



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

EL VIDEO-DANZA EN CHILE: 2007 – 2019
UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Alumno: Corro González, Bruno
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al grado Licenciado en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2021

Agradezco a mis padres por su apoyo académico, sus recomendaciones prácticas
y sus conocimientos en el área de la cultura.

Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I	
1.1. Datos del contexto	5
1.2. Antecedentes teóricos y empíricos.	6
1.3. Problematización	12
1.4. Pregunta de Investigación	13
1.5. Objetivos de la Investigación	13
Capítulo II	
2.1. Danza contemporánea	13
2.2. Vídeo-Performance	16
2.3. Video-Danza	19
Capítulo III	
3.1 Enfoque de la investigación	22
3.2 Tipo de investigación	23
3.3 Muestra de estudio	23
3.4 Técnicas de investigación	24
3.4.1 Découpage clásico adaptado a la danza	25
Capítulo IV	
4.1 Ficha técnica de los Vídeo-Danza	27
4.2 Metrópolis (2009)	34
4.3 Si viajamos nos transformamos (2017)	35
4.4 Sobre la marca (2019)	35
4.5 “Conversaciones con liga” (2019)	36
Conclusiones	38
Bibliografía	39

Introducción

El presente trabajo de investigación abordará el video-danza, un género cinematográfico poco visibilizado y estudiado en Chile.

En primer lugar, el capítulo I plantea los datos de contexto, antecedentes teóricos y empíricos y problematiza la conformación del vídeo-danza en Chile.

En segundo lugar, el capítulo II realiza un marco teórico para conformar los conceptos con los cuales se analizará y discutirá los objetivos planteados en la monografía.

En tercer lugar, el capítulo III diseñará metodológicamente la aproximación desde el arte para analizar las obras seleccionadas. Se utilizará una adaptación del Découpage clásico.

Por último, el capítulo IV expondrá ordenadamente los vídeo-danza seleccionados y se obtendrán los principales elementos de continuidad y cambio.

Al finalizar, diremos que motivados por la escasez de información acerca de esta multidisciplina artística, una fusión de la danza con el cine, este proyecto se propone reconocer, analizando e identificando a través de obras y producciones chilenas, cuál es el estado del arte del video-danza nacional. Entendiendo que el video-danza es una coordinación estética entre una máquina que registra y que monta, y unos cuerpos que componen una coreografía. El resultado de la combinación de las variables como espacio, duración, imagen y cuerpo.

Capítulo I

1.1 Datos de contexto

La escritura es una práctica activa relacionada con el arte, ya que funciona para analizar, reflexionar y plantear conceptos, ideas, formas de hacer arte, entre muchas otras especificidades. En el arte es fundamental la escritura tanto para crear arte como para escribir sobre arte. Por ejemplo, para crear una película o una obra literaria, se deben plasmar las ideas en el papel de un guion de una película o en un poema.

Cuando se quiere hablar sobre arte, se puede reflexionar acerca de la historia artística; acerca del método; se pueden plantear o manifestar ideas y criticar otras obras. Estas prácticas en la escritura se materializan en libros sobre arte, manuales, ensayos, tesis y otros textos. Como bien dice Juan Carlos Arias: “El texto no es simplemente una producción paralela en la que se da cuenta, de una u otra manera, de la creación artística. El texto es una réplica de la lógica misma de dicha creación” (2010, p. 3).

Por lo tanto, se podría decir que lo que se escribe a partir de una obra artística no se aleja de ésta por estar en otro formato, ni en otro soporte, sino que la escritura es una forma más de comunicar y transmitir ese arte del que se está hablando. Se podría decir que es otra modalidad de expresión del arte.

En un sentido similar a lo antes señalado, podemos indicar que las investigaciones en artes las hacen sujetos investigadores que se dedican especialmente a la práctica artística, de tal modo como ha indicado Sánchez:

De aquí se deriva nuestra propuesta de llamar saber al conocimiento artístico. Este saber está depositado en las obras de los artistas, pero no en las obras concebidas como obras maestras, en las que se admira su formato espectacular, sino en los momentos, acontecimientos y procesos de la investigación susceptibles de ser compartidos (2010, p. 41).

En los procesos de creación de una obra, hay muchos casos en donde la o el artista trabaja con su cuerpo. Expone su obra junto con su cuerpo a la realidad, y tanto la cotidianidad como el expositor, se empapan de experiencias constructivas en el ámbito del arte: “esos espacios invitan a que alguien sacrifique su tiempo, su imaginación y su inteligencia para compartir procesos con otros. Y cómo esos espacios inciden en la transformación del sistema económico de las artes o del sistema social en un ámbito más amplio” (Sánchez, 2010, p. 48).

De esta manera, esta práctica artística al transmutar en una investigación forma parte de una transformación cultural al modificar algunos símbolos globales.

Cuando hablamos de una investigación sobre artes: “Sirve en parte para promocionar o legitimar al músico o al estilo de música que representa, o bien invita a habitar una experiencia ausente (o intermitente); aporta conocimiento sobre el trabajo de un artista, pero no sobre la razón de su búsqueda” (Sánchez, 2010, p. 44)

Los sujetos que investigan tanto en artes como sobre artes pueden llegar a trabajar juntos. El sujeto que investiga en artes puede apoyarse en el sujeto que investiga sobre arte, ya que él puede tener una mirada exterior de su trabajo y una apreciación particular distinta a la del creador de la obra misma. También el sujeto que investiga sobre artes puede obtener un tema de análisis para criticar gracias a quien investigó en artes; “lo más interesante surgirá siempre cuando los unos se expongan a los otros en la conciencia de sus diferencias y en la seguridad de sus potencialidades” (Sánchez, 2010 p. 45).

Ambos sujetos se pueden complementar, pero lo que los diferencia es quién hace la obra y quién la observa y analiza.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos.

Cronológicamente hablando, los estudios en cine en Chile comenzaron en el Centro Experimental de la Universidad de Chile, en donde se estudió cine documental a fines de la década de los años de 1950. Estudiantes como Pedro Chasquel se

formaron en aquel lugar y películas como “El Chacal de Nahuel Toro” y “Mimbre” surgieron de allí.

Se pueden mencionar dos libros en Chile que investigan sobre cine. El primero se llama “Teoría del Cine Documental Chileno: 1957-1973” hecho por Carola Larraín, Maite Alberdi, Camila Vandiest y Pablo Corro. El segundo libro es “Historia del Cine Experimental de la Universidad de Cine” de Claudio Salinas y Hans Stange.

Desde fines de los años 1990, se hicieron estudios sobre la ficción de aquellos años. Ascanio Cavallo, junto a otros tesisistas escribe “Huérfanos y perdidos: el cine de los 90 chileno.” El tipo de cine que estudian es un cine que se caracterizó por hablar, a través de su ficción, sobre el retorno a la democracia en un contexto de transición política.

A través de estas investigaciones sobre cine, que abordan el cine moderno, es decir el cine de antes de los 2000, se puede interpretar que el cine chileno tenía muchas ambiciones y pocas herramientas y, por lo tanto, todas esas investigaciones ampliaban el campo del conocimiento nacional, experimentando y discutiendo sobre la realidad en crisis de aquellos años.

1.3 Problematización

Al iniciar, es necesario señalar que la “investigación sobre las artes es la investigación que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica.” (Borgdorff, 2010, p. 29).

En la línea de este autor diremos que la investigación sobre video-danza pertenece al campo de la investigación sobre las artes en tanto comprende dos disciplinas, danza y artes audiovisuales en el modo particular del videoarte. La distancia teórica está definida por las herramientas que entregan los estudios de cine, en su dimensión estética, y en sus manifestaciones históricas, como consideraciones sobre los contextos políticos, sociales, culturales de esta escena. De ese modo, se sostendrá que “el cine chileno, como un objeto de estudio que convoca distintas

dimensiones: la de ser una manifestación artística, histórica y social, una institución económica, un producto tecnológico y al mismo tiempo cultural” (Kelly, 2020, p. 209).

Tal como se afirma que el cine chileno es un objeto multidimensional para los estudios se debe reconocer que es campo productivo y lingüístico, o sea, cultural, que reúne diversas formas tales como la ficción, el documental, el videoarte y en una dimensión más específica o periférica, el video-danza.

La situación periférica del video-danza dice relación con el hecho de que surge del cruce contemporáneo de lo audiovisual, es decir, de la prolongación en formato de video del cine experimental, con la danza contemporánea, liberada de los códigos de las coreografías, vestuarios y esquemas escénicos clásicos.

La posibilidad de este cruce ocurre en tiempos de la Dictadura Militar chilena (1973-1989), particularmente en el tiempo en que el nuevo mercado del capitalismo a ultranza permite la comercialización de las nuevas tecnologías de la audio-imagen. En virtud de su génesis experimental, en tanto crítica del cine como de la danza y sin un espacio de exhibición formal predefinido, es posible sostener que el video-danza es esencialmente un arte autocrítico, autorreflexivo, una forma de investigación-creación.

En el caso de las investigaciones en artes, el investigador cumple el rol de creador que está experimentando en ese lenguaje. Por lo tanto, está dentro de la obra y está trabajando en las obras. En tal sentido:

Investigación en las artes: Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística. Ésta es en sí un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. (Borgdorff, 2010, p. 30).

En la práctica, el video-danza surge de la posibilidad de registrar con recursos audiovisuales propuestas coreográficas de avanzada. Esta posibilidad, que permite el video, surge con la llegada de nuevas tecnologías de audio-imagen a Chile tras

la imposición de la economía de libre mercado por la dictadura a comienzos de los años ochenta. La tecnología magnética del video permite, aunque con peor calidad de imagen que el cine, hacer registros de larga duración y con equipos más livianos, estableciendo una relación natural entre la cámara en mano y el cuerpo de los danzantes.

La danza registrada por el video se convierte en una suma creativa donde la audio-imagen no tiene el rol pasivo de sólo registrar las coreografías, los movimientos de los cuerpos, la música; todas las estructuras simbólicas que la coordinan existen en la forma particular que administra el montaje del video. En la primera mitad de los años ochenta, cuando la dictadura debe enfrentar mediante nuevas formas de represión las primeras manifestaciones masivas contra el régimen, el video-danza se suma a una escena contemporánea que reúne a poetas, actores, teóricos del arte, cineastas, que desde la mezcla de sus recursos y evitando la literalidad realista de la crítica formulan un arte conceptual que la vez que teoriza el estado de lo político, teoriza los elementos de sus lenguajes artísticos, sus códigos expresivos, sus soportes y los cuerpos mismos.

En esa escena están el colectivo “Las Yeguas del Apocalipsis”, los trabajos de vídeo arte de Lotty Rosenfeld, las acciones poéticas de los literatos Raúl Zurita y Diamela Eltit, los trabajos de interpretación artística de Nelly Richard, los que se van planteando como intervenciones en el espacio público, pero también en espacios institucionales como en los sucesivos encuentros de videoarte en el Instituto Chileno Francés (Ivelic y Galaz, 1988).

La dimensión coreográfica del video-danza se propone como una dimensión específica de desarrollo de las artes coreográficas, las que desde comienzos de los ochenta tienen un impulso moderno o anti-clásico ente otras razones por el regreso a Chile desde el exilio de notorios maestros como Patricio Bunster. Como señala Jorge Olea:

En enero de 1984, se desarrolla el Primer Encuentro Coreográfico, convocado para la creación de solos, dúos y tríos, organizado por Luz Marmentini, Sara Vial y Bárbara Uribe; también regresa del exilio el maestro, coreógrafo y ex

director del Ballet Nacional Chileno Patricio Bunster. El país atraviesa por una situación de gran conflicto social y son principalmente los jóvenes quienes comienzan a generar acciones para provocar el cambio [...] En la danza se tiende a producir también la misma efervescencia social y política propia del momento, que ve como único cauce de expresión libre a la cultura y las artes. En este ambiente nace, en 1985, el Centro de Danza Espiral (actualmente dirigido por Patricio Bunster y Joan Turner) y, al año siguiente, el Grupo de Danza Espiral. Este lugar de práctica, estudio, creación, investigación y encuentro pasaría a constituirse en el caldo de cultivo de los principales creadores e intérpretes del actual movimiento (2002, p.76).

El acontecimiento que describe Olea con carácter de evento fundacional, en el sentido que reúne actores relevantes para el establecimiento de instituciones fundamentales para el desarrollo de una danza contemporánea que no sólo se sitúa activamente en el contexto de sus contingencias históricas sino que también en el ámbito de los nuevos órdenes expresivos de la tecno-audio imagen, indica el papel central que en estas renovaciones, que van a ligar al video con la danza, tiene el coreógrafo Patricio Bunster.

Sólo como un ejemplo de articulación personalizada de la imagen técnica y la danza vale la pena señalar que en el año 1957 fue precisamente Patricio Bunster, novel maestro de danza, quien conoce el cortometraje en desarrollo *Mimbre* del estudiante de arquitectura Sergio Bravo. Bunster, según consignan diversos estudios sobre los cines universitarios de Chile¹, valora tanto el abordaje luminoso y dinámico que ensaya el realizador sobre las manos del tejedor de mimbre que propone a Violeta Parra que conozca la obra y ella, presa de una motivación semejante compone para el filme una pieza en la línea “desestructurada” de sus anti-cuecas. La capacidad de

¹ Los dos trabajos fundamentales que advierten el sentido fundacional que tiene el cortometraje documental *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo en el cine documental chileno contemporáneo, y cuyo fundamento de renovación coincide con el acceso del cine a las universidades de Chile y Pontificia Universidad Católica de Chile, son *Teorías del cine documental Chileno, 1957-1973*, Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila Van Diest (Santiago: Frasis Editores, 2007) y *Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile*, Claudio Salinas y Hans Stange (Santiago: Lom editores, 2008).

Bunster de leer en 1957 la innovadora poética documental de movimiento y luz en el trabajo en desarrollo de Sergio Bravo confirma una familiaridad o el parentesco general entre su conciencia de la danza como expresión dinámica no narrativa del cuerpo y la disponibilidad dinámica de lo real en el cine, en el video, en lo audiovisual.

Volviendo a las relaciones conceptuales entre cine y video danza es importante señalar que cuando se habla de cine como sistema expresivo, lenguaje o cultura, además de precisar que es un tipo de arte que produce películas, documentales y videoclips, se puede incluir dentro de su producción audiovisual la creación de video danza y piezas audiovisuales relacionadas al baile.

Esta fusión de prácticas artísticas se compone por dos disciplinas que expresan ideas, conceptos, estilos y modos diferentes de realización de sus obras.

Por un lado, la danza trabaja con el soporte del cuerpo. Un soporte hecho de carne, huesos y nervios. Un cuerpo físico que siente y piensa. A través del movimiento, velocidad y forma de las extremidades y parte de este junto con su espacio, la danza narra historias, conceptos y sentimientos. En tal sentido, diremos que:

Utilizar un cuerpo danzante como protagonista con todas las características que lo distinguen: energía, tensiones, tonos, pulsos, formas, secuencias de movimiento y transiciones, entre otras, supone una fijación, una reflexión del cuerpo vivo, o de un cuerpo – o imagen - en movimiento (Blanco, 2007, p. 30).

Por otro lado, el cine mediante la cámara que es su soporte proyecta una realidad (o más) específica mediante la composición de una o más imágenes en movimiento con colores, sonidos, ritmos y duración determinados.

Ambos expresan arte mediante un soporte. La diferencia es que la danza se manifiesta mediante un soporte vivo, en cambio el cine mediante un dispositivo tecnológico (hecho de materia inerte), controlado por alguien vivo.

Otra diferencia es la forma en que se presentan ambas disciplinas. La danza tradicionalmente se presenta en un escenario, con público en vivo, en cambio, el cine se presenta tradicionalmente, en una sala de cine, mediante una pantalla

después de la realización de la obra, o sea, del rodaje con un público igualmente. Así “Son los medios por los que el realizador-artista se conecta con su público y conecta a éste con su mirada o su discurso” (Blanco, 2007, p. 30).

A lo que se quiere llegar con esta diferencia es que, a pesar de que ambas disciplinas funcionan con soportes y formas de presentar distintas, se pueden unir y complementar para formar una sola pieza de arte. Isis Saz, docente e investigadora de la Universidad de Castilla La Mancha, reflexiona sobre la danza y el cine contemporáneos y afirma que:

La observación del cuerpo en los niveles de imagen actuales nos ha procurado un repertorio muy amplio de recursos visuales con los que construir (o reconstruir) nuestra propia estructura visible e interna del cuerpo. Si unimos la experiencia visual con un conocimiento amplio de las funciones y movimiento corporales, podemos afirmar que ésta es una de las épocas en las que nuestra autopercepción física del cuerpo puede ser casi completa (si se persigue ese objetivo), lo que da lugar a una visualización combinada de percepciones (2013, p. 698)

La fusión de estas disciplinas se le llama “Video-Danza”. Según Nacho Blanco, en su tesis *La Filmación compositiva del Movimiento Corporal*: “Este género, podría ser un subgénero de la danza como también un subgénero del audiovisual.” (2007, p. 29). Hacer video-danza no es tan solo registrar el baile sino, es crear una obra nueva incorporando elementos del lenguaje cinematográfico, como la imagen en movimiento, el sonido y el montaje. “Nos encontramos con las infinitas relaciones entre la cámara y el danzante, con los múltiples ritmos de los cuerpos en ese espacio dado por la cámara, nos encontramos con los tempos de la edición y sus fracturas, nos encontramos con un cuerpo en movimiento desfragmentado por la tecnología” (Blanco, 2007, p. 31).

En síntesis, el Video Danza es una forma contemporánea cuya actualidad reúne el principio de conjugación de las artes que impulsa el mercado, como globalidad de lo económico y promoción del consumo de todo. Las comunicaciones como

programa de circulación de todos los contenidos y las imágenes, y la motivación insurrecta de los artistas contra la regla académica de separación de las artes. El Video Danza es mixtura de la audio-imagen, de la gran cultura dominante de lo visual y técnico en el siglo XX. La liberación radical del cuerpo expresivo que los conceptos de la danza clásica mantenían restringido. En este sentido se advierte que la Video Danza surge en el medio chileno bajo las restricciones expresivas de la dictadura, tomando favorablemente las posibilidades técnicas del video que el mercado ultra liberal de Pinochet instala, y por la comprometida apertura (o re inserción) de artistas del medio hacia el potencial expresivo de los nuevos medios. Estas variables descritas conducen necesariamente hacia la definición más acotada del objeto, el Video Danza chileno entre los años 2007 y 2019, sección histórica que corresponde a la identificación de obras particularmente relevantes que serán descritas en lo sucesivo.

1.4. Pregunta de Investigación

¿Cuál es la situación del Video-Danza entre los años 2007 y 2019?

1.5. Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Reconocer cuál es la situación del Video-Danza entre los años 2007 y 2019.

Objetivos específicos

1. Identificar las obras de Video-Danza producidas en Chile entre el año 2007 y 2019.
2. Seleccionar una muestra representativa de las distintas temáticas y líneas de trabajo del Video- Danza chileno entre los años 2007 y 2019.
3. Analizar las obras de Video- Danza de la muestra seleccionada.

Capítulo II

2. Marco Teórico

El marco teórico es la etapa de una investigación en que el investigador ejecuta varias acciones necesarias para darle foco y delimitar la extensión de su trabajo. En tal sentido, se puede establecer que: 1) Se plantea las preguntas para su investigación; 2) Recurre a teóricos o a otros investigadores que tienen trabajos o teorías en su ámbito de interés. Por ejemplo, estudios sobre la estética de la danza contemporánea, sobre los nuevos soportes tecnológicos en el arte o en el video-danza; 3) Las lecturas le sirven para corroborar o tomar algunos elementos que le ayuden a responder sus preguntas de investigación. precisando los significados y las formas de representación en el lenguaje; 4) Busca maneras propias y originales de acercarse a su objeto de estudio, analizando obras chilenas de video danza, a pesar de tener un soporte teórico foráneo. Así se puede indicar que:

En suma, la construcción del marco teórico es un trabajo que requiere de muchas lecturas, de reflexión, crítica y, sobre todo, de autocrítica. Es un proceso muy complejo pero que permite hacer investigaciones novedosas, que nos ofrezcan una mejor o distinta comprensión de algún tema o problema (Jablonska, 2008, p. 148)

En síntesis, el marco teórico es el momento de la investigación en que el investigador interroga su objeto de estudio, confronta las teorías desarrolladas en torno a este, reflexiona críticamente y propone creativamente una aproximación propia a su objeto de estudio.

2.1 Danza Contemporánea

La danza es una expresión artística que se proyecta a través del baile. Desde los orígenes de la humanidad, ha existido la danza. Casi todas las culturas en el mundo

bailaban o danzaban para concretar sus ritos. El ser humano, en todas las épocas, ha desarrollado maneras de bailar tanto en solitario como en grupo.

Los estilos de danza con el paso de la historia también se volvieron disciplinas y profesiones. La danza es una necesidad del ser humano: ya sea dedicándose profesionalmente al baile y sustentándose gracias al mismo; ya sea bailando por vocación, por compartir o por ejercitarse. Tal como nos expresamos verbalmente o de manera escrita en nuestra lengua, podemos expresarnos mediante la danza, haciendo del baile nuestro lenguaje (Vilar, 2011).

Mediante la danza podemos representar rabia, tristeza, felicidad y un sinfín de emociones y sentimientos, además de presentar ideas, reflexiones e imaginarios. De acuerdo con esta conciencia de la danza como hecho cultural complejo, se desarrolla una teoría de sus manifestaciones que comienza por reconocer que el cuerpo que danza establece una relación particularmente significativa con el mundo y se propone como un pensamiento del cuerpo:

Ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión. Es también confiar en el carácter «lírico» de lo orgánico, sin por ello referirse a una estética ni a una formalización precisa: el gesto o el estado del cuerpo neutro (voluntariamente des acentuado y que trabaja sobre la ausencia de «dibujo»), tiene su propia cualidad lírica, tanto como el gesto tensional espacializado y musicalizado (Louppe, 2011, p. 61).

Este pensamiento de la investigadora de la danza Laurence Louppe -que no establece una diferencia entre baile y danza en la danza contemporánea- llama la atención sobre la función de redescubrimiento del cuerpo como dimensión de conocimiento posible que plantea la danza, precisamente en el mundo contemporáneo donde la relación entre saber y razón había llegado al límite de lo tolerable.

Este planteamiento se inserta en las reflexiones generales de la estética como una dimensión de la filosofía que reivindica el orden de lo sensible como un saber

legítimo. Así mismo, conduce hacia las relaciones entre la danza como lengua más extensa del cuerpo y la aspiración, también contemporánea y política, de las y los creadores, receptores y co-creadores, de validar todos los cuerpos.

Por la validez de todos los cuerpos, nos referimos a aquel largo proceso por el que se va desde las danzas estandarizadas, clásicas y académicas -como el ballet- hasta las formas de referencias culturales complejas de la danza contemporánea. Estas últimas, están marcadas por la improvisación, proceso en el que cada vez más amplios modelos del ser físico en el mundo, con formas diversas, géneros diversos, expresividades diferentes, finalidades distintas, entran en escena (Vilar, 2011)

El espacio sensible de la danza, como espacio significativo en el orden sensorial, alcanza en el occidente moderno y alejado de la religión, una posibilidad para lo espiritual. Para liberar al espíritu de la conciencia en el éxtasis individual o colectivo del baile, para situar en el presente del placer físico y dinámico, al margen del impulso en favor del futuro funcional de la razón.

La danza ha sido, en sus vertientes disciplinarias artísticas o en sus manifestaciones sociales recreativas, masivas, callejeras, producidas o espontáneas, una ocasión para reconciliar lo espiritual con lo político, para unificarlos en la experiencia de la movilidad del sentido.

Esta posibilidad de una dimensión política que surge en la danza, a través de la emancipación de los cuerpos de su esquematismo funcional, es descrita por Laurence Louppe desde la profundidad de la conciencia de lo anatómico:

La anatomía humana, e incluso las funciones elementales del cuerpo, han sido reexaminadas, a veces apartadas o alteradas por la danza contemporánea, con el fin de convocar, más allá de la figura admitida y reconocible, todos esos cuerpos posibles, esos cuerpos poéticos, susceptibles de transformar el mundo a través de la transformación de su propia materia. Porque en el cuerpo anatómico, obedeciendo a los cánones de un ideal único, tal como lo magnificaba la estética clásica, se producía la eliminación de los otros cuerpos posibles (2011, p.66)

Es posible desarrollar una estética de la danza contemporánea, o una fenomenología de la danza contemporánea como estudio de su sentido a través de sus manifestaciones, a través de la observación y análisis de las metamorfosis dinámicas que la expresión le va imponiendo a partes como la espalda, la nuca, el vientre, los hombros y el tórax.

2.2 Video y Performance

El arte, en todas las épocas, ha buscado producir la trascendencia de lo humano, trascendencia de ideas y vivencias que encarnan en una expresión sensible. La historia del arte puede ser concebida como la secuencia de esfuerzos por durar, a través de diversos planos sensoriales, los mismos por los que capta la existencia el sujeto que se expresa. La pintura, la danza o la escultura son expresiones, en medios materiales diversos, que configuran vivencias que los artistas o las comunidades desean transmitir por su significado. Esta transmisión es una victoria relativa sobre el tiempo humano, el tiempo histórico, en la medida que el fenómeno motivador debe ser transfigurado, sublimado, para pasar de realidad vívida a expresión simbólica.

Sólo cuando surgen las artes o los medios de representación de base técnica, fotoquímica, electrónica y magnética, es decir, la fotografía, el cine y el video, la humanidad, en base a la ilusión del dispositivo mecánico de registro, tiene la sensación de vencer el tiempo. La secuencia de posibilidades que configuran la fotografía, el cine y el video tienen relación con la ilusión de apropiación de la forma de la vida, más precisamente la figuración detallada de su imagen, y progresan desde la captura del instante de algo, al registro de su actividad en el tiempo y a través de duraciones más extensas.

Andrei Tarkovski, director de cine ruso, reconocido mundialmente como uno de los grandes cineastas del siglo XX, afirma, a propósito del experimento de los hermanos Lumière con su película *La llegada del tren*:

En aquel momento nació al arte cinematográfico. Y no fue sólo cuestión de la técnica o de una nueva forma de reflejar el mundo visible. No: aquí había surgido un nuevo principio estético.

El principio consiste en que el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real (1996, p. 83)

Esta matriz del tiempo real permitió el desarrollo del cine como arte, pero también tuvo repercusiones profundas en los otros lenguajes expresivos relacionados con la imagen estática (como la fotografía) y con la imagen en movimiento (como el video arte y el video-danza).

El siguiente planteamiento confirma tanto esta voluntad antropológica de duración, como su despliegue histórico a través de una línea productiva o mediática que va desde la escultura hasta el videoarte:

La fotografía y el cine descubrieron su tradición en el arte occidental. La pintura, los temas escultóricos y la arquitectura fueron los primeros motivos de la fotografía. El cine, una vez superada su etapa primitivo-científica, encontró en la literatura realista decimonónica y en la escritura dramática los fundamentos para su modo de narración y, gracias a la herencia pictórica occidental y al acervo de los experimentos fotográficos, configuró su propio estilo de representación visual. Sin embargo, el videoarte emprendió un camino muy distinto. La primera generación de video artistas se esforzó no solo en emplear una nueva tecnología (la cámara y el magnetoscopio portátiles), sino en distanciarse de toda tradición precedente. Sus obras ignoraban las reglas y los modelos previos, ya fueran cinematográficos, pictóricos o televisivos (Massó y Deltell, 2014, p.121)

Surgieron artistas que fueron pioneros del videoarte y que transmutaron las distintas expresiones artísticas: primero, a nivel individual, luego a nivel grupal y vinculados

a la *performance* y el video, o aficionados al arte junto a profesionales de otras disciplinas.

A nivel individual, se destaca la obra *Exposition of music electronic television* de Nam June Paik, que rompió con los límites de los soportes artísticos clásicos, además de dar cuenta de que los aparatos tecnológicos podían servir perfectamente como soportes artísticos y proyectar una nueva visualidad.

A nivel grupal, podemos mencionar los primeros grupos *underground* neoyorkinos aficionados al video, como *People's video theater*, *Raindance Corporation*, *Videofreex* y *Global Village*.

Otro ejemplo colectivo es la colaboración entre 10 artistas (entre ellos Rauschenber y Jhons), 30 ingenieros y científicos llamada *9 veladas: Teatro e Ingeniería*. En esta, a través de proyecciones televisivas, se presentaron obras de danza, teatro, *performance* y música. Esta exposición mostró la estrechez de la relación que se estaba desarrollando entre el arte y la nueva tecnología como recurso. (Massó y Deltell, 2014, p.121)

A diferencia de otras potencias culturales, en Chile no posee un desarrollo tecnológico avanzado, ni menos dedicado exclusivamente al avance del videoarte. Al llegar algunas cámaras de video caseras, las y los artistas chilenos pudieron acceder a un soporte artístico manual, fácil de manejar y barato. Sin embargo, estas nuevas obras artísticas-tecnológicas comenzaron a desarrollarse en un contexto adverso, ya que la televisión chilena era el medio audiovisual más popular del momento y su impacto en la sociedad era profundo.

Néstor Olhagaray, video-artista, investigador y académico chileno fallecido en 2020, destaca tres etapas del video en Chile: La primera etapa, denominada del videoarte surge durante el régimen militar (1973-1989), y está representada por el C.A.D.A, un grupo de artistas que instaló una obra móvil que incorporó a la ciudad como soporte artístico y suscitó una nueva forma de percepción.

La segunda etapa, surgida alrededor de los años noventa, se caracterizó por los "videos de audiovisualitas" producidos por una generación que había realizado

estudios cinematográficos y tenía experiencias con la manipulación de técnicas audiovisuales.

La tercera etapa, denominada como video-poesía, se dio a partir de los años 2000, y se caracterizó por artistas que ocuparon el soporte del video como un medio de escritura, y por la llegada de trabajos de artistas chilenos residentes en el exterior como Juan Downey (Olhagaray, 2008).

En resumen, los progresos tecnológicos y las posibilidades de acceso a cada uno de ellos han tenido repercusiones significativas en el desarrollo de los lenguajes artísticos y expresivos tanto en Chile como fuera de Chile. El resultado es el surgimiento de nuevos géneros o formas expresivas como el videoarte, la performance o el video-danza.

2.3 Video-danza

Las artes en general evolucionan y progresan gracias a la interrelación y colaboración entre sus distintas disciplinas. En el caso de la danza y el cine, dos formas expresivas que en apariencia estaban alejadas la una de la otra por sus específicos lenguajes. Durante el siglo XX ocurrió un cruce que redundó en nuevos géneros asociados a la danza y al cine, y que, han evolucionado hasta lo que hoy llamamos video-danza.

Según Lachino y Benhumea, en su texto sobre este arte híbrido ha señalado que:

la video danza es una forma artística que surgió del encuentro de la danza con la videografía, lo que propició otra forma de danza, otra manera de abordar la construcción de significaciones mediante el diálogo entre los lenguajes del video y la coreografía (2012, p.30)

En este caso, se pone particular énfasis en los cambios surgidos en el modo de expresarse de la danza contemporánea, marcando su origen en el movimiento Post-Moderno de Nueva York en los años 1960 y 1970. Este se caracterizó por su crítica a la sociedad capitalista surgida después de la Segunda Guerra Mundial

(1939-1945), y marcada por un creciente desarrollo tecnológico, utilizado en parte para la guerra con fines destructivos.

Por otra parte, este desarrollo tecnológico también tuvo repercusiones en el acceso a elementos técnicos de experimentación, registro y producción para la danza, suscitando así nuevas formas de expresión audiovisuales y nuevas maneras de pensar el despliegue de los bailarines. En tal sentido, se ha señalado:

La video danza es un arte que surgió como consecuencia de la aparición en el mercado de las cámaras caseras de video, a partir de este momento las posibilidades de experimentar con los lenguajes coreográficos y audiovisuales se pusieron al alcance de los artistas, debido a los bajos costos de producción que estos aparatos ofrecían, multiplicando con ello las formas del quehacer artístico (Lachino y Benhumea, 2012, p. 46)

Desde el origen del cine, personas como la bailarina, coreógrafa y diseñadora de iluminación, Loïe Fuller (1862-1925) realizaron películas experimentales dando lugar al incipiente subgénero cinematográfico de las “películas-danza”.

Otro antecedente es el de la artista rusa Maya Deren, quien en su película experimental *Estudio Coreográfico para la cámara* de 1945, sentó los principios formales de lo que después se denominaría video danza: la ruptura de la continuidad espacio-temporal, la cercanía del movimiento, la fragmentación del cuerpo y el distanciamiento de una narrativa causal (Lachino y Benhumea, 2012).

Respecto a antecedentes en Latinoamérica, a finales de la década de los sesenta se destaca la participación de la artista mexicana Pola Wiess en el Movimiento *Fluxus*, donde también estuvo el artista estadounidense-surcoreano, Nam June Paik. Este grupo de artistas e intelectuales de la *performance*, el video arte y el video-danza tuvo el siguiente discurso y técnica de producción artística:

Se plantea que el arte se disuelva en el cotidiano y apuesta por la multidisciplina y el uso de recursos de todas las artes para llegar a un arte total. Cuestiona la noción de vanguardia e intenta desacralizar el arte, sacándolo de

los museos y teatros para convertirlo en acción social. Se cuestiona todo discurso que pretenda definir ¿qué es arte? Se genera entonces un meta-arte, es decir un arte que explica al arte (Lachino y Benhumea, 2012, p.46)

En resumen, podemos destacar que el acceso a nuevas tecnologías propició no solo la interrelación sinérgica entre disciplinas artísticas, sino que puso en cuestión la propia conceptualización del arte, la danza y el cine.

Capítulo III

3. Marco Metodológico

3.1. Enfoque de la investigación

El enfoque de la presente investigación es de carácter cualitativo. En efecto, nuestro objeto de estudio es una muestra de cuatro obras chilenas de video danza, a las cuales nos acercaremos desde un análisis estético y audiovisual. La idea es desentrañar las especificidades del lenguaje expresivo de este género híbrido entre el video y la danza, así como sus recurrencias y diferencias considerando la heterogeneidad de esta. Por tanto, el:

punto de partida consistiría en no perder de vista el hecho de que la videodanza es una forma más de videoarte, y en consecuencia, la intervención de la corporalidad ya no se vería como uno de los polos en juego permanente. En este caso, el cuerpo no presenta un rol significativo en el nivel material, pero sí en el contenido. Si esta es la dirección que se toma, se vuelve necesario establecer una diferencia de base con respecto al enfoque predominante: eje cámara-cuerpo o cuerpo-cámara (Temperley, 2012, p. 44)

La presencia de expresiones artísticas mixtas con sus respectivos lenguajes y modos expresivos excluye la posibilidad de un análisis cuantitativo por la ausencia de datos numéricos y completamente objetivos. En el caso del video-danza en Chile, un género con producción reducida y sometido a un análisis aún más limitado,

la meta de la investigación es menos examinar lo que ya se conoce bien (por ejemplo, teorías formuladas con anterioridad) que descubrir lo nuevo y desarrollar teorías fundamentadas empíricamente. Además, la validez del estudio se evalúa con referencia al objeto analizado, y no sigue exclusivamente los criterios académicos abstractos de la ciencia como en la

investigación cuantitativa. Por el contrario, son criterios centrales en la investigación cualitativa que los hallazgos se fundamenten en material empírico y que los métodos se hayan seleccionado y aplicado apropiadamente al objeto en estudio (Flick, 2007, p. 19)

En síntesis, el enfoque cualitativo de nuestra investigación se ajusta a un objeto de estudio conformado por obras de arte cuyos elementos constitutivos hacen confluír al menos dos lenguajes expresivos que combinan la danza, el video y el cuerpo humano como vehículo de la imagen en movimiento.

3.2 Tipo de estudio

La presente monografía es un estudio de tipo comparativo. Por tanto, realizará una selección de distintas obras de vídeo-danza chilena y establecerá sus similitudes y diferencias entre los años 2009-2017.

3.3 Muestra de estudio

La muestra de estudio de esta investigación está compuesta por cuatro obras de video-danza chilenas producidas entre los años 2007 y 2019.

La primera, del año 2007, denominada “Metrópolis” y producida por el Colectivo Danza Contemporánea Rosita Nilinsky y Carlos Dittborn, aborda las temáticas de la ciudad industrializada, la mecanización, la producción de objetos, el tiempo, el poder, las jerarquías, el dinero y la droga.

La segunda, del año 2017, se llama “Si viajamos nos transformamos”, fue dirigida por Felipe Lira y producida por la Fundación Incluir. Con un elenco de bailarines con síndrome de Down y otras capacidades especiales, aborda la temática de la inclusión a través de un recorrido por la ciudad.

“Sobre la marcha” del año 2019 se denomina la tercera obra de esta muestra. Fue dirigida y producida por Matías Pentos, ejecutada por el Colectivo Catarsis

Audiovisual y trata, de manera experimental, sobre el constante cambio al que está sometido el ser humano en la sociedad contemporánea.

La cuarta y última obra de esta muestra, se denomina “Conversaciones con Ligia” y fue dirigida y ejecutada por Lissette Shwerter Vera. Está inspirada en el libro “Ligia” de la poeta Rosabetty Muñoz, y aborda la temática del retorno al origen desde una perspectiva femenina.

Estas cuatro obras se seleccionaron fundamentalmente por su heterogeneidad: su diversidad temática; sus diferencias técnicas audiovisuales; sus disímiles elencos; y sus variados tiempos y escenarios.

3.4 Técnicas de investigación

De acuerdo con Jacques Aumont y Michel Marie en su texto, *El análisis del film*, la aproximación analítica a las obras cinematográficas utiliza tres grandes tipos de instrumentos: los descriptivos, los citacionales y los documentales.

Los instrumentos descriptivos, como su nombre lo indica, permiten describir todos los elementos constitutivos del filme. En el caso del filme narrativo, permiten acercarse tanto a las grandes unidades narrativas como a las características específicas de la imagen, el montaje o la banda sonora, entre otras.

Los instrumentos citacionales también abordan los elementos esenciales de la película, pero ponen el foco en la letra del filme. Así, se dirá que los instrumentos documentales no citan ni describen el filme, pero aportan elementos externos al mismo (Aumont y Marie, 1990).

En la presente investigación, haremos un análisis de las obras de video-danza abordándolas a la vez como unidades narrativas (cada una cuenta una historia) y como objetos estéticos con elementos constitutivos propios como el montaje, la fotografía o el sonido. Desde esta perspectiva, el tipo de instrumento que nos parece más adecuado para nuestro análisis es el descriptivo, y dentro de esta categoría, el denominado *découpage*.

En efecto, el *découpage*, en una de sus acepciones, se refiere a la descripción de la totalidad de la obra. Además,

Un *découpage* de este tipo es un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis del film en su totalidad, y si lo que nos interesa es la narración o el montaje de este film. Pero también puede – aunque en muy raras ocasiones, es cierto- revelarse igualmente útil para analizar otros aspectos de un film, en la medida en que, incluso en lo que se refiere a las características puramente visuales (la escala de los planos, por ejemplo), puede permitir a veces esclarecer las elecciones estilísticas y retóricas. (Aumont y Marie, 1990, p.57)

3.4.1 Découpage clásico adaptado a la danza

Como se mencionó anteriormente, como matriz de análisis se ocupará el *Découpage Clásico*, pero no tal cuál se le conoce, si no que modificado. Nuestra investigación propone adaptar el análisis descriptivo del cine y el *découpage* a la dinámica de la danza, que se diferencia del cine por sus soportes artísticos y por su representación escénica. Se utilizará como instrumento de análisis específicamente un “*Découpage Clásico adaptado a la danza*”. Ya que estamos investigando el estado artístico del video-danza en Chile, se le tiene que dar un tiempo y un ámbito especial a la danza dado que, es una de las bases de esta expresión artística.

Puntualmente esta forma de análisis se divide en seis ámbitos a investigar. El primero es la danza. ¿Qué tipo de danza se baila, cómo son los pasos de baile y movimientos, cuántas personas forman el elenco, si es un grupo o solo un bailarín o bailarina?

El segundo ámbito es la fotografía, algo esencial y muy característico del cine. ¿Qué equipos se utilizan para el filme, cuáles son las escalas de planos que se ocupan? Estas nos permiten definir los tipos de encuadre utilizados -cerrados o abiertos- para instalar a los bailarines en el espacio. Además, nos muestra qué tan cerca de la cámara se encuentran, si su figura corporal se nota completa en el espacio o solo se ven partes de su cuerpo moviéndose frente a cámara. También se analizarán los movimientos de cámara. El tercer tópico es la dirección de arte, que se refiere a las

primeras imágenes e impresiones de personajes o lugares que se tiene. Nos referimos a los colores o más bien, las paletas de colores a utilizar, el o los espacios como a la escenografía, a las prendas de los personajes como el vestuario, los objetos que se usan o que adornan el lugar como la utilería y al maquillaje.

El cuarto tópico es montaje, lo cual es la edición de video. Como se compondrán los clips o fragmentos del video-danza, identificar si tendrá una línea de tiempo notable o no, si es que se ocuparan efectos especiales o se mantendrá natural la edición. Identificaremos si los planos son secuenciales, es decir, si se prolongan el tiempo de la coreografía en cámara, produciendo una sensación de fluidez parecida a la que se ve en un escenario en vivo; o si el video-danza se compone de fragmentos y planos muy cortos, fluyendo a una velocidad más rápida y generando una visualidad construida por distintos tipos de imágenes.

El montaje nos permitirá, además, notar el estilo propio de cada obra. Por ejemplo, si la edición de la imagen es solamente un retoque de color, contraste y otros elementos, que se ajustan para proyectar una visualidad más realista y natural; o por el contrario, si se busca una composición visual intervenida por efectos o filtros que transformen la realidad y saquen a los espectadores de los imaginarios cotidianos.

El quinto ámbito es el sonido, muy importante para reconocer la sonoridad de la obra, la cual nos demuestra la atmosfera a nivel de audio a través de otra forma de expresión dentro de los Video-Danza, que no tiene que no sé en imágenes, que se escucha.

Reconocer si hay sonido o es silente, si los sonidos que suenan son de voces como diálogos, si son de instrumentos de cuerda, viento o percusión, si son sonidos electrónicos o corporales, entre otros. Y como último ámbito, analizar la relación entre Imagen-Sonido que hay en la obra. Si es que existe una sincronía o asincronía entre la visualidad y la sonoridad. Si funcionan en conjunto; si uno sigue al otro; o ambos conectados narran algo en particular. Por otra parte, podremos notar si estos elementos están desconectados entre sí, indicándonos si sonido e imagen participan por separado.

Capítulo IV

4.1 Ficha técnica de los vídeo-danza.

A continuación, presentaré los fotogramas de los cuatro video-danzas chilenos a analizar.

La primera obra es *“Metropolis”* producida el año 2007 por el Colectivo de danza contemporánea *“Rosita Nillinsky”* junto con *Carlos Dittborn*.



Danza	Fotografía	Dirección de Arte	Sonido	Montaje	Imagen - Sonido
<ul style="list-style-type: none"> - Danza Contemporánea - Mecanización de los movimientos. - Cuerpo y sus funciones al ritmo de una fábrica. - Sincronización entre las cuatro bailarinas. - Coreografía directamente conectada con los sonidos. - Danza caricaturesca. - Danza tenebrista 	<ul style="list-style-type: none"> - Rodaje en puros interiores y sets. - Iluminación blanca y roja. - Paneos y movimientos de cámara constantes (movimientos circulares alrededor de las bailarinas) - Planos detalle para relación entre manos y objetos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Set que va cambiando de forma o distintos interiores convertidos en sets. - Trajes por lo general, de trabajo pesado como de cargos altos. Trajes de dos piezas masculinos. - Maquillaje en las pieles (blanco o celeste) y delineado de expresiones. 	<ul style="list-style-type: none"> - Atmosfera sonora en general hecha por sintetizador - Banda musical o instrumentos como órgano. - Ruidos corporales como música y lenguaje. - Música Industrial. - Muchos sonidos envasados. - Distorsión de la voz. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cada movimiento lleva a una serie de acciones distintas. - Como un sistema industrial. - Dibujo mezclado con la realidad. - Clonación de las personas. - Repetición abrupta. - Uso de pantalla verde. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sincronía entre producción o funcionamiento de la fábrica y trabajadores de esta (bailarinas) - Se juega con los ritmos de las bailarinas al son de la música, en el montaje

Danza	Fotografía	Dirección de Arte	Sonido	Montaje	Imagen - Sonido
<ul style="list-style-type: none"> - Danza Ritual. - Imitación. - Geaticulación llevada al máximo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cámaras cenitales para mostrar la mecanización desde una cámara de seguridad. 	<ul style="list-style-type: none"> - Son parte de la escenografía cadenas, resortes, máquinas y cemento. - Hay muchos elementos propios y originales de la producción (comida o partes del cuerpo de maniquí) - Peinado "emparronado" de plástico como vestuario. R 	<ul style="list-style-type: none"> - Ruidos monótonos de máquinas, alarmas, Reloj, Tren, entre otros. - Sinfonía que alude al terror. 	<ul style="list-style-type: none"> - División de pantalla en 4 cuadrículas (4 vistas distintas de un solo sistema) - Vista espía. - Cortes simulan un laberinto de lugares. 	

Aborda las temáticas de la ciudad industrializada, la mecanización, la producción de objetos, el tiempo, el poder, las jerarquías, el dinero y la droga.

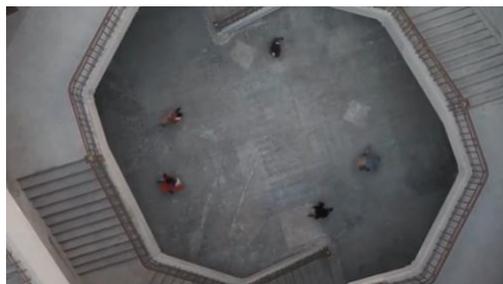
El segundo video-danza es "*Si viajamos nos transformamos*" creada por el 2017 por la Fundación Incluir.



Danza	Fotografía	Dirección de Arte	Sonido	Montaje	Imagen - Sonido
<ul style="list-style-type: none"> - Elenco de bailarines y bailarinas con capacidades diferentes. - Danza Moderna. - Pasos de Flamenco y Ballet. * La danza se mezcla con otras disciplinas como teatro silente o mímica 	<ul style="list-style-type: none"> - En su mayoría se realiza en exterior, en las calles de Santiago. Autobús como interior - Planos generales como vista principal de Santiago y de su flujo de ciudadanos. - Planos medios como relación entre personajes. - Luz natural. - Uso de dron y gran angular. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pintan la imagen tonos fríos pero coloridos. Gris y tonos negros y blancos siempre presentes. - Vestuarios con distintas texturas en sus telas, colores y accesorios. Ropa elegante. - Maquillaje teatral pero natural. 	<ul style="list-style-type: none"> - Música Instrumental de piano y/o teclado. - Base electrónica (simulación de violín) - Sonido de campanillas 	<ul style="list-style-type: none"> - La línea de tiempo la dirige el autobús. Viaje artístico. - Flujo lento pero constante. - Cámara lenta como efecto especial. A parte de ese, no hay ninguno más. 	<ul style="list-style-type: none"> - Hay una sincronía. - El flujo de la ciudad y de los intérpretes, está conectado. Mismas velocidades.

Con un elenco de bailarines con Síndrome de Down y otras capacidades especiales, aborda la temática de la inclusión y la expresión artística a través de un recorrido por la ciudad de Santiago.

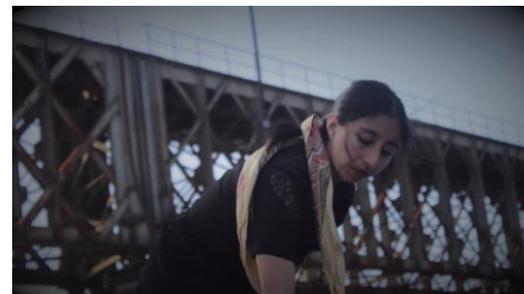
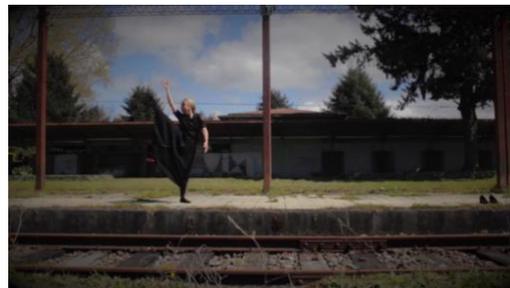
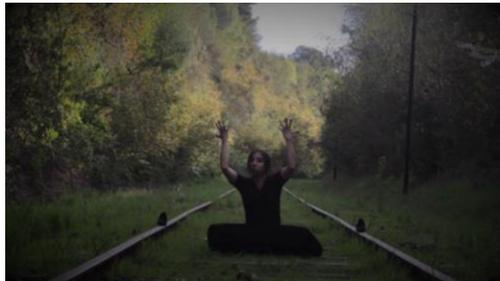
La tercera obra es *"Sobre La Marcha"* producida el 2019 por el Colectivo Catarsis Audiovisual



Danza	Fotografía	Dirección de Arte	Sonido	Montaje	Imagen - Sonido
<ul style="list-style-type: none"> - Danza Contemporánea y Danza Moderna. - Distintos tipos de ritmos, lentos, constantes y rápidos. - Contact. - Gran cantidad de pasadas en grupo. - El baile se desarrolla en una danza puramente comunitaria. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se desarrolla en un interior. - Planos Generales para mostrar piezas de casona, escaleras y vitrales. - Planos Medios para mostrar grupo de bailarines como una sola mas pero también individualmente. Planos Detalle para extremidades físicas 	<ul style="list-style-type: none"> Mercado Puerto de Valparaíso para el ambiente. Casona de madera y cemento. - Prendas coloridas y de diseño para bailarines - Sombras y Contraste atractivos, cálidos y fríos - Paso de la luz durante el día 	<ul style="list-style-type: none"> - Música Instrumental Experimental (Guitarra) - Sonidos Electrónicos (Sintetizador) Sonidos Corporales (Respiraciones) 	<ul style="list-style-type: none"> - Recorrido por distintos espacios del Mercado - Fluidez Constante - Efectos de Aparición y Desaparición 	<ul style="list-style-type: none"> Imagen y Sonido están conectados Mismos ritmos y velocidad entre baile y música

Trata de manera experimental sobre el constante cambio al que está sometido el ser humano en la sociedad contemporánea.

El cuarto y último video-danza a analizar, "*Conversaciones con Ligia*" creada el 2019 por Lisette Schweter Vera



Danza	Fotografía	Dirección de Arte	Sonido	Montaje	Imagen – Sonido
<ul style="list-style-type: none"> - Danza Contemporánea por la libre interpretación dancística. Se baila en nivel Bajo, medio. - Danza Moderna porque se baila en nivel alto en su mayoría. - Sólo hay una interprete. - Es una danza individual y muy gestual. 	<ul style="list-style-type: none"> - Plano Medio para recorrer el cuerpo completo de la interprete. - Plano General para mostrar a la bailarina junto con la naturaleza y la arquitectura del lugar 	<ul style="list-style-type: none"> - Ropa folclórica, costumbrista y simple. - Hay solo un vestuario. - Vestido negro medio largo con encaje sutil. - Tacones negros bajos. - Pañuelo amarillo y naranja brillante. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sonido de un tren. - Monologo poético. - Biografía. - Relato chileno. - Música instrumental al (clarinete y flauta) 	<ul style="list-style-type: none"> - Montaje paralelo. Representa dos locaciones distintas. - Superposición de clips (imágenes) 	<ul style="list-style-type: none"> - El sonido que se escucha (tren) no tiene una relación directa con la imagen. Tiene una relación indirecta debido a que, se escucha un tren andando pero no se le vé, no está presente.

Está inspirado en el libro “Ligia” de la poetisa Rosabetty Muñoz, y aborda la temática del retorno al origen desde una perspectiva femenina.

Estas cuatro obras se seleccionaron fundamentalmente por su heterogeneidad, su diversidad temática, sus diferencias técnicas y audiovisuales, sus disímiles elencos y sus variados tiempos y escenarios.

Seguimos con los resultados de los análisis. Se describirán los principales aspectos característicos de las obras y lo que las diferencia entre ellas.

4.2 Metrópolis (2007)

Innovadora en los ámbitos de la danza y del cine. Con un notable hibridaje entre danza y cine. Se hacen uso de todos los recursos corporales como audiovisuales además de recursos plásticos. La dirección de arte es muy rica en elementos, texturas, formas y originalidad. Posee un mundo sonoro muy amplio. Desde una gran cantidad de géneros musicales, hasta un uso constante de sonidos envasados o corporales.

Cabe destacar a las bailarinas, quienes interpretaron personajes muy distintos. Poseen una sabiduría y despliegue especial el cual le asigna un valorpreciado al video-danza. Esta obra demuestra que la danza y el cine pueden ser compatibles y que pueden formar un producto artístico novedoso y corporal-digital, distinto al que se acostumbra a ver por lo general.

4.3. Si viajamos nos transformamos (2017)

Nuevas perspectivas y oportunidades. Es una obra que nos habla de la inclusión en un mundo contemporáneo, tecnológico y urbanizado. Sus intérpretes son personas con síndrome de Down y la propuesta dancística audiovisual que se propone, afronta estas capacidades especiales no desde la enfermedad o la incapacidad, sino más bien, de la capacidad artística que pueden tener estas personas.

Su tratamiento de cámara es muy limpio, suave, nítido e ingenioso. Se nota el control que se tiene de los distintos dispositivos de filmación. Si hablamos del ritmo, la energía, el montaje y su orden, es bastante simple, fácil de digerir y evoca una calma y alegría. Respecto a los miembros del elenco, proyectan una interpretación escénica bastante variada. Es una pieza de video-danza muy avanzada en su propuesta audiovisual y dancística ya que, traza un camino en la producción artística chilena y del mundo, que abarca al cuerpo, tal y como es, en escenarios urbanos tecnológicos a través de un tratamiento audiovisual detallista.

4.4 Sobre la marcha (2019)

Abstracción y nuevos lenguajes. Esta obra desde un comienzo pone a la cámara al ritmo de la danza. Es una pieza artística que está construida con un cine en donde la velocidad y el tiempo está representado o reflejado en los movimientos de baile de los intérpretes. Su simpleza a nivel espacial hace relucir su arquitectura, es coloreada por las prendas de las y los bailarines. Quienes interpretan esta obra, tienen una coordinación a nivel de grupo muy evidente, además de tener un desplante profesional al danzar.

La abstracción de su baile puede ser leída e interpretada, por tanto, a pesar de su forma abstracta, es bastante clara y válida. El uso de la luz en la cámara y sobre los interpretes es ejemplar por su delicadeza. Si hablamos del ritmo o más bien de los distintos ritmos de este video-danza, podemos decir que es constante pero irregular. Es una obra que lleva la experiencia del escenario y soporte artístico de la danza, a un formato puramente audiovisual.

4.5 “Conversaciones con Ligia” (2019)

Un video-danza que presenta el folclor de Chile. La poesía junto con el vestuario y los lugares típicos de nuestro país. La arquitectura y naturaleza del lugar van a la par con un monólogo y su contenido, presentándose a través de un relato poético, que nos hace imaginar escenarios chilenos. Hay una presencia sonora importante a través de la voz, el sonido y la música. Es interesante e innovadora la sincronía de la imagen y el sonido en un momento.

Habiendo hablado de las características particulares y diferenciadores de las obras, damos paso a los hallazgos de video-danza contemporánea, en el periodo del año 2007 a 2019. Aquí se expondrán las similitudes entre videos-danzas, se darán a conocer elementos en común, formas y operaciones que funcionan en las cuatro obras y que se han ido repitiendo en el tiempo.

Danza: Las obras se componen de Danza contemporánea, Danza Moderna y algunos pasos de otras danzas.

Fotografía: Se utilizan distintos dispositivos para filmar y ver de distintas maneras. Maneras extraordinarias de ver situaciones. El plano medio se ocupa para mostrar a los interpretes como grupo de bailarinas y bailarines danzar en conjunto como en solitario. En cambio, el plano general se ocupa para mostrar a un bailarín o a un grupo relacionándose con su espacio. De otra manera, el plano detalle es para mostrar a nivel macro, un movimiento específico de cierta extremidad o zona corporal. En general, se trabaja con luz de día. También se trabaja en espacios exteriores, también de interiores, pero pocas veces se trabaja en sets

Dirección de arte En la gran mayoría, no hay mucho uso de utilería y maquillajes producidos. Pero si de vestuario y lugares particulares.

Sonido: Hay un uso constante de música o sonoridad. No hay silencio absoluto y tampoco hay diálogos, pero si, un monólogo.

Montaje: De distintas maneras se entiende una linealidad clara, de principio a fin. Por ejemplo, a través de un orden de imágenes, un viaje, jerarquía en las secuencias o incluso por el paso de la luz del sol.

Relación imagen-sonido: Hay una sincronía a nivel de imagen-sonido en 3 obras. Excepto en una, "Conversando con Ligia", en donde se presenta la a sincronía sonora con visual

Conclusiones

Finalmente, después de investigar y analizar, respondemos nuestra pregunta de investigación: “¿Cuál es el estado artístico del Video-Danza entre los años 2007 y 2019?”

Todos los video-danzas aspiran a innovar desde sus propuestas. Tanto en temáticas actuales, como de recursos materiales o audiovisuales concretos.

La realidad chilena está presente en cada una de las obras, lo excepcional es la manera de cada video-danza de fijarse en un ámbito en particular de la vida. Ámbitos como el sistema, la mecanización, las minorías sociales, el arte y la danza como expresiones artísticas y lenguajes, el pasado, el presente y el futuro.

El estado artístico del video-danza en Chile desde el 2007 al 2019 es creativo, variado en temáticas, inclusivo, de carácter social y primerizo en técnicas audiovisuales y dirección de arte.

Todas las obras tienen una propuesta notable y distinta entre sí. A pesar de la mayoría no tener tantos recursos, el ingenio para lograr mezclar cine y danza resulta un hibridaje muy particular de la cultura chilena por su fotografía, interpretes e ideas. Las producciones muestran el progreso tecnológico y artístico en Chile en su danza y en su cine.

Bibliografía

Arias, Juan Carlos (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el método. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 5 (2), 5-8

Blanco, Nacho (2007). *La Filmación Compositiva del Movimiento Corporal*, Págs. 29-31 Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, España

Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la Investigación en Artes, *Cairon: revista de ciencias de la danza* (13), 25-46.

Flick, U (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Ediciones Morata

Ivelic y Galaz, Milan y Gaspar (1988) *Chile, Arte Actual*, Biblioteca Nacional de Chile id MC: MC0015229 id BN: 250507, Chile.

Jablonska, Aleksandra (2008) *Metodología, métodos, técnicas: La Elaboración del Marco Teórico versus la Ilusión del saber inmediato*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Colima.

Jensen, Constanza (2013) *“Aproximaciones hacia el videoarte: Análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989)”* Universidad de Chile, Santiago

Kelly, Alejandro [y otros] (2020). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)* Bogotá, Colombia: Editorial Uniagustiniana.

Lachino y Benhumea, Hayde y Nayeli (2012) *"Video Danza: De la Escena a la Pantalla"* Universidad Nacional Autónoma de México Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Danza de la UNAM, México DF

Loupe, Laurence (2011) *"Poética de la Danza Contemporánea"* Universidad de Salamanca, España

Massó y Deltell, Jordi y Luis (2014) *"Video Arte"*. Editorial Nerea: San Sebastián, España.

Olea, Jorge (2002). La Danza Independiente de Chile, pasos en la escena, *Revista de musical chilena* (56), <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002005600010>, Chile.

Olhagaray, Néstor (2008). Video en América Latina: Una historia crítica. Brumaria: Madrid, España.

Sánchez, Antonio. (2013). *"Indefiniciones, El campo abierto de la investigación en Artes"*, Artes, la revista Vol 12. Núm. 19.

Saz, Isis (2013). *"Disonancias en la Presencia: El cuerpo y su extensión audiovisual"* Rev. Bras., vol.3, n.3, pp.693-705. España.

Tarkovski, Andrei (1996). *"Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine"*. Ediciones Rialp: Madrid, España.

Temperley, S. (2012) Cuerpo e intertexto, la corporeidad como manifestación abierta en la obra de video danza. En Ceriani, A. (Comp.) *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas* (43-50) Buenos Aires, Argentina: Editorial Universidad Nacional de la Plata.

Vilar, José Rafael (2011). *Viaje a través de la historia de la danza*. Palibrio:
Bloomington, Estados Unidos.