

Ponències I ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE
DANSA 2014 (Jesús Pobre, Alacant)

Ponencias I ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE
DANZA 2014 (Jesús Pobre, Alicante)

Luis Álvarez Falcón
Rafael Arnal Rodrigo
Jorge Fornieles Álvarez
Juan Bernardo Pineda
Lucía Pérez Córdoba
Manuel Adsuara Ruíz
Serafín Mesa García
Mikail Karaali
Juan Manuel Gallardo Domínguez

I ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA (Jesús Pobre, Alacant)

26, 27 i 28 de setembre 2014

Organitzat pel Centre Coreogràfic de Dénia, amb la col·laboració de l'EATIM de Jesús Pobre i l'ajut de la Regidoria de Cultura de Dénia.

Publicació patrocinada per l'EATIM de Jesús Pobre i Instal·lacions i Regs Vergel Excavanova.

I ENCUESTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA (Jesús Pobre, Alicante)

26, 27 y 28 de septiembre 2014

Organizado por el Centre Coreogràfic de Dénia, con la colaboración del EATIM de Jesús Pobre y la ayuda de la Regiduría de Cultura de Dénia.

Publicación patrocinada por el EATIM de Jesús Pobre y Instalaciones y Riegos Vergel Excavanova.

Aquesta publicació és el resultat de les conferències contingudes en el I EIFD 2014 organitzades pel Centre Coreogràfic de Dénia.

Esta publicación es el resultado de las conferencias contenidas en el I EIFD 2014 organizadas por el Centre Coreogràfic de Dénia.

Direcció, organització, coordinació i publicació I EIFD 2014 / *Dirección, organización, coordinación y publicación I EIFD 2014*: Rafael Arnal Rodrigo i Juan Bernardo Pineda

President acadèmic del I EIFD 2014/ *Presidente Académico del I EIFD 2014*:

Dr. Juan Bernardo Pineda

Comité Acadèmic / *Comité Académico*:

Dr. Amador Calvo (Université Paris –Est Créteil Val de Marne)

Dr. Juan Bernardo Pineda Pérez (Universidad de Zaragoza)

Dr. Manuel Adsuara Ruiz (Universidad de Zaragoza)

Agraïments a Javier Scotto di Tella Manresa i Maribel Font.

ÍNDICE

Cuerpo, danza y espacialización. Diez tesis sobre una aproximación fenomenológica a la corporeidad en la danza y en sus formas de representación. Luis Álvarez Falcón	pág. 7
Rítmica coreo-cinética al film de danza <i>Counter Phrases</i> (2003) de Thierry De Mey. Rafael Arnal Rodrigo	pág. 29
Análisis de los recursos sonoros en la creación audiovisual. Danza, y congruencia sonora. Jorge Fornieles Álvarez	pág. 43
Las pioneras de la danza moderna americana y el montaje cinematográfico ruso. Juan Bernardo Pineda	pág. 61
En el <i>Moulin Rouge</i> , el baile: Renovación del género musical. Lucía Pérez Córdoba	pág. 71
Del arte en movimiento al film de danza. Experiencia directa. Manuel Adsuara Ruiz	pág. 85
Video-proyección amplificando el cuerpo. Visualizando pedagogías del movimiento. Serafín Mesa García	pág. 95
Uso del davul como sonido sinécdoque en la danza dabke y precedentes en el lenguaje audiovisual. Mikail Ka-raali	pág.115
Motion Graphic para el film de danza. Juan Manuel Gallardo Domínguez	pág. 123

INDEX

Body, Dance and Spatialization. Ten Theses on a Phenomenological Approach to the Corporeality of Dance and its Forms of Representation. Luis Álvarez Falcón...	page 18
Choreo-kinetic rhythm in dance film <i>Counter Phrases</i> (2003) by Thierry De Mey. Rafael Arnal Rodrigo.....	page 36
Analysis of the sound resources in the audiovisual creation. Dance, and sonic coherence. Jorge Fornieles Álvarez.....	page 52
The pioneers of American Modern Dance and russian film editing. Juan Bernardo Pineda.....	page 66
At the <i>Moulin Rouge</i> , the dance: Renewal of musical genre. Lucía Pérez Córdoba.....	page 78
From art in motion to dance film. Direct experience. Manuel Adsuara Ruiz.....	page 90
Video-projection amplifying the body. Visualizing movement pedagogies. Serafín Mesa García.....	page 105
The use of davul sound as synecdoche sounds in dabke dance and precedents in the audiovisual language. Mikail Karaali.....	page 119
Motion Graphic for dance film. Juan Manuel Gallardo Domínguez.....	page 127



Cuerpo, danza y espacialización. Diez tesis sobre una aproximación fenomenológica a la corporeidad en la danza y en sus formas de representación.

Luis Álvarez Falcón.

Resumen. La presente ponencia trata de sintetizar diez grandes tesis que dan cuenta de los múltiples niveles de experiencia sobre el cuerpo. El origen de estas consideraciones es radicalmente filosófico y sus consecuencias afectan tanto al espacio general de las artes como al estatuto mismo de la filosofía. La fenomenología representa el principal marco teórico de referencia. Las diez proposiciones pretenden ser un recurso práctico para desplegar toda una futura reflexión sobre el pensamiento y la extensión, sobre el cuerpo vivido, la espacialidad y la espacialización. El arte, en general, exhibe de un modo natural los dinamismos que constituyen la subjetividad y el sentido. Tanto la arquitectura como la danza han sabido hacer ostensible la efectividad de la experiencia estética, poniendo en tela de juicio nuestra comprensión sobre la naturaleza más íntima de la subjetividad. El principal motivo de una ampliación teórica es reubicar arquitectónicamente los diferentes niveles de análisis y los fenómenos que en ellos se exhiben. La danza, desde el libro VII de la *República*, constituye una experiencia donde destacar la re-creación de tal proceso fenoménico, ya sea como diversión, como inversión o como subversión. La distinción, la separación, la distancia, o la interioridad y la exterioridad, la experiencia del cuerpo interno (*Leib*) y del cuerpo externo (*Körper*), los niveles de espacialidad, serán algunas de las cuestiones críticas desplegadas. A ello habrá que añadirle las diferentes representaciones de la práctica artística. La distinción fenomenológica entre *Phantasia* e Imaginación será clave para entender la experiencia de la danza en el cine contemporáneo.

Palabras clave: Cuerpo, espacialidad, espacialización, fenómeno, subjetividad, sentido, percepción, imaginación, *Phantasia*.

Tesis 1. [Reducción]

Tanto el arte como la filosofía proceden por reducción (*anába-*

sis), y en las dos reducciones, estética y fenomenológica, los obstáculos que hay que superar son equivalentes. En ambos casos hay que romper en primer lugar la barrera eidética, después la barrera de lo posicional y finalmente la barrera de la identidad (estructura simbólica).

Esta es la tesis principal. En ella convergen todos los planteamientos teóricos¹. Las relaciones Arte-Filosofía han sido históricamente abordadas desde el nexo común del paralelismo entre sus reducciones². Tanto las consideraciones clásicas como los planteamientos de la modernidad y de la teoría estética contemporánea han convergido en esta cuestión³. Una cierta negatividad⁴, identificada en un contexto idealista, fue interpretada desde la antigüedad como este movimiento de *anábasis* que nos aproxima al fenómeno en su proceso de fenomenalización, al sentido en su hacerse, al mundo en su continuo origen y a la materialidad misma de las cosas⁵. Hipostasiar el nombre del arte o solidificar el movimiento de las ideas ha roto todavía más, si cabe, los puentes sobre la realidad⁶. En consecuencia, este movimiento de reducción paralelo ha sido interpretado en ambos casos como forma de diversión, de inversión y de subversión.

Ambas reducciones, la fenomenológica y la estética, parten del mismo estrato, la objetividad⁷. En ambos casos el punto de partida

1 Husserl, E. *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass* (1926-1935). Editado por Sebastian Luft, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Netherlands, 2002. Traducción francesa: *De la réduction phénoménologique. Textes posthumes* (1926-1935), Ed. J. Millon, Grenoble, 2007.

2 Sánchez Ortiz de Urbina, R. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, Editorial Brumaria, Madrid, 2014.

3 Álvarez Falcón, L. *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Editorial Horsori, Barcelona, 2009.

4 Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Francfort am Main, 1970. Traducción española: *Teoría Estética*, Taurus ediciones, Barcelona, 1971.

5 Sánchez Ortiz de Urbina, R. «Estética y Fenomenología», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.

6 Heidegger, M. «El origen de la obra de arte (1935/36)», en *Caminos de Bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

7 Álvarez Falcón, L. (ed.), *La Sombra de lo Invisible. Merleau-Ponty 1961-2011*, Ed.

son los objetos percibidos⁸, los movimientos, los constructos reconocibles mediante síntesis de identificación. Tales síntesis son orientadas, animadas, por significaciones, en un nivel de estabilidad y determinación intersubjetiva⁹. Ambas reducciones conducen a un nivel en el que no hay significatividad alguna que dirija una intencionalidad, tan sólo pretensiones de sentido, en tanto que sentidos haciéndose y deshaciéndose, acompañados de apariciones de sensaciones totalmente indeterminadas y en un permanente contacto con la pura materialidad¹⁰.

Tesis 2. [Espacialidad]

Tras la reducción, estética y fenomenológica, tanto la experiencia de la espacialidad como la experiencia de la temporalidad quedan estratificadas y los fenómenos se exhiben en diferentes niveles arquitectónicos. El hacerse originario del espacio, el espacio topológico donde se deslindan la interioridad y la exterioridad, y la espacialidad objetiva, el espacio de puntos y distancias, se despliegan de un modo conjugado junto a la experiencia del tiempo: la temporalización, el presente continuo y el tiempo objetivo.

La segunda tesis afecta a la conjugación y resolución mutua de tiempo y espacio¹¹. La fusión de temporalidad y espacialidad que se exhibe de un modo patente en la experiencia de las artes¹², y especialmente en la música y en la danza, se despliega en un nivel de

Eutelequia, Madrid, 2011.

8 Husserl, E. *Das Perzeptionale*, Husserliana, Volumen XXXVIII, 2004, pp 232-270.

9 Husserl, E. *Vorlesungen über Bedeutungslehre*. Sommersemester 1908. Edited by Ursula Panzer. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1987; *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil. 1905-1920. Zweiter Teil. 1921-28. Dritter Teil. 1929-35. Edited by Iso Kern. Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1973.

10 San Martín, J. *La reducción fenomenológica, Introducción a la fenomenología de Husserl*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1973.

11 Husserl, E. *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18)* Edited by Rudolf Bernet & Dieter Lohmar. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2001.

12 Maldiney, H. *L'art, l'éclair de l'être*, Collection Scalène, Éditions CompAct, Paris 1993.

subjetividad ajeno al espacio topológico y al tiempo cronológico¹³. El enigma que supone este “hacerse” el espacio¹⁴ y el tiempo se extiende al “hacerse” de una subjetividad sin consistencia¹⁵. La experiencia estética y la reducción fenomenológica detienen, suspenden, la continuidad de la serie natural del mundo¹⁶, el naturalismo, mostrando el desajuste radical del tiempo y del espacio en torno al cuerpo vivido¹⁷.

Tesis 3 [Corporeidad]

El hacerse del espacio y el hacerse del tiempo se corresponden con el despliegue de una subjetividad no constituyente, que todavía no es egoica, y de unas síntesis que todavía no poseen identidad. La subjetividad debe ser corpórea para que las oleadas de campos sensibles se distribuyan en movimientos kinestésicos, agrupados en sistemas kinestésicos subjetivos, asociados a su vez, en dependencia recíproca, con síntesis estéticas. Las sensaciones se cambian desde los movimientos kinestésicos.

La tercera tesis es una consecuencia directa de la anterior. En este nivel de reducción, estética y fenomenológica, la necesaria conexión entre una subjetividad todavía en formación y unas sensaciones liberadas, campos sensibles desanclados, exige una solu-

13 Heidegger, M. *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*. Edición trilingüe alemán-castellano-euskera, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.

14 Lavigne, J.F. «Espace ou pensée? L'origine transcendente de la spacialité chez Husserl», en *Epoché*, nº 4, 1994.

15 Husserl, E. *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, The Hague 1973. Traducción francesa: *Chose et espace. Leçons de 1907*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.

16 Merleau-Ponty, M. «Le doute de Cézanne», en *Fontaine*, nº 8, 1945, pp. 80-100. *Sens et non-sens*. Nagel, Paris, 1948, pp. 15-44; Gallimard, Paris, 1996, pp. 13-33 ; *L'Oeil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

17 Husserl, E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1980. Traducción francesa: *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Presses Universitaires de France, Paris 1964. Traducción española: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. Agustín Serrano de Haro, Editorial Trotta, Madrid 2002.

ción radical: la subjetividad es corpórea¹⁸. El cuerpo se convierte en célula insituable y punto cero de espacialización¹⁹. Los movimientos kinestésicos de una subjetividad corpórea van acoplándose a sensaciones esquemáticas en búsqueda de sentido²⁰.

Tesis 4. [Leib-Körper]

Tras ambas reducciones, estética y fenomenológica, la subjetividad se exhibe o despliega en diferentes niveles arquitectónicos, delimitados por el tránsito de las síntesis activas a la pura pasividad. En la medida en la que avanzan ambas reducciones (*anábasis*), se produce un desvanecimiento acentuado del tipo de operaciones del sujeto. La subjetividad misma va reduciéndose: orientación, localidad e interioridad. Temporalidad y espacialidad quedan afectadas por la vivencia del cuerpo interno (Leib) y por la ostensión objetiva y posicional del cuerpo externo (Körper).

Las tres tesis anteriores suponen la radical distinción entre el *Leib* (cuerpo interno) y el *Körper* (cuerpo externo)²¹. Esta distinción ha sido ampliamente tematizada por el pensamiento contemporáneo. El cuerpo vivido no es una subjetividad sustancial, sino el titular anónimo hacia el que se encaminan las perspectivas del paisaje. La fenomenología convertirá en tema central el cuerpo vivido o fenoménico (*Leib*) distinguiéndolo del *Körper* o cuerpo objetivo.

18 Husserl, E. *Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation. Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht. Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Körperlichkeit der Räumlichkeit der Natur in ersten naturwissenschaftlichen Sinne. Alles notwendige Anfangsuntersuchungen*, Texto D 17 (1934). En Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge (Mass.) 1940; pp. 307-325. Traducción francesa: *L'arche-originare Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la spatialité de la nature*, trad. D. Franck, en *La Terre ne se meut pas*, Minuit, Paris 1989. Traducción española: *La Tierra no se mueve*, trad. Agustín Serrano de Haro, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, Madrid 1995.

19 Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard. Paris, 1945. Traducción española: *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 2000; *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

20 Garelli, J. *Rhythmes et mondes*, J. Millon, Grenoble, 1991.

21 Para una comprensión global del cuerpo en Husserl, es recomendable la lectura del capítulo de San Martín, J. J. «Apuntes para una teoría fenomenológica del cuerpo», en Rivera de Rosales, J., y López Saenz, M^a C., *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. UNED, Madrid, 2002, pp. 133-164.

Tal distinción no responde a un dualismo ontológico. El cuerpo es lo que orienta en el mundo a cada ser, su punto cero espacio-temporal. Los actos perceptivos son siempre corporales, pero no constituyen el cuerpo como tal. El cuerpo es constituido intencionalmente por una compleja relación reflexiva que mantiene consigo mismo cuando percibe mediante uno de sus órganos otros que están en acción. El cuerpo es vivido reflexivamente. Si el cuerpo-objeto es el depositario de procesos fisiológicos automáticos y el fondo de todas nuestras actividades, el cuerpo fenoménico es la expresión y realización de las intenciones, proyectos y deseos²².

Tesis 5. [Orientación]

Frente al espacio métrico, con puntos y distancias, conjugado con el tiempo continuo de presentes, se encuentra la espacialidad de orientación, que media entre la espacialización, el hacerse del espacio, y el espacio métrico de distancias de las operaciones intersubjetivas. En esta espacialidad de orientación, y sin necesidad del anclaje de unas distancias fijas, se manifiesta la interioridad frente a la exterioridad dimensionada. Este espacio ha sido denominado lugar o espacio de situación (*sinere*), con sus dos funciones básicas: orientación y exteriorización.

Tras la reducción, estética y fenomenológica, expuesta en las tres primeras tesis, la suspensión e inversión de lo natural ha roto la continuidad aparente del movimiento de la naturaleza²³, escindiendo la espacialidad en una espacialidad de orientación y en una espacialidad métrica²⁴. La espacialidad topológica media entre la espacialización y el espacio objetivo, siendo un espacio de orientación, sin coordenadas; un espacio de lugares, sin distancias; un espacio como apertura a la interioridad frente a la exterioridad del mundo²⁵. No hay distancias desde un centro privilegiado, sino di-

22 Merleau-Ponty, M., *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*. Gallimard, París, 1968

23 Merleau-Ponty, M., *La Nature. Notes du Cours du Collège de France*. Seuil, Paris, 1995; *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Belin, Paris, 2003

24 Richir, M. *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Jérôme Millon, Grenoble 2006.

25 Straus, E. *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, J.

recciones privilegiadas desde un centro de orientación²⁶. Tal centro de orientación es un *topos*, un lugar, que permite explorar interminablemente los ejes de orientación del cuerpo.

Tesis 6. [Libertad kinestésica]

La espacialidad topológica de orientación es un espacio con lugares pero sin distancias, en el que el ego como centro de orientación establece lo que es interior y lo que es exterior. La libertad kinestésica es esa espacialidad originaria donde el sistema kinestésico corpóreo se va vinculando o adhiriendo libremente a un campo de sensaciones en busca de un óptimo.

En la espacialidad de orientación expuesta en la tesis anterior, y que media entre la espacialización originaria y el espacio objetivo, se van ajustando las impresiones puramente materiales y las sensaciones sentidas²⁷. En lugar de un centro absoluto de coordenadas, tenemos un centro de orientación²⁸. El cuerpo se despliega como célula de espacialización, y anterior al espacio medible según dimensiones exactas se da el lugar y las direcciones privilegiadas de acción: aproximación-lejanía, derecha-izquierda, arriba-abajo. Tal despliegue conlleva la libertad de recorrer espontáneamente el espacio de orientación sin determinar si las direcciones son o no las correctas²⁹.

Tesis 7 [Localidad]

La representación del cuerpo en su constante exploración del

Springer, Berlín, 1935. Traducción francesa: *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Ed. J. Millon, Grenoble, 2000.

26 Husserl, E. *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*. En Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge (Mass.), 1940, pp. 307-325.

27 Husserl, E. *Phänomenologische Psychologie*. Vorlesungen Sommersemester. 1925. Edited by Walter Biemel. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1968. Hua IX, 7.

28 Husserl, E. *Notizen zur Raumkonstitution*, Ms. D 18, publicado en 1940 por A. Schütz. Ver trad. al francés en E. Husserl, *La terre ne se meut pas*, Les Éditions de Minuit, París, 1989.

29 Husserl, E. *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte, Husserliana –Materialien VIII*, Dordrecht, Springer, 2006.

espacio de orientación se expresa en la práctica artística. La danza exhibe el hacerse de los singulares corpóreos y el hacerse de los caminos de sentido que se integran, en mutua correspondencia, con el hacerse de la espacialidad y de la temporalidad. En esa “ciega” exploración el cuerpo vivo se convierte en un lugar-suelo, en un lugar-hogar, ajeno al lugar temporal y espacial de la Tierra como sistema de lugares. El cuerpo resulta ser un *aquí* absoluto impulsado kinestésicamente en un horizonte interminablemente abierto.

La exploración libre del espacio de orientación que hemos descrito en las dos últimas tesis conlleva necesariamente la aproximación fenomenológica al cuerpo vivo (*Leib*) como espacio de localidad³⁰. En ese caso no hay distancias desde un centro privilegiado, sino direcciones privilegiadas desde un centro de orientación cuyo *aquí* absoluto es un *topos*, un lugar (orientación, localidad e interioridad). Los ejes de orientación del cuerpo son previos a los ejes cartesianos de la espacialidad del siguiente nivel y ajenos a la Tierra como sistema de lugares³¹. Sin embargo, al identificar el cuerpo en fantasía perceptiva (*Phantasia*), ni el lugar temporal ni el espacial son perceptibles. Así pues, el espacio kinestésico en el que se mueve el cuerpo es un sistema de lugares kinestésicos posibles en cuanto puntos de detención, inicios y finales de tranquilidad de acciones kinestésicas continuas. Tal posibilidad constituye la condición necesaria para que la danza³², en su interminable rastreo de la orientación y la localidad, se presente como experiencia artística.

Tesis 8 [Interioridad]

En la experiencia artística de la danza se cruzan la interioridad-exterioridad del espacio de distancias y la interioridad-exterioridad del espacio de lugares. El *aquí* absoluto del cuerpo vivido (*Leib*), como lugar privilegiado de orientación, conlleva necesariamente la experiencia de la interioridad como límite inmóvil.

Tal como ha quedado descrito en las tesis anteriores, la espacialidad originaria en la que se exhibe la experiencia del cuerpo en la

30 Heidegger, M. «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1994.

31 Álvarez Falcón, L. «El lugar en el espacio. Fenomenología y Arquitectura», en *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, nº 13, Universidad de Sevilla, 2014.

32 Forti, S. *Handbook in Motion*. Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974.

danza, su orientación y su localidad, exigen forzosamente abordar la interioridad como tercera característica de este espacio de intermediación³³. Como el *Leib* no es un cuerpo, la noción aristotélica del lugar como límite inmóvil inmediato de un todo físico se rompe, y el *Leib* como lugar *desborda* el cuerpo para ir al encuentro de otros *aquíes* absolutos como lugares análogos. El *aquí* absoluto del cuerpo en la danza es, paradójicamente, un “interior” exterior³⁴. La interioridad de este *Leib* no es sino su lugar, el límite inmóvil, aunque insituable en el espacio, que envuelve al *Leibkörper*.

Tesis 9 [Phantasia-Imaginación]

Si lo que hace la danza en el arte es sustituir lo objetivo por lo imaginario, no hay posibilidad de experiencia artística ni estética. La imaginación tiene también una textura objetiva, aunque no sea efectiva; permanece en la zona de lo intencionalmente objetivo. La experiencia artística de la danza debe desbloquear el efecto imaginario (que puede darse secundariamente), lo que implica el paso a la fantasía, que no tiene nada que ver con la imaginación. En consecuencia, en la experiencia artística de la reproducción fílmica de la danza no interviene decisivamente la imaginación, sino que se trata de explorar en el baile mismo el espacio de orientación representado en otra construcción artística y en otro artefacto.

Esta tesis constituye uno de los fundamentos de la aproximación fenomenológica a la teoría estética contemporánea³⁵. Nos permite entender la naturaleza de la experiencia artística desde la oscilación conjugada artefacto-obra y desde la distinción fenomenológica Phantasia-Imaginación³⁶. En el caso de la danza en el film, reaccionamos ante la proyección del mismo modo como reaccionamos ante el paisaje que encierra el cuadro, ante las piruetas que

33 Sánchez Ortiz de Urbina, R. «L'obscurité de l'expérience esthétique», en *Annales de phénoménologie*, 2011, pp. 7-32.

34 Halprin, A. *Moving Toward Life*. University of Press of New England, London, 1995.

35 Husserl, E. «Phénoménologie de la conscience esthétique», en *Revue D'Esthétique*, n. 36, Jean-Michel Place, Paris, 1999.

36 Husserl, E. *Phantasia; Bildbewusstsein, Erinnerung*. Husserliana XXIII. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London 1980. Traducción francesa: *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Trad. Raymond Kassis y Jean-François Pestureau, Jérôme Millon, Grenoble 2002.

realiza un acróbata o ante la vertiginosa imagen del estrepitoso descenso en la montaña rusa: con todos los músculos del cuerpo, desde la cabeza hasta los pies. La vista ha perdido su privilegio de producción de simulacros. Si hay una fascinante ficción, ya no es el ojo el engañado, sino el cuerpo entero³⁷. En el régimen de *Phantasia* no hay unas síntesis objetivas que se correlacionen con operaciones³⁸, ni es el tiempo continuo centrado en un presente, ni es el espacio geométrico con sus puntos y dimensiones, ni hay tampoco significaciones que orienten la intención³⁹. Como en la experiencia de todo arte, la presentación de la danza en el film moviliza nuestro cuerpo y nos obliga a trabajar para percibir una realidad que ya no es objetiva, pero que ha de ser percibida en ausencia de lo imaginario y de la presencia propia de lo objetivo. Nuestro cuerpo sigue los lugares kinestésicos posibles con todos los movimientos musculares y afectivos, sin encontrar jamás una posición de visión pre-asignada, porque no existe⁴⁰.

Tesis 10 [Espacialización del tiempo]

En la experiencia artística de la danza en el film se entrecruzan y superponen dos construcciones artísticas diferentes. La primera afecta a la experiencia de la representación del cuerpo en su constante exploración del espacio de orientación. La segunda concierne a la modulación de la temporalidad expresada en la experiencia del cine.

En consecuencia, en la experiencia de la danza en el film, el arte nos lleva al límite, al *limes*, cuando la identidad se desvanece y lo que está en juego es el sentido en su propio hacerse: el sentido de lo humano⁴¹. Nos obliga a constituir interminablemente una

37 Halprin, A. *Mouvements de vie*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 2009.

38 Richir, M. *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Jérôme Millon, Grenoble, 2004.

39 Husserl, E. *Analysen zur passiven Synthesis*. M. Nijhoff, Den Haag 1966. Traducción francesa: *De la synthèse passive*. Trad. B. Bégout y J. Kessler con la colaboración de Natalie Depraz y Marc Richir, Ed. Jérôme Millon, Grenoble, 1998.

40 Janice, R. Halprin, A. *Experience as Dance*. University of California, Berkeley, CA, 2009.

41 Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace, L'Âge d'homme*, París, 1973.

espacialidad originaria, poniendo en marcha las kinestesias del cuerpo del receptor, quien debe seguir la proyección como quien sigue una melodía. El film es ahora un espacio práctico⁴² que recrea virtualmente la vinculación del sistema kinestésico corpóreo con un campo de sensaciones, en busca de una necesaria, pero siempre fracasada, estabilidad.

En medio de este proceso fenoménico en marcha, la experiencia de la danza en el film exhibe una temporalidad espaciada, espacializada, discontinua, en la que no hay ni presentes, ni continuidad, ni simultaneidad⁴³. Es una temporalidad flexible, de mera sucesividad, espaciada y rítmica, sin la regularidad del tiempo continuo⁴⁴. El presente amplía su presencia, mantiene ya lo que anticipa y conserva todavía lo que ha pasado. La espacialidad temporalizada, sin distancias, que en la danza define una situación, un lugar, a través del cuerpo, se funde ahora con la temporalización espaciada, sin presentes, propia del cine como forma radical y crítica de representación.

42 Sánchez, J. A. (Ed.). «Cuerpo y cinematografía», en *Cairon 11, Revista de estudios de danza*, 2008

43 Richir, M. *Synthèse passive et temporalisation/spatialisation*, en Husserl. Collectif sous la direction de Eliane Escoubas et Marc Richir, Jérôme Millon, Grenoble 1989.

44 Richir, M. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Grenoble, 2000.

Body, Dance and Spatialization. Ten Theses on a Phenomenological Approach to the Corporeality of Dance and its Forms of Representation¹.

Luis Álvarez Falcón.

Abstract: This communication tries to synthesize ten major theses that explain the multiple levels of experience upon the body. The origin of these considerations is fundamentally philosophical and their consequences affect both the general space of the arts as well as the statute of philosophy itself. Phenomenology represents the main theoretical frame of reference. Our ten proposals aim to be a practical resource to unfold a thorough reflection on thought and extension, on the lived body, spatiality and spatialization. Art in general naturally exhibits the dynamisms that constitute subjectivity and sense. Architecture and dance have made the effectiveness of the aesthetic experience overly lucid, calling into question our understanding of the nature of subjectivity. The main reason for a theoretical architectonic extension is to relocate the different levels of analysis and the phenomena that are displayed within them. Since Book VII of the *Republic*, dance constitutes an experience which recreates the phenomenological process either as enjoyment, investment, or subversion. Some of the questions unfolded here will be the concepts of distinction, separation, distance, interiority and exteriority, the experience of the body as *Leib* and the body as *Körper* and the levels of spatiality, and the different representations of artistic practice will be added. The phenomenological distinction between *Phantasia* and Imagination will be key to understand the experience of dance in contemporary cinema.

Key words: Body, spatiality, spatialization, phenomenon, subjectivity, sense, perception, imagination, *Phantasia*.

Thesis 1. [Reduction]

Both art and philosophy come from reduction (*anabasis*), and in the two reductions, aesthetic and phenomenological, the obstacles that are to be overcome are equivalent. In both cases it is necessary

1 Translation José María Zarranz

to break first the eidetic barrier, the positional barrier later and finally the barrier of the identity (symbolic structure).

This is the main thesis in which all the theoretical expositions converge². The Art-Philosophy relations have been historically analyzed from the common nexus of parallelism between their reductions³. Both the classical considerations as well as the expositions of modernity and of the contemporary aesthetic theory have merged in this question⁴. A certain negativity⁵, identified in an idealistic context, was interpreted since antiquity as a movement of *anabasis* that brings us close to the phenomenon in its process of phenomenalisation, to its genesis, to the world in its continuous origin and to the materiality of things itself⁶. To hypostatize the name of art or to solidify the movement of the ideas has broken the bridges over reality⁷. Consequently, this movement of parallel reduction has been interpreted in both cases as a form of diversion, inversion and subversion.

Both reductions, the phenomenological and the aesthetic, spring from the same layer: objectivity⁸. In both cases the starting point is the perceived objects⁹, the movements, the constructs

2 Husserl, E. *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926-1935)*. Edited by Sebastian Luft, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Netherlands, 2002. French translation: *De la réduction phénoménologique. Textes posthumes (1926-1935)*, Ed. J. Millon, Grenoble, 2007.

3 Sánchez Ortiz de Urbina, R. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, Editorial Brumaria, Madrid, 2014.

4 Álvarez Falcón, L. *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Editorial Horsori, Barcelona, 2009.

5 Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Francfort am Main, 1970. Spanish translation: *Teoría Estética*, Taurus ediciones, Barcelona, 1971.

6 Sánchez Ortiz de Urbina, R. «Estética y Fenomenología», in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.

7 Heidegger, M. «El origen de la obra de arte (1935/36)», in *Caminos de Bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

8 Álvarez Falcón, L. (ed.), *La Sombra de lo Invisible. Merleau-Ponty 1961-2011*, Ed. Eutelequia, Madrid, 2011.

9 Husserl, E. *Das Perzeptionale*, Husserliana, Volumen XXXVIII, 2004, pp 232-270.

recognisable by means of identification synthesis. Such syntheses are oriented and animated by meanings, in a level of stability and intersubjective determination¹⁰. Both reductions lead us to a level in which no significativity can direct an intentionality, only pre-tensions of the senses, with senses becoming done and undone, accompanied by appearances of completely vague sensations in permanent contact with pure materiality¹¹.

Thesis 2. [Spatiality]

After the aesthetic and phenomenological reduction, both the experience of spatiality and the experience of temporality are stratified and the phenomena are exhibited in different architectonic levels. The becoming of space, the topological space where the boundaries of interiority and exteriority are defined, and the objective spatiality, the space of dots and distances, all unfold in conjunction with the experience of time: temporalization, the continuous present and the objective time.

The second thesis affects the conjugation and the mutual resolution of time and space¹². The fusion of temporality and spatiality that is conspicuously exhibited in the experience of the arts¹³, particularly in music and dance, unfolds in a level of subjectivity oblivious to the topological space and the chronological time¹⁴.

10 Husserl, E. *Vorlesungen über Bedeutungslehre*. Sommersemester 1908. Edited by Ursula Panzer. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1987; *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil. 1905-1920. Zweiter Teil. 1921-28. Dritter Teil. 1929-35. Edited by Iso Kern. Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1973.

11 San Martín, J. *La reducción fenomenológica, Introducción a la fenomenología de Husserl*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1973.

12 Husserl, E. *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18)* Edited by Rudolf Bernet & Dieter Lohmar. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2001.

13 Maldiney, H. *L'art, l'éclair de l'être*, Collection Scalène, Éditions CompAct, Paris 1993.

14 Heidegger, M. *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*. Edición trilingüe alemán-castellano-euskera, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.

The enigma of the “becoming” of space¹⁵ and time extends to the “becoming” of an inconsistent subjectivity¹⁶. The aesthetic experience and the phenomenological reduction stop and suspend the continuity of the natural world¹⁷, Naturalism, showing the radical misalignment of time and space around the lived body¹⁸.

Thesis 3 [Corporeity]

The becoming of space and the becoming of time correspond with the unfolding of a no constituent subjectivity that is still not egoic, and of syntheses that still lack identity. Subjectivity must be corporeal so that the waves of sensitive fields can be distributed in kinesthetic movements, grouped in subjective kinesthetic systems, associated in reciprocal dependency with aesthetic syntheses. Sensations change from kinesthetic movements.

The third thesis is a direct consequence of the previous one. At this level of reduction, aesthetics and phenomenology, the necessary connection between a subjectivity still in formation and some released sensations, sensitive fields adrift, demands a radical solution: subjectivity is corporeal¹⁹. The body becomes a cell which

15 Lavigne, J.F. «Espace ou pensée? L'origine transcendente de la spatialité chez Husserl», en Epoché, n° 4, 1994.

16 Husserl, E. *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, The Hague 1973. French translation: *Chose et espace. Leçons de 1907*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.

17 Merleau-Ponty, M. «Le doute de Cézanne», en *Fontaine*, n° 8, 1945, pp. 80-100. *Sens et non-sens*. Nagel, Paris, 1948, pp. 15-44; Gallimard, Paris, 1996, pp. 13-33 ; *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

18 Husserl, E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1980. French translation: *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Presses Universitaires de France, Paris 1964. Spanish translation: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trans. Agustín Serrano de Haro, Editorial Trotta, Madrid 2002.

19 Husserl, E. *Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation. Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht. Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Körperlichkeit der Räumlichkeit der Natur in ersten naturwissenschaftlichen Sinne. Alles notwendige Anfangsuntersuchungen*, Texto D 17 (1934). En Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge (Mass.) 1940; pp. 307-325. Traducción francesa: *L'arche-originaire Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la spatialité de la nature*, trad. D. Franck, en *La Terre*

cannot be located and the zero point of spacialization²⁰. The kinesthetic movements of a corporeal subjectivity start to match the necessary schematic sensations in search for a meaning²¹.

Thesis 4. [Leib-Körper]

After both reductions -aesthetic and phenomenological- subjectivity is exhibited or displayed in different architectonic levels, delimited by the transit of active syntheses towards pure passivity. As both reductions advance (anabasis), significant reductions of the subject's operations take place. Subjectivity is reduced in itself: direction, location and interiority. Temporality and spatiality are affected by the experience of the internal body (*Leib*) and by the objective and positional evidence of the external body (*Körper*).

The three former theses draw a radical distinction between the *Leib* (internal body) and the *Körper* (external body)²², a distinction which has been widely analysed by the contemporary thought. The lived body is not a substantial subjectivity, but the anonymous holder towards whom the perspectives of the landscape are directed. Phenomenology will make the lived or phenomenonic body (*Leib*) a central subject when distinguishing it from the *Körper* or objective body. Such distinction is not a question of ontological dualism. The body is what guides each being in the world, its space-time absolute-zero point. Perceptive acts are always corporal, but they do not constitute the body as such. The body is intentionally formed by a complex reflective relationship that it maintains with itself when it perceives by means of one of its organs other than others are in action. The body is lived reflec-

ne se meut pas, Minuit, Paris 1989. Spanish translation: *La Tierra no se mueve*, trans. Agustín Serrano de Haro, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, Madrid, 1995.

20 Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard. Paris, 1945. Traducción española: *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 2000; *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

21 Garelli, J. *Rythmes et mondes*, J. Millon, Grenoble, 1991.

22 For a more thorough understanding of the concept of body in Husserl, it is advisable to read the chapter by San Martín, J. J. «Apuntes para una teoría fenomenológica del cuerpo», en Rivera de Rosales, J., y López Saenz, M^a C., *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. UNED, Madrid, 2002, pp. 133-164.

tively. If the body-object is the holder of automatic physiological processes and the base of all our activities, the phenomenic body is the expression and accomplishment of the our intentions, projects and desires²³.

Thesis 5. [Direction]

As compared to the metric space -with dots and distances, linked with the time continuous of presents- it appears the spatiality of direction, which mediates between spatialization, the becoming of space, and the metric space between distances of intersubjective operations. In this spatiality of direction, and with no need to be anchored to fixed distances, interiority manifests in front of Cartesian exteriority. This space has been called place or space of situation (*sinere*), with its two basic functions: direction and exteriorisation.

After the aesthetic and phenomenological reduction exposed in the first three theses, the suspension and investment of the natural thing has broken the apparent continuity of the movement of nature²⁴, dividing spatiality into spatiality of direction and metric spatiality²⁵. Topological spatiality mediates between spatialization and the objective space, becoming a direction space, without coordinates; a space of places, without distances; a space as an opening to interiority facing the exteriority of the world²⁶. There is no distance from a privileged position, but privileged directions from an orientation centre²⁷. Such centre of direction is a *topos*, a place that allows us to interminably explore the axes of direction of the body.

23 Merleau-Ponty, M., *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*. Gallimard, Paris, 1968

24 Merleau-Ponty, M., *La Nature. Notes du Cours du Collège de France*. Seuil, Paris, 1995; *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Belin, Paris, 2003

25 Richir, M. *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Jérôme Millon, Grenoble 2006.

26 Straus, E. *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, J. Springer, Berlin, 1935. French translation: *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Ed. J. Millon, Grenoble, 2000.

27 Husserl, E. *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*. In Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge (Mass.), 1940, pp. 307-325.

Thesis 6. [Kinesthetic freedom]

Topological spatiality of orientation is a space with places but without distances, in which the ego is the direction centre that establishes what is inner and what is outer. Kinesthetic freedom is that original spatiality where the corporeal *v* system is freely linking or adhering to a field of sensations in search of an optimum.

The purely material impressions and the felt sensations are becoming adjusted in the spatiality of orientation described in the previous thesis²⁸. Instead of an absolute centre of coordinates, we have a direction centre²⁹. The body is displayed as a cell of spatialization, and prior to the measurable space according to exact dimensions, the place and the privileged directions of action occur: approach-distance, right-left, up-down. Such display provides the freedom to spontaneously cross the space of direction without determining if the directions are correct or not³⁰.

Thesis 7 [Location]

The representation of the body in its constant exploration of the direction space is expressed by the artistic practice. The dance exhibits the becoming of the corporeal singulars and the becoming of the sensorial paths that are integrated, in mutual correspondence, with the becoming of spatiality and temporality. In that “blind” exploration the living body becomes a place-ground, a place-home, oblivious to the temporary and spatial position of the Earth as a system of places. The body turns out to be an absolute *here* kinesi-
thetically impelled to a vast horizon interminably open.

The free exploration of the direction space which we have described in the last two theses necessarily entails the phenomenological approach to the living body (*Leib*) as location space³¹. In that case

28 Husserl, E. *Phänomenologische Psychologie*. Vorlesungen Sommersemester. 1925. Edited by Walter Biemel. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1968. Hua IX, 7.

29 Husserl, E. *Notizen zur Raumkonstitution*, Ms. D 18, published in 1940 by A. Schütz. See French translation in E. Husserl, *La terre ne se meut pas*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989.

30 Husserl, E. *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934)*. Die C-Manuskripte, *Husserliana – Materialien* VIII, Dordrecht, Springer, 2006.

31 Heidegger, M. «Construir, habitar, pensar», in *Conferencias y artículos*, translation

there are distances from a privileged centre, but privileged addresses from a direction centre whose absolute *here* is a *topos*, a place (direction, location and interiority). The axes of direction of the body are previous to the Cartesian axes of spatiality of the following level and away from Earth as a system of places³². Nevertheless, when identifying the body through perceptive fantasy (*Phantasia*), neither the temporary place nor the spatial one are perceivable. Therefore, the kinesthetic space in which the body moves is a system of possible kinesthetic places inasmuch as halting points, beginnings and endings of tranquility of continuous kinesthetic actions. Such possibility is the necessary condition so that the dance³³, in its interminable search for direction and location, appears as an art experience.

Thesis 8 [Interiority]

The interiority-exteriority of the space of distances and the interiority-exteriority of the space of places mingle in the artistic experience of the dance. The absolute *here* of the lived body (*Leib*), a privileged place of direction, necessarily entails the experience of the interiority as an unmovable limit.

As it has been described in the previous theses, the original spatiality in which the experience of the body in the dance, its direction and its location is exhibited, unavoidably demands to approach the interiority as a third characteristic of this space of intermediation³⁴. As the *Leib* is not a body, the Aristotelian notion of place as the immediate unmovable limit of a physical entity is broken, and the *Leib* as place *overflows* the body to encounter other absolute *heres* as analogous places. The absolute *here* of the body in the dance is, paradoxically, an outer “interior”³⁵. The interiority of this *Leib* is nothing but its place, the unmovable limit -albeit impossible to locate in space- that surrounds the *Leibkörper*.

by Eustaquio Barjau, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1994.

32 Álvarez Falcón, L. «El lugar en el espacio. Fenomenología y Arquitectura», en *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, nº 13, Universidad de Sevilla, 2014.

33 Forti, S. *Handbook in Motion*. Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974.

34 Sánchez Ortiz de Urbina, R. «L'obscurité de l'expérience esthétique», en *Annales de phénoménologie*, 2011, pp. 7-32.

35 Halprin, A. *Moving Toward Life*. University of Press of New England, London, 1995.

Thesis 9 [Phantasia-Imagination]

If dance is to replace the objective by the imaginary thing, there is no possibility of any artistic or aesthetic experience. The imagination also has an objective contexture, although it may not be effective; it remains in the area of the intentionally objective issue. The artistic experience of dance must unblock the imaginary effect -that can occur secondarily- which implies the passage to fantasy, nothing to do with imagination. Consequently, the imagination does not decisively take part in the artistic experience of the filmic reproduction of the dance; however, it attempts to explore the space of direction of the dance itself represented through another artistic construction and through another artifact.

This thesis constitutes one of the foundations of the phenomenological approach to the aesthetic contemporary theory³⁶. It allows us to understand the nature of the artistic experience from the conjugated oscillation artifact-work of art and the phenomenological distinction Phantasia-Imagination³⁷. In the case of dance in films, we react to the projection in the same way as we react in front of the landscape that holds up the picture, in front of the somersaults that an acrobat performs or in front of the image of the vertiginous descend of a roller coaster: with all muscles of the body, from head to toes. Our eyesight has lost its privilege when creating a mirage. In front of a fascinating fiction, it is not eye but the whole body that is deceived³⁸. In the realm of *Phantasia* there are no objective syntheses which correlate with operations³⁹, neither continuous time is centered in a present, nor is the geometric space with its points and dimensions, and there are no meanings

36 Husserl, E. «Phénoménologie de la conscience esthétique», en *Revue D'Esthétique*, n. 36, Jean-Michel Place, Paris, 1999.

37 Husserl, E. *Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung*. Husserliana XXIII. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London 1980. French translation: *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Trans. Raymond Kassis and Jean-François Pestureau, Jérôme Millon, Grenoble, 2002.

38 Halprin, A. *Mouvements de vie*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 2009.

39 Richir, M. *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Jérôme Millon, Grenoble, 2004.

that guide the intention⁴⁰. As in any art experience, the presentation of dance through film mobilizes our body and forces us to strive to perceive a reality that is no longer objective, that cannot be perceived through imagination nor through objective perception. Our body follows the possible kinesthetic places with its muscular and affective movements, incapable of finding a position of pre-assigned vision, because it just does not exist⁴¹.

Thesis 10 [Spatialization of time]

Two different artistic constructions intercross and overlap in the artistic experience of dance in film. The first affects the experience of the representation of the body in its constant exploration of space. The second concerns the modulation of temporality expressed by the cinema experience.

Consequently, in the experience of dance in film, art takes us to the limit -to the *limes*- when the identity vanishes and what is at stake is the sense of its own becoming: the sense of the human⁴². We are made to endlessly constitute an original spatiality by starting up kinesthesias in the body of the receiver, who must then follow the projection as if following a melody. The film is now a practical space⁴³ that virtually recreates the connections of the corporeal kinesthetic system with a field of sensations, in search of a necessary -though always futile- stability.

In the middle of this phenomenological process in motion, the experience of dance in film exhibits some spaced temporality, spatialized, discontinuous, in which there is neither present, nor continuity, nor simultaneity⁴⁴. It is some flexible temporality, mere

40 Husserl, E. *Analysen zur passiven Synthesis*. M. Nijhoff, Den Haag 1966. French translation: *De la synthèse passive*. Trans. B. Bégout and J. Kessler with the support of Natalie Depraz and Marc Richir, Ed. Jérôme Millon, Grenoble, 1998.

41 Janice, R. Halprin, A. *Experience as Dance*. University of California, Berkeley, CA, 2009.

42 Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace, L'Âge d'homme*, Paris, 1973.

43 Sánchez, J. A. (Ed.). «Cuerpo y cinematografía», en *Cairon 11, Revista de estudios de danza*, 2008

44 Richir, M. *Synthèse passive et temporalisation/spatialisation*, in Husserl. Collectif sous la direction de Eliane Escoubas et Marc Richir, Jérôme Millon, Grenoble 1989.

successivity, spaced and rythmical, without the regularity of continuous time⁴⁵. The present extends its presence, maintaining what it already anticipates and still preserving what has happened. That temporalized spatiality -without distances- that in the dance defines a situation and a place through the body, now merges with the spaced temporality -without presents- of the cinema as a radical and critical form of representation.

45 Richir, M. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Grenoble, 2000.

Rítmica coreo-cinètica al film de dansa *Counter Phrases* (2003) de Thierry De Mey

Rafael Arnal Rodrigo

L'atac, el suspens, la precipitació, el retard, la sorpresa, la repetició, la concatenació, el trencament, la superposició, la latència, el seguiment o l'escolta són procediments compartits per dansa i música en el plànol de l'execució interpretativa. Mots que accionen les relacions i qualitats dinàmiques (relatives a la velocitat) i agògiques (relatives a la intensitat) entre diferents cossos i instruments que participen de l'esdeveniment musical i/o coreogràfic en viu. El moviment -així com la seua manca- en l'accepció més general suposa el camp de trobada i interacció natural entre ambdues disciplines, totes dues entenen i poden reproduir qualsevol signe en aquest sentit; és en el discórrer de fer i desfer, proposar i seguir el fil, construir estructures i entretenir-les en transitar-les que el moviment es fa palès com un medi que construeix discurs per si mateix, d'igual manera que el cinema aconsegueix amb la tècnica del muntatge crear diferents combinatòries i conformar una peça audiovisual amb major o menor sentit.

El sistema articuladori del moviment és el ritme. Aquest organitza, seqüència, distribueix les veus dels intèrprets que participen del joc combinant accents i sons (gestos i accions en el cas de la dansa) de curta o llarga durada, i agrupant-los en frases amb musicalitat; i com major és la lògica d'aquesta estructuració -ací intervenen positivament tant la composició com l'execució- més enteniment es dona en l'acte comunicatiu i queda garantit un seguiment més fidel del discurs físic-sonor. El ritme doncs suposa l'estructura, i aquesta estructura el discurs fefaent del moviment. Llavors aquest camp comú d'acció entre la dansa i la música que sosté la correlació procedimental entre ambdues arts troba en l'àmbit cinematogràfic el seu canal natural per experimentar bidimensionalment la rítmica dels cossos en relació a l'espai, el so, el temps i l'estructura propiciant inclús la creació de films allunyats d'una narrativa convencional, així com de les rutines formals del MRI¹ i

1 MRI són les sigles del Modus de Representació Institucional, convenció narrativa

qualsevol regla que assegure un pacte ficcional amb l'espectador.

Així com entre els anys 1920 i 1930 va ocórrer amb el *cinéma pur*, on aquest va lliurar-se de servituds i s'obligué a l'empenta emancipadora duta a terme per la pintura postimpressionista cap a una pintura *pura* on es valorés el color, les formes en elles mateixes, la llum i el moviment; de igual manera com dèiem que el cinema d'aquell temps constata el valor rítmic implícit en ell mateix i s'acostà forçosament a les propostes musicals per produir una nova manera de filmar i editar contingut audiovisual, l'obra de Thierry de Mey (Brusseles, 1956) juga a les darreries de la seua producció fílmica en dansa amb elements com el moviment, la forma i el ritme per compondre peces autosuficients, açò és, irreproductibles fóra del medi cinematogràfic donat que estan pensades i realitzades tot i aprofitant la potència dinàmica del mecanisme propi cinemàtic, lliures de qualsevol referència o deute amb els referents oferits per la literatura o el teatre en el mitjà audiovisual de manera recurrent i omnipresent fins i tot fóra del cinema narratiu convencional com podria ser el cas donat en l'ampla producció de film de dansa en els últims anys.

De Mey s'acosta al cinema des d'una evolució natural de la seua inquietud pel ritme i una curiosa intuïció pel moviment, ans la seua producció musical està conformada sobretot de peces per a percussió que han estat profusament ballades per coreògrafs belgues com Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keersmaecker, i la seua pròpia germana Michèle Anne De Mey. La seua trajectòria està fortament arrelada a una recerca formal d'estructures rítmiques i gestuals que sobrepassen els límits dancístics i musicals a través del medi del cinema, certament amb una exploració mitjançant el tall i el muntatge que reflexa un impuls de "negar-se a veure el ritme com una senzilla combinatòria de durades dins una

què es va imposar com a dominant a través de la indústria de Hollywood. Aquest model incorpora la narrativitat -segons els canons de la novel·la decimonònica- al discurs fílmic, fet que potencià la versemblança de les imatges cinematogràfiques. Sistema fonamentat en dos principis: la fragmentació -multiplicitat de planols i de punts de vista- i l'enquadrament -els anomenats camp, contracamp i fora de camp, que fan la funció del mirall o la finestra: reflexos d'una realitat existent en un altre lloc o bé obertura a un món que s'ofereix per a ser contemplat- orientant la mirada del/la espectador/a per l'entramat del relat. L'èxit d'aquest sistema de representació (MRI) rau en la seua càrrega naturalitzadora, que permet transformar en universal tant l'artificialitat de les imatges com els seus particulars mecanismes de significació.

quadrícula de temps, ans més bé com un sistema generador d'impulsos de caiguda i de nous desenvolupaments"².

Counter Phrases (2003), conjunt de deu curtmétratges filmats per De Mey sobre deu frases coreografiades per Anne Teresa de Keersmaecker i música d'altres deu compositors col·laboradors (entre ells De Mey) constitueix un dels millors exemples del treball fílmic d'aquest artista, a més de suposar punt d'inflexió creatiu, després de vint anys de col·laboració entre De Mey i Keersmaecker. Vint anys de recerca compartida concentrats en un film de dansa on el gest, la coreografia, el desplegament i la combinació simultània de diferents plànols, així com la música fan joc travessats per la interacció i el contrast discursiu de les dinàmiques pròpies de cada element en diàleg cinemàtic, foragitant els supòsits conceptuals de l'exercici teatralitzat coreosonor en pantalla i proposant una nova experiència temporal o *kairós* que ens endinsa en una successió d'instants centrats en la intensitat del moment, l'oportunitat i l'aventura, la joia d'allò efímer a través de la velocitat, el ritme, la variació en totes les seues formes i la invenció de nous algorismes que possibiliten una altra matemàtica del moviment, el cos i l'espai.

Estrenada per primera vegada el 15 de Març del 2003 al Palais des Beaux Arts de Brussel·les (Bèlgica) amb música en directe interpretada per Ictus Ensemble i direcció musical d'En Jean-Luc Plouvier, *Counter Phrases* fou presentada en instal·lació multi-pantalla situada en suspensió just dalt del cap dels músics, propiciant un efectiu diàleg constructiu entre música i film de dansa que s'hagués albirat impossible de presentar en altre format que no fora aquest, donada l'alta participació de compositors i el nombrós gros de ballarins implicats.

Del visionat de la peça audiovisual completa deduïm un artefacte aparentment caòtic, estructurat rítmicament en plànols que també ballen; en aquest sentit, *Counter Phrases* presenta el recurs de multiplicació de plànols en combinació amb el plànol únic, fórmula que si bé fou pensada originàriament per què fos exposada en projecció de pantalles en tríptic també ha estat exhibida en format de pantalla única, i en ambdós casos aconseguix d'amplificar

2 "refuser de concevoir le rythme comme simple combinatoire de durées à l'intérieur d'une grille temporelle, mais bien comme système générateur d'élan de chutes et de développements nouveaux" IRCAM (s.f.) Biographie Thierry De Mey. Recuperat de <http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey>

el moviment executat d'un ballarí o la seqüència interpretada per un cos de ball, en una allau expressiu que al cap de poc temps d'haver-nos emmirallat en la seua disbauxa formal retrau les lògiques múltiples que la travessen. De vegades les imatges caminen seqüencialment a través de les pantalles, d'altres apareixen deconstruïdes i/o duplicades. Hi ha moments en què ens trobem dominant la visió d'un camp d'acció esbojarrat de moviment i no encertem on adreçar la mirada, hi ha d'altres instants on estem a un pam de la pell dels ballarins, escoltant la seua respiració i suant amb ells l'esforç de la dansa que s'esdevé.

Les primeres peces de film de dansa que De Mey va realitzar no contenien tant de risc formal, donat que es limitaven a una composició d'enquadraments i fórmules de continuïtat certament clàssiques on no pretenia anar més enllà de mostrar fidedignament la coreografia. L'ús dels travellings panoràmics, la càmera fixa, els moviments paral·lels i contraris de càmera envers el ballarí en ambdós sentits dret i esquerre i plànols de seqüència llargs que registren el moviment i l'espai en igualtat de condicions constitueixen l'estil primigeni del seu treball cinematogràfic. Les propostes últimes però, i sobretot a partir de *Counter Phrases*, multipliquen la perspectiva visual del fet enregistrat conferint-li una certa objectualitat al plànol de manera que es reproduïx, es mou i interacciona amb altres plànols simultàniament com si fos un element amb vida pròpia, a la manera d'un instrument o altre cos ballarí que subscriu i en forma part activa de la partitura rítmica del seu cinema.

Una operació visual de tall juganer però amb una forta càrrega semàntica, que condensa en aquest aparent formalisme una corporització del mitjà cinematogràfic a modus d'expansió o desbordament del medi cap a altres formes d'habitabilitat i experiència del cos en moviment, així com de la mirada (en aquest desplegament de pantalles, cap a on hem de mirar?). La convenció fílmica de la continuïtat narrativa ara expandint-se més enllà de la linealitat horitzontal, emprant procediments orquestrals de simultaneïtat harmònica en la seua exhibició (concomitància de procediments i continguts de sentit) que assenyalen la versatilitat del mitjà fílmic i la seua natural predisposició a barrejar-se i retroalimentar-se positivament amb el llenguatge coreogràfic i del moviment.

Aquesta espacialització del registre audiovisual suposa també

una nova font de pensament coreogràfic, ja que la potencial natura polisèmica i el tarannà transdisciplinar del fet dancístic fou fonamental en la introducció de la dimensió espai-temporal en la pràctica artística postmoderna – els encontres i desacords amb la performance i l'art d'acció, les hibridacions amb l'art cinemàtic, a més de la influència de la teoria crítica féu situar la dansa i les arts del cos en una posició determinant pel que fa a les troballes derivades de l'expansió de les disciplines artístiques a principis del segle XX que s'ha estès fins a l'actual segle – i la multiplicació de dispositius que mostren tant dins com fora de la pantalla el cos enregistrat en moviment remet inevitablement, i sense que s'estiga parlant necessàriament del fet coreogràfic en qualsevol obra d'art visual i media que puguem veure hui en dia, a l'organització espai-temporal i rítmica que es dona en l'àmbit de la composició dancística.

Una coreografia cinètica de la coreografia filmada, o potser a l'inrevés. Una multi-exposició del moviment que aprofundeix i exemplifica el concepte d'En Paul Schilder de "cos-imatge" (1964) tot i substituint "el concepte singular del cos, el cos com unitat estable cohesionada per la superfície de la seua pell, el cos com espacial i temporalment pertanyent tan sols al lloc-instant de la seua aparició, pel concepte centrífug d'un cos-imatge com la multiplicitat que es desdobra i s'estén en el temps i en l'espai" (Lepecki, 2009: 229, traduït).

Aquesta constant invenció d'estratègies formals relatives al moviment situen De Mey en un plànol compositiu de realitzador coreògraf on la fisicalitat de la coreografia i la presència dels ballarins conformen la matèria primera del seu discurs, i on la captació audiovisual del moviment esdevé el procediment formal natural que construeix el discurs fílmic. Al respecte, Thierry De Mey (1996) diu:

El film de dansa suposa allò que apel·la a l'essència del llenguatge cinematogràfic pel que fa a la realització de pel·lícules, encara que hi hagen altres aspectes importants a tenir en compte en la realització com és la direcció d'actors. Això em duu a pensar que alguns grans directors, Visconti, Fassbinder, Bresson, Vertov són coreògrafs realment brillants... (1996: 52, traduït).

Subjecte de predilecció i exercici de virtuositat cinematogràfica

pura per excel·lència, el film de dansa en Thierry De Mey es situa al servei d'una idea d'edició cinemàtica organitzada en una composició musical extensiva que es vessa natural i plaentment amb el moviment, compartint procediments i retro-alimentant-se en el seu avenir per oferir-nos un exercici sensorial d'alta qualitat.

Water

Aquest és el nom del film de dansa que Thierry De Mey i Anne Teresa de Keersmaeker comparteixen en co-autoria dintre del grup d'obres que conformen *Counter Phrases*. Val a dir que el mètode creatiu seguit per a les deu obres contingudes en aquesta producció fou proposar primer la coreografia i les imatges abans que la composició musical, de manera que s'invertés el procediment habitual que es sol seguir en la producció dancística, açò és, seleccionar la música sobre la qual s'inventaran els moviments i a partir d'aquesta compondre la coreografia. De Mey subverteix així la metodologia creativa de la coreografia en viu, realitzant els deu clips amb Keersmaeker i distribuint-los més tard als deu compositors seleccionats per què aquests proposaren la música sobre les imatges.

Water està rodada en diferents localitzacions d'un parc poblat d'arbres. L'acció central transcorre en un camp de gespa del parc que serveix d'espai per a l'activitat dancística. Al fons d'aquesta localització veiem un llac en forma circular. Talment l'escena central del tríptic *El jardí de les delícies* pintat aproximadament el 1510 pel flamenc Hieronymus van Aeken, Thierry De Mey proposa una visió fixa d'un profund tall líric, un plànol de càmera frontal desplegat en tres punts consecutius que permet d'oferir una visió panoràmica de l'espai natural a manera de tríptic. A diferència de les altres peces, on la càmera registra des de molts punts de vista i l'edició suposa un exemple polít de tall i muntatge, en aquest cas la dinàmica ve oferida per l'entrada i sortida de camp dels ballarins en l'escena i la interrelació duta a terme entre la coreografia i l'espai.

La dansa d'Anne Teresa en *Water* és gestual, no hi han translacions coreogràfiques per l'espai excepte quan els ballarins han d'entrar o sortir fora del camp de visió del plànol. Aquests ocupen diversos indrets de la localització i mitjançant els seus moviments

descriuen gestos de curta seqüència, mentre van i venen per l'espai en diverses formacions.

El resultat descriu plànols d'acció organitzats envers la profunditat, la situació en l'espai i el grau de dinàmica dancística que es desprèn de les diferents formacions de ballarins que construeixen i dissolen formes i seqüències de moviment. Una composició d'elements infinits i detalls que contrasta amb la visió fixa de la càmera multiplicada, que busca dinamitzar-se mitjançant el recurs de la seua corporització en passar del plànol dividit en tres pantalles al plànol de pantalla única.

Water tracta d'oferir així una visió no gens fixa, ans més bé oscil·lant i primmirada, que construeix la imatge de la realitat per la suma de motius i estímuls que la conformen, retornant una visió igual a la que l'ha provocada que fuig de la subordinació dels elements a una composició equilibrada i unitària per endinsar-nos en una mena de caos sensitiu governat per la polirítmia del moviment, la imatge i el so.

BIBLIOGRAFIA

LEPECKI, A. (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego.

DE MEY, T. (1996, hivern). *Virtuosite Cinematographique*.

Ítem: *Nouvelles de Danse*, 26, 50-53

IRCAM (s.f.) *Biographie Thierry De Mey*. Recuperat de <http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey>

**Choreo-kinetic rhythm in dance film *Counter Phrases* (2003)
by Thierry De Mey¹**

Rafael Arnal Rodrigo

Attack, suspense, precipitation, delay, surprise, repetition, concatenation, broken, overlapping, latency or monitoring procedures are shared by music and dance in the plane of the interpretive execution. Words that trigger dynamic qualities and relations (relative to the speed) and agogic (relative to intensity) between different bodies and instruments involved in the musical and / or choreographic live event. The movement -and still non movement- in its most general sense means the field gathering and natural interaction between the two disciplines, both understand and can play any sign in this regard; is in it's doing and undoing, proposing and follow the thread, building structures and entertain us on its traveling that the movement highlights as a medium for discourse that constructs itself, just as the film gets to the technique assemble different combinations and create an audiovisual conform more or less meaningless.

Rhythm is the system of articulatory movement. It organizes, sequences, distributes the voices of the performers involved in the game combining accents and sounds (gestures and actions in the case of dance) of short or long duration, and grouping them into musical phrases; and as long as it's greater, the logic of its structure - composition and execution are here even more involved into its success- more understanding occurs in the communicative act and is guaranteed more accurate monitoring of physical and speech sound. So rhythm is structure, and this structure the reliable discourse of movement. Then this common field of procedural action between dance and music that holds the correlation between the two arts find its natural field of experience in cinema for experiencing the rhythm of bodies in relation to space, sound, time and level-dimensional structure, and this leads to the creation of films even away from a conventional narrative and formal MRI² rou-

1 Translation: Ahmad A. Nour

2 MRI means Modus Institutional Representation, narrative convention which was

tines and any rule that ensures a fictional pact with the viewer.

And as it happened in cinema pure between 1920 and 1930 that got rid of easements and opened the emancipatory thrust conducted by the post-impressionist painting towards a painting where pure color was valued, forms in themselves, light and movement; in the same way as we said at that time that the film demonstrated the value implicit in rhythmic himself and came forcibly musical ideas to produce a new way of filming and editing video content, the work of Thierry de Mey (Brussels, 1956) plays at the end of his film production with dance elements such as movement, rhythm and form pieces to compose self-sufficient dance films, that is, not reproduced out of the film medium because they are designed and made while leveraging the power dynamics kinematic mechanism itself, free of any debt or refer to the references offered by literature and theatre in the audiovisual medium of recurrent and pervasive even outside the conventional narrative cinema as could be the case given the extensive production dance film in recent years.

Mey approaches the film from a natural evolution of his concern for rhythm and an interesting insight motion, but rather his musical output consists mainly of percussion pieces that have been widely danced for choreographers like Belgian Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keersmaecker and his own sister Michèle Anne De Mey. His career is closely linked to research formal gestures and rhythmic structures that exceed the dance and music limits through the medium of film, certainly a cut and assembly exploration that reflects an impulse to “refuse rhythm as a simple combination of lengths within a grid of time, but rather as a pulse generator system of fallings and new developments”³.

imposed as a parent through the Hollywood industry. This model incorporates the narrative according to the canons of the nineteenth-century novel filmic discourse, which enhances the credibility of the film images. System based on two principles: fragmentation - multiple maps and points of view - and the frame that acts as a mirror or window reflections of a reality existing elsewhere, or even opening a world that is offered for being contemplated, directing viewer's gaze to the story's network. The success of this system of representation (MRI) is based on its load naturalist, who can transform into a universal the artificiality of the images as well as mechanisms for their particular significance.

3 “refuser de concevoir le rythme comme simple combinatoire de durées à l'intérieur d'une grille temporelle, mais bien comme système générateur d'élans de chutes et de développements nouveaux” IRCAM (s.f.) Biographie Thierry De Mey. From <http://>

Counter Phrases (2003), a set of ten shorts filmed by De Mey about ten choreographies by Anne Teresa de Keersmaecker and music of ten composers (including De Mey) is one of the best examples of his film work after twenty years of collaboration with De Keersmaecker, and represents a turning point of his creative path. Twenty years of research that are focused on a dance film where gesture, choreography, deployment and simultaneous combination of different plans, as well as the music are playing through a dialogue by contrasting discursive interaction and dynamics of each kinetic element, scaring conceptual assumptions of choreographic and sound theatre exercises on screen and proposing a new temporary experience or kairos that takes us into a succession of moments focusing on the intensity of the moment, the opportunity and adventure, the joy of this ephemeral through the speed, rhythm, variation in all its forms and the invention of new mathematical algorithms about movement, body and space.

Shown for the first time on 15 March 2003 at the Palais des Beaux Arts in Brussels (Belgium) with live music performed by Ictus Ensemble and musical direction of Jean-Luc Plouvier, *Counter Phrases* was presented with installation multi-screen located just suspended above the heads of musicians, promoting an effective constructive dialogue between music and dance film that could have been impossible to submit in another format out of this, due to the high participation of composers and big number of dancers involved.

After viewing the complete audio visual installation we deduce an artifact seemingly chaotic, rhythmically structured in shots that are also dancing; In this sense, *Counter Phrases* presents multiplication shots in combination with the single shot, although the formula was originally intended for it to be displayed on different projection screens it has also been shown on one screen format only, and in both cases it amplifies the movement implemented by a dancer or a sequence performed by dance troupe in an avalanche expressive that once has mirrored us in his debauchery, in a short time it retracts in a multiple formal logics that cross us through it. Sometimes the images sequentially walk through the screens; others are deconstructed and / or duplicated. There are times when we are

ruling the vision of a field full of crazy movement and we don't know where to look, there are other moments where we are just one inch to the skin dancers, listening to his breathing and sweating within the effort of their dance.

The first dance film pieces of De Mey contained much less risk than last ones, as they were limited to compose and framing classic formulas where continuity certainly did not intend to go beyond to show the choreography reliably. The use of panoramic traveling, fixed camera, camera movements in parallel and opposite to the direction of the dancers and long sequences that record the movement and space in equal constituted the style of his early film work. The latest proposals, especially from *Counter Phrases*, multiply the visual perspective of the fact recorded giving it a certain level of objectivity in the way it plays, moves and interacts with other shots simultaneously like an alive element in the manner of an instrument or other body dancer that subscribes and become active part of the rhythm of his film score.

A cutting operation visually playful but with a strong semantic meaning, which condenses on the apparent formalism an embodiment operation of the cinema as a medium that expands or overflows to other forms of environmental habitability and experience of body in motion, as well as it changes our look (in this deployment screens, where should we look at). The convention filmic of narrative continuity now expanding beyond the horizontal linearity, using procedures of harmonic orchestral in its simultaneous display, (concomitance of sense contents and procedures) that indicate the versatility of the film medium and its natural predisposition to mix and feedback itself positively with choreographic language and movement.

This spatial operation of visual registry also means a new source of choreographic thinking, since the potential polysemic nature and the nature of disciplinary dance was essential in the introduction of space-time dimension in postmodern artistic practice - encounters and disagreements with live art and performance art, hybridization with cinematic art, in addition to the influence of critical theory it made dance and body arts in a dominating position with respect to the findings resulting from the expansion of the arts in the early twentieth century spread to the current cen-

tury - and the proliferation of devices that are using body in movement recorded inside or outside the display inevitably returns, in any visual art or media art work which is not even referencing any choreographic issue, the space and time organisation and rhythm that occurs in the field of dance composition.

A kinetic choreography of choreography filmed, or perhaps vice versa. A multi-exhibition that explores movement and exemplifies the concept of Paul Schilder of "body-image" (1964) while substituting from "the unique concept of the body, as a stable body cohesive to the surface of its own skin, as body spatial and temporal belonging only to the site-moment of his appearance, to a concept of a centrifugal body-image multiplied in slits and extended in time and space" (Lepecki, 2009: 229, translated).

This constant invention of movement on formal strategies places De Mey in a compositional plane as director-choreographer where physicality in choreography and presence of dancers form the raw material of his speech, where the uptake of visual motion becomes the natural formal procedure of constructed film discourse. In this regard, Thierry De Mey (1996) says:

The dance film represents what appeals to the essence of film language regarding filmmaking, although there may other important aspects to consider in conducting as directing actors. This leads me to think that some great directors, Visconti, Fassbinder, Bresson, Vertov are really bright choreographers ... (1996: 52, translated).

Subject of predilection and exercise of virtuosity for pure cinematic excellence, the Thierry De Mey dance film is at the service of an idea of kinematic editing organized in an extensive musical composition that is spilled in a natural and pleasure way with movement, sharing procedures and retro-feeding to offer a high quality sensory exercise.

Water

The film by Thierry De Mey dance and Anne Teresa de Keersmaecker shared co-authorship within this group of works that make *Counter Phrases* is called *Water*. Suffice to say that the method followed for those ten creative works contained in this production was first to propose choreography and images before musical

composition, so it reverses the usual procedure that is usually followed in the dance production, which is selecting first the music on which invented movements and from this compose the choreography. Mey subverts the creative methodology of choreography composition, first performing and shooting the Keersmaeker ten clips and after that distributing them to the ten composers selected for this purpose to put the music on it.

Water is shot in different locations of a tree-lined park. The central action takes place in a grass field in the park that serves as space for dance activity. At the bottom of this location we see a circular lake. Just like the central scene of the triptych *The Garden of Earthly Delights* painted around 1510 by Flemish Hieronymus Van Aeken, Thierry De Mey proposes a fixed view of a deep lyrical edge, a front camera shot deployed in three consecutive points that allows offering a panoramic view of the countryside as a triptych. Unlike the other pieces, where the camera records from many points of view and editing was an example of cutting and polishing assembly, in this case the dynamics is offered by the entering and exiting the field of the dancers in the location and the interplay between choreography and space.

Anne Teresa's dance in *Water* is gestural, there are no translations at the choreographic space except when the dancers must enter or exit the field of view outside the shot. These occupy different parts of the location and their movements describe sequences of short gestures while moving in different groups through the space. The result describes plans of action organized towards depth, spatial location and degree of dance dynamic that emerges from the different groups of dancers who build and dissolved forms and movement sequences.

A composition of elements and infinite details that contrasts with the fixed camera view multiplied, who is looking to making itself more dynamic through the use of its embodiment in the shot that goes from single shot into a three screens display shot.

Water provides us a vision not fixed at all, but rather fluctuating and rather nit-picking in building the reality image adding motives that form all together a complex result, returning to the same vision that the has caused fleeing from subordinate elements to a balanced composition and unity to get into a kind of polyrhythm sensitive of chaos governed by the motion picture and sound.

BIBLIOGRAPHY

LEPECKI, A. (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego.

DE MEY, T. (1996, hivern). *Virtuosite Cinematographique*.

Ítem: *Nouvelles de Danse*, 26, 50-53

IRCAM (s.f.) Biographie Thierry De Mey. Recuperat de <http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey>

Análisis de los recursos sonoros en la creación audiovisual. Danza, y congruencia sonora.

Jorge Fornieles Álvarez.

Aproximación.

El film de danza ha aparecido como género artístico a mediados de los años ochenta del pasado siglo. Sin embargo, es a partir de 1967 cuando la empresa Sony comercializa la primera grabadora portátil para el público general, el *Sony PortaPack*, que es utilizado por los bailarines de las primeras vanguardias de la danza en Estados Unidos como sistema de notación, ya que ofrecía múltiples nuevas posibilidades visuales, perceptivas y de movimiento. Paulatinamente, los bailarines y coreógrafos comienzan a sintetizar las coreografías para proyectarlas y analizarlas en sus estudios, y músicos como John Cage -decisivo también en el desarrollo de las vanguardias dancísticas- a través de su relación con el coreógrafo Merce Cunningham, comienzan a interesarse por este género incipiente, dándose cuenta de las nuevas posibilidades que ofrecía la fusión de las vanguardias de la danza recién surgidas con el nuevo y accesible soporte visual.

A partir de este momento, numerosos coreógrafos y realizadores comienzan a utilizar el soporte de vídeo para las creaciones artísticas, surgiendo de esta manera el *videoarte*, ya que durante esta etapa los realizadores, desconocedores generalmente de la técnica cinematográfica, no realizan montaje alguno de las piezas, simplemente son grabadas y proyectadas. (Pineda Pérez, J. B. 2008: 78, 98 - 107)

No es hasta mediados de los 80 cuando, a partir de la fusión del videoarte y la danza contemporánea surge el film de danza como género artístico propio. Como afirma Kuypers en un artículo publicado en la revista belga *Nouvelles de Danse*, fue en esa época cuando algunos coreógrafos como Merce Cunningham o Alvin Nikolais comenzaron a desarrollar este género recién creado, pero sobre todo cineastas como Jean Luc Godard o Thierry Knauff crearon composiciones más dinámicas, rítmicas y con un movimiento más fuerte que la danza en directo (Kuypers, P. 1996: 8)

Música vs Imagen.

Puesto que en origen, el impulso definitivo a la hora de la aparición del género del film de danza vino dado por cineastas como Jean Luc Godard y Thierry Knauff, se suele analizar principalmente el montaje en relación al cuerpo en movimiento, estudiando las relaciones que se establecen entre dicho cuerpo, y la imagen, es decir, la intencionalidad del director; pero muchas veces dejando de lado el aspecto sonoro de la composición.

Michel Chion afirma en su libro *La música en el cine* que, aunque pretendemos jerarquizar el papel de la música sobre el cine y viceversa, lo que realmente advertimos es una ausencia de jerarquía, como una dualidad (Chion, M. 1997:31). Por ello, realizando un análisis musical intentaremos hallar los mecanismos que permiten a la imagen y a la música convivir mano a mano dentro del ámbito cinematográfico, en concreto en el film de danza, por ser un género donde la imagen y el sonido prevalecen sobre otros aspectos menos interesantes para este estudio como pueden ser la narratividad o la calidad de imagen e interpretativa.

Este artículo analizará los recursos sonoros que conforman la banda sonora en el film de danza. Analizando, en diversos ejemplos actuales, el orden jerárquico de congruencia, continuidad, sincronismo y duración. Así como el grado de dependencia entre danza, vídeo y música.

Estos tres últimos valores a analizar, la continuidad, la sincronía y la duración son fenómenos perceptivos que Michel Chion denomina como “trans-sensoriales”, (Chion, M. 1997:294) es decir, que son perceptibles por (al menos) dos sentidos diferentes, en este caso la vista y el oído. Por ese motivo aparece una necesidad de estudiar la relación de esos fenómenos o parámetros sonoros con los elementos visuales que, en el caso del film de danza, además generan una relación cinestésica directa con el espectador, debido al uso del cuerpo humano en movimiento como herramienta y eje principal de la pieza audiovisual.

El objetivo final del presente artículo es hallar los principales rasgos que articulan la composición musical de los diferentes ejemplos analizados para explicar la relación o dependencia de dicha música con la imagen en movimiento. Y analizar el papel que la composición ocupa en el proceso de producción de las diferentes piezas.

El análisis se llevó a cabo a través del estudio de las diferentes propuestas seleccionadas en el festival de film de danza Idill2011, observando las principales características sonoras de cada ejemplo y analizando el uso de los diferentes géneros musicales y sonoros y su relación con la imagen.

Disponibles en el siguiente enlace:

<http://vimeo.com/album/1610297>

Las razones por las cuales se han utilizado las piezas preseleccionadas en este festival son:

- *Duración.*

Todos los vídeos presentados tienen una duración máxima de cinco minutos. Para el análisis de los recursos sonoros que propongo, a menudo no es necesario fragmentos largos de vídeo. Es posible estudiar los parámetros de sincronismo, continuidad, congruencia y duración con secciones de al menos veinte segundos. Además como explica la organización del festival, este formato corto (en realidad muy corto) da lugar a un lenguaje cinematográfico altamente específico, más sencillo de producir y muestra una mayor capacidad de transmisión y difusión.

- *Carácter internacional.*

Al ser un certamen internacional que premia la creatividad cinematográfica y audiovisual, prestando especial atención también a la música; las múltiples visiones de creadores de diferentes partes del mundo confieren un carácter particular a cada una de las obras. De esta manera es posible analizar los diferentes casos que aporta una muestra más heterogénea.

- *Inscripción gratuita al certamen.*

La exención de pagar cualquier cantidad económica para participar en Idill2011 es un aspecto vital a la hora de democratizar el acceso de los creadores al concurso. La calidad de las obras audiovisuales, que es una de las principales razones para acceder y la difusión online (también gratuita) muestra un compromiso fiel por la producción y difusión del film de danza a nivel internacional.

El film de danza, dado su carácter multidisciplinar, heterogéneo, experimental y novedoso; ofrece aspectos innovadores en cuanto a la técnica audiovisual, tanto de imagen (montaje), como de música y sonido.

Por tanto, los valores a analizar se enmarcan dentro de dos tipos

diferentes. De congruencia semántica y congruencia temporal:

Dentro de la congruencia semántica encontramos parámetros como la coherencia de época, lugar, género y la acción según la relación que se establece con la imagen.

En cuanto a la congruencia temporal, nos referimos a los eventos de sincronía, que son las relaciones que la imagen establece con los diferentes acentos y cambios musicales. Diferenciando entre sincronía, continuidad y duración:

- *Sincronía.*

Dos acontecimientos de cualquier tipo son sincrónicos cuando ambos se producen simultáneamente, con lo cual, cuando todos los aspectos están subrayados de forma clara y precisa hablamos de una alta articulación, o al contrario, cuando apenas apreciamos sincronía hablamos de una baja articulación. (Nieto, J. 2003:129)

De este modo la sincronía es la relación rítmica entre imagen y sonido.

- *Continuidad.*

Entendemos por continuidad la unión de diferentes partes de un conjunto. En este caso, y al tratarse de cortos de un máximo de cinco minutos de duración, se verá que en la mayoría de los casos cada ejemplo audiovisual está formado por una sola secuencia, con lo cual la unidad inmediatamente inferior a analizar en el conjunto de dicha secuencia sería el plano. Se analizará el patrón que genera la banda sonora con respecto a la imagen. La continuidad es, por tanto, la concordancia entre los distintos elementos (planos) que se suceden en la misma pieza y que unifica (o no) la composición.

- *Duración.*

Relación temporal de la o las diferentes músicas y sonidos con los eventos visuales los cuales pueden ser gestos, cortes en el plano, o cambios en la iluminación de la escena.

Una vez definidos los parámetros a analizar, comenzaremos a ver en cada caso la relación de los mismos con los elementos visuales a través del análisis sonoro de las piezas. Primero describiremos las principales características de cada ejemplo, para posteriormente realizar un análisis exhaustivo de los ejemplos más significativos.

Así es posible clasificar todos los ejemplos según sus características de imagen y sonido, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- *Continuidad de la imagen.*

Existe una gran diferencia dependiendo de si la imagen muestra la continuidad propia del cine, que son al menos 24 fotogramas por segundo, o se trata en cambio de una sucesión de fotografías o *frames*. En los ejemplos en los que la imagen aparece como una sucesión de imágenes fijas, generalmente de ritmo variable, se observa como la congruencia temporal es bastante elevada. El motivo principal es que en estos casos, se ha tenido en cuenta o bien el montaje a partir de la música, o la composición musical se ha realizado a partir de la imagen grabada con anterioridad.

Por ello se escogen tres ejemplos representativos con los que realizar un análisis en detalle de los mismos. En cuanto a música preexistente, se analizan los vídeos *Jeu de Société* y *Le Réveil*, y para la música creada para la imagen, el vídeo *Nid de Lune*. En los dos ejemplos primeros se observa como mientras en uno se aprecia un alto grado de congruencia temporal, pero no de congruencia semántica, en el segundo ocurre lo contrario; y el tercer caso es el mejor ejemplo de alta congruencia tanto semántica como temporal.

- *Efectos digitales.*

Los efectos digitales realizados durante la posproducción, tales como filtros en la imagen, descomposición de formas, etc, también tienen una influencia directa con la banda sonora puesto que diseñador de sonido o el músico los tienen bastante en cuenta a la hora de componer.

A través de dos ejemplos distintos, *Sliced* y *JOUNDANCE2 en Asakusa-stage1*, se ve como estos efectos son sonorizados.

- *Relación sonora con la diégesis.*

Definimos dos tipos básicos de sonidos según su relación con la escena, el sonido diegético (cuya fuente proviene de la propia escena) y el sonido extradiegético (cuya fuente es externa). En ocasiones no podemos localizar la fuente del sonido ya que puede ser un sonido que en principio emanara de la escena o al contrario, ser una música superpuesta cuyo origen no guarda relación con dicha escena. En ese caso hablamos de sonido paradiegético.

- *Ausencia de sonido.*

De las 25 obras preseleccionadas en el festival, encontramos una de ellas muda ya que no aparece ningún tipo de sonido. La obra titulada *Field n.8* muestra al bailarín moviéndose en completo silencio.

La siguiente tabla muestra las características analizadas de todas las propuestas audiovisuales:

	CLASIFICACIÓN AUDIOVISUAL						
	IMAGEN				SONIDO		
	Continua	Fotogramas	Efectos	Sin efectos	Extradiegético	Diegético	Paradiegético
MUE		Δ	Δ		Δ		
DEEP EN DANCE	Δ			Δ	Δ	Δ	
-S-PRESSION	Δ		Δ		Δ		
I AM MY MOTHER	Δ			Δ	Δ	Δ	Δ
ILANNAH	Δ			Δ	Δ	Δ	
VRTTI	Δ			Δ	Δ		
PALMS	Δ		Δ		Δ	Δ	
FENELLA	Δ			Δ		Δ	
PATRIA	Δ			Δ	Δ		
NID DE LUNE		Δ	Δ		Δ		
INSTRUMENT	Δ		Δ		Δ		
STRONGER	Δ			Δ	Δ		
LE RÉVEIL		Δ		Δ	Δ		
50 SHOTS		Δ	Δ		Δ		
ENCONTRO COTIDIANOS	Δ		Δ		Δ		
BODY TRAIL CCTV	Δ		Δ		Δ	Δ	
SLICED	Δ		Δ		Δ		
MOLECULE NO.1	Δ		Δ		Δ		
JEU DE SOCIÉTÉ		Δ		Δ	Δ		
MINE	Δ		Δ		Δ		
YOU ARE YOU	Δ			Δ	Δ	Δ	Δ
NEVER UNDER THE SUN	Δ		Δ		Δ		
JOUDANCE 2	Δ		Δ		Δ		
FIELD N.8	Δ			Δ			Δ

Tabla 1.

Conclusiones

Tras el análisis de las 25 propuestas, se puede observar cómo dentro del proceso de posproducción, la edición de cada ejemplo influye decisivamente en la manera en la cual cada vídeo va a ser sonorizado, ya que generalmente, encontramos dos formas distintas de abordar el tema de la música dentro del film de danza:

- *Música primero.*

En este caso la coreografía del bailarín está creada para la música, de esta manera la filmación y la edición mantienen relación con los movimientos del bailarín y la propia música, y se mantiene la continuidad. (McPherson, K. 2006:77) Este es el ejemplo de los vídeos *Jeu de Société* y *VRTTI*, y como hemos comprobado, ciertamente mantiene la continuidad en ambos casos.

- *Banda sonora después.*

Otra manera es crear la banda sonora tras grabar las imágenes, como respuesta al material audiovisual, creándola generalmente cuando el proceso de edición a concluido. (McPherson, K. 2006:77,78) La mayoría de los vídeos presentados en el festival han utilizado este sistema, y hemos visto que el creador se encuentran con multitud de diferentes posibilidades a la hora de fabricar una banda sonora. En ejemplos como *Nid de Lune* o *JOUDANCE2 en Asakusa-stage1*, se observa como una adecuada creación musical combina perfectamente con la imagen en todos los sentidos, y al contrario también sucede lo mismo. Para el vídeo *Deep end Dance* sin embargo, la melodía creada no guarda una relación clara con lo observado en pantalla.

La creación de la banda sonora posibilita al diseñador de sonido o al compositor elegir el grado de congruencia adecuado con total libertad.

En la gran mayoría de las pistas sonoras utilizadas en los ejemplos analizados (excepto cuando se tratan de propuestas articuladas visualmente a partir de fotografías) se ve que, con independencia de si sobre esa melodía aparecen eventos musicales distintos como sonido acción u otros ruidos, hay veces que la melodía no guarda una clara relación rítmica con la imagen. Durante la clase magistral impartida por Jose Nieto el 4 de junio de 2013 en la sala de conferencias del Campus de Gandía de la Universidad Politécnica de Valencia, Nieto manifestó que el sonido tiene que dar continuidad a la imagen por encima de todo. Esta idea es aplicada ante todo para el cine narrativo, pero del mismo modo podemos aplicarla a la producción del film de danza puesto que como hemos observado, el sonido es utilizado para dar continuidad a lo que vemos, o al menos, como cuando la imagen es discontinua, para subrayar dicha discontinuidad. Es por ello que en estos casos, el papel de la música ha sido unir los diferentes elementos musicales aunque de manera sutil. Y claro ejemplo de ello lo encontramos en el caso de *Deep end Dance*, donde se asocia cada instrumento con un bailarín diferente y no intervienen más elementos sonoros; o en el vídeo *Nid de Lune*, donde si aparecen distintos elementos sonoros (ruidos) que describen con sonido el ritmo articulado a través de la imagen pero también aparece la melodía que confiere continuidad al conjunto de la obra.

Observando la Tabla 1, vemos como en la mayoría de las propuestas, concretamente en 21 de ellas, el sonido extradiegético, que en este caso además ha sido creado especialmente para la imagen, es la principal herramienta a la hora de sonORIZAR cada pieza. De hecho los vídeos restantes en los que se utiliza el sonido diegético, su importancia no es demasiado relevante. Aparecen solamente dos ejemplos en los que no encontramos creación sonora alguna para el vídeo que son, en *Fenella*, donde solo escuchamos el sonido de la escuela de danza y en *Field n.8*, este último carente por completo de sonido alguno.

El ganador del certamen, *Jeu de société* se caracteriza por la alta congruencia temporal entre imagen y música. 5 de las propuestas seleccionadas fueron realizadas mediante fotografías, o fotogramas en lugar de en vídeo a 24fps y de entre éstas, *Jeu de société* es la que muestra mayor grado de articulación. Es evidente que el jurado priorizó la congruencia temporal ante la semántica, ya que para la segunda, en este ejemplo no aparece ninguna relación clara.

El premio especial del jurado para *Deep end dance* y el del público para *I am my mother*, demuestra que el uso alterno de las diferentes diégesis sonoras es un buen recurso para sonORIZAR la videodanza. Por lo tanto, las múltiples y diversas opciones de sonorización de los diferentes ejemplos son cruciales a la hora de entender y relacionar el conjunto de cada propuesta.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

LIBROS

Bernard, M. (2001). De la création chorégraphique. París : Centre national de la danse.

Chion, M. (1997). La música en el cine. Barcelona: Ed. Paidós.

Chion, M. (1999). El sonido : Música, cine, literatura.. Barcelona. Paidós.

Ginot, I. y Michel, M. (2002). La danse au XXe. siècle. Paris: Larousse.

Nieto, J. (2003). Música para la imagen : La influencia secreta. Madrid: Madrid : Iberautor Promociones Culturales.

Pineda Pérez, J. B. (2008). El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza recurso electrónico-CD-ROM.

McPherson, K (2006). Making Video Dance : A step-by-step guide tomaking dancer for the screen. Padstow: Cornwall : TJ International Ltd.

Schirren, F. (1996) Le Rythme, primordial et souverain. Bruxelles. Contredanse

V.V.A.A. (2003). Cuerpos sobre blanco. Cuenca : Universidad de Castilla La Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid

ARTÍCULOS

Kuypers, P. y V.V.A.A. (1996) Nouvelles de Danse no 26. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 8

BLOG

Gimenes Freitez, A. (2008) The Mickey Mousing Music. Sonología: Una blog-introducción a la tecnología Musical. Recuperado de <http://sonologia.blogspot.com.es/2008/10/mickey-mousing-music.html>

LUGAR WEB

History of the Camcorder. Recuperado de <http://www.talktalk.co.uk/technology/galleries/view/technology/historyofthecamcorder/browse/363917>)

The Pajama Game Original Soundtrack. Recuperado de <http://www.allmusic.com/album/the-pajama-game-original-soundtrack-mw0000589962>

Analysis of the sound resources in the audiovisual creation. Dance, and sonic coherence.

Jorge Fornieles Álvarez.

Approximation.

Dance film has appeared as an art form in the mid-eighties of the last century. However, it is from 1967 when the company *Sony marketed* the first portable recorder to the general public, the Sony Portapack, which is used by dancers of the early avant-garde dance in America as notation system because it offered multiple new visual, perceptual and motion possibilities. Gradually, the dancers and choreographers begin to synthesize the choreography to project them and analyze them in their studies, and musicians like John Cage -decisive also in the development of dance avant-garde- through his relationship with choreographer Merce Cunningham, becoming interested this emerging genre, realizing the new possibilities offered by the merger of the vanguards of the newly emerging dance with the new and accessible visual medium.

From this time, numerous choreographers and filmmakers begin to use video format for artistic creations, thus emerging the video art, because during this stage the filmmakers generally unaware about cinematic technique, they don't perform any assembly of parts, they are simply recorded and projected. (Pineda Perez, J. B. 2008: 78, 98-107).

It is not until the mid-80s when, from the merger of video art and contemporary dance, dance film emerges as its own art form. As Kuypers said in an article published in the Belgian magazine *Nouvelles de Danse*, was at that time that some choreographers such as Merce Cunningham and Alvin Nikolais began to develop this genre just created, but especially filmmakers like Jean Luc Godard or Thierry Knauff created compositions more dynamic, rhythmic and with a stronger movement to dance live (Kuypers, P. 1996: 8).

Music vs Image.

Since originally, the final impetus when the genre of dance film emerges came given by filmmakers such as Jean Luc Godard and Thierry Knauff, usually mainly we analyze the montage relative to the moving body, studying the relationships established between

the body and the image, that is, the deliberately intent of the director; but often ignoring the sound aspect of the composition.

Michel Chion states in his book *La musique au cinéma* that, although we intend to prioritize the role of music on film and vice versa, what we really notice is an absence of hierarchy, as a duality (Chion, M. 1997: 31). Therefore, performing a musical analysis will try to find mechanisms that enable image and music to coexist side by side within the film industry, particularly in the dance film, being a genre where the image and the sound prevail over other aspects less interesting for this study such as narrative or image quality and interpretive. This article will review the sound resources that make up the soundtrack to the film dance. Analyzing in many current examples, the hierarchical order of consistency, continuity, synchronism and duration. As in the degree of dependency between dance, video and music.

The latter three values to analyze, continuity, synchronicity and duration are perceptual phenomena the Michel Chion calls "trans-sensorial" (Chion, M. 1997: 294), ie, which are sensed by (at least) two different ways, in this case the sight and hearing. For this, there is a need to study the relationship of these phenomena or sound parameters with visual elements that, in the case of dance film, also generate a direct kinesthetic relationship with the viewer, due to the use of the human body on movement as a tool and main axis of the audiovisual work.

The ultimate goal of this article is to find the main features that articulate the musical composition of different examples analyzed to explain the relationship or reliance on such music with the moving image. And analyze the role that the composition takes on the production process of the different pieces.

The analysis was carried out through the study of different proposals selected in the dance film festival Idill2011, noting the main sound features of each example and analyzing the use of different musical genres and sound and its relationship with the image.

Available on the following link: <http://vimeo.com/album/1610297>

The reasons why the pre-selected pieces have been used in this festival are:

- *Duration.*

All videos shown have for a maximum of five minutes. For the analysis of the sound resources I propose, it is often not necessary long video clips. It is possible to study the timing param-

eters, continuity, consistency and duration with sections of at least twenty seconds. Furthermore, as the organization of the festival explained, this short format (actually very short) results in a highly specific film language, simpler to produce and shows greater capacity of transmission and diffusion.

- *International role.*

Being an international competition that awards the film and audiovisual creativity, paying attention also to the music; multiple visions of artists from around the world give a particular character to each of the works. This makes it possible to analyze the different cases that provides a more heterogeneous sample.

- *Free Registration to the event.*

The exemption from paying any sum of money to participate in *Idill2011* is a vital aspect when it comes to democratize access to the contest creators. The quality of audiovisual works, which is one of the main reasons for access and online dissemination (also free) shows a true commitment to film production and dissemination of dance internationally.

The dance film, given its multi-disciplinary, heterogeneous, experimental and innovative character; offers innovative features in terms of audiovisual art, both image (montage), as music and sound.

Therefore, analyzing the values fall within two different types. Semantic coherence and temporal coherence:

Within the semantic coherence and we find parameters of time, place, gender and action according to the relationship established with the image.

Regarding the temporal coherence, we refer to the events of synchrony relationships are the relations that image sets with different accents and musical changes. Differentiating among synchronicity, continuity and duration:

- *Synchrony.*

Two events of any kind are synchronous when both occur simultaneously, so when all aspects are underlined clearly and accurately speak of a high articulation, or conversely, when we almost don't appreciate synchrony is a low articulation. (Nieto, J. 2003: 129)

This synchrony is the rhythmic relationship between image and sound.

- *Continuity.*

For continuity we understand the connecting of different parts

of a whole. In this case, and because the short films of a maximum of five minutes duration, will be seen that in most cases each audiovisual example consists of a single sequence, thus the unit immediately inferior to analyze the set of this sequence would be the scene. The pattern generated by the soundtrack in relation to the image will be discussed. Continuity is, therefore, the correlation between the different elements (scenes) that occur in the same piece that unifies (or not) the composition.

- *Duration.*

Temporal relationship of the different musics and sounds with visual events which can be gestures, scene cuts, or changes in scene illumination. After defining the parameters to be analyzed, we begin to see in each case the relationship of them with the visuals elements through sound analysis of the pieces. In first, we will describe the main features of each example, later to make a thorough analysis of the most significant examples.

So it is possible to classify all examples according to their characteristics of image and sound, considering the following aspects:

- *Continuity of the image.*

There is a difference depending on whether the image shows the continuity of the film itself, which are at least 24 frames per second, or is it instead a series of pictures or *frames*. In examples in which the image appears as a succession of still images, generally variable rate, is observed how the temporal coherence is quite high. The main reason is that in those cases it has taken into account, or the montage from the original music or musical composition has been made from the recorded image above.

Therefore three representative examples that do a detailed analysis thereof are chosen. As for pre-existing music, videos *Jeu de Société* and *Le Réveil* are analyzed, and for the music created for image, the video *Nid de Lune*. In the first two examples we see how when we notice a high degree of coherence, but no semantic coherence, in the second opposite occurs; and the third case is the best example of both high temporal and semantics coherence.

- *Digital effects.*

The digital effects made during post-production, such as image filters, decomposition methods, etc, also have a direct influence on the soundtrack that sound designer or musician's have to have in mind when composing.

Through two different examples, *Sliced* and *JOUNDANCE2* in *Asakusa-stage1*, we notice how these effects are voiced.

- *Sound relationship with the diegesis.*

We define two basic types of sounds as they relate to the scene, the diegetic sound (whose source comes from the scene itself) and extradiegetic sound (whose source is external). Sometimes we can not locate the source of the sound as it can be a sound that emanated beginning of the scene or on the contrary, be an overlay music whose origin is unrelated to the scene. In this case we speak of paradiegetic sound.

- *No sound.*

Of the 25 works chosen in the festival, we found one of them silent film because any sound doesn't appear. The work entitled *Field n.8* shows the dancer moving in complete silence.

The following table shows the analyzed characteristics of all audiovisual proposals:

	CLASIFICACIÓN AUDIOVISUAL							
	IMAGEN				SONIDO			
	Continua	Fotogramas	Efectos	Sin efectos	Extradiegético	Diegético	Paradiegético	Sin sonido
MUE		✗	✗		✗			
DEEP EN DANCE	✗			✗	✗	✗		
-S-PRESSION	✗		✗		✗			
I AM MY MOTHER	✗			✗	✗	✗	✗	
HANNAH	✗			✗	✗	✗		
VRTTI	✗			✗	✗			
PALMS	✗		✗		✗	✗		
FENELLA	✗			✗		✗		
PATRIA	✗			✗	✗			
NID DE LUNE		✗	✗		✗			
INSTRUMENT	✗		✗		✗			
STRONGER	✗			✗	✗			
LE RÉVEIL		✗		✗	✗			
59 SHOTS		✗	✗		✗			
ENCONTRO COTIDIANDOS	✗		✗		✗			
BODY TRAIL CCTV	✗		✗		✗	✗		
SLICED	✗		✗		✗			
MOLECULE NO.1	✗		✗		✗			
JEU DE SOCIÉTÉ		✗		✗	✗			
MINE	✗		✗		✗			
YOU ARE YOU	✗			✗	✗	✗	✗	
NEVER UNDER THE SUN	✗		✗		✗			
JOUNDANCE 2	✗		✗		✗			
FIELD N.8	✗			✗				✗

Tabla 1.

Conclusions

After analyzing the 25 proposals, we can see how in the process of post-production, the editing of each example deeply influences the way in which each video is going to become voiced, because generally, there are two different approaches to the subject of music in the dance film:

- *Music first.*

In this case choreography dancer is created for THE music, so the filming and editing keep relation to the movements of the dancer and the music itself, and continuity is maintained. (McPherson, K., 2006: 77) This is an the example in *Jeu de Société* and *VRTTI*, and as we have seen, certainly maintains continuity in both cases.

- *Soundtrack later.*

Another way is to create the soundtrack after recording the images in response to audiovisual material, usually creating it when the editing process is completed. (McPherson, K. 2006: 77,78) Most of the films presented at the festival have used this system, and we have seen that the creator encounter many different possibilities when making a soundtrack. In examples like *Nid de Lune* or *JOU DANCE2 in Asakusa-stage1*, is seen as an appropriate musical creation combines perfectly with the image in every way, and the opposite is true as well. For video *Deep End Dance* however, the melody created bears no clear relationship to that observed on the screen.

The creation of the soundtrack allows the sound designer or composer, to choose the appropriate degree of coherence with total freedom.

In the vast majority of soundtracks used in the examples analyzed (except when dealing with proposals articulated visually from photographs) we see that, regardless of whether they appear on that tune various musical events such as action sound or other noises, there sometimes the melody doesn't keep a clear rhythmic relationship with the image. During the lecture given by Jose Nieto the 4th June of 2013 in the conference room of the Gandia campus of the Polytechnic University of Valencia, Nieto said that sound had to give continuity to the image above it. This idea is applied primarily to narrative cinema, but equally can apply to the production of film dance since as we have noted, the sound is used to give continuity to what we see, or at least, when the image is discontinuous, to emphasize the discontinu-

ity. That is why in these cases, the role of music has been to unite the different musical elements, but subtly. An example of this is found in the case of *Deep End Dance*, where each instrument is associated with a different dancer and no more sound elements are involved; and *Nid de Lune* video, where if different sound elements (noises) that describe the articulated sound pace through the image appear, but the melody that gives continuity to the whole of the work also appears.

Looking at Table 1, we see in most of the proposals, specifically in 21 of them, the extradiegetic sound, which in this case has also been specially created for the image, is the main tool when adding the sound track to every piece. In fact the other videos where the diegetic sound is used, its importance is not too relevant. Apparently, only two examples in which we find no sound creation for video are, *Fenella*, where we only hear the sound of the dance school and *Field n.8*, this one completely devoid of sound.

The winner of the contest, *Jeu de société*, is characterized by high temporal coherence between image and music. 5 of the selected proposals were made using photographs or frames instead of video at 24fps and among these, *Jeu de société* is showing a greater articulation. Clearly the jury prioritized semantics to temporal coherences, as for the second winner, in this example does not show any clear relationship.

The special jury prize for *Deep End Dance* and the audience's for *I am my mother*, shows that the alternate use of different sound diegesis is a good resource for videodance soundtrack. Therefore, the multiple and diverse options for the different sound examples are crucial when it comes to understand and relate to the whole of each proposal.

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós.

Chion, M. (1999). El sonido : Música, cine, literatura. Barcelona Paidós.

Ginot, I. y Michel, M. (2002). La danse au XXe. siecle. Paris: Larousse.

Nieto, J. (2003). Música para la imagen : La influencia secreta. Madrid. Iberautor Promociones Culturales.

Pineda Pérez, J. B. (2008). El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza recurso electrónico-CD-ROM].

McPherson, K (2006). Making Video Dance : A step-by-step guide tomaking dancer for the screen. Padstow: Cornwall. TJ International Ltd.

Schirren, F. (1996). Le Rythme, primordial et souverain. Bruxelles: Contredanse

V.V.A.A. (2003). Cuerpos sobre blanco. Cuenca : Universidad de Castilla La Mancha y de la Comunidad autónoma de MadridARTICLES

Kuypers, P. y V.V.A.A. (1996) Nouvelles de Danse no 26. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 8

BLOG

Gimenes Freitez, A. (2008) The Mickey Mousing Music. Sonología: Una blog-introducción a la tecnología Musical. Recuperado de <http://sonologia.blogspot.com.es/2008/10/mickey-mousing-music.html>

SITES

History of the Camcorder. Recuperado de <http://www.talktalk.co.uk/technology/galleries/view/technology/historyofthecamcorder/browse/363917>)

The Pajama Game Original Soundtrack. Recuperado de <http://www.allmusic.com/album/the-pajama-game-original-soundtrack-mw0000589962>

Las pioneras de la danza moderna americana y el montaje cinematográfico ruso

Juan Bernardo Pineda Pérez

Si bien las teorías de Delsarte¹ no van dirigidas sobre las formas coreográficas de su época, indirectamente supondrán el principal precedente y origen de la danza moderna americana. Françoise Delsarte y sus teorías entroncaron perfectamente con una consciencia dancística que es de por sí analítica en su naturaleza². Sin embargo, el trasiego de transmisiones del Delsartismo llevado a término posteriormente por las pioneras de la danza moderna (concretamente la bailarina estadounidense Isadora Duncan) generará una de las influencias más interesantes y fructíferas sobre el contexto que nos ocupa, el montaje cinematográfico.

Isadora Duncan, abandona la compañía de la bailarina lumínico-cinética Loïe Fuller y comienza a desarrollar su proyección artística y profesional en Europa alrededor de 1897. En 1904 la presentación de su obra en San Petersburgo despertará gran interés por su manera de concebir la puesta en escena de la danza, transformando la forma de componer en varios jóvenes coreógra-

1 Las leyes de la expresión corporal propuestas por Delsarte (1811-1871):

-La estática: que consistirá en la relación que se da entre las diferentes partes del cuerpo que conforman el equilibrio postural y su propiocepción.

-La dinámica: refiriéndose al tipo de movimiento según la utilización de los elementos que lo conforman: pulsación y duración, dirección, forma y su manera de encadenarse a otro movimiento.

-La semiótica: por la cual se establece la correspondencia entre la forma del movimiento y su significación emocional.

2 El cuerpo humano, el tiempo y el espacio constituyen los principales elementos con los que cuenta el coreógrafo para llevar a término su pieza de danza, la cual corresponde a una traslación del cuerpo humano en el espacio dentro de una determinada duración. Para ello el coreógrafo ha utilizado la fragmentación como su principal herramienta. Con ella y su gran conocimiento de la situación del cuerpo en el espacio / tiempo, recopila y clasifica fracciones espacio-temporales a través de movimientos del cuerpo. Todas estas particiones van a adquirir una serie de valores de aceleración, traslación, situación, y fuerza, convirtiéndose en parámetros de composición coreográfica, constituyendo un abanico de fragmentos cinéticos con los que el coreógrafo va a poder operar a través del bailarín, dando forma más tarde a la coreografía.

fos rusos que pertenecían al contexto de la escuela imperial y a la Dirección de los Teatros Imperiales: Michel Fokine y Nijinsky entre otros. En 1907 Isadora Duncan realiza una gira por Rusia, pero será en 1921 después de 8 años de su última visita a Rusia en 1913, donde recibirá una oferta del gobierno soviético, a través del comisario del pueblo para la cultura Anatol Lunatcharski, quien le propuso abrir una escuela de danza para que el arte soviético se nutriera del arte moderno y encabezara una revolución estética. La escuela creada por Isadora Duncan fue cerrada en 1929.

El Delsartismo introducido por Isadora Duncan en Rusia será transmitido por Serge Volkonski (antiguo director de los Teatros Imperiales) a Lev Vladimirovitch Kulechov, uno de los realizadores más relevantes de la cinematografía soviética. Volkonski explicará a Kulechov la importancia escénica de este tipo de trabajo en cuanto al tratamiento del cuerpo humano en movimiento. A propósito de Kulechov y el Delsartismo, Jacques Aumont en su libro *Las teorías de los cineastas*, expone:

*“De entrada, Kulechov sigue las consignas de su tiempo: interés por el taylorismo y por el pragmatismo [...], al que debe sumarse su profundo conocimiento personal del método Delsarte de mímica e interpretación.”*³

Lev Vladimirovich Kulechov (1899-1970) uno de los fundadores de la cinematografía soviética y profesor de la primera escuela de cine del mundo, VGIK (Instituto cinematográfico estatal de la Unión Soviética), comienza su producción cinematográfica en 1917 con el film *El proyecto del ingeniero Pright*, donde aplicaría los principios del montaje en cuanto al encadenamiento de imágenes. De hecho, aunque el origen del montaje es americano, Kulechov se ocuparía del aspecto teórico del mismo y su futuro desarrollo.

*“Fuí el primero que pronunció en Rusia la palabra “montaje”, el primero en hablar de la acción, de la dinámica del cine.”*⁴

En 1919 dos años después de su primera producción, se convertirá en uno de los iniciadores de la docencia en materia cinematográfica dentro del VGIK en Rusia. La asistencia de Sergei Eisens-

3 Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piadós, p. 178-179

4 Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Ed. Sígueme, p. 92 (*Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris: Ed. Les Éditions Français Reunis, 1966).

tein -otro importante realizador soviético- al taller y a los cursos de Kulechov generó una relación de trabajo, experimentación e intercambio que haría crecer un interés común por el montaje:

*“Eisenstein iba a mi taller, que se llamaba -el laboratorio Kulechov- y pasábamos horas enteras todos los días haciendo ejercicios de montaje, especialmente de escenas de masas.”*⁵

Las experimentaciones de montaje de masas, así como la construcción de una mujer inexistente mediante la unión de planos de distintas partes del cuerpo, que a su vez correspondían a mujeres diferentes, hacen de Kulechov no solo un gran teórico-práctico del montaje, sino también un pionero de la fragmentación del cuerpo en la imagen en movimiento. Sin lugar a dudas su conocimiento del Delsartismo introducido en Rusia por la danza moderna americana y la eclosión de los grandes ballets imperiales, configuraban una amalgama de retazos coreográficos que tuvieron una considerable trascendencia en los demás dominios artísticos rusos.

Nuestro interés por relacionar lo fragmentario dentro de la composición coreográfica tiene como objetivo principal evidenciar su práctica dentro del contexto dancístico con mucha mayor anterioridad que en el cinematográfico, constituyéndose como la principal operación compositiva de toda pieza coreográfica. Al respecto consideramos de gran valía el análisis que ha realizado Gilbert Lascaut sobre la fragmentación del cuerpo en la danza, sirviéndose de las coreografías del coreógrafo francés Daniel Larrieu:

*“En las coreografías de Daniel Larrieu, las caras, las manos, las espaldas, las piernas nos enseñan a dirigir la mirada tanto a los grupos de bailarines (en particular dentro de Romance en stuc) como al cuerpo entero de un solo bailarín, así como hacia partes del cuerpo que a veces son muy pequeñas. [...] Los codos, los hombros y las rodillas son muchas veces privilegiados dentro de los movimientos que se suceden. Daniel Larrieu insiste de esta manera sobre las articulaciones, las junturas, las bisagras.”*⁶

Si nos remitimos a las declaraciones de Kulechov sobre los mecanismos que tuvo que realizar para obtener la creación de una mujer inexistente a partir de distintos fragmentos del cuerpo de

5 Ibídem p. 99

6 Lascaut, Gilbert. “L’amour des surfaces.” en V.V.A.A. (1989). Daniel Larrieu. Recherche chore-graphique. Paris: Ed. Dis Voir p. 27

varias mujeres, podemos observar que el autor, y según sus propias palabras expone lo siguiente en cuanto a como encadenó las distintas partes, lo cual es una muestra evidente del uso de mecanismos coreográficos que se basan en la fragmentación para llevar a término la composición:

*“Rodé la escena de una mujer en su cuarto de baño: ella se peinaba, se maquillaba, se vestía, se ponía los zapatos, etc. En realidad, yo había filmado el rostro, la cabeza, el pelo, las manos, las piernas, los pies de diferentes mujeres, pero los había montado como si se tratase de una sola y gracias al montaje, había llegado a crear una mujer inexistente en la realidad pero que existía realmente en el cine.”*⁷

En su manera de proceder, Kulechov nos recuerda a las teorías delsartianas que se conforman en tres estructuras principales: Estática, Dinámica y Semiótica. Estos bloques siguen un orden de análisis que se va sucediendo de lo particular a lo general, es decir, Kulechov de la misma manera que Delsarte, comienza su articulación del proyecto estableciendo primeramente las relaciones que se pueden dar entre diferentes partes del cuerpo, a continuación encadena las correspondencias entre esas partes para configurar el movimiento y finalmente el conjunto resultante nos da la forma, su significación referencial y emocional. El trabajo que Kulechov llevó a cabo en esta experimentación nos muestra la importancia que supone poseer un conocimiento anatómico y cinestésico del cuerpo para poder fraccionarlo. Al respecto, Jacques Aumont efectúa unas declaraciones donde advierte y evidencia el uso de conceptos de medida y duración aplicados a la fisicidad del cuerpo y el espacio por Kulechov:

*“Sorprende ante todo su carácter cuantitativo, tanto en las prescripciones del encuadre como sobre el actor: qué cantidad de gesto, qué amplitud, qué duración, qué peso.”*⁸

El comentario de Aumont, más que una descripción en términos cinematográficos, apunta a los elementos cinestésicos del lenguaje dancístico. Con este inciso no pretendemos hacer una observación a las conjeturas de Aumont, sino más bien definir mejor

7 Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). El cine soviético visto por sus creadores. Salamanca: Ed. Sígueme, p. 95 (Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait. Paris: Ed. Les Éditeurs Français Reunís, 1966).

8 Aumont, Jacques (2004). Las teorías del montaje. Barcelona: Ed. Piados, p. 179

la polisemia que comparten coreografía y cinematografía, la cual corresponde menos a la casualidad que al verdadero uso que hacen de la fragmentación y duración del tiempo en el espacio ambas disciplinas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques (2004). Las teorías del montaje. Barcelona: Ed. Piadós

Schnitzer, Luda y Jean (1975). El cine soviético visto por sus creadores. Salamanca: Ed. Sígueme

V.V.A.A. (1989). Daniel Larrieu. Recherche chore-graphique. Paris: Ed. Dis Voir

The pioneers of American Modern Dance and russian film editing

Juan Bernardo Pineda Pérez

While theories of Delsarte¹ are not addressed on choreographic forms of his time, indirectly entail the main precedent and origin of American Modern Dance. François Delsarte and their theories connected perfectly aware that a broad-ranging dance is inherently analytical in nature². However, the transfer of transmissions Delsartismo subsequently has been completed by the pioneers of modern dance (specifically the american dancer Isadora Duncan) generated one of the most interesting and fruitful influences on the present context, the film editing.

Isadora Duncan, leaves the company Loïe Fuller and begins to develop his artistic and professional opportunities in Europe around 1897. In 1904 the presentation of his work in St. Petersburg awakens great interest in their way of thinking about the staging of dance, transforming how to compose in several young Russian choreographers who belonged to the imperial context of the school and

1 The laws of physical expression proposed by Delsarte (1811-1871):

-Static: consisting the relationship that exists between the different body parts that make up the postural balance and proprioception.

-Dynamic: meaning the type of motion by use of the elements that comprise: pulsation, duration, direction, shape and fashion chained to another movement.

-Semiotics: why the correspondence between the shape of the set movement and its emotional significance.

2 The human body, time and space are the main elements counting the choreographer for the completion of his dance piece, which corresponds to a translation of the human body in the space within a bound. This choreographer has used fragmentation as its main tool. With her and her great knowledge of the situation of the body in space / time, collects and classifies spatiotemporal fractions through body movements. These partitions will acquire a set of values acceleration, translation, location, and strength, becoming parameters choreography composition, constituting a range of kinetic fragments with the choreographer will be able to operate through the dancer, later giving way to the choreography

the Directorate of Imperial Theaters: Michel Fokine and Nijinsky among others. In 1907 Isadora Duncan toured Russia, but in 1921 after 8 years of his last visit to Russia in 1913, where he will receive offer of the soviet government, through the people's commissar for culture Lunatcharski Anatol, who proposed to open a dance school for soviet art modern art is nourished and lead a esthetic revolution. The school created by Isadora Duncan was closed in 1929.

The techniques Delsartes introduced by Isadora Duncan in Russia would be transmitted by Serge Volkonski (former director of the Imperial Theatres) to Lev Vladimirovich Kuleshov, one of the most important filmmakers of the soviet cinema. Volkonski explained to Kulechov scenic importance of this type of work in the treatment of the human body in motion. Speaking of Kuleshov and Delsartismo, Jacques Aumont in his book Theories of filmmakers, states:

*"From the outset, Kulechov follow the instructions of their time: Taylorism interest and pragmatism [...], to which must be added his deep personal knowledge of the Delsarte method mimicry and interpretation."*³

Lev Vladimirovich Kuleshov (1899-1970) one of the founders of Soviet cinematography and teacher of the first school of cinema world VGIK (State Film Institute of the Soviet Union), begins his film production in 1917 with the film project engineer Pright where assembly principles apply as to the chain imaging. In fact, although the origin of assembly is american, Kulechov would address the theoretical aspect of it and its future development:

*"I was who first uttered in Russia the word "assembly", the first to speak action, the dynamics of cinema."*⁴

In 1919 two years after its first production, will become one of the initiators of the teaching on the film industry in the VGIK in Russia. Sergei Eisenstein's assistance-another important Soviet filmmaker and workshop courses generated Kulechov an employment relationship, experimentation exchange that would grow a common interest in the assembly:

"Eisenstein went to my workshop, called-the-lab Kulechov and spent

3 Aumont, Jacques (2004). Las teorías del montaje. Barcelona: Ed. Piados, p. 178-179

4 Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). El cine soviético visto por sus creadores. Salamanca: Ed. Sigueme, p. 22

*long hours every day doing exercises mounting, especially crowd scenes.”*⁵

The mass assembly experiments, as well as the construction of a nonexistent woman by binding levels in different parts of the body, which in turn correspond to different women, Kulechov make not only a great theoretical and practical assembly, but also a pioneer of the fragmentation of the body in the moving image. Undoubtedly his knowledge of technical Delsarte introduced in Russia by the american modern dance and the emergence of the great imperial ballets, choreographic created an amalgam of pieces that took considerable importance in other artistic domains russians.

Our interest in the fragmentary relate within the choreographic composition main objective evidence their practice within context of dance much more than in the previous film, becoming the main-com positional operation of any piece of choreography. In this regard we consider of great value the analysis conducted by Gilbert Lascaut on the fragmentation of the body in dance, using choreography choreographer Daniel Larrieu French:

*“In the choreography of Daniel Larrieu, faces, hands, back, legs, teach us to turn our gaze to both groups of dancers (especially in Romance in stuc) and the whole body dancer one well as to body parts that are sometimes very small. [...] The elbows, shoulders and knees are often privileged within movements that occur. Daniel Larrieu thus stresses on joints, seams, hinges.”*⁶

If we refer to statements about the mechanisms Kulechov had to perform for the creation of a nonexistent woman from different body fragments of several women, we can see that the author, in his own words and exposes the following as to how are chained the different parts, which is a clear demonstration of the use of choreographed mechanisms that are based on fragmentation in order to carry the composition:

“I filmed the scene of a woman in her bathroom: she combed, wore makeup, dressed, shoes, etc became. Actually, I had filmed the face, head, hair, hands, legs, feet of different women, but had mounted as if it were one and thanks to assembly, had come to create a nonexistent woman but

5 Ibídem p. 99

6 Lascaut, Gilbert. “l’amour des surfaces.” En V.V.A.A. (1989). Daniel Larrieu. Recherche choreographique. Paris: Ed. Dis Voir, p.27

in reality that actually existed in the movies.”⁷

In his procedure, Kulechov delartianas reminiscent of the theories that are formed into three main structures: Static, Dynamic and Semiotics. These blocks are an order of analysis to be going from the particular to the general, ie Kulechov the same way that Delsarte, begins its first joint project establishing relationships that can occur between different parts of body, then the strings between those parties to set the movement and finally the resulting set gives us the form, referential and emotional significance. The work carried Kulechov out in this experiment shows the importance assumed to possess an anatomical and kinesthetic awareness of the body to split into. In this regard, Jacques Aumont made a statement which warns evidence and uses measurement concepts and duration applied to the physicality of the body and the space Kulechov:

“It is surprising to all its quantitative nature, both the requirements of the frame and on the actor: what amount of gesture, which amplitude, which duration, which weight.”⁸

Comment by Aumont, rather than a description in cinematic terms, pointing to kinesthetic elements of the dance language. This subsection does not intend to make an observational conjectures Aumont, but rather to better define the polysemy sharing coreographic cinematography, which corresponds to less chance that the actual use made of the length of time fragmentation and space in both artistic disciplines.

BIBLIOGRAPHY

Aumont, Jacques (2004). Las teorías del montaje. Barcelona: Ed. Piados

Schnitzer, Luda y Jean (1975). El cine soviético visto por sus creadores. Salamanca: Ed. Sígueme

V.V.A.A. (1989). Daniel Larrieu. Recherche chore-graphique. Paris: Ed. Dis Voir

7 Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). El cine soviético visto por sus creadores. Salamanca: Ed. Sígueme, p. 95

8 Aumont, Jacques (2004). Las teorías del montaje. Barcelona: Ed. Piados, p.179

En el *Moulin Rouge*, el baile: Renovación del género musical

Lucía Pérez Córdoba

En este artículo se abordará la temática del cuerpo en movimiento dentro del ámbito cinematográfico, proponiendo el análisis de escenas de los distintos géneros de música y baile para un musical particular: *Moulin Rouge!* (Luhrmann, 2001), examinando las funciones que desempeñan la danza y la música, indivisibles como veremos, dentro de la narración global de la película, teniendo en cuenta tanto el montaje y la representación visual como la música y su relación con el guión para extraer conclusiones acerca de la renovación del papel de la danza dentro del cine, de la importancia de la fragmentación multiperspectiva y de la renovación del género musical que supone este filme.

Para llegar a la fragmentación multiperspectiva empleada y al modelo de musical hollywoodiense actual, en vigencia gracias a la renovación que supone *Moulin Rouge!*, debemos conocer previamente una serie de personajes pioneros, como afirma Juan Bernardo Pineda en su tesis (2006: 79, El binomio cine-danza):

Godard, Astaire, Kelly y Donen, todos ellos bailarines y directores, aportaron al cine un manejo preciso de la cámara y el montaje a la hora de presentar una coreografía cinematográficamente. Por un lado, el coreógrafo-realizador Busby Berkeley, a través de la cámara aportó al cine musical de Hollywood de los años 30, dinamismo, creatividad, refinamiento y técnica en la movilidad de los coros o cuerpos de baile; por otra parte Astaire, Kelly y Donen se servirán de las aportaciones de Berkeley y tratarán de llevar a cabo lo mismo, pero con el movimiento de un sólo bailarín. [...] Fred Astaire y Gene Kelly no realizaban sus coreografías sólo en función de la cámara, sino que se las ingeniabán para que el espacio, la iluminación, los recursos escenográficos y las cámaras generaran las condiciones más óptimas para que la coreografía hiciera sus evoluciones en el plató, y evitar así un exceso de cortes en el montaje del film. En sus trabajos la cámara se limitará a efectuar *travellings* la-

terales y de aproximación. Aunque su interés consistía en filmar la coreografía, eso sí, desde diferentes ángulos, pero sin adentrarse en una verdadera fragmentación del cuerpo en movimiento.

Es importante puntualizar que, tanto Astaire como algunos directores hollywoodienses que trabajaron con él, cada vez que tenían que cambiar de plano mientras se filmaba y se elaboraba el montaje, lo hacían cuando el movimiento se paraba. Los enlaces no se efectuaban durante el movimiento, sino cuando éste se detenía; y si a veces los cortes se hacían en plena coreografía, no eran más que fundidos. Los *travellings* en las películas de Astaire y Kelly eran abundantes para que el espectador no perdiese de vista la continuidad de la coreografía, evitando la fragmentación pensaban que se mantendrían fieles a la pieza de danza. Aunque el cine puede comportarse a veces como mero reproductor de la realidad, también puede ser usado como un medio de manipulación a través de la filmación y montaje, como veremos en la edición de *Moulin Rouge!*

Con la aparición del cine sonoro de la mano de *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) se contribuye al enorme desarrollo del musical en los primeros años y a la crisis de interpretación en vivo. El género del musical en su sentido más amplio, comprende toda película que otorga importancia al espectáculo de la música a través de canciones, bailes o coreografías. La cámara intenta alcanzar la agilidad del baile. El musical por excelencia es el musical americano, un género genuino que apenas ha tenido desarrollo en otros países (Pineda, 2006).

Finalmente, durante los años 30, la fragmentación multiperspectiva quedó asentada con el trabajo de Leni Riefensthal junto al de Busby Berkeley, maestros del montaje y de la preparación escénica, coreógrafos de la distribución de las masas, la colocación, actitud y acción de grupos para filmarlos de manera que el montaje pudiera generar una coreografía a través del lenguaje cinematográfico. Son los precedentes más significativos a la hora de fragmentar el cuerpo en movimiento a través de la imagen fílmica. Berkeley afirmará que «la cámara ya no es mero espectador. Se establece una especie de coreografía paralela, complementaria, como si la cámara fuera ahora la pareja del bailarín» (Pérez Ornia, 1991).

El último referente del género musical actual es el *videoclip*.

Sánchez Noriega (2002: 279) expone la influencia que éste ha ejercido en el cine de los 90 de la siguiente manera:

“Por otra parte, la influencia de la narración fragmentaria de los anuncios y los videoclips, así como de tratamientos basados en esa narración -presentes en espacios promocionales y musicales- ha llevado a lo largo de los años 80 y noventa, a un nuevo barroquismo en el cine que se caracteriza por: -montaje que fragmenta la acción en numerosos planos de muy breve duración; -predominio del movimiento tanto dentro del plano como de la cámara; -encuadres rebuscados y desequilibrados; -distorsiones debidas a angulaciones y a objetivos de focal corta; -amalgama de imágenes de diverso tratamiento fotográfico (filtros, calidades y cromatismo); y banda sonora que se aleja del naturalismo y propicia la espectacularidad.”

Luhrmann, australiano hijo de una bailarina y el dueño de una sala de cine es conocido por sus musicales, calificados de éxitos mundiales y clásicos modernos, aunque criticado en numerosas ocasiones por parecer películas “videocliperas” y magnificar en exceso el poderío visual de la película a través de una historia de amor, cantando y bailando canciones de muy distintas procedencias, artistas y géneros que se mezclan en cada momento. Por esta misma razón ha sido aclamado también y se ha formado una estética particular y un punto de vista característico, con el empleo de movimientos vertiginosos de la cámara, fotografía saturada de colores y escenarios y vestuarios exagerados y coloridos. Algunos lo aclaman como un visionario pero sus detractores lo acusan de hacer películas desordenadas y que mas allá de lo visual son vacías en su interior. Lo que sí está claro es que cada una de estas historias pudo ser contada de manera diferente, todas pudieron ser hechas de manera más convencional, pero es el frenético estilo de Luhrmann el que hizo que fueran tan exitosas como lo han sido a lo largo de estas dos décadas (Fílmicas, 2013).

Tras el análisis de las escenas musicalizadas y danzadas de *Moulin Rouge!* Podemos concluir que es rompedora en cuanto a la unión indivisible de música preexistente y danza, empleando una fragmentación multiperspectiva que incluso es catalogada de “movimientos embriagantes”, donde la cámara se incluye en las coreografías como un miembro más de ella, haciendo coincidir la

imagen con el punto de vista del espectador para su mejor inclusión en el espectáculo.



Fotogramas de la película *Moulin Rouge!*,
fragmentación multiperspectiva del can-can



Fotogramas de la película *Moulin Rouge!*,
fragmentación multiperspectiva del tango

Pero todo esto suscitó reacciones encontradas, se afirmó que *Moulin Rouge!* recuperaba un género abstracto y cinematográfico pasado de moda (el cine musical) ofreciendo una visión tridimensional y atípica, visualmente apabullante y de éxito comercial y sin apenas música original, sirviéndose de éxitos de la música pop (preexistente), encajándolos de manera poco justificada en el argumento, catalogándola de videoclipera y gratuita, así como anacrónica (alterando el contexto del S.XIX) para ofrecer una mezcla de estética kitsch, con una rebeldía actual. También se criticó el protagonismo excesivo de lo visual sobre lo argumental y musical: movimientos vertiginosos de cámara, abuso de colores cálidos y un montaje agresivo que pretendían apabullar más que sugerir. El argumento se tachó de simplista y realmente nada arriesgado: una historia convencional de *Romeo y Julieta* (otro musical realizado por el director australiano en 1996), de un romance dificultado por causas externas y que concluye fatalmente (*Filmaffinity*, 2006).

El coreógrafo del film John Cha Cha O'Connell y el director musical Marius De Vries responden a estas acusaciones y coinciden en que con la película se recupera el género musical abando-

nado y que la música y el baile caminan de la mano haciendo un recorrido por casi todos los géneros, no sólo pop con estética comercial y “videoclipera” (contenidos extras *Moulin Rouge*, 2001). Como música preexistente figuran *Your Song* de Elton John, *The Show Must Go On* de Queen, *Smells Like Teen Spirit* de Nirvana, *Like a Virgin* de Madonna y *Roxanne* del grupo The Police. En la banda sonora intervenían astros de la música como David Bowie y Rufus Wainwright, aportando un recorrido por los géneros musicales y de baile de distintas épocas como el tango, el hindi o el can-can. La elección de estos temas existentes y modernos está justificada por la letra de las canciones, que aportan información a la narración y continuidad a la historia, estableciendo un diálogo y no pudiendo prescindir de ellas para avanzar la trama.

Para concluir acerca de las funciones del género musical, revisadas con la película a la que nos referimos, apreciamos la alteración del espacio escénico donde se desarrolla la danza a través de la introducción de decorados ficticios y digitales, la segmentación del espacio y de los cuerpos gracias a los equipos de montaje y de postproducción y la manipulación del tiempo y su alteración a través del montaje (Pineda, 2006) y renovadas gracias a la música preexistente unida a la danza y al multiperspectivismo, junto con la creación de una nueva estética musical barroca, colorida, psicodélica, surrealista y embriagadora que será empleada como modelo de nuevos musicales. El uso de tecnología audiovisual innovadora hace posible concretar un discurso analítico sobre la mecánica y técnica del cuerpo en movimiento, amplificándolos mediante el sonido, la iluminación y la imagen.



Fotogramas de la película *Moulin Rouge!*, introducción de decorados ficticios y revolución de la estética del musical gracias a la postproducción.

Podría decirse que *Strictly Ballroom* y *Romeo+Julietta* (Luhrmann, 1992 y 1996 respectivamente) fueron las pioneras en esta estética

con música existente a nivel parcial (es decir, no toda la película posee música preexistente, si no que tiene también banda sonora original) incongruente casi siempre que es utilizada, realizada por el mismo director pero sin dar tanta importancia a la fragmentación ni a las coreografías en el segundo caso. Es *Moulin Rouge!* la que marcará un antes y un después en el género musical, con un lenguaje cinematográfico completo que cuenta con *flashbacks* y *leitmotifs*, y que será el referente de musicales hollywoodienses importantes y archiconocidos posteriores como *Chicago* (Rob Marshall, 2002).

Con respecto al punto de vista de la danza y el cuerpo en movimiento podemos concluir que, con la representación realizada a partir del cine se configura un espacio distinto para la danza. El espacio se presenta de manera variable y el movimiento en la imagen cinematográfica genera otro tipo de percepción. La escena dancística transmuta en una escena cinematográfica y permite observar elementos que no se perciben en las proyecciones escénicas. La danza contenida en el cine se renueva y establece una relación y un acercamiento distinto con el espectador. Así que mediante la proyección de la danza bajo la mirada del cine, se crea una dualidad: el inherente al movimiento dancístico y la interpretación que de éste establece el cine (Hernández del Villar, 2012). Cabe destacar también que los conocimientos coreográficos son fundamentales en la construcción de narraciones fílmicas cuando el cuerpo está en movimiento a través de distintos factores: cámara, bailarines y montaje, amplificando y glorificando los movimientos en la medida de lo posible.

BIBLIOGRAFÍA Y OTROS REFERENTES:

- LUHRMANN, Baz (2001). *Moulin Rouge!*: 127 m. [DVD y contenidos extras].
- *Moulin Rouge!*. En Filmaffinity. Disponible en línea: <http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/255392.html> [Consulta: Junio de 2014].

- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Serval, p. 101.
- PINEDA PÉREZ, Juan Bernardo (2006). *El binomio cine-danza*. Tesis doctoral.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002). *Historia del Cine*. Madrid: Ed Alianza, p. 279.
- HERNÁNDEZ DEL VILLAR, Alejandra (2012). *La danza en el cine, movimiento contenido y representado*. Disponible en línea: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php_mod=noticias_detalle&id_noticia=3628#sthash.tZKBU4zo.dpuf [Consulta: Junio de 2014].
- *La Trilogía de las Cortinas Rojas. El Frenético Mundo de Baz Luhrmann* (2013). Disponible en línea: <http://filmicas.com/2013/05/08/la-trilogia-de-las-cortinas-rojas-el-frenetico-mundo-de-baz-luhrmann/> [Consulta: Junio de 2014].

At the *Moulin Rouge*, the dance: Renewal of musical genre.

Lucía Pérez Córdoba

This article is about the theme of the body on movement within the film field, proposing the analysis of scenes from different genres of music and dance for a particular musical: *Moulin Rouge!* (Luhrmann, 2001), by examining the roles of dance and music, indivisible as we shall see, within the overall narrative of the film, considering both the design and the visual representation as music and its relationship to the script to draw conclusions on the renewed role of dance in film, the importance of multi-perspective fragmentation and renewal of the musical genre which is this film.

To reach the multi-perspective fragmentation used and the current model of Hollywood musical, in effect thanks to the renovation involved *Moulin Rouge!*, we previously must to know a series of pioneering figures such as Juan Bernardo Pineda says in his thesis (2006: 79, *el binomio cine-danza*):

Godard, Astaire, Kelly and Donen, all of them dancers and directors, contributed to cinema through the precise handling of the camera and montage when presenting a choreography cinematically. On the one hand, the choreographer-director Busby Berkeley, contributed through the camera to the Hollywood musical from the 30s, dynamism, creativity, refinement mobility choirs or dance groups; moreover Astaire, Kelly and Donen will serve as input from Berkeley and try to perform the same, but with the movement of a single dancer. [...] Fred Astaire and Gene Kelly won't perform their choreography only in terms of the camera, but they used for space, lighting, scenic resources and the cameras to generate the most optimal conditions for the choreography made its evolutions on the set, and avoid excessive cuts in the editing of the film. In their works the camera is limited to making lateral tracking shots and approach. Although their interest was to shoot the choreography, albeit from different angles, but without going into a real fragmentation of the body on movement.

It is important to note that, both Astaire as some Hollywood directors who worked with him, every time they had to change the scene when filming and montage was produced, they did when the movement is stopped. The links were not made during the movement, but when it stopped; and if sometimes the cuts were made in full choreography, they were just fades. The tracking scenes in Astaire and Kelly's movies were plentiful for the viewer to not lose sight of the continuity of the choreography, avoiding fragmentation thought they would remain faithful to the dance piece. Although cinema can sometimes behave as mere reproducer of reality, it can also be used as a means of manipulation through filming and montage, as we shall see in the edition of *Moulin Rouge!*

With the advent of talkies by *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) it contributes to the enormous development of music in the early years and the crisis of live performance. The genre of music in its broadest sense includes all film which attaches importance to the spectacle of music through song, dance or choreography. The camera tries to achieve agility of the dancing. The quintessential musical is the american musical, a genuine genre has had little development in other countries (Pineda, 2006).

Finally, during the 30s, the multi-perspective fragmentation was seated with the work of Leni Riefenstahl together with the work of Busby Berkeley, montage masters and scenic preparation, choreographers of mass distribution, placement, attitude and groups of action filming so that the montage could generate a choreography through the cinematic language. They are the most significant when fragmenting the body on movement through the film image. Berkeley supported that "the camera is no longer a mere spectator. A kind of parallel choreography, complementary, as if the camera were now the couple of the dancer" (Ornia Pérez, 1991).

The last reference in the current musical genre is the video clip. Sánchez Noriega (2002: 279) discusses the influence it has had on the film 90 as follows:

"Moreover, the influence of the fragmented narrative of advertisements and music videos, as well as treatments based on that narrative -present in promotional and musical spaces- has carried over the 80's and 90's to a new baroque treatments in cinema characteri-

zed by: fragmenting montage of the action at scenes of very short duration; -Prevalence of movement both within the scene and the camera; -convoluted shots and unbalanced; -distortions due to angles and short focal objectives; -melting-pot of diverse photographic image processing (filters, qualities and chromaticism); and soundtrack that moves away from naturalism and encourages showmanship."

Luhrmann, an Australian son of a dancer and the owner of a movie theater is known for his musicals, qualified as worldwide hits and modern classics, though repeatedly criticized for looking movies "music video liked" and magnify excessively the visual power of the film through a story of love, singing and dancing from very different songs, artists and genres that mix at all times. For the same reason it has also been acclaimed and has formed a particular aesthetic and characteristic point of view, with the use of rapid camera movement, saturated colors photography and exaggerated scenarios and colorful clothes. Some hailed him as a visionary but critics accuse him of making messy movies and beyond visual are empty inside. What is clear is that each of these stories could be told differently, all could be made more conventionally, but Luhrmann's frenetic style that caused them to be as successful as they have been throughout these two decades (Fílmicas, 2013).

After the analysis of the music scenes and danced in *Moulin Rouge!* We can conclude that it is groundbreaking in terms of indivisible union of preexisting music and dance, using a multi-perspective fragmentation which is even cataloged "intoxicating movements," where the camera is included in the choreography as a member of it, matching the image with the point of view of the viewer for better inclusion in the show.



Frames from the film *Moulin Rouge*,
multi-perspective fragmentation of can-can dance



Frames from the film *Moulin Rouge*,
multi-perspective fragmentation of tango dance

But this provoked mixed reactions, it was claimed that *Moulin Rouge!* recovering a past abstract genre and an old-fashioned genre (the musical cinema) featuring a three-dimensional and atypical view, visually overwhelming and commercially success with a little of original music, using hits in pop music (pre-existing), fitting them without too much justification in the argument, and cataloging it as “music video liked”, unjustified and anachronistic (altering the context of the nineteenth century) to provide a mixture of kitsch, with a current rebellion. Vertiginous camera movements, warm colors abuse aggressively sought to overwhelm mounting more than suggest: the excessive role of the visual over the story and music was also criticized. The argument was condemned as simplistic and really anything risky: a conventional story of Romeo and Juliet (another musical performed by the Australian director in 1996), a romance complicated by external causes and ending fatally (Filmaffinity, 2006).

The film choreographer John Cha Cha O’Connell and music director Marius De Vries respond to these accusations and agreed that the movie genre is recovered and the music and dance go hand in hand with a trip to almost all genres, not just commercial pop aesthetic and “music video liked” (extra content, *Moulin Rouge*, 2001). As preexisting music we watch Elton John’s *Your Song*, Queen’s *Show Must Go On*, *Smells Like Teen Spirit* by Nirvana, Madonna’s *Like a Virgin* and *Roxanne* by The Police. In the soundtrack participated music stars like David Bowie and Rufus Wainwright, providing a journey through the music and dance from different eras like the tango, hindi or cancan genres. The choice of these existing and modern themes is justified by the lyrics of the songs, which provide information to the story and continuity to the story,

establishing a dialogue and they couldn't dispense with them to advance the plot.

To conclude about the functions of genre, checked with the film that we mean, we appreciate stage space alteration where dance takes place through the introduction of fictitious and digital effects, segmentation of space and bodies through equipment installation and post-production and manipulation of time and its alteration through the montage (Pineda, 2006) and renewed thanks to preexisting music together with dance and multi-perspectivism, along with the creation of a new musical aesthetic baroque, colorful, psychedelic, surreal and intoxicating that will be used as a model of new musicals. The use of innovative audiovisual technology makes possible to specify an analytical discourse about the mechanics and technique of the body on movement by amplifying of sound, lighting and image.



Frames from the movie *Moulin Rouge*, introducing fictitious sets and revolution of musical aesthetics through postproduction.

Arguably that *Strictly Ballroom* and *Romeo + Juliet* (Luhrmann, 1992 and 1996 respectively) were the pioneers in this aesthetic with existing music in a partial level (this is, not the entire movie has preexisting music, but it also has original soundtrack) incongruous almost always that is used, make by the same director but without giving much importance to the fragmentation or the choreography in the second case. Is *Moulin Rouge!* the movie that will mark a before and after in the music genre, with a complete cinema language use as flashbacks and leitmotifs, and will be the important reference for musicals as *Chicago* (Rob Marshall, 2002).

Regard of the dance point of view, and body movement, we can conclude that the representation made from film configures a different dance space. The space is presented variably and movement in the film image and generates another kind of perception.

The dance scene in a movie scene transmutes and enables the elements that are not perceived in the performing projections. The dance contained in film renews and establishes a relationship and a different approach with the viewer: So by projecting dance under the gaze of the cinema, a duality is created: the inherent dance movement and interpretation of this cinema sets (Hernández del Villar, 2012): Also noted that the choreographic skills are essential in the construction of different factors: camera, dancers and montage, amplifying and glorifying movements as far as possible.

BIBLIOGRAPHY

- LUHRMANN, Baz (2001). *Moulin Rouge!*: 127 m. [DVD y contenidos extras].
- *Moulin Rouge!*. En Filmaffinity. Disponible en línea: <http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/255392.html> [Consulta: Junio de 2014].
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Serval, p. 101.
- PINEDA PÉREZ, Juan Bernardo (2006). Tesis doctoral.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002). *Historia del Cine*. Madrid: Ed Alianza, p. 279.
- HERNÁNDEZ DEL VILLAR, Alejandra (2012). *La danza en el cine, movimiento contenido y representado*. Disponible en línea: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php_mod=noticias_detalle&id_noticia=3628#sthash.tZKBU4zo.dpuf [Consulta: Junio de 2014].
- *La Trilogía de las Cortinas Rojas. El Frenético Mundo de Baz Luhrmann* (2013). Disponible en línea: <http://filmicas.com/2013/05/08/la-trilogia-de-las-cortinas-rojas-el-frenetico-mundo-de-baz-luhrmann/> [Consulta: Junio de 2014].

Del arte en movimiento al film de danza. Experiencia directa.

Manuel Adsuara Ruiz

1

La representación del movimiento en las artes plásticas ha sido siempre un objetivo determinante de muchos artistas, pero que sólo se había dejado expresar en forma estática. Los antecedentes de los comienzos del arte visual y en movimiento, tienen también otras raíces, entre las que se incluye el interés tanto de los ingenieros científicos como de los artistas. Desde los primeros experimentos con mecanismos de relojería realizados en el siglo XVI hasta los complejos juguetes mecánicos del XVIII. ha existido un deseo de innovar con objetos que se movieran por sí mismos. Sin ignorar la estrecha relación que existe con la danza.

Cuando la escultura se vio libre de sus tradicionales limitaciones gracias a artistas como Marcel Duchamp (1887-1968), la situación necesaria para que el movimiento pudiera devenir una forma artística se encontró favorecida. Al tiempo que trabajaba para cambiar las ideas del pueblo respecto a lo que constituía una obra de arte, Duchamp creó su *Rueda de bicicleta* (1913) que fue la primera pieza "artística" móvil. Como su nombre indica, se trataba justamente de una rueda de bicicleta en posición invertida y montada sobre un taburete de madera. Aunque sus razones para producir esta pieza no fueron las de hacer una escultura móvil, la rueda podía moverse si alguien la empujaba.

A partir de Duchamp el movimiento ha sido muy utilizado en las artes plásticas de formas diversas. Se ha empleado para multiplicar las variaciones de composición de una obra, para poner de manifiesto la naturaleza mecánica de la sociedad y para introducir un elemento de tiempo en una obra. Los artistas visuales del movimiento han empleado desde ideas sencillas a las más complejas. El escultor constructivista ruso Naum Gabo (1890-1977) hizo en 1920 su "*Construcción cinética, onda erecta*", accionada por un motor eléctrico; en contraste con la sencillez de la construcción de Gabo el "*Modulador de la luz y del espacio*" de László Moholy-Nagy (1890-1946) concebido en 1922 y realizado en 1930. Además de los elementos de movimiento y luz, Moholy-Nagy pensó en acompañar

la acción con una composición musical, pero esto nunca se consiguió a satisfacción. Este tipo de compleja composición visual fue explotada al máximo por el artista húngaro-francés Nicolás Schöffer (nacido en 1912), que construyó grandes torres de superficies reflectantes móviles y luces centelleantes.

2

A partir de los años 60, los artistas plásticos introducen el vídeo en sus creaciones artísticas y el televisor como soporte, y desde entonces, ha sido utilizado a lo largo de la historia del arte contemporáneo hasta nuestros días.

3

Así pues, iniciamos aquí un apartado en el que deberíamos añadir que el itinerario intelectual y experiencial del artista es, en sí mismo, un hecho creativo, y este puede encarnarse en estas obras, entendidas como una unidad de significación, pero en toda la amplitud conceptual del término; es decir, no sólo como sustrato artístico, sino también como expresión visual. Las construcciones son el propio depósito conceptual del artista, y no importa que medio escoge para expresarse: bien con sillas o molinillos o peonzas, madera, hierro... materiales estos entendidos como expresión de un impulso narrativo que se materializa a través de los límites espaciales de la obra hecha, y que al espectador se le presenta como una redacción informativa o una carta preparada para ser leída por medio de su transformación visual en formatos diferentes a los convencionales (Pensemos en las Cajas de Marcel Duchamp, Joseph Cornell, etc.). Con ello se configura una simbiosis entre la teoría y la praxis: la obra en sí misma y la creación plástica perteneciente al espectador. De este modo, las obras reivindican la creación plástica en su sentido más amplio, al proponer otros soportes físicos diferentes a los tradicionalmente concebidos para la pintura y la escultura. El proceso creativo trasciende ahora las fórmulas artísticas convenidas, confirmando la intención de traspasar las repetitivas fórmulas de la pintura de lienzo y la escultura convencional.

En sus obras, la relación entre imagen y receptor es siempre dialéctica, posición propia de aquellas certezas creativas de “estructura

abierta". Por ello, el contenido cognoscitivo de su obra se nutre, por una parte, de los procesos mentales y sensoriales de los múltiples y distintos espectadores que experimentan estas creaciones visuales. Y, por otra, en ella se sugieren, tanto las influencias del entorno cultural y estético del creador como sus condicionantes humanos y sociológicos. Asimismo, el significado de sus piezas no solo viene determinado por el sentido de la proyección de sus formas, sino por todo aquello que las mismas evocan en su emplazamiento espacial. El "cosmos" vivencial, y por tanto plástico es complejo: preocupado por su entorno social y artístico, amante de lo urbano y tecnológico, pero también de los paisajes, fenómenos y elementos no contaminados por las operaciones humanas, esto es, de lo natural. En su contraposición artefacto - naturaleza no se detecta un malestar hacia la cultura de su tiempo, hacia la civilización tecnológica, ni tampoco un afán de ironizar sobre ella; sino que la acepta con tolerancia, la misma que imprime el carácter del hombre positivo que, creyendo en la positividad de los cambios involutivos y evolutivos del quehacer humano, suelen traducir los hechos como procesos finalmente prolíficos.

La "obsesión" por el movimiento es, por las propias características materiales de éste, un signo metafórico de su positividad conceptual y, por la tecnicidad que les da vida. La obra, por tanto, se manifiesta como un reorientador de una verdad contemporánea: la existencia de la interacción, organizadora de casi la totalidad de los procesos y actos humanos, de lenguajes afines a lo natural y a lo artificial; para, con ello, intentarnos recordar que vivimos en un mundo de combinaciones, de múltiples criterios, de manifestaciones "intermedia" y de juicios relativos. Es por este motivo que se puede hablar "de dotar al espacio plástico de un aura enigmática e íntima", o "de materiales al servicio de una concepción estética silenciosa y ascética". Ascetismo, intimismo, silencio, aura o enigma, son categorías psíquico-sensoriales que, de uno u otro modo, provocan las transformaciones espaciales y materiales de sus obras.

Y, al mismo tiempo, retoma una idea que estuvo presente desde que el hombre tomó conciencia de que podía intervenir en la naturaleza. El artefacto, como proyección humana y la naturaleza convivieron bajo el signo de los tiempos hasta hoy. Artefacto, artefacto y arte tienen la misma raíz etimológica, para conformar, en su

posible utilidad o inutilidad, el mismo carácter de manipulación sobre la materia. La creación, la construcción, es un ritual en el que se trasciende el tiempo, ya que, cuando se crea, se entra en otra dimensión, la de la subjetividad, la del silencio en el que va evolucionando sin controlar el tiempo.

4

Durante el 2012, realicé varios proyectos colaborativos en la Universidad de Sakarya, Turquía; y como resultado de esto, se produjeron dos proyectos audiovisuales, concretamente dos filmes, utilizando la técnica cinematográfica para conseguir una sensación de conexión entre diferentes planos, lo que se denomina *récord*, ya sea de movimiento, luz o velocidad.

Se trataba además de un proyecto de fusión, puesto que la grabación de danzas tradicionales turcas descontextualizadas, en un ámbito ajeno a su origen como lo fue el teatro de una gran ciudad y editado utilizando como base una composición musical contemporánea, creada para tal fin, nos permitió desarrollar al máximo esta idea de fusión que decidimos utilizar como precursor del mismo.

Las primeras propuestas realizadas, supusieron un punto de inflexión en mi producción artística al conseguir que la visión multiperspectiva obtenida de la grabación de imágenes o la edición de vídeo alcanzara un grado de montaje técnico máximo. Apareciendo la necesidad de búsqueda de otros medios para conseguir dicho fin mediante la transferencia del formato bidimensional del vídeo al tridimensional de la instalación multidisciplinar.

Desde estos planteamientos surge la idea de utilizar el film de danza como excusa, dentro de la instalación multidisciplinar, y más allá de la producción audiovisual, la obra se convierte en una instalación donde la unidad escultórica, se convierte en el elemento que vertebra el espacio, y nos ofrece una visión diferente del trabajo proveniente del mundo bidimensional de la imagen en movimiento, al tridimensional propio de la escultura.

Una de las principales ventajas que ofrece el formato vídeo, es la facilidad instantánea para describir la realidad, pero la realidad se compone de distintos puntos de vista que se escapan a la mirada más atenta, y es por ello que la multitud de pantallas que conforman la pieza, televisándola en momentos diferentes, permite al

público no solo ver los diferentes puntos de vista, sino volver atrás o adelante sin la necesidad de la utilización de un *flashback* o *flashforward* que post ponga o ante ponga la acción respectivamente, de ahí que la interactividad juega un papel fundamental por hacer partícipe de la obra al espectador. Esta característica la vamos a ver reflejada muy claramente cuando el espectador se acerca a una instalación formada por diversas pantallas y proyecciones y pueda decidir la realidad que desea ver, el momento exacto de la pieza, en la pantalla más grande o más pequeña, en la que tiene más resolución o en la que tiene más contraste, o incluso en varias de ellas al mismo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Cuéllar Alejandro, C. A. (2011). *Nou vocabulari bàsic de l'audiovisual*. Valencia : Ediciones de la Filmoteca.

Guasch, A. M. (2000). *El Arte Último del siglo XX: del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid : Alianza Editorial.

Hughes, R. (2000). *El Impacto de lo Nuevo: El arte en el siglo XX*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, S.L.

Marchán Fiz, S (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid : Ediciones Akal, S. A.

Nöel, B. (2004). *Praxis del Cine*. Madrid : Editorial Fundamentos.

Pérez Ornia, J. R. and Rubio Gil, L. (1991). *El arte del vídeo: introducción a la historia del vídeo experimental*. Madrid : RTVE.

From art in motion to dance film. Direct experience.

Manuel Adsuaru Ruiz.

1

The representation of movement in the visual arts has always been a key goal of many artists, but had only made express statically. The early history of visual art and movement, they also have other roots, including the interest of both scientists and engineers and artists included. From the early experiments with clockwork made in the sixteenth century to the eighteenth complex mechanical toys, there has been a desire to innovate with objects able to move by themselves. Without ignoring the close relationship with dance.

When the sculpture was freed from traditional limitations was thanks to artists like Marcel Duchamp (1887-1968), the situation required that the movement could become an art form was found favored. While working to change people's ideas about what constitutes a work of art, Duchamp created his Bicycle Wheel (1913) which was the first mobile "artistic" piece. As the name suggests, it was just a bicycle wheel mounted upside-down position on a wooden stool. Although their reasons for producing this piece were not making a mobile sculpture, the wheel could move if someone pushed.

From Duchamp, the movement has been widely used in the arts in various ways. It has been used to multiply the compositional variations of a work to reveal the mechanical nature of society and to introduce an element of time in a work. Visual artists of movement have used from simple ideas to more complex. The Russian constructivist sculptor Naum Gabo (1890-1977) made in 1920 its "Kinetic Construction, (Standing Wave)", driven by an electric motor; in contrast to the simplicity of the construction of Gabo the "Light-Space Modulator" of László Moholy-Nagy (1890-1946) conceived in 1922 and completed in 1930. In addition to the elements of movement and light, Moholy-Nagy thought to accompany the action with a musical composition, but it never got satisfaction. Such complex visual composition was fully exploited by the Hungarian-French artist Nicolas Schöffer (born 1912), who built great towers of mobile reflective surfaces and flashing lights.

2

From the 60's, fine artists introduced video in their artistic creations and the TV as a support, and since then has been used throughout the history of contemporary art until this day.

3

So we started a section in here where we should add that the intellectual and experiential journey of the artist is in itself a creative act, and this may be embodied in these works, defined as a unit of meaning, but the breadth conceptual term; that is, not only as an artistic substrate, but also as a visual expression. The buildings are the conceptual repository of the artist, and no matter what medium you choose to express themselves: either chairs or grinders or tops, wood, iron ... these materials understood as an expression of a narrative impetus that materializes through the spatial limits of the work done, and the viewer is presented as an informational writing or a letter ready to be read by means of visual processing in different formats to conventional (Think Banks Marcel Duchamp, Joseph Cornell, etc. ...). With this a symbiosis between theory and praxis is configured: the work itself and the plastic creation belonging the viewer. Thus, the works claim artistic creation in its widest sense, when propose other different physical media to traditionally designed for painting and sculpture. The creative process now transcends artistic formulas agreed, confirming the intention to transfer the repetitive formulas of painting canvas and conventional sculpture.

In its works, the relationship between image and receiver is always dialectical, proper position of those certainty creative "open structure". Therefore, the cognitive content of his work draws, on the one hand, in mental and sensory processes of multiple and different viewers who experience these visual creations. And, secondly, it suggests both the influences of cultural and aesthetic environment of the creator as its human and sociological determinant. Also, the meaning of its parts is not only determined by the sense of the projection of its forms, but for everything that they evoke in their spatial location. The existential "cosmos" and therefore plastic is complex concerned about his social and artistic environment, lover of urban and technological, but also landscapes, events and uncontaminated by human operations elements, that is, the natural. In its contrast artifice - nature doesn't detect upset to the culture towards technological civilization, nor a desire to satirize about

it; but it's well tolerated, the same that print the character of positive man who, believing in positivity of involutive and evolutionary changes of human endeavor, often translated as the facts finally in prolific processes. The "obsession" with the movement is, by the own physical characteristics of this, a metaphorical sign of his conceptual positivity, and because of technicality that gives them life. The work, therefore, manifests itself as reorientador of a contemporary truth: the existence of the interaction, organizer of almost all human actions and processes ,of language related to the natural and the artificial; for thereby, we try to remember that we live in a world of combinations, multiple criteria, of 'intermedia' manifestations and relative judgments. It is for this reason that we can talk "to provide the visual space of an enigmatic and intimate aura", or "materials, serving a silent ascetic and aesthetic conception." Asceticism, intimacy, silence, aura or enigma, are psychic-sensory categories, one way or another, causing spatial transformations and materials of their works.

And at the same time, takes back an idea that was present since man realized that he could intervene in nature. The device, as human projection and nature lived under the sign of the times until today. Artifact, artifice and art have the same etymological root, to form, where possible utility or futility, the same role of manipulation on the matter. The creation, construction, is a ritual in which transcends time, because when you create, you will enter another dimension, that of subjectivity, the silence which is developing without control over time.

4

Along 2012, I made several collaborative projects at the University of Sakarya, Turkey; and as a result, there were two audiovisual projects, specifically two dance films, using film technique to get a sense of connection among different shots, so called raccord, either movement, light or speed. It also was a fusion project, since the recording of Turkish folk dances out of context, in an alien environment to its origin as was the theater of a great city and edited using as a base a contemporary musical composition, created for this purpose, allowed us to fully develop this idea of fusion that we decided to use as a precursor thereof. The first proposals made, marked a turning point in my artistic production to get the multiperspective view gained by recording images or video editing

reached a maximum of technical ability. Appearing the need to search for other means to achieve this end by transferring the two-dimensional to three-dimensional video format for multidisciplinary installation. From this standpoint arises the idea of using dance film as an excuse, within the multidisciplinary installation, and beyond the audiovisual production, the art work becomes a sculptural installation where the unit becomes the element that structures the space and offers us a different view of work from two-dimensional world of the moving image at the same three-dimensional sculpture.

One of the main advantages of video format, is its instantaneous ease to describe the reality, but reality is composed of different points of view that are beyond the closer look, and that is why the multitude of screens that make the piece, transmitting on TV at different times, not only allows the public to see the different points of view, but go back or forward without the need for the use of a flashback or flashforward to delay or overtake the action respectively, hence the interactivity plays a fundamental role for involve the viewer and the installation. This feature will see very clearly reflected when the viewer approaches an installation consisting of various screens and projections and could decide the reality he or she wants to see, the exact moment of the piece, in larger or smaller screen, where there is more resolution or more or less contrast, or even several of them at once.

BIBLIOGRAPHY

Cuéllar Alejandro, C. A. (2011). *Nou vocabulari bàsic de l'audiovisual*. Valencia : Ediciones de la Filmoteca.

Guasch, A. M. (2000). *El Arte Último del siglo XX: del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid : Alianza Editorial.

Hughes, R. (2000). *El Impacto de lo Nuevo: El arte en el siglo XX*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, S.L.

Marchán Fiz, S (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid : Ediciones Akal, S. A.

Nöel, B. (2004). *Praxis del Cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Pérez Ornia, J. R. and Rubio Gil, L. (1991). *El arte del vídeo: introducción a la historia del vídeo experimental*. Madrid : RTVE.

Video-proyección amplificando el cuerpo Visualizando pedagogías del movimiento

Serafín Mesa García

Responder a la cuestión cómo generar movimiento de un modo científico o estético no es nuestro propósito. En su lugar, exponerla y apreciar las herramientas y técnicas para ello, sí. Para ello partimos de preguntarnos cómo generar inmovilidad, esto nos lleva a atender a los sistemas de percepción, los órganos implicados y la imagen de estatismo. Es preguntarse por lo obvio, indagar en la tradición en la representación de imágenes. En su análisis de los soportes estáticos en pintura en relación con los soportes dinámicos Marcel Martin expone “toda la historia de la pintura, considerada desde el punto de vista de la expresión de la temporalidad, “reclama” al cine¹”. Detectar movilidad es de hecho más evidente que percibir quietud. La pintura del Quattrocento ‘reclamaba’ por el movimiento antes de que técnicamente fuera posible. En contradicción hoy en día la actividad nos rodea y es necesario aislarse para identificar pausa. Esta contradicción entre realidad y técnica ha ido afectando nuestro modo de fijar y transmitir representaciones y su valor como conocimiento. En el siglo pasado aparecieron oficios y trabajos adaptados a nuestros umbrales de percepción de movimiento, ello favoreció el surgimiento de la industria cinematográfica y sus productos como oferta de ocio popular. Tecnología y reproducción cinética encontraron el acuerdo en la secuenciación y sucesión óptima de representaciones estáticas, una división o fragmentación del movimiento para la comprensión de este.

Al analizar la percepción de movimiento se hace posible deducir los mecanismos implicados en este proceso. Estos son los órganos del equilibrio (el aparato vestibular, situado en el oído), la propiocepción y los órganos de la visión, configurando la imagen corporal. Se han generado técnicas adaptadas a los umbrales de nuestra percepción de movimiento. Así podemos afirmar y entender el cuerpo como un órgano de percepción total de los estímulos cinéticos. Y la tecnología digital Software y hardware como medio

1 MARTIN, Marcel. (1990) El lenguaje cinematográfico. Barcelona: Gedisa. p. 216.

para aumentar y amplificar su conciencia. De esta técnica cinética apuntamos tres factores diferenciando los niveles que intervienen en su composición:

1. El formato y contexto del producto cultural. El público y el espacio para el que es concebido y representado. También se incluyen en este factor los medios y maquinaria necesaria para su ejecución.

2. La organización: dramaturgia, edición–montaje. Dependiendo del formato las estrategias para relacionar los materiales generados se integraran por procesos diferentes. En todos los casos organizar y detectar patrones que oscilarán en la tensión del orden y el ruido.

3. El cuerpo como estructura fisiológica. La anatomía humana recorriendo los dos primeros factores, por ello esta estructura orgánica es tomada como originaria y precursora. Raíz del análisis.

Describir la técnica que relaciona estos factores es nuestro propósito.

La herencia y lo experimental se confrontan en los dos primeros factores. Los ajustes y negociaciones previas a la composición de movimiento oscilaran entre la innovación y el legado de la producción audiovisual o escénica. La base biocinética para estas dos primeras no cambia. El cuerpo se presenta como órgano, medio y manipulador de herramientas. A lo largo de esta exposición hemos de calibrar y tomar conocimiento de esta base fisiológica y los diferentes puentes posibles entre estos tres niveles de composición de movimiento. En la dirección de Studio do Gozo. Una productora audiovisual. Un equipo internacional formado por artistas especialistas en diferentes campos que se dispone para el intercambio en el campo del otro. Apuntando un territorio y su exploración, favoreciendo la aparición de una técnica de entrenamiento de animadores, dibujantes de movimiento y bailarines. Del estudio y práctica se deriva la certeza y entendimiento del cuerpo como aparato de reconocimiento íntegro de los estímulos cinéticos y la tecnología digital Software y hardware señalar su evidencia y transmisión. Algunos de los principios o bloques para construir cruces entre estos factores serán el estudio de los focos, ejes y duración de movimiento en el cuerpo haciéndolos visibles por medio de tecnologías del video.

OBJETIVOS: FINALIDAD Y FUNDAMENTOS

En el I Curso de Especialización en postproducción de video

VJ videojockey y videoclip, impartido en la facultad de BB. AA. de Málaga se recapitula y concreta este presupuesto teórico en ejercicios individuales y su integración grupal en una videojockey performance. Esto es reformular el concepto de imagen en un contexto no estático. Este curso es la aplicación del trabajo del artista cinético. La asimilación de conocimiento en el manejo de dispositivos de registro y del software para su post-producción. El reconocimiento de posibilidades físicas del cuerpo. Poniendo de manifiesto el cuerpo como aparato sensorial del movimiento tanto para el bailarín como para el animador. Cruzar el aprendizaje de danza con la formación en el arte de la video-animación, campos distantes en modos de trabajo y representación a la vez que cercanos por vivenciar y encerrar movimiento. Focalizar en los principios de la práctica de la danza contemporánea con los fundamentos del video. Apuntar los pioneros de la animación y distinguir innovación, alejándose de los fundamentos del lenguaje cinematográfico. Recopilar y estudiar estas producciones audiovisuales desde la perspectiva del maestro en danza. Utilizar la misma perspectiva, de la física corporal para analizar producciones audiovisuales configuradas por lo musical, esto es el videoclip. Planteando las bases de un entrenamiento expandido, útil para un amplio abanico de profesionales en el que vivenciar el cuerpo en movimiento como soporte y medio de creación. Transmitir conceptos teórico-prácticos del movimiento para establecer nexos comunes entre los y las posibilidades del cuerpo. Desarrollar acciones fuera del ámbito comercial de las artes escénicas, cine o performance. Escribir partituras físicas en lugar de guiones o partituras musicales. Reubicar las tecnologías en instrumentos para tocar películas como se tocan canciones. Diseñar muestras en vivo de una representación de movimiento de proyecciones editadas in situ y coordinadas con los movimientos físicos que las provocaron. Evidenciando la reciprocidad entre lo digital y lo corporal.

METODOLOGÍA

A través de qué procesos el proyecto coreográfico es capaz de amplificarse. Con la elección de principios y estructuras de pedagogía corporal estamos comprobando las relaciones más óptimas entre dichos principios y modos para su visualización. Estructuras

diseñadas o deducidas por maestros en danza anteriores tanto occidentales como orientales. Herederos de tradiciones que se afinan en lo exterior y lo interior, respectivamente. Ampliación que atañe al caso específico de este estudio. Participando de las alianzas específicas de esta colaboración y el cruce entre campos diferentes y próximos. Desmenuzar, fragmentar aparece como método de aproximación. Es la tarea que se nos presenta, la reducción. Los factores de composición quedaron definidos en la presentación, nos acomete ahora segmentar en principios cada uno de estos campos para adecuarlos. Establecer equivalencias resulta demasiado forzado. En su lugar, apuntar direcciones en las que el aprendizaje de ambos campos se pueda apoyar. La suplencia sensorial entre los diferentes órganos encargados de dibujar imagen corporal se presenta como una circunstancia apropiada para la relación de lo visual con lo cinético (propiocepción). En su elaboración dialogan órganos encargados de registrar tanto impulsos externos como internos. Dar pautas sencillas para afinarlos es dirigir la atención, dar responsabilidad en la ejecución para lograr el estudio. El proceso de grabación apoya esto, documentando. La misma atención continua en el proceso de edición o post-producción de video. Analizándolo desde la perspectiva de la reducción, nos preguntamos si este tiene que ser cerrado. Planteando sistemas abiertos de relación. Entonces aplicaremos el método de las change operations utilizado por Merce Cunningham en sus muestras. Por medio del cual la composición global se divide en unidades elementales y la sucesión de ellas se define poco antes de que comenzar la muestra.

Si sientes físicamente la forma de algo completamente, no sólo del hecho. Esto es curvo, esto es recto. Lo qué es esto. Cuando está claro... cómo es una recta en el espacio. Qué es abajo o qué es paralelo o alguna otra posición... Si eres consciente de lo que estás haciendo, finalmente, se convierte en parte de ti. Si lo haces lo suficiente y bastante, por supuesto, se va a convertir en parte de cómo lo hacemos². Merce Cunningham (Mondays with Merce, 2009: 06)

Los acuerdos previos a la producción cinética se situaran en alguno de los valores experimentales o existentes-heredados de

2 CUNNINGHAM, Merce. *Mondays with Merce* Episode 06: *Dancing As Yourself*, video online: [www.merce.org \(http://dlib.nyu.edu/merce/mwm/2009-06-01/](http://dlib.nyu.edu/merce/mwm/2009-06-01/) [acceso agosto de 2009]).

la tradición audiovisual o escénica. Algunos formatos heredados; videoclip, performance, happening, cortometraje. Para llegar a la nomenclatura de formatos experimentales es necesaria la utilización de terminología compuesta; *random video-performance*, *Jam VJ Session*, *live recognition body mapping*. El momento en el que estas disciplinas experimentales pasan a ser legado dependerá de la repetición y aceptación primero por los creadores, seguidos por el público y en última instancia las instituciones públicas y el academicismo patrocinado por ellas.

Hasta que eso ocurra se opta por la auto-producción y el *hágalo usted mismo* (DIY). Las herramientas facilitadas serán auto-suficientes para su aprovechamiento sin necesidad de grandes equipos o presupuestos. Dado su carácter híbrido tampoco requerirá de técnicos u especialistas. Caer en la confusión de lenguajes, en la saturación, es el límite para reiniciar las sesiones o establecer una pausa. En el instante que las pautas sencillas toman caminos inesperados se está estableciendo un proceso inverso a la identificación: la evaluación. Diferenciar proyecto propio de ejercitar o calentar, composición de fragmentación. Películas breves como palabras registrando acciones con un cuerpo atento. Movimientos ejecutados bajo normas sencillas. La reproducción de estas video-palabras accionadas por la pulsación de botones, deslizadores y potenciómetros físicos permite una digitalización tosca del cuerpo, una identificación del cuerpo y su deslocalización en pulsaciones de dedos inteligentes al sincronizar pulsaciones con las mismas acciones ejecutadas en escena por cuerpos atentos. Lo obvio como certeza de transmisión de conocimiento.

RESULTADOS: taller de videoclip y VJ. Entre lo vídeo-gráfico y escenográfico.

I Curso de Especialización en postproducción de video VJ videojockey y videoclip, impartido en la facultad de BB. AA. de Málaga. Componer movimiento a partir de capturas de video e integrarlas mediante *motion graphics* y edición en directo VJ con imágenes estáticas. Relacionar la postproducción de video con disciplinas corporales. Cuestionar el actual lenguaje del cine y sus narrativas. Videoclip porque la música y sus estructuras internas servirán de dictado y guión. *VideoJockey* (VJ) porque el material generado se in-

tegrará con herramientas de VJ en un ejercicio de edición no lineal. Los contenidos especificados en el programa se impartirán con una estructura común. Aprenderemos a usar el *software Photoshop, Premiere y After Effects* en un nivel inicial. Desde la primera sesión se guiará en el manejo y uso de herramientas básicas para generar vídeos muy breves, entre 1 y 10 segundos. Estos clips se utilizarán en la fase final del curso con el software *Resolume Avenue*. Cada sesión partirá de material de video o gráfico facilitado por el profesorado, invitando a los participantes del curso a generar sus propios materiales en las prácticas fuera del horario. Para ello, en un grado también básico, se trabajará el registro y práctica de movimiento delante y detrás de la cámara, al igual que el tipo de acción y su duración. En este trabajo se integrarán fundamentos de la danza y teoría del movimiento creativo de Laban.

Las producciones en video en el contexto artístico se instauraron en los 90 con disciplinas como en el video performance. En la actualidad las plataformas de video online y los dispositivos móviles están permitiendo la producción audiovisual a la escala que tuvo el hipertexto (html) y jpg en cuanto a su difusión y crecimiento colectivo formal y narrativo. El presente curso dota a sus alumnos de las habilidades técnicas y teóricas para situar sus trabajos en este marco del *video online*. Los formatos para su publicación atenderán al videoclip (video lineal) en y al *videojockey* (vídeo no lineal).

Breve descripción de los contenidos

1. Imagen. Improvisación. Duración de una acción Subtemas. Percepción de movimiento. Ritmo. Línea de Tiempo. Sincronía y a/sincronía Aprendizaje Esperado. Entrenar el cuerpo para generar imagen con todos sus mecanismos motrices. Contemplar el espacio como un escenario potencial.

2. Estructuras temporales. Experimentación. A/sincronía. Registrar y editar acciones y dividir las en estructuras temporales.

3. Definir y vivenciar movimiento dentro de la kinesfera. Vivenciar la kinesfera y los elementos básicos del movimiento: peso, tiempo, flujo y espacio de Rudolf von Laban. Aprendizaje Esperado. Generar *loops* animados de los diferentes esfuerzos del movimiento (flotar, golpear o arremeter, deslizar, palpar, retorcer, sacudir, empujar).

4. Definir y experimentar movimiento experimentando cambios de velocidad con *Adobe Premiere*; *pixellation*, *stopmotion*, *time lapsed*.

5. Definir y experimentar con *Adobe After Effects* movimiento aplicando *Chroma*, rotoscopia.

CONCLUSIONES Y APLICACIONES: Icosaedro y esfuerzos de movimiento

Definir y vivenciar movimiento dentro de la kinesfera. Explorando y animando la kinesfera. “El hombre es la medida de todas las cosas” (Protágoras). La naturaleza es matemática: líneas, puntos, planos. Y el cuerpo no escapa a esta rejilla implacable que revela la estructura abstracta detrás de las apariencias sensibles. Simplificar, reducir a lo esencial, básico, como es el tema de la abstracción... Y la danza, como se presenta en su relación con las artes visuales en la exposición *Danser sa vie* del Centro Pompidou. Todo vanguardista, sobre todo De Stijl y Bauhaus, ha capturado la danza, fascinado por el cuerpo en movimiento, sus colores, sus líneas, su dinamismo y sus ritmos. Este cuerpo geométrico, elemental, mecanizado y estilizado, también estaba en el corazón de la investigación de Rudolf von Laban, bailarín, dibujante y fundador de *choreutique* (movimiento notación construido alrededor del espacio, el tiempo, el peso y flujo). Pentágono estudiado por Giordano Bruno en el siglo XVI. El Hombre de Vitruvio, dibujado en 1492 por Leonardo da Vinci. El icosaedro de Rudolf von Laban (1926-1940) y de Le Corbusier el Modulador en 1943. Esta última forma geométrica sirvió a Laban para concebir y explicar su método para lograr precisión en movimientos simples. Diferenciar planos y puntos en el espacio. Esta estructura de movimiento es usada como material de partida para generar bucles de vídeo. Previamente al registro realizamos una serie de prácticas físicas para reconocer y tomar consciencia de nuestra kinesfera dentro del icosaedro.

Sobre el registro de la acción de cada alumno accediendo con sus manos a cada uno de los vértices del icosaedro imaginario. En el proceso de post-producción sobre-impresionamos un icosaedro dibujado y generamos animaciones simples de escala y opacidad de las caras del icosaedro. Estas animaciones sincronizadas con el movimiento del alumno. Las animaciones de las caras de apenas un segundo de duración se vincularán a la botonera del contro-

lador MIDI. Esto permite lanzar las animaciones de las caras sincronizadas al movimiento de las manos del alumno en escenas, usando un cañón de video.

Además de la grabación del icosaedro, recorreremos con el cuerpo los diferentes factores de movimiento de la *Harmony Space*, teoría de movimiento. Estos factores, el espacio, el tiempo, el peso y flujo. Reconocerlos puede resultar confuso ya que en la práctica aparecen combinados. Para diferenciarlos se seleccionan y asocian dos videoclips por cada factor, ya que se presentan en pares de opuestos. Exploramos los cuatro factores tomando primero la música de videoclips para dejarnos motivar. En una segunda repetición además de la música copiamos el movimiento de la pantalla. El videoclip ocupa el lugar del espejo y el maestro en danza. El material resultante de la grabación se realiza en el *studio de chroma key* por ello servirá para realizar prácticas de rotoscopia, máscaras de *chroma* y edición no lineal con el controlador MIDI.

Ejemplificando la aplicación de estructuras pedagógicas físicas y digitales, gracias al desarrollo de acciones corporales e internas regladas con la estructura de bucle. Registrando estas acciones y aplicando técnicas de post-producción y edición de video para fijarlas como bucles de vídeos de una duración breve y modular. Usando interfaces físicos diseñados para ejecutar sesiones de Disc Jockey para integrar estos bucles en sesiones de video. Este aparato o interface física es un controlador MIDI permitiendo la conciencia-percepción corporal, la reproducción de movimientos previamente ejecutados con el cuerpo mediante la pulsación de botones, deslizadores y potenciómetros físicos. Esta digitalización e instrumentalización del cuerpo permite el reconocimiento del cuerpo y su deslocalización. Movimientos anteriormente ejecutados con el cuerpo al completo se condensan en la acción de un dedo. La identificación es protagonista y motor de esta fase del proceso de trazar puentes entre lo digital y físico. En un botón tiene encuentro el mismo cuerpo. El mismo alumno que aparece en el video es quien ha servido de modelo, configurado el ángulo de la cámara, aplicado post-producción de video (transformaciones básicas de movimiento y efectos) además de ser quién asocia los bucles resultantes a pulsadores y botones físicos. La identificación satisface o afecta de un modo tanto exterior como interior. Resulta-

tados visibles que están permitiendo consciencia en el practicante de movimiento. Por tanto da la oportunidad a la corrección y ampliación de movimientos tangibles a la vez que el conocimiento útil de sí mismo y su consiguiente repercusión en la creatividad.

Estoy tratando de dar cursos en estudios de danza que se focalicen en lecturas literales de las que podrían ser consideradas las bases de la danza en el siglo XX, que tienen que ver con gravedad, movimiento, el descubrimiento del inconsciente, la quietud³.

André Lepecki

Como futuras vías de trabajo se plantea la posibilidad de ampliar visualmente los modos de lograr quietud en escena, y el plano fijo. Conceptos difusos como ejes y duración inercia, acciones extra-corporales, proyecciones tienen su raíz en la pausa. Para lograr esta visualización en pausas efectivas y atractivas se elige el método de entrenamiento japonés actoral *Jo-ha-kyu*. Especialización en el contradictorio de ser lo más neutro posible. El proceso japonés para llegar a esta dimensión vacía pasa por encontrar el ritmo que te lleve a ella. *Jo-ha-kyu* son tres fases, cada una significa (*jo*) retener, (*ha*) romper y (*kiu*) rapidez. La práctica expuesta en terminología newtoniana sería (*jo*) pasar por una oposición de fuerzas que se contrarrestan, (*ha*) la superación de una de ellas provoca movimiento constante, (*kiu*) en un instante las fuerzas se igualan, el movimiento cesa y a la vez continúa fuera del cuerpo. Todos los microajustes imperceptibles suman lo interesante de la pausa. Llegar a ella (*kiu*) sin pasar por las dos anteriores fases es el objeto del entrenamiento japonés y el logro de sus actores. Para nosotros lograr estructuras de aprendizaje de video que soporten y amplifiquen esta técnica oriental.

3 LEPECKI, André. *Entrevista a André Lepecki*, scalar.usc.edu (<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/andre-lepecki-spanish> [acceso mayo de 2014])

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. (1990) *El Arte Secreto del Actor: diccionario de antropología teatral*. Hosltebro: ISTA – International School of Theatre Antropology.

BAQUEDANO Sarrionanindia, José Julián. (1987). *Norman McLaren Obra Completa 1932-1985*. Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

CUNNINGHAM, Merce. *Mondays with Merce Episode 06: Dancing As Yourself*, video on-line: www.merce.org (<http://dlib.nyu.edu/merce/mwm/2009-06-01/> [acceso agosto de 2009]).

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres: Athollone Press.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. (1988). New York: New York: Zone Books.

LEPCKI, André. (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Bilbao: Menú de Comunicación.

MARTIN, Marcel. (1990) *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Gedisa.

MCLAREN, Norman (2006). *Norman McLaren the Master's Edition*, DVD. National Film Board of Canada, Canada.

SÁNCHEZ, José Antonio y CONDE SALAZAR, Jaime. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Video-projection amplifying the body Visualizing movement pedagogies

Serafín Mesa García

It is not our purpose to answer the question how to generate movement in a scientific or aesthetic mode. Instead, we expose and appreciate the tools and techniques to do it. With this purpose we start to wonder how to generate immobility, this brings us to pay attention to the organs systems involved perception and image of statism. Is to ask the obvious, look into the tradition of imaging. In his analysis of the static media painting in relation to the dynamic support Marcel Martin exposes "the whole history of painting, considered from the point of view of the expression of temporality," claims' to cinema¹. "Detect mobility is indeed apparent that perceived stillness. painting of the Quattrocento 'claimed' by the movement before it was technically possible. Today, in contradiction activity surround us and it is necessary be isolated to realise pause. This contradiction between reality and art has been affecting our way to perceive and to broadcast representations. Its value as knowledge. During the last century appeared trades and jobs adapted to our motion perception thresholds it favoured the emergence of the film industry. Also cinema production becomes such as popular. Technology and kinetic reproduction found agreement in an optimal sequencing and sequence of static representations, a division or fragmentation of the movement to understand this.

The analysis of motion perception make possible to deduce the mechanisms involved in this process. These are the equilibrium's organs (the vestibular apparatus, located in the ear), proprioception, and the organs of vision, shaping body image. Were generated techniques adapted to our motion perception threshold. So we can say and understand the body as a whole organ of kinetic perception stimuli. And the digital software and hardware technology like a media to enhance and amplify their conscience. We aim three factors differentiating the three levels involved in the composition of this kinetic art.

1 MARTIN, Marcel. (1990) *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Gedisa. p. 216.

1 The form and context of the cultural product. The public and the space for which it is conceived and represented. Also included in this factor the machinery required for execution.

2 Organization: drama, editing - assembly. Depending on the format, the strategies to integrated materials would be different. To organize and detect patterns that oscillated in the tension between order and noise.

3 The body as physiological structure. Human anatomy walking the first two factors because this organizational structure is taken as original and pioneer. The body as background and soil of our analysis. Describe the technique that relates these factors is our purpose.

Heredity and experimental are confronted in the first two factors. The settings and pre-movement composition negotiations will be positioned between innovation and legacy of the audiovisual or stage production. The bio-kinetic basis for the first two does not change. The body is presented as a medium and manipulator tools. Throughout this exposition we will calibrate and take cognizance of the physiological basis and the different possible bridges between these three levels of composition of movement. In the direction of Studio do Gozo. A production company. An international team of specialists artists in different fields that are available for exchange in the field of the other. Favoring the emergence of a technical training animators, artists and dancers movement. Study and practice of certainty and understanding of the body as full recognition apparatus of kinetic stimuli and digital software and hardware technology and transmission signal their evidence is derived. Some of the principles or blocks to build coses between these factors will be the study of the foci, axes and duration of movement in the body making them visible through video technologies.

TARGETS: PURPOSE AND RATIONALE

At the Specialization Course of video postproduction in VJ and video, taught at the Faculty in Fine Arts at the Malaga University we recapitulated and concrete this theoretical budget into individual exercises and group integration into a VJ set and performance. This is to reformulate the concept of image in a non-static context. This course is the application of the work of kinetic artist.

The assimilation of knowledge in the management of recording devices and software for post-production. Recognition of physical possibilities of the body. Emphasising the body as sensory apparatus of movement for both the dancer and for the entertainer. Cross learning dance training in the art of video-animation, distant fields work and representation modes while experiencing near by and wax movement. Focus on the principles of contemporary dance practice with the basics of video. Aiming the pioneers of animation and distinguish innovation, away from the basics of film language. Collect and study these audiovisual productions from the perspective of the teacher in dance. Use the same perspective, the body configured to analyze audiovisual productions at musical physics, this is the video clip. Raising the foundations for expanded training, useful for a wide range of professionals in which to experience the body in motion as a support and means of creation.

Transmit theoretical and practical concepts of the movement to establish common links between the body and the possibilities.

Develop actions outside the commercial field of performing arts, film and performance. Write physical scores instead of hyphens or musical scores. Relocate technologies as instruments to play movies songs are played. Design samples live a motion representation projections insitu edited and coordinated physical movements that resulted. Demonstrating the reciprocity between the digital and the body.

METHODOLOGY

Through what processes choreographic project is able to be amplified. With the choice of principles and pedagogy body structures we are cheking the most optimal relationships between these principles and modes for viewing. Structures designed or deducted by previous dance teachers in both Western and Eastern. Heirs of traditions that are tuned exterior and interior, respectively. Large regards the specific case of this study. Participating specific alliances of this collaboration and crossing between different fields and next. Crumble, fragment appears as approximation method. It is the task before us, the reduction. Composition factors were defined in the presentation we now segmented into early rushing each of these fields to suit. Establishing equivalence is too forced. Instead, aim directions in which learning can be supported in both

fields. Sensory substitution between different bodies draw body image is presented as an appropriate circumstance to the relationship of the visual with the kinetic (proprioception). In its development of recording dialogue bodies external and internal impulses. Give simple guidelines to tune them is to draw attention to responsibility for implementation to achieve the study. The recording process supports this documented. The same continuous care in the process of editing or video post-production. Analyzing it from the perspective of the reduction, we wonder if this has to be closed. Open systems pose relation. Then apply the method of operations used by Merce Cunningham change in their samples. Whereby the overall composition is divided into basic units and the sequence of which is set to start just before the sample.

If you feel physically the form of something completely, not only the fact. This is curved, it is straight. What is this. When it is clear ... how is a line in space. What is down or what is parallel or another position ... If you are aware of what you're doing, eventually it becomes part of you. If you do enough and pretty, of course, will become part of how *hacemos*².

The kinetics pre-production agreements are classified under any of the existing-legacy or experimental values, in the audio-visual or theatrical traditions. Some legacy formats; video, performance, happening, short film. To get to the nomenclature of experimental formats is necessary to use composite terminology; random video performance, VJ Jam Session, live recognition body mapping. The time when these experimental disciplines become legacy depends first, on the repetition and acceptance by the creators, followed by the public and ultimately the public institutions and scholarship which sponsored them.

Until that happens we opt for self-production and DoItYourself (DIY). The tools provided will be self-sufficient for its use without large equipment or budgets. The hybrid nature will require either technicians or specialists. Falling in the confusion of languages at saturation, is the limit to reset the session or set a pause. At the time that the simple guidelines is taking an unexpected paths is

2 CUNNINGHAM, Merce. Mondays with Merce Episode 06: Dancing As Yourself, video on-line: [www.merce.org \(http://dlib.nyu.edu/merce/mwm/2009-06-01/ \[acces august 2009 \]\)](http://dlib.nyu.edu/merce/mwm/2009-06-01/).

establishing an inverse identification process. Evaluation. Differentiate own project to exercise or heat, composition fragmentation. Movies smallest like words recording actions of an awake body. Movements executed under simple rules. Playback of these video-words-driven pressing buttons, sliders, knobs physical. Allows coarse digitization of the body. The body identification and the offshoring of intelligent fingers. By synchronizing pulses with the same actions performed on stage by attentive bodies. The obvious thing as evidence of knowledge transfer.

RESULTS: Clip and VJ workshop. Among the graphic video and stage.

1st Specialization Course VJ VJ video postproduction and video clip, taught at the Faculty of BB. AA. Malaga. Compose motion from video capture and integrate motion graphics and editing by live VJ with static images. Linking video postproduction with bodily disciplines. Question, the current language of cinema and its narrative. Music video because the music and its internal structures and serve as dictated script. VideoJockey (VJ) because the material generated tools are integrated with an exercise VJ non-linear editing. The levels in the program will be taught with a common structure. Learn to use Photoshop, Premiere and After Effects software at an entry level. From the first session will be guided in the handling and use of basic tools to generate very short videos, between 1 and 10 seconds. This clip will be used in the final phase of the course with software Resolume Avenue. Each session will start from video or graphic material provided by the teacher, inviting course participants to generate their own materials in practice after hours. To do this, a basic degree also, recording and motion practice will work in front and behind the camera, like the type of action and duration. In this rol the fundamentals of dance and creative movement theory be integrated Laban.

The video productions in the artistic context were established in 90 disciplines in the video performance. Currently online video platforms and mobile devices are enabling audiovisual production to the scale that had the hypertext (html) and jpg in their dissemination formal narrative collective growth. This course gives students techniques to locate and theoretical work in this part of

the online video skills. The formats for publication will attend the video clip (linear video) and VJ (nonlinear video).

Brief description of the content

1 Image. Improvisation. Duration of action subtopics. Perception of movement. Rhythm. Timeline. Synchronous and asynchronous Expected Learning. Training the body to generate an image with all its drive mechanism. Consider the space as a potential scenario.

2 Temporary Structures. Subtopics. Experimentation. A / sync. Record and edit actions and divide in temporary structures.

3 Defining and experiencing movement within the Kinosfera Experiencing kinosfera and the basic elements of movement: weight, time, flow and space by Rudolf von Laban. Expected Learning. Generate animated loops of different efforts of motion (float, hit or strike out, slide, touch, twisting, shaking, pushing).

4 Defining and experiencing movement speed changes experimenting with Adobe Premiere; pixellation, stopmotion, time lapsed.

5 Define and experiment with Adobe After Effects using Chroma motion, rotoscoping.

CONCLUSIONS AND APPLICATIONS: Icosahedron and efforts motion

Defining and experiencing movement within the Kinosphere. "Man is the measure of all things" (Protagoras). Nature is mathematical: lines, points, planes. And the body does not escape this relentless grid reveals the abstract structure behind sensible appearances. Simplify, reduce to the essential, basic, as is the issue of abstraction ... And dance, as presented in its relation to the visual arts in the exhibition "Danser sa vie" the Centre Pompidou. All avant-garde, particularly De Stijl and Bauhaus, has captured dance, fascinated by the moving body, its colors, its lines, its dynamism and its rhythms. This geometric, elemental, mechanized and stylized body was also at the heart of research of Rudolf von Laban, dancer, draftsman and founder of choreutique (movement notation built around the space, time, weight and flow). Pentagon studied by Giordano Bruno in the sixteenth century. The Vitruvian Man, drawn in 1492 by Leonardo

da Vinci. The Rudolf von Laban icosahedron (1926-1940) and Le Corbusier in 1943 *Modulor* latter geometry served Laban to conceive and explain their method for accuracy in simple movements. Differentiate planes and points in space. This movement structure is used as starting material to generate video loops. Prior to registration conducted a series of physical to recognize and become aware of our *kinoesfera* practices within the icosahedron.

In the recording of each student actions in which they are accessing with their hands to each one of the vertices of the imaginary icosahedron. In the postproduction process we draw this icosahedron on impressed and generate simple animations of scale and opacity of the icosahedron faces. The animated faces are synchronized with the movement of the pupil. The animations of the faces of just one second duration we linked to MIDI controller keypad. Using a video projector, this allows synchronized toss and climbing movements to the student performing in the stage the same hands movements.

In addition to recording the icosahedron, we pass over the different factors movement of the Space Harmony theory of motion by Laban. These factors, the space, time, weight and flow. Recognise them can be confusing because in practice are combined. To differentiate we associate and selected two music video clips for each factor, as presented in opposite stop. We explore the four factors taking first music video to let us motivate. After that we perform a second repetition copying from the screen movement. The video takes the place of the mirror and dance teacher. The material resulting from the studio recording was made in chroma key therefore this practices serve to make rotoscoping, chroma masks and non-linear editing with the MIDI controller.

Exemplifying the application of physical and digital educational structures, thanks to the developing of body and internal actions ruled in the loop structure. Registering these actions and apply techniques for post-production and video editing to fix them as video loops in a modular short duration. Using DJ devices to integrate these loops. This device is a physical interface or MIDI controller allowing consciousness-body perception, playback previously executed movements with the body by pressing buttons, sliders, knobs physical. This digitization and instrumentalization

of the body allows the recognition of the body and its relocation. Previously executed motions full body condense on the action of a finger. Identification is protagonist and engine of this phase of the build bridges between digital and physical. In a meeting button has the same body. One student on the video is who has served as a model, set the camera angle, applied post-production video (basic transformations and motion effects) besides being who associate the video loops resulting to physical buttons. The identification meets or affects a mode both exterior and interior. Visible results are allowing the practitioner consciousness movement. Therefore provides an opportunity for correction and amplification of tangible moves while useful knowledge of itself and its consequent impact on creativity.

I'm trying to dance studies courses that focus on literal readings that could be considered the foundation of dance in the twentieth century, which have to do with gravity, motion, discovery of the unconscious, the immobility³.

Andre Lepecki

As future work tracks the ability to visually amplify the ways of achieving stillness on stage. Fuzzy concepts like inertial axes and duration. Extra-corporeal projections actions are rooted in this pause. To achieve this effective and attractive display pauses is chosen the Japanese training method actor Jo-ha-kyu. Specializing in contradictory to be as neutral as possible. The Japanese process to reach this empty dimension is to find the rhythm take you to her. Jo-ha-kyu are three phases each one means, (jo) hold, (ha) and break (kiu) quickly. The practice would be exposed in Newtonian terminology (jo) go through an opposition of forces that counteract, (ha) overcoming one causes constant motion. (Kiu) forces in a second movement ceases while still outside the body is equalized. All microadjustments add interesting imperceptible pause. Get to it (kiu) without going through the previous two phases is the subject of the Japanese training and achievement of its actors. For us to achieve video learning structures that support and amplify this oriental art.

3 LEPECKI, Andre. Entrevista a André Lepecki, scalar.usc.edu (<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/andre-lepecki-spanish> [acceso mayo de 2014])

Bibliography

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. (1990) *El Arte Secreto del Actor: diccionario de antropología teatral*. Hosltebro: ISTA – International School of Theatre Antropology.

BAQUEDANO Sarrionanindia, José Julián. (1987). *Norman McLaren Obra Completa 1932-1985*. Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

CUNNINGHAM, Merce. *Mondays with Merce Episode 06: Dancing As Yourself*, video on-line: [www.merce.org \(http://dlib.nyu.edu/merce/mwm/2009-06-01/](http://dlib.nyu.edu/merce/mwm/2009-06-01/) [acceso agosto de 2009]).

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres: Athollone Press.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. (1988). New York: New York: Zone Books.

LEPCKI, André. (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Bilbao: Menú de Comunicación.

MARTIN, Marcel. (1990) *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Gedisa.

MCLAREN, Norman (2006). *Norman McLaren the Master's Edition*, DVD. National Film Board of Canada, Canada.

SÁNCHEZ, José Antonio y CONDE SALAZAR, Jaime. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Uso del davul como sonido sinécdoque en la danza dabke y precedentes en el lenguaje audiovisual.

Mikail Karaali

Resumen

Este artículo consiste en un enfoque del funcionamiento característico del davul como un instrumento representante sonoro y visual del dabke, que juega un papel importante en la celebración de las bodas tradicionales de Antioquia, tanto social como artísticamente. La movilidad y la posibilidad de tocar sin amplificación convierte al davul en una representación de la orquesta en la escena, de forma que se convierte en una sinécdoque. La investigación de estos elementos tradicionales locales es importante porque les otorga su lugar dentro de las artes escénicas modernas, por eso, los resultados que hemos obtenido a partir de un trabajo de campo detallado, han sido analizados desde el punto de vista del lenguaje audiovisual.

Palabras claves: Sonido sinécdoque; Representación sonora; Instrumento representativo; Dabke; Davul.

El origen de la sinécdoque, a pesar de que sea conocida como una manera de expresión en la literatura, actualmente tiene un lugar importante en todos los campos del arte, concretamente hoy en día estamos bastante acostumbrados a oírlo dentro del el lenguaje audiovisual.

La sinécdoque es un tropo en el cual:

Una parte de algo es usada para representar el todo.

El todo es usado por una parte.

La especie es usada por el género.

El género es usado por la especie.

El material de que algo está hecho es usado por la cosa.

La sinécdoque es una licencia retórica mediante la cual se expresa la parte por el todo. Es una de las maneras más comunes de caracterizar un personaje ficticio. Frecuentemente, alguien es constantemente descrito por una sola parte o característica del cuerpo, como los ojos, que vienen a representar a la persona.

El lenguaje audiovisual existe en toda aquella comunicación

que transmitimos a través de los sentidos de la vista y del oído. Entre los diferentes mecanismos de continuidad espacio-temporal en la obra audiovisual, el *flashback*, *flash forward*, metáfora y sinécdoque son los más utilizados. Si bien a través del lenguaje audiovisual se puede representar una idea mediante el guión, mediante la acción o el diálogo de los personajes, existe una manera más sutil y directa a través del sonido y la misma imagen. El sonido influye de manera subconsciente en el espectador y un buen uso del mismo dota de mayor significado a la escena. En cuanto a la imagen, además de la luz y el color, el montaje cinematográfico es de suma importancia ya que utiliza distintos tipos de plano que sugieren una idea, alterando el ritmo y la velocidad y haciendo uso de importantes recursos poéticos aplicados en este caso a la imagen como son el plano sinécdoque y metafórico.

El uso de la sinécdoque se puede realizar de maneras distintas a través de elementos literarios, visuales y sonoros, pero también es posible realizar combinaciones entre ellos.

El sonido de las olas contra la tierra representan el mar.

Un gong grave que representa la espiritualidad.

La audición forma parte importante de nuestras percepciones y los sonidos representan una parte de nuestra vida cotidiana. Muchas veces recordamos un objeto, una situación, una persona o un imagen por un sonido. Para Pepe Jiménez (2008):

“La sinécdoque es un tipo de metonimia que consiste en sustituir el todo por las partes o viceversa. También puede suponer la sustitución de elementos con una contigüidad espacial, temporal o nocional. Por ejemplo: mostrar con un plano de detalle sólo una parte del objeto, la más significativa, la que pueda despertar más el interés del espectador. A partir de ella, el espectador tendrá que reconstruir lo que falta.”

La percepción auditiva lleva varios códigos impresos en sí. y esos códigos se descifran por nuestro cerebro, el cual es capaz de convertir y completar los códigos respecto a cualquier tipo de dato. Según Manfred Tietz (2002):

“Los elementos sonoros, además de truenos, viento y ruidos supuestamente telúricos, se amplían en el caso de la tormenta marítima. Proyectan, también, su valor sinécdotico y son fácilmente reconocibles por los espectadores.”

El sonido sinécdoque también existe en las artes performativas como un elemento representante entre la música y la danza. En las bodas de Antakya se utiliza el sonido del *davul* como un parte pequeña para representar toda la orquesta, es decir que al abandonar la plataforma de la orquesta y adentrarse en el cuerpo de baile, el sonido del *davul* interacciona directamente sobre la *kinesfera* del bailarín, provocando una mayor enfatización del ritmo.

En las bodas de Antakya normalmente los músicos tocan en la plataforma de la orquesta enmarcada por los altavoces colocados a los lados de esa plataforma. Así que, la fuente sonora se queda solo en un lado de la escena. En el círculo del *dabke* que gira en la escena, al ser muy grande, los bailarines experimentan dos maneras de audición, una demasiado amplificada cuando se encuentran cerca de la plataforma y otra menos amplificada cuando se alejan de ésta. En este último caso si existe reverberación en el salón, a veces incluso los bailarines pueden perder el ritmo. Para evitar esa situación, cuando empieza el *dabke*, el *davul* se escinde de la plataforma de la orquesta y se introduce entre los bailarines generando el sonido dentro de la escena ocupada por la danza. A través de esa interacción sonora protagonizada por el *davul* se establece una especie de balanza acústica en la escena y por otra parte se genera un representación visual y sonora que vamos a denominar el sonido sinécdoque.

El percusionista ubicado en la escena con el *davul*, representa a los otros músicos e instrumentos de la orquesta, pero lo más importante es su representación sonoro-musical al representar el sonido alejado de la música que emerge de la plataforma situada en un lado del espacio donde se desarrolla la celebración del festejo de las bodas (el todo), por un instrumento de percusión -el *davul*- (parte pequeña). Los golpes del *davul* corresponden al ritmo, es decir, en el *dabke* toda la música esta estructurada sobre el ritmo y el ritmo esta estructurado sobre el *davul*. Las contribuciones sonoras cómo sinécdoque a través del *davul* son:

1. Una audición equilibrada para todos los componentes de la escena: músicos y bailarines
2. Permite un audición multiperspectiva para los bailarines
3. Ayuda a los bailarines para que no pierdan la señal sonora de las bases principales del ritmo

4. Acentúa el volumen sonoro aportando energía a los bailarines
5. Crea un dialogo sonoro, visual y vibracional.

Bibliografía:

Desmond, J. C. (2003). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, págs. 1-29, 269-288.

Doğruel, F., Leman, J. (2009). 'Conduct' and 'Counter-conduct' on the Southern Border of Turkey: Multicultural Antakya Middle Eastern Studies Vol. 45, págs. 593-610.

Doğruel, F. (ed.), 2010. *Social Transition Across Multiple Boundaries: The Case of Antakya on The Turkish-Syrian Border*. University of Leuven. Leuven.

Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps*, Paris: Ed. Recherches Centre National de la Danse, págs.166.

Gudykunst, W.B. & Ting-Toomey, S. (1988) *Culture and Interpersonal Communication*. California: Sage Publications Inc.

GÜZEL, M. (2002). *Çalgı Topluluklarında Asmalı Davulun Akortlanmasının Önemi*. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü ,Bitirme Çalışması , İstanbul, págs.5.

Jiménez, P. (2008/2009). Lenguaje cinematográfico.ZEMOS98 – EACINE. [online]. disponible: www.zemos98.org.

Merriam, A. P. (1964). *The antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, pp. 123-144, 229-320.

Pineda Pérez, J.B. (2006). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, págs.70.

Tietz, M. (2002). Teatro Calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos: XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia: Ed. Franz Steiner Verlag Stuttgart.

The use of davul sound as synecdoche sounds in dabke dance and precedents in the audiovisual language.

Mikail Karaali

Abstract

This article focuses on the characteristic function of the davul as a sound and visual representative instrument of the dabke, which plays an important role in the traditional weddings of Antakya, socially as well as artistically speaking. The mobility and the possibility of playing without amplification converts the davul into a representation of orchestra on stage, becoming a synecdoche, which means a part standing for a whole. The research on those traditional and local elements is important in the way that it confers a place in modern performance on them, that's why the result of the research from a detailed groundwork has been analyzed from the point of view of audiovisual language.

Key Words: Synecdoche sound; Sound representation; Representative instrument; dabke; davul.

The origin of synecdoche, despite being known as a way of expression in literature, currently has an important place in all fields of art, specifically nowadays we are quite used to hear in the audiovisual language.

Synecdoche is a trope in which:

A portion of something that is used to represent the whole.

The whole is used for a part.

The specie is used for the genre.

The genre is used for the species.

The material that something is made, is used for the thing.

Synecdoche is a rhetorical license whereby the part for the whole is expressed. It is one of the most common ways of characterizing a fictional character. Often, someone is consistently described by a single part or feature of the body, such as eyes, coming to represent the person.

The visual language exists in every communication transmitted through the senses of sight and hearing. Among the different mechanisms of spatiotemporal continuity in the audiovisual work,

the flashback, flash forward, metaphor and synecdoche are best used. Although through the visual language, an idea can be represented by the script, through action or dialogue of the characters, there is a more subtle and straightforward way through sound and image. The sound subconsciously influences the viewer and a good use of it gives greater meaning to the scene. As for the image, in addition to light and color, film editing is very important since it uses different kinds of scenes which suggest an idea, altering the rhythm and speed and using important poetic resources used in this case the image such as synecdoche and metaphorical level.

The use of synecdoche can be done in different ways through literary, visual and sound elements, but it is also possible combinations among them.

The sound of the waves against the earth represent the sea.

A serious gong represents spirituality.

The audition is an important part of our perceptions and the sounds are a part of our everyday life. Many times we remember an object, a situation, a person or an image from the sound. Pepe Jimenez says (2008)

“Synecdoche is a type of metonymy which is able to replace all of the parties or vice versa. It can also mean the substitution of elements with a spatial contiguity, temporal or notional. For example: Show up detail with only part of the object, the most significant, which can wake up the viewer’s interest. From it, the audience will have to reconstruct what is missing.”

Auditory perception takes several printed codes itself. and these codes are decoded by our brain, which is able to convert and complete the codes in relation to any type of data. According to Manfred Tietz (2002):

“The sound elements, besides thunder, wind and presumably telluric noises, expand in the case of sea storm. That project also its sinecdotic value and are easily recognizable by viewers. “

The sound synecdoche exists in the performing arts as a representative element between music and dance. At the weddings of Antakya the of sound davul is used as a small part to represent the whole orchestra, that is, when the musicians leave the plat-

form of the orchestra and get into the dance floor, the sound of davul interacts directly on kinesphere of the dancer, causing further emphasizing rhythm.

At the weddings of Antakya normally musicians play in the orchestra platform framed by speakers placed on the sides of the platform. So, the sound source is alone on one side of the scene. In the circle where dabke scene is revolving, being very large, the dancers experience two ways of audition, one of them is very amplified when they are too close to the platform and the other is less amplified when they leave it. In the latter case if the room produces reverb effect, sometimes the dancers can miss the rhythm. To avoid this situation, when the dabke music begins, the davul is cleaved from the platform and introduces between orchestra and dancers generating a sound within the scene occupied by the dance. Through this interaction sound starring by davul a kind of acoustic scale in the scene is set and in the other hand, a visual and audible representation is generated, we define the sound as synecdoche.

Percussionist located in the scene with the davul, represents the other musicians and instruments of the orchestra, but the most important is its sound-musical representation which represent the remote sound of music emerging from the platform located on one side of the space where the celebration of the wedding is happening (the whole), being the percussion instrument, the davul (small part). Davul beats correspond to the rhythm, that is, all dabke music is structured on the rhythm and the rhythm is structured on davul. Sound contributions like synecdoche through davul are:

- 1 A balanced audition for all components of the scene: musicians and dancers.

- 2 Allows multiperspective audition for dancers.

- 3 helps dancers not to lose the sound signal of the main bases of rhythm.

- 4 emphasizes the sound volume by giving energy to the dancers.

- 5 Create a sound, visual and vibrational dialogue.

Bibliography:

Desmond, J. C. (2003). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, pág. 1-29, 269-288.

Doğruel, F., Leman, J. (2009). 'Conduct' and 'Counter-conduct' on the Southern Border of Turkey: Multicultural Antakya Middle Eastern Studies Vol. 45, pág. 593-610.

Doğruel, F. (ed.), 2010. *Social Transition Across Multiple Boundaries: The Case of Antakya on The Turkish-Syrian Border*. University of Leuven. Leuven.

Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps*, Paris: Ed. Recherches Centre National de la Danse, pág.166.

Gudykunst, W.B. & Ting-Toomey, S. (1988) *Culture and Interpersonal Communication*. California: Sage Publications Inc.

GÜZEL, M. (2002). *Çalgı Topluluklarında Asmalı Davulun Akortlanmasının Önemi*. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü ,Bitirme Çalışması , İstanbul, pág.5.

Jiménez, P. (2008 /2009). Lenguaje cinematográfico.ZEMOS98 – EACINE. [online]. disponible: www.zemos98.org.

Merriam, A. P. (1964). *The antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, pp. 123-144, 229-320.

Pineda Pérez, J.B. (2006). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, pág.70.

Tietz, M. (2002). *Teatro Calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos: XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Florencia: Ed. Franz Steiner Verlag Stuttgart.

Motion Graphic para el film de danza

Juan Manuel Gallardo Domínguez

Valores estéticos, semánticos y la transmisión de ideas son principales cualidades que tienen los *motion graphics* (B. Herráiz, 2008: 7). A pesar de las posibilidades artísticas que permiten, aquí observaremos como el cuerpo y estos elementos gráficos contribuyen de una manera conjunta a enriquecer el lenguaje.

Analogue/Digital 2013 es la pieza que con motivo de la conferencia Analogue/Digital 2013 en Brisbane, Australia, es Producida por *Breeder studio* afincado también en Brisbane. Este proyecto se desarrolla como títulos de crédito pero a pesar de su cometido apreciamos valores dancísticos en la fragmentación de cuerpos desnudos, primeros planos y planos detalles dónde se pueden percibir visualmente la anatomía del cuerpo en movimiento y sus estímulos. A pesar de la deconstrucción de los cuerpos cada plano aporta una información muy detallada y su relación dota al film de un carácter cinestésico. Es decir, la percepción de toda la información relativa al cuerpo y sus movimientos en el espacio. Aunque aquí exceptuamos el sonido acción, solo hay música extradiegética. Cabe resaltar por otra parte que en el sonido acción hay valores cinestésicos. Podemos determinar que el sonido asociado a un movimiento es sonido cinestésico. Pineda (2013: 206) recoge esta información a través de los trabajos de los investigadores M. Karaali y J. Fornieles:

Karaali se apoyará en la denominación *sonido cinestésico* que el artista-investigador Jorge Fornieles Álvarez utilizará para nombrar aquellos sonidos producidos por los pasos de baile en el proceso de grabación de un film de danza.

Las acreditaciones agregan valor funcional, el cuerpo un valor estético añadido mediante la doble exposición de imágenes.

Según Joyce Ho (2013), uno de los creativos, se intentó plasmar la idea de lo analógico frente a lo digital yuxtaponiendo sobre el

cuerpo extensiones urbanas y naturaleza, cuerpos en vuelo y cayendo, unificándose y desintegrándose.



Analogue/Digital 2013. BNE

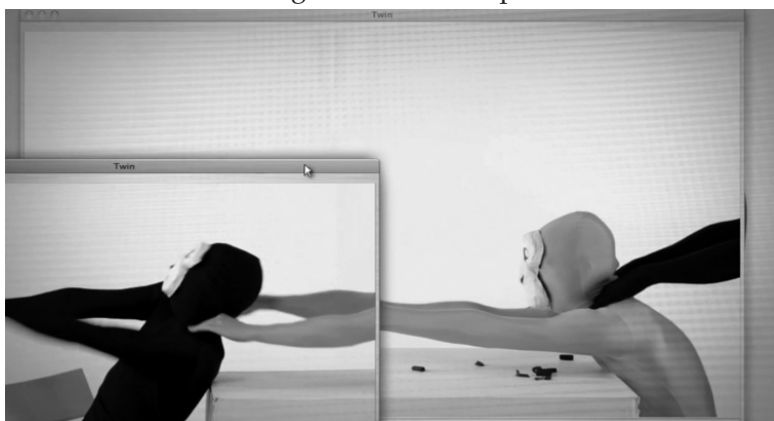
Dent De Cuir es un colectivo que trabaja desde París y Montreal. Parece interesante destacar dos de sus videoclips: *She's bad* (2014) y *Evil Twin* (2012).

En *She's bad* el cuerpo es doblemente protagonista, no solo es la clave para desarrollar la acción en el presente sino que permite hacer unas conexiones semánticas mediante otro espacio-tiempo que se proyecta en la piel. El cuerpo se convierte en un lienzo capaz de narrar eventos para conectarlos con el presente de la acción. De este modo observamos una mujer sin rostro arreglándose, sobre ella unos felinos reguardados en su ropa preparándose para "la cacería" lo cual cobra un doble sentido



She's bad. DyE, 2014.

Si en *She's bad* el cuerpo es la conexión de significantes a través de la relación de distintos elementos espacio-tiempo, en *Evil Twin* la conexión de diferentes pantallas virtuales aportan sentido al movimiento gracias a la coreografía. El tratamiento digital de superposición sobre la metadanza¹ genera nuevos espacios ficticios.



Evil Twin. Modeselektor, 2012. Fotograma.

1 Práctica de la coreografía filmada en sí (Pineda, 2005: 99)

Aquí el coreógrafo-realizador ha jugado un papel decisivo. Maya Deren es el principal referente desde *A Study Choreography for Camera* en 1945. Pineda (2005: 223) alude a los comentarios de Eric y Julie Beaulieu (2004) sobre Deren:

Dentro de sus notas, Deren afirma que los movimientos presentados a partir de perspectivas diferentes, forman una especie de cubismo temporal.

A pesar de las nuevas técnicas digitales, la clave para componer estos ejemplos reside en el cuerpo y sus fundamentos de representación espacio-temporal. Contrastando con la era digital: el cine creó sus propios sistemas expresivos basándose en la centralidad del cuerpo (Quintana, 2011: 18). Por tanto el *motion graphic* está al servicio del movimiento, de la danza.

BIBLIOGRAFÍA

Albinson, I. Landekic, L. Perkins, W. (2013). Analogue/Digital BNE 2013. Noviembre, 12, 2013, <http://www.artofthetitle.com/title/analogue-digital-bne-2013>

Dent De Cuir. *She's Bad*. [Vídeo]. Disponible en: <http://vimeo.com/98090068>

Dent De Cuir. *Evil Twin*, [Vídeo]. Disponible en: <http://vimeo.com/35141744>

Herráiz, B. (2008). *Grafismo audiovisual: El lenguaje efímero. recursos y estrategias*.

Pineda, J. B. (2013). *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante: Le-tradepalo.

Pineda, J. B. (2005) *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*.

Quintana, A. (2011). *Después del cine : Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

Motion Graphic for dance film

Juan Manuel Gallardo Domínguez

Aesthetic and semantic values and the transmission of ideas are the main qualities *motion graphics* (B. Herráiz, 2008: 7) have. Despite the different artistic possibilities, in this text can see how the body and these graphics elements contribute together to enrich the language.

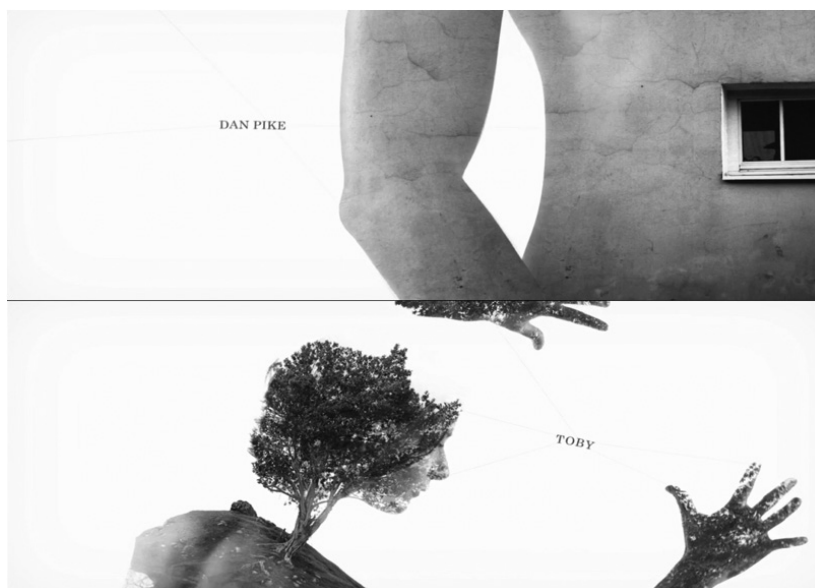
Analogue/Digital 2013 is the first example. From Brisbane, Australia, *Breeder studio* produced this film for the Analogue/Digital 2013 Brisbane conference. This project is developed as ending titles but besides its created like main titles but despite of its content, we appreciate a dance values in nude bodies are fragmentation, foregrounds and detail shots where the nude bodies anatomy and its stimulus can be appreciated. Besides deconstruction of the bodies in every shot, every one provides a very specific information and its relation gives the film a kinesthetic compression. That is, the perception of all the information about the body and its movements in the space. Although here we exclude the action sound, the example only uses extradiegetic music.

It should be noted, moreover that, in the action sound there are kinesthetic. We can determine that the sound associated with a movement is a kinesthetic sound. Pineda (2013: 206) gather this information through the research of M. Karaali y J. Fornieles:

Karaali will use the name of kinesthetic sound that the artist an researched Jorge Fornieles Álvarez will use to name those sounds produced by dance steps during a video dance filming.

Accreditations add functional value. The body, an aesthetic value add by double exposition of images.

According to Joyce Ho (2013) one of the ideas man, they tried to express the idea of analog versus digital by juxtaposing urban extensions, nature, flying bodies and falling down, joining together and disintegrating on the body.



Analogue/Digital 2013. BNE

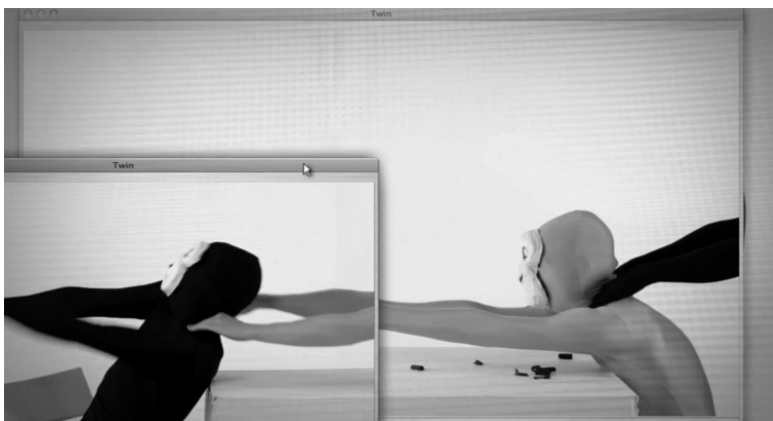
Dent De Cuir is a collective that works from Paris and Montreal. It seems interesting to note two of their music videos: *She's bad* (2014) and *Evil Twin* (2012).

In *She's bad*, the body is doubly protagonist, is not only the key to developing the action in the present, but also provides a semantic connections through other space-time projected on the skin. The body becomes a canvas able to narrate events to connect with the action in the present. Thus, we see a faceless woman primping, on her some cat-like hidden on her clothes getting ready for "hunting" which takes on a double meaning.



She's bad. DyE, 2014.

If in *She's bad* the body is the signifier connection through the relationship of different space-time elements, in *Evil Twin* the connexion of different screens provide movement sensation through choreography. Overlay digital processing on meta-dance1 generates new fictional spaces.



Evil Twin. Modeselektor, 2012 Frame.

Here the choreographer-director has played a decisive role. Maya Deren is the main reference from *A Study in Choreography for Camera* 1945 Pineda (2005: 223) refers to the comments of Eric and Julie Beaulieu (2004) about Deren.

“Inside her notes, Deren states that the movements presented from different perspectives, forming a kind of temporal cubism.”

Despite the new digital techniques, the key to compose these examples reside in the body and its foundations spatio-temporal representation. In contrast to the digital age: Cinema created its own expressive systems based on the centrality of the body (Quintana, 2011: 18). Thus the motion graphic serves the movement of dance.

BIBLIOGRAPHY

Albinson, I. Landekic, L. Perkins, W. (2013). *Analogue/Digital BNE* 2013. Noviembre, 12, 2013, <http://www.artofthetitle.com/title/analogue-digital-bne-2013>

Dent De Cuir. *She's Bad*. [Vídeo]. Disponible en: <http://vimeo.com/98090068>

Dent De Cuir. *Evil Twin*, [Vídeo]. Disponible en: <http://vimeo.com/35141744>

Herráiz, B. (2008). *Grafismo audiovisual: El lenguaje efímero. recursos y estrategias*.

Pineda, J. B. (2013). *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante: Le-tradepalo.

Pineda, J. B. (2005) *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*.

Quintana, A. (2011). *Después del cine : Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

© Autor Luis Álvarez Falcón
© Autor Rafael Arnal Rodrigo
© Autor Jorge Fornieles Álvarez
© Autor Juan Bernardo Pineda
© Autor Lucía Pérez Córdoba
© Autor Manuel Adsuara Ruíz
© Autor Serafín Mesa García
© Autor Mikail Karaali
© Autor Juan Manuel Gallardo Domínguez

© Per l'edició Regidoria de Cultura Ajuntament de Dénia

Foto de la portada: Fotograma del film de dansa "Sonata", de Juan Bernardo Pineda

Edita: Regidoria de Cultura Ajuntament de Dénia

Patrocinat per:
EATIM de Jesús Pobre
Instalaciones y riegos Vergel S.L.

Imprimeix: Fernando Gil, S.A.
ISBN: 978-84-937085-7-3

Una publicació del Centre Coreogràfic de Dénia

