

#BalletOperaLyon
@TeatrosCanal



BALLET DE L'OPÉRA DE LYON

Director Artístico: Yorgos Loukos

LUCINDA CHILDS/TRISHA BROWN

Dance

Set and Reset / Reset

20, 21 y 22 de febrero 2019

Cuarenta años han pasado desde la creación de *Dance* (1979), de Lucinda Childs.

Treinta y seis desde *Set and Reset* (1983), de Trisha Brown.

Y ahora, en 2019, el Ballet de la Ópera de Lyon, de la mano de su director artístico Yorgos Loukos, estrena en Madrid la reconstrucción de estas dos emblemáticas piezas que han marcado la historia de la danza occidental en la última etapa del siglo XX.

Dance y *Set and Reset* se gestaron en Estados Unidos durante el periodo posterior a la participación de las coreógrafas en la Judson Dance Theatre de Nueva York, un colectivo experimental que se mantuvo intensamente activo entre 1962 y 1964. En él participaron, además de Brown y Childs, coreógrafas como Yvonne Rainer, Simone Forti o Deborah Hay junto a artistas como Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann y Robert Morris, definiendo los fundamentos de lo que hoy se conoce como la danza posmoderna.

Como ya apuntara Sally Banes en el ampliamente citado ensayo *Terpsichore in Sneakers*, el término posmoderno respondía, en el caso de la danza, a una ordenación cronológica de su historia y no tanto a su estética. De hecho, según Banes, la danza posmoderna americana funcionaba más bien “como un arte moderno”, ya que “la danza moderna histórica nunca fue realmente *moderna*, y a menudo ha sido precisamente en la danza posmoderna donde se plantearon cuestiones que definieron la modernidad en otras artes: el reconocimiento de los medios materiales, la revelación de las cualidades

esenciales de la danza, la separación de los elementos formales, la abstracción de las formas y la eliminación de referencias externas relacionadas con el sujeto¹.

El conocido *No Manifiesto* escrito por Yvonne Rainer en 1965 –un listado de cuestiones y actitudes a evitar por parte de los coreógrafos, a favor de una redefinición de los fundamentos de la danza como arte, que incluía una rotunda negativa a la posición de poder del bailarín sobre la escena–, funcionó como discurso y mantra articulador de toda una serie de propuestas, de corte radical, transversal y totalmente experimental, que se realizaron durante aquellos años. Trisha Brown y Lucinda Childs se nutrieron, participaron y alimentaron con su trabajo este marco excepcional de colaboraciones que con el tiempo se convirtió en referente ineludible para explicar los orígenes de la después llamada *Nueva danza*.

Hace cuarenta años en España también estaba teniendo lugar una suerte de revolución estética y artística, que igualmente se daba a través de los cruces dentro y fuera de los escenarios de artistas de todo tipo: bailarinas, coreógrafas, poetas, escritoras, pintoras, cineastas, fotógrafos y escultores. Si bien en algunas áreas esto condujo a la disolución de fronteras formales y disciplinares, se puede decir que en la danza supuso un recorrido hacia la definición de su autonomía como lenguaje. De ahí que Sally Banes insistiera en que en muchos aspectos se trató de una danza moderna. En este sentido, podemos decir que existe una conexión entre la búsqueda que se estaba dando en las prácticas coreográficas de lugares tan distintos y distantes como Estados Unidos y España, y más concretamente Nueva York y Madrid o Barcelona.

La horquilla temporal que abarca la creación de estas dos piezas que hoy se ven por primera vez en Madrid (1979-1983) fue una etapa de promesas para la creación coreográfica en un país que trataba de encajar su entrada en la democracia. Recordemos que en 1982 el Gobierno español se encargó de la organización de la Copa Mundial de Fútbol, y en todas las televisiones nacionales emitieron la imagen de su mascota, Naranjito. Simultánea a esta imagen proponemos una bien distinta: la del coreógrafo Cesc Gelabert, que estrenaba ese mismo año en Sitges una nueva colaboración con el músico Carles Santos: *Concierto para piano, voz y danza*, en lo que supuso una tentativa de horizontalidad entre los dos lenguajes, el musical y el coreográfico. Diez años antes, en 1972, Anna Maleras había fundado en Barcelona su Grup Estudi Anna Maleras, siguiendo la lógica de los cursos internacionales de danza que desde el año

¹ Banes, Sally (1977), versión del prólogo escrito para la edición de 1987 *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown. Citado en castellano de *Terpsicore en zapatillas de deporte: introducción en Lecturas sobre danza y coreografía*. Ed. Isabel de Naverán y Amparo Écija. Traducción de Amparo Écija. Editorial Artea, Madrid, 2013, p. 135.

67 tuvieron lugar en Baleares y en distintos puntos de la costa catalana y Barcelona, abordando de forma casi autodidacta el paso de la danza clásica a la contemporánea. En 1973 Gelabert, que participó de aquellos cursos, crearía su conocida pieza *Acció-0: la mente y el cuerpo*, con el pintor Frederic Amat.

La búsqueda de un nuevo lenguaje, a partir del diálogo y coexistencia con otras formas artísticas (pintura o música) y de la definición de una autonomía de la danza, pudo ser la marca de al menos aquellos primeros pasos que también dieron lugar a la formación del colectivo Heura (1978), integrado por, entre otras, Àngels Margarit. En este contexto Margarit creó su conocida pieza *Temps al biaix* (1981). Concebida como una sola escena larga, en un momento en que las creaciones coreográficas se estructuraban en partes y escenas divididas, compuestas por breves coreografías de tiempos cortos. La coreógrafa afirmaba en una entrevista que aquella pieza representa, todavía a día de hoy, “lo que fue llegar allí desde el vacío, desde el tener que inventarse todo”.

Autodidactismo, vacío, experimentación, definición de cualidades propias y confianza en los materiales que de estas se desprenden, autonomía del lenguaje. ¿Era acaso esto lo que las coreógrafas americanas estaban haciendo en aquellos mismos años, es decir, diez años después de la Judson Dance Theatre?

Las conexiones no son casuales, pero tampoco causales. Según el testimonio de algunas coreógrafas activas en España durante aquella breve etapa de promesas, la danza entonces se debatía entre dos estilos o posicionamientos: por un lado, el trabajo de quienes asumían el legado de una danza teatro surgida en el centro de Europa, preocupada por temáticas explícitas a las cuales aportaba un lenguaje poético y corporal distinto, pero que permanecía ligada a la narración -y que quizás podríamos personificar en la figura de Pina Bausch- y, por otro lado, el estilo calculador y analítico heredado de la danza posmoderna americana, caracterizado por la abstracción y la búsqueda estética, no dramática, de la composición -un tipo de lenguaje que podría personificarse en la figura de Merce Cunningham y sus investigaciones estéticas-.

Las danzas que vamos a ver hoy pertenecerían probablemente a este segundo bloque, el de la abstracción y la búsqueda no dramática de la composición. Un apartado en el que también podríamos enmarcar varias de las investigaciones coreográficas iniciadas entonces en distintas ciudades españolas.

En ese sentido podríamos preguntarnos qué contextos artísticos se han sucedido a uno y otro lugar del Atlántico, a uno y otro lado de la frontera pirenaica. Y contemplar las resonancias que se dan en ambos sitios, capaces de viajar a través de tiempos y contextos diversos, hecho que otorga otra capa de significado a que en el año 2019

se presenten por primera vez en Madrid estos dos trabajos y lo hagan en su versión reconstruida por el Ballet de la Ópera de Lyon.

Dance (1979) se ha definido como la composición de danza minimalista por excelencia, debido al tratamiento de los gestos corporales, despojados del virtuosismo, bailados de un modo aparentemente casual, y sin embargo ejecutados con precisión y técnica por los bailarines. La voluntad de desligar a esta danza de las “destrezas” habituales de las composiciones clásicas favorece la aparición de unos cuerpos con los que podemos identificarnos, en los que los movimientos resultan más inherentes al cuerpo, menos re-significados, más cercanos al movimiento cotidiano aun sin serlo del todo. *Dance* supuso la primera colaboración de Lucinda Childs con el compositor Philip Glass, con quien había coincidido previamente durante el proceso de creación de *Einstein on the Beach*, de Bob Wilson y Philip Glass. Esta pieza es significativa en la carrera de Childs, porque fue su primera gran creación en escena. Previamente había creado pequeñas piezas, solos, experimentaciones cercanas a la *performance* y a la danza con objetos, que marcaron su paso por el mencionado contexto de la Judson Dance Theatre. Pero *Dance* es su primera ‘danza’ con mayúsculas, en el sentido de que en ella apuesta por establecer una suerte de vocabulario de los cuerpos en movimiento. Los movimientos de los bailarines y de las notas musicales fluyen en cadencias que se entrelazan, generando formas mentales abstractas y dinámicas, parecidas a geometrías en tres dimensiones, túneles, toboganes, pistas por las que resbalar y deslizarse sin poder desentrelazar sonido y movimiento coreográfico. Sobre esta composición entrelazada por la musicalidad corporal y sonora se adhiere la proyección de una película creada originalmente por el artista Sol LeWitt, en la que vemos la misma escena repetida, doblada sobre sí misma. En esta versión del Ballet de la Ópera de Lyon, la película ha sido recreada por Marie-Hélène Rebois, siguiendo de manera fiel la estructura de LeWitt, pero con el nuevo elenco de bailarines. La película aparece como una multiplicación del espacio, se monta literalmente sobre la escena real, debido al efecto que genera la proyección de luz sobre una pantalla transparente. De este modo, las dimensiones sonora, visual y corpórea consiguen armar una filigrana más propia de una imagen mental o un reflejo del pensamiento mismo y sus derivas.

Set and Reset (1983) fue fruto de la colaboración entre la coreógrafa Trisha Brown, el artista plástico Robert Rauschenberg y la compositora Laurie Anderson. La escenografía original de Rauschenberg es rediseñada al entrar la pieza a formar parte del repertorio del Ballet de la Ópera de Lyon. Desde ese año 2005, la pieza reconstruida se llama *Set and Reset / Reset* y sigue la idea original basada en una estricta composición

que sin embargo mantiene la apariencia de ser improvisada. Basada en numerosas instrucciones y pautas, persigue una fluidez particular, propia de una época, la de su creación original, que mantenía una tensión entre la apuesta por la composición formal, y el fascinante reto de la confianza en la improvisación como estado corporal y creativo siempre anclado en un presente a la fuga. Esta pieza se sitúa en el intersticio de esta cuestión, generando un juego minuciosamente definido, donde los bailarines toman decisiones constantemente.

Isabel de Naverán y Andrea Rodrigo

ENTREVISTA A LUCINDA CHILDS

Julie Caniglia: ¿Cómo surgió la colaboración con Sol LeWitt y Philip Glass para *Dance*?

Lucinda Childs: Trabajar con Philip Glass en la ópera *Einstein on the Beach* en 1976 fue una gran experiencia pero fue a la vez totalmente nueva para mí. Hasta ese momento, había estado trabajando solo con bailarines, proponiéndoles pautas y estructuras específicas cuya naturaleza era musical. Pero no había acompañamiento musical de ningún tipo.

Philip sugirió que hiciéramos otra pieza juntos, y como *Einstein* era un proyecto increíblemente ambicioso, con decorados e iluminación de Robert Wilson, pensé que debíamos recurrir a un artista visual para completar este nuevo proyecto. No quería llevarlo a un teatro desnudo, que en sí mismo es una suerte de declaración. Así que Philip sugirió que nos reuniéramos con Sol LeWitt, al que yo no conocía. Sol dijo: “No estoy interesado en hacer una pieza cualquiera para que bailes frente a ella”. Y yo dije: “A mí tampoco me interesa eso, estoy completamente de acuerdo, deberíamos pensar en algo que tenga sentido para que todos trabajemos juntos”. Y finalmente se nos ocurrió la idea de la película de los bailarines: el decorado se convierte en bailarines. Eso solucionó nuestro problema de cómo sortear el aspecto visual de la pieza siendo algo arbitraria a nivel formal. Y Sol hizo un trabajo fantástico.

Caniglia: Se ha hablado de *Dance* como “una colaboración seminal que emerge de uno de los períodos más vibrantes y prolíficos del mundo del arte neoyorquino”. ¿Qué hizo que el mundo del arte en ese momento fuera tan vibrante y en qué se diferencia del de hoy?

Childs: Bueno, nosotros solo... hicimos que esa pieza “ocurriera”, en gran medida fue gracias a la generosidad de los artistas involucrados. Tuve la suerte de obtener una beca

Guggenheim ese año, lo que me permitió dedicar mi tiempo al trabajo y eso fue muy bueno para su desarrollo. Pero todo lo demás en relación a la obra, no había presupuesto de producción... pero sucedió, quisimos hacerlo, y, como dijo Philip, encontramos una manera de hacerlo.

Caniglia: ¿Había algo en el Nueva York de ese momento que facilitara trabajar así?

Childs: Hubo mucha interacción con la comunidad de las artes visuales y la gente de la música. *Einstein on the Beach* reunió a mucha gente: cantantes, bailarines. Ahora no me siento muy conectada con la comunidad de las artes visuales, excepto por la gente que conocía entonces. Además, lo que ha cambiado es la tecnología en el teatro: uno tiende a querer trabajar con alguien que está dentro de ese mundo, que sabe lo que se puede hacer.

Caniglia: ¿Cómo describirías el trabajo que estás haciendo hoy? ¿Cómo ha evolucionado?

Childs: Es el mismo proceso, de hecho es siempre el mismo porque la música es siempre diferente. Estudio la música, improviso, luego encuentro, poco a poco, cómo llevar la improvisación a una estructura que se ajuste a la música, luego ese material se fija en los bailarines y más tarde se fija la pieza. Es un proceso bastante largo, pero me encanta trabajar así. Elijo música que me lleva a diferentes lugares, especialmente del género posmoderno, pero, debido a la ópera, también he escuchado y he tenido más oportunidades de trabajar con formas más clásicas. Me he mudado a otro reino, no siempre tiene que ser Philip Glass, John Adams, Steve Reich, o compositores como ellos. Estas exploraciones con otros géneros han sido satisfactorias... Creo que hace 20 años hubiera sido aterrador para mí, pero ahora ese tipo de desafío me resulta muy interesante.

Fragmentos escogidos de la entrevista a Lucinda Childs realizada por Julie Caniglia y publicada en *Walker Reader* en febrero de 2011, con motivo de la reposición de la pieza *Dance* en el Walker Art Center (Minneapolis, EE.UU.). Traducción del original en inglés de Isabel de Naverán y Andrea Rodrigo.

HOW TO MAKE A MODERN DANCE WHEN THE SKY IS THE LIMIT (fragmento)

TRISHA BROWN

Trabajo simultáneamente en la forma y el vocabulario. Una influye sobre el otro. Después de diez años de trabajo me di cuenta de que mis danzas tendían a agruparse en ciclos. Parto de un tema de composición que me genera curiosidad y trabajo sobre él en dos o tres piezas hasta que encuentro respuestas, y entonces cambio. El inicio de la década

de los sesenta tenía que ver con explorar en el ámbito de la improvisación versus la forma predefinida. Volví sobre este asunto en el ciclo de piezas *Unstable Molecular Structure: Opal Loop/Cloud Installation #72503* (1980), *Son of Gone Fishin'* (1981) y *Set and Reset* (1983). Todas estas danzas fueron creadas por los bailarines a través de complejos procesos de improvisación, repetición y memorización de representaciones aleatorias de frases que respondían a instrucciones que yo les daba. Durante el proceso coreográfico, me alejaba a menudo de la pieza para poder ver su evolución y tomar decisiones a nivel de edición.

Para *Set and Reset*, realicé una frase de movimiento muy larga que recorría el borde externo del escenario, funcionando como una suerte de cinturón transportador que lanzaba dúos, tríos y solos al centro del escenario. A todos los bailarines se les enseñó la frase y se les dieron las siguientes cinco instrucciones: 1. Hazlo de forma sencilla (la cuestión de la claridad). 2. Juega con la visibilidad y la invisibilidad (la cuestión de la privacidad). 3. Si no sabes qué hacer, ponte en la línea (aprovechando el descanso). 4. Quédate en el margen exterior del escenario (la cuestión espacial). 5. Actúa intuitivamente (la carta salvaje). Comenzábamos en la zona izquierda del escenario, fluyendo más o menos por el espacio con un abanico de gestos que partían del punto álgido de la frase, y entonces yo roté, me senté en el suelo, y rodé sobre mi espina dorsal hasta ponerme en vertical sobre los hombros. La bailarina que estaba detrás empujó suavemente mi pelvis con su pie y roté 180 grados sobre mis hombros, para rotar de nuevo en sentido inverso, ponerme de pie e incorporarme de nuevo a la frase. La postura sobre los hombros no estaba incluida en la frase. La coreógrafa aporta instrucciones no verbales a los bailarines lanzando un desafío.

El proscenio es como un páramo cuando te aproximas a él sin luces, vestuario ni escenografía. Llamé a Robert Rauschenberg, un pintor y escultor con una amplia experiencia en el ámbito del teatro, para que cubriera la falta de elementos, para que creara la imagen de la escena que el público debía encontrarse una vez se alzara el telón. Una imagen que cambiaba a la vez que el movimiento de formas coreográficas que se sucedían conforme avanzaba el tiempo. En las colaboraciones con Bob yo era como un pararrayos para sus proyecciones teatrales. Según se le iban ocurriendo me las describía, llamando a veces en mitad de la noche. A cambio yo imaginaba la descripción propuesta y en algunos casos coreografiaba partiendo de las nociones espaciales que él me había descrito mentalmente. Inevitablemente cada nuevo diseño era reemplazado por el siguiente en una elegante procesión de ideas visuales, hasta que veía un ensayo de la pieza. Y en ese momento, motivado por lo que asimilaba a través de sistemas que van más allá de la vista, el diseño final acababa manifestándose.

En *Set and Reset*, Laurie Anderson, que componía la música, y Beverly Emmons, que hacía el diseño de luces, trabajaron junto a Robert Rauschenberg desde el inicio de los ensayos. En el proceso se sucedieron ideas y propuestas, pero no fue hasta que pudimos identificar, sentir, esta nueva coreografía, que la mezcla alquímica empezó a cocerse. Al inicio del proceso coreográfico, Bob vio unos trozos de terciopelo negro colgando de las paredes laterales del estudio, que trataban de asemejarse a las patas laterales del escenario (las telas que normalmente crean las calles por donde los intérpretes entran y salen de escena). Los trozos de tela estaban allí para cambiar en los bailarines esa actitud demasiado reverencial que imponen los tramoyistas en el escenario, regañando a los *performers* por tocarlas, como si fueran de cristal y se pudieran romper. Uno de mis temas coreográficos era el del par visibilidad/invisibilidad, así que cuanto más familiarizados estuviéramos con la presencia de las patas laterales, más abundantes serían las oportunidades de relacionarnos en esos términos. De hecho, al final, con ayuda de Bob, las telas se convirtieron en parte del atrezzo. Las patas de terciopelo fueron repensadas en forma de gasa negra traslúcida con una cinta vertical de raso blanco hielo en los bordes, que marcaba la diferencia entre las maneras de hacer dentro y fuera del escenario. Nuestro santuario quedaba eliminado, nuestra invisibilidad malograda, exponiendo los momentos de descanso o inactividad. Bob añadió a esta situación unos trajes enormes, blancos, vaporosos y transparentes, con serigrafías de imágenes que iban del gris pálido al negro urbano industrial. Ni pantalones vaqueros debajo, ni ropa interior. No quería que hubiera ninguna línea de lencería que interfiriera con el cuerpo como cuerpo.

Laurie mezcló las pistas de sonido en su estudio al tiempo que veía una grabación en vídeo de la coreografía ya casi terminada. Hay un sonido metálico constante, como la letra *Long Time No See*, sumado a la instrumentación y a los efectos de sonido que encajan en la danza como un guante, o no. Hay correspondencias irónicas entre la danza y la música, como el sonido de platos rompiéndose en el momento en que los bailarines se chocan, una referencia embellecida al impacto, pero también a la frase en sí misma, que quedaba fragmentada por un extraño exceso de gestos e improvisados correteos ahora memorizados.

Set and Reset fue mi trabajo más querido en los 80 y una pieza difícil de superar. ¿Y ahora qué? ¿Debía continuar con esta fórmula? ¿O debía probar algo nuevo? “Nuevo” era la respuesta, pero la pregunta era “¿qué?”.

La versión completa del texto -en inglés en el original- está publicada en *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Ed. Hendel Teicher. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Massachusetts, 2002. Traducción de Isabel de Naverán y Andrea Rodrigo.



Estreno en España

País: Francia

Género: danza contemporánea

Dance

Coreografía: Lucinda Childs

Música: Philip Glass ©1979 Dunvagen Music Publishers Inc.

Vestuario: A. Christina Giannini

Luces: Beverly Emmons

Concepto original de la película: Sol LeWitt (rodada de forma idéntica a la película original con los bailarines del Ballet de l'Opéra de Lyon en enero de 2016 por Marie-Hélène Rebois)

Pieza creada en 1979

Entra en el repertorio del Ballet de l'Opéra de Lyon el 13 de abril de 2016

Retomada por Jocelyne Mocogni y Pierre Advokatoff

Duración: 55 min

Dance 1

Jacqueline Bâby Edi Blloshmi

Julia Carnicer Tyler Galster

Marissa Parzei Leoannis Pupo-Guillen

Chiara Paperini Raúl Serrano Núñez

Dance 2

Noëllie Conjeaud

Dance 3

Kristina Bentz Giacomo Luci

Zoé Charpentier Ricardo Gomes

Coralie Levieux Marco Merenda

Dorothee Delabie Roylan Ramos

Intermedio de 20 minutos

Set and Reset / Reset

Coreografía *Set and Reset* (1983): Trisha Brown

A partir de una idea original de Robert Rauschenberg

Música: Laurie Anderson

Escenografía: Michael Meyers

Vestuario: Adeline André

Luces: Patrice Besombes

Versión original de *Set and Reset* creada en 1983 por Trisha Brown Company

Versión del Ballet de l'Opéra de Lyon: *Set and Reset / Reset*

Entra en el repertorio el 17 de mayo de 2005. Retomada por Amandine Roque de la Cruz

Duración: 23 minutos

20 y 22 de febrero

21 de febrero

Dorothee Delabie

Caelyn Knight

Aurélie Gaillard

Kristina Bentz

Coralie Levieux

Chiara Paperini

Elsa Monguillot de Mirman

Elsa Monguillot de Mirman

Albert Nikolli

Roylan Ramos

Paul Vezin

Samuel Pereira

Con el apoyo en gira del Teatro Municipal Rivoli de Oporto

Con la colaboración de



Duración: 1 hora y 40 minutos (con un intermedio de 20 minutos)

Director general: Serge Dorny

Ballet de l'Opéra de Lyon

Director artístico: Yorgos Loukos

L'Opéra national de Lyon esta concertada con el Ministerio de Cultura y Comunicación, la Ville de Lyon, el Consejo Regional Auvergne-Rhone-Alpes y Metropole de Lyon.

ACTIVIDADES PARALELAS PARA TODOS LOS PÚBLICOS

- Taller de danza para personas inquietas: *La danza minimalista*

Taller impartido por la compañía Somosdanza sobre la danza de Lucinda Childs y Trisha Brown.

Sábado 16 y domingo 17 de febrero - de 11.00 a 12.30 h - Centro Danza Canal

Además de comprar la entrada es imprescindible rellenar y enviar el formulario de inscripción:
www.teatros canal.com/espectaculo/ballet-de-la-opera-de-lyon/#tabs1-actividades

- Proyección de la película *La danza posmoderna*

Selección de coreografías de Anna Halprinaux, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Douglas Dunn, David Gordon, Steve Paxton, Deborah Hay y Lucinda Childs.

Miércoles 20 de febrero - 19.15 h - Estudio 5. Centro Danza Canal

Entrada libre hasta completar aforo.

En colaboración con CN D Centre national de la danse.

- Charla de Lou Forster: *Bailando minimalismo (1968-1986)*

Lou Forster (1988) es comisario y crítico de arte. Su trabajo actual explora las relaciones entre las artes gráficas, la danza y el arte visual.

Jueves 21 de febrero - 19.00 h - Centro Danza Canal

Entrada libre hasta completar aforo.