



## Observaciones sobre la videodanza a partir de la danza contemporánea: *Car Men y Birth-day de Jiří Kylián.*

*Observations on videodance from contemporary dance: Car Men and Birth-day by Jiří Kylián*

### Resumen:

Qué es la danza contemporánea es la pregunta que intenta desarrollar François Frimat (2010) a partir de la recepción de distintos espectáculos de danza a comienzos del siglo XXI. La poca homogeneidad entre ellos y las rupturas que proponen con obras de artistas que se denominan contemporáneos hoy, hace que la pregunta se repita y la cronología de lo actual no sirva para explicar el fenómeno. Lejos de poder presenciar estos tipos de espectáculos en vivo en nuestro país descritos por el pensador y crítico francés, confinados cada vez más como público a recibir tardíamente las fragmentadas huellas de la danza en el mundo, nos ocupamos en este estudio de revisar dos film de danza realizados por el coreógrafo Jiří Kylián: Car-men y Birth-day. Estos son el soporte para realizar algunas observaciones a esta arista novedosa, cambiante y en construcción que desde hace tiempo se ha denominado videodanza.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: [erevistas.saber.ula.ve/laAdearte](http://erevistas.saber.ula.ve/laAdearte)

URL: [www.arte.ula.ve](http://www.arte.ula.ve)

Fecha de recibido: 24 -11-2017

Fecha de revisado: 15-02-2018

Fecha de aceptado: 23 -03-2018

### Palabras clave:

Contemporáneo, danza, obra, videodanza, estética.

 **Zenaida Marín**

 [zenaidmarin@gmail.com](mailto:zenaidmarin@gmail.com)

 Universidad de Los Andes. Facultad de Arte.

 Mérida Venezuela

**Observations on videodance from contemporary dance:  
Car Men and Birth-day by JiříKylián**

**Abstract:**

*What is contemporary dance is the question that seeks to develop François Frimat (2010) from the reception of different dance performances from the early twenty-first century. The little uniformity between them and the proposed ruptures by these so called contemporary artists' works makes the question to repeat itself and the chronology of current events does not serve to explain the phenomenon. Far from being able to witness these types of live performances in our country as described by the French philosopher and critic, and increasingly confined as an audience to belatedly receive the fragmented traces of dance in the world, we deal in this study to review two dance films performed by the choreographer JiříKylián: Car-men and Birth-day. These will help to support some comments on this new form of art, in constant change and construction that we have known for some time now as videodance.*

**Keywords:**

Contemporary, dance, play, videodance, aesthetics.

## Car-men (2006) y Birth-day (2004)

Son dos **filmes de danza** como se ha denominado a este tipo de propuestas dentro de los festivales de cine (dance filme, dance short filme) que mediante una exacerbación del gesto logran desnudar y potenciar cada movimiento al jugar con sus imágenes a través de las bondades de la entera historia del lenguaje cinematográfico: construcción de planos, manejo de distintos tiempos creando distintos ritmos, sin hablar de los hallazgos permanentes de la edición digital y de la animación. Los bailarines y espectadores ya no hacen la obra en vivo, la pantalla de proyección o de la televisión se reanuda cada vez que alguien da "play," la pieza es "resucitada" por un nuevo espectador con control, y la película original es exactamente igual a la copia. Douglas Rosenberg (2001) lo sintetiza en la sentencia "la obra de danza en la era de la reproducción corporal" recontextualizando a W. Benjamin.

Es difícil precisar las intenciones de los realizadores de estos film de danza, las fronteras se vuelven borrosas y surge la pregunta ¿cuándo se está haciendo danza para la escena y cuándo se baila con o para la cámara? *Birth-day* es un ejemplo claro, la pieza se creó en el 2001 para el teatro y fue interpretada varias veces como cualquier pieza de danza; luego de tres años devino filme. Aún más interesante es ver como las posibilidades del cine y el video han devenido material coreográfico, permitiendo la generación de inéditos matices en la relación tiempo-movimiento: nuevas fracturas, más disociaciones corporales, encuentros frecuentes con el silencio generando secuencias coreográficas que desafían la noción misma de danza contemporánea.

En palabras de Jiří Kylián (n.1947), coreógrafo checo, director artístico del *Nederlands Dans Theatre* desde 1976, *Birth-day* (2004) resultó ser una interesante búsqueda junto al documentalista Peter Lataster (n. 1955), se trata según él mismo de personas reunidas en una mesa que hablan de danza y de pronto hay una pareja que desaparece, quizás para hacer "cosas íntimas" y luego regresan. *Birth-day* interroga desde otra época, esa que interpretamos como la época barroca, con sus tramas, intrigas, alegorías, pero también con sus huellas, toda la música es de W. A. Mozart, y la locación es un edificio de arquitectura civil barroca situado en la Haya, esa persistente cuestión que no dejará de ser contemporánea a ninguna época, ni para la filosofía ni para el arte: ¿qué es eso que somos? ¿qué tipo de ritos nos configuran?

Cada 365 días solemos hacer en compañía una pausa para festejar y soplar la vida que se extingue y nos acerca cada vez más al fin, el día del nacimiento es sólo proximidad al último día. Sabine Kupferberg es la aparente cumpleañera, la ausente, la que rememora, enfrentándose quizás hasta su muerte en un sublime solo a dos espejos con su cuerpo, con su nuevo-viejo cuerpo de bailarina del NDT III (de 40 años en adelante). La acompaña Gioconda Barbuto, la amiga que nunca falta y siempre envidia, envidia hasta no ser la que cumple años, y que hambrienta se ausenta con otro invitado, David Krügel, a una habitación contigua para de forma acelerada y en espiral dejarlo exhausto y casi estúpido. En la velada está también Egon Madsen, el enamorado eterno de Sabine, librando un duelo con la nada, mientras su amor es arrebatado por su propio fantasma en armadura. El último invitado es Gerard Lamaître que vestido de dama en la mesa, aparece en ropa interior de la época, en una cocina preparando junto a Sabine la torta del día del nacimiento o la del último día.

Abrir la pregunta a “eso qué somos” no está desprovista de respuestas a lo largo de la historia, pero cada vez que se ha tratado de blindar a la misma y de “ahistorizarla”, el individuo parece perderse, ahogándose y borrándose tras alguna ideología que lo sujete a aquella divinidad, esta nacionalidad o peor aún a este único partido. Leyendo a *Birth-day* es posible insinuar que somos sociedad y máscaras, contradicciones, desencuentros, imposibilidades, decrepitud y utilizando la sentencia lapidaria de Heidegger “seres para la muerte”, sin embargo, y eso redime al arte, la misma obra puede insinuar también que somos amigos, amantes, rivales, en una cotidianidad que nos aburre y nos salva a la vez, hoy una torta de cumpleaños, mañana un sueño erótico, desayunos, cenas, lágrimas y danza; entonces mejor pensar en Nietzsche (1999) en su caperuza del pícaro escrita en la *Gaya Scienza* de 1882:

Como fenómeno estético, la existencia todavía no es tolerable, y mediante el arte se nos entregan los ojos y las manos y por sobre todo la buena conciencia, para poder hacer de nosotros mismos un fenómeno tal... Y precisamente porque en último término somos hombres pesados y serios y más bien, pesas antes que hombres, nada nos hace tan bien como la caperuza del pícaro: la requerimos ante nosotros mismos, requerimos todo arte insolente, fluctuante, bailarín burlón, infantil y bienaventurado, para no quedar despojados de aquella libertad sobre la cosas que exige nuestro ideal (pp. 107-102).

En el 2006 junto al cineasta Boris Paval Conen, Kylián, realiza *Car-Men*, una adaptación de la Ópera Carmen de Bizet, e insiste en diferentes aspectos logrados en *Birth-day*, como el potencial de comicidad de los bailarines del NDT III, la realización de movimientos muy lentos o

con una máxima tensión muscular en la grabación para luego en la edición cambiar la velocidad. Pero sobre todo, poder insistir literalmente a través de estas narraciones, sobre preguntas fundamentales ¿quiénes somos? ¿cuál es el sentido de la vida? ¿cuánto nos signa la *hybris* y el sinsentido? Esta vez a través de cuatro personajes claves, resumidos por el mismo autor más o menos de la siguiente manera: Carmen, la *femme fatal* pero sobre todo para ella, Don José, el enamorado universal, Escamillo, el macho narcisista y Micaela, la buena samaritana, la encarnación de la Cruz Roja Internacional.

Estos cuatro arquetipos son situados en el medio de la nada, la locación es un paisaje devastado por unas minas de carbón al norte de la República Checa, donde pareciese habitarán la realización de una utopía negativa alrededor de los años treinta. Sus eternos días son dirigidos por los caprichos de Carmen, quien desea ensamblar una máquina que se asemeje al vehículo-toro-amor que en las noches sueña, un Tatra del 36, vehículo metáfora de la velocidad pero también de la voracidad. Una vez visto el filme, quizás pudiéramos preguntarnos por qué usar bailarines de más de cincuenta años, es más son bailarines o son actores, y seguidamente es danza o es cine. Nos marca como espectadores el virtuosismo técnico juvenil que ha denotado a la danza contemporánea en Occidente. François Frimat en su texto *Qu'est-ce que la danse contemporaine?* (2010) se enfrenta a preguntas semejantes al confrontarse con propuestas de danza a lo largo de este comienzo de siglo, interrogantes que servirán para continuar observando.

La forma a la que Frimat llega a la pregunta, sólo se debe a la asidua recepción. Su texto inicia con una pequeña descripción de un espectáculo de danza de la bailarina española Olga Mesa, titulado «Solo a ciegas

(con lágrimas azules)» de 2009, en el fragmento encontramos frases como: movimientos convulsivos, ruidos insoportables que se repiten en el tiempo, imágenes, voz en off, una música de tango, una bailarina ejecutando un baile con un compañero virtual. Al salir de este tipo de espectáculo denominado de *danza contemporánea* se pregunta el filósofo francés:

¿No nos domina un gusto extraño, una cierta perplejidad? Cuerpos indistintos que a veces ni siquiera se mueven. Es evidente que en un teatro como el de la Opera Garnier, uno no verá el repertorio clásico, pero tengo muy cercanamente, recuerdos del ballet neoclásico o de la danza moderna. El repertorio de una Pina Bausch, las piezas de Angelin Preljocaj o de Anne Thérèse de Kersmaeker, vemos en todos ellos, aún en sus proposiciones más ascéticas cuerpos que danzan sobre la escena. Nada o poco que ver con lo que sucede en la actualidad, verificando aquello que F. Pouillade (2009) califica como «proceso de ausencia»... (Frimat, 2010, p. 4)

El vaciamiento evoca maravillosamente lo que está sucediendo apenas ahora en el campo de la coreografía, si se piensa por ejemplo en el itinerario de la plástica a lo largo del siglo XX, un cierto minimalismo comienza a dominar. Basta citar por ejemplo, la propuesta de Christian Rizzo « *Objet dansant non identifié* » de 1999, se trata simplemente de una pieza hecha por dos vestidos agitados por ventiladores. En ella no hay danza, ni siquiera presencia de un cuerpo humano. Sin embargo, piensa Frimat (2010), esta perplejidad podría solo estar cargada de prejuicios y de hábitos que conciernen a las nociones de obra, de danza y de contemporaneidad. Refiriéndonos a Kylián: ¿cine?, ¿bailarines de más de cincuenta?, ¿otra vez Carmen? Estos presupuestos de la danza han sido

inducidos por una larga tradición, pero son generalmente estos mismos presupuestos aquellos que la danza contemporánea interroga, aquellos que desafía y de los cuales desconfía.

Comencemos por la noción de contemporáneo, esta ya es una noción difícil de atrapar, obras completas se consagran a la misma. Clásicamente la contemporaneidad ha combinado dos ideas: aquella de tiempo y aquella de simultaneidad. Es verdad que la esencia de la palabra invita a comprender lo contemporáneo en el seno de la temporalidad, desde una marca completamente cronológica para designar aquello que me es presente. No obstante, esta generalidad se torna siempre insuficiente, retomar una obra es algo común y sucede en el presente y es difícil pensar que todas se configuren como propuestas contemporáneas. De allí que la noción debe señalar algo más que tiempo. Bergson (1911) principalmente propone olvidar el imperio de la cantidad, de las cifras y el espacio como una concepción simple de la cronología. En la dinámica de la *durée* que él propone, se trata más bien de comprender la psicología de la cualidad del tiempo. Así lo contemporáneo está cargado también de un valor.

Lo contemporáneo podría entonces percibirse como aquello que hace ruptura con la historia, con la tradición o con un conjunto de hábitos. Con todo lo relativo de esta última premisa podemos distinguir lo contemporáneo de lo actual, de lo de hoy, y de situar su relación con una tradición conocida, comunicable. De esta forma lo contemporáneo tendría por relación un saber, un tipo de conocimiento. Si lo contemporáneo se relaciona con una tradición conocida, la práctica artística, como todas las demás, debe reivindicar su relación con un saber, no obstante que desee

romper continuamente con él. De allí las fallidas pretensiones que desean ser contemporáneas y no son más que repeticiones estériles inauguradas hace tiempo. Si la noción de contemporáneo se relaciona con aquellas de saber e ignorancia, es necesario seguir destejiendo. Sobre un plano general podemos recordar la lección socrática que rechaza la oposición entre las dos nociones, presentándolas más bien como una misma actitud, aquél que ignora, busca.

Sócrates invitó a cultivar el arte del asombro, se trataría de un ejercicio dinámico, abierto, distinto a la celebración de un conocimiento rígido y normativo. Sobre el plano del individuo particular hay también un saber que si bien colectivo, es un modo particular de apropiación de ese saber. Lo contemporáneo se sitúa en un espacio entre la ignorancia y la constitución de un saber positivo, caracterizado al menos por dos determinaciones: su lugar es el «entre» y su naturaleza es dinámica.

Lo contemporáneo reenvía a aquello que me concierne y define los contornos no de lo actual sino de una actualidad que se da como problemática. Es esto lo que lo hace a la vez inédito y revolucionario. Hay entonces una capacidad de análisis, de deconstrucción de la mirada usual, de posicionamiento original en relación a la obra que hace que esto o aquello sea contemporáneo, un saber-hacer que moviliza igualmente los procesos que cumplen tanto artistas como espectadores. (Frimat, 2010, p. 9)

Estas primeras ideas tratan de explicar parte de los malentendidos que dan origen a esa perplejidad delante de una propuesta contemporánea. El artista contemporáneo no puede verse como una especie de artesano-

epigónico de la tradición que lo precede. Sus proposiciones demandan inventar un protocolo de lectura idóneo que no pueda someterse a categorías de obras pasadas sino al contrario. Lo contemporáneo suscita y necesita entonces tanto de artistas como de espectadores que se inviten mutuamente en un espacio abierto, tratando de establecer una especie de pacto no formulado de antemano. Retomando el ejemplo inaugural de Olga Mesa, Frimat (2010) propone preguntarnos por qué ir al teatro a ver algo que debo entender, por qué la sucesión de episodios deben tener una trama lineal, desarrollando una acción coherente, y no una yuxtaposición de momentos. Ahora volviendo a Kylián, por qué no una *Car-men* en unas ruinas de carbón checas, enamorada de un Tatra 36, allí vemos iluminaciones, parpadeos que dialogan con la historia de Merimée y la música de Bizet pero que también las desafían, las ironizan.

Continuando con la segunda noción, la de danza, una reciente polémica se ha generado muy vivamente tanto en el seno de los mismos artistas como de los teóricos, aquella de hacer una distinción entre la danza y la no danza, fenómeno que revive tardíamente el de otros lenguajes artísticos. De la misma danza contemporánea es ya muy difícil marcar límites precisos y proponer géneros definidos, podría ser un error por ello, pretender *artificar* para usar el neologismo de N Heinich (1998) la videodanza o cine-danza, marcando su lugar y rigidificando sus características. Hay danzas porque hay coreógrafos y bailarines, coreógrafos-bailarines que están profundizando en unos recorridos bien particulares, que necesitan trazar relaciones con los demás medios de acuerdo a sus presupuestos, con el cine, con el video, con la animación. La pregunta para Frimat (2010) ¿qué es la danza contemporánea? se propone más como un mecanismo de reconocimiento que de exclusión.

Durante mucho tiempo en la escena europea, ha prevalecido el modelo de una danza académica llamada ballet, luego las diferentes compañías han dado paso a la idea de hablar de la danza como un arte identificado y subsumido por el sistema de las bellas artes. Compañías establecidas y estructuradas de acuerdo a un modelo piramidal. En reacción a todo lo que este modelo implica, más o menos en la década de los noventa del siglo XX una serie de jóvenes coreógrafos "huérfanos", se fueron activando de manera reiterada de acuerdo a una forma bien antigua: el solo. Sin embargo, este solo contemporáneo tiene muy poco que ver con aquellas piezas realizadas por los solistas de las compañías de ballet.

El solo contemporáneo se perfila como otra alternativa, vale recordar a principio de siglo las presentaciones de Nijinsky, Isadora Duncan y luego un poco más tarde Mary Wigman que utilizaron esta forma para explorar caminos originales y personales, que fueron por lo demás muy mal recibidos por el público especializado de danza. Estos solos actualmente son difíciles de categorizar o de colocar en serie, de allí que una opción sea colocarlos en orden alfabético, como es el caso del compendio realizado por Rosita Boisseau (2008).

La manera famosa y decimonónica de organizar de acuerdo a un repertorio pierde hoy todo sentido, con coreógrafos como Raimund Hogue, el cual se ha apropiado de muchos de los grandes ballets añadiendo un número o una palabra. Boris Charmatz por su parte asume unas genealogías coreográficas de acuerdo al modo específico de coreógrafo-bailarín y pretende aproximarse a un concepto integrador y bastante general pensándola como un tratamiento sensorial específico del entorno. Una danza no definida ya por una escritura coreográfica, un vocabulario,

una cierta manera de organizar los cuerpos sobre la escena, por un estilo o una figuras. Sino presentarla como el arte que navegará entre todas las artes, como una práctica paseante. Sin embargo, algo debe residir que precise. De allí que Frimat (2010) insista en la intención coreográfica, no obstante que no se pueda vetar su relación con las demás artes, la danza contemporánea tiene una especificidad.

Al hablar hoy en día de «espectáculos híbridos» porque tal representación hace un llamado al video, a ordenadores sobre la escena, a textos, a elementos de las artes plásticas, el coreógrafo contemporáneo no está realizando, sin embargo, el sueño wagneriano de un arte total, sino que se siente limitado tanto de los materiales como de las prácticas autorizadas por un dogmatismo de los géneros. Qué es la danza contemporánea para Frimat (2010) "hacer actualidad de nuestro presente inmediato a partir de los cuerpos como un paradigma de participación de entre todos los medios". Es evidente que los contornos son difusos, pero se busca subrayar que la danza contemporánea interroga una historicidad de la danza, en donde el cuerpo es el paradigma implícito o explícito de eso que se busca definir.

El NDT III, es un ejemplo muy interesante de esta proposición, si el cuerpo es el paradigma, para Kylián los bailarines mayores de cuarenta, edad que por lo general marca el fin de la carrera, es el comienzo de una verdadera búsqueda. El futuro ya no los agobia, el espejo ya no los angustia como al comienzo. La danza se vuelve presente absoluto, se trataría de disfrutar el momento: explorar, improvisar, incorporar los músculos del rostro como parte del cuerpo porque las extremidades ya no tienen su máximo potencial, más introspección menos exhibición.

Finalizaremos estas observaciones con la noción de obra, a diferencia de las obras expuestas, en la danza, una vez instalados en el lugar, el desarrollo de las acciones nos impone como espectadores una cierta "auto-afección" en la medida que estamos en presencia de aquello que pronto desaparecerá, y que no podrá subsistir sino como recuerdo de una experiencia íntima. Este doble aspecto de aparición-desaparición es una derogación a toda pretensión de determinación objetiva. De la música queda la partitura, del teatro el texto dramático y por supuesto de todas las demás artes que sólo son por su materialidad. Esta posibilidad no existe para la danza, que ni siquiera cuenta con un sistema de notación universal para sobrevivir.

Existen piezas como por ejemplo *Good Boy* de *Buffard* que aún realizada a través de varios años, la pieza nunca ha sido igual. En el sentido estricto de obra, la danza tiene sus particularidades, hay ausencia de obra, no hay materiales. El video, posiblemente nos acerca al concepto, pero no es sino un eco de aquello que fue. La video-danza no debe entenderse como ese eco de la pieza de danza, no se trata de documentar una coreografía según uno o varios puntos de vista, utilizando otras locaciones. Lo que podemos observar es un diálogo abierto con el cine, una necesidad no de fugarse de su inmaterialidad sino de editar un momento de experimentación. Así, ambos filmes de danza ilustran, donan nuevas pistas para recibir estos híbridos del siglo XXI que apenas comienzan a realizar unas apariciones más continuas dentro de las trayectorias de coreógrafos y realizadores en el mundo.

- Bersgon, H.(1911). *Creative Evolution*. New York: Henry Holt and Company.
- Boisseau, R. (2008). *Panorama de la Danse Contemporaine. 100 Chorégraphes*. Paris: Les Éditions Textuel.
- Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine?* Paris: PUF.
- Heinich, N. (1998). *La triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit.
- Rosenberg, D. (2001). *Dance in the Age of Corporeal Reproduction* Recuperado de <http://www.dvpg.net/essays.html>
- Pouillade, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique*. Etude sur la notion d'oeuvre en danse. Paris: Vrin.
- Nietzsche, F. (1999). *La Ciencia Jovial "La Gaya Scienza"*. Caracas: Monte Ávila.

### Como citar este artículo:

Pérez, R. (2018). Observaciones sobre la videodanza a partir de la danza contemporánea: Car Men y Birth-day de Jiří Kylián. *La A de Arte*, 1(1), 74-88 pp. Recuperado de [erevistas.saber.ula.ve/laAdearte](http://revistas.saber.ula.ve/laAdearte)



Esta obra está bajo licencia internacional

**Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.**

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2018.

**Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.**

**Universidad de Los Andes – Venezuela.**

[www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve)

[info@saber.ula.ve](mailto:info@saber.ula.ve)