

## ARTA COREGRAFICĂ – ÎNTRE PRACTICA ARTISTICĂ ȘI FORMA DE CUNOAȘTERE

### CHOREOGRAPHIC ART – BETWEEN ARTISTIC PRACTICE AND FORM OF KNOWLEDGE

**SANDRA-ELIZABETH MAVHIMA<sup>1</sup>**,  
doctor în cinematografie și media, lector universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

**CZU 792.8.01**

*Provocările, cărora societatea este nevoită să le facă față, impun analizarea faptului dacă dansul și coregrafia mai pot sau nu dezvolta o relație liniară și, de aici – necesitatea definirii unor noi concepte și metodologii. Articolul de față examinează modul în care se produce separarea actului coregrafic de contextul istoric al dansului, insistând asupra perspectivei în care acesta este generat de activitatea creatoare a aranjării condițiilor pentru ca ceva să se întâmple.*

**Cuvinte-cheie:** coregrafie, cinema, artă coregrafică, dans, avangardă, film experimental

*The challenges that society has to face require the analysis of whether or not dance and choreography can still develop a linear relationship and thus, the need to define new concepts and methodologies. This article examines how the choreographic act is separated from the historical context of dance, insisting on the perspective in which it is generated by the creative activity of arranging the conditions for something to happen.*

**Keywords:** choreography, cinema, choreographic art, dance, avant-garde, experimental film

---

1 E-mail: sandra.mavhima@gmail.com

### Introducere

În mod tradițional, coregrafia este definită ca fiind o disciplină a cărei obiect de studiu îl reprezintă ordonarea și crearea unor mișcări de dans.

Stricto sensu, etimologia termenului are sensul de scriere, consemnare a dansului și implică, astfel, existența unei relații între scris și dans. De aceea, coregrafia a fost pusă în legătură cu existența unor sisteme de notare a mișcărilor de dans, care să ofere posibilitatea redării mișcărilor imaginate într-un mod relativ identic cu realitatea.

Din perspectiva istorică, termenul coregrafie a fost folosit pentru prima dată în anul 1589 de către preotul iezuit Thoinot Arbeau, autor al lucrării *Orchésographie* (scriere – graphie, dans – orchesis), un studiu asupra dansurilor de societate din perioada Renașterii franceze din secolul XVI.

În înțelesul său actual, termenul „coregrafie” este derivat din creația lingvistică și format prin alăturarea a două cuvinte grecești – „choreia” (dans) și „graphein” (a scrie), care datează din anul 1701, atunci când maestrul francez de balet Raoul-Auger Feuillet, în lucrarea sa intitulată „Choregraphie ou l'art de decrire la danse”, a definit acest termen prin calificativul: „*par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquelles on apprend facilement de soi-même toutes sortes de dances: ouvrage tres utile aux maîtres à danser et à toutes les personnes qui s'appliquent à la dance*”<sup>1</sup>.

Înțelesul de scriere a dansului a fost păstrat până la începutul secolului XX, având semnificația unei relaționări organice între cele două categorii. Această abordare implică prezumția că dansul poate fi construit de la premise lingvistice, prin folosirea unei sintaxe, a unei scheme logice și raționale și, totodată, explică de ce, în mod tradițional, coregraful este perceput ca fiind autorul dansului. Mai târziu, această teorie a fost preluată de către teoreticianul american André Lepecki, autorul unor numeroase scrieri în care a dezvoltat teza existenței unei legături organice între scris și dans.

### Evoluția definiției artei coregrafice

Pe parcursul timpului, definiția termenului *coregrafie* a suferit numeroase modificări. În domeniul baletului clasic, coregrafia avea un grad mare de rigurozitate, tinzând către ordonarea și organizarea mișcărilor de dans. Mișcarea corpului era transformată în elemente de dans, artei coregrafice revenindu-i sarcina de a inventa și de a organiza mișcărilor corespunzător unor structuri dramatice, de o manieră care să creeze un spectacol apt de a fi prezentat publicului; coregraful era preocupat, înainte de toate, de conceperea mișcării în sine și mai puțin de integrarea acesteia în cadrul celorlalte componente ale spectacolului scenic.

Sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX a adus modificări de substanță în procesul de definire a termenului de coregrafie, punând în discuție problema relaționării cu artele vizuale.

Evoluția definiției artei coregrafice este legată de modul cum a fost tratată problema dacă dansul este sau nu autonom în raport cu celelalte arte implicate în realizarea spectacolului de dans. Și aceasta pentru că, în cazul în care coregraful folosește o structură predeterminată, creată de un alt artist (compozitor, artist plastic, scenarist etc.), atunci se presupune că îi lipsește însuși conceptul creației sale. Din această perspectivă, elementul care determină caracterul autonom al artei coregrafice față de alte arte este crearea de către coregraf, într-un moment anterior, prin mijloace specifice, a unei structuri compoziționale proprii spectacolului de dans.

### Impactul apariției cinemaului

La începutul secolului XX, problema autonomiei dansului față de celelalte arte vizuale și, implicit, a conținutului definiției de coregrafie, și-a găsit o rezolvare prin recurgerea la argumentul existenței unui mijloc de scriere care nu fusese exploatat până atunci: cinemaul.

1 „Coregrafia sau arta descrierii dansului în caractere, figuri și semne demonstrative, cu care se pot învăța cu ușurință tot felul de dansuri: o lucrare foarte utilă dansatorilor și tuturor persoanelor care practică dansul”.

Prin intermediul acestei noi arte, conceptul de dans capătă noi valențe, puse în discuție odată cu apariția mișcării dansului abstract, realizată în întregime cu mijloacele cinemaului. În cadrul acestei noi viziuni asupra dansului, personajele umane sunt înlocuite cu figuri geometrice, cu puncte, linii, curbe.

Una dintre cele mai emblematice lucrări experimentale, aparținând în egală măsură cinematografiei și dansului contemporan, este filmul de avangardă intitulat „Ballet Mécanique”, realizat în anul 1924 de către artistul Fernand Léger.

„Ballet Mécanique” – o producție cinematografică stranie și interesantă, reprezintă pentru arta coregrafică un moment artistic de turnură datorită manierei abstracte în care este reprezentată vizual noțiunea de dans. Filmul respectă principiul dadaist al experimentului spontan, irațional și concretizează o concepție artistică fundamental diferită de cea din trecut, demonstrând că dansul poate fi realizat nu numai cu dansatori, dar și cu obiecte manufacturate și instrumente mecanice. În concepția autorului, acestea sunt considerate capabile să realizeze un tot armonios, conform unui dicton care a ajuns să definească întreaga operă a lui Léger: *le beau est partout*. Mai apoi, acest dicton a devenit titlul unei expoziției retrospective organizată în anul 2017 de către Centrul Cultural „Georges-Pompidou”.

Plecând de la obiectele fotografiate de Dudley Murphy, fotograf și realizator american de filme, Fernand Léger prezintă, prin apel la metafora dansului, o latură umană a unui univers mecanic. Aparatul de filmat și ritmurile de editare folosite transformă obiectele în structuri filmice care corespund mișcării ansamblurilor de balet. Fernand Léger utilizează tehnici caracteristice compoziției coregrafice, precum repetiția și recurența, și asociază imaginea unor obiecte manufacturate (de ex., obiecte folosite în bucătărie – teluri, sârmă și canale, vase de cupru și capace, conserve și tigăi) cu imaginea unei femei care transportă pe umăr un sac greu, condamnată, precum Sisif, să urce și să coboare scările abrupte ale unei străzi din Paris. Mișcările corpului uman alternează în film cu cele ale mașinilor, acestea din urmă apărând de multe ori mai fluide și mai grațioase decât personajele umane. În schimb, mișcările corpului omenesc devin din ce în ce mai mecanizate. Prin mijloacele cinematografice elaborate se creează „fantasma unui Eden tehnic, în care umanitatea mecanizată coexistă în mod armonios cu mașinile umanizate” [1].

Noutatea adusă de acest film experimental în ceea ce privește definirea artei coregrafice nu se rezumă la folosirea unor procedee tehnice inovative; concepția că mișcările armonioase și dansul nu sunt atribute exclusive ale ființei umane, ci pot exista în mișcarea obiectelor manufacturate, pe care autorul le prezintă în frumusețea lor plastică, implică ideea că este posibilă extrapolarea noțiunii de dans în afara mediului corpului uman. Pentru a crea acest efect, Fernand Léger imprimă obiectelor o mobilitate și un ritm foarte bine calculate, care produc o adevărată coregrafie.

Calitățile dinamice ale filmului, repertoriul imagistic și capacitatea de a exprima teme cinetice caracteristice perioadei de început a secolului XX, reflectă semnificativ preocupările artei dansului din acel timp. Nu mai puțin important este faptul că filmul ilustrează ideea că mișcarea este superioară corpului, iar corpul necesită o privire abstractă, deoarece mișcarea este mai interesantă decât corpul – concepție ce își are rădăcinile atât în fascinația perioadei respective pentru noile tehnici de captare a imaginii cât și în experimentele efectuate de Étienne-Jules Marey, care a studiat mișcarea și elementele ei, construind, în acest sens, chiar aparate de filmat inovatoare, precum pistolul cronofotografic, care avea capacitatea de a executa 12 fotografii pe secundă. Cronofotografia a constituit un pas important în înțelegerea părților în care mișcarea poate fi fragmentată pentru a putea fi înțeleasă în detaliu.

Impactul apariției cinemaului asupra definiției *coregrafice* nu se rezumă însă la ideile promovate de mișcarea dansului abstract. Implicațiile apariției cinemaului asupra dansului s-au concretizat în definirea pe alte criterii a conceptului de autonomie a artei coregrafice și a relației acesteia cu celelalte domenii artistice. Noutatea adusă de faptul că, prin intermediul cinemaului, spectacolul de dans putea fi înregistrat, a condus la teza că acesta devenea comparabil, din toate punctele de vedere, cu un poem

tipărit. Dacă înainte era posibilă numai transpunerea contextului muzical și, în foarte rare situații, a mișcărilor, odată cu înregistrarea pe peliculă a spectacolului, se asigura perenitatea dansului. Acesta devenea autonom, iar muzicianul putea să se inspire din dans ca dintr-un poem, urmând schema ritmică a acestuia, pe care o putea amplifica și îmbogăți. Această idee a condus la redefinirea noțiunii de dans, iar problematica legată de conținutul definiției de coregrafie a fost configurată într-un mod fundamental diferit, deschizând orizonturi până atunci neexplorate.

Una din problemele puse în discuție a fost următoarea: dacă poemele bazate pe cele mai riguroase scheme ritmice permit crearea mai multor melodii, de ce nu ar fi la fel și în cazul unui film care are o coregrafie mută? Și atunci de ce nu ar fi posibilă crearea mai multor melodii bazate pe aceeași coregrafie, dat fiind faptul că libertatea de creație a muzicianului nu este deloc limitată de rigiditatea tiparului ritmic al dansului? Problema a fost pusă în discuție pentru prima dată de către coregraful Serge Lifar, care a propus inversarea sensurilor: de la *balet – înspre muzică*, versus *de la muzică – înspre balet*. Această perspectivă interesantă pentru perioada respectivă a fost susținută de autor prin argumentul că nu orice muzică poate fi dansată și nu orice dans poate inspira muzică prin ritmicitatea pe care o posedă. În concepția sa coregrafică, Serge Lifar jalonează criteriile pe care le consideră esențiale pentru a angaja baletul pe un drum nou:

- „Nu orice fel de muzică poate fi dansată;
- Baletul nu trebuie să se îndepărteze de sursa sa: dansul;
- Baletul nu trebuie să fie folosit pentru a ilustra o altă formă de artă;
- Nu este nevoie ca baletul să folosească un tipar ritmic împrumutat din muzică;
- Baletul poate exista fără muzică;
- Baletul poate fi scris;
- Dacă baletul este asociat cu muzica, atunci tiparul ritmic trebuie creat de coregraf, și nu de muzician;
- Tot într-un asemenea caz, este nevoie de o orchestră specială;
- Coregraful nu trebuie să se supună nici unui alt creator (pictor, muzician etc.);
- Reprezentațiile de balet au nevoie de un teatru autonom” [2].

### **Arta coregrafică ca figură de stil**

Odată cu dezvoltarea unor noi ramuri științifice, termenul coregrafie a fost folosit în diferite moduri în numeroase discipline (biologie, antropologie sau, recent chiar, în cibernetică etc.), în scopul de a descrie o gamă largă de acțiuni care sunt, în mică măsură sau chiar deloc, în relație cu dansul. Cu toate acestea, și în prezent coregrafia este încă înțeleasă prin raportare la definiția sa tradițională, aceea de practică artistică prin care se creează lucrări de dans.

Dansatorul și coregraful Michael Kliën construiește o altă perspectivă asupra definiției artei coregrafice, care nu se opune perspectivei primare, însă îi adaugă valențe și dimensiuni noi. În lucrarea sa „Choreography as an aesthetic of change”, artistul propune o abordare inedită a definiției, bazată pe argumente ce țin atât de teoria cât și de practica dansului, elemente pe care le folosește pentru a configura un concept nou – acela de artă coregrafică înțeleasă ca estetică a schimbării [3].

Autorul pornește de la patru premise fundamentale:

1. Coregrafia poate exista în afara contextului dansului, deoarece coregrafia este o tehnică și o formă de cunoaștere care operează cu concepte proprii și care poate fi exploatată prin mijloace specifice.
2. Coregrafia poate fi folosită ca o metaforă pentru procesele dinamice, indiferent dacă acestea au sau nu expresie fizică.
3. Metodologiile și practicile folosite în cadrul artei coregrafice pot fi folosite și în alte domenii ale cunoașterii umane. Potrivit acestei concepții, arta coregrafică are potențialul de a exista în afara dansului, cu toate că a apărut în cadrul acestuia.

4. În prezent, coregrafia nu are nevoie să fie legată de interpretarea profesionistă a unei idei, ci ideea în sine trebuie să aibă forța de a aduce corpul într-o mișcare organizată. Continuând raționamentul, autorul afirmă că, dacă ideea are forța de a organiza mișcarea, atunci înseamnă că ideea în sine este actul creator care aranjează mișcarea în timp și spațiu.

Sistemul de gândire promovat de Michael Kliën nu poate fi înțeles în afara conceptelor introduse de teoria sistemelor și cibernetică, ale căror idei le integrează cu finalitatea manifestă de a provoca schimbări radicale de paradigmă în câmpul artei coregrafice.

Coregrafia este prezentată ca o disciplină estetică emergentă, autonomă, preocupată de tiparele care guvernează dinamica relațiilor din care lumea este construită. Este regândită legătura dintre domeniile dansului și coregrafiei, autorul oferind o viziune complementară despre dans, înțeles ca *figură de stil*.

Apariția teoriei sistemelor și, în general, a ciberneticii a declanșat o profundă redimensionare a multor discipline. La sfârșitul secolului XX apare o nouă viziune asupra lumii, care susține faptul că trăim într-un mediu ecosistemic, în care totul este interconectat, iar această perspectivă *holistică* devine fundamentală.

Teoria sistemelor și-a propus să explice *lumea* în termeni de relaționare mai degrabă decât în termeni ce descriu materia. Formularea inițială a acestor idei datează din anii '40-'50 ai secolului XX și este intim legată de domeniul ciberneticii.

Esența teoriei sistemelor constă în afirmarea faptului că este posibil ca, oricât de complexă ar fi lumea, să fie identificate întotdeauna tipare similare sau apropiate de organizare, prezente la toate nivelurile de analiză. Or, dacă o astfel de organizare poate fi descrisă și conceptualizată independent de subiectul care efectuează cercetarea, atunci principiile de organizare pot fi utilizate în orice domeniu, putând fi folosite pentru analizarea și rezolvarea oricăror tipuri de probleme.

### Concluzii

Coregrafia poate aduce o contribuție majoră acestei perspective interconectate și interdependente asupra lumii. Poate să ofere o abordare senzitivă pentru înțelegerea noii dimensiuni a tiparelor, proporționalității și ordinii, cuplată cu formarea metodologiilor necesare pentru ca această acțiune creativă să acționeze în interiorul unei lumi complexe și interconectate.

Provocările, cărora societatea trebuie să le facă față în lumina noilor realități, determină faptul că dansul și coregrafia nu mai pot dezvolta o relație liniară și, de aici – rezultă necesitatea definirii unor noi concepte și metodologii.

Reunirea acestor premise dă naștere unui discurs care semnifică o schimbare a paradigmei de înțelegere a artei coregrafice.

Actul coregrafic nu mai este legat de contextul istoric al dansului, ci se naște din activitatea creatoare a aranjării condițiilor pentru ca ceva să se întâmple, propunând pentru coregraf rolul de navigator, de negociator și de arhitect al unui mediu fluid din care acesta însuși face parte.

Într-un final, putem afirma că, încă din anii '20 ai secolului trecut, dansul și, implicit, arta coregrafică, au suportat schimbări substanțiale de natură tehnică, sistemele gestuale propunând expresii non-descriptive cu semnificații simbolice.

### Referințe bibliografice

1. LÈJER, F. Ballet mécanique. In: *Autour du 1er mai* [online]. [accesat 1 mai 2021]. Disponibil: [http://www.autourdu1er-mai.fr/bdf\\_fiche-film-13.html](http://www.autourdu1er-mai.fr/bdf_fiche-film-13.html).
2. LIFAR, S. *Le manifesto du chorégraphe* [online]. Paris, 1935 [accesat 20 apr. 2021]. Disponibil: [https://www.contemporary-dance.org/The\\_Dance\\_Thinker-choreographers-manifesto.html](https://www.contemporary-dance.org/The_Dance_Thinker-choreographers-manifesto.html).
3. KLIËN, M., VALK, S., GORMLY, J. *Choreography as an aesthetic of change*. Ireland: Daghdha Dance Company, 2008. ISBN 978-0-9558585-0-5.