, se esquematizaron las acciones y planos que se tomarían, generando una plantilla que nos permitiera estructurar la grabación en función de la luz natural de los espacios.

Con todos los elementos listos para el rodaje, y una planificación pormenorizada de los planos y coreografías que tendrían lugar, la labor de preproducción finalizó y sirvió para que durante la grabación se optimizara el flujo de trabajo, garantizando por tanto la calidad audiovisual del material registrado.

3.1.2 Selección de la bailarina

Durante la fase de preproducción se empezó a buscar un bailarín o bailarina que diera sentido a la pieza de videodanza. No solamente tenía que poseer cualidades para la danza, sino que también se buscaba un perfil adecuado a la interpretación y la proyección de textos; procurando encontrar a una persona con la capacidad expresiva suficiente que otorga el teatro, combinada con la facilidad para diseñar movimientos danzísticos. Una de las razones que se planteaba en el guión, era la de contar con una sola intérprete, pues el hecho de contar con más personas podría dificultar o emborronar el discurso propuesto del ser huma-

面临灾
(*mian lin zai*)
La actitud ante
los desastres.
Hao Cui.
(en la imagen:
Carla Chillida)
2013.



no ante los límites (idea icónica y representativa). Con esta idea, se ha seleccionado a una excelente bailarina y actriz dramática, Carla Chillida. Directora de la compañía teatral valenciana: Atirohecho. Carla Chillida no es solamente una gran directora de teatro, sino también tiene capacidad imaginativa como coreógrafa de danza contemporánea. Una vez hechas las primeras pruebas de cámara y movimiento, nos dimos cuenta de que este proyecto cobraba todo su sentido al ser un personaje femenino el que interpretara el mensaje que se quería transmitir.

Después de un intercambio de ideas y diálogo continuo nos pusimos de acuerdo en la concepción de los límites a construir, completando el proceso en un acto de creación común. La aportación de los conocimientos de cuerpo y movimientos de Carla Chillida, supuso una gran ayuda no sólo en la fase de planteamiento, sino aportando ideas y soluciones durante el rodaje y la postproducción.

3.1.3 Guión general

第一段视频:

在岩石状的海岸线中精致的画面，艳丽颜色着装的舞蹈演员跳着仿佛动物般的舞蹈出现，移动到自然形成的水池边继续舞蹈，之后踏入水池，在水池中徘徊了一段时间之后缓缓坐下。之后从水池中跳出仿佛具有生命的石头，惊动着她。等所有的石头全部跳出水面后她慢慢静了下来。

在黑色的沙滩中，舞蹈演员缓步走向深邃的大海，在海水中与巨浪舞蹈，由体力充沛直到疲倦，之后带着疲倦的身躯躺在沙滩上舞蹈，身体上沾满了泥沙，然后起身望着远方，仿佛在寻找什么。最后又倒在沙滩上。平静的，完全静止的任由海水拍打。

第二部视频:

川流不息的河水与大自然中，身穿蓝色服装的舞蹈演员出现在河边俯身将溪水灌入喷壶中，然后起身走开，停顿之后屈身将水倒出。之后喷壶再次出现在一个废弃的建筑中，人物从屏幕外出现，看了一眼附近的细节，拿起喷壶，爬上楼梯。

舞蹈演员用喷壶灌溉已经烧焦的树木，然后将喷壶放在一旁，开始起舞，舞蹈要传达的内容主要是以大自然为主。

人物在废弃的建筑中缓慢爬行，但是确伴随着节奏明快的动作。

空镜头中只出现建筑物，然后多个同样的舞蹈演员出现，陆续开始舞蹈，每个人物都有自己舞蹈的节奏，与镜头保持不同的距离。

舞蹈演员直接出现在镜头当中，开始朗诵一篇独白，然后从高处镜头外向其浇水。

第三部视频：

在空旷无人的高速公路上，灼热的阳光晒在路面上形成弯曲的光线，远处的人物拉着行李箱走向镜头。在空旷无人的机场外打开行李箱，出现满箱子的纸飞机。

人物出现在以机场为背景的画面中站立静止不动，然后很多纸飞机飞向站立的人物。

飞机结束飞行，舞蹈演员开始跳舞。
舞蹈演员在散落慢的纸飞机中漫步。
画面静止在落满纸飞机的高速公路上。

3.1.4 Diseño de los movimientos de danza

Antes de comenzar los distintos rodajes, se reflexionó junto a la coreógrafa acerca de las posibilidades que nos ofrecía la danza, a fin de establecer los movimientos apropiados que expresaran las intenciones del tríptico audiovisual. En esta parte del proceso, nos centramos en la información emocional que transmite el cuerpo humano. Por ejemplo, la tristeza, la integración de la naturaleza con la persona, la mirada, etc. Todas las ideas se han centrado pues en el uso de lenguaje corporal y la combinación de lentes fotográficas con el objetivo de obtener un rendimiento absoluto en el proceso artístico.

Es por ello que gran parte del proceso inicial estuvo condicionado por el estudio y la observación del movimiento, de manera que nos permitiera una vez empezada la producción, el estar seguros sobre la forma en la que discurre el cuerpo, y cómo registrarla con las lentes de las cámaras.

3.1.5 Localización

Las ideas preliminares sobre los escenarios de trabajo se fueron acotando y definiendo conforme se podían recorrer lugares reales y platós naturales que procuraba documentar en la medida de lo posible. Así pues se fueron encajando los espacios reales, y amoldando a las ideas que ya venían de antes.

Por ejemplo, en la primera escena se necesitaba un mar con fuerza y energía, que chocase con la dura tierra. Las playas del litoral mediterráneo se fueron desechando pues no cumplían con esta premisa.

Finalmente, surgió la oportunidad de rodar en Tenerife. La costa volcánica y el agua de mar áspero del norte, en contraposición a la piscina provocada por la pleamar, configuraban un lugar perfecto para la grabación. Bajo los acantilados de La Garañona, en el municipio de Tacoronte, se efectuó el rodaje de la primera pieza de Bai Jie.



*Acantilados
de La Garañona.
Tacoronte.
Tenerife.*



Río Túria.
Chulilla.
Valencia.



Aeropuerto de Castellón.
(Escultura de
Juan Ripollés)
Castellón.

Para la segunda intervención se precisaba de un espacio abandonado y que a la vez hubiese sido arrasado por algún tipo de desastre natural. En una incursión rural apareció una vieja estructura de hierro y cemento en mitad de una parcela de bosque quemado, todo ello inundado por el ritmo pausado e incesante del agua del río. Este espacio se encuentra en la población de Chulilla, atravesado por el río Túria.

El caso concreto del Aeropuerto de Castellón era la única opción válida y posible para el tema que se iba a tratar en la última parte del tríptico. La idea del audiovisual se planteó desde el principio para este espacio, pues la reflexión que se mostraba está totalmente ligada a este espacio baldío.

3.1.6 Selección de material fílmico

Cámaras:

Fujifilm X-S1 (objetivo fijo, 624mm*24mm)

Canon EOS 400D.

Objetivos:

Fujifilm 624mm*24mm.

Canon f2.8mm, Zoom fijo.

Luz:

Natural.

Atrezzo y vestuario:

Un vestido negro, un vestido naranja, un vestido azul, un par de botas marrones, un par de tacones negros, un sombrero, una regadera, una maleta, varios aviones de papel.

Audio:

País de los sueños (Cantante Tuva, Rusia)

Campo silenciado (Chaoke Bao, China)

Canción larga (Instrumental, Rusia)

Muge, Xiao (Chen Yue, China)

Leonid Oorzhak (Cantante Tuva, Rusia)

Erhu (Xue Wei, China)

Manban (Xue Wei, China)

Diyin Tiqin (Dinying Wang, China)

3.1.7 Equipo técnico

Bailarina / Coreógrafa: Carla Chillida

Director / Técnico de sonido / Imagen: Hao Cui

Fotógrafo: Hao Cui, Elías Taño

Ayudante: Elías Taño

3.1.8 Plan de rodaje

3.1.8.1 Capítulo 1: 海无相 (*hai wu xiang*) *El mar es un azar*

Plano:1, Plano vacío
Duración: 4s
Movimiento Cámara: fijo
Audio: Natural
Contenido: Mar, Cielo y Roca.



Plano: 2, Plano general
Duración: 6s
Movimiento Cámara:
Gira de la derecha a la izquierda
Movimiento de personaje:
el personaje sale de la derecha, moviéndose a la izquierda, el lado de la piscina.
Estilo de danza: Animal
Ritmo de danza: Rápido
Audio: Natural





Plano: 3, Plano general
Duración: 5s
Movimiento Cámara: fijo
Movimiento de personaje:
El personaje sale debajo
de la roca.
Audio: Natural y Música



Plano: 4, Plano general
Duración: 27s
Movimiento Cámara: fijo
Movimiento de personaje:
Bailando entre la piscina
y el mar.
Estilo de danza: Animal
Ritmo de danza: Normal
Audio: Música



Plano: 5, Plano medio
Duración: 10s
Movimiento Cámara: fijo
Movimiento de personaje:
Sale desde fuera del
plano.
Audio: Música

Plano: 6, Primer plano
Duración: 3s
Movimiento Cámara: fijo
Movimiento de personaje:
Chafa el agua, pone los
pies en la piscina.
Audio: Natural y Música



Plano: 7, Plano entero
Duración: 14s
Movimiento Cámara: fijo
Movimiento de personaje:
Caminando muy rápido.
Audio: Natural y Música



Plano: 8, Plano general
Duración: 52s
Movimiento Cámara: fijo
Movimiento de personaje:
Se sienta, y saliendo
pedras desde el agua.
Audio: Natural y Música





Plano: 9, Plano italiano
Duración: 5s
Movimiento Cámara: fijo
Audio: Natural
Contenido: Tela de color naranja.



Plano: 10, Plano medio
Duración: 19s
Movimiento Cámara: Sigue al personaje
Movimiento de personaje: Caminando hacia el mar
Audio: Natural



Plano: 11, Plano general
Duración: 45s
Movimiento Cámara: Sigue
Movimiento de personaje: Caminando hacia al agua, y bailando con el agua.
Estilo de danza: Triste
Ritmo de danza: Lento
Audio: Natural y Música

Plano: 12, Primer plano
Duración: 20s
Movimiento Cámara:
Sigue
Estilo de danza: Triste
Ritmo de danza: Lento
Audio: Natural y Música



Plano: 13, Plano
americano
Duración: 28s
Movimiento Cámara:
Sigue
Movimiento de personaje:
Una mirada hacia lejos,
caminando
Audio: Natural y Música



Plano: 14, Plano vacío
Duración: 5s
Movimiento Cámara: Fijo
Contenido: Playa negra y
Las olas.
Audio: Natural y Música





Plano: 15, Plano entero
Duración: 20s
Movimiento Cámara:
Zoom out
Movimiento de personaje:
Tumbado en la playa.
Audio: Natural y Música

3.1.8.2 Capítulo 2: 面临灾 (*mian lin zai*) La actitud ante los desastres

Plano: 1, Plano vacío
Duración: 15s
Movimiento Cámara: Fijo
Contenido: Un río y
Naturaleza.
Audio: Natural



Plano: 2, Primer plano
Duración: 5s
Movimiento Cámara: Fijo
Contenido: El río.
Audio: Natural





Plano: 3, Gran plano general
Duración: 18s
Movimiento Cámara: Fijo
Contenido: Edificio.
Audio: Natural



Plano: 4, plano general
Duración: 18s
Movimiento Cámara: Fijo
Contenido: Un regador en las escaleras.
Audio: Natural



Plano: 5, Plano italiano
Duración: 15s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje: Entra del plano ,mira a las letras y coge el regador.
Audio: Natural

Plano: 6, Plano general
 Duración: 16s
 Movimiento Cámara: Fijo
 Movimiento de personaje:
 Subiendo las escaleras
 con el regador.
 Multipantalla: la derecha
 muestra naturaleza
 Audio: Natural



Plano: 7, Primer plano
 Duración: 28s
 Movimiento Cámara:
 Sigue
 Movimiento de personaje:
 Regalando los bosques
 quemados.
 Multipantalla: La
 izquierda muestra el
 regador, la derecha
 muestra los pies.
 Audio: Natural y música.



Plano: 8, Plano medio
 Duración: 28s
 Movimiento Cámara: Fijo
 Movimiento de personaje:
 Regalando los bosques
 quemados, girando el
 cuerpo y deja el regador.
 Audio: Natural y música.

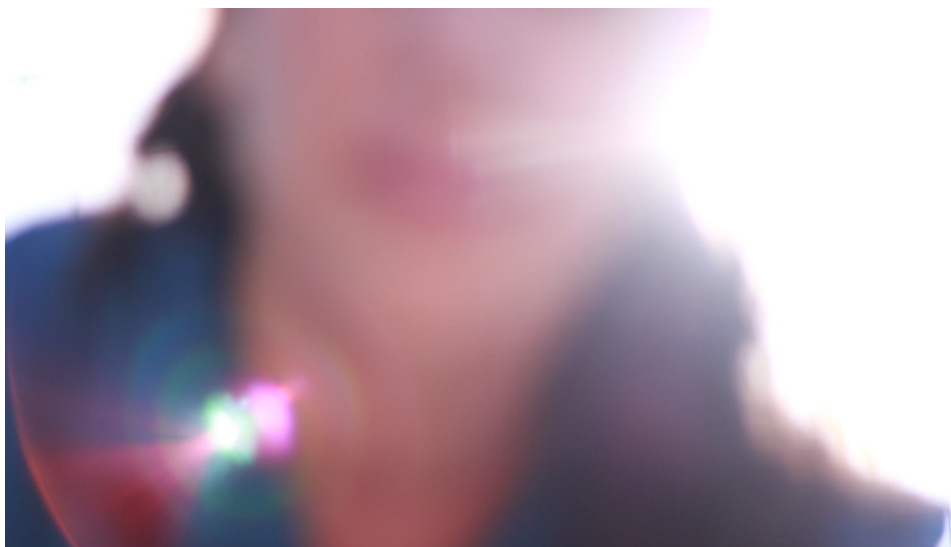




Plano: 9. Gran plano general.
Duración: 33s.
Movimiento cámara: fijo.
Movimiento de personaje: bailando con los árboles quemados.
Estilo de danza: triste.
Ritmo de danza: lento.
Audio: natural y música.



Plano: 10. Plano entero.
Duración: 1m10s
Movimiento Cámara: sigue.
Movimiento de personaje: bailando en un límite físico.
Estilo de danza: extraño
Ritmo de danza: normal
Multipantalla: tres puntos de vista muestran la misma danza.
Audio: Música.



Plano: 11. Plano italiano.
Duración: 23s.
Movimiento cámara: sigue.
Movimiento de personaje: acercando hacia a la cámara.
Audio: natural y sonido extraño.

Plano: 12. Plano general
Duración: 1m33s
Movimiento cámara: Fijo
Estilo de danza: vario.
Ritmo de danza: vario.
Audio: música.



Plano: 13. Plano medio.
Duración: 13s
Movimiento
Cámara: sigue.
Movimiento de personaje:
baja y rellenando
el regador con el
agua del río.
Audio: música y natural

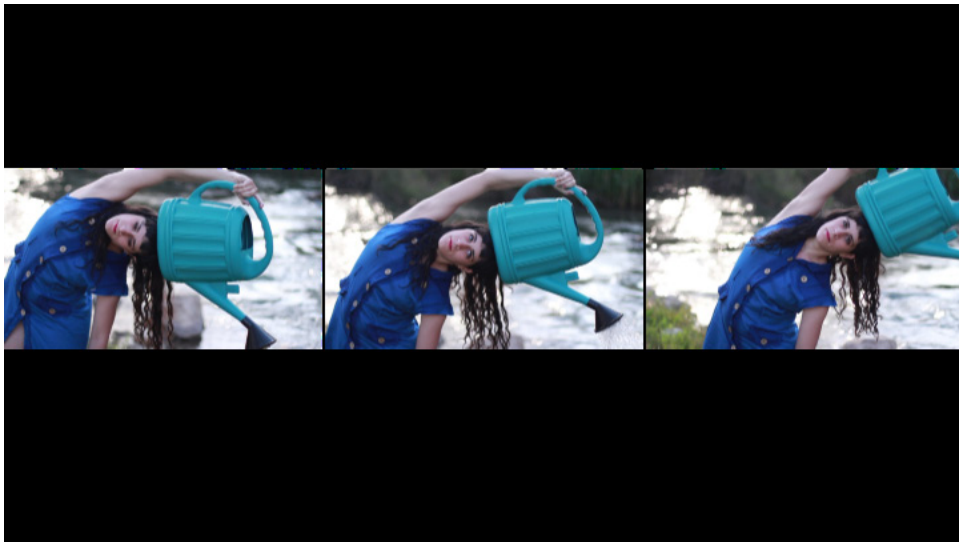


Plano: 14. Plano entero
Duración: 11s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje:
Rellenando el regador
con el agua del río.
Audio: música y natural.

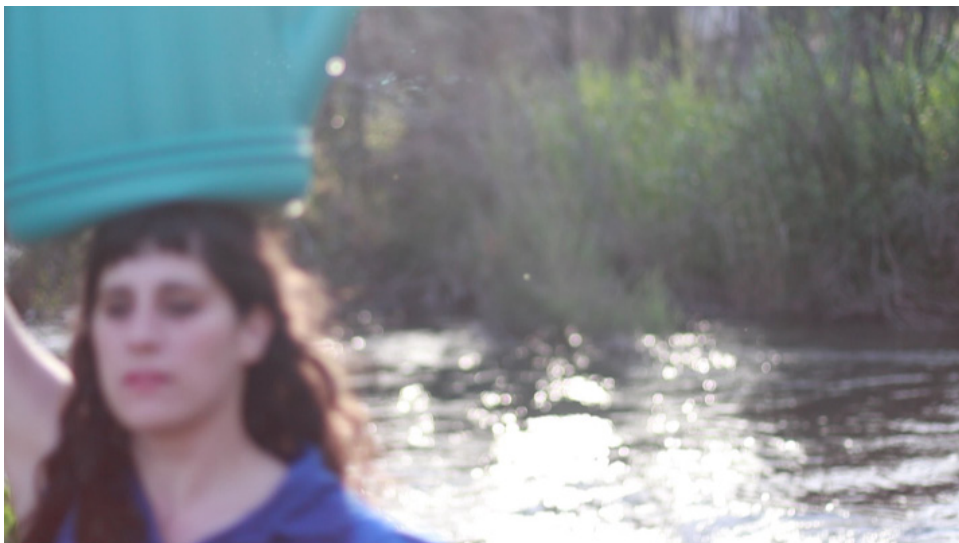




Plano: 15, Primer plano
Duración: 8s
Movimiento Cámara: Fijo
Contenido: Un regador en cabeza.
Audio: Sonido especial.



Plano: 16, Plano medio
Duración: 10s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje: Tirando agua del regador.
Audio: Sonido especial



Plano: 17, Primer plano
Duración: 10s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje: Sale del plano.
Audio: Sonido especial

3.1.8.3 Capítulo 3: 法外宇 (fa wai yu) Aeropuerto sin papeles

Plano: 1, Plano general
Duración: 26s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje:
Caminando en el autovía.
Audio: Música



Plano: 2, Primer plano
Duración: 4s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje:
Caminando en el autovía,
parte arriba.
Audio: Música sonido
natural





Plano: 3, Primer plano
Duración: 2s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje: Caminando en el autovía, parte arriba.
Audio: Música sonido natural



Plano: 4, Plano medio
Duración: 5s
Movimiento Cámara: Traveling
Movimiento de personaje: Caminando en el autovía,
Audio: Música y sonido natural



Plano: 5, Plano medio
Duración: 4s
Movimiento Cámara: Traveling
Movimiento de personaje: Caminando en el autovía,
Audio: Música y sonido natural

Plano: 6, Primer plano
Duración: 13s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje:
Caminando en el autovía,
sale del plano
Audio: Música y sonido
natural



Plano: 7, Plano general
Duración: 17s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje:
Entra al plano y pone la
maleta en el suelo.
Audio: Sonido natural



Plano: 8, Primer plano
Duración: 13s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje:
Abre la maleta.
Audio: Sonido natural





Plano: 9, Primer plano
Duración: 14s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje: Saca un avión
Audio: Sonido natural



Plano: 10, Primer plano
Duración: 2s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje: Prepara para tirar el avión.
Audio: Sonido natural



Plano: 11, Plano completo
Duración: 16s
Movimiento Cámara: Fijo
Movimiento de personaje: Mirando a los aviones.
Contenido: Aviones de papel.
Audio: Sonido de avión.

Plano: 12, Plano general
 Duración: 16s
 Movimiento Cámara: Fijo
 Movimiento de personaje:
 Bailando con los aviones.
 Ritmo de danza: Lento.
 Audio: Música



Plano: 13, Primer plano
 Duración: 24s
 Movimiento Cámara:
 Treveling
 Movimiento de personaje:
 Bailando con los aviones.
 Ritmo de danza: Lento.
 Audio: Sonido natural de
 los tacones y música.



Plano: 14, Plano medio
 Duración: 1m
 Movimiento Cámara:
 Treveling
 Movimiento de personaje:
 Bailando con los aviones
 y sale del plano.
 Ritmo de danza: Lento.
 Audio: Sonido natural de
 los tacones y música.





Plano: 15, Plano general
Duración: 22s
Movimiento Cámara:
Traveling
Contenido: Los aviones
en el suelo
Audio: Música.



Plano: 16, Plano
completo
Duración: 16s
Movimiento Cámara: Fijo
Contenido: Un avión en el
suelo
Audio: Música.

3.1.9 Postproducción

Video: habitualmente utilizo el programa de edición Adobe Premiere CS5 para editar el video, hacer el montaje del sonido y efectos básicos.

Pero también he usado el programa After Effects para hacer la corrección de color y otros efectos.

Efectos Especiales:

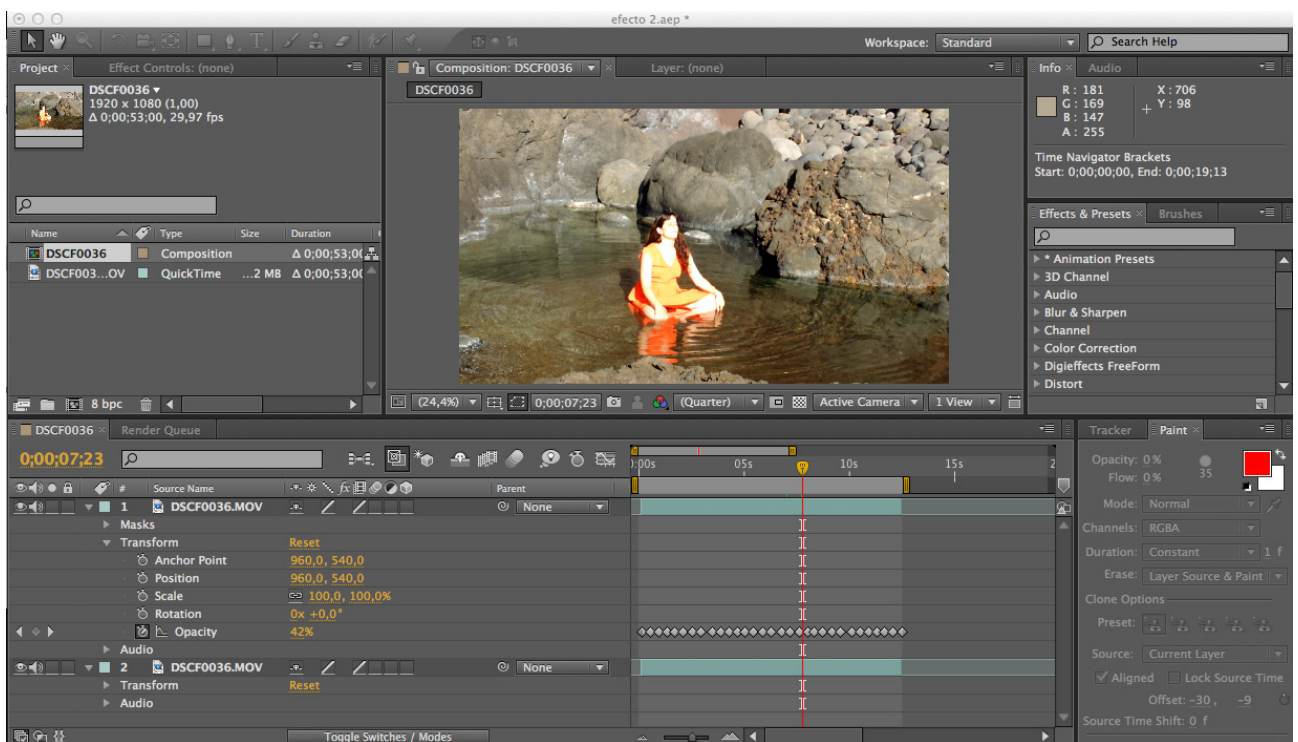
En la escena 2

Multiplicidad de Pantalla: Plano 5, Plano 6, Plano 9, Plano 17

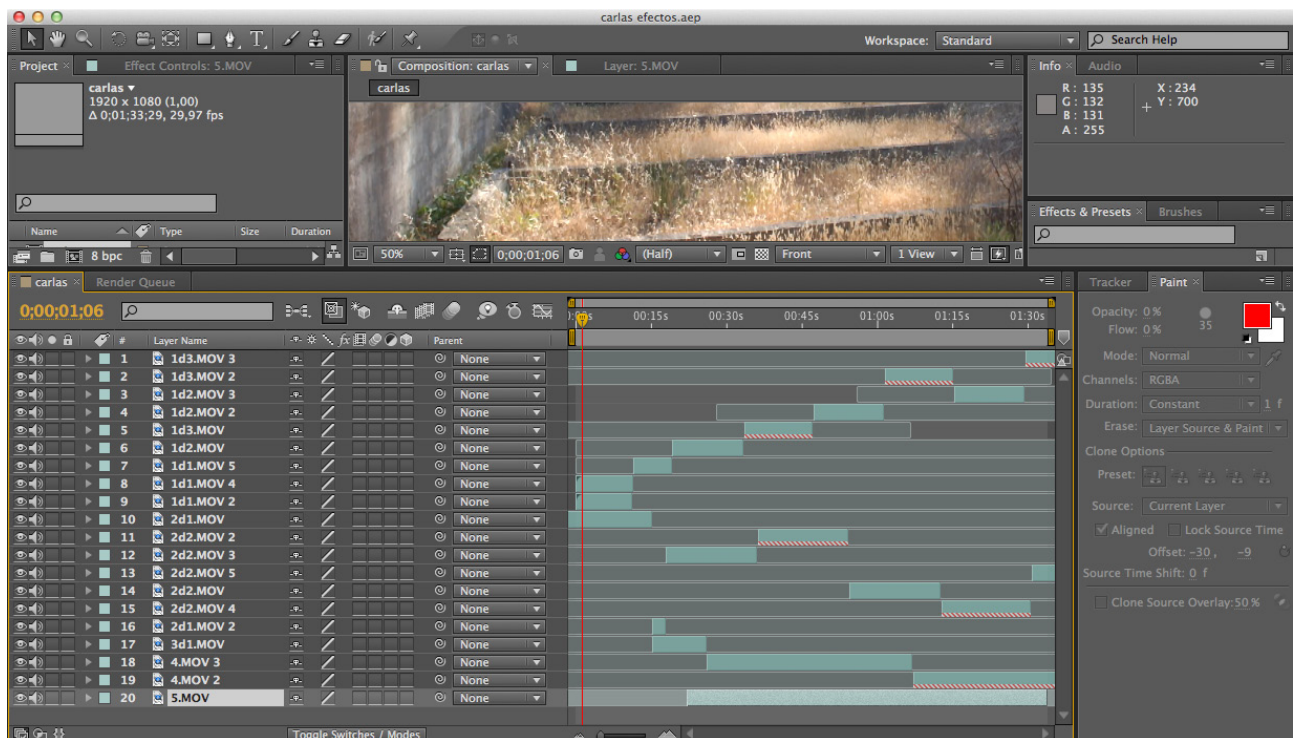
EAudio: He usado bandas sonoras existentes propias de mi folclore y cultura Mongola así como <País de los sueños> < Canción larga > < Canción larga > pero también He usado canciones como < Campo silenciado> < Erhu> < Manban> < Diying Tiqin>.

3.1.10 Efecto digital

Capítulo 1,
Plano 8,
Efecto cámara lenta.



Capítulo 2,
Plano 12,
Efecto de máscaras
de capas



PARTE III

3.2 DESARROLLO CONCEPTUAL

El concepto latente en la expresión Bai Jie es difícil de transcribir en las lenguas occidentales, pues tiene una fuerte raíz cultural y etnológica vinculada a los países asiáticos y al desarrollo de su cultura y su lenguaje. El alfabeto chino (tradicional, simplificado y pinyin) ha inventariado alrededor de 50.000 caracteres diferentes, de los cuales alrededor de 10.000 son utilizados en la lengua culta, y unos 3.000 en el lenguaje corriente. En contraposición, el alfabeto latino tiene 26 letras principales de la cual emanan todas las palabras. Así pues, no es de extrañar que en la caligrafía oriental (y principalmente en el alfabeto chino –que hereda el japonés y coreano) existan grafismos relativos a conceptos y acepciones muy antiguas, o de gran carga simbólica e incluso espiritual.

Como idea inicial resulta relevante esta información, pues ya nos pone de manifiesto la existencia de una frontera cultural, basada aquí en la lengua escrita. Por supuesto, existen muchísimas diferencias y opuestos en ambas culturas, pero lo que se desarrolla en el proyecto Bai Jie es precisamente la capacidad de acercar y limitar esas distancias. A lo largo de los siglos, tanto el arte como la cultura han servido de vehículo eficaz para acotar esas sensibilidades y esa comprensión, primeramente a nivel local y posteriormente como lengua universal.

3.2.1 Introducción

La propuesta de video danza procura reflejar algunas temáticas asumidas desde las ópticas divergentes de las sociedades occidentales y orientales, acercando puntos de vista contrapuestos, pero que en el fondo reflejan preocupaciones parecidas. Para ello lo hemos estructurado en un tríptico audiovisual, en el que cada pieza contiene un discurso independiente pero en coherencia con la investigación que se propone.

De este modo, las ideas que veremos reflejadas en la propuesta versan sobre algunas observaciones realizadas en la sociedad occidental, desde el prisma asiático. En un acercamiento respetuoso y prudente a las problemáticas sociales y políticas que agitan el escenario europeo, así como a las relaciones humanas y su capacidad para enfrentarse a problemas que en los países orientales se enfocarían quizá desde otra perspectiva.

Así pues, la frontera entre lo irreal y lo cotidiano, la naturaleza y el hombre, lo social y lo individual, lo religioso y lo pragmático ocurren y se vislumbran a lo largo de las tres secuencias. Como hilo conductor, la protagonista: mujer occidental (con toda la carga sociológica que le supone), y una atmósfera que emana de los rituales, cantos y leyendas del norte de China, Mongolia y los desiertos infinitos de aquellas regiones aisladas. Lo étnico y lo cosmopolita, antagónicos de por sí, cogen aquí el matiz de haber surgido de dos civilizaciones tan distintas. Para de esta manera, dejar abierta la puerta a los interrogantes y a la reflexión, y difuminar en cierta medida las diferencias que son superficiales, para rescatar aquellas preocupaciones que nos unen.

3.2.1.1 Capítulo 1. El mar es un azar

Lo que aquí se pretende reflexionar es acerca de la situación en desventaja natural del ser humano ante la naturaleza. El poder del viento, el sol, las mareas o los astros como desórdenes físicos de la materia, inevitables y preciosos para la continuación de la vida. En él se presenta a una mujer, en medio de una naturaleza volcánica y agreste, que sin embargo le proporciona belleza y armonía. Parece tarea del medio el calmar y apaciguar el ímpetu salvaje del ser humano. Como elemento que define esa transparencia y ese bienestar, encontramos el agua limpia y cristalina, en la que la bailarina se introduce a modo de vuelta a la vida, al medio primigenio, casi a un lugar sagrado. La frontera entre agua y cielo, mar y tierra, con el ser humano en medio de esta encrucijada es planteada aquí como un templo a la vida, una oportunidad para la creación.

En la cultura china sin embargo, la figura del Dragón es la que simboliza el mar y las aguas. Este ser mitológico tiene connotaciones bélicas y agresivas, debido a su gran poder y furia. Cada uno de los cuatro dragones, en las creencias ancestrales, representa cada uno de los mares de China. Pero su figura es admirada y temida al mismo tiempo.

En este sentido, podemos encontrar puntos en común con el significado y la percepción del medio acuático en ambas culturas. En esta pieza se pone de manifiesto un entorno bañado por las creencias populares a través de su música tradicional, conceptos cromáticos relacionados con las creencias budistas (el naranja), y una ceremonia imaginaria filmada como un fenómeno extravagante en el que la naturaleza juega en contra de sus designios gravitatorios. Generando de esta manera una suerte de azar totalmente imprevisible.

3.2.1.2 Capítulo 2. La actitud ante los desastres

La idea para esta segunda pieza versa sobre el compromiso del ser humano ante el medio natural. En él encontramos un punto de inflexión, que a pesar de pequeñas sutilezas y enfoques, comparte una gran parte de la población mundial. Así pues, nos sirve para plantear un problema: la apropiación indebida de recursos o la capacidad de ostentar ser propietario de un trozo de planeta.

El simbolismo con el que se inicia la secuencia, representa cómo el agua es recogida y transportada con una clara conciencia, con una voluntad política y un compromiso definido, que hace caso omiso a las advertencias de las señales omnipresentes de PELIGRO. Aquí es donde todo adquiere un tono más espiritual, a modo de danza pagana de la lluvia y las cosechas. Para devolver la vida a la naturaleza, un objetivo constructivo, en lugar de una actitud pasiva y condescendiente con los hechos. Este gesto, casi con carácter totémico, incide en la necesidad de resistir ante el desastre. Un desastre ecológico que puede ser paralelo a otros desastres cotidianos (recortes, privaciones de libertad, contradicciones políticas, gestión nefasta...).

Pero la culminación del ritual permite el avance sobre los precipicios de la duda. Generando nuevas conciencias, nuevas voces o movimientos capaces de construir una estructura social más sólida. La percepción de un sistema en el que la obtención de beneficios a costa del medio natural es un hecho, nos permite cuestionar la posición de otras culturas a este respecto. En occidente se privatizan los recursos y se procura la producción masiva y tóxica en países alejados de su zona de confort. En Oriente hay una preocupación nacional por la investigación y generación de nuevos mecanismos que permitan un uso de la energía solar, eólica y biogás (derivada del estiércol y basura). Mientras aquí se aprovechan desastres ecológicos para fomentar la industria de la

construcción y el turismo, en China la preocupación es la de generar esa energía de la forma más limpia y asequible para sus ciudadanos (problemática del exceso de población).

De este modo, la protagonista finaliza su recorrido recogiendo del cauce que nace de las entrañas del planeta: el río. Extrayendo sus propiedades, y vertiéndolas de nuevo sobre la tierra. Quedando esta acción inconclusa, o aislada para que el espectador la construya en su imaginación. Esto quiere decir, que no vale sólo la intención o la buena voluntad de las acciones. Para poner de manifiesto la situación global del planeta se ubicará a la bailarina ante un panorama desolador. Aquí se crea un paralelismo entre las cenizas del bosque (un lugar que ha sufrido la devastación del fuego) y el cadáver de una vieja presa, en decadencia y moribunda ante el paso de los siglos (probablemente date de principios de siglo XX). Así pues, la estructura creada por la naturaleza es devastada por el hombre, al mismo tiempo que la creación del hombre se oxida ante la fuerza del ecosistema, una paradoja del paso del tiempo.

Finalmente, encontramos una actitud de resistencia, de insumisión y rebeldía, que permitiría al ser humano oscilar en el equilibrio lógico de las cosas. Un límite que es difícil de vislumbrar, y sobre el cuál es complicado mantener el equilibrio.

3.2.1.3 Capítulo 3. Aeropuerto sin papeles

Uno de los casos más peculiares que se han producido en el ámbito político de la Comunidad Valenciana en los últimos años, y que llama la atención enseguida de cualquier extranjero, es la construcción de un aeropuerto sin aviones. Produciéndose la paradoja de un espacio para volar, en el que nada vuela. Envuelto en un misterioso halo de incompreensión y surrealismo. Entonces, en esta frontera que desafía cualquier lógica, parece un acto revolucionario provocar la insurgencia de objetos que atraviesen el cielo.

El camino hacia unas instalaciones vacías, donde la única bienvenida es otra prueba más del delirio político, en forma de gigante escultura en cuya frente oscila, curiosamente, el único elemento del que carece su contenedor. Otra prueba más del sarcasmo e ironía del sistema político occidental que no deja de ser sorprendente ante los ojos de un actor exterior. La sensación desoladora de un paisaje caliente y perdido, mientras el personaje avanza. La situación predispuesta al viaje, a la iniciación de lo que podría ser un sueño, o la búsqueda de una utopía, queda destrozada en el mismo momento en el que el vehículo necesario para esta empresa queda relegado a simple objeto escultórico, a simple fachada artificial o parque de atracciones abandonado. No sin olvidar que formó parte de un gran circo mediático que hoy se quiere olvidar.

La frontera que roza el absurdo y resume aquí una actitud política en claro detrimento de los ideales de sociedad justa y desarrollada. Una ejemplizante Europa que abandera esta consigna ante el resto del mundo. La más avanzada de las civilizaciones es capaz de permitir, sorprendentemente para el ojo ajeno, que se construyan torres de marfil vacías de ideales y de dignidad humana.

La situación surrealista que se propone sólo deja pie a que la imaginación se apodere de ella, y sea la propia sociedad la que haga que los aviones vuelen en aquel páramo.

3.2.2 Otros Elementos

En la concepción y alegato final de este tríptico audiovisual se propone la utilización de recursos que deriven entre ambas culturas y espacios: sonidos, animación, escritura callejera (graffiti), iconografía (religiosa, literaria...). Para ello se propone una atmósfera que choque directamente con los espacios sonoros occidentales a través de música tradicional y propia del folclore de la zona norte de China, sur de Rusia y Mongolia. La capacidad del sonido para ubicar zonas espacio-temporales es ilimitada, y por ello resulta curioso como la tradición oral más antigua de Oriente se entremezcla en las fronteras de la lógica auditiva de Occidente. La capacidad de lo desconocido por dotar de nuevos significados a viejos discursos.

Principalmente, se hace uso de los cantos difónicos (Khoomei) de la región de Mongolia, concebidos como sonidos guturales o armónicos, que persisten en las culturas centroasiáticas en el transcurso de los siglos. Este tipo de sonidos no tiene por qué estar relacionados directamente con los ámbitos religiosos o monacales, pues más bien han pervivido como tradición oral dentro de los ámbitos campesino, rurales y nómadas de estas regiones. No obstante, se persigue poner de manifiesto su capacidad transfronteriza de otorgar una extraña cualidad onírica a la videocreación contemporánea.

3.2.3 Conclusiones

Mediante esta investigación hemos cumplido el objetivo principal de este Trabajo Final de Master, dar a conocer la existencia de la temática de los límites, tecnológicos y culturales dentro del territorio del videodanza.

Para ello hemos compilado y organizado la mayor información posible sobre la temática central de esta investigación: la incidencia de los límites en el videodanza tal y como se demuestra en la Parte II de este TFM. Para ello hemos analizado la importancia de los límites en el discurso artístico, videográfico y del videodanza.

Con esta investigación, hemos dado a conocer la importancia de los límites dentro del panorama del videodanza actual y cómo ha evolucionado hasta el día de hoy, dando una especial importancia al desarrollo de las nuevas tecnologías, los sistemas interactivos y lo cibernético tal como se demuestra en la Parte II.

El proyecto Bai Jie ha tenido desde el principio una vocación creativa, planteando interrogantes antes que presentar respuestas con un final cerrado. Es por ello que el tema tratado acerca de los espacios fronterizos y la presencia de los límites dentro de la creación, nos permiten hablar desde una posición tranquila, comunicativa y reflexiva. La consecución de un resultado audiovisual que plasmará algunas de las inquietudes que generaban el choque intercultural, ha sido enteramente satisfactorio y productivo; no sólo ha permitido el conocimiento e intercambio de historias, puntos de vista y planteamientos muy distintos, sino que ha propiciado un encuentro con el optimismo y la esperanza, en la creencia de que un mundo justo es posible, y donde el entendimiento y la buena voluntad de las personas y los pueblos está por encima de prejuicios culturales y raciales. El diálogo constante con los

actores principales de una sociedad que pasa por momentos difíciles, nos ha permitido entender y asimilar mejor lo que ocurre en el entorno y cómo afecta a la realidad cotidiana. Aportando el punto de vista de una cultura propia, con distintos enfoques pero que básicamente mantiene un sentimiento de respeto y admiración hacia Occidente, muchas veces sin pararse a entender y valorar el porqué, pero que al mismo tiempo posee unas cualidades sociales y humanas que son difíciles de encontrar.

También, ha supuesto una gran satisfacción el poder realizar un proyecto intercultural en el que se han intentado arrojar algunas luces sobre la capacidad y el compromiso del arte con el momento social; pero sobre todo, se ha planteado la posibilidad de que a menudo la existencia de fronteras es más etérea e invisible de lo que creemos, y que precisamente esta debilidad es la que nos permite discurrir por los senderos fronterizos sin la necesidad de menospreciar o cuestionar otras realidades.

En el eje del videodanza, la figura de la mujer también tiene una gran carga simbólica, y la fuerza con la que el movimiento es capaz de remover conciencias, plantear cuestiones o lanzar mensajes nos deja un legado precioso de su condición, y nos lleva al terreno de la rebeldía, como último acto revolucionario en nuestros días.

La simbiosis entre el lenguaje oriental y occidental en el discurso del videodanza y la exploración de sus límites culturales, conceptuales (naturales-sociales) en el videodanza y los límites físicos u espaciales han sido analizados ampliamente en la Parte II de esta investigación, profundizando en la exploración de los límites artísticos occidentales y profundizando en el lenguaje de la cultura oriental.

Además, se ha evidenciado como el videodanza forma parte del videoarte actual y es poseedor de un lenguaje propio que le distingue de otras disciplinas, y como ha contribuido de forma notable al desarrollo de las nuevas tecnologías. Por ello hemos recogido el testimonio de numerosos artistas e investigadores, y contribuido con numerosos ejemplos.

Poniendo así de manifiesto que las nuevas tecnologías y el uso de software interactivo contribuye a la hibridación de géneros y de resultados, diluyendo las fronteras o límites existentes. Aportando a tal fin numerosa documentación de jóvenes grupos investigadores.

Mediante la investigación videografica hemos contribuido a la hibridación de géneros creando puentes entre la cultura occidental (formadanza-video) y la occidental (concepto-energía-audio).

Las tres composiciones de videodanza recogen temáticas trascendentes como: La vida, la muerte, lo trascendente o espiritual.

Capítulo 1. El mar es un azar

La energía (la vida). El uno y el todo, totalidad, universo.

Capítulo 2. La actitud ante los desastres

La energía (la muerte). La destrucción y la reconstrucción del medio natural-humano. Lo único y lo múltiple, la regeneración.

Capítulo 3. Aeropuerto sin papeles.

La energía (lo trascendente o espiritual). El acto chamánico, dotar de vida a lo inerte (avión de papel) para, en un hecho simbólico, reconstruir el vuelo al cielo (dotación de energía Ki).

A través de esta investigación hemos podido constatar la importancia de las raíces culturales, la caligrafía, las imágenes simbólicas y los espacios sonoros del folclore mongol y ruso, en la idiosincrasia de la creación artística identitaria del videoartista Hao Cui.

A modo de conclusión pese a semejanzas y diferencias de identidad, culturales, artísticas, tecnológicas, la temática de lo trascendente es común a todas las culturas oriental-occidental y a todas las épocas, tal como manifestó el director sueco **Ingmar Bergman** en su película **El séptimo sello** (*Det sjunde inseglet*), 1957. Ambientada en la Europa medieval durante la Peste Negra, relata el viaje de un caballero cruzado (Max von Sydow) y de una partida de ajedrez que él juega con la Muerte (Bengt Ekerot), la cual ha venido a tomar su alma.

Finalmente, la composición de las tres partes de Bai Jie ha significado un encuentro con dos culturas que respeto, admiro y cuestiono a partes iguales, procurando siempre en la medida de lo posible, generar argumentos que nos permitan seguir creyendo en el arte y la cultura como vehículos hacia una sociedad justa. Una sociedad donde las únicas fronteras que desaparezcan... sean las de los mapas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramovic Marina, El Puente, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, España, 1998.

- Arreguín Garmendia, Luis Gilberto : Utilización del trabajo interdisciplinario y del lenguaje multimedia en la Danza Contemporánea: el bosque una propuesta práctica. Programa de Doctorado en Artes Visuales e Intermedia (México). Dirigido por Dra. Gema Hoyas Frontera. Valencia, noviembre de 2011.

- Brea, José Luis, La era postmedia. Accion comunicativa, practicas postartisticas y dispositivos neomediales, Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002.

- Broadhurst, Susan, Performance and technology: Practices of virtual embodiment and interactivity, Ed. Palgrave Mc Millan, N.Y.2011.

- Butler, J., Cuerpos que importan, Paidós, Bs. As., 2002

- Cunningham, Merce, Dance in Space and Time, Ed Richard Kostelanitz, Chicago 1992.

- Deleuze, Gilles, La imagen- Tiempo, Estudios sobre cine 2, Paidós Barcelona 1985.

- Dery, Mark, Velocidad de Escape, la Cibercultura en el final de Siglo, Siruela, Madrid, 1998.
- Frétard, Dominique: Danse et non-Danse. Vingt-cinq ans D'histoires. Éditions Cercle d'Art. París, 2004.
- Foucault, M. Teconologías del yo, Paidos, Barcelona, 1990.
- Giannetti Claudia, Estética Digital, Asociación de cultura Contemporánea l'Angelot, 2002, Barcelona
- Guasch, Anna Ma., El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Forma, Madrid, 2000. Seminario de las Estéticas III, Elementos para el análisis de la obra de arte, IENBA, Mdeo., 1994. (Publicación que forma parte del desarrollo del curso).
- Manovich Lev, El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación, Paidós, Barcelona, 2005.
- Martínez Pimentel, Ludmila: La Coreografía Interactiva. Dpto. Escultura. U.P.V. Valencia, Julio 2006.
- Martínez Pimentel Ludmila, El Cuerpo Híbrido en la danza: Transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis Teórico y propuestas experimentales, Director y Tutor: Dr. Emilio José Martínez Arroyo, Tesis Doctoral, UPV, Valencia, España, 2008.
- Minton, S. C. Dance, Mind & Body, Human Kinetics: USA 2003
- Nagrin, Daniel, Dance and the Specific Image, University of Pittsburgh, 1994.

- Pérez Dolz, Jesús. De la tarima al plasma. Una aproximación al estudio de la evolución de la Danza desde la Vanguardia a la Videodanza. TFM dirigido por M.D. Cubells Casares. 05/12/2007.

- Pérez, Ornia, José Ramón: El Arte del Vídeo. Introducción a la Historia del Vídeo Experimental. RTVE/Serval. Barcelona, 1991.

- Pineda Pérez, Juan Bernardo, El coreógrafo –realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza, Dirigida por Dra. Gema Hoyas Frontera, Tesis Doctoral, UPV, Valencia, España, 2006.

- Sibilía, Paula: El hombre Postorgánico. Cuerpo, Subjetividad y Tecnologías Digitales. Colección Popular, 670. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2005.

Links Compañías y Coreógrafos de Danza y Tecnología

- Merce Cunningham Dance Company: <http://www.merce.org/>

- Compañía de Danza Leni-Basso: <http://www.leni-basso.com/>

- Compañía de Danza Dumb Type: <http://dumbtype.com/>

- Ventura Dance Company:

<http://www.ventura-dance.com/stuff/set.html> Creadores,

VJ, y Artistas de los Media

-Troinka Ranch: <http://www.troikaranch.org/>

<http://www.troikatronix.com/>

- Solu: <http://www.solu.org/>

- Robot Lab: http://www.robotlab.de/index_engl.htm

- OpenEnded Group: <http://www.openendedgroup.com/>

Medios, Revistas y Softwares

- Sitio Web de Lev Manovich: <http://www.manovich.net>

- Revista Passages de Arte Contemporáneo:

<http://www2.pro-helvetia.ch/>

- MAX/MSP: <http://www.cycling74.com/>

- Sitio de Coreografía e Imagen: <http://www.choreograph.net/>

- Software para Coreografía Digital: <http://www.charactermotion.com/>

ANEXOS

ANEXO I:

DVD: 白界 Bai Jie.

Capítulo 1: 海无相 (hai wu xiang) El mar es un azar.

Capítulo 2: 面临灾 (mian lin zai) La actitud ante los desastres.

Capítulo 3: 法外宇 (fa wai yu) Aeropuerto sin papeles.

ANEXO II:

CD: PDF Trabajo Final de Máster.

