

¿Más allá de la postmodernidad?: Countdown, Beyoncé y Keersmaeker

Beyond Posmodernity? Countdown, Beyoncé and Keersmaeker

José Ignacio SANJUÁN ASTIGARRAGA

Conservatorio Superior de Danza María de Ávila

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2017.14>

Recibido: 15/11/2016
Aprobado: 30/01/2017

Resumen: La cantante americana Beyoncé utiliza en el videoclip de la canción *Countdown* elementos de dos coreografías de Anna Teresa De Keersmaeker. El presente texto intenta establecer qué elementos toma Beyoncé de las obras de Keersmaeker y cómo se relaciona esta apropiación con otras imágenes (Audrey Hepburn, Diana Ross) que también aparecen en el vídeo.

Palabras Clave: Beyoncé, Keersmaeker, coreografía, intertextualidad, postmodernidad

Abstract: American singer Beyoncé used in the music video for the song *Countdown* elements of two choreographies by Anna Teresa De Keersmaeker. This paper tries to establish which elements were taken from Keersmaeker's works and how this relates to other images (Audrey Hepburn, Diana Ross) that also appear in the music video.

Keywords: Beyoncé, Keersmaeker, choreography, intertextuality, postmodernism

El vídeo *Countdown* de Beyoncé, que utiliza fragmentos de la coreógrafa belga Anna Teresa De Keersmaeker, se ha convertido en un punto de referencia, casi en un lugar común, al referirse a cuestiones de autoría, propiedad intelectual o plagio. Tanto desde el ámbito periodístico, el ámbito del mundo fan, que domina en internet, o desde el propio ámbito académico la discusión sobre la autoría de los fragmentos coreográficos, así como de otros elementos del vídeo, se han convertido en asunto de exposición, análisis y debate (e incluso improprios, en el proceloso universo de internet).

En las aproximaciones académicas a este trabajo de Beyoncé ha primado la reflexión sobre los derechos de autor y la propiedad intelectual sobre las coreografías; en las aproximaciones periodísticas se enfrentan dos puntos de vista: aquellos que acusan a la cantante americana de “ladrona intelectual” sin escrúpulos, sacralizando la obra de Keersmaeker y denigrando a Beyoncé; y aquellos que destacan la personalidad de Beyoncé y su capacidad para hacer suyo un material ajeno llevándolo a su propio terreno.

Estas páginas, sin embargo, tienen como objetivo la reflexión sobre los distintos niveles de apropiación de elementos ajenos, ya sea el vestuario, el peinado, el diseño del vídeo o los movimientos, así como una reflexión sobre la realidad del plagio coreográfico: ¿qué elementos, realmente, toma Beyoncé de la coreografía de Keersmaeker? Finalmente, este análisis nos conducirá a una reflexión de carácter general, en la que el análisis de los elementos citados nos ayudarán a situar en una posición estética propia el trabajo de Beyoncé.

El vídeo y la polémica

Countdown pertenece al cuarto disco de Beyoncé, aparecido en 2011, y titulado 4.¹ El vídeo apareció en octubre de 2011 para acompañar el lanzamiento de la canción como single. Previamente habían aparecido tres singles y sus correspondientes vídeos. Las primeras reseñas del vídeo² señalaron la presencia de referencias del pasado (Audrey Hepburn, Diana Ross, la película *Flasdance*, la serie *Fame*, entre otros) sin que esa presencia de elementos conocidos (¿en forma de homenaje?) supusiera ningún problema. Sin embargo, pronto se encontró una nueva referencia en el vídeo, el trabajo de la coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker. Las coreografías *Rosas danst Rosas* y *Achterland* se mostraban, claramente, evocadas (¿copiadas?) en el trabajo de Beyoncé. No eran obras sólo conocidas por algunos “iniciados” en la danza contemporánea, ya que *Rosas danst Rosas* es el trabajo fundacional de Keersmaeker y la pieza que dio nombre a su compañía, *Rosas*. Y ambas piezas tienen una vida más allá de los escenarios, especialmente la primera, ya que la película del director francés Thierry de Mey³ creó la versión de la coreografía que ha quedado en la memoria visual del espectador. De estas versiones filmadas han partido las referencias del *Countdown*.

¹ Columbia Records, 2011.

² *Rolling Stone*: <http://www.rollingstone.com/culture/news/beyonce-takes-a-fashionable-trip-through-retro-cinema-in-countdown-video-20111007> [consultado el 29 de octubre de 2016].

³ Estas filmaciones están disponibles en DVD: *Rosas danst Rosas*, dir. Thierry de Mey, Éditions à voir, 1997; *Achterland*, dir. Anne Teresa De Keersmaeker, Avila/Rosas, 1993.

Rápidamente la prensa se hace eco del presunto plagio y aparecen las declaraciones de los protagonistas. Por una parte, la coreógrafa belga, en un inteligente texto publicado en un blog, reflexiona sobre las relaciones entre su coreografía y el videoclip⁴. Establece la relación del trabajo de Beyoncé no sólo con su coreografía, sino con la filmación de Thierry de Mey:

Cuando vi el video, me sorprendí del parecido del videoclip de Beyoncé no sólo con los movimientos de *Rosas danst Rosas*, sino también con el vestuario, el decorado e incluso los planos de la película de Thierry de Mey. Obviamente, Beyoncé y el director del video han saqueado muchos fragmentos de escenas integrales en la película⁵.

Keersmaecker señala que es de justicia reconocer que, gracias a Beyoncé, la danza contemporánea ha podido llegar a una audiencia mucho mayor. También escribe que “Beyoncé canta y baila muy bien” y —añade quizás con ironía— “tiene buen gusto”. Sin embargo, la actuación de Beyoncé tiene implicaciones que van más allá de las reflexiones estéticas o culturales, ya que la cuestión debe contemplarse desde el ámbito legal: “Por otra parte, hay protocolos y consecuencias para tales acciones, y no puedo imaginar que ella y su equipo no sean conscientes de ello”.

Finalmente, introduce una reflexión interesante sobre el contexto y significado de las coreografías: si *Rosas danst Rosas* se interpretó en su momento como una obra sobre el poder de la mujer, como una muestra de expresión femenina, Keersmaecker piensa que el baile de Beyoncé ha traicionado su perspectiva original, ya que su movimiento “es seductor”, en la forma de un “entretenimiento consumista”.

Por otra parte, Beyoncé declara que, efectivamente, *Rosas* fue una de las referencias para la realización del video, del mismo modo que Audrey Hepburn o Diana Ross. Adria Petty, el director del video de *Countdown*, lo entiende como un homenaje⁶:

No fue nuestra intención apropiarnos del trabajo de alguien, se trata más bien de ponerlo en el vocabulario como un homenaje y atraer la atención de la gente; no se trataba de decir, “Mirad, he encontrado esto”. Pienso que nuestra intención fue decir, “Esto es genial. Deberíais verlo”. Espero que sea esto lo que suceda.

Poco tiempo después de las declaraciones de los protagonistas, más allá de las cuestiones estéticas, entran en la disputa los equipos legales de ambas artistas, y un último comunicado cierra las declaraciones públicas⁷:

Rosas [la compañía fundada por A. T. De Keersmaecker] mantiene su posición. *Rosas danst Rosas* y *Achterland* han sido plagiados en el videoclip [...] De acuerdo con Rosas, el video no puede ser mostrado sin la aprobación previa de los autores (Anne Teresa De Keersmaecker y Thierry De Mey). Nuestros abogados han comunicado a Sony esta postura. Rosas desea abrir un diálogo con ellos en un contexto neutral y no comentará el contenido de estas negociaciones.

⁴ <http://theperformanceclub.org/2011/10/anne-teresa-de-keersmaecker-responds-to-beyonce-video/> [consultado el 29 de octubre de 2016].

⁵ *Ibidem*

⁶ GQ, “Video Deconstruction: Director Adria Petty on Beyoncé’s ‘Countdown’”, en *Revista GQ*, 10 – X – 2011. Accesible en <http://www.gq.com/style/blogs/the-gq-eye/2011/10/video-deconstruction-director-adria-petty-on-beyoncs-countdown.html>

⁷ <http://theperformanceclub.org/2011/10/anne-teresa-de-keersmaecker-responds-to-beyonce-video/>

Countdown: Beyoncé y sus imágenes

Nuestro recorrido por el vídeo no tiene la intención de realizar un análisis visual y musical, sino señalar aquellos elementos que pueden considerarse “homenajes”, “apropiaciones” o “plagios”, conceptos todos confusos, no desde el punto de vista legal, sino desde un punto de vista estético.

La estructura musical de la canción está basada en un estribillo, integrado por dos secciones diferentes, la segunda de las cuales contiene la “cuenta atrás” que da título a la canción. Este estribillo se repite en tres ocasiones, con notables modificaciones en su última aparición, anunciando el final de la canción. Cada una de las estrofas tiene tres frases diferentes. Esta canción, por otra parte, no es absolutamente original, ya que tiene como punto de referencia *Uhh Ahh*, de Boyz II Men⁸, como queda recogido en la autoría oficial de la composición, a diferencia —desde la perspectiva legal— de la ausencia de reconocimiento, en los créditos oficiales del vídeo, de cualquier relación con la obra de Keersmaeker⁹.

La primera sección del estribillo está acompañada de una imagen de la cantante vestida con un traje negro de cuello alto, imitando a Audrey Hepburn en la escena de baile más famosa de la película *Funny Face*, del año 1957 [0:15]¹⁰. Para acompañar la promoción de la película se realizaron una serie de fotografías, en las que Audrey aparece con ese vestuario sobre un fondo blanco y que, con el tiempo e independientemente de la película, crearon una figura de la actriz conocida y repetida¹¹. Pero no sólo el vestido, que incluye los zapatos y unos icónicos calcetines blancos, o el peinado, también la disposición corporal o los movimientos nos remiten a la actriz americana. Beyoncé se disfraza, se viste de Audrey: sin embargo, y así nos lo recuerda en planos irónicos en los que mira a la cámara, nunca deja de ser ella misma. Es decir: no se convierte en Audrey, sino que juega a disfrazarse de Audrey.

Pronto, también en el estribillo, aparece otra imagen de Beyoncé: más moderna y agresiva, y mostrando su embarazo en los últimos compases de la primera sección [0:36], en una imagen que, por el peinado y maquillaje, recuerda a la modelo Twiggy. Es importante esa referencia al embarazo, ya que se trata de una referencia a la propia cantante, a su propio yo, a su momento vital, en una imagen más de un juego de disfraces, espejos y personalidades que nunca esconden (más bien revelan) a la protagonista.

La presencia de los números (y la cuenta atrás) en la última frase del estribillo da lugar a juegos referenciales a través la pantalla partida o del número de imágenes de Beyoncé que aparecen [0:26 en adelante]. Es ésta una sección más animada visualmente, con más cambios, de acuerdo con esa “cuenta atrás” de la música. Aparece una nueva imagen de la cantante, en la que los colores agresivos se apoderan de la pantalla. Beyoncé lleva un sombrero a rayas blancas y negras, los colores de la primera sección del estribillo, y un vestido / bañador en el que los colores cambian rápidamente, también sobre un fondo de color cambiante [0:37]. El sombrero, de nuevo, nos evoca la figura de Audrey.

⁸ Esta canción pertenece al disco *Cooleyhighharmony*, de 1991. El vídeo oficial puede consultarse en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=ci8hWx4CR-k> [consultado el 29 de octubre de 2016].

⁹ No terminan aquí los homenajes o sugerencias de *Countdown*, ya que la frase con la que comienza la canción “Killing me softly” nos remite, inevitablemente, a “Killing me softly with his song”, canción popularizada por Roberta Flack en 1973.

¹⁰ Incluyo el minutaje del vídeo que se encuentra en la página oficial de Beyoncé: <https://www.youtube.com/watch?v=2XY3AvVgDns> [consultado el 29 de octubre de 2016]

¹¹ Disponible en <http://rareaudreyhepburn.com/image/3666493758> [consultado el 29 de octubre de 2016]



Imágenes del vídeo oficial de *Countdown* (1): Beyoncé como Audrey Hepburn

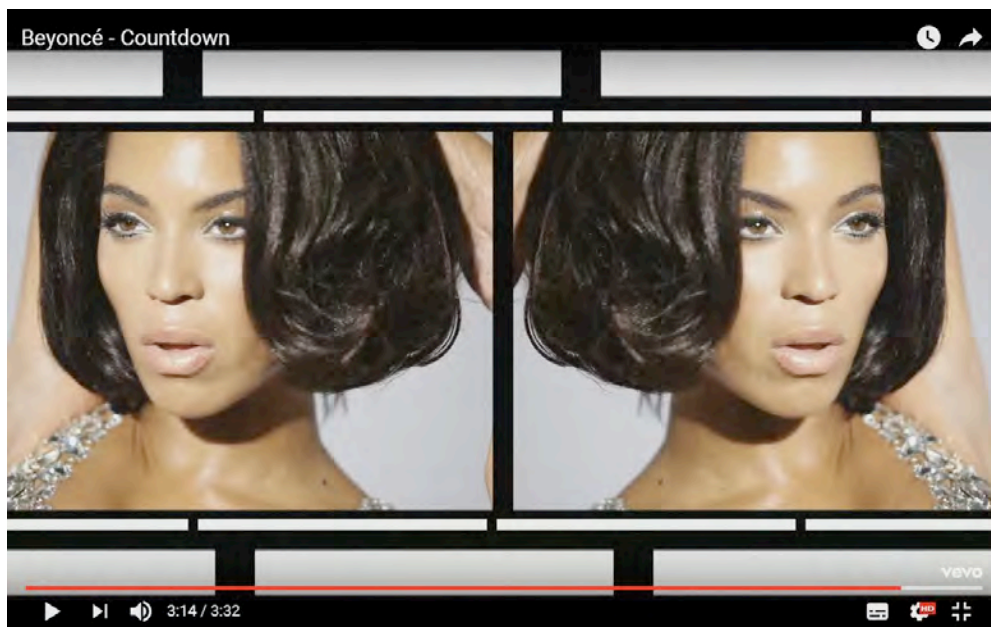
Aparece un nuevo escenario, en el que los laterales están ocupados por músicos, y el fondo por sillas [0:55]; a veces vacías, a veces con las bailarinas sentadas en ellas. La cantante presenta un vestido parecido al inicial, pero ya no *es* Audrey. Las primeras reseñas del vídeo remitían, como imagen para esta sección, a la serie *Fama*, ya que es fácil evocar una sala de ensayo en la que conviven músicos y bailarines. Sin embargo, el elemento referencial más significativo, aparentemente, se encuentra en los movimientos de los bailarines, a los que se une Beyoncé, que están basados en frases de la coreografía *Achterland*.

Pero no son sólo los movimientos los que nos remite a *Achterland*, ya que la disposición espacial nos recuerda a la escenografía, sobria, de la última sección de esta coreografía, donde las sillas, situadas al fondo o a la derecha del escenario adquieren un importante protagonismo y constituyen, junto a un piano o un violín que comparten escenario con los bailarines, los únicos elementos escénicos.

Una nueva imagen de Beyoncé se suma al juego de disfraces: Este escenario alterna con imágenes en pantalla fragmentada de la cantante, con una camisa, en diferentes tonos pastel [1:12]. De nuevo, la imagen no representa a Beyoncé, sino que nos remite a una colección de imágenes diversas: quizás Brigitte Bardot, quizás la estética de *West Side Story*. La presentación de las imágenes está acompañada de técnicas muy utilizadas en los títulos de crédito de los años 60 y 70, como, por ejemplo la pantalla partida o las siluetas sobre fondos de colores, cuyas referencias son evidentes: *The Thomas Crown Affair* (1968), los títulos de créditos de Saul Bass o los de las películas de James Bond de los años sesenta¹². Esta técnica se utilizará en otros momentos del vídeo [3:32].

¹² En esta página pueden encontrarse algunos de los títulos de crédito de Saul Bass: <http://www.notcoming.com/saulbass/index.php/> [Consultado el 29 de octubre de 2016].

El inicio de la segunda estrofa nos lleva a las dos últimas secciones de *Rosas danst Rosas*, en la versión para vídeo de Thierry De Mey, que reinterpreta los movimientos y dos escenarios de la coreografía de Keersmaeker, que analizaremos en el siguiente apartado. Falta, sin embargo, una nueva identidad de Beyoncé: La sección final del vídeo nos presenta a la cantante con un vestido y peinado que recuerdan a Diana Ross y al grupo *The Supremes* [3:07]. Aquí la referencia es doble, ya que la propia Beyoncé participó en *Dreamgirls*, una película que tiene como trasfondo real al grupo en el que participó Diana Ross.



Imágenes del vídeo oficial de *Countdown* (2): Beyoncé como Diana Ross

Una amplia sala, con las bailarinas sentadas en sillas —la escena más famosa de *Rosas*— cierra, aparentemente, el vídeo [3:18]. Hay algo más, quizás inesperadamente. Termina la música sobre los movimientos en las sillas. Pero el vídeo, ya sin música, sigue durante unos segundos [3:30]: vemos el rostro de Beyoncé. Sonríe. Ha abandonado los disfraces y las máscaras (que nunca lo fueron): si Madonna se encarna (una y otra vez) en imágenes cargadas de significado, para convertirse, ella misma, en ese significado, Beyoncé juega a disfrazarse, pero —nos recuerda— siempre es ella misma. Es un juego de imágenes, no un juego de significados.

Achterland

La sección central del vídeo, que se inspira en *Achterland* nos ofrece la posibilidad de una primera reflexión sobre la relación entre las dos obras: se recogen en esta sección de *Countdown*, modificados, algunos movimientos o fragmentos de frases de movimientos basados en *Achterland*. Es necesario notar la diferencia: esos movimientos existían de

forma aislada, Beyoncé —es decir, el coreógrafo de Beyoncé—los ha extraído de la coreografía original para crear una nueva frase, una nueva secuencia. También se ha modificado, por supuesto, el estilo, ya que, por ejemplo, la relación entre movimientos y música es absolutamente diferente en ambas creaciones.

Los elementos de la escenografía, los elementos materiales que se encuentran en escena, su ubicación y la relación de los bailarines con ellos también parten de *Achterland*, ya que la presencia de las sillas en el escenario es una de las señas de identidad de esta coreografía. Son sillas en las que reposan o se mueven las bailarinas [1:24-1:35], y que delimitan el espacio de la actuación a la vez que crean un nuevo espacio. Del mismo modo, la presencia —real, física— de los músicos tiene su origen en *Achterland*, donde estos, además, en ocasiones interactúan sutilmente con los intérpretes.

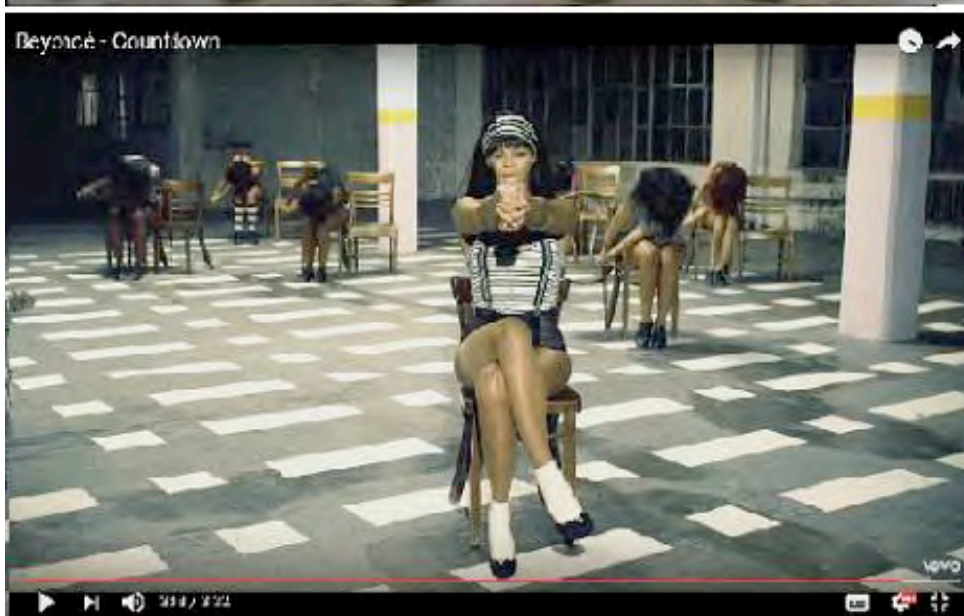
Rosas danst Rosas

En la sección que denominamos “de las ventanas” es donde más claramente se ve la relación entre las dos obras. La cantante se sitúa en un plano medio frente al espectador. Sus movimientos se alternan con planos de las bailarinas [2:32]. En *Rosas* las bailarinas ocupan el fondo de la escena, en un contrapunto habitual en Keersmaeker. Los movimientos parten de gestos cotidianos: abrir una parte de la camiseta, llevar los brazos a la cabeza, abrazarse la cintura... Los movimientos de Beyoncé (que sólo coinciden en parte con los de Keersmaeker) son más gestuales y, a la vez, acentuados, como es propio del estilo de baile que utiliza [2:34, 2:37, 2:50].

El verdadero objeto original reproducido no es tanto la coreografía como las imágenes del vídeo: encuadres de cámara, escenografía, vestuario... Los movimientos, quizás, son el elemento menos significativo. El plano inicial, por ejemplo, es idéntico, como idéntico es el vestuario. La creación de Keersmaeker —su coreografía— no es lo que recoge Beyoncé, sino unas imágenes; no utiliza una coreografía, sino sugerencias visuales.

La secuencia de las sillas constituye ya uno de los símbolos coreográficos de Keersmaeker, por la presencia de las repeticiones de elementos, la relación con gestos cotidianos que se convierten en movimientos de danza, la precisión en el trabajo de grupo o la preponderancia de la mujer como protagonista. Pertenece, según ha analizado la propia coreógrafa, a la primera sección, denominada “posiciones en abanico”¹³, dentro del “segundo movimiento” de *Rosas*. Muchos de sus elementos de la concepción de la danza se pueden ver en esta secuencia. Es una secuencia compleja, en la que se presentan las células de movimiento y determinados gestos y posturas cotidianas que se utilizarán en la segunda sección. Se exponen en una compleja organización, en la que alternan episodios al unísono y solos. Todas las bailarinas realizan la primera secuencia, que concluye con un reposo (ahí está el gesto cotidiano: la mano apoyada en la barbilla). La primera intérprete realiza una segunda secuencia, que termina con el gesto de reposo, al que todas se unen. Las dos primeras intérpretes realizan ahora una tercera secuencia, que termina, del mismo modo, en el movimiento de reposo... Es tan sólo el primero de muchos planteamientos compositivos que tienen su origen en la música minimalista.

¹³ De Keersmaeker, Anne Teresa; Cvejic, Bojana, *A Choreographer's Score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria*, Batók. Mercatorfonds / Rosas, 2012. p. 92



Imágenes del vídeo oficial de *Countdown* (3): la escena de las sillas en *Countdown* y en *Rosas*

En la secuencia de las sillas [3:18 en adelante], Beyoncé, en primer término, realiza movimientos cuyo acento (el final del movimiento) coincide con los números de la cuenta atrás del estribillo (son diez movimientos, por lo tanto). Algunos de estos movimientos parten de gestos cotidianos: recogerse el pelo, cruzar las piernas, apoyar la mano en la barbilla... Las bailarinas que están tras Beyoncé se sitúan en un plano menos importante: en ocasiones coinciden sus movimientos en el tiempo fuerte, en otros momentos se mueven por la sala o miran a sus compañeras

De nuevo, nos hallamos ante la evidencia de que Beyoncé no ha copiado la coreografía de la artista belga. Al menos, no los movimientos: Pero no hay duda de que el vídeo remite (copia) a *Rosas* en la escenografía, la disposición espacial de las bailarinas, su posición en las sillas o el punto de vista de la cámara. Paradójicamente, todo está ahí: menos los movimientos de la propia coreografía.

Imágenes y significados

Los estudios académicos han presentado siempre a Madonna como la encarnación de la postmodernidad dentro de la música pop¹⁴. La cantante americana juega con los significados y las imágenes y se convierte en Marilyn, en *Evita* o en Marlene Dietrich. Madonna eligió el camino del travestismo artístico, sin que sepamos —nunca— quién es ella. Porque ella es una creación sucesiva, una constante e interminable encarnación de figuras del pasado. Sin embargo, nadie se ha planteado el concepto de plagio, desde una perspectiva legal, en, por ejemplo, el vídeo *Material girl*, que revisa *Diamonds are a girl's best friend*¹⁵.

Beyoncé aborda la construcción de su identidad como artista desde otra perspectiva. La multiplicación de las imágenes de la cantante en el vídeo —imágenes en ocasiones contradictorias— podría llevarnos a pensar en ese juego de personajes que realiza Madonna, y a un análisis dentro de los planteamientos de la postmodernidad. Sin embargo Beyoncé establece una diferencia fundamental. En la creación de su “yo” artístico, su “yo” público (del que este vídeo es un ejemplo) las imágenes ajenas no son sino un adorno, un disfraz momentáneo, escogido no por su significado (por la potencia de su significado) sino por su contenido estético. Son colores brillantes o la evocación sin nostalgia de un pasado elegante: del mismo modo que Beyoncé elige un vestuario, también elige una imagen que hace suya durante unos instantes. No es posible encontrar una relación lógica —desde el significado— entre las coreografías de Keersmaeker, las imágenes brillantes de Diana Ross o la vitalidad y elegancia evocada de Audrey Hepburn. No existe esa creación de significados que sí existe en Madonna.

Porque Beyoncé sitúa siempre en primer lugar a su propio “yo”, un “yo” vital y real. No importa, por otra parte, la verdad de ese “yo”, sino el hecho de que Beyoncé lo presente como real y el público lo acepte. Por eso las imágenes nunca esconden o niegan a la cantante que es, siempre, ella misma. Y, desde esta perspectiva, adquiere todo su sentido la conexión con la realidad que nos ofrece un momento del vídeo, que presenta a Beyoncé embarazada (imagen que, paradójicamente, quizás no sea una imagen del embarazo real). Del mismo modo, la imagen final —Beyoncé, sin máscaras, sonriendo a la cámara (a los espectadores)— es la confirmación de que aquello que hemos visto no es sino un juego de

¹⁴ Guilbert, Georges-Claude, *Madonna as Postmodern Myth: How one Star's self construction rewrites sex, gender, Hollywood and the American Dream*, McFarland, 2002.

¹⁵ Cook, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

disfraces de la artista, que nunca ha abandonado su personalidad. Tras la sucesión de personajes, colores, formas, pantallas divididas e imágenes repetidas y modificadas de la protagonista, durante unos segundos ella —su “yo” real— nos mira (divertida y pícara). Nos sonrío: “Soy yo, siempre he sido yo”, parece decirnos. Las imágenes, los maquillajes, los filtros han desaparecido. Ha desaparecido incluso la música. Y queda una imagen, un rostro, que no ha querido desaparecer en los disfraces.

Un final inesperado

La utilización en el vídeo de *Countdown* de la escena de las sillas de *Rosas* tuvo una consecuencia inesperada. En el año 2013 se cumplieron los treinta años de la coreografía *Rosas danst Rosas*. Para celebrarlo, la compañía creó un proyecto denominado *The fABULEUS Rosas remix project*¹⁶, en el que se invitaba a quien quisiera a recrear la escena completa de las sillas. En la página web de la compañía se ofreció un vídeo en el que se explicaba con detalle la secuencia de los movimientos, para que pudiera ser reproducida. Quien quisiera recrear la secuencia podía hacerlo libremente, y enviar después un vídeo *Rosas*. Llegaron más de trescientas propuestas, que pueden verse en la web de la propia compañía¹⁷, además de un emocionante vídeo que recoge fragmentos de las diferentes versiones: niños y ancianos, colegios y fábricas, conservatorios y guarderías ofrecen su versión de un fragmento fundamental de la danza contemporánea del siglo XX.

En el planteamiento del proyecto no se citaba el vídeo de *Countdown*. Pero es evidente que ese proyecto no habría llegado tan lejos, paradójicamente, sin la versión (no autorizada) de Beyoncé.

¹⁶ Disponible en <http://www.rosasdanstrosas.be/home/> [consultado el 29 de octubre de 2016]

¹⁷ Disponible en <http://www.rosasdanstrosas.be/videos/> [consultado el 29 de octubre de 2016]

Bibliografía y fuentes

[the editors of GQ], “Video Deconstruction: Director Adria Petty on Beyoncé’s ‘Countdown’”, en *Revista GQ*, October 10, 2011.

Boyz II Men, *Cooleyhighharmony*, Motown Records, 1991.

Coleen, Nika, “Beyonce Takes a Fashionable Trip Through Retro Cinema in ‘Countdown’ Video”, en *Rolling Stone*, October 7, 2011.

Cook, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

De Keersmaeker, Anne Teresa, *Achterland*, Avila/Rosas, 1993.

De Keersmaeker, Anne Teresa; Cvejic, Bojana, “A Choreographer’s Score. Fase”, *Rosas danst Rosas, Elena’s Aria*, Batók. Mercatorfonds / Rosas, 2012.

De Mey, Thierry, *Rosas danst Rosas*, Collection Éditions à voir, 1997. Bruxelles, Rosas, 1995.

Guilbert, Georges-Claude, *Madonna as Postmodern Myth: How one Star’s self construction rewrites sex, gender, Hollywood and the American Dream*, McFarland, 2002.

Knowles, Beyoncé, *4*, Columbia Records, 2011.

La Rocco, Claudia, “Anne Teresa De Keersmaeker Responds to Beyoncé Video”, en *theperformanceclub.org*, October 10, 2011.

