

CAIRON 12 REVISTA DE ESTUDIOS
DE DANZA
CUERPO Y ARQUITECTURA

CAIRON 12 JOURNAL OF DANCE
STUDIES
BODY AND ARCHITECTURE

FERNANDO QUESADA Y AMPARO ÉCIJA, EDITORES

AULA DE DANZA ESTRELLA CASERO-CENAH
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Director

José A. Sánchez

Redacción y coordinación editorial:

Amparo Écija

Consejo de Redacción:

Jaime Conde-Salazar, Isabel de Naverán.

Consejo Editorial:

Marta Carrasco, Xoan Carreira, Claudia Celi, Lynn Garafola, Christine Greiner, André Lepecki.

CAIRON. Revista de Estudios de Danza está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en:

Aula de Danza Estrella Casero - CENAH - Universidad de Alcalá

c/ Basilio s/n. 28801 Madrid. Tel: 918834646

revista.cairon@uah.es

Gestión: Carolina Martínez. carolina.martinezl@uah.es

Administración: Tomás García. cursos@danza.fgua.es

2009 © Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá.

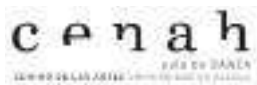
I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito legal: M-858-1996

Maquetación e impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.

Portada: *Acusmatrix*, 2008. Pablo Palacio y Muriel Romero. Foto: Enrique Escorza

*Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.



ÍNDICE

Fernando Quesada. Cuerpo y arquitectura	p. 000
Body and Architecture	p. 000
Maria Teresa Muñoz. Cuerpos enjaulados	p. 000
Caged Bodies	p. 000
Pablo Palacio y Muriel Romero. Aspectos estructurales en <i>Acusmatrix</i>	p. 000
Structural Aspects in <i>Acusmatrix</i>	p. 000
Heidi Gilpin. Aberraciones de (la) gravedad	p. 000
Aberrations of Gravity	p. 000
Merce Cunningham. Espacio, tiempo y danza	p. 000
Philippe Guisgand. De Keersmaeker: la emoción de la estructura	p. 000
De Keersmaeker: the Emotion of the Structure	p. 000
Colette Sadler. La construcción de la duda	p. 000
<i>The making of Doubt</i>	p. 000
María Jerez. <i>This side up</i>	p. 000
Diana Coca. <i>Escorzo para la ansiedad</i>	p. 000
Foreshortened figure for Anxiety	p. 000
Toshihiro Komatsu. <i>Retroaction / Sanatorium</i>	p. 000
Susan Kozel. El tiempo en mis manos: trabajando sola con una habitación de madera	p. 000
James Elkins. Esquemas secos	p. 000
M. Asunción Salgado. Dinámica de fluidos. Nuevo aprendizaje del cuerpo y el espacio	p. 000
Fluid Dynamics. A New Understanding of the Body and Space	p. 000
M. Elena Úbeda. Resistir a las políticas coercitivas del cuerpo. Trans-objetos, prótesis y otras arquitecturas corporales	p. 000
Resisting Coercive Policies of the Body: Trans-objects, Prosthesis and other Body-Buildings	p. 000
Gabriel Villota. Bajar por la pared, bailar pegada al suelo: las coordenadas espaciales de Trisha Brown (documentos, notaciones, dibujos)	p. 000
Walking Down the Wall, Dancing Stuck to the Ground: the Spatial Coordinates of Trisha Brown (Documents, Notations, Drawings)	p. 000
Victoria Pérez Royo. Caminar entre arquitecturas invisibles. Comentario de <i>Here whilst we walk</i> de Gustavo Ciriaco y Andrea Sonnberger	p. 000
Walking Through Invisible Architectures. Commentary on <i>Here whilst we walk</i> by Gustavo Ciriaco and Andrea Sonnberger	p. 000
Julie Perrin. Contra el deterioro de los gestos y la mirada	p. 000
Against the Erosion of Gesture and Gaze	p. 000
Fabiana Britto y Paola Berenstein. Arquitectura y danza: acuerdos en construcción	p. 000
Architecture and Dance: Arrangements in Construction	p. 000
Neil Leich. Pertenencia	p. 000

INTRODUCCIÓN

Fernando Quesada

Arquitecto, Universidad de Alcalá

En este número de *Cairon. Revista de Estudios de Danza* queremos indagar sobre diversos modos de relación, trasvase y contaminación entre las nociones de Cuerpo y Arquitectura. Aunque pueda parecer que el punto de tangencia entre los dos términos se encuentra en la noción de movimiento (del cuerpo), en realidad es la noción de espacio la que se adueña del lugar, tanto conceptual como material o físico, que se encuentra entre el Cuerpo y la Arquitectura. Nuestro campo de interés se centra en ese lugar intermedio y común.

En el par Cuerpo-Arquitectura, cada elemento es, a la vez, activo y pasivo en su relación con el espacio. Puede asumirse que la arquitectura define el espacio que el cuerpo ocupa, siendo en este caso la arquitectura únicamente un agente activo en la producción de espacio, y el cuerpo un agente activo sólo en su ocupación. Simétricamente, en dicho par la arquitectura juega un papel pasivo en la ocupación o activación espacial, y el cuerpo es así mismo pasivo como productor de espacio, siendo más bien su consumidor o activador como bulto. Es evidente que esta visión del par admite otras lecturas, por ejemplo una lectura opuesta en la que el cuerpo produce el espacio, bien con su movimiento, real o posible, o bien con su mera presencia, mientras que la arquitectura, lejos de conformar espacio, simplemente lo *consume*, materialmente, en el acto de la construcción. En cualquiera de las lecturas el espacio aparece como el elemento mediado y de encuentro fundamental entre la arquitectura y el cuerpo.

En este sentido, la feliz convivencia temporal de las ideas sobre proyección sentimental o empatía de Robert Vischer y Heinrich Wölfflin, por un lado, y las de August Schmarsow sobre el espacio como el residuo de experiencia locomotriz del cuerpo humano encarnado en la arquitectura, por el otro, en un único y sólido *corpus* teórico, nos daría un marco de pensamiento prácticamente total del tema abordado, con muchos de sus posibles derrames.

En el campo de la proyección sentimental, de naturaleza físicamente inmóvil pero móvil en la no menos real virtualidad psíquica, la mimesis ha jugado históricamente un papel preponderante en la definición de la arquitectura y en

su codificación lingüística. El conocimiento del cuerpo desde la ciencia, el arte y la danza fue y es fundamental para conferir a las sociedades su forma artística, cultural o arquitectónica. Una parte considerable del arsenal teórico manejado en la actualidad se deriva de los principios foucaltianos sobre las políticas corporales, sus límites y lo que es más importante, sus posibilidades como campo de batalla. El cuerpo es una construcción cambiante, incluso en su propia condición biológica o natural, por lo que la referencia de la mimesis nunca es meramente formal aunque pueda parecerlo. El motor de los cambios en las concepciones que cada época tiene del cuerpo es de orden cultural, lo que hace del cuerpo una forma inestable, ontológicamente móvil, que sin embargo encuentra momentos de cristalización formal en la obra de arte, de danza o de arquitectura.

Por ello el cuerpo como referencia, la mimesis como estrategia en la creación no es exclusivamente un problema de forma, entrando también en este juego temas como el género, las asociaciones o coaliciones corporales, el cuerpo político y social, la identidad individual o colectiva y los regímenes de relaciones de poder. El referente corporal ha sido, y sigue siendo hoy día con los cuerpos evanescentes de las redes, un modelo de trabajo para la producción artística, tanto en la danza como en la arquitectura, bien para afirmar y potenciar la inmaterialidad del cuerpo descarnado del medio digital en continuidad con la idea de modernidad como movimiento y desmaterialización, o bien para lo contrario: la afirmación de la carnalidad como estrategia de *parada crítica* de dicho flujo constante.

La geometría es una herramienta de composición, construcción y registro tanto del movimiento o la forma en la danza como del espacio en la arquitectura. La noción moderna de espacio nace casi paralelamente en la danza y la arquitectura. En ambos casos se define el espacio como un constructo geométrico dinámico a partir del cuerpo y su constitución como sistema de ejes móviles, definiendo con precisión una noción común de espacio en la danza y la arquitectura que es intercambiable y que hizo del proyecto moderno algo aparentemente muy consistente. Más allá de esto, la geometría se emplea en el propio cuerpo y en la arquitectura como instrumento proyectivo de *control*, por lo que no afecta exclusivamente al movimiento, sino también a la forma estática, al cuerpo como bulto animado o inanimado. En esa coincidencia de la geometría como instrumento de análisis e ideación tanto de la forma estática y estable como dinámica y efímera encontramos una de las claves de la modernidad.

En ese sentido de presencia de la geometría como sustrato, los sistemas intermedios de representación –dibujo, tecnologías audiovisuales e informática–, son herramientas comunes de coreógrafos y arquitectos. Ambos emplean esos dispositivos intermedios para proyectar futuros, sean edificios o cuerpos con múltiples posibilidades de presencia o movimiento.

El movimiento del cuerpo en el espacio fue el *gran descubrimiento* de la arquitectura moderna en su celebración de la cuarta dimensión: el espacio-tiempo. El entendimiento del movimiento corporal como estructura del espacio permitió, desde finales del siglo XIX, un gran avance en la producción del espacio arquitectónico. Lo estructural-dinámico como herramienta de orden y composición, característica de la ideación de la danza clásica y moderna, fue adoptado por la arquitectura moderna con entusiasmo. Desde los inicios del Movimiento Moderno hasta la actualidad el diálogo mediado entre Cuerpo y Arquitectura a través del movimiento ha sido muy extenso. En la actualidad existe un interés renovado por estos temas y en concreto por las cartografías, los mapas, los modelos de descripción del medio y el protagonismo del/los cuerpo/s del/los usuario/s en la definición del espacio arquitectónico, urbano o territorial. El programa y el uso entendido como elemento *performativo* de la arquitectura se convierte en un análogo coreográfico de una potencia enorme, caminando hacia una nueva forma de mimesis entre arquitectura y cuerpo mediada por el dinamismo y sus trazas, que deja atrás las analogías formales directas entre uno y otro término. Por otra parte se produce la incorporación de factores que enriquecen este fenómeno como vector cultural, tales como el pleno desarrollo de las tecnologías de la información, la descorporeización del movimiento en las redes, la virtualidad del espacio y la noción de presencia e identidad corporal, con fenómenos compensatorios paralelos tales como las migraciones, las guerras o los desastres, que contrarrestan esa tendencia a la virtualidad de los cuerpos y de sus flujos.

La arquitectura permite una relación específica entre cuerpo y objeto escénicos, siendo ambos presencias materiales como son. La escena se convierte en un laboratorio relacional concreto o espacio donde se ensayan nuevas formas de aparecer, ser, estar, desaparecer o dejar de ser. La arquitectura y sus principios como motores de la disposición de cuerpos u objetos en escena es un campo de trabajo habitual en la danza, de posibilidades en principio infinitas. La salida de la danza del espacio del teatro hacia nuevos espacios multiplica sus significados, pasando de la caja negra a la caja blanca y la ocupación del espacio de las artes visuales, o del edificio del teatro a la relación específica que se establece entre danza y ciudad o danza y paisaje. El diálogo siempre existe, así como la posibilidad ya más directa de intercambiabilidad entre cuerpo y objeto, subsumidos ambos en un espacio de mayor rango que los nivela. La arquitectura apoya y ayuda a la jerarquización de todos los elementos que componen la escena de la danza, a lo que se suma la posibilidad de danza sin cuerpos, de cuerpos-objeto, o de cuerpos que organizan el espacio como la presencia de la estructura organiza la arquitectura, o como la edificación y la calle en relación dialéctica organizan la ciudad. De algún modo el cuerpo *nunca está solo* en el espacio.



1. Enemy in the Figure, 1889. William Forsythe. Foto: A. Pacciani / C. Masson / Enguerand. París.

INTRODUCTION

Fernando Quesada

Architect, Universidad de Alcalá

In this issue of *Cairon. Journal of Dance Studies* we wish to investigate the several modes of relation, transfer, and contamination between the notions of Body and Architecture. Although it may seem that the point of contact between the two terms lies in the notion of movement (of the body), it is in fact the notion of space that takes hold of the place, not only conceptual but also material or physical, which lies between the Body and Architecture. Our field of interest is focused on that in-between common place.

In the couple Body-Architecture, each element is at once active and passive in its relation to the space. It can be assumed that architecture defines the space that the body occupies, architecture appearing in this case as an active agent only in the production of space, and the body as an active agent only in its occupation. Symmetrically, in that couple architecture plays a passive role in the spatial occupation or activation and, what is more, the body is passive as a space producer, being rather its consumer or activator, namely as a bulk. Clearly, this vision of the couple allows other readings, for instance an opposite reading in which the body produces space, either with its real or possible movement, or with its mere presence, whereas architecture, far from shaping the space, simply *consumes* it, materially, in the act of construction. In both readings, space appears as the mediated element; the element of fundamental encounter between architecture and the body.

In this sense, the happy temporal cohabitation in only one solid theoretical *corpus*, of the ideas of Robert Vischer and Heirinch Wölfflin about sentimental projection or empathy, on the one hand, and those of August Schmarsow about space as the residue of locomotive experience of the human body incorporated in architecture, on the other, would provide us with a practically complete frame of thought for the approached subject, containing many of its possible streams.

In the field of sentimental projection, of physically immobile nature but mobile in the no less real psychic virtuality, mimesis has historically played a prevailing role within the definition of architecture and its linguistic codification.

The knowledge of the body through science, art and dance was and still is fundamental to lend societies their artistic, cultural or architectonic form. A considerable part of the theoretical arsenal used nowadays draws from Foucauldian principles on the politics of the body, their limits, and more importantly their possibilities as a battlefield. The body is a changing construction, even in its biologic or natural condition; hence the reference to mimesis is never merely formal, although it might seem so. The driving force of the changes in the conceptions that each time has of the body is of a cultural order, a fact that transforms the body in an unstable, ontologically mobile form, which nonetheless finds moments of formal crystallisation in the work of art, dance or architecture.

That is why the body as a reference, the mimesis as a strategy in the process of creation is not exclusively a matter of form, since issues like genre, corporeal associations or coalitions, the political and social body, individual or collective identity and the systems of power relations are also at stake here. The corporeal referent was and still is today, along with the fleeting bodies of the networks, a model of work for artistic production, both in dance and in architecture, either to assert and potentiate the immateriality of the fleshless body of the digital medium –following the idea of modernity as movement and dematerialisation– or else the opposite: the assertion of carnality as a strategy of *critic parade* of such continuous flow.

Geometry is a tool of composition, construction and register, both of movement or form in dance and of space in architecture. The modern notion of space appears almost at the same moment in dance and architecture. In both cases, space is defined as a dynamic geometrical construct based on the body and its constitution as a system of mobile axis, determining with precision a common notion of space in dance and architecture, which is interchangeable and turned the modern project into something apparently very solid. Furthermore, geometry is used in the body itself and in architecture as a projective tool of *control*, so it does not only affect movement, but also static form, the body as an animate or inanimate bulk. We find one of the keys to modernity in that coincidence of geometry as a tool of analysis and reasoning, both of the static and stable form and of the dynamic and ephemeral one.

In that sense of the presence of geometry as a substratum, the intermediary systems of representation –drawing, audiovisual technologies and informatics– are tools common to choreographers and architects. Both use those intermediary devices to project potentials, be they buildings or bodies with multiple possibilities of presence or movement.

The movement of the body in space was the great *discovery* of modern architecture, in its celebration of the fourth dimension: space-time. From the end of the 19th century on, the understanding of bodily movement as a spatial structure allowed a great advance in the production of architectonic space. The structural-dynamic aspect as a tool of order and composition, which is charac-

teristic of classical and modern dance reasoning, was enthusiastically embraced by modern architecture. From the beginning of the Modern Movement up to the present, the dialogue mediated by movement between Body and Architecture was very wide. Currently, there is a renewed interest in these issues and specifically in cartographies, maps, models of description of the medium, and the importance of the user's(s') body(ies) within the definition of the architectonic, urban or territorial space. The programme and the use understood as a *performative* element of architecture, become a choreographic analogue of a huge power, moving towards a new form of mimesis between architecture and the body mediated by dynamism and its outlines, which leaves behind direct formal analogies between the two terms. Besides, there is an incorporation of factors that enrich this phenomenon as a cultural vector, such as the full development of information technologies, the disembodiment of movement in the networks, the virtuality of space and the notion of corporeal presence and identity, including parallel compensatory phenomena such as migrations, wars or disasters, that challenge that tendency to the virtuality of the bodies and their flowing.

Architecture allows a specific relationship between the theatrical body and object, since they are both material presences. The stage becomes a concrete relational laboratory or a space where new forms of appearing, existing, being, disappearing or ceasing to be are experimented. Architecture and its principles, as driving forces of the arrangement of bodies or objects onstage, is a usual field of work in dance, generally with infinite possibilities. The departure of dance from the theatre space towards new spaces multiplies its meanings, from the black box to the white box and the occupation of the space of visual arts, or from the theatre building to the specific relationship that arises between dance and the city, or between dance and landscape. The dialogue is always there, as well as the more direct possibility of interchangeability between body and object, both subsumed in a space of wider rank that levels them. Architecture supports and enables the hierarchisation of all the elements that make up the dance stage, including the possibility of dance without bodies, of object-bodies or of bodies that organise the space, as the presence of the structure organises architecture, or as the building and the street organise the city in a dialectic relationship. Somehow the body *is never alone* in the space.



1. *Event* (Museo de Arte Moderno, París), 1970. Foto: James Klosty.

Cuerpos enjaulados. María Teresa Muñoz. El concepto arquitectónico de jaula tiene que ver con un recinto que encierra a alguien, ya sea un animal o un ser humano, que siempre puede ser visto y vigilado desde el exterior. En este escrito se analiza la morfología de las jaulas utilizadas por el protagonista de la novela *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift, 1726), marcadas por la geometría ortogonal y la constante referencia a la habitación humana; así como las jaulas de los zoológicos propuestas por Berthold Lubetkin y el grupo Tecton entre 1932 y 1935. En estas últimas, ambas cosas, la geometría ortogonal y la alusión a los ambientes de vida originales de los enjaulados, serán sustituidas por construcciones más adaptadas a los patrones de movimiento de los animales, buscando también proporcionarles una vida placentera, algo que nunca se concede a los humanos enjaulados.

Aspectos estructurales en *Acusmatrix*. Pablo Palacio y Muriel Romero. En este artículo repasaremos algunas de las técnicas y tecnologías utilizadas en la creación de la pieza *Acusmatrix*, pero sobre todo reflexionaremos sobre los aspectos teóricos que las sustentan y de los cuales se derivan los problemas y soluciones a los mismos que la pieza plantea.

Aberraciones de (la) gravedad. Heidi Gilpin. En este célebre ensayo, Heidi Gilpin trata la idea del cuerpo al caer desde la perspectiva de la investigación sobre el movimiento que llevó a cabo con William Forsythe y el Ballett Frankfurt. Se discuten muchos impulsos conceptuales: del fracaso y la caída a la levedad y el esfuerzo. En este proceso de repensar la potencialidad del movimiento, se reconsidera la idea de *kinesfera* de Rudolf von Laban. La deconstrucción del vocabulario del ballet llevada a cabo por Forsythe, implica la dispersión del centro del cuerpo en diferentes centros en prácticamente cada parte del cuerpo, en proliferación y perfecto desorden. Esto genera movimientos impredecibles, inimaginables de otro modo. Emerge una estética de la desaparición; el cuerpo del bailarín se convierte en el lugar de la invisibilidad y de una hiper-referencialidad que queda aplazada para siempre y que se hace al mismo tiempo presente a través de la implacable revisión y reconstrucción del potencial del movimiento.

Espacio, tiempo y danza. Merce Cunningham. Texto breve en cual el coreógrafo expone cómo las formas clásicas son la base de su investigación de la coreografía. La danza es un arte en el espacio y el tiempo y el coreógrafo/bailarín debe buscar una estructura basada en el tiempo que libere a la danza en el espacio; una estructura-tiempo donde cualquier cosa pueda suceder en cualquier secuencia de movimiento; una estructura-tiempo que también libera a la música en el espacio y establece autonomías individuales para la danza y la música.

De Keersmaeker: la emoción de la estructura. Philippe Guisgand. A menudo, es la complejidad armoniosa de la composición la que llama la atención del espectador que acude por primera vez a ver una pieza de De Keersmaeker. Esta geometría se inscribe sobre el escenario mismo como si un plan secreto organizara el caos de la danza, carreras locas y encuentros. El artículo muestra que las claves de esta complejidad compositiva realzan, ante todo, los lazos que la artista teje con la música, pero también una apasionada utilización de las cifras y las fórmulas. Sin embargo estas prácticas, casi matemáticas, permanecen al servicio de una danza concebida como un proceso de revelación.

La construcción de la Duda. Colette Sadler. Tomando los parámetros de lo cotidiano e interaccionando con lo banal del mínimo al máximo, una silla y una mesa se convierten en vehículos para subvertir el significado, la unidad y la función. Una relación mimética entre silla y cuerpo permiten al cuerpo asumir las cualidades inanimadas y andróginas del objeto; y a su vez la silla, gracias a esta interacción, parece por momentos carecer de peso. Fue importante en este movimiento de la silla que la cabeza y la cara permanecieran ocultas para el observador. Este cuerpo ahora híbrido ya no puede identificarse sólo como *bailarín* o *silla*, y por eso cuestiona las representaciones de ambos. La bailarina sin cara es como el maniquí, un *cualquiera* anónimo como opuesto a un *alguien* específico.

This side up. María Jerez. *This Side Up* busca un lugar común entre la arquitectura y la coreografía, confrontando los diferentes puntos de partida con los que un/a arquitecto/a y un/a

coreógrafo/a se enfrentan a un trabajo, pero desde un lenguaje común. De ahí surge la idea de trabajar con el edificio: EL TEATRO, como lenguaje compartido o espacio compartido.

Escorzo para la ansiedad. Diana Coca. Artista interesada en trabajar sobre la acción-tensión-transformación, la destrucción y la reconstrucción de la identidad, la simbiosis entre fotografía, video y performance. Tratan la alienación y la ansiedad del ser humano ante un sistema que no funciona, en crisis. Un capitalismo salvaje que no desarrolla las capacidades humanas. Una sociedad tecnolozada, donde los objetos mandan y los seres son esclavos de los instrumentos que han creado. Una sociedad robotizada como en las películas *Blade Runner* y *Metropolis*. Proyecto basado en la lectura de *El Problema del Humanismo* en Erich Fromm y Herbert Marcuse de Diego Sabote Navarro.

Retroaction/Sanatorium. Toshihiro Komatsu. En 1997 se produjeron estos periscopios corporales con forma de gafas. Se diseñaron para crear la diversidad del espectáculo de un nuevo paisaje urbano para el portador y para mostrar lo que sucedía detrás del portador. Desde 1998 he creado obras espaciales que a menudo dependen del espacio físico en que se ubican. Mis instalaciones son *site specific*, compuestas no sólo de un grupo de objetos dispuestos en el espacio expositivo, sino también de todo el ambiente (fuera del museo). Algunas instalaciones hacen al visitante experimentar el espacio alrededor del museo y el ambiente exterior.

El tiempo en mis manos: trabajando sola con una habitación de madera. Susan Kozel. El episodio de *Plaatsbepaling* (o *colocar*) de la pieza *Room with a View* (creado y dirigido por Jeanne van Heeswijk, 1997-2000), fue un cruce entre una performance y una instalación de un día de duración, que cae en la categoría de *instalación performativa*. *El tiempo en mis manos: trabajando sola con una habitación de madera* trata sobre la crítica vertida hacia la fenomenología por su predisposición hacia el espacio más que hacia el tiempo, y por su supuesta confianza en una mediación de la experiencia presente respecto a una experiencia original autoritaria. Las diferentes temporalidades y ritmos de *Plaatsbepaling* se presentan en diálogo con arquitectos y teóricos como Greg Lynn, Frederic Jameson y Charles Jencks. Sus ideas se emplean para explorar los fenómenos del tiempo mientras que, a la vez, la reflexión se ubica en el acto físico de empujar una estructura de madera en varias galerías de Holanda.

Esquemas secos. James Elkins. Este es el capítulo final del libro *Pictures of the Body* (1999). Las representaciones del cuerpo son normalmente viscerales, dolorosas, íntimas, sexuales o también encarnadas, táctiles y materiales. Quise terminar mi libro con una consideración de las representaciones del cuerpo que intentara ir tan lejos de esas cualidades como fuera posible, hacia lo abstracto, lo geométrico, lo lineal, lo arquitectónico e incluso, al final, lo lingüístico. Algo en nuestro sentido del cuerpo lo permite, aunque sigamos siendo tenazmente carne y sangre.

Dinámica de fluidos. Nuevo aprendizaje del cuerpo y el espacio. M. Asunción Salgado. En las últimas décadas se vienen abordando experimentos espaciales cuyo fin es la exploración del intercambio entre cuerpo y espacio. Uno de los precursores en la exploración de estas alteraciones es Paul McCarthy. A través del análisis de dos de sus instalaciones presentadas en el Whitney Museum de Nueva York, junto con otra de Olafur Eliasson exhibida en el P. S. 1 de Queens, se pondrán de manifiesto los distintos enfoques que se plantean desde la comunidad artística. En contraste con estas propuestas, Philippe Rahm nos descubrirá formas más sofisticadas de abordar estas alteraciones desde la arquitectura.

Resistir a las Políticas Coercitivas del Cuerpo: Trans-objetos, Prótesis y otras Arquitecturas Corporales. M. Elena Úbeda. Estudio de las estrategias artísticas contemporáneas que se rebelan en contra de las *policias* coercitivas que, de acuerdo a una estética de la eficiencia y a una economía efectiva del movimiento, regulan el comportamiento cuerpo-gesto del individuo. Los ejemplos llevados a análisis ofrecen resistencia a la regulación cultural del cuerpo en la construcción identitaria del sujeto. A través de la recuperación del cuerpo como espacio de libertad diluyen la red de categorías que buscan un *cuerpo efectivo* y un *cuerpo dócil* adoctrinado desde los quehaceres del día a día en su relación no-verbal con la sociedad.

Bajar por la pared, bailar pegada al suelo: las coordenadas espaciales de Trisha Brown (documentos, notaciones, dibujos). Gabriel Villota Toyos. La obra coreográfica de Trisha Brown ha partido siempre de una consciencia activa acerca del espacio en el que se inserta, y también ha aportado una interesante reflexión sobre cómo el cuerpo se relaciona con la arquitectura circundante. Trabajando a partir de los propios límites físicos del cuerpo, algunas piezas de Trisha Brown buscan alianzas con la técnica que permitan trascender, simbólica pero también materialmente, dichas limitaciones: algo que ya hicieran en su día otros artistas del cuerpo como fueron los reyes de la comedia burlesca o *slapstick*, siempre poniendo también al límite las capacidades físicas y buscando en la alianza con la técnica los modos de superarlas.

Caminar entre arquitecturas invisibles. Victoria Pérez Royo. *Here whilst we walk* de Ciriaco y Sonnberger actualiza dos concepciones alternativas de arquitectura: por un lado, la *arquitectura nómada*, basada no en la construcción de edificios duraderos, sino en la transformación simbólica de los espacios ya existentes; por otro lado propone un estado de construcción inmanente y emergente de espacios efímeros que no responde a una lógica de planificación urbanística previa, sino a una arquitectura orgánica que se crea en un movimiento dialéctico de adaptación mutua entre entorno y creador.

Contra el deterioro de los gestos y la mirada. Julie Perrin. El departamento de danza de la universidad de París 8 Saint-Denis y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de París Malaquais llevaron a cabo de 2005 a 2007 un curso interdisciplinario. Se traba de interrogar al cuerpo como estructura, al cuerpo en movimiento y las concepciones espaciales en cada disciplina. Todo ello a través de talleres coreográficos *in situ* en torno a estas reflexiones. Este artículo trata sobre cada una de esas experiencias en el cruce de la danza y la arquitectura.

Arquitectura y danza: acuerdos en construcción. Fabiana Dultra Britto y Paola Berenstein. El espacio público y la experiencia artística constituyen aspectos de la vida humana cuya dinámica a la vez promueve y resulta de los modos de articulación entre el cuerpo y sus ambientes de existencia. Ambiente entendido no propiamente como un lugar, sino como un conjunto de condiciones interactivas para el cuerpo, permite pensar la propia universidad como un ambiente apropiado para la formulación y experimentación de hipótesis y procedimientos capaces de conferir un nuevo encuadre al problema de las relaciones actuales entre el cuerpo y la ciudad, a partir de la deseable articulación entre teoría y arte. Tomaremos como base de esta reflexión nuestra experiencia docente en la disciplina Estética Urbana, del Programa de Posgraduado en Artes Visuales de la UFBA.

Pertenencia. Neil Leich. Este escrito explora cómo la arquitectura ayuda a conformar la identidad a través del sentido de pertenencia corporal y emocional del individuo respecto al entorno construido. Partiendo de la identidad como una construcción más cultural que biológica, y de la idea del comportamiento o *performance* como ritual basado en la cita y la repetición de acciones, gestos y protocolos, se exploran los mecanismos de construcción de la identidad desde ese sentimiento de pertenencia, que surge a partir de operaciones corporales ligadas a la mimesis, el mimo, la imitación de actos y comportamientos. La arquitectura opera por tanto como escenario de estas construcciones culturales y sociales.

Caged Bodies. María Teresa Muñoz. The architectural concept of cage has to do with an enclosed area that locks up someone that can always be seen and watched from the exterior, be it an animal or a human being. In this article, we analyse the morphology of the cages used by the main character of the novel *Gulliver's Travels* by (Jonathan Swift, 1726), marked by orthogonal geometry and the constant reference to the human bedroom, as well as the cages of the zoological gardens proposed by Berthold Lubetkin and the Tecton group between 1932 and 1935. In these latter, both orthogonal geometry and the reference to the original living environments of the caged, will be replaced by constructions more adapted to the movement patterns of the animals, also trying to provide them with a pleasurable life, something that is never allowed to caged humans.

Structural Aspects in *Acusmatrix*. Pablo Palacio and Muriel Romero. In this article, we will go through some of the techniques and technologies used in the creation of the piece *Acusmatrix*, but we will above all reflect on the theoretic aspects that sustain them, and from which the problems and solutions exposed in the piece derive.

Aberrations of Gravity. Heidi Gilpin. In this renowned essay, Heidi Gilpin approaches the idea of the falling body from the perspective of the movement research she did with William Forsythe and the Ballett Frankfurt. Many conceptual impulses are discussed, from failure and falling to lightness and effortlessness. In the course of rethinking corporeal movement potential, Rudolf von Laban's idea of the *kinesphere* is reconsidered. Forsythe's deconstruction of balletic movement vocabulary involves dispersing the center of the body into an array of centers at virtually every joint of the body, in proliferation and perfect disorder. This generates unpredictable movements otherwise unimaginable. An aesthetic of disappearance emerges; the body of the dancer becomes the site of invisibility and of a hyper-referentiality that is forever deferred and at the same time made present through the relentless revisioning and reenacting of movement potentials.

De Keersmaeker: the Emotion of the Structure. Philippe Guisgand. It is often the harmonious complexity of the composition that strikes the new spectator of a piece by Keersmaeker. All the more because that geometry inscribes itself on the plateau as if a secret plan organised the chaos of the dance, the mad running and the encounters. The article shows that the keys to such compositional complexity pertain first of all to the connections the artist weaves with music, but also to a fascinated use of numbers and formulas. Yet these almost mathematical practices remain at the service of a dance conceived as a process of unveiling.

This side up. María Jerez. *This Side Up* looks for a place between architecture and choreography, confronting the different departure points that an architect and a choreographer face with in a work, but from a common language. That is where the idea of working with the building comes from: THE THEATRE, as a shared language or a shared space.

Foreshortened figure for Anxiety. Diana Coca. This artist is interested in the action-tension-transformation, identity destruction and reconstruction, the symbiosis between photography, video and performance. These videos make more sense now than the year they were made in 2007. They deal with human being alienation and anxiety, showing a system that does not work, in crisis. A savage capitalism which does not develop human capacities. A technologized society where humans are slaves of objects. A robotized society as in the films *Blade Runner* and *Metropolis*. This project is based on the book *The Problem of Humanism in Erich Fromm* and Herbert Marcuse by Diego Sabiote Navarro

Retroaction/Sanatorium. Toshihiro Komatsu. In 1997 wearable periscopes were produced as eyeglasses, designed to create the spectacle of new urban landscape and to show what was behind the wearer. Since 1988, I have been creating spatial works, which often depend on the physical space in which they are located. My installations are created as site specific and are composed not only by a group of objects displayed in the exhibition space but also by the entire environment (outside the museum). Some installations make visitors experience the surrounding art space and the outdoor environment.

Fluid Dynamics. New Apprenticeship of Body and Space. M. Asunción Salgado. In recent decades there have been numerous spatial experiments aimed at exploring the exchange between body and space. One of the precursors in the exploration of such changes was Paul McCarthy. By analysing two of his installations presented at the Whitney Museum, New York, and the work of Olafur Eliasson exhibited at the P. S. 1 of Queens, we are presented with the different approaches within the artistic community. In contrast with these proposals, Philippe Rahm will reveal more sophisticated forms of broaching these alterations from an architectural perspective.

Resisting the Coercive Policies of the Body. M. Elena Úbeda. A study of the contemporary artistic strategies that rebel against the *coercive policies* which, in accordance with an aesthetic of efficiency and an efficient economy of movement, regulate the body-gesture behaviour of the individual. The examples analysed offer resistance to the cultural regulation of the body in the identity construction of the subject. By recuperating the body as a space of freedom they dilute the network of categories searching for an *effective body* and a *docile body* indoctrinated in its daily tasks in its non-verbal relationship with society.

Walking Down the Wall, Dancing Stuck to the Ground: the Spatial Coordinates of Trisha Brown (Documents, Notations, Drawings). Gabriel Villota Toyos. The choreographic work of Trisha Brown has always started from an active awareness of the space in which it takes place, and has also provided an interesting reflection on how the body relates to the surrounding architecture. Working from the very physical limits of the body, some of Trisha Brown's pieces search alliances with technique that allow us to transcend, symbolically but also materially, such limitations: something that other body artists like the kings of burlesque comedy or *slapstick* have already done in their time, always pushing the physical qualities to their limits as well as searching for the modes to overcome them in the alliance with technique.

Walking Through Invisible Architectures. Victoria Pérez Royo. *Here whilst we walk* by Ciriaco and Sonnberger present two alternative concepts of architecture: on the one hand *nomadic architecture*, based not on the construction of lasting buildings, but on the symbolic transformation of already existing spaces; on the other hand it proposes an imminent and emerging construction of ephemeral spaces that do not respond to a previous town planning logic, but to an organic architecture that creates itself in a dialectic movement of mutual adaptation between environment and creator.

Against the Erosion of Gesture and Gaze. Julie Perrin. The dance department of the university Paris 8 Saint-Denis and the National Superior School of Architecture of Paris Malaquais introduced, between 2005 and 2007, an interdisciplinary course. The stakes were to interrogate the body as a structure and the body in movement, or the space conceptions within each of the disciplines. The reflection developed across choreographic workshops *in situ*. This article recalls some of those experimentations and reflections, which lie at the crossroads of an approach of the body and architecture.

Architecture and Dance: Arrangements in Construction. Fabiana Dutra Britto and Paola Berenstein. The public space and the artistic experience make up two aspects of human life whose dynamics not only promotes the modes of articulation between the body and its living environments, but also results from them. Environment meaning not so much a place, but rather an assemblage of interactive conditions for the body, allows us to think of the university itself as an appropriate environment for the formulation and the experimentation of hypotheses and procedures likely to impart a new framework to the issue of the actual relations between the body and the city, namely from the desirable articulation between theory and art. The basis for this reflection will be our experience of teaching within the discipline of Urban Aesthetics, in the Programme of Post-Graduation in Visual Arts of the UFBA.

The Making of Doubt. Colette Sadler. Taking the parameters of the everyday and interacting with the banal minimum to the maximum, chair and table becoming vehicles through which to subvert meaning, utility and function. A mimetic relationship between chair and body allows the body to assume the deathly and androgynous quality of the object, in turn the chair through this interaction appears at moments weightless. It was important in this movement with the chair that the head and face remained hidden from the viewer. This now hybrid body can no longer be identified as only *dancer* or *chair* and as such questions the representation of both. The dancer without a face is as the dummy, an anonymous *anybody* as oppose to a particular *somebody*.

CUERPOS ENJAULADOS

María Teresa Muñoz

ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid

En un escrito anterior¹ ya me he referido al concepto arquitectónico de jaula, en su doble condición de programa puramente técnico y propuesta de comportamiento. Decía allí que toda jaula nos remite a una caja construida con listones de madera, mimbres o alambres, colocados a cierta distancia unos de otros, y que tiene como función encerrar generalmente animales pequeños o fieras. También se denominan jaulas los armazones de hierro que se cuelgan sobre los pozos o las minas para subir y bajar operarios o materiales. Por otra parte, las jaulas más habituales estarían asociadas a los pájaros y a los locos. Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar* (1975), se refiere a la utilización de las jaulas a partir del siglo XIX como método de castigo a los seres humanos siguiendo el modelo que Jeremy Bentham había descrito en su *Panóptico* (1791) como un simple programa técnico.

Bentham, al proponer en su *Panóptico* una máquina para disociar el par “ver-ser visto”, y como consecuencia una inversión de la visibilidad, se sorprendió de que las construcciones panópticas pudieran ser tan ligeras, ya que bastaba con que, en sus cerramientos, las separaciones estuvieran bien definidas y las aberturas bien dispuestas. Aunque al parecer en la época de Bentham esta casa de fieras ya había desaparecido, Michel Foucault señala una clara influencia del Zoológico de Vaux, en Versalles, sobre la forma concreta del *Panóptico*, ya que en este zoológico, partiendo de un pabellón octogonal en el centro, se abrían en todos sus lados anchas ventanas que daban a siete jaulas (el octavo lado era la entrada) donde estaban encerradas distintas especies de animales. Así el *Panóptico* sería simplemente una colección zoológica real en la que el animal había sido reemplazado por el hombre. La jaula del pájaro sería semejante a la jaula del loco o el delincuente, las dos series de seres humanos marcados por lo punitivo o lo anormal.

Ya que el concepto arquitectónico de jaula tiene que ver con un recinto que encierra a alguien, que siempre puede ser visto desde el exterior, este exterior resulta ser esencial para la existencia de la jaula, porque siempre hay alguien que encierra y controla desde fuera la vida y eventualmente las salidas y entra-

das a la jaula de quien está encerrado en ella. La jaula, como espacio tridimensional, aunque esté formada por estructuras superficiales ligeras, podría también asemejarse a una caja de embalaje, transportable, con capacidad para instalarse en cualquier lugar. La estabilidad formal de la jaula, por tanto, sólo tiene que ver con ella misma, no con su emplazamiento o sus alrededores, y pueden existir jaulas cubiertas o no cubiertas e incluso tener un suelo separado del terreno. Sólo es necesario garantizar el encierro de quien está dentro, mediante una red perimetral suficientemente tupida que al mismo tiempo permita la visibilidad. En la propia fragilidad de la jaula reside su contundencia como forma arquitectónica.

Si, como norma general, la jaula implica la respuesta a un peligro que procede de quien se encuentra encerrado en ella, ya sea un animal o un ser humano, la situación puede invertirse de manera que la jaula pase a ser un instrumento defensivo o de protección frente a algo hostil situado en el exterior. En su libro *Los viajes de Gulliver* (1726), Johnatan Swift describe con detalle la morfología de las jaulas en las que el protagonista de su novela se ve obligado a ser recluso y transportado en el segundo de sus viajes, el realizado a *Brobdingnag* o país de los gigantes. La diferencia de tamaño entre Gulliver y los habitantes del país de *Brobdingnag*, fijada por Swift en la proporción lineal de 1:12, hacía imposible para el viajero vivir y desplazarse con seguridad en un mundo de objetos y criaturas gigantescas que ponían en peligro su frágil existencia en todo momento. La jaula será, por tanto, la respuesta inmediata a la imposibilidad de vivir en libertad en ese mundo, pero también será el instrumento más eficaz para que los habitantes de *Brobdingnag* muestren, exhiban, en otros lugares esa criatura con apariencia humana pero marcada por la anormalidad de su tamaño. En la época de Swift, parece que era corriente en Inglaterra la práctica de mostrar al público anomalías humanas o monstruosidades animales, así como permitir la visita a hospitales para locos, como pasatiempo para los ciudadanos considerados normales.

La construcción de una jaula destinada a alojar a Gulliver en el país de los gigantes surge, por tanto, en primer lugar de los deseos de exhibición de esa criatura ante el público, responde a una necesidad de protección pero con el objetivo primordial de permitir la exhibición y el transporte del habitante de la jaula. Así esta primera jaula, la más inmediata y primitiva, adoptará la forma de una caja cerrada por todas partes con una puerta para poder entrar y salir y unos cuantos taladros para permitir la entrada del aire en el recinto. Esta jaula-caja, en la que falta el requisito esencial de permitir la visión desde el exterior, será sólo una solución provisional al problema del transporte y la supervivencia de la criatura, para lo cual se había dispuesto también una especie de acolchado de las paredes y el suelo y un lugar distinto de la propia caja para la exhibición, esta vez un simple tablero horizontal en el que se colocaba una empalizada para evitar las posibles caídas. Se puede encontrar aquí una semejanza casi literal entre la jaula de Gulliver y las más convencionales jaulas de los zoo-

lógicos, con una caja opaca destinada al alojamiento y descanso del animal y un recinto vallado al aire libre para su exhibición ante el público.

Pero esta primera jaula fue inmediatamente reemplazada por otra más elaborada, realizada por un ebanista, y cuya forma era exactamente la de una habitación cuadrada provista de ventanas de guillotina, una puerta y dos zonas reservadas, como si, según las palabras de su habitante, se tratara de un dormitorio londinense. La habitación fue amueblada cuidadosamente, además de acolchada, y tanto los muebles como Gulliver podían entrar en la jaula a través del techo formado por un tablero móvil con dos bisagras. La reproducción precisa de una habitación convencional en el país originario de Gulliver, que incluía desde el tipo de ventana al mobiliario y las ropas, supone un cambio importante desde la prioridad concedida antes a la seguridad y la exhibición a la que se concede ahora a la propia comodidad, al confort del habitante. Swift alude también a la eficacia, dudosa en este caso, de la jaula-habitación como dispositivo de defensa cuando narra un episodio en que, tras abrir alguna de las ventanas de guillotina para hacer entrar el aire, Gulliver debe enfrentarse con terror a las avispas que han entrado atraídas por los manjares que estaba degustando en ese momento.

En esta segunda jaula, más parecida a una casa tanto por sus generosas dimensiones como por el mobiliario y la atención que se presta a las condiciones de vida del habitante, incluso a su disfrute del aire libre, las posibilidades de exhibición pasan a un segundo término, aunque son sustituidas por las de atención permanente y por tanto visibilidad constante de un eventual cuidador situado fuera del recinto de la jaula. En este sentido, se produce un desplazamiento del protagonismo desde el exterior, cuando el que enjaula decide lo que mejor se adapta a sus necesidades de vigilancia y control, hacia el interior, ya que ahora el bienestar del enjaulado se impone sobre cualquier otra consideración. En este segundo caso, incluso la vigilancia permanente, sin la cual el concepto de jaula se desvanece, está al servicio de una protección activa de la vida y las actividades del habitante de la jaula. Ahora la semejanza entre la situación del hombre y los animales resulta evidente, cuando consideramos por ejemplo ámbitos de sobreprotección de especies en vías de extinción, cuyos alojamientos artificiales resultan ser especialmente sofisticados y los cuidados exteriores extremadamente intensos.

Pero todavía habrá una tercera jaula para Gulliver, que será una jaula más pequeña y más práctica para viajar que la habitación descrita antes. Se tratará por tanto de una jaula temporal, una especie de vehículo ligero o cuartito de viaje, también de forma cuadrada como las dos anteriores. Esta pequeña habitación tenía ventanas en tres de sus lados, con rejas en el exterior para evitar accidentes, mientras que en el cuarto lado, sin ventana, se dispusieron dos horquillas por las que debía pasar el cinturón de cuero de quien se encargaba de transportar al viajero cabalgando por los distintos lugares de *Brobdignag*. Y cuenta Gulliver que, cuando se cansaba de viajar, un criado colocaba la caja

sobre un cojín delante de sí desde donde se le ofrecía un panorama completo del paisaje por los tres lados a través de las tres ventanas. Aparece así una novedad de la vida en la jaula, la posibilidad de disfrutar de unas vistas placenteras del paisaje exterior, como si se tratara de un habitante normal que vive una existencia normal, y no sometida al control y la vigilancia de un enjaulado.

En el recorrido por las tres jaulas de Gulliver nos encontramos, en primer lugar, con una constante en la morfología de la jaula. La jaula es siempre una caja, un prisma rectangular que se asemeja a una habitación humana, con independencia de sus dimensiones y de sus particularidades constructivas. La primera jaula es una caja cerrada, con el hueco indispensable para entrar en ella y los taladros que permiten la ventilación del interior, una caja que sirve para encerrar el cuerpo de Gulliver y garantizar su control y supervivencia. También será una caja la segunda jaula, pero esta vez ya se proporcionan datos sobre sus dimensiones, cinco metros de lado y tres de altura, y sobre su material de construcción, la madera, además de adoptar la forma convencional de un dormitorio inglés de su época y el mobiliario adecuado para un desarrollo normal de las actividades de la persona encerrada. Sin embargo, esta caja-dormitorio estará provista de aberturas en las paredes, igualmente convencionales ventanas de guillotina, que convierten a la habitación en una vivienda elemental con vistas al exterior. La relajación en esta segunda caja de las posibilidades de vigilancia llevará a la situación indeseable del ataque de los insectos, que penetran por las ventanas cuando Gulliver intenta tomar el sol, y propiciará un cambio en la tercera de las jaulas, esta sí provista de rejas en las ventanas para evitar accidentes. La caja-jaula evoluciona así desde un hermetismo casi total hacia una mayor apertura que permita el contacto del enjaulado con el exterior y el control externo se ejerce sobre la propia jaula, dada la condición de objeto que ésta asume para unas criaturas gigantescas.

La geometría ortogonal y la alusión a las convenciones más primarias de la arquitectura son los datos sobre los que de un modo inmediato se van construyendo las jaulas en que vivirá Gulliver la mayor parte del tiempo que pase en el país de *Brobdingnag*. Tras un primer momento en que domina el temor a dañar o ser dañado por una criatura extraña, el siguiente paso será proporcionarle un ambiente habitable placentero y que no puede ser otro que la reproducción de las que se piensa que son sus condiciones de vida originarias. Así quien decide construir este dormitorio inglés para Gulliver actuará exactamente igual que quien decide colocar ramas de árbol en las jaulas de los pájaros, estanques helados en las de los osos polares o reproducir el paisaje de sabana como marco de las jirafas o los elefantes enjaulados. Será, por tanto, una constante en las jaulas la alusión a las habitaciones originales de sus habitantes, ya sean éstos animales o seres humanos, por lo que las convenciones arquitectónicas serán las más empleadas en las celdas de los humanos mientras que las paisajísticas lo serán en los recintos destinados a los animales.



1. *Gulliver's Travels*. Illustrated by Louis Rhead, Happer&Brothers, Londres & Nueva York, 1913.

Ambas cosas, la geometría ortogonal y la alusión a los ambientes de vida originales de los enjaulados, serán cuestionadas en los proyectos de Lubetkin y Tecton para una serie de zoológicos en Inglaterra en la década de los años treinta del siglo XX. Las jaulas de Lubetkin y Tecton serán una respuesta a las jaulas-caja con barrotes habituales en los zoológicos, pero también lo será a la inclusión en los recintos de observación de los animales de paisajes artificiales emulando sus territorios de origen. Significativamente, los arquitectos del grupo Tecton, con Lubetkin y Samuel a la cabeza, denominaron la jaula de los gorilas, la primera realizada para el Zoológico de Londres en *Regent's Park*, casa del gorila. En 1932, la *Zoological Society* había comprado dos gorilas que había alojado temporalmente en un pabellón, pero cuya delicada salud aconsejaba trasladarlos y mantenerlos en un lugar más adecuado. A través del veterinario del zoológico, se realiza el encargo a Lubetkin y Samuel con unos condicionantes muy claros: conseguir unas condiciones climáticas rigurosamente controladas (un clima cálido y húmedo) para los animales, una buena visibilidad por parte del público y una eficaz protección de los gorilas contra las infecciones de los humanos. La respuesta de Tecton a estos requerimientos fue la construcción de un cilindro dividido interiormente en dos mitades, una de ellas cerrada y conteniendo los espacios de descanso y la otra limitada por una retícula metálica, conformando la verdadera jaula. Se dispusieron también cambios de nivel así como paneles y ventanas móviles que permitieran cambios según la climatología y las horas del día, siempre guiados por líneas circulares. Así, tanto geométrica como funcionalmente, la jaula de los gorilas responde a una unidad esencial, que se transforma internamente para permitir distintos grados de relación con el exterior. No existe división entre un lugar cerrado para el descanso y un recinto al aire libre para la exhibición del animal en la casa del gorila de Tecton, en cuanto la construcción metálica con paneles ligeros y la retícula perimetral permiten un control climático y visual que puede variar según lo requieran las circunstancias de la propia vida de los gorilas. La escenografía natural desaparece completamente, para dejar paso a un tratamiento de la jaula con medios exclusivamente arquitectónicos. Los cambios en la disposición del cerramiento son aberturas funcionales, como señalaba Samuel, pero también gestos de bienvenida al público, según palabras de Berthold Lubetkin.

El cambio a la geometría circular y la eliminación de cualquier vestigio de escenografía natural en las jaulas de los animales no fue una decisión coyuntural en la casa del gorila de *Regent's Park*, inaugurada el año 1933, sino un cambio radical en la concepción de la jaula que tuvo su continuidad en un gran número de proyectos posteriores. Otras casas semejantes fueron construidas para las jirafas y los elefantes en el *Whipsnade Zoo*, en Bedfordshire, entre 1934 y 1935. El edificio destinado a las jirafas era un pabellón ligeramente curvado limitado en los extremos por paredes sólidas y con paneles y retícula metálica en los lados largos, de manera que a las mejores condiciones de vida para las jirafas se uniera la posibilidad de ver a los animales desde cualquier

posición. Del mismo modo, la observación de los patrones de movimiento de los elefantes, circulares, llevó al diseño de sus jaulas en forma de tambor cilíndrico con dispositivos de ventilación e iluminación regulables situados en el techo de las mismas. Al parecer, esta jaula se destinó a pequeños elefantes solamente, ya que los ejemplares adultos se trasladarían a otros lugares, y se dispusieron áreas individuales para cada uno de ellos y cambios de nivel o estanques para separar a los animales del público. En el *Dudley Zoo*, en Worcestershire, de nuevo Lubetkin y Tecton insistirán en las geometrías circulares, abiertas o cerradas, como matriz para construir la casa del elefante, los fosos del león, del tigre y del oso, o los estanques de los pingüinos o los leones marinos.

Pero la explosión de creatividad y los límites del experimentalismo formal llevado a cabo por Tecton en este tipo de jaulas de animales se había producido ya en 1934 con la construcción de otro estanque de pingüinos, esta vez en el propio *London Zoo* de *Regent's Park*. En el interior de un recinto elíptico, cercado por un antepecho perimetral de baja altura, se dispusieron dos rampas espirales entrelazadas, construidas en hormigón armado, rodeadas de estanques de agua y áreas de descanso para los pingüinos. Con esta escenografía artificial se creaba inmediatamente un espectáculo, la exhibición de las habilidades de los pingüinos deslizándose por las rampas y sumergiéndose en el agua, que tiene que ver con la observación del propio placer de los animales confrontados con este ambiente artificial. El perímetro monolítico y cerrado de la jaula encierra en su interior un espacio dinámico marcado por las diagonales y el desarrollo en espiral, de manera que se podría decir que es el propio movimiento libre de los pingüinos el que ha generado estos elementos arquitectónicos que amplifican las posibilidades de los animales de vivir una vida placentera. La inclusión en el estanque de los pingüinos de *Regent's Park* de una colectividad de animales, de una dimensión social rara vez compatible con la vida en una jaula, y el brillo y la limpieza de los materiales empleados, piezas vidriadas o revestimientos de color blanco o azul, suscitó la envidia de muchos de los observadores que se preguntaban por qué los humanos no podían disponer de lugares de vida tan adaptados a sus necesidades como lo hacían estos despreocupados animales que se limitaban a jugar, descansar o alimentarse disponiendo siempre del entorno más adecuado para ello.

Los arquitectos de Tecton, en sus proyectos de zoológicos, habían comenzado efectivamente por cuestionar algo tan básico como el concepto de jaula-caja con barrote, el más empleado en las casas de fieras, proponiendo a cambio una arquitectura basada en las geometrías circulares y elípticas para alojar y exhibir a los animales que debían permanecer enjaulados. Pero además, tanto los patrones de comportamiento de los habitantes de las jaulas como las técnicas constructivas empleadas para su realización se ven alterados hasta tal punto que las casas, estanques y fosos de animales de estos zoológicos ingleses poco tienen que ver con lo que entendemos por habitar una jaula.

Si volvemos por un momento a considerar lo que sucedía con Gulliver en *Brobdingnag*, las jaulas que el viajero habitará en el país de los gigantes responden a la necesidad de protección, control y posibilidad de movimiento, pero movimiento de la propia jaula, no de quien habita en ella. También se trata de adaptar la arquitectura de la jaula a las condiciones de vida originarias del encerrado, aunque siempre atendiendo a su dimensión individual y nunca colectiva o social, ya que la jaula para los humanos siempre significa aislamiento. Y además, la relación fundamental se produce entre el que encierra y el encerrado, el que controla y el controlado desde el exterior, y ya sea esta relación fundamental hostil o amistosa, la vida en el interior de una jaula supondrá siempre una alienación de la existencia y una limitación impuesta al desarrollo de las actividades propias de la vida. Un ser humano enjaulado es una criatura solitaria y privada de sus ritmos vitales, aunque como consecuencia de esta privación experimente una intensificación de ciertas experiencias sensoriales, como sucedía cuando Gulliver viajaba a lomos de un caballo o desayunaba disfrutando los rayos del sol que penetraban por la ventana, convirtiendo esos momentos en un inmenso placer.

El cuerpo frágil de Gulliver debe ser protegido incluso en el interior de la jaula por medio de un acolchado de las paredes y el suelo, que impida los daños derivados de los movimientos bruscos cuando la jaula se mueve. Es previsible, por tanto, un contacto físico frecuente entre el cuerpo del enjaulado y el perímetro de la jaula, de manera que tanto la geometría como el material con que se construya este cierre perimetral asumen con respecto al cuerpo del encerrado un papel semejante al de las vestimentas que están en contacto con su propia piel. No es extraño, por tanto, que sean telas las que envuelvan la jaula de Gulliver ni que sean estas mismas telas, cuya textura gruesa supone una inconveniencia para él, las que sus carceleros le proporcionen como complemento del mobiliario y para reemplazar sus ropas desgastadas. La envolvente textil suavizará así la aspereza de una jaula que, precisamente por reproducir con la máxima fidelidad la habitación propia del contexto cultural del habitante, obligará a éste a desarrollar unos rituales de vida extremadamente limitados y a soportar en su interior la presión de una inexorable geometría cartesiana como soporte de sus eventuales movimientos corporales.

Las diferencias apreciables de tamaño, que rara vez se presentan en la naturaleza entre los seres humanos, son frecuentes entre los animales y el hombre. La necesidad de enjaular a los pájaros o a los elefantes, para preservar su integridad física, en el mundo de los humanos responde a un impulso ancestral y está presente en cualquier cultura, ya sea ésta primitiva o contemporánea. Y por extensión, cualquier animal, incluso los que tienen un tamaño parecido al del hombre, es susceptible de ser enjaulado en cuanto su comportamiento resulta siempre peligroso o al menos imprevisible para quien tiene que convivir con él. La decisión de enjaular a seres humanos tendría entonces que ver con la constatación de su peligrosidad o anormalidad en el contexto

social en que viven, y en esto no sería muy distinta de la decisión de enjaular animales. Pero la utilización de la jaula como método punitivo, de castigo a los delincuentes, responde a un pensamiento social mucho más complejo e históricamente fechado. Sin embargo, el concepto contemporáneo de cárcel y la arquitectura de la celda carcelaria no coinciden exactamente con lo que venimos considerando una jaula, aunque tengan muchas cosas en común. La jaula no siempre es un instrumento punitivo y, si en el caso de los seres humanos es difícil encontrar casos en que no lo sea, el de Gulliver sería uno de ellos, la regla es que las jaulas de los animales no lo sean en absoluto. Lo que muestran las investigaciones formales llevadas a cabo por los arquitectos de Tecton en los zoológicos ingleses durante la primera mitad del siglo XX es hasta qué punto estos recintos habitados por animales pueden llegar a concretar arquitectónicamente los objetivos sociales más elevados de una época.

Franz Marc, que se dedicó intensamente a pintar animales, hablaba de la existencia de ciertos ritmos orgánicos y fuerzas primarias que conectan a los animales con el universo y añadía que su objetivo era expresar el sentido del ritmo orgánico, la penetración panteísta en la circulación sanguínea de la naturaleza, por lo que perseguía una animalización del arte o una animalización de la experiencia del arte. Los pintores han entendido bien que los animales están desprovistos de individualidad, como lo están de temporalidad, por eso pueden tratarlos en sus obras de un modo más objetivo, como pura especie. Franz Marc coincidía también con Theo van Doesburg en afirmar que ningún rasgo particular tiene importancia en los animales y que la cohesión entre el ambiente exterior y el movimiento del animal, que reproducirá los mismos patrones, unos determinados ritmos, es un impulso creador de espacio.

En la geometría que sustenta toda construcción arquitectónica subyace el afán del hombre por entender, explicar y controlar su ambiente exterior. Contra el caos y la mutabilidad de la naturaleza, la geometría exhibe un poderoso orden universal que proporciona consistencia a toda la experiencia humana. Es por esto que las exigencias de un control total del espacio de la jaula demandan una rígida geometría y unos materiales que permitan la constante vigilancia del enjaulado. El arquitecto Berthold Lubetkin consideraba la geometría como un arma contra la subjetividad y el error, un orden capaz de imponer claridad allí donde parece reinar el caos mental y, por tanto, concedía un carácter universal a la experiencia arquitectónica, garantía visual de la consistencia de toda la experiencia humana. Pero además, Lubetkin pensaba que es a través de la arquitectura como se concretan los objetivos sociales de una época, porque los edificios deben ponerse siempre al servicio de una sociedad reformada. Toda arquitectura se convertiría así en una cosmología particular, y contendría una idea del universo y de la naturaleza humana en él.

Es en este punto donde podemos ver las jaulas de los zoológicos construidas por Tecton, grupo al que pertenecía Lubetkin, al mismo tiempo como afirmación de las nuevas posibilidades programáticas y técnicas de una nueva

arquitectura y como instrumento de experimentación social. Pero, significativamente, estas posibilidades y estas reformas tendrán como destinatarios los animales, no los seres humanos, porque, como los pintores, también los arquitectos consideran que el animal es pura especie, no un individuo particular, lo que permite tratar sus pautas de comportamiento con mayor garantía de universalidad. El animal encerrado en las jaulas de Tecton carece de identidad particular, y su libertad de movimientos llevará a la exhibición de una regularidad geométrica propia de su especie, una geometría orgánica cuya amplificación y materialización creará el propio espacio de la jaula. Como huellas de los cuerpos en movimiento, los contornos de los recintos cercados, de las diferencias de nivel en los suelos o de los elementos de ventilación e iluminación, reproducirán los ritmos orgánicos de cada especie de animales, produciendo una simbiosis o fusión entre arquitectura y habitante, entre geometría y cuerpo. La jaula no existe antes que el animal enjaulado, ya que es éste quien la construye, como un gusano de seda construye el capullo en que se encerrará para transformarse en un insecto adulto. Por tanto, la condición punitiva de la jaula deja paso a un marco de libertad cuya finalidad no es impedir las actividades vitales, sino por el contrario una amplificación de los rituales de vida propios del animal.

La condición individual de Gulliver, de ejemplar único en el país de Brobdingnag, demandaba un tipo de jaula-caja o jaula-casa que respondiera a las convenciones sociales propias de su habitante. Será también el caso de las celdas de las cárceles que reproducen en mayor o menor medida los rasgos de una célula mínima de habitación.

Por eso quienes contemplaban el estanque de los pingüinos de Regent's Park se sentían tan envidiosos de que esos animales pudieran desarrollar sus actividades más placenteras sin ninguna restricción en estos recintos cerrados, algo que no conseguían los seres humanos en sus viviendas. La jaula, como instrumento punitivo, elimina siempre la dimensión social del enjaulado y, cuando se trata de seres humanos, incluso cuando la jaula responde a una pura necesidad de protección, también alojará siempre individuos aislados como en el caso de Gulliver. Pero además, en las jaulas humanas se emplea sistemáticamente una geometría cartesiana para construir cajas herméticas y estables que puedan ser controladas desde el exterior. La componente hedonista de la conducta humana rara vez es considerada cuando se trata de hombres enjaulados, aunque quizá hasta cierto punto Gulliver sería la excepción, pero la posibilidad de una vida placentera es un objetivo primordial cuando se enjaula animales, como demuestran los zoológicos de Tecton, incluso por encima de la indispensable vigilancia y contemplación desde el exterior. El individuo humano es sometido a las limitaciones de una rígida geometría, a una privación de la vida en sociedad y a una severa restricción de sus actividades, pero su jaula reproducirá los lugares en que convencionalmente transcurre su existencia, mientras que los animales crearán ellos mismos el espacio de sus

jaulas según las pautas del movimiento de sus cuerpos en libertad, vivirán en sociedad y gozarán incluso de una amplificación de sus rituales más placenteros. El individuo humano y la especie animal demandarán así dos conceptos antagónicos de jaula, tanto en su geometría y sus medios constructivos como en su desarrollo espacial y sus objetivos como instrumento de transformación social. Y la contemplación del hedonismo de los animales enjaulados no hace sino poner más en evidencia la odiosa diferencia que la jaula establece entre hombre y hombre, porque reduce el universo inmenso a una habitación sofocante, con una crueldad impropia de quienes tanto se preocupan por hacer la vida más agradable a los pingüinos, las jirafas o los elefantes.

Notas

- ¹ MUÑOZ, María Teresa, "Jaulas", *Vestigios*, Molly Editorial, Madrid, 2000, pp. 65-79.



1. Gorilla House, London Zoo, Regent's Park, 1932-33. Tecton
2. Penguin Pool, London Zoo, Regent's Park, 1934. Tecton

CAGED BODIES

María Teresa Muñoz

ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid

In a previous essay¹, I have already referred to the architectural concept of cage, in its double condition of purely technical programme and proposal of behaviour. In that text, I said that all cages evoke a box made up of wooden, wicker or wire ribbons, put at a certain distance from one another, and generally having the function of locking up small or wild animals. Also called cages are the iron frameworks that are hung over the wells or mines to bring workers or materials up and down. Besides, the most common cages would be associated with birds and lunatics. In *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975)², Michel Foucault refers to the use of cages from the 19th century on, as a method of punishment for humans, following the model that Jeremy Bentham had described in his *Panopticon* (1791) as a simple technical programme.

Proposing in his *Panopticon* a machine to dissociate the couple “see-be seen”, and consequently an inversion of visibility, Bentham was surprised that panoptic constructions could be so light, since it was enough that in their locks the separations were well defined and the openings well disposed. Even though in Bentham’s time such a wild animals’ house apparently no longer existed, Michel Foucault points out a clear influence of the zoological garden of Vaux, in Versailles, upon the concrete form of the *Panopticon*, since in the centre of this zoological garden there was an octagonal summerhouse with wide windows in all its sides, opening onto seven cages (the eighth side was the entrance), where different animal species were locked. So the *Panopticon* would simply be a real zoological collection where man had replaced the animal. The bird’s cage would resemble the lunatic’s or the criminal’s cage, the two series of human beings branded by the punitive and the abnormal.

As the architectural concept of cage has to do with an enclosed area that locks up someone who can always be seen from the exterior, this exterior turns out to be essential for the existence of the cage, for there is always someone who locks up life and controls it from the outside, and possibly the going-out and coming-in movements of the one locked up in the cage. Even if it is formed

by light superficial structures, the cage as a three-dimensional space could also resemble a package box, a mobile one that could be installed in any place. Therefore, the formal stability of the cage only has to do with itself, not with its location or surroundings, and there can be roofed or open-air cages, and they can even have a floor separated from the ground. Only the confinement of the one inside it has to be guaranteed, by means of a sufficiently dense perimeter fence, which nevertheless allows visibility. In the very fragility of the cage lies its bluntness as an architectural form.

If, as a general rule, the cage implies the response to a danger which comes from the one locked up in it, be it an animal or a human being, the situation can be inverted in a way that the cage becomes a defensive or protective device in relation to something hostile situated in the exterior. In *Gulliver's Travels* (1726), Jonathan Swift describes in detail the morphology of the cages in which the main character of his novel is obliged to shut himself up and be transported in the second of his travels, the one to Brobdingnag, the land of giants. The difference of size between Gulliver and the inhabitants of the country of Brobdingnag, established by Swift in the lineal proportion of 1 to 12, made it impossible for the traveller to live and dislocate himself in security in a world of gigantic objects and creatures that constantly endangered his frail existence. The cage will therefore be the immediate response to the impossibility of living in freedom in such a world, but it will also be the most effective device for the inhabitants of Brobdingnag to show, to expose in other places that creature of human appearance but branded by the abnormality of his size. In Swift's time, it seems that showing human abnormalities or animal monstrosities to the public was a current practice in England, as well as allowing visits to lunatic asylums, as entertainment for the citizens considered normal.

The construction of a cage intended to accommodate Gulliver in the country of giants comes therefore first of all from the desires to exhibit that creature in front of the audience; it responds to a need of protection but with the main goal of allowing the display and the transport of the cage's inhabitant. So this first cage, the more immediate and primitive, will adopt the form of a box closed all around, with a door to go in and out and a couple of drill holes allowing the air in the area. This box-cage, in which the essential requirement allowing vision from the exterior is missing, will only be a provisional solution to the problem of transport and survival of the creature, for which a padded protection against walls and floor had also been disposed, along with a specific place of exhibition in the box, this time a simple horizontal board around which a fencing had been fixed to prevent possible falls. An almost literal resemblance between Gulliver's cage and the more conventional zoo cages can be found here, with an opaque box designed for the accommodation and rest of the animal, and a fenced open-air area for its exhibition to the audience.

But this first cage was immediately replaced by another more elaborate one made by an ebonist, whose form was exactly the one of a square bedroom pro-

vided with guillotine windows, a door and two private zones, as if it was a Londoner dormitory, according to the words of its inhabitant. The bedroom was carefully furnished, as well as padded, and both Gulliver and the furniture could enter the cage through a roof made up of a mobile board with two hinges. The exact reproduction of a conventional bedroom in Gulliver's country of origin, from the kind of window to the furniture and the clothes, entails a relevant change from the priority formerly accorded to security and exhibition, to the one now accorded to the very convenience, to the comfort of the inhabitant. Swift also refers to the effectiveness, dubious in this case, of the bedroom-cage as a defence device, when he tells an episode in which, after having opened one of the guillotine windows to let the air in, Gulliver has to confront with terror the wasps that entered, attracted by the delicious dishes he was enjoying at that moment.

In that second cage which resembles more a house, both in its generous dimensions and the furniture, as well as in the attention accorded to the living conditions of the inhabitant, including his enjoyment of the open air, the possibilities of exhibition become secondary, even if they are replaced by those of permanent attention and therefore permanent visibility by a possible groundskeeper situated outside the enclosure of the cage. In this sense, there is a displacement of the leading role from the exterior, when the one who encloses decides what better suits his needs of surveillance and control of the interior, since now the wellbeing of the caged takes precedence over any other consideration. In this second case, even the permanent surveillance without which the concept of cage would vanish is at the service of an active protection of the life and activities of the cage's inhabitant. The resemblance between man and animal's situations becomes now evident, if we consider, for instance, the spheres of overprotection of endangered species, whose artificial accommodations happen to be especially sophisticated and the exterior care extremely intense.

Yet there will be a third cage for Gulliver, which will be smaller and more adequate to travel than the bedroom described above. It will thus be a provisional cage, a sort of light vehicle or travelling small room, also of square form like the two previous ones. This small bedroom had windows in three of its sides, with bars in the exterior to prevent accidents, while in the fourth side, the one without window, two pitchforks had been disposed, that should hold the leather belt of the person in charge of transporting the traveller, riding across different places of Brobdingnag. And Gulliver tells that when he was tired of travelling, a servant would put the box on a cushion in front of him, from where he could enjoy a complete panorama of the landscape from the three sides through the three windows. In this way, a novelty within life in the cage appears, the possibility of enjoying some pleasurable views of the exterior landscape, as if there was a normal inhabitant living a normal existence, and not submitted to the control and surveillance accorded to the caged one.

In the journey across the three cages of Gulliver, we are first of all confronted with a constant in the morphology of the cage. The cage is always a box, a rectangular prism that resembles a human bedroom, regardless of its dimensions and constructive particularities. The first cage is a closed box with an essential hole to go in and the drill holes that allow the ventilation of the interior, a box intended to enclose Gulliver's body and assure its control and survival. The second cage will also be a box, but this time there is already factual information about its dimensions –five meters width and three of height–, as well as about its material of construction –the wood–, besides adopting the conventional form of an English dormitory of its time and the appropriate furniture for a normal course of the activities of the enclosed person. However, this dormitory-box is provided with openings in the walls, and likewise conventional guillotine windows that transform the bedroom in a basic house with a view. The lowering of the surveillance possibilities in this second box will lead to the undesirable situation of the insects attack, which enter through the windows when Gulliver tries to sunbathe, and will enable a change in the third of the cages, this one provided with bars in the windows indeed, as to prevent accidents. The box-cage thus evolves from an almost complete closure towards a greater openness, in order to allow the communication of the caged with the exterior, and the external control is practiced upon the cage itself, given the condition of object that it assumes for gigantic creatures.

The octagonal geometry and the reference to the most basic conventions of architecture are, in an immediate way, the facts upon which the cages where Gulliver will live during the most part of the time he will spend at Brobdingnag will gradually be constructed. After a first moment in which the fear of hurting or being hurt by a strange creature dominates, the next step is to provide him with a pleasurable habitable atmosphere that can only be the reproduction of the living conditions imagined to be his original ones. So the one who decides to construct this English dormitory for Gulliver will act exactly like the one who decides to put tree branches in the cages of the birds, frozen ponds in the ones of the polar bears, or reproduce the landscape of the savannah as the setting of caged giraffes or elephants. The reference to the original lodgings of the inhabitants, be they animals or human beings, will therefore be recurring in cages, and this is the reason why architectural conventions will be the most used in cells for humans, while landscape conventions will be used in enclosed areas designed for animals.

Both the octagonal geometry and the reference to the original living atmospheres of the caged will be questioned in the projects of Lubetkin and Tecton for a series of zoological gardens in England, in the thirties of the 20th century. The cages of Lubetkin and Tecton will be a response to the usual box-cages with bars in the zoos, just like the inclusion of artificial landscapes in the animals' enclosures for observation, reproducing their original territories. Significantly, the architects of the Tecton group, led by Lubetkin and Samuel,

will name the gorilla's cage, the first one built for the London Zoo in Regent's Park, as the gorilla's *house*. In 1932, the Zoological Society had bought two gorillas that it had temporarily hosted in a summerhouse, but whose delicate health recommended that they be transferred and kept in a more appropriate place. Through the veterinary of the zoo, the command to Lubetkin and Samuel is carried out with very clear determinations: to achieve rigorously controlled climatic conditions (a warm and humid climate) for the animals, a good visibility from the point of view of the visitors, and an effective protection of the gorillas from human infections. Tecton's response to these requirements was the construction of a cylinder divided into two halves, one of them closed and containing the resting spaces, and the other surrounded by a metallic reticle, confining the real cage. Changes of level as well as panels and mobile windows were also disposed, which allowed changes according to the climatology and the times of the day, always guided by circular lines. So both geometrically and functionally the gorilla's cage responds to an essential unity that transforms internally in order to allow different degrees of relation with the exterior. There is no split between a closed place to rest and an open-air area to display the animal in Tecton's *house* of the gorilla, as the metallic construction with light panels and the perimeter reticle allow a climatic and visual control that can vary according to the circumstances of the very life of the gorillas. The natural scenography completely disappears to give way to an approach of the cage by exclusively architectonic means. The changes in the disposition of the closure are functional openings, as Samuel pointed out, but also welcoming gestures for the audience, according to Berthold Lubetkin.

The change to the circular geometry and the elimination of any trace of natural scenography in the animals' cages was not a provisional decision for the gorilla's *house* of Regent's Park, unveiled in the year of 1933, but rather a radical change in the concept of cage, that was continued by a good number of subsequent projects. Other similar *houses* were constructed for the giraffes and the elephants in the Whipsnade Zoo, in Bedfordshire, between 1934 and 1935. The building intended for the giraffes was a slightly curved summerhouse, surrounded by solid walls in its extremities, with panels and metallic reticle in the long sides, so that the best living conditions for the giraffes could be combined with the possibility to watch the animals from any point. In the same way, the study of the elephant's movement patterns, circular as they are, led to designing their cages in cylindrical tambour shape with adjustable ventilation devices as well as adjustable lighting placed on their ceiling. Apparently this cage was intended for small elephants only, since adult specimens would be transferred to other places where individual areas were disposed for each of them, as well as level changes and ponds to separate the animals from the visitors. In the Dudley Zoo, in Worcestershire, Lubetkin and Tecton will insist anew on the circular geometries, open or closed, as a matrix to construct the elephant's *house*, the *ditches* for the lion, the tiger and the bear, or the *ponds* for the penguins or the sea lions.

But the creativity boom and the limits of the formal experimentalism carried out by Tecton in this kind of animal cages had already occurred in 1934, along with the construction of another *pond* for penguins, this time in the London Zoo of Regent's Park itself. Inside an elliptical area surrounded by a perimeter balcony of low height, two intertwined spiral slopes constructed in reinforced concrete were laid, surrounded by water ponds and rest areas for the penguins. This artificial scenography immediately created a show, displaying the skills of the penguins sliding along the slopes and plunging in the water, a show that has to do with the observation of the very pleasure enjoyed by the animals confronted with this artificial environment. The monolithic and closed perimeter of the cage holds a dynamic space marked by the diagonals and the spiral unfolding, so that we could say it is the very free movement of the penguins that has generated these architectonic elements which amplify the animals' possibilities of living a pleasurable life. The inclusion of a community of animals in the *pond* of the penguins from Regent's Park, one of a social dimension hardly compatible with the living mode in a cage, along with the brightness and neatness of the materials used, glazed pieces or coverings coloured in white or blue, aroused the envy of many among the observers, who asked themselves why was it that humans could not have living places so adapted to their needs at their disposal, like these carefree animals that merely play, rest or feed themselves, always having the most appropriate environment at their disposal.

In their zoological projects, the architects of Tecton had indeed started by questioning something as basic as the concept of box-cage with bars, the most used in wild animals' houses, proposing an architecture based on circular and elliptic geometries instead, to accommodate and display the animals that should be kept in cages. But what is more, both the behaviour patterns of the inhabitants of the cages and the building techniques used in their realization have suffered such radical changes that the animals' *houses*, *ponds*, and *ditches* of these English zoos have little in common with what we imagine under living in a cage.

If we reconsider for a while what happened to Gulliver in Brobdingnag, the cages that the traveller will inhabit in the land of giants respond to the needs of protection, control and possibility of movement, but just the movement of the cage itself, not the movement of the one who lives in it. It is also a matter of adjusting the cage's architecture to the original living conditions of the locked, even if always according to his individual dimension and never to the collective or social one, since for humans the cage always means isolation. Moreover, the fundamental relation happens between the one who locks and the one who is locked; the one who controls and the one who is controlled from the exterior, and however hostile or friendly this fundamental relation may be, life inside a cage will always suppose an alienation from existence and a limitation imposed to the development of the activities that characterise life. A caged human being is a lonely creature deprived of her vital rhythms, although as a consequence

of this deprivation she may feel an intensification of certain sensorial experiences, as it happened when Gulliver travelled on the back of a horse or had breakfast enjoying the sunbeams that pierced through the window, transforming those moments in an immense pleasure.

Gulliver's frail body has to be protected even inside the cage, by means of padded walls and floor, which can prevent the damage caused by sudden movements as the cage moves. A frequent physical contact between the body of the caged and the perimeter of the cage is therefore predictable, in a way that both the geometry and the material used in the construction of this locking perimeter assume, in relation to the body of the locked one, a role similar to the one performed by the clothes that are in contact with his very skin. It is therefore not surprising that Gulliver's cage is enveloped in fabrics, neither is the fact that those same fabrics, whose thick texture supposes an incommodity for him, are the ones that his warders provide him as accessory to the furniture and to replace his worn out clothes. The enveloping textile will thus soften the roughness of a cage that, exactly because it reproduces with a maximum of fidelity the room as it exists in the cultural context of the inhabitant, will oblige him to develop extremely limited vital rituals and to endure in its interior the pressure of a hard-hearted Cartesian geometry as the background of his possible bodily movements.

The significant differences of size that we can hardly find in nature amongst humans are frequent between animals and mankind. The need to lock up birds or elephants in a cage in order to preserve their physical integrity responds to an ancient impulse of the human world and is present in any primitive or contemporary culture. By extension, any animal can be caged, including those whose size is close to the human, since its behaviour is always dangerous or at least unpredictable for those who have to live with it. The decision to cage up human beings would thus have to do with the acknowledgement of their dangerousness or abnormality in the social context in which they live, and in this it would not differ very much from the decision of locking up animals in cages. Yet the use of the cage as a method of punishment to chastise criminals responds to a much more complex and historically closed social idea. However, the contemporary concept of prison and the architecture of the prison cell do not exactly coincide with what we have been considering as a cage, even if they have many things in common. The cage is not always a punishment tool, and if in the case of human beings it is difficult to find situations in which it is not so, Gulliver's would be one of them, the rule being that in the animals' case cages are absolutely not intended to be punitive. What the formal research led by Tecton architects in English zoos during the first half of the 20th century makes clear is in how far these restricted areas inhabited by animals may architecturally sum up the noblest social goals of a period of time.

Franz Marc, who dedicated intensely to the painting of animals, talked about the existence of certain organic rhythms and primary forces that connect

animals with the universe, and added that his goal was to express the sense of organic rhythm, the pantheistic plunging in the blood circulation of nature, pursuing for that matter an animalization of art or an animalization of the artistic experience. Painters have understood well that animals are devoid of individuality as they are devoid of temporality, and that is why they can approach them in a more objective manner in their works, as sheer species. Franz Marc also joined Theo van Doesburg saying that no particular feature was important in animals, and that the unity between the exterior environment and the animal's movement, which will reproduce the same patterns as well as certain rhythms, is an impulse that creates space.

In the geometry that sustains any architectural construction underlies the urge of man to understand, explain and control his exterior environment. Against chaos and the mutability of nature, geometry displays a powerful universal order that provides consistency to all human experience. This is the reason why the requirements for a total control of the space of the cage demand a severe geometry, and materials that allow the ongoing surveillance of the caged one. Architect Berthold Lubetkin considered geometry as a weapon against subjectivity and error, an order capable of imposing clarity where mental chaos seemed to predominate, therefore awarding a universal character to the architectural experience, the visual guarantee of the consistency of all human experience. But what is more, Lubetkin believed that it is through architecture that the social goals of an epoch take shape, for buildings always have to be put at the service of a reformed society. All architecture would thus transform into a particular cosmology, and would contain an idea of the universe and of the human nature in it.

At this point, we can also see the cages of the zoos constructed by Tecton, the group Lubetkin belonged to, both as an assertion of the new programmatic and technical possibilities of a new architecture and as a tool of social experimentation. But significantly the addressees of these possibilities and reformations will be animals and not human beings, for architects, just like painters, consider that animals are sheer species, not a particular individual, which allows an approach of their patterns of behaviour with more guarantee of universality. The animal locked in the cages of Tecton lacks particular identity, and its freedom of movements will lead to the display of a geometrical regularity specific to its species, an organic geometry whose amplification and materialization will create the very space of the cage. Like traces of the bodies in movement, the contours of the restricted areas, of the differences of level on the floors or of the ventilation and lighting elements will reproduce the organic rhythms of each species of animals, producing a symbiosis or fusion between the architecture and the inhabitant, between the geometry and the body. The cage does not exist before the caged animal, since it is the latter that constructs it, as a silkworm constructs the cocoon in which it will lock itself away to become an adult insect. So the punishing condition of the cage gives way to a

framework of freedom whose aim is not to prevent vital activities, but rather an amplification of the animal's own vital rituals.

Gulliver's individual condition of exclusive specimen in the land of Brobdingnag required a kind of box-cage or house-cage that responded to the social conventions of its inhabitant. Such will also be the case of the prisons that reproduce to a greater or smaller extent the characteristics of a minimal inhabitation cell.

That is why the ones contemplating the penguins' pond of Regent's Park felt so envious of the fact that those animals could develop their most pleasurable activities without any restriction in such restricted areas, something that human beings in their homes could not do. The cage, as a punishment tool, always eliminates the social dimension of the caged, and when it comes to human beings, even when the cage responds to a pure necessity of protection, it will all the same always lodge isolated individuals, as in Gulliver's case. Moreover, in human cages a Cartesian geometry is systematically used to construct hermetic and stable boxes that can be controlled from the exterior. The hedonist component of human behaviour is seldom considered in the case of caged men, even if perhaps to a certain extent Gulliver would be the exception, but the possibility of a pleasurable life is a primordial aim whenever animals are caged, as the zoos of Tecton show us, even more than the indispensable surveillance and contemplation from the exterior. The human individual is subject to the limitations of a strict geometry, to the privation of life in society and to a severe restriction of her activities, but her cage will reproduce the places in which her existence conventionally takes place, whereas animals will create the space of their cages themselves, according to the movement patterns of their bodies in freedom; they will live in society and even enjoy an amplification of their most pleasurable rituals. The human individual and the animal species will thus require two oppositional concepts of cage, both in its geometry and in its constructive means, both in its spatial development and in its objectives as a tool of social transformation. And the contemplation of the hedonism of caged animals only sheds light onto the odious difference that the cage establishes between man and man, because it reduces the immense universe to a suffocating room, with a cruelty inappropriate to those who care so much about making the penguins', the giraffes', and the elephants' lives more pleasant.

Translated by Paula Caspão.

Notes

¹ MUÑOZ, María Teresa, "Jaulas" *Vestigios*, Molly Editorial, Madrid, 2000, pp. 65-79.

² TN Original title: *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*.



1. y 2. *Acusmatrix*, 2008. Pablo Palacio y Muriel Romero. Imágenes: Pablo Nieto Riudavets.

ASPECTOS ESTRUCTURALES EN *ACUSMATRIX*

Pablo Palacio, Compositor y Muriel Romero, Coreógrafa y bailarina, Madrid

Acusmatrix es la primera de una serie de piezas centradas en la interacción entre el gesto sonoro y gesto corporal dentro de un espacio sonoro tridimensional. La pieza se basa en transformaciones digitales de cantos de cuatro especies de pájaros europeos que se desplazan y transforman dentro de la instalación sonora interactuando con el bailarín. La segunda parte es *Catexis*, construida sobre transformaciones de objetos fonémicos emitidos por el bailarín que funcionan como una bio-extensión sonora de su movimiento corporal. En este artículo repasaremos algunas de las técnicas y tecnologías utilizadas, pero sobre todo reflexionaremos sobre los aspectos teóricos que las sustentan y de los cuales derivan los problemas y soluciones que la pieza plantea. Empezaremos hablando de los elementos que la componen para después tratar los aspectos estructurales o arquitectónicos, de los cuales diremos y explicaremos que están fuera del tiempo. Posteriormente pasaremos a analizar el flujo dinámico, o realización en el tiempo, de los elementos que constituyen la pieza.

Un quinteto híbrido

Una de las primeras cosas que se podrían decir de *Acusmatrix*, es que a pesar de haber sólo un intérprete se trata de un quinteto, un quinteto híbrido formado por un bailarín y cuatro especies de pájaros europeos cuyos cantos funcionan como auténticos personajes sonoros en continua transformación creando una genealogía de sonidos interconectados perceptualmente. Cada uno (danza y sonido) tiene su propio discurso, siendo la conexión entre ambos la naturaleza orgánica de la danza y el tratamiento del sonido como un organismo en continua evolución.

¿Por qué trabajar con pájaros? Los pájaros son probablemente los mayores virtuosos sobre el planeta y su repertorio presenta una gran variedad espectral y morfológica de absoluta contemporaneidad. La elección de los pájaros (Silvia Atricapilla, Lagopus Mutus, Tetrao Urogallus y Thachybaptus Ruficollis) se

realizó acusmáticamente¹, es decir, en base a las cualidades sónicas intrínsecas del canto emitido. Por otro lado, la coreografía no tiene nada que ver con la fisonomía o pautas motrices de los pájaros escogidos, sino con el gesto sonoro inferido o imaginado a través de la escucha acusmática de los mismos.

En los siguientes apartados hablaremos de cómo los elementos visuales y sonoros de este quinteto se relacionan entre sí. Sobre esta relación diremos que no está *entre* sino *antes*, es decir, en la propia naturaleza de la comunicación en sus partes verbal, paralingüística y cinética. Nuestro punto de partida se halla en cómo la cinética ha evolucionado a formas sofisticadas entre las que se encuentra la danza (Bateson, 1998:441-455), mientras que la paralingüística puede desencadenar formas musicales complejas, y cómo ambas encuentran un substrato común en la noción de gesto. A continuación hablaremos de las estructuras no temporales que afectan a la organización de ambos fenómenos.

Estructuras temporales y estructuras que están fuera del tiempo.

Puede que la principal diferencia entre la arquitectura por un lado, y la música y danza por otro, sea que éstas últimas están en el tiempo, dependen de él para manifestarse, ya que ambas están basadas en la transformación. Cada instante es inmediatamente diferente al anterior en un sonido o un cuerpo, y como dijo Heráclito no se puede cruzar el mismo río dos veces. Sin embargo, la arquitectura es estática, no depende de la existencia de una evolución para existir (aunque puede darse que se proyecten movimientos o se produzca un deterioro en su estructura).

De hecho, la clásica comparación que realizó Goethe entre música y arquitectura incidía en este aspecto, es decir, que la arquitectura es música petrificada, pudiendo aplicarlo además de forma inversa a la danza. Si embargo, es posible e importante considerar ciertos elementos constitutivos de la danza y el sonido como estructuras fuera del tiempo, y profundizar en el análisis y la construcción de simetrías que en ambos dominios juegan un importante papel.

Por ejemplo, podemos trasladar el grupo que conforman las posibles rotaciones o transformaciones del rectángulo al dominio sonoro y corporal (Varga, 1996: 86-87). Si las aplicamos a un sonido o a una serie de movimientos del cuerpo obtenemos igualmente varias transformaciones. Podemos leerlas al revés (retrogradación), invertir la relación entre los intervalos o trayectorias, lo que antes ascendía ahora desciende y viceversa (inversión) y, finalmente, podemos combinar estas dos transformaciones (retrogradación invertida). El número de transformaciones que conforman el grupo (cuatro en este caso) nos da el nivel de simetría que caracteriza el objeto en cuestión. Si realizamos la misma operación con el cubo obtenemos veinticuatro transformaciones, ya que su nivel de simetría es mayor.

Igualmente es posible considerar el ritmo como una estructura no temporal, como puntos en un eje: el eje del tiempo que puede representarse espa-

cialmente como señales de kilometraje en una autopista o la longitud en metros o centímetros de una fachada. Esto es posible debido al procesamiento mental que subyace al tiempo y el espacio, esto es, la existencia de un orden en su estructura. Podemos articular este eje espacial en el que representamos el tiempo y elegir los puntos en los que trabajaremos (ya que el tiempo es una variable continua, lo cual quiere decir que se compone o puede ser dividida en infinitos puntos) utilizando estructuras o relaciones tomadas de diversas disciplinas. En la escena *Lagopus Mutus*, los puntos que articulan el eje temporal surgen de las distancias entre diferentes números primos y sus múltiplos. El resultado es una estructura altamente irregular ya que el periodo o mínimo común múltiplo, es decir el punto o momento en el cual se repite de nuevo la secuencia, queda muy lejos (más allá de la duración de la pieza). Llamamos a esta técnica un hoquetus² algebraico de números primos, ya que éstos actúan como módulos de clases residuales que son estructuras algebraicas que discutiremos en el próximo punto.

Resumiendo, una escala musical es una estructura *no-temporal*, ya que la combinación vertical u horizontal de sus elementos no pueden alterar su arquitectura, mientras que un motivo o melodía es una realización *en el tiempo* de una construcción *no-temporal* (Xenakis, 1992: 180-183). Análogamente, si tomamos el conjunto formado por los vértices de un cubo y los consideramos como puntos en el espacio que articulan el movimiento del cuerpo, su estructura está más allá del orden temporal establecido entre dichos puntos. Por el contrario, la técnica *tema y variaciones*, ubicua en danza y música en los últimos siglos (y en este también), se basaría únicamente en el desarrollo de estructuras temporales, es decir, la reordenación de elementos de estructuras no-temporales preexistentes. Éste sería el caso de los pasos de ballet clásico, que son recombinados hasta la saciedad obra tras obra, o el del modelo notacional-instrumental, en el cual las diferentes alturas o tonos de la afinación temperada son reutilizadas y reordenadas obsesivamente.

Álgebra: danza y clases residuales

Tanto en la danza como en la música la organización de las simetrías (en el plano espacial) y de la periodicidad (en el plano temporal) juegan un papel de especial relevancia, ya que de ello depende la capacidad de nuestro cerebro de reconocer estructuras con sentido. Al contemplar una pieza de danza percibimos identidades espaciales (simetrías) e identidades temporales (periodos), que actúan como una trama guiando nuestra percepción y activando nuestra inteligencia. Podemos encontrar una analogía con este proceso en la astrofísica, que a través de gigantescos radares busca señales de vida inteligente en forma de simetrías o periodicidades entre el caos de frecuencias que nos llega del espacio exterior.

El álgebra, a través de la teoría de congruencias numéricas (clases residuales), nos permite formular una teoría para construir simetrías tan comple-

jas como nosotros lo deseamos (Xenakis, 1992: 194-200). Este sistema ya fue introducido en el ámbito sonoro por Iannis Xenakis (*Sieve Theory*), sin embargo su aplicación a la danza representa una novedad y un reto. En el diseño sonoro de *Acusmatrix* los planos temporal, tímbrico-armónico y espacial se articulan mediante clases residuales. Dichas estructuras son utilizadas en el desarrollo del movimiento y son la base para una formalización de la asociación entre el gesto sonoro y el gesto corporal.

Intentaremos explicar brevemente en qué consisten las congruencias numéricas y las clases residuales que de ellas se derivan. Posteriormente mostraremos una posible aplicación para reestructurar y transformar una frase corporal. Para su aplicación al ámbito sonoro remitimos a la bibliografía existente.

Diremos que dos números enteros a y b son congruentes con otro número que llamaremos módulo M cuando la diferencia de los dos números sea múltiplo de M . Esta relación se expresa así: $a \equiv b \pmod{M}$. Por ejemplo $4 \equiv 13 \pmod{3}$ o $5 \equiv 20 \pmod{5}$.

Una clase residual se compone de un módulo M y de un desplazamiento n de dicho módulo en el conjunto de números enteros Z . Esta clase residual se anotará así: Mn . El módulo M podrá ser cualquier número entero positivo mayor o igual que 0 y el desplazamiento para este módulo M puede ser cualquier número entero comprendido entre 0 y $M-1$. Una clase residual define una serie infinita de puntos. Por ejemplo 5_0 es [...,-10,-5,0,5,10,15,...]. Mientras que 5_2 sería [...,-12,-7,-3,2,7,...].

Estas clases residuales pueden ser combinadas mediante conectores lógicos (unión $\vee$, intersección $\wedge$ y negación $\neg$) para crear estructuras que actúen como filtros, seleccionando puntos en el continuo formado por los números enteros, el cual puede representar semitonos, cuartos de tono, decibelios, segundos, milisegundos, metros o cualquier otra estructura que sea susceptible de un orden. Pueden ser, por ejemplo, los gestos en lo que descompongamos una frase corporal. Supongamos que analizamos una frase y la dividimos en 13 gestos [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13] y la filtramos utilizando una clase residual que no sea un factor de 13, por ejemplo: $A=2_1$

El resultado será $A=[2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 (1), 16 (3), 18 (5), 20 (7), 22 (9), 24 (11), 26 (13)]$. El periodo de la frase es 13, es decir, a partir de este punto los gestos se repiten: el 14 equivaldría al primer gesto, el 16 al tercero,... (hemos indicado entre paréntesis esta equivalencia). A partir del 27 la estructura se repetiría. Ésta sería una metabolización sencilla de la frase original. Pasemos a un ejemplo más complejo en el que utilizamos los tres primeros módulos de la estructura algebraica de números primos, de la que hablábamos en el punto anterior, sobre la que se desarrolla el ritmo en la escena *Lagopus Mutus*: $B=5_0 \vee 7_2 \vee 11_0$

El resultado es una metabolización menos simétrica y más rarificada $B=[1, 3, 5, 10, 11, 15 (2), 17 (4), 22 (9), 24 (11), 25 (12), 30 (4), 31 (5), 33 (7), \dots]$.

La recombinación cada vez diferente de estos 13 gestos no se repetiría hasta el 384, que además no es múltiplo de 13 (el periodo de la frase original).

Podemos también tomar como elemento transformador una estructura musical preexistente, por ejemplo aplicar la asimetría de la escala temperada (cuyo periodo es 12) a través de su definición algebraica a nuestra frase corporal (cuyo periodo es 13): $C = (\overline{3_2 \wedge 4_0}) \vee (\overline{3_1 \wedge 4_1}) \vee (3_2 \wedge 4_2) \vee (\overline{3_0 \wedge 4_3})$

En este caso el periodo o punto en el que se repite la secuencia estaría a partir de 156 (12x13).

La aplicación de clases residuales al dominio psicomotriz al que pertenece la danza ofrece interesantes posibilidades para realizar un desarrollo algorítmico del movimiento susceptible de ser tratado informáticamente (en el diseño coreográfico o para mecanizar fotogramas en el ámbito de vídeo-danza). Podemos considerar cada uno de los gestos como *key frames* de una película de animación que tras su metabolización algebraica han de ser interpolados (*inbetweening*) entre sí, lo cual da lugar a un nuevo movimiento residual que quizás nunca hubiese sido imaginado. Esta técnica (*inbetweening*) se aplica también a la transformación de sonido, generando una serie de pasos intermedios entre dos sonidos relacionados (el sonido de destino puede ser una transformación del primero). Este es el caso de la transformación en objetos metálicos cada vez más pesados que es uno de los motivos recurrentes en *Acusmatrix*. En este punto entramos ya en el flujo y crecimiento en el tiempo de los cuerpos (sonoros o no), lo cual nos lleva a hablar del gesto que lo origina.

Gesto sonoro, gesto corporal y acusmática

Laban afirmó que el repertorio de la danza moderna estaba compuesto por todo el repertorio motriz del hombre contemporáneo (Laban, 1948). Paralelamente podemos decir que el substrato compositivo del arte sonoro moderno lo conforman todos los sonidos que habitan el universo, la proyección de éstos a través de la imaginación o las realizaciones sonoras abstractas de sistemas formales provenientes de otras disciplinas (física, biología, matemáticas,...). Pensemos por ejemplo en el infinito repertorio vocal humano (Wishart, 1994: 104), la articulación multidimensional del espacio fonético asociada a variables tales como la edad, el ritmo respiratorio, el estado de salud o el sentido conferido (ironía, cuestionamiento, mandato).

Ambos repertorios (sónico y motriz) reposan, se originan y confluyen en la noción de gesto, gesto corporal y gesto sonoro, lo cual nos lleva a reflexionar sobre la existencia de un substrato común a ambos fenómenos. El gesto se relaciona con la tensión y la relajación muscular (Smalley, 1997), con el esfuerzo y la resistencia, y consiste en una trayectoria de energía senso-motriz que desencadena en una configuración del cuerpo en el espacio en el caso de la danza o en la excitación de un cuerpo vibratorio en el dominio sonoro. No sólo

escuchamos la música, sino que nuestro cerebro realiza inferencias acerca de la actividad física o humana que desencadena un sonido.

Rudolf Laban realizó un análisis del flujo energético interno en el movimiento en un cuadro tridimensional que llamó *La Dinamosfera* (Newlove and Dalby, 2004: 141), en el cual sintetizó el infinito repertorio motriz del cuerpo humano en ocho gestos o tipos de esfuerzo, uno por cada vértice del cubo: *Pressing* (presionar), *Flicking* (sacudir), *Wringing* (retorcer), *Dabbing* (tocar apenas), *Slashing* (rajar, acuchillar), *Gliding* (deslizar), *Thrusting* (empujar) y *Floating* (flotar). Mostrando la evolución dinámica de estos ocho esfuerzos o gestos básicos en función del tiempo (súbito-sostenido), el espacio (directo-flexible) y el peso (ligero-fuerte).

Éstos y otros aspectos de la concepción de Laban pueden ser asimismo considerados en relación a la articulación y la naturaleza de los objetos sonoros. En un concierto observamos cómo el sonido que escuchamos depende del acoplamiento sensomotriz del músico con su instrumento. Un *pizzicato* de violín, por ejemplo, se origina mediante toques breves (*dabbing*) y es ligero y súbito, mientras que un *glissando* de contrabajo se desliza (*gliding*) y es un objeto sonoro pesado y sostenido en el tiempo. Podemos trasladar esta analogía al dominio de la voz en el cual la actividad motora de los órganos del tracto vocal (úvula, paladar, lengua, laringe, dientes, etc.) implicados en la producción fonética conforma una coreografía en miniatura en la cual encontramos de nuevo estos esfuerzos o gestos básicos. Si tomamos por ejemplo el objeto fonético 'sl', observamos como la energía acumulada en 's' (*thrusting*) es seguida de un deslizamiento de la lengua sobre el paladar en 'l' (*gliding*).

Podemos ir más lejos y establecer una analogía entre el gesto fisiológico producido en el tracto vocal y el fenómeno referenciado por el propio vocablo emitido (Curtay, 1983). Si consideramos el vocablo *slide* (deslizar en inglés) en el cual encontramos esta secuencia fonética (acumulación energética y deslizamiento de la lengua por el paladar), podemos compararla con el gesto referenciado, es decir, toma de impulso y posterior deslizamiento (que constituye además una técnica o paso de danza). Hemos desarrollado estas nociones en nuestra pieza *Catexis*, la cual se construye a partir de gestos fonémicos emitidos por el bailarín que constituyen a su vez el germen del movimiento corporal y que funcionan como una bio-extensión sonora del propio movimiento corporal.

Por otro lado, hay músicas en las que no vemos la realización del gesto que origina el sonido, éste es imaginado o inferido y su morfología misteriosa y ambigua nos hace dudar de las causas que lo originan. Este es el caso de la música acusmática, diseñada en la mayor parte de los casos usando procedimientos electroacústicos y para ser difundida en público mediante diversas configuraciones de altavoces que enfatizan el carácter de la obra.

Al enmascarar las causas instrumentales el enfoque acusmático produce una disociación vista-oído y nos induce a percibir las formas sonoras por sí mis-

mas. En *Acusmatrix* la danza viene a llenar metafóricamente ese vacío visual, recorriendo la cortina pitagórica y completando la experiencia perceptiva mediante una nueva asociación audiovisual.

Comentaremos un ejemplo de tratamiento del gesto en *Acusmatrix*. En la sección *Tetrao Urogallus 2* la naturaleza percitiva de madera del canto del urogallo es transformada en un metal cada vez más pesado y contundente (*light-strong*), cuya onda expansiva da lugar a grandes olas que cruzan transversalmente la instalación. En la cresta de la primera ola la iluminación revela al bailarín que es empujado (*thrusted*) en escena por la gran masa sonora acumulada. En el siguiente apartado prestaremos atención a como estos gestos evolucionan y se relacionan en el espacio.

Geometría

Podemos dividir el tratamiento geométrico de *Acusmatrix* en tres partes. Por un lado la configuración de la instalación sonora que rodea al público y escenario, cuya disposición puede variar, dependiendo del espacio en el que se represente la pieza, entre una disposición tridimensional (dos anillos de ocho altavoces, uno de ellos en posición elevada y orientado hacia abajo) y una bidimensional (un anillo u óvalo de dieciséis altavoces).

Por otro lado tenemos la geometría o trayectoria espacial, que los cuerpos sonoros describen dentro del espacio delimitado por la instalación sonora, los cuales desarrollan, por decirlo así, su propia danza particular. Esta trayectoria o posición puede ser real (el sonido está en cual o tal altavoz) o virtual, es decir, utilizamos pistas psicoacústicas para crear la ilusión de profundidad o movimiento espacial (atenuación logarítmica de amplitud, efecto *doppler*, eliminación de componentes en la parte alta del espectro), de forma que el espacio sonoro percibido puede ser más grande que el espacio real circular, cuadrado, esférico o cualquiera que sea la geometría descrita por la posición de los altavoces. Los tipos de movimiento espacial presentes en la pieza podrían agruparse en movimientos directos, los cuales pueden ser rectilíneos o curvos y desplazarse por el perímetro de la instalación o cruzarla por dentro, tanto de izquierda a derecha como de adelante a atrás y viceversa. Así mismo, este tipo de movimiento puede partir del centro hacia uno de los extremos exteriores o a la inversa. Por otro lado tenemos movimientos cíclicos y oscilatorios que pueden también ser concéntricos, excéntricos o periféricos y describir formas rectilíneas, espirales o circulares que se contraen y expanden en el espacio. Estos tipos pueden ser combinados o también ser perturbados y desarrollados de forma irregular hasta llegar a la ausencia de un patrón perceptible. Cuando tratamos estos desplazamientos en función del tiempo podemos obtener movimientos de velocidad constante, que se aceleran o deceleran al llegar a su destino, o también movimientos elásticos y que rebotan. Un último tipo de especial interés emerge cuando los personajes sonoros no se mueven independientemente sino que se da cierta simetría entre el movimiento de varios de

ellos a la vez. En este caso podemos tener la sensación de que es el marco de referencia el que se altera de diferentes maneras: compresión o expansión, rotación, balanceo o que da la vuelta (Wishart, 1996: 195-234). Es importante dejar claro que las trayectorias y comportamientos espaciales han de ir asociados a aspectos relacionados con la espectromorfología dinámica de los objetos sonoros, esto es, no mover los sonidos en el espacio simplemente por el hecho de moverlos. Pongamos un ejemplo, en el cual además el desplazamiento de los objetos sonoros interactúa psicológicamente con el público. En la escena *Tetrao Urogallus 2*, el canto original es transformado en una masa líquida u olas sonoras que se acercan en la oscuridad adquiriendo brillo e intensidad y cruzando transversalmente la instalación de atrás hacia delante. Es importante tener en cuenta que, mientras que es psicológicamente equivalente el que un sonido se mueva de derecha izquierda o de izquierda a derecha, no lo es si se acerca por delante o se aproxima por detrás del oyente. Un sonido que se aproxima por detrás puede provocar un estado de alerta inconsciente, ya que no vemos las causas o intenciones que lo originan, y al estar de espaldas nos sitúa en una situación de indefensión. Por supuesto, esto depende en gran parte de la morfología del sonido en cuestión, la cual en este caso se presta a ello por sus dimensiones, su carácter insólito y la intensificación debida a la oscuridad en la que se presenta. De esta forma podemos introducir como elemento escénico un mecanismo adaptativo filogenético de carácter primario, es decir, que no es procesado conscientemente.

En tercer lugar, y como elemento unificador intersensorial, el movimiento del bailarín, que dentro de la instalación sonora mantiene su propio discurso geométrico mediante la articulación corporal en el espacio y las diferentes reacciones al desplazamiento de los personajes sonoros. Algunas de estas operaciones consisten en cambios de plano, unión de puntos en el espacio o construcción, rotación, compresión y expansión de figuras geométricas y representaciones anatómicas del propio cuerpo del bailarín (Forsythe, 1999) que se constituyen en personajes o *alter-egos* diseminados y transformados en el espacio escénico.

Estabilidad e Inestabilidad

La danza oscila entre el equilibrio y el desequilibrio. El movimiento residual que emerge de esta situación es en gran parte aleatorio o caótico, creando formas complejas e irregulares que nuestra capacidad de procesamiento perceptivo no es capaz de estructurar en una pauta o patrón. La articulación del grado de ataxia³ en función del tiempo ofrece interesantes e intensas posibilidades coreográficas con profundas implicaciones sonoras. El flujo dinámico entre el orden y el caos puede ser trasladado fácilmente al espacio sónico, ya que percibimos como ruido aquellos objetos sonoros cuyo espectro es totalmente inestable desde el punto de vista de sus componentes físicos o frecuencias, es decir, no presenta una pauta que se repita en el tiempo, y decimos que son

armónicos aquellos sonidos cuyo espectro es estable, ya que matemáticamente equivale a que sus parciales o componentes están ordenados a una distancia de múltiplos enteros. Por otro lado, podemos también utilizar una función de probabilidad que gradualmente perturbe la periodicidad o regularidad de los objetos sonoros en el eje temporal hasta llegar a una ausencia de periodo o caos rítmico. *Acusmatrix* desarrolla varias situaciones en las cuales danza y sonido evolucionan contrapuntísticamente en este eje que va del orden al desorden y viceversa. En la sección *Tetrao Urogallus 2* el ritmo y el espectro evolucionan estocásticamente⁴ del orden al caos. Paralelamente, la danza se mueve entre el equilibrio y la inestabilidad tejiendo nubes de puntos interconectados en el espacio que crean una trama cada vez más enrevesada que afecta a su equilibrio.

El tiempo es una variable continua, y así ha sido tratado en el ejemplo anterior. Podríamos dividirlo en segundos y saber con exactitud cuántos han pasado pero no cuanto tiempo ha pasado entre cada segundo. Por otro lado la articulación de una variable continua en pasos discretos ofrece una ilusión de control que lleva asociada como contrapartida una pérdida de información debido a la discontinuidad que se da entre cada uno de los valores o puntos escogidos. Igualmente las teclas del piano que se relacionan con la escala temperada son doce puntos en un océano continuo de frecuencias infinitamente divisible, de la misma manera que el origen de los compases musicales se debe a un intento de la danza barroca de controlar la cantidad de tiempo en la que se suceden los pasos. En el próximo punto trataremos sobre la naturaleza inaprensible de las formas en el tiempo y en el espacio, así como algunas de las soluciones o técnicas utilizadas en *Acusmatrix* para intentar reflejar su flujo y crecimiento.

Trayectoria morfodinámica

Tal como comentábamos anteriormente, tanto el movimiento del cuerpo físico como el sonido emitido por los cuerpos vibratorios son el resultado de una trayectoria de energía motriz que desencadena una forma en el espacio, en el caso de la danza, o, en el dominio sonoro, genera energía mecánica que desplaza el aire a su alrededor. Esta trayectoria es un flujo dinámico en el espacio continuo, en cuyo recorrido acontecen formas en constante transformación. Análogamente las formas de los seres vivos que percibimos son el resultado de un proceso de transformación continua del cual captamos una instantánea que no es más que el flujo del tiempo capturado en el espacio. Igualmente podemos captar un paso corporal o *congelar* o suspender en el tiempo la evolución del sonido deteniendo su espectro cambiante en un momento determinado (*spectral freezing*). Esta técnica es utilizada en una de las escenas de *Acusmatrix* (*Silvia Atricapilla 1*), en la cual el canto de la curruca cabecinegra es congelado y suspendido en tiempo y espacio, dando lugar a un diálogo con la danza que propone como respuesta una serie de rotaciones geométricas.

Sin embargo, *Acusmatrix* enfatiza el desarrollo de formas basadas en transformaciones continuas de objetos sonoros y la traslación de este flujo mórfico al movimiento corporal.

Por ejemplo, en el comienzo de la escena *Tetrao Urogallus 1*, el grano sonoro percetivo del canto original es repetido a lo largo del tiempo siguiendo un ritmo que se acelera exponencialmente hasta que la distancia entre cada uno de los eventos es tan pequeña que se funden en una línea sonora que aumenta de tono y se desplaza en el espacio modificando con sus trayectorias el cuerpo del bailarín (al reducir el periodo aumenta la frecuencia, ya que la relación entre ambos es inversa). Pasamos de la individuación a la coalescencia, de un momento en el que somos conscientes del número, orden y posición de cada uno de los eventos a otro en el que percibimos una masa que aumenta o disminuye de proporciones. Esta transformación es interesante porque realiza una transición entre dos formas de procesamiento perceptivo que se relacionan además con diferentes partes de nuestro cerebro. Los eventos individuales iniciales son procesados numéricamente con nuestro hemisferio cerebral izquierdo, el cual se relaciona con el cálculo digital y el recuento, mientras que la masa sonora que resulta de la densa aglomeración pertenece al mundo del cálculo analógico y probabilístico que es el dominio de nuestro hemisferio derecho. De esta forma, estamos componiendo una transformación que afecta no solo a los eventos sonoros y visuales, sino también a los mecanismos perceptivos implicados en su procesamiento.

Conclusión

Hasta aquí hemos hablado de algunos procesos que subyacen a la creación de *Acusmatrix*. Es importante aclarar que al hablar de una pieza artística podemos analizar los procesos pero no el resultado, el cual es siempre demasiado complejo para someterlo a la capacidad lógico-analítica digital de nuestro hemisferio cerebral izquierdo. Una cosa es lo que se dice de ella y otra lo que la pieza es o la experiencia sensorial que suscita, a pesar de que resulte cada vez más patente que la importancia de las cosas en nuestra sociedad depende de lo que se diga de ellas. No es de extrañar que el arte contemporáneo haya experimentado una tendencia racionalista hasta el punto de que la esencia de una obra puede estar en el comentario o explicación que el artista aporta. La otra cara de este fenómeno sería la inhibición que el *profano* siente al asistir a un espectáculo del cual no sabe qué decir (o qué es lo que hay que decir...) y se disculpa por ello. Sin embargo, nuestra capacidad de análisis consciente es una gota en un mar de procesos inconscientes, y la combinación de mecanismos racionales e intuitivos necesarios en todo proceso de creación tiene mucho que ver con esto. A veces llegamos a nuevas e interesantes formas y transformaciones de manera aleatoria e inconsciente, de la misma manera que en la evolución de los organismos los cambios o formas mutantes

surgen estocásticamente. Podemos utilizar los conocimientos que la psicología científica nos brinda para reflexionar y reorientar el proceso de creación artística en base a las potencias de procesamiento reales del ser humano. Como dijo Milton Erikson, es importante para las personas saber que son más inteligentes que su aparato consciente, ya que uno de los impulsos dominantes en la naturaleza humana consiste en segmentar, controlar y reducir a categorías fijas y estables la experiencia del mundo que nos rodea.

Es posible ver y oír ejemplos de *Acusmatrix* y *Catexis* en
http://pablopalacio.com/SONIC_DANCE_.html

Notas

- ¹ Acusmático: nombre dado a los discípulos de Pitágoras que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidos tras una cortina, sin verle, y observando el silencio más riguroso. Adjetivo: se dice de un ruido o sonido que se oye sin ver las causas de donde proviene (Schaeffer, 2003: 56).
- ² Hoquetus: recurso estilístico que tiene su origen en la polifonía de los siglos XIII y XIV caracterizado por la distribución de la línea melódica entre cada una de las voces, de forma que cuando una suena las demás están en silencio. En el ejemplo comentado (*Lagopus Mutus*) esta relación se consigue mediante el uso de números primos, los cuales únicamente son divisibles por sí mismos y por la unidad. El resultado es que la danza no se mueve con la música, sino rebotando contra ella.
- ³ Ataxia: falta de orden u organización (*taxís*). También hace referencia a la descoordinación de los miembros o partes del cuerpo.
- ⁴ Estocástico: proceso en el cual el paso de un estado a otro es definido *probabilísticamente*.

Bibliografía

- Barrett, Natasha: "Creating Sonic Spaces: An Interview with Natasha Barrett", *Computer Music Journal*, 31:2, Summer 2007 © 2007 Massachusetts Institute of Technology, pp: 10–19.
- Bateson, Gregory: *Espíritu y Naturaleza*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.
- *Pasos hacia una ecología de la mente*, LOHLÉ-LUMEN, Buenos Aires, 1998.
- Curtay, Jean Paul: *Lettrism, abstract poetry, mouth symbols and more...*, (sin publicar), 1983.
- Erickson, Milton H: *Hypnotic realities*, Irvington Publishers, New York, 1976.
- Forsythe, William: *Improvisation Technologies, A Tool for the Analytical Dance Eye*.(DVD). ZKM/Zentrum für Kunst und medientechnologie, Karlsruhe, 1999.
- Harrison, Jonty: "Sound, Space, Sculpture: Some Thoughts on the 'What,' 'How,' and 'Why' of Sound Diffusion and Related Topics", *Journal of Electroacoustic Music*, 1988, pp: 11–20.
- Laban, Rudolf: *Modern Educational Dance*, revised by Lisa Ullman, McDonald and Evans, UK, 1948.
- Malham, D.G.: "Spatial Hearing Mechanisms and Sound Reproduction", University of York, England, 1998.
- Newlove, Jean and Dalby, John: *Laban for all*, Nick Hern Books, London, 2004.

- Schaeffer, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Música, Madrid, 2003.
- Smalley, Dennis: "Spectromorphology: Explaining Sound Shapes", *Organised Sound* 2 (2), 1997, pp: 107–126.
- Varga, Bálint András: *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London, 1996.
- Wishart, Trevor: *On Sonic Art*, S. Emmerson (ed.), Routledge, New York-London, 1996.
- *Audible Design*, Orpheus the Pantomime Ltd, 1994
- Xenakis, Iannis: *Formalized Music*. Revised Edition: Pendragon Press, Hillsdale, NY, 1992.

STRUCTURAL ASPECTS IN *ACUSMATRIX*

Pablo Palacio, Composer and Muriel Romero, Choreographer and dancer, Madrid

Acusmatrix is the first of a series of pieces focusing on the interaction between sonic and dance gestures in a three-dimensional sound space. The piece is based on digital transformations of the singings of four European bird species, which move and transform in the sound installation interacting with the dancer. The second is *Catexis*, constructed upon transformations of phonemic objects emitted by the dancer, that work as a sonic bio-extension of her corporeal movement. In this article, we will go through some of the used techniques and technologies, but we will above all reflect on the theoretical aspects that sustain them, and from which the problems and solutions exposed in the piece derive. We will start by mentioning the elements that compose it, to approach afterwards the structural or architectural aspects, of which we will say and explain that they are out of time. We will at last analyse the dynamic flux or realisation in time of the elements that constitute the piece.

A Hybrid Quintet

One of the first things that could be said about *Acusmatrix* is that although there is only one performer, it is a quintet, a hybrid one formed by a dancer and four species of European birds, whose singings work as real sound characters in ongoing transformation, creating a genealogy of perceptually interconnected sounds. Each of them (dance and sound) has its own discourse, and the connection between them is the organic nature of dance and the approach of sound as an organism in constant evolution.

Why work with birds? Birds are probably the biggest virtuosos on the planet and their repertoire provides a large spectromorphologic range of absolute contemporariness. The choice of the birds (*Silvia Atricapilla*, *Lagopus Mutus*, *Tetrao Urogallus* and *Thachybaptu Ruficollis*) was carried out acousmatically¹, i.e. in accordance with the intrinsic sonic qualities of the emitted singing. On the other hand, the choreography has nothing to do with the physiognomy or motion patterns of the chosen birds, but with the sound gesture inferred or imagined through their acousmatic listening.

In the following sections, we will discuss the ways in which the visual and sound elements of this quintet relate to one another. About this relation, we will say that it is not *between* but *before*, that is to say in the very nature of communication, namely in its verbal, paralinguistic, and kinetic parts. Our point of departure lies in the way kinetics has developed sophisticated forms such as dance (Bateson, 1998: 441-455), whilst paralinguistics can give rise to complex musical forms, and in the way both find a common substratum in the notion of gesture. We will then speak about the non-temporal structures that affect the organisation of both phenomena.

Temporal Structures and Structures that Are Out of Time

It is possible that the main difference between architecture on the one hand, and music and dance on the other, be that these latter take place within time, depending on it to happen, since they are both based upon transformation. Each moment is immediately different from the previous in a sound or a body, and as Heraclitus had it, we cannot cross the same river twice. However, architecture is static and does not depend upon the existence of an evolution (even if it is possible that movements be projected or that its structure suffers deterioration).

Indeed, the classic comparison carried out by Goethe between music and architecture focused on that aspect, i.e. that architecture is petrified music, and this could even conversely apply to dance. Yet, it is possible and important to consider certain constitutive elements of dance and sound as structures out of time, and go deeper in the analysis and the construction of symmetries that play an important part in both fields.

We can for example transpose the group formed by the possible rotations or transformations of the rectangle to the sound and dance fields (Varga, 1996: 86-87). If we apply them to a sound or to a series of movements of the body, we also obtain several transformations. We can read them backwards (retrogression), reverse the relation between the intervals or trajectories, what went up before is now going down and the other way around inversion and we can afterwards combine these two transformations (inverse retrogression). The number of transformations that forms the group (four in this case) gives us the level of symmetry that characterises the object in question. If we realise the same operation with the cube we obtain twenty-four transformations, for its level of symmetry is higher.

It is also possible to consider rhythm as a non-temporal structure, as points in an axis: the time axis that can be spatially represented as mileage signs in a highway or a façade's length in meters or centimetres. This is possible thanks to the mental processing that underlies time and space, i.e. the existence of an order in their structure. We can articulate this spatial axis in which we represent time and choose the points on which we will work (since time is a continuous variable, which means that it is composed of, or can be divided in infinite

points), using structures or relationships taken from several disciplines. In the scene *Lagopus Mutus*, the points that articulate the temporal axis arise from the distances between different prime numbers and their multiples. The result is a highly irregular structure, as the period or lowest common multiple, that is to say the point or moment in which the sequence is repeated again, is very far (beyond the duration of the piece). We call this technique an algebraic hoquetus² of prime numbers, for they work as modules of residual classes that are algebraic structures we will discuss in the next point.

In short, a musical scale is a *non-temporal* structure, since the vertical or horizontal combination of its elements cannot alter its architecture, whereas a motif or melody is a realisation *in time* of a *non-temporal* construction (Xenakis, 1992: 180-183). Similarly, if we take the set formed by the vertex of a cube and consider them as points in the space that articulate the movement of the body, their structure is beyond the temporal order established between the mentioned points. On the contrary, the technique *theme and variations*, omnipresent in dance and music in the last centuries (including this one), would be solely based on the development of temporal structures, i.e. on the reordering of elements of pre-existent non-temporal structures. This would be the case of the steps of classical ballet, which are recombined over and over work after work, or the case of the instrumental-notational model, in which the different heights or tones of the tempered tuning are obsessively reused and reordered.

Algebra: Dance and Residual Classes

Both in dance and in music the organisation of symmetries (at the spatial level) and of periodicity (at the temporal level) play a role of special relevance, since the capacity of our brain to recognize meaningful structures depends on it. When we contemplate a dance piece, we perceive spatial identities (symmetries) and temporal identities (periods) that work as a plot guiding our perception and activating our intelligence. We can find something similar to this process in astrophysics, which through gigantic radars searches signs of intelligent life under the form of symmetries or periodicities among the chaos of frequencies coming from the exterior space.

Algebra, through the theory of numerical congruences (residual classes), allows us to formulate a theory to construct symmetries as complex as we wish (Xenakis, 1992: 194-200). This system has already been introduced in the sound medium by Xenakis (*Sieve Theory*), yet its application to dance represents a novelty and a challenge. In the sound design of *Acusmatrix* the temporal, tonal-harmonic, and spatial levels are articulated in accordance with residual classes. Such structures are used in the development of movement and constitute the basis for a formalisation of the association between sonic and dance gesture.

We will briefly try to explain what numerical congruences are, as well as the residual classes of which they are derived. Later we will show a possible application to restructure and transform a dance phrase. Concerning their application to the sound medium, we refer to the existing bibliography.

We will say that from the whole numbers, a and b are congruent with another number that we will call module M , when the difference between the two numbers is a multiple of M . This relation expresses as follows: $a \equiv b \pmod{M}$. For example, $4 \equiv 13 \pmod{3}$ or $5 \equiv 20 \pmod{5}$.

A residual class is composed of a module M and a displacement n from the module in question, within the set of whole numbers Z . This residual class will be noted as follows: Mn . The module M can be any whole positive number bigger than or equal to 0, and the displacement for this module M can be any whole number between 0 and $M-1$. A residual class defines an infinite series of points. For example, 5_0 is $\{..., -10, -5, 0, 5, 10, 15, ...\}$. While 5_2 would be $\{..., -12, -7, -3, 2, 7, ...\}$.

These residual classes can be combined according to logic connectors (union $\vee$, intersection $\wedge$ and negation $\neg$) to create structures that work as filters, selecting points in the whole formed by the whole numbers, which can represent semitones, quarters of tones, decibels, seconds, milliseconds, meters or any other structure likely to provide an order. They can be, for example, the gestures in which we decompose a dance phrase. Let us suppose that we analyse a phrase and divide it into 13 gestures $[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13]$ and filter it using a residual class that is not a factor of 13, for example: $A=2_1$.

The result will be $A=[2, 4, 6, 8, 10, 12, 14(1), 16(3), 18(5), 20(7), 22(9), 24(11), 26(13)]$. The period of the phrase is 13, i.e. from this point on the gestures repeat themselves: the 14 would correspond to the first gesture, the 16 to the third, ... (we have indicated this equivalence in brackets). From the 27 on the structure would repeat itself. This would be a simple metabolisation of the original phrase. Let us move on to a more complex example, in which we use the three first modules of the algebraic structure of prime numbers that we mentioned in the previous point, on the basis of which the rhythm of the scene *Lagopus Mutus* develops: $B=5_0 \vee 7_2 \vee 11_0$.

The result is a less symmetric and more rarified metabolisation $B=[1, 3, 5, 10, 11, 15(2), 17(4), 22(9), 24(11), 25(12), 30(4), 31(5), 33(7), \dots]$. The recombination of these 13 gestures, each time different, would not repeat until number 384, that is not even a multiple of 13 (the period of the original phrase).

We can also take a pre-existent musical structure as transforming element, apply for example the asymmetry of the tempered scale (whose period is 12) to our dance phrase (whose period is 13), through its algebraic definition: $C = (\overline{3_2} \wedge 4_0) \vee (\overline{3_1} \wedge 4_1) \vee (3_2 \wedge 4_2) \vee (\overline{3_0} \wedge 4_3)$

In this case the period or point in which the sequence repeats would be from 156 on (12×13) .

The application of residual classes to the psychomotor field to which dance belongs offers interesting possibilities to carry out an algorithmic development of movement likely to be approached informatically (in choreographic design or to mechanise photograms in the frame of video dance). We can consider each of the gestures as *key frames* of an animated film, which after its algebraic metabolisation will be intermixed with one another (*inbetweening*), and this gives way to a new residual movement that has perhaps never been imagined. This technique (*inbetweening*) also applies to sound transformation, generating a series of intermediate passages between two related sounds (the destination sound can be a transformation of the first). This is the case of the transformation in heavier and heavier metallic objects, one of the recurrent movements in *Acusmatrix*. At this point we have already entered the flux and growth of bodies in time (sonic or not), which makes us focus on the gesture that originates it.

Sonic Gesture, dance Gesture and Acousmatics

Laban stated that the repertoire of modern dance was composed of all the movement repertoire of contemporary man (Laban, 1948). In the same way, we can say that the composing substratum of modern sound art is made up of all the sounds that inhabit the universe, their projection through imagination or the abstract sound realisations of formal systems coming from other disciplines (physics, biology, mathematics...). Let us think, for example, of the infinite human vocal repertoire (Wishart, 1994: 104), the multidimensional articulation of phonetic space associated with variables such as age, breathing rhythm, state of health or attributed sense (irony, questioning, command).

Both repertoires (sonic and motor) lie, originate, and converge in the notion of gesture, dance gesture and sonic gesture, which leads us to reflect on the existence of a substratum common to both phenomena. Gesture relates to tension and muscular relaxation (Smalley, 1997), to effort and resistance, and consists of a trajectory of sensorimotor energy that unleashes a configuration of the body in the space, in the case of dance, or the excitation of a vibratory body in the field of sound. We do not only listen to music; our brain realises inferences in regard to the physical or human activity that gives rise to a sound.

Rudolf Laban carried out an analysis of the internal energetic flux within movement, in a three-dimensional framework that he called *The Dynamosphere* (Newlove and Dalby, 2004: 141), in which he synthesised the infinite motor repertoire of the human body in eight gestures or types of effort, one for each vertex of the cube: *Pressing, Flicking, Wringing, Dabbing, Slashing, Gliding, Thrusting, and Floating*. Showing the dynamic development of these eight efforts or basic gestures in accordance with time (sudden-sustained), space (direct-flexible), and weight (light-strong).

These and other aspects of Laban's conception can likewise be considered in relation to the articulation and the nature of sound objects. In a concert we observe how the sound we listen to depends on the sensorimotor coupling of

the musician with the instrument. A violin pizzicato, for instance, originates according to short dabs (*dabbing*) and it is light and sudden, whereas a double-bass glissando glides (*gliding*) and is a heavy sound object sustained in time. We can transpose this analogy to the voice domain, in which the motor activity of the vocal tract organs (uvula, velum, tongue, larynx, teeth, etc.) engaged in phonetic production form a miniature choreography, in which we find these efforts or basic gestures again. If we take as an example the phonetic object 'sl-', we observe how the energy accumulated in 's' (*thrusting*), is followed by a gliding of the tongue over the palate in 'l' (*gliding*).

We can go further and establish an analogy between the physiological gesture produced in the vocal tract and the phenomenon referred by the very emitted term (Curtay, 1983). If we consider the term *slide*, in which we find this phonetic sequence (energetic accumulation and sliding of the tongue over the palate), we can compare it with the referred gesture, that is to say impulse capture and subsequent sliding (that constitutes also a technique or dance step). We have developed these notions in our piece *Catexis*, which is constructed out of phonemic gestures emitted by a dancer, which in their turn constitute the germ of the dance movement and work as a sound bio-extension of the very corporeal movement.

On the other hand, there is music in which we do not see the realisation of the gesture that originates the sound, for it is imagined or inferred, and its mysterious and ambiguous morphology makes us doubt about the causes that originate it. This is the case of acousmatic music, designed in the most part of the cases using electroacoustic procedures and to be diffused in public according to several configurations of speakers that emphasise the character of the work.

By masking the instrumental causes the acousmatic approach produces a dissociation between sight and hearing and induces us to perceive sound forms as such. In *Acusmatrix* the dance metaphorically fulfils that visual emptiness, drawing the Pythagoric curtain and completing the perceptive experience according to a new audiovisual association.

We will now comment on an example of gesture approach in *Acusmatrix*. In the section *Tetrao Urogallus 2*, the wood percussive nature of the singing of the wood grouse is transformed into a heavier and heavier and blunt metal (*light-strong*), whose shock Wave gives way to big water-like waves that cross the installation transversally. In the crest of the first wave the lighting reveals the dancer, who is pushed (*thrusted*) onto the stage by the accumulated great sound mass. In the following section we will focus on the way these gestures evolve and interrelate in the space.

Geometry

We can divide the geometric approach of *Acusmatrix* in three parts. On the one hand the configuration of the sound installation that surrounds the audience and the stage, whose layout can vary, depending on the space in which



1. y 2. *Acusmatrix*, 2008. Pablo Palacio and Muriel Romero. Images: Pablo Nieto Riudavets.

the piece is performed, between a three-dimensional layout (two rings of eight speakers, one of them in higher position and oriented downwards) and a bidimensional one – a ring or oval of sixteen speakers –.

On the other hand there is the geometry or spatial trajectory that the sonic bodies describe within the space defined by the sound installation, which develop, so to say, their own particular dance. This trajectory or position can be real – the sound is in such or such speaker – or virtual, i.e. we use psychoacoustic tracks to create the illusion of depth or spatial movement – logarithmical attenuation of amplitude, Doppler effect, elimination of components in the higher part of the spectrum –, so that the perceived sound space can be larger than the real space – be it circular, square, spherical, or no matter the geometry described by the position of the speakers. The types of spatial movement that can be found in the piece could be gathered in direct movements, which can be straight or curve and move along the perimeter of the installation or cross its interior, both from the left to the right and from the front to the back and vice versa. In the same way, this type of movement can start in the centre towards one of the exterior ends or the other way around. At the same time, there are cyclic and oscillatory movements that can also be concentric, eccentric or peripheral and describe straight, spiral or circular forms that contract and expand in the space. These types can be combined or also disturbed, and developed in an irregular form until they come to the absence of a perceptible pattern. When we approach these displacements according to time we can obtain constant speed movements that accelerate or decelerate as they arrive to their destination, or also elastic movements that bounce. A last type of special interest emerges when the sonic characters do not move independently but there is some symmetry between the movements of many of them at once. In this case we may have the sensation that it is the reference frame that alters in different ways: compression or expansion, rotation, oscillation or turn over (Wishart, 1996: 195-234). It is important to make clear that spatial trajectories and behaviours have to be associated with aspects related to the dynamic spectromorphology of sonic objects, that is to say, sounds should not be moved in the space just for the sake of moving them. Let us give an example, in which the displacement of the sonic objects also interacts psychologically with the audience. In the scene *Tetrao Urogallus 2*, the original singing is transformed in a liquid mass or sound waves that approach in the darkness, acquiring brightness and intensity and crossing the installation transversally from the back to the front. It is important to take into account that while it is psychologically equivalent that a sound moves from right to left or from left to right, it makes a difference whether the sound approaches from the front or from behind the listener. A sound that approaches from behind can provoke a state of unconscious alertness, since we do not see the causes or intentions that originate it, and having one's back turned places us in a situation of exposure. Of course to a considerable extent this depends on the morphology of the sound in question, which in

this case tends to have that effect because of its dimensions, its unusual character and the intensification due to the darkness in which it appears. In this way, we can introduce as a scenic element a phylogenetic adaptive mechanism of primary character, i.e. not consciously processed.

Thirdly, and as an intersensorial unifying element, there is the movement of the dancer, who in the sound installation keeps its own geometrical discourse in accordance with the corporeal articulation in the space and with the different reactions to the displacement of the sonic characters. Some of these operations consist of plane changes, association of points in the space or construction, rotation, compression and expansion of geometrical figures and anatomical representations of the very body of the dancer (Forsythe, 1999), which set themselves as characters or scattered *alter-egos*, transformed within the scenic space.

Stability and Instability

Dance oscillates between balance and unbalance. The residual movement that emerges out of this situation is to a good extent aleatory and chaotic, creating complex and irregular forms that our capacity of perceptive processing is not able to structure in a pattern. The articulation of the degree of ataxia³ in accordance with time provides interesting and intense choreographic possibilities with deep sonic implications. The dynamic flux between order and chaos can easily be transposed to sonic space, since we perceive as noise the sound objects whose spectrum is completely instable from the point of view of their physical components or frequencies, i.e. that does not present a pattern that repeats in time, and we consider as harmonic the sounds whose spectrum is stable, for mathematically it means that its partials or components are ordered within a distance of integer multiples. On the other hand, we can also use a probability function that gradually disturbs the periodicity or regularity of sound objects in the temporal axis, until we reach an absence of period or rhythmic chaos. *Acusmatrix* develops several situations in which dance and sound evolve in counterpoint manner in this axis, which moves from order to disorder and vice versa. In the section *Tetrao Urogallus 2*, the rhythm and the spectrum evolve stochastically⁴ from order to chaos. At the same time, dance moves between balance and instability, weaving clouds of points interconnected in the space, which create a more and more intricate plot that affects its balance.

Time is a continuous variable, and it was approached accordingly in the previous example. We could divide it into seconds and know exactly how many went by, but not how much time has flown between each second. Besides, the articulation of a continuous variable in discrete steps offers an illusion of control that brings about the counterpart of a loss of information, because of the discontinuity that takes place between each of the chosen values or points. Similarly, the piano keys that relate to the tempered scale are twelve points in a continuous ocean of infinitely divisible frequencies, just as the origin of the

musical measures is due to an attempt of baroque dance to control the quantity of time spent in a step sequence. In the next point, we will consider the slippery nature of forms within time and space, as well as some of the solutions or techniques used in *Acusmatrix* to try to reflect on their flux and growth.

Morphodynamic Trajectory

As we said before, both the movement of the physical body and the sound sent out by vibratory bodies are the result of a trajectory of motor energy that gives rise to a form in the space, in the case of dance, or generates, in the sound domain, a mechanical energy that displaces the air around. This trajectory is a dynamic flux within continuous space, in which crossing forms in constant transformation take place. Likewise, the forms of the live beings that we perceive are the result of a process of permanent transformation of which we capture a snapshot that is but the flux of time captured in space. We can also capture a dance step or *freeze* or suspend the development of sound in time, arresting its changing spectrum in a determined moment (*spectral freezing*). This technique is used in one of the scenes of *Acusmatrix* (*Silvia Atricapilla 1*), in which the singing of the Sardinian warbler is frozen and suspended in time and space, giving way to a dialogue with the dance, which proposes a series of geometrical rotations as response. However, *Acusmatrix* emphasises the development of forms based in ongoing transformations of sound objects and the transposition of this morphic flux to dance movement.

For example, in the beginning of the scene *Tetrao Urogallus 1*, the percussive sound grain of the original singing is repeated throughout time, following a rhythm that accelerates exponentially until the distance between each of the events is so small that they melt in a sound line that increases its tone and displaces across the space, modifying the body of the dancer with its trajectories (reducing the period makes the frequency increase, for the relation between them is inversely proportional). We go from individuation to coalescence, from a moment in which we are aware of the number, order, and position of each of the events to another one, in which we perceive a mass whose proportions increase or decrease. This transformation is interesting because it realises a transition between two forms of perceptual processing that relate, moreover, to different parts of our brain. The initial individual events are numerically processed within the left hemisphere of our brain, which relates to digital calculation and counting, whereas the sound mass that results from the dense agglomeration belongs to the world of analogical and probabilistic calculation, which is the domain of our right hemisphere. In this way, we are composing a transformation that affects not only sound and visual events, but also the perceptive mechanisms engaged in their processing.

Conclusion

Until now we have talked about some processes that underlie the creation of *Acusmatrix*. It is important to make clear that when we talk about an artistic

piece we can analyse the processes but not the result, which is always too complex to be submitted to the digital logic-analytical capacity of the left hemisphere of our brain. What is said about it, what it is, or the sensorial experience it gives way to are different things, although it is more and more obvious that the importance of things in our society depends on what can be said about them. No wonder that contemporary art has gone through a rationalist tendency, to such an extent that the essence of a work can be in the commentary or explanation that the artist provides. The other side of this phenomenon would be the inhibition felt by the *layman* watching a show of which (s)he does not know what to say (or what should be said...) and (s)he apologises for it. Notwithstanding, our capacity of conscious analysis is a drop in a sea of unconscious processes, and the combination of rational and intuitive mechanisms necessary to any creation process has a lot to do with this fact. Sometimes we get to new and interesting forms and transformations in an aleatory and unconscious way, in the same way as changes or mutant forms arise stochastically in the evolution of organisms. We can use the knowledge that scientific psychology provides us to think and reorient the process of artistic creation on the basis of the real potential of processing of the human being. As Milton Erikson said, it is important for people to know that they are more intelligent than their conscious apparatus, for one of the dominant impulses in human nature consists in segmenting, controlling, and reducing the experience of the world that surrounds us to permanent and stable categories.

It is possible to see and hear examples of *Acusmatrix* and *Catexis* in http://pablopalacio.com/SONIC_DANCE_.html

Translated by Payla Caspão.

Notes

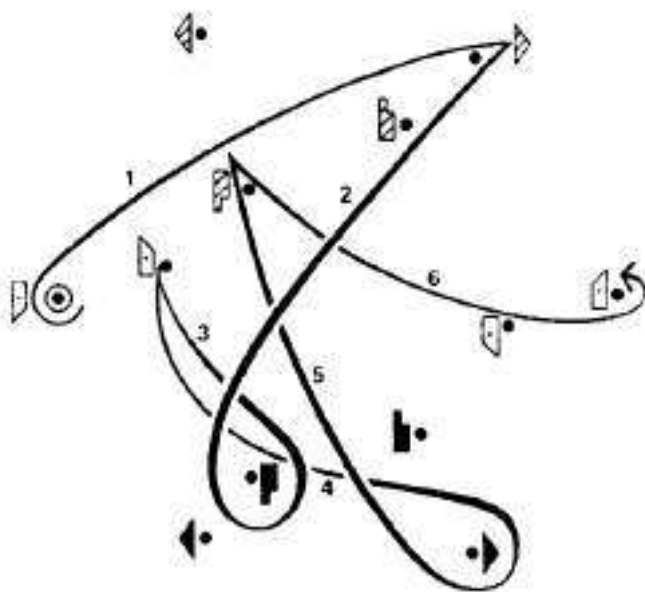
¹ Acusmatic: the name given to Pythagoras' disciples, who for five years have listened to his lessons without seeing him, hidden behind a curtain and observing the most rigorous silence. Adjective: refers to a noise or sound that one hears without seeing from where it comes (Schaeffer, 2003: 56).

² Hoquetus: a stylistic device that has its origin in the polyphony of the 13th and 14th centuries, characterised by the distribution of the melodic line among separate voices, so that when one of them sounds the others keep silent. In the commented example (*Lagopus Mutus*), this relation is achieved by using prime numbers, which are only divisible by themselves and by the unit. The result is that dance does not move with the music but bouncing against it.

³ Ataxia: lack of order or organisation (*taxis*). It also refers to the lack of coordination of the limbs or parts of the body.

⁴ Stochastic: process in which the passage from a state into another is defined probabilistically.

Bibliography: See p. 51



1. *Choreutics*, 1939. Rudolf von Laban

ABERRACIONES DE (LA) GRAVEDAD

Heidi Gilpin

Amherst College, Massachusetts

Para Tracy-Kai Maier-Forsythe, bailarina, 1961-1994

Era de noche. Las imágenes que constituían su oscuridad le inundaron. No vio nada, y en vez de sentirse afligido, convirtió esta falta de visión en la culminación de su mirada... No sólo percibió algo el ojo que nada vio, sino que percibió la causa de su visión. Vio como el objeto que le impedía ver (Blanchot, 1950: 14-15).

Sentí sacudidas violentas. Oí todo retumbando a mi alrededor, pero no vi nada. Contemplar el terremoto era ver esos momentos de inestabilidad que son el núcleo de este texto: momentos que son invisibles hasta que han sucedido. Ves la destrucción causada por las fuerzas de desplazamiento durante los temblores en Los Ángeles, pero el instante del movimiento es inaccesible, incluso en la memoria. No vi nada. Sólo recuerdo los sonidos y sensaciones producidos por el desplazamiento de muros, de suelo. Esta incapacidad de ver ese momento de movimiento es la paradoja de la *performance*. El movimiento es un acontecimiento traumático.

Sobrevivir a acontecimientos traumáticos implica transformaciones no lineales complejas: pasar de un acontecimiento que ha puesto en peligro nuestra vida a la consciencia, donde la experiencia real, la experiencia percibida y la memoria colisionan e inventan otras realidades. Cathy Cauron, que ha escrito profusamente sobre la relación entre repetición, trauma, recuerdo, memoria e historia, explica las funciones del estrés post-traumático (un estado habitual para muchos y muy comentado en los medios en la fase de conmoción posterior al terremoto de 1994 en L.A.) aclarando la función de la negación o eliminación de la experiencia:

Cuando a las personas que han sufrido un trauma se les pide que vean y revivan la realidad insistente del pasado, recuperan un pasado que penetra en su consciencia sólo a través de la negación del recuerdo activo. Por lo tanto en un trauma, la capacidad para recuperar el pasado está total y paradójicamente ligada con la incapacidad para acceder a él. Y esto sugiere que lo que regresa en un *flash-back* no es simplemente una experiencia insoportable que se ha bloqueado por una represión o amnesia posterior, sino *un suceso en sí mismo, en parte, por su falta de integración en la consciencia* (énfasis de la autora). Es más, en una experiencia traumática, el registro literal de un suceso (la capacidad de

reproducirlo constantemente con exactitud y detalle en un *flash-back*) parece estar conectado de forma precisa con el modo en que escapa de la plena consciencia mientras ocurre (Caruth, 1991b: 418-419).

En relación a la *movement performance*, que trataré en este artículo, la *performance* de la ausencia es lo que nos permite reconocer la *performance* de la presencia. Escapar de la plena consciencia es reconocer una presencia (de la mente, de la percepción) tanto como representar la negación de la presencia. En este sentido, la *performance* es un acto de escape de la plena consciencia (de la plena visión, de la plena percepción) tanto para el intérprete como para el espectador. Por tanto la *performance*, y nuestra relación con ella, tiene lugar como un suceso traumático.

La memoria traumática permanece apremiante e inmutable en la medida exacta en que nunca, desde su origen, ha estado plenamente integrada en nuestro entendimiento. Según Caruth, “de esta forma el trauma, en su reiterada imposición como imagen y amnesia, parece evocar la difícil verdad de una historia que está constituida por la propia incapacidad de comprensión del suceso” (ibídem). Estas conexiones con la falta e imposibilidad de comprensión, y con la repetición, proporcionan una fuerte evidencia de que las condiciones de alineación (amputación, desaparición, desfiguración) proponen ideas relevantes y sugerentes para examinar diferentes expresiones de trauma e historia en piezas escénicas contemporáneas. Estos términos no sólo parecen surgir de forma orgánica de las complejas cuestiones de la experiencia de finales del S. XX, sino que se reconocen inmediatamente en el trabajo reciente de un nuevo género rompedor al cual yo denomino *movement performance*.

En la *performance* existe una levedad inherente similar a la ausencia que aparece en el trauma: ese vacío que se persigue pero que nunca llegamos a comprender o articular engendra el *Entstellung*. La levedad puede ser considerada un desplazamiento y un movimiento. Freud sugiere que la palabra *Entstellung*, o distorsión, no sólo significa desfiguración sino también dislocación: “Deberíamos otorgar a la palabra *Entstellung* (distorsión) el doble significado que reclama pero que hoy en día no se utiliza. No debería significar solamente ‘cambiar la apariencia de algo’ sino también ‘cambiar algo de sitio, desplazar’” (Freud, 1960: 43).

La levedad es un estado en el cual algo sucede (un accidente, un suceso traumático, un fracaso, una desaparición) al margen de la capacidad de notación. Estos temas se pueden tratar a través del trabajo del director y coreógrafo William Forsythe, en cuyas obras la levedad es una cualidad que emerge del fracaso, de la desaparición y del desequilibrio. Pero primero es necesario situar algunas de las complejidades del fracaso y la desaparición que guían conceptualmente la trayectoria de otros términos que trata el texto.

Fracaso

Fracaso contiene la idea de ausencia, de falta, así como elementos claros de movimiento y *performance*. Los términos que se utilizan en las siguientes

definiciones para describir fracaso y fracasar, hacen referencia a la *performance*, la *fiscalidad* y el movimiento. Fracasar proviene del latín *fallere* que significa defraudar, decepcionar. *Fracasar* es perder fuerza, desvanecerse, dejar de funcionar, no alcanzar un objetivo, estar o llegar a estar ausente, ser o llegar a ser inepto, no tener éxito. Un fracaso es “normalmente un defecto ligero o insignificante en el carácter, conducta o habilidad”. El fracaso hace referencia a la ausencia o la falta: “omisión de acontecimiento o *performance*; estado de incapacidad para realizar un función normal; abandono en estado de estrés; falta de éxito; fallar un objetivo, o deficiencia; deterioro, descomposición” y finalmente “alguien que ha fracasado” (Webster´s, Ninth ed.).

Sigmund Freud plantea el tema de la ausencia y la carencia en relación al fracaso en *The Psychopathology of Everyday Life* (1901), donde trata sobre fallos y errores de acción, pensamiento y palabra denominados *parapraxia*. No se trata de paradas sino de sucesos u oscilaciones dado que la *parapraxia* consiste en un fallo de alguna forma de movimiento. En un primer momento Freud utilizó el término alemán *Fehlleistung* para definir estos errores de acción, fallos de memoria o lapsus verbales y que en la introducción del editor a *The Standard Edition* se define como “función defectuosa”. La definición del sustantivo masculino alemán *Fehl* es “falta, imperfección, fracaso”. El sustantivo femenino alemán *Leistung* se define como “*performance*, ejecución; objetivo realizado, logro, trabajo; producción, resultado, efecto”. En el movimiento que generan estas *performances* fallidas se articula la interacción fundamental entre fracaso y *performance*. El desplazamiento, como movimiento, es una fuente fundamental para configurar la interpretación y la composición de la *performance*, de ahí su importancia en relación al fracaso. Freud utiliza el término *Vergreifen*, traducido como “error de la acción”, para describir “todos los casos en los cuales un resultado negativo (es decir, una desviación respecto al objetivo) parece ser un elemento esencial”. Por lo tanto, tales desviaciones o resultados erróneos están ligados a las *performances* fallidas y a los movimientos que describen o producen. En relación al género *movement performance*, las desviaciones o los errores son indicadores significativos tanto para representar como interpretar el movimiento.

En última instancia, las *performances* fallidas definen el movimiento: el movimiento de naturaleza física y psíquica y los movimientos múltiples del cuerpo, de la memoria y del subconsciente. Si estos movimientos ambiguos deciden resistirse a ser fijados por algún significado singular, entonces parece que el fracaso puede considerarse como una fuerza positiva que posibilita el movimiento. En el trabajo de los directores europeos de *movement performance* el fracaso funciona como una estrategia importante tanto para la composición como para la interpretación del movimiento. En el trabajo de Forsythe el fracaso aparece para mantener la vertical del ballet. Aunque los coreógrafos contemporáneos emplean el fracaso de muchas formas diferentes, lo interesante es cómo el fracaso funciona para producir nuevos movimientos, nuevas

composiciones escénicas y espaciales, y nuevas interpretaciones. Sus obras indican que el movimiento puede interpretarse en un espacio tridimensional, al tiempo que capta espacios imaginarios a través de los cuales el cuerpo está en un estado constante de caída multidimensional. El fracaso contiene en sí mismo nociones de movimiento, de *performance* y de la ambigüedad que produce el movimiento.

En su ensayo “Nothing Fails Like Success”, Barbara Johnson trata el tema de la ausencia y la negación, de aquello sobre lo que no sabemos ofrecer posibilidades que permitan otras perspectivas, otras visiones, otros movimientos. Según Johnson:

Si percibo mi ignorancia como un hueco en el conocimiento en vez de como un imperativo que cambia la naturaleza misma de lo que pienso ahora, entonces no experimento mi ignorancia. La sorpresa de lo otro es el momento en el cual una nueva forma de ignorancia se activa de pronto como un imperativo (Johnson, 1987: 16).

En el proceso que describe Johnson hay un movimiento implícito importante. Donde hay movimiento existe el potencial para un movimiento infinito y constante. La pausa es imposible. *Activación* es el término operativo: desplazar el concepto de fracaso desde la idea de hueco de espacio estático a la idea de imperativo que produce dinamismo. El movimiento es un arte de devenir¹ más que un espacio de experiencia ausente, de no realización y de muerte viviente. Pero el proceso de devenir es un desplazamiento constante, una experiencia sin objetivo. En la noción tradicional de movimiento, de danza, el intérprete se mueve hacia algo, y ese algo es fijo. Sin embargo, según Johnson, este movimiento, este sistema de gestos, esta danza, sigue descubriendo que ahí no hay nada y que ese algo no es fijo, sino que cambia continuamente. El desarrollo de estos movimientos dinámicos de *performance* fallida implica una cierta desaparición de la fuente de movimiento y oscilación. La danza encuentra en la pausa lo que la música o el lenguaje en el silencio. Su dinamismo se sitúa en su estabilidad; la inestabilidad genera su naturaleza estática.

Desaparición

¿Qué significa desaparecer? Se trata también de un término relacionado a *performance* y movimiento. El *Oxford English Dictionary* dice: “1.a. Dejar de aparecer o verse; ocultar, quitar de la vista. b. De una línea o cosa que se extiende en el espacio y finaliza dejando de ser gradualmente distinguible, o se ‘desvanece’ fundiéndose con algo más; dejar de ser posible de encontrar. 2. Dejar de estar presente, partir; pasar de existir, fallecer, estar perdido”. La desaparición es “la acción de desaparecer; desvanecerse de la vista o la observación; evaporarse”. El primer ejemplo que el *OED* ofrece para desaparición data de 1712: “Es difícil recordar un Momento tras su Desaparición”. Por lo tanto, el acto de desaparecer implica tanto el movimiento como su cese: borrarse de la vista y dejar de estar presente. También registra una falta de representación: lo que ha desaparecido ya no se puede representar porque ya no se puede

encontrar, ya no se pueden hacer notaciones; se ha evaporado de la vista, lo que también sugiere que se ha evaporado de la existencia, de la presencia. Según las definiciones del diccionario morir es idéntico a desaparecer. La muerte, como la desaparición, es el paso de la presencia a la ausencia, un movimiento desde la figuración a la no figuración (físicamente y en la memoria). Resulta profundamente turbadora la posibilidad de que, una vez desaparecida la presencia, deje también de formar parte de nuestra memoria. ¿Cómo es posible olvidar lo que una vez estuvo presente? ¿Cómo, de forma responsable, se puede tolerar ese olvido? ¿Cómo representamos esta memoria, incluso si es a través de la *performance* de la ausencia? ¿Cómo se puede representar la ausencia?

El hecho de que una persona, objeto o idea sea difícil de recordar inmediatamente después de su desaparición, es un tema que Caruth trata a través de la latencia y la acción de olvidar, y de nuevo en relación con los sucesos traumáticos:

No es tanto el tiempo del olvido que ocurre tras el accidente, sino más bien el hecho de que la víctima de un choque nunca fue plenamente consciente durante el momento del accidente: según Freud, la persona sale *aparentemente ilesa*. La experiencia del trauma, lo que queda latente, podría por tanto consistir no en olvidar una realidad que no se conoce plenamente, sino en una latencia inherente a la propia experiencia. El poder histórico del trauma no es simplemente que la experiencia se repita después de ser olvidada sino que *sólo en y a través de su olvido inherente se experimenta por vez primera...* Si el trauma desplaza al retorno es entonces importante en el sentido de que *su abandono (el espacio del subconsciente) es paradójicamente lo que preserva con precisión el suceso* de forma literal. Que una historia sea la historia de un trauma significa que es una referencia precisamente hasta el punto de que no se percibe totalmente según ocurrió; o para decirlo de otro modo, cuando *una historia sólo se puede atrapar en la propia inaccesibilidad de su acontecer* (Caruth, 1991a: 187).

Entonces, paradójicamente, la desaparición manifiesta de forma precisa aquello que suponemos que convierte en ausente. Hace posible no sólo la aparición, sino también la percepción, la aprehensión, la experiencia y la memoria. Si, como sugiere Caruth, olvidar un suceso nos permite experimentarlo por primera vez; si la partida del movimiento preserva el movimiento y si una historia sólo se puede atrapar en su inaccesibilidad, entonces, la *performance* se hace posible fundamentalmente por su propia desaparición, existe a través de su fuga. Y como demuestra el trabajo de Forsythe, los puntos de inestabilidad y desequilibrio que generan estos actos de desaparición son precisamente aquellos que no se pueden registrar.

William Forsythe: Las Dinámicas de la Pausa y la Ausencia

Algo lucha por alcanzar una forma, un todo, y la emoción surge realmente sólo en las grietas, donde de pronto todo sale mal (Wenders, 1992: 1).

William Forsythe, coreógrafo americano y director artístico del Ballett Frankfurt, se realiza en la emoción de los accidentes. Su trabajo coreográfico ha intentado sistemáticamente exponer estados de concentración donde los

accidentes ocurren para producir exquisitas e inesperadas experiencias. Forsythe ha creado un nuevo género para el ballet a través de una danza de una virtualidad vertiginosa y una puesta en escena visual y sonora impactante, un género que algunos críticos han definido como el ballet del S. XXI. Sin embargo, aunque los miembros del Ballett Frankfurt tienen formación en danza clásica (y en otras técnicas) y las bailarinas normalmente bailan en puntas, resulta difícil describir muchas de las coreografías de Forsythe como ballet o simplemente danza. En esta forma de *movement performance* aparecen frecuentemente textos (recitados por los bailarines o en sobretítulos o pantallas en el escenario), el vocabulario del movimiento abarca desde el ballet clásico al *breakdance* y la puesta en escena incluye desde secuencias de danza austeras, puras y desnudas de decorados a musicales y *gospels* mezclados con Kabuki. Forsythe siempre consigue sorprender y perturbar al público con una potente mezcla de danza, tecnología, artefactos culturales antiguos y contemporáneos, exploraciones teóricas y un ojo exquisito para el espacio. Y lo hace bien a través de un cuento de hadas de finales del S. XX de narrativa inexistente y por lo tanto en constante búsqueda, de un musical que con dosis de humor que deconstruye el género de *Broadway*, de referencias estridentes a la xenofobia presente en el público, o de un ambiente de oscuridad y sombra que desafía nuestro pensamiento sobre el movimiento del cuerpo en el espacio y nuestras expectativas sobre un espectáculo de danza.

Las estrategias de composición y *performance* de Forsythe difieren de forma importante de las de otros coreógrafos o directores contemporáneos de *movement performance*. Tiene un fuerte compromiso con la utilización de los parámetros de la danza, incluso si es para transgredirlos, exagerarlos y hacerlos estallar en el proceso. Forsythe celebra la danza hasta un extremo tal que, al menos en algunas de sus piezas, el cuerpo desaparece. Aunque para Forsythe todavía existe una ambivalencia sobre el cuerpo que danza y juega con ella de diferentes formas: presenta su vertiginosa belleza al tiempo que fura su pérdida de identidad.

Parece como si empujara la danza a través de lo invisible para ver qué posibilidades puede ofrecerle esta estrategia. El escenario del Ballett Frankfurt está a menudo habitado por sombras, una iluminación limitada, situada con extremo cuidado y semi-oscuridad. Este ambiente escénico enfatiza la falta de visibilidad de los bailarines y obliga al público a esforzarse para ver o imaginarse ese cuerpo del que sólo distingue su rastro. El movimiento no desaparece, sólo lo hace el cuerpo que lo ejecuta. Conceptualmente, a través de nuevas formas de dinamismo vertiginoso, Forsythe elimina la visibilidad a través de la acción del movimiento.

Como una arquitectura de la desaparición, los acontecimientos escénicos de Forsythe presentan movimientos donde ya no está asegurada la presencia del cuerpo. Forsythe descuartiza la engañosa unidad del movimiento del ballet clásico, la hace explotar en el espacio y selecciona sus movimientos residuales

para ofrecer nuevas formas. Introduce la velocidad de concentración extrema sobre una red compleja de operaciones de movimiento. A diferencia de otros directores de géneros escénicos, Forsythe se centra en los efectos residuales específicos del fracaso en exploraciones del movimiento. Forsythe inscribe el fracaso en, sobre y con el cuerpo como un intento de precisión técnica e intelectual, como una emoción vertiginosa de la exactitud. En este proceso el fracaso puede ser un salvavidas. De este modo, los bailarines del Ballett Frankfurt realizan movimientos que derivan del ballet, pero que ya no son tal. Forsythe desafía al cuerpo y al vocabulario de la danza clásica con el objetivo de descubrir, o revelar, otras direcciones y formas de movimiento.

El Modelo Laban de posibilidades espaciales

Los métodos de trabajo de Forsythe encaminados a revelar posibilidades de composición de movimiento se inspiran de forma significativa en el trabajo de Rudolf von Laban, uno de los pioneros de la danza de comienzos del S. XX, quien ideó un sistema para entender y registrar las posibilidades del movimiento humano. En una obra titulada *Choreutics*, Laban desarrolla sus ideas sobre *Raumlehre* –literalmente instrucción espacial– y elabora un sistema de notación conocido hoy en día como *Labanotación* (*Labanotation*) o *Cinetografía* (*Kinétographie*)². Este sistema de notación, que utiliza una serie de símbolos geométricos definidos con sumo cuidado, está diseñado para poder registrar con la misma precisión los movimientos de un bailarín, los de una mujer dando a luz o los de un trabajador de una cadena de montaje. Si bien Laban defendía su forma personal de danza libre, alejada de la tradición y limitaciones del ballet clásico, sus premisas teóricas se acercan significativamente al modelo axial del ballet. Laban sostiene que “la danza y la arquitectura son las dos artes básicas del hombre a partir de la cuales derivan las demás” (Laban, 1939: 5) y su concepto de *Raumlehre* se apoya en la metáfora que une el movimiento humano con la arquitectura:

El movimiento es, por decirlo de alguna forma, arquitectura viva (viva en el sentido de *emplazamientos cambiantes* (énfasis de la autora) así como de cohesiones cambiantes).

La arquitectura se crea por medio de movimientos humanos y está hecha de caminos que trazan formas en el espacio (a las que) podemos llamar *formas-trazo*? (ibídem: 5).

Por todo ello, para registrar el movimiento es necesario dibujar un plano como el de un arquitecto, que tenga al menos dos alturas, con el objetivo de transmitir “a la mente una imagen plástica de un todo tridimensional” (ibídem: 5).

La piedra angular del modelo Laban es la idea de *kinesfera* (*kinesphere*) (el espacio esférico alrededor del cuerpo que se dibuja al extender las extremidades “sin moverse de un punto de equilibrio al mantenerse sobre un solo pie” [ibídem: 10]). Moverse más allá de la *kinesfera*, donde se extiende el resto del espacio, significa transportar la *kinesfera* a un lugar nuevo. Según Laban, la *kinesfera* mantiene una relación fija con el cuerpo y como una constante viaja siempre con él. Para representar la *kinesfera*, Laban la compara con un cubo

que rodea nuestro cuerpo: delante y atrás, a derecha e izquierda, arriba y abajo. Este cubo supone que la estabilidad del cuerpo se encuentra en un solo punto central a partir del cual emana todo el movimiento y través del cual pasan todos los ejes. El modelo kinesférico se extiende en un número prácticamente infinito de planos posibles dibujados por los ejes que cruzan el cuerpo en ese punto central. Para Laban, “la única descripción que se acerca a la complejidad de la realidad fluida del espacio es una descripción multilateral del movimiento vista desde diferentes ángulos” (ibídem: 8). El modelo Laban se adapta especialmente bien al vocabulario del ballet clásico, ya que ambos emplean un punto central en el cuerpo como su elemento estructural.

Haciendo estallar la kinesfera

Pero Forsythe se pregunta: ¿qué sucede si el movimiento no emana del centro del cuerpo?, ¿o si hubiera más de un centro?, ¿o si la fuente del movimiento fuera toda una línea, o un plano y no simplemente un punto? Entonces tendríamos que asumir toda una serie de kinesferas plegables y extensibles y reasignar de forma infinita sus centros a lo largo del todo el cuerpo. Forsythe desmonta así el modelo Laban y hace posible que cualquier punto o línea en el cuerpo o en el espacio pueda convertirse en el centro kinésférico de un movimiento; la kinesfera se impregna de un número infinito de puntos de origen que pueden aparecer de forma simultánea en múltiples puntos del cuerpo. El talón del pie derecho podría ser el centro de una infinidad de divisiones axiales rotativas; o la oreja izquierda, el codo derecho, la parte posterior del cuello o todo un miembro.

La kinesfera de Laban es una entidad estable, ajena al vértigo y que mantiene una relación fija con el cuerpo que rodea. Sin embargo, su relación con el espacio no es fija dado que depende del movimiento del centro del cuerpo; así que para Laban, cuando el cuerpo se mueve, la kinesfera también lo hace con él. Además estos movimientos se generan por un profundo e inalterable sentido del equilibrio. Laban imagina los movimientos del sueño tan sólo como los límites del equilibrio: “en los sueños la arquitectura puede descuidar las leyes del equilibrio, también puede hacerlo el movimiento; pero siempre, incluso en las aberraciones más fantásticas de la realidad, permanecerá con nosotros el sentido del equilibrio” (ibídem: 5). Forsythe no entiende el cuerpo como la forma equilibrada y unificada que imaginaba Laban: cuando el punto central de una determinada kinesfera se mueve, la kinesfera se mueve con él.

Para Laban, la relación de la kinesfera con el suelo es vertical y corresponde a un cuerpo que está de pie: el cubo se apoya en su base y los planos superiores, inferiores, laterales y diagonales están claramente dibujados. En el modelo Laban la gravedad responde a la verticalidad y al punto central, mientras que en el proceso de investigación del movimiento de Forsythe podemos imaginar diferentes relaciones con la gravedad, principalmente porque la verticalidad como norma ha desaparecido. Esta pérdida de la verticalidad tiene efectos dinámicos.

Si bien Laban nunca articuló el potencial de su modelo como fuente desestabilizadora del movimiento, es justamente lo que Forsythe explora: los momentos *extrakinesféricos*, cuando los límites del equilibrio se transgreden, cuando la caída es inminente porque algo *ha fracasado*. Ese algo es el equilibrio. La danza, como espectáculo de movimiento, propone principalmente una narrativa de gracia física, porte y estilo: la finalidad del ballet clásico supone y asume, como mínimo, el equilibrio físico. Forsythe cuestiona esta suposición, y su consecuente actitud hacia la belleza, elevando el fracaso para mantener el equilibrio en el proyecto más importante de su investigación sobre el movimiento. Reta a menudo a sus bailarines a enfrentarse a momentos de fracaso y vértigo, momentos en los que se pierde el equilibrio. Laurie Anderson habla sobre esta situación intensa:

Estás caminado... y no siempre te das cuenta pero te estás cayendo constantemente. Con cada paso... caes. Caes un poco hacia delante y entonces te recuperas. Una y otra vez... te estás cayendo... y levantándote. Continúas cayendo y sujetándote para no hacerlo. Y es así como caminas y te caes al mismo tiempo (Anderson, 1987: 68).

Es curioso cómo normalmente reprimimos este estado vertiginoso, al tiempo que intenso, de concentración; preferimos pasarlo por alto, domarlo denominándolo andar o moverse, en vez de explorar las posibilidades espaciales y físicas desorientadoras que este estado nos ofrece. En su investigación sobre la composición del movimiento el Ballett Frankfurt intenta exponer y examinar de forma precisa estos momentos perturbadores a los que no se presta atención. En estas composiciones coreográficas, la tensión de doble filo del desequilibrio es un estado que emerge de las operaciones infinitas que desmontan las configuraciones del cuerpo establecidas históricamente. Esta situación revela aquello que está siempre en proceso de desaparición; es así cómo la danza subraya los continuos momentos de evanescencia del movimiento y ofrece una redefinición de la misma tal y como hemos llegado a conocerla hoy en día. Según sugiere el trabajo de Forsythe, la danza es un proceso a través del cual se encarna la desaparición. Al contrario que otros coreógrafos cuya interacción con la danza ofrece definiciones cercanas a un sistema ordenado o juego de expectativas, Forsythe lleva a cabo una redefinición (algunos dirían desfiguración) de la danza que alude a nociones contemporáneas de devenir y personificación cuyas referencias están ya siempre ausentes. Este trabajo incluye un proceso que sólo se puede presenciar en el acto de su desaparición.

Cómo mantener el vértigo: inscripciones espaciales

En la estrategia compositiva de Forsythe, los momentos invisibles de discontinuidad y ausencia son los conectores del movimiento. Las partes que faltan son justamente las que dan continuidad. El origen, el suceso que engendra otros, se sitúa en un hueco, en un vacío. Hay una confrontación con la ausencia manipulada de diferentes formas.

Forsythe trabaja con diferentes operaciones con el objetivo de mantener ese estado de vértigo: explorando las reglas y los límites de juegos de expresión (*mimicry*), juegos de competición (*agon*), juegos de suerte (*alea*) y juegos de vértigo (*ilynx*), entre otros, y a menudo en relación a la clasificación de los juegos que Roger Caillois hace en *Le jeux et les hommes* (1958)³. Tras suspender y dispersar el modelo de Laban, Forsythe literalmente impregna la estructura resultante con una red de terminología. Términos de cantidad, orden, cambio, forma, dimensión y movimiento, entre otros muchos, son la base para sus operaciones de movimiento. En conversaciones mantenidas desde 1989 Forsythe describe una de estas operaciones, la escritura universal, como “una reasignación continua de esfuerzo y forma; una pérdida de categorización estricta donde lo aleatorio –con una lógica ascética residual– permite que cualquier forma –como, por ejemplo, los componentes lineales de una letra del alfabeto– se escriba preposicionalmente en, sobre o con cualquier parte del cuerpo”. Identifica la escritura con una “cualidad refractaria; el objetivo es esparcir el material en un perfecto desorden”. Otras operaciones comparables han incluido: arco y eje, cruzar y pasar, canalizar y *video scratch*. Muchas de estas acciones son descriptivas y miméticas, reasignan el movimiento y generan sus inevitables e imprevisibles residuos. Forsythe argumenta: “No quiero saber lo que va a suceder. Quiero que los resultados me tiendan un emboscada”. Y lo consigue al crear sistemas multiplicadores de movimientos que sucesivamente se regeneran ellos mismos a través de la variación.

La explosión de la forma

Más que recuperar o reproducir las formas del ballet clásico (entradas fijas en un inventario de movimientos), Forsythe revienta estas formas haciendo claramente visibles los momentos que habían estado antes escondidos en la danza clásica. Al hacer esto, otorga tanto a la forma y el movimiento como al ballet en general, una nueva vida y un nuevo juego de posibilidades. Por ejemplo, recupera y revaloriza el fracaso y la caída como componentes estructurales intrínsecamente necesarios e igualmente válidos de la danza clásica. Forsythe se dirige hacia la apertura de los supuestos aparentemente inmutables, por sanciones históricas, de la disciplina del ballet. Cuando el modelo kinesférico de Laban estalla y cuando la cuadrícula simétrica comienza a construirse con espacios descentrados y múltiples, la linealidad y la verticalidad se pierden. Forsythe demuestra que la unidad del cuerpo que baila es una falacia y un engaño.

Forsythe pone constantemente en juego la cuestión de la transitoriedad con el objetivo de preservar las vibraciones del desequilibrio y la desaparición. Sus producciones contienen trazos de lo efímero dentro de los propios procesos que decide explorar. La inestabilidad impregna estos procesos. Cuando Forsythe pide a los bailarines que “preserven la reinscripción de las formas”,

está intentando mantener un estado de vibración, un momento tembloroso desprovisto de estabilidad. Momentos de temblor, interminables después de una sacudida. También utiliza la improvisación para mostrar la transitoriedad: “el asunto principal de la improvisación es poner en escena la desaparición”, tal y como dijo en 1989. Forsythe juega a menudo con detalles, cambia secciones e incluso estructuras enteras, como en *The Vile Parody of Address* (1988) de la que ya se han escenificado al menos seis versiones radicalmente diferentes. En el estreno de *In The Middle, Somewhat elevated* (1987) en la Opera de París, reajustó el orden de las secuencias y avisó a los bailarines justo antes de comenzar la actuación. Durante su gira americana de 1989 “dejó que las formaciones lineales se desintegraran” tan sólo unas horas antes del comienzo de *Behind the China Dogs* (1988). En la producción del Frankfurt Ballet *Alien/a(c)tion* (diciembre 1992), Forsythe altera continuamente los textos, las canciones y el material para el movimiento en la tercera sección, de modo que, aparte del vestuario, es prácticamente irreconocible o al menos radicalmente diferente de la primera versión. De forma deliberada mantiene a todos (bailarines, público y él mismo) en el filo, preparados a que suceda lo imprevisto.

La capacidad reproductiva es anatema en todas las manifestaciones de este proceso. A Forsythe no le interesa que su trabajo sobreviva como un objeto que convertiría su trabajo en fetiche, como un objeto acabado que se puede categorizar y reproducir. Así mismo es inflexible respecto al hecho de que, a diferencia del ballet clásico, sus coreografías no se pueden registrar usando la labanotación. Un experto en labanotación confirmó en 1990 que las operaciones ejecutadas en el movimiento podían por lo general registrarse, pero que era imposible registrar las secuencias de movimiento.

El modelo de explosión que utiliza Forsythe anima al público a enfrentarse a supuestos sobre linealidad, espacio y, en última instancia, la linealidad de la historia. Forsythe se centra en momentos de ruptura o discontinuidad y participa en la clase de historia sobre la que escribe Michel Foucault: “La discontinuidad era el estigma de la dislocación temporal y era tarea del historiador sacarla de la historia. Ahora se ha convertido en uno de los elementos básicos para el análisis histórico” (Foucault, 1972: 8). Desde luego, el trabajo de Forsythe traiciona parte de la deuda con la tradición del ballet. Más aún, está inmerso en un esfuerzo constante para interrumpir los mecanismos de la sintaxis del ballet clásico. En última instancia, la cuestión de la representación está en juego con las capas oscurecidas de los procesos que generan el movimiento. Forsythe reta al espectador y al intérprete a apresar e interpretar el estrato invisible que obviarnos incluso en nuestros gestos más prosaicos. Libera las coordenadas formales para que dejen de resistirse al vértigo. El intérprete se convierte en agente: inscribe y transcribe al mismo tiempo, el bailarín lleva a cabo operaciones que desmontan una supuesta estructura lógica. Los elementos olvidados de secuencias aparentemente unificadas y coheren-

tes se reagrupan espacialmente. Las *performances* fracasan cuando olvidan sus propias historias de discontinuidad y desaparición. En este sentido, la coreografía, el objeto fetiche, memorizado y mecanizado, desaparece.

En los ensayos y en las actuaciones, Forsythe y los bailarines estudian divisiones y momentos de invisibilidad que son, de hecho, los que articulan los movimientos: cuestionan la noción de unidad del movimiento, intentan dispersarlo y proponen movimientos refractados e incompletos como fuente para nuevas formas. Utilizan operaciones de movimiento sobre frases de movimiento ya existentes para generar un movimiento residual inevitable e imprevisto. Esta ruptura permite al observador ser testigo de los huecos y de los momentos de discontinuidad y ausencia que normalmente pasan desapercibidos. Fijamos nuestra atención en momentos que normalmente hubiéramos pasado por alto, es decir, momentos de caída, de pérdida de equilibrio. De manera simultánea observamos la aparición del movimiento residual imprevisto. A través de estrategias que muestran el desequilibrio, la lentitud, la invisibilidad, la velocidad casi imperceptible y la atención, Forsythe muestra dimensiones previamente invisibles del movimiento y la pausa.

Como en el caso de la operación de la escritura universal, donde a menudo crea textos como fuente para el estudio del movimiento: en *Limb's Theorem* (1990), pieza en la que intervine como dramaturga, trabajábamos con diferentes ideas tanto para la representación física como conceptual, incluyendo, pero sin limitarnos a círculos y espirales, la forma de la letra U, el principio de desplazamiento de Arquímedes y la idea de Aldo Rossi del fragmento como objeto de esperanza. Combiné términos matemáticos, arquitectónicos y físicos, con términos de acción y movimiento, cambio, forma, orden, dimensión, cantidad, relación, diferencia y tiempo con el objetivo de construir una extensa sucesión de directrices llamadas *U-lines*. Facilitábamos estas frases cortas a los bailarines para que las aplicaran como operaciones sobre material de movimiento diverso de forma prácticamente infinita. Algunas de estas *U-lines* eran: U invertir diferencia; U arco indivisible; U proyectar sólidos; U solidificar ángulos; U extender impulso; U dividir presión; U preceder ataque; U sugerir vorágine; U desplazar contradicción; U localizar profundidad; U moderar verticalidad; U desviar lateralidad; U arreglar restos; U revelar peso; U organizar apariencia; U trasladar simetría; U espirales retrógradas; U perfilar aberraciones; U irradiar concavidad; U clasificar repetición; U fragmentar volúmenes; U reorganizar revoluciones, etc.

Forsythe trabaja con diferentes operaciones como las *U-lines* para explorar las reglas y los límites de los juegos de expresión, competición, azar y vértigo comentados más arriba. Como estas operaciones y juegos no cumplen los requisitos de sus propias reglas, ofrecen como resultado mapas de descomposición que se pueden reasignar constantemente en, sobre o con cualquier parte del cuerpo. El resultado de dicho proceso es la generación de formas producidas por el propio aparato de búsqueda y no de movimientos fijos, asibles y repetibles. Se trata de un proceso serio e intenso de exploración de una esfera física,

intelectual y psíquica desconocida. Según Forsythe: “si te consume el acto, no existe nada más; es terriblemente bello”. Aunque hizo esta declaración un año antes de utilizar las *U-lines* como estrategia coreográfica, el juego de palabras sobre el tema *U/you* mantiene lo que el trabajo de Forsythe muestra de múltiples maneras: que con la desaparición del cuerpo, uno mismo desaparece.

En este proceso, la idea de perfección o éxito no tiene apenas significado, los únicos criterios son la concentración para el bailarín y la imaginación para el espectador, y ambos tienen un potencial ilimitado. La noción de procedimiento y el esfuerzo continuado por capturar el momento de exploración, más que el resultado específico de esa exploración, es esencial en el trabajo de Forsythe; lo cual apoya el concepto de fracaso como principio central de organización.

Si como reclama Barbara Johnson “nada fracasa como el éxito”, entonces quizá el trabajo de *movement performance* de Forsythe expone los aspectos productivos del fracaso, abriendo un universo de posibilidades hasta el punto que, quizá, ya no queramos saber qué es lo que tiene éxito, sino de qué otra forma puede funcionar el fracaso. A la larga, tales acciones y representaciones de lectura del Ballett Frankfurt encarnan un proceso cuyos fracasos ofrecen posibilidades imprevistas y apuntan a la naturaleza productiva de los sistemas de movimiento cuya estabilidad deriva de inestabilidades en continuo cambio, de accidentes. Esta estrategia se basa en explorar las nuevas posibilidades de funcionamiento del fracaso, la desaparición y el vértigo si conseguimos librarlos del cuerpo visible, estable y unificado.

En la medida que la *performance* presupone el cuerpo ausente (y la imposibilidad de hacer notaciones o registrar ese cuerpo) justo en el momento de su presencia, William Forsythe sitúa en primer plano esta ausencia como el lugar del trauma y de la levedad a través de sus piezas de *movement performance*. Sus continuas exposiciones de la propia desaparición (ya sea a través de la inestabilidad del movimiento, de la imposibilidad de crear emplazamientos simétricos o haciendo invisibles los cuerpos) se alinean con muchos de los textos críticos sobre el trauma. Si el movimiento puede encarnar el dinamismo de modelos espaciales vertiginosos y engendrar otro movimiento a través del residuo, además de celebrar el resurgir de todos los cuerpos ausentes, entonces puede que podamos sobrevivir a los terremotos, incluso sin secuelas. Parece que sobrevivir es una experiencia traumática sólo si el vértigo no es una constante. No se trata de intentar ver lo invisible o escribir notaciones de lo efímero, sino de aplaudir estas manifestaciones de imposibilidad como las fuentes para componer y respirar. Para que la ausencia de visión se convierta en la culminación de la mirada.

Traducción: Amparo Écija

Publicado originalmente en *ANY: Architecture New York*, en un número especial sobre “Levedad”, editado por John Rajchman and Greg Lynn. *ANY: Architecture New York*, No. 5 (Marzo 1994), pp: 50-55.

Notas

¹ La noción de *devenir* se trata de forma intensiva en *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, de Gilles Deleuze y Félix Guattaris (traducción y prólogo de Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987).

² Rudolf von Laban, *Choreutics*, escrito en 1939, anotaciones de y editado por Lisa Ullmann (London: Macdonald and Evans, 1966), p. 5. Las citas siguientes proceden de la edición de 1966. *Choreutique* y *coreografía* proceden del término griego *choreosophia*, que significa literalmente conocimiento o saber sobre los círculos. *Choreutique* se puede definir como el estudio práctico de las diferentes formas del movimiento (más o menos) armonizado.

³ La *performance* de Forsythe de la *sprezzatura*, siguiendo la exploración del término llevada a cabo por Baltasar de Castiglione como la levedad sin esfuerzo de la vida en la corte, merece una explicación más amplia. Cf. Castiglione, *Il libro del Cortegiano* del Conte Baldesar Castiglione (escrito 1516, publicado 1528); Edición inglesa: *The Book of the Courtier*, trans. Charles S. Singleton (New York/London/Toronto/ Sydney: Anchor Books/Doubleday, 1959).

Bibliografía

Anderson, Laurie: "Words in Reverse", *Blasted Allegories*, ed. Brian Wallis, MIT Press Cambridge, Mass, 1987.

Blanchot, Maurice: *Thomas the Obscure*, trans. Robert Lamberton (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988, orig. French 1950).

Caruth, Cathy: "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History" *Yale French Studies* 79, *Literature and the Ethical Question*, ed. Claire Nouvet, 1991a.

– "Introduction", *Psychoanalysis, Culture, and Trauma (part 2)*. *American Imago*, vol. 48, no. 4, Winter 1991b.

Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trans. A.M. Sheridan Smith, Pantheon, New York, 1972.

Freud, Sigmund: *Moses and Monotheism*, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, traducido del alemán bajo la dirección editorial de James Strachey en colaboración con Anna Freud, con la asistencia de Alix Strachey y Alan Tyson (London: The Hogarth Press, 1960, rpt. 1978), vol. 23.

– *The Psychopathology of Everyday Life* (1901), vol. 6 de *The Standard Edition* (rpt. 1971), Introducción del editor, p. 12. Strachey cita el primer uso de Freud del término *Fehlleistung* en una carta a Wilhelm Fliess con fecha 26 de agosto de 1898.

Johnson, Barbara: "Nothing Fails Like Success", *A World of Difference*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1987.

Laban, Rudolf von: *Choreutics* (1939), editado por y con anotaciones de Lisa Ullmann, Macdonald and Evans, London, 1966.

Wenders, Wim: *siteWORKS*, *UCLA Architecture Journal*, vol. 3, 1992.

ABERRATIONS OF GRAVITY

Heidi Gilpin

Amherst College, Massachusetts

For Tracy-Kai Maier-Forsythe, dancer, 1961-1994

It was night itself. Images which constituted its darkness inundated him. He saw nothing and, far from being distressed, he made this absence of vision the culmination of his sight... Not only did this eye which saw nothing apprehend something, it apprehended the cause of its vision. It saw as object that which prevented it from seeing (Blanchot, 1950: 14-15).

I felt violent shaking, I heard everything crashing around me, but I saw nothing. To see the earthquake was to see those moments of instability which are the focus of this text: moments that are invisible until after they have passed. You see the wreckage of the forces that shifted during the Los Angeles quakes, but that moment of shifting is inaccessible, even in memory. I saw nothing. I have only a memory of the sounds and sensations of physical shifts in the walls, in the ground. This inability to see that moment of movement is the paradox of performance. Movement is a traumatic event.

The survival of traumatic events involves complicated nonlinear transformations—moving from the experience of a life-threatening event to consciousness, where actual experience, perceived experience, and memory collide and invent other realities. Cathy Caruth, who has written extensively about the relations between repetition, trauma, recollection, memory, and history, discusses the functions of post-traumatic stress (a condition familiar to many, and much commented upon in the media in the aftershocked phase of the 1994 L.A. quake) in a way that illuminates the function of the denial, or elimination from our understanding, of experience:

While the traumatized are called upon to see and to relive the insistent reality of the past, they recover a past that enters consciousness only through the very denial of active recollection. The ability to recover the past is thus closely and paradoxically tied up, in trauma, with the inability to have access to it. And this suggests that what returns in the flashback is not simply an overwhelming experience that has been obstructed by a later repression or amnesia, but *an event that is itself constituted, in part, by its lack of integration into consciousness*. Indeed, the literal registration of an event—the capacity to continually, in the flashback, reproduce it in exact detail—appears to be connected, in traumatic experience, precisely with the way it escapes full consciousness as it occurs (Caruth, 1991b: 418-419).

In relation to movement performance, which I will discuss here, the performance of absence is what enables us to recognize the performance of presence. To escape full consciousness is both to acknowledge a presence (of mind, of perception) and to enact the denial of presence. Performance, in this sense, is an act of escape from full consciousness—from full vision, full perception—for both performer and spectator. Performance, then, and our relation to it, positions itself as a traumatic event.

Traumatic recall remains insistent and unchanged to the precise extent that it has never, from the beginning, been fully integrated into understanding. According to Caruth, “in its repeated imposition as both image and amnesia, the trauma thus seems to evoke the difficult truth of a history that is constituted by the very incomprehensibility of its occurrence” (418-419). The connections here to an absence and failure of comprehension, and to repetition, offer powerful evidence that such terms of alienation—amputation, disappearance, disfiguration—propose relevant and suggestive ideas through which to examine various expressions of trauma and history in the work of contemporary performance genres. These terms not only seem to arise organically from the complex issues of late twentieth-century experience, they are immediately recognizable in the recent work of a genre-breaking form I call movement performance.

There is a lightness inherent in performance that is similar to the absence found in trauma: that always sought after but never realized or articulatable void that engenders *Entstellung*. Lightness can be considered both a displacement and a movement. Freud suggests that the word *Entstellung*, or distortion, signifies not only disfigurement, but also *dislocation*:

“We might well lend the word ‘Entstellung’ (distortion) the double meaning to which it has a claim but of which today it makes no use. It should mean not only ‘to change the appearance of something’ but also ‘to put something in another place, to displace’” (Freud, 1960: 43).

Lightness is a condition where something happens—an accident, a traumatic event, a failure, a disappearance—outside of the capabilities of some form of notation. These issues can be played out via the work of performance choreographer/director William Forsythe. In Forsythe’s work, lightness is a quality that emerges out of failure, disappearance, and disequilibrium. But first it is necessary to map out some of the complexities of failure and disappearance which conceptually guide the trajectories of other terms discussed here.

Failure

Failure contains within it notions of absence, of lack, as well as very distinct elements of movement and performance. Notice in the following definitions the kinds of terms that are used to describe failure and failing, terms which point to performance, physicality, and movement: *To fail* comes from the Latin *fallere*, which means to deceive, to disappoint. To fail is to lose strength, to fade or die

away, to stop functioning, to fall short, to be or become absent or inadequate, or to be unsuccessful. A *failing* is “a usually slight or insignificant defect in character, conduct or ability”. *Failure* addresses an absence or lack: “an omission of occurrence or performance; a state of inability to perform a normal function; a fracturing or giving way under stress; a lack of success; a falling short, or deficiency; deterioration, decay;” and finally, “one that has failed” (Webster’s, Ninth ed.).

Sigmund Freud articulates issues of absence or lack in relation to failure in *The Psychopathology of Everyday Life* (1901), where he discusses failures and errors of action, thought, and speech, which in English are called *parapraxes*. Parapraxes are not arrests but events, oscillations, in that they are failures of movement of some kind. The German term Freud first used to describe such misperformances, absences of memory, or slips of the tongue, is *Fehlleistung*, which is described in the editor’s introduction to *The Standard Edition* as “faulty function”. The definition of the masculine German noun *Fehl* is “fault, blemish, failure” (Cassell’s). The feminine German noun *Leistung* bears the following definition: “performance, execution; achievement, accomplishment, work; production, output, result, effect”. “Failed performances”, such as these, articulate the fundamental interaction of failure and performance in the movement they generate. Displacement, as a movement, is a potential source for configuring the interpretation and composition of performance, but here its importance is in relation to failure. Freud uses the term *Vergreifen*, translated as “bungled actions”, to describe “all the cases in which a wrong result—i.e. a deviation from what was intended—seems to be the essential element”. Such deviations, or wrong results, are thus linked to the failed performances and the movements they describe or cause. In terms of the genre of movement performance at issue here, deviations or errors are significant markers for how to enact as well as interpret movement.

Failed performances ultimately describe movement: movement of a physical and psychic nature, and multiple movements of the body, of memory, and of the unconscious. If these ambiguous movements actively fail to be fixed by any singular meaning, then failure, it seems, can be regarded as a positive, enabling force of movement. Failure functions within the work of contemporary European movement performance directors as a significant strategy both for the composition and interpretation of movement. The work of William Forsythe at issue here presents the failure to maintain the balletic vertical. Although contemporary choreographers employ failure in many different ways, what is interesting is how exactly failure functions to produce new movement, new scenic and spatial compositions, and new interpretations. Their examples point to ways that movement can be performed in a three-dimensional space while engaging imaginary spaces through which a body is constantly in a state of multidimensional falling. Failure contains within it notions of movement, of performance, and of the enabling ambiguity that produces movement.

The idea of absence and negation, of what we don't know offering up possibilities that might enable different perspectives, other visions, other movements, is the subject of Barbara Johnson's essay "Nothing Fails Like Success". Johnson writes:

"If I perceive my ignorance as a gap in knowledge instead of an imperative that changes the very nature of what I think I know, then I do not truly experience my ignorance. The surprise of otherness is that moment when a new form of ignorance is suddenly activated as an imperative" (Johnson, 1987: 16).

The movement involved in the process Johnson describes is significant. Where there is movement, there is the potential for constant and infinite movement. Stasis is impossible. "Activation" is the operative term, shifting the concept of failure from that of a gap of static space to that of an imperative that causes dynamism. Rather than a space of absent experience, nonfulfillment, and living death, movement is an art of becoming¹. But the process of becoming is a constantly shifting, goalless experience. The traditional notion of movement, of dance, is that there is a moving toward something, and that that something is fixed. And yet, according to Johnson, this movement, this system of gestures, this dance keeps discovering that there is no something, that the something is not fixed, but keeps changing. The development of these dynamic movements of failed performance involves a certain disappearance of the source of movement and oscillation. Dance finds stillness the way language or music finds silence. Its dynamism is located in its stability; its static nature engendered by instability.

Disappearance

What does it mean to disappear? This too is a term of performance and movement. The *Oxford English Dictionary* offers: "1a. To cease to appear or be visible; to vanish from sight. b. Of a line or thing extended in space, which ends by gradually ceasing to be distinguishable, or 'dies away' by blending with something else; *to be traceable no farther*. 2. *To cease to be present, to depart; to pass from existence, pass away, be lost*". Disappearance is "the action of disappearing; passing away from sight or observation; vanishing". The first example the *OED* offers for disappearance dates from 1712: "Not likely to be remembered a Moment after their Disappearance". The act of disappearing, then, involves both movement and the cessation of movement: to pass from sight and to cease to be present. It also registers a lack of representationality: the disappeared can no longer be represented because they can be traceable no farther, they can no longer be notated, they have vanished from sight, which also suggests that they have vanished from existence, from presence. According to dictionary definitions, dying is indistinguishable from disappearing. Death, like disappearance, is a passing from presence to absence, a movement from figuration to disfiguration—physically and in memory. The possibility that presence, once it is no longer traceable, is also no longer part of our mem-

ory of it, is deeply disturbing. How is it possible to forget what was once present? How can such a forgetting be tolerated responsibly? How do we enact this memory, even if it is through a performance of absence? How can absence be performed?

That the disappearing person, object, or idea is not likely to be remembered immediately after its disappearance, is a topic Caruth addresses via latency and the act of forgetting, again in relation to traumatic events. Caruth writes:

It is not so much the period of forgetting that occurs after the accident, but rather the fact that the victim of the crash was never fully conscious during the accident itself: the person gets away, Freud says, 'apparently unharmed.' The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known; but in an inherent latency within the experience itself. The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that *it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all*....If return is displaced by trauma, then, this is significant in so far as *its leaving—the space of unconsciousness—is paradoxically what precisely preserves the event* in its literality. For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that *a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence* (Caruth, 1991a: 187).

Thus disappearance paradoxically manifests precisely what we presume it makes absent. It enables not only appearance, but perception, apprehension, experience, and memory. If, as Caruth suggests, forgetting an event allows us to experience it for the first time; if the departure of movement preserves movement; and if history can only be grasped in its ungraspability, then the fundamental fact of performance is that it is enabled by its vanishing, that it exists through its disappearance. The points of instability and disequilibrium that engender such vanishing acts are precisely those that cannot be recorded, as the work of Forsythe demonstrates.

William Forsythe: The Dynamics of Stasis and Absence

Something strives for a form, for a wholeness, and excitement is really only created at the cracks, where suddenly everything goes wrong (Wenders, 1992: 1).

William Forsythe, American-born choreographer and artistic director of the Frankfurt Ballet in Frankfurt, Germany, thrives on the thrill of accidents. His choreographic work has consistently attempted to expose states of concentration where accidents happen to produce exquisite and unexpected possibilities. With displays of vertiginous danced virtuosity and stunning visual and sonic performance, Forsythe has created a new genre of balletic performance, a genre some critics have described as the ballet of the 21st century. Although the Frankfurt Ballet dancers are trained in ballet (and other) techniques, and although the women frequently dance on pointe, it would be difficult to describe many of Forsythe's choreographies as ballet or simply dance. In this form of movement performance, texts appear frequently, either spoken by dancers or presented on supertitles or scrims on stage; movement vocabulary

ranges from classical ballet to breakdance; and modes of presentation range from austere pure dance sequences without sets to musicals and gospel mixed with Kabuki. At the least, Forsythe frequently manages to surprise and disturb his audiences with a powerful mix of dance, technology, contemporary and ancient cultural artifacts, theoretical explorations and an eye for the exquisite in space—whether it is through a late 20th-century fairy tale whose narrative is nonexistent and therefore constantly sought, through a musical that humorously deconstructs the familiar Broadway genre, through strident references to xenophobia present in the audience, or through an environment of darkness and shadow that challenges how we think about the moving body in space, and what we expect from danced performance.

Forsythe's strategies of composition and performance differ significantly from those of other contemporary movement performance director/choreographers. He is extremely committed to working within already existing paradigms of dance, even if he attempts to transgress, augment, and explode them in the process. Forsythe celebrates dance to such an extent that, at least in some of his productions, the body disappears. Although an ambivalence about the dancing body still exists for Forsythe, he plays it out in other ways: he displays the dancing body's dizzying beauty while at the same time forcing its loss of identity.

In recent productions, Forsythe seems to be pushing dance through invisibility to see what possibilities this strategy might offer. Literally, shadows, limited and carefully positioned lighting, and near-darkness often inhabit the stage of the Frankfurt Ballet. Such performance environments highlight the nonvisibility of the dancers, forcing the audience to strain to see or imagine the body that is producing the movement whose traces are all that can be discerned. Movement itself does not disappear, but the body that performs it does. Conceptually, through new forms of vertiginous dynamism, Forsythe eliminates visibility via the performance of movement.

As an architecture of disappearance, Forsythe's performative events display movements where the presence of the body is no longer assured. Forsythe dismembers the deceptive unity of movement operative in classical ballet, explodes it into a space we take for granted, and culls its residual motions to offer new forms. He presents the speed of intense concentration on a complex network of movement operations. Unlike other directors of performance genres, Forsythe focuses on the specific residual effects of failure in movement explorations. Forsythe inscribes failure in, on, and with the body as an attempt at technical and intellectual precision, as a vertiginous thrill of exactitude. In such a process, failure can be lifesaving. In this way the Frankfurt Ballet dancers display movement that is derived from but is no longer traditional ballet. With Forsythe, both the body and classical balletic vocabulary are being challenged in order to discover, or uncover, other directions and forms of movement.

Laban's Model of Spatial Possibilities

In uncovering possibilities of movement composition, Forsythe's working methods draw significantly from the work of Rudolf von Laban, one of the movement pioneers of the early twentieth century, who devised a system to understand and record the possibilities of human movement. In a work entitled *Choreutics*, Laban develops his ideas about *Raumlehre*—literally, space instruction—and elaborates the notational system we refer to today as Labanotation, or Kinétographie². This system of notation is designed to be able to record, with equal precision, the movements of a dancer, a woman giving birth, or an assembly line worker, using a series of carefully defined geometric symbols. Although Laban was a proponent of his own form of free dance, which departed from the tradition and constraints of classical ballet, the theoretical premises of his systems draw significantly on the essentially axial model of ballet. Laban argues that “dance and architecture are the two basic arts of man from which the others derive”, (Laban, 1966: 5) and his notion of *Raumlehre* rests on a metaphor that likens human movement to architecture: “Movement is, so to speak, living architecture—living in the sense of *changing emplacements* [emphasis mine] as well as changing cohesion. The architecture is created by human movements and is made up of pathways tracing shapes in space [which] we may call ‘trace-forms’” (5). Accordingly, recording movement requires drawing a groundplan like that of an architect, with at least two elevations in order to convey “to the mind a plastic image of the three-dimensional whole” (5).

The cornerstone of Laban's system is the idea of the *kinesphere*—the spherical space around the body delineated by easily extended limbs “without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot”. (10) Moving beyond the kinesphere, where the rest of space lies, involves transporting the kinesphere to a new place. According to Laban, the kinesphere remains in a fixed relationship to the body, and as a constant always travels with it. In order to represent the kinesphere, Laban likens it to a cube that surrounds the body to the front and back, right and left, top and bottom. This cube assumes the *stability of a single central point* in the body from which all movement emanates and through which all axes pass. The kinespheric model unfolds into a virtually infinite number of possible planes delineated by the axes that transverse the body at that center point. For Laban, “a multilateral description of movement which views it from many angles is the only one which comes close to the complexity of the fluid reality of space” (8). Laban's model suits the movement vocabulary of classical ballet particularly well, since both employ one central point in the body as their structuring element.

Exploding the Kinesphere

But if, as Forsythe asks, a movement does not emanate from the body's center, or if there were more than one center, or if the source of a movement

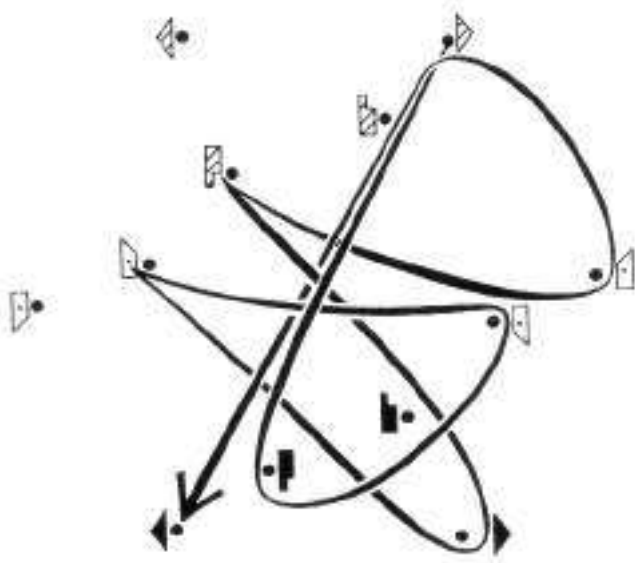
were an entire line or plane, and not simply a point, then one would have to assume a whole array of collapsible and expandable kinespheres, and reassign their centers infinitely throughout the body. In Forsythe's dismantling of Laban's model, any point or line in the body or in space can become the kinespheric center of a particular movement, and the kinesphere is permeated with an infinite number of points of origin that can appear simultaneously in multiple points in the body. An infinity of emerging rotating axial divisions may have as their centers the heel of the right foot, the left ear, the right elbow, the back of the neck, or an entire limb, for example.

Laban's kinesphere is one stable, nonvertiginous entity that remains in a fixed relation to the body it surrounds. Its relation to space, however, is not fixed, for the kinesphere responds in relation to the movement of the body's center, so that for Laban, as the body moves, the kinesphere moves with it. Yet these movements are generated by a profound unalterable sense of balance. Laban imagines dream movements only as far as the boundaries of equilibrium: "dream-architectures can neglect the laws of balance. So can dream-movements, yet a fundamental sense of balance will always remain with us even in the most fantastic aberrations from reality" (5). For Forsythe, the body is not the equilibrated unified form that Laban imagined it to be: as the center point of a designated kinesphere moves, that kinesphere moves with it.

The kinesphere's relation to the ground, in Laban's model, is a vertical one that corresponds to a standing body: the cube rests on its bottom plane, and the upper and lower, side and diagonal planes are clearly delineated. Gravity responds to the verticality and central point of Laban's model, while in Forsythe's movement research process, one could imagine a number of different relations with gravity, primarily because verticality as a rule has disappeared. This loss of verticality has dynamic effects.

Although Laban never articulated his model's potential as a destabilizing source of movement, Forsythe explores precisely that—the extrakinespheric moments when the boundaries of equilibrium are transgressed, when falling is imminent because something has failed. That something is balance. Fundamentally, ballet as movement spectacle invites a narrative of physical grace, poise, and style: the telos of classical ballet implies and assumes—at the very least—physical balance. This assumption and its consequent attitude toward beauty are interrogated by Forsythe. He elevates the failure to maintain balance as the most important project in his movement research. He constantly challenges the dancers to confront moments of failure and vertigo, moments where balance is lost. Laurie Anderson exposes this concentrated state:

You're walking...and you don't always realize it but you're always falling. With each step...you fall. You fall forward a short way and then catch yourself. Over and over...you are falling...and then catch yourself. You keep falling and catching yourself falling. And this is how you are walking and falling at the same time (Anderson, 1987: 68).



1. *Choreutics*, 1939. Rudolf von Laban

It is curious that we generally repress this vertiginous yet intense state of concentration, that we choose to overlook it, to tame it by calling it walking or moving, rather than to explore the very disorienting spatial and psychic possibilities that such a state offers up. The movement composition research of the Frankfurt Ballet attempts to expose and examine precisely these disturbing moments of lost attention. In such choreography, the double-edged tension of disequilibrium is a state that emerges from the infinite operations that dismantle historically established bodily configurations. This state reveals what is always in the process of disappearing; the dancing thereby highlights the continuous vanishing moments of movement, and offers a redefinition of dance as we have come to know it. Dance, as Forsythe's work suggests, is a process of embodied disappearance. Distinct from choreographers whose interactions with dance offer definitions of it as an ordered system or set of expectations, Forsythe performs a redefinition (some might say a disfigurement) of dance that alludes to contemporary notions of becoming and embodiment whose references are always already absent. This work embodies a process that can only be witnessed in the act of its disappearance.

How to Maintain Vertigo: Spatial Inscriptions

In Forsythe's strategies of movement composition, invisible moments of discontinuity and absence are the connectors of movement. Missing parts are precisely those that create continuity. The source, the event that engenders other events, is located in a gap, in a void. There is a confrontation, maneuvered in distinct ways, with absence.

In order to maintain a vertiginous state, Forsythe works with various operations, exploring the rules and limits of games of expression (mimicry), games of competition (agon), games of chance (alea), and games of vertigo (ilynx), among others, often in relation to Roger Caillois' classification of games in his 1958 *Les jeux et les hommes*³. After suspending and dispersing Laban's model, Forsythe literally permeates the resulting structure with a network of terminology. Terms of quantity, order, change, form, dimension, and motion, among many others, are the basis of Forsythe's operations on movement. In conversations since 1989, Forsythe describes one such operation, universal writing, as "a continual reassignment of effort and shape; a loss of strict categorization in which desired randomness, with residual aesthetic logic, allows any form—like the linear components of a letter of the alphabet, for example—to be written prepositionally, in, on, with any part of the body". He characterizes universal writing as having "a refractory quality; the object is to scatter the material, in proliferation and perfect disorder". Comparable operations have included: arc and axis, cross and pass, tubing, and video scratch. Many are descriptive, mimetic acts, which both reassign movement and generate its unavoidable and unforeseeable residues. Forsythe argues: "I don't want to know what's going to happen. I want to be ambushed by the results". He does this by creating ever-multiplying systems of movements, which in turn regenerate themselves through variation.

The Explosion of Form

Rather than retrieving and reproducing classical balletic forms that are fixed entries in the roster of movement, Forsythe bursts open these forms so that previously hidden moments in balletic movements are made plainly visible. In doing so, not only are movement and form given a new life and a new set of possibilities, but so is ballet in general. Failure and falling, for example, are retrieved and revalorized as intrinsically necessary and equally valid structural components of classical dance. What Forsythe moves towards is an opening of the apparently immutable, because historically sanctioned, assumptions of his discipline. Linearity, and verticality in particular, is lost when Laban's kinespheric model is exploded, when the symmetrical grid is actually found to be constructed of decentered and multiplicitous spaces. Forsythe demonstrates that the unity of the dancing body is fallacious and deceptive.

In order to sustain the vibrations of disequilibrium and disappearance in his work, Forsythe is forever throwing the question of impermanence into play. His productions contain traces of the ephemeral within the very processes he chooses to explore. Instability permeates these processes. When Forsythe asks the dancers to "sustain the reinscription of forms", he is trying to maintain a state of vibration, a moment of trembling devoid of stability, devoid of permanence. Quaking moments; endless aftershocks. He also uses improvisation to display impermanence; as he declared in 1989: "the whole point of improvisation is to stage disappearance". Finally, Forsythe constantly plays with details, changes sections and even entire structures, as was the case with *The Vile Parody of Address* (1988), of which at least six radically different versions have already been performed. At the Paris Opera premiere of *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987), he reset the order of the sequences and informed the dancers just before the beginning of the performance. During his 1989 America Tour, he "let the linear formations disintegrate" only hours before the performance of *Behind the China Dogs* (1988). In one of the Frankfurt Ballet's most recent evening length productions, *Alien/a(c)tion* (December 1992), Forsythe continues to alter texts, songs, and movement material in the third section so that apart from the costumes, it is virtually unrecognizable, or at least radically different, from the premiere version. He purposely keeps everyone—the dancers, the audience, and himself—on an edge, always geared to expect the unexpected.

In such a process, reproducibility is anathema in all of its manifestations. Forsythe is not interested in the survival of his work as an object; that would fetishize the work as a finished, categorizable, reproducible object. He is similarly adamant about the fact that his choreographies, unlike classical ballets, cannot be recorded using labanotation. A labanotation expert confirmed in 1990 that the operations performed on movement could be recorded generally, but that sequences of movements themselves were impossible to notate.

The explosion model Forsythe uses encourages his audiences to confront assumptions about linearity, space, and ultimately, the linearity of history.

Forsythe focuses on moments of rupture and discontinuity and participates in the sort of history that Michel Foucault writes about: “Discontinuity was the stigma of temporal dislocation that it was the historian’s task to remove from history. It has now become one of the basic elements of historical analysis” (Foucault, 1972: 8). Forsythe’s work certainly betrays a measure of indebtedness to balletic traditions. Yet he is also immersed in a current effort to interrupt the mechanics of classical balletic syntax. Ultimately, the question of representation is at stake with the obscured layers of processes that engender movement. Forsythe challenges both the spectator and performer to apprehend and perform the invisible strata that we take for granted in even our most prosaic gestures. He liberates formal coordinates so that they no longer resist vertigo. The performer becomes an agent; at once an inscriber and a transcriber, the dancer performs operations that dismantle an assumed, logical structure. The forgotten elements of deceptively unified and coherent sequences are reassembled spatially. Performances fail where they forget their own histories of discontinuity and disappearance. In this way choreography—the memorized, fixed, fetishized object—disappears.

In rehearsal and in performance, Forsythe and the dancers study forms of division and moments of invisibility that are actually the joints of movements: they question the notion of a unity of movement, attempt to scatter it, and offer the refracted, incomplete motions as sources for new forms. They employ movement operations on already existing phrases of movement to generate unavoidable and unpredictable residual movement. This fallout enables observers to witness gaps, moments of discontinuity and absence which so often go unnoticed. Our attention is drawn precisely to moments we might otherwise have overlooked, namely, moments of falling, of the failure to maintain balance. Simultaneously we observe the emergence of unanticipated residual movement. Through the strategies of manifesting disequilibrium, slowness, invisibility, almost imperceptible speed, and attention, Forsythe exposes previously invisible dimensions of movement and stasis.

As in the case of the operation of universal writing, often textual material is created as a source of movement research: for *Limb’s Theorem* (1990), a production I worked on as dramaturg, we were working with a number of ideas for both conceptual and physical enactment, including but by no means limited to circles and spirals, the shape of the letter *U*, Archimedes’ principle of displacement, and Aldo Rossi’s idea of the fragment as an object of hope. I combined mathematical, architectural, and physical terms with terms of action and motion, change, form, order, dimension, quantity, relation, difference, and time to construct an extensive series of directives called *U*-lines. These short phrases were then given to the dancers to be applied as operations onto various movement material in a virtually infinite number of ways. Some of these *U*-lines were, for example: *U* invert difference; *U* arc indivisibly; *U* project solids; *U* solidify angles; *U* extend impulse; *U* divide pressure, *U* precede seizure; *U* suggest

vortex; U displace contraction; U locate depth; U moderate verticality; U deviate laterality; U arrange remainder; U uncover weight; U organize appearance; U relocate symmetry; U retrograde spirals; U outline aberrations; U radiate concavity; U classify repetition; U fragment volumes, U rearrange revolutions, etc.

Forsythe works with various operations like U-lines to explore the rules and limits of the games of expression, competition, chance, and vertigo discussed above. As these operations and games fail to meet the requirements of their own rules, they offer up maps of decomposition as results that can continually be reassigned in, on, or with any part of the body. The result of such processes is the generation of forms produced by the research apparatus itself, not some series of fixed, seizable, and repeatable movements. It is a serious and concentrated process of exploring unknown physical, intellectual, psychic and spatial realms. As Forsythe has said, "if you are consumed by the act, nothing else exists: it's insanely beautiful". Although he made this statement a year before the U-lines were used as a choreographic strategy, the pun on the subject of U/you still maintains what Forsythe's work displays in manifold ways: that with the disappearance of the body, the self disappears.

In such a process, the notion of perfection or success has little if any meaning; the only criteria are one's concentration as a dancer and one's imagination as an observer, and both are potentially limitless. The notion of the procedural, of repeating attempts in an effort to capture a moment of exploration rather than specific results of an exploration, is essential to Forsythe's work, and it maintains the concept of failure as the central principle of organization.

If, as Barbara Johnson claims, nothing fails like success, then perhaps Forsythe's movement performance work presents the productive aspects of failure, opening up the realm of possibilities to the point where we may no longer want to know what succeeds, but rather, how else failure could function. Ultimately, such acts and enactments of reading, as those of the Frankfurt Ballet, represent a process whose failures offer up previously unanticipated possibilities, and point to the enabling and productive nature of movement systems that derive their stability from constantly shifting instabilities, from accidents. This is a strategy of exploring the possibilities of how else failure, disappearance, and vertigo can function if we let go of the visible, stable, unified body.

Insofar as performance presupposes the absent body—and the impossibility of notating or recording that body—in the very moment of its presence, William Forsythe foregrounds this absence as a site of trauma, and of lightness, throughout his movement performance oeuvre. His repeated displays of disappearance itself—whether via the instability of movement, the failures to create symmetrical emplacements, or the making invisible of bodies—align themselves with much critical writing about trauma. If movement can embody the dynamism of vertiginous spatial models and engender other movement via residue, as well as celebrate the reemergence of altogether absent bodies, then earthquakes might be survivable, even without sight. The experience of

survival is traumatic, it seems, only if vertigo is not a constant. The task is not to attempt to see the invisible, or to notate the ephemeral, but to applaud these manifestations of impossibility as the sources for further composition and breathing. So that the absence of vision becomes the culmination of sight.

Originally published in *ANY: Architecture New York*, for a special issue on "Lightness", edited by John Rajchman and Greg Lynn. *ANY: Architecture New York*, No. 5 (March 1994): 50-55.

Notes

¹ The notion of "becoming" is addressed extensively in Gilles Deleuze and Félix Guattari's *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. and foreword by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

² Rudolf von Laban, *Choreutics*, written in 1939, annotated and edited by Lisa Ullmann (London: Macdonald and Evans, 1966), p. 5. Subsequent references to this edition appear in parentheses in the text. *Choreutics* and *choreography* are derived from the Greek term *choreosophia*, meaning literally, the knowledge or wisdom of circles. Choreutics may be defined as the practical study of the various forms of (more or less) harmonized movement.

³ Forsythe's performance of *sprezzatura*, according to Baldesar Castiglione's exploration of the term as an effortless lightness in the performance of courtly life, deserves further exploration. Cf. Castiglione, *Il libro del Cortegiano* del Conte Baldesar Castiglione (written 1516, published 1528); English edition: *The Book of the Courtier*, trans. Charles S. Singleton (New York/London/Toronto/ Sydney: Anchor Books/Doubleday, 1959).

Bibliography: See p. 78.

ESPACIO, TIEMPO Y DANZA (1952)

Merce Cunningham

Coreógrafo, Nueva York

La danza es un arte en el espacio y el tiempo. El propósito del bailarín es borrarlo

Al conservar la imagen de la perspectiva renacentista en el pensamiento escénico, la danza clásica mantuvo una forma lineal del espacio. La danza moderna americana, partiendo del expresionismo alemán y de los sentimientos personales de los coreógrafos pioneros americanos, convirtió el espacio en una sucesión de bultos, o a menudo colinas estáticas sobre el escenario sin ninguna relación con la totalidad del espacio escénico, simplemente formas que por su conexión en el tiempo creaban una composición. Parte del pensamiento espacial procedente de la danza alemana abrió el espacio y dejó un sentimiento momentáneo de conexión con él, pero muy a menudo el espacio no era lo suficientemente visible porque toda la acción física resultaba de una gran levedad: como el cielo sin la tierra o el cielo sin el infierno.

El aspecto afortunado de la danza es que el espacio y el tiempo no pueden estar desconectados; todo el mundo puede ver y entender esto. Un cuerpo quieto ocupa el mismo espacio que un cuerpo en movimiento; ni lo uno ni lo otro (estar en movimiento o estar quieto) es más o menos importante, salvo que es bonito ver a un bailarín moverse. Pero el movimiento resulta más claro si el espacio y el tiempo a su alrededor son su opuesto: la pausa. Aparte de la técnica personal y la claridad de cada bailarín, hay ciertos elementos que explican al espectador qué sucede en el escenario. En la danza clásica, los pasos que conducen a frases de movimientos o poses más largos se han convertido (por costumbre y por su momento) en la base por la cual el espectador puede guiar sus ojos y sentimientos en la acción. Esto también ayuda a definir el ritmo; de hecho, mucho más que a no definirlo. En la danza moderna la tendencia o el deseo ha sido deshacerse de estos movimientos “innecesarios y clásicos (*balletic*)”, sin embargo, perseguían un resultado idéntico que el ballet en la dimensión y el vigor del movimiento, dejando a menudo al bailarín y al espectador ligeramente cortos.

Por otra parte, uno de los mejores descubrimientos que ha utilizado la danza moderna ha sido la gravedad del cuerpo que pesa en oposición a la negación (y por lo tanto a la afirmación) de la gravedad por medio de la ascensión en el aire; el peso del cuerpo acompaña a la gravedad, hacia abajo. La palabra *pesado* tiene connotaciones incorrectas, ya que no estamos hablando del peso de una bolsa de cemento que cae (aunque todos hayamos presenciado eso en alguna ocasión), sino del peso de un cuerpo cayendo con el propósito absoluto de volverse a levantar. No se trata de un fetiche o un uso intencionado del peso en contra de la cualidad predominante de la levedad, sino de una cuestión en sí misma. Por su propia naturaleza esta clase de movimiento podría hacer que el espacio pareciera una sucesión de puntos desconectados, unido a la falta de conexión clara de movimientos en la danza moderna.

Puede que los bailarines compartan con muchos pintores ese sentimiento frecuente que les permite crear un espacio en el cual puede suceder cualquier cosa: imitando cómo la naturaleza crea un espacio y pone muchas cosas en él, lo pesado y lo ligero, lo pequeño y lo grande, todo inconexo, pero cada elemento influyendo en todos los demás.

Algunos de los métodos formales de la coreografía son fruto del convencimiento de que algún modo de comunicación es necesario; otros al sentimiento de que la mente sigue al corazón, esto es, la forma sigue al contenido; otros a la sensación de que la forma musical es la más lógica a seguir y, el que me resulta más curioso, el sentimiento generalizado en la danza moderna de que las formas del siglo diecinueve procedentes de formas pre-clásicas son las únicas actuaciones formales adecuadas o posibles a tener en cuenta. Todo esto parece una contradicción monótona de la danza moderna: estoy de acuerdo con la idea de buscar nuevas (o supuestamente nuevas) formas de movimiento por razones contemporáneas, con el uso de la psicología como una base elástica formidable para el contenido, con su deseo de ser expresión de los *tiempos* (aunque, de qué otra cosa puede ser expresión una persona); pero no con la necesidad de buscar una fuente diferente de la cual parta esta expresión. De hecho, me satisface mucho señalar que las formas antiguas no sólo son lo suficientemente buenas, sino que, yendo aún más lejos, las formas antiguas son las únicas formas posibles. Éstas constan principalmente de tema y variaciones, y dispositivos relacionados (repetición, inversión, desarrollo y manipulación). Hay también una tendencia a suponer una crisis a la cual dirigirse y desde la cual, más tarde, retirarse de alguna forma. Ya no puedo ver más esa *crisis* como el clímax, a no ser que estemos deseando conceder (yo lo estoy) que cada soplo de viento es un clímax, pero entonces, por exceso, esto eliminaría el clímax. Y dado que nuestras vidas, tanto por naturaleza como por los periódicos están tan llenas de crisis que uno ya no es consciente de ello, está claro que continuamos viviendo a pesar de que cada cosa pueda estar, y lo esté, separada de la otra, es decir: la continuidad de los titulares de los periódicos. El clímax es para quienes se emocionan con la víspera del Año Nuevo.



1. Changeling, 1956. Merce Cunningham. Foto: Richard Rutledge / Merce Cunningham Dance Company

Una estructura formal basada en el *tiempo* sería más liberadora en el espacio que el *obstáculo* del tema y la manipulación. Ahora el tiempo puede parecer una horrible molestia con esas cuentas tacañas que van con él, pero si pensamos en la estructura como un espacio de tiempo donde cualquier cosa puede suceder en cualquier secuencia y suceso de movimiento, entonces, el cálculo es una ayuda hacia la libertad en vez de una disciplina hacia la mecanización. El uso de la estructura-tiempo también libera a la música en el espacio al establecer la conexión entre danza y música como autonomías individuales conectadas en puntos estructurales. El resultado es que tanto la danza como la música son libres de actuar como elijan. La música no tiene que esforzarse al máximo para subrayar la danza, ni la danza *desbaratarse* para ser tan *llamativa* como la música.

Me parece suficiente que la danza sea un ejercicio espiritual en forma física y que lo que se ve, es lo que es. No creo que sea posible ser “demasiado simple”. El bailarín lleva a cabo la acción más realista posible, y pretender que un hombre encima de una colina pueda estar haciendo cualquier cosa salvo simplemente *estar*, es un divorcio: divorciarse de la vida, del sol que sale y se esconde, de las nubes que cubren el sol, de la lluvia que procede de esas nubes y te envía a una tienda a comprar una taza de café, de las cosas que se suceden la una a la otra. Bailar es una acción visible de la vida.

Traducción: Amparo Écija

Texto original en inglés: Cunningham, Merce: “Space, Time and Dance”, *New York: trans/formation* 1/3, 1952. Reimpreso en James B Hall and Barry Ulanov (editors): *Modern Culture and the Arts New York*, McGraw Hill, 1967. Reimpreso en Vaughan: *Merce Cunningham/Fifty Years*, 1997. © Merce Cunningham 1997.

DE KEERSMAEKER: LA EMOCIÓN DE LA ESTRUCTURA

Philippe Guisgand

Université de Lille 3

A menudo se ha dicho que De Keersmaecker veneraba la complejidad, que estaba fascinada por la infinita declinación de las estructuras. Es verdad que sus escenografías frecuentemente hacen aún alarde de extrañas tramas, materializadas en largas rectas, curvas en forma de espiral, estrellas, líneas de puntos e incluso cifras que hacen del escenario (e incluso antes de que la danza aparezca) un alegre gimnasio del cual se habría dinamitado el marcador (hipótesis lúdica) o la transcripción de secretos cabalísticos accesibles sólo a los bailarines (hipótesis mística). Esta geometría más o menos poética enmascara de hecho un riguroso desglose del espacio, permitiendo itinerarios sabiamente programados, roces y encuentros, una disposición de trayectorias milimetradas donde figura el plan visible de la orquestación de un supuesto caos coreográfico.

El cartel de *Rain* (2001) en el que figura una mano empuñando un juego de mikado puede hacer suponer, al igual que los aspectos escenográficos que acabamos de evocar, que la composición coreográfica de la artista flamenca reside en una ordenación topográfica de las trayectorias danzadas. Ahora bien, las claves de esta complejidad compositiva no se destacan en pro de una disposición visual armoniosa. Éstas hay que buscarlas en primer lugar, en los lazos que la artista teje con la música y en segundo lugar, en un uso apasionado de las cifras, de las fórmulas y de los juegos de organización del espacio y del tiempo. Finalmente, veremos cómo esta confrontación organizada entre estos estratos de orden y los intérpretes da lugar a una danza concebida como un proceso de revelación deslumbrante.

La música

En materia musical, Anne Teresa de Keersmaecker fue rápidamente distinguida por sus agudas elecciones, que la han hecho aparecer como la bailarina-músico por excelencia. Ahora bien, la relación que ella mantiene con la música en su obra no es transparente e inmediata.

En su trabajo, la música remite no al soporte de la danza (la coreógrafa rechaza la cadencia del ritmo o la música como papel pintado) sino al de la composición. La coreógrafa se agarra a la estructura musical para pensar una estructura coreográfica compleja. Música y danza están, por tanto, ligadas en primer lugar por una partitura, es decir, el lugar donde la música se elabora como estructura y se piensa en términos de material. Ésta es sin duda la razón por la que De Keersmaecker se ha alejado progresivamente del unísono para interesarse por los procedimientos polifónicos y contrapuntísticos, más complejos sobre el plano estructural. La danza de De Keersmaecker lee por tanto la música antes de escucharla. Y por ese motivo coreografía a Bach (la cima de la escritura del contrapunto), a Beethoven (y particularmente la *Gran Fuga*, la pieza más neo-barroca, una especie de retorno a Bach antes de tiempo), Bartók (enamorado como Bach del número áureo y de Fibonacci), Reich o Ligeti antes que a Tchaikovski y sus argumentos narrativos.

Un análisis más preciso revela que con el paso del tiempo, la coreógrafa ha evolucionado en su enfoque de las obras musicales, desviando suavemente su estrategia hasta darle la vuelta. En una primera etapa (1982-1985), la partitura es abordada entre la sumisión al saber musical y el rebelarse contra la estructura, como un maestro autoritario al que desafiar (esto es especialmente llamativo en *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* [1982]). Así en esta pieza, música y danza se alían pero no para ilustrarse mutuamente ya que los ciclos evolutivos de De Keersmaecker no se superponen necesariamente a los de Reich. Este desajuste entre danza y música crea una interferencia, un halo, una propuesta más sutil donde música y danza se leen, puesto que se unen desbordándose sin cesar. La rebelión se afirma aún más en *Rosas danst Rosas* (1983), a través de las construcciones glaciales e incluso brutales del compositor Thierry De Mey. Ruidos industriales sobre un tempo despiadado fijan a los bailarines en un espacio y les dicen: “¡Venga, bailad!”

Anne Teresa se desprenderá rápidamente de la servidumbre del cuerpo a la cifra y en un segundo momento (1986-1994) se dirigirá a obras que tienen una dimensión analizable: las grandes obras de repertorio (de Bach a Ligeti) y las grandes partituras de la tradición clásico-romántica (Beethoven, Bartók) que destacan por su fluidez. El ejemplo emblemático de este segundo periodo es la *Gran Fuga* (1992) sobre la música epónima de Beethoven, elección que revolucionó a los melómanos: ¡Esto no es música de danza! En este periodo, la danza toma distancia con la música pero abraza sus principios: tema (todo el material coreográfico se deduce, no de las *calidades del movimiento* sino esencialmente de *frases de base* bailadas), polifonías según el modelo del canon, variaciones (con una marcada preferencia por un procedimiento musical polifónico: el palíndromo, la lectura invertida). Viendo *Gran Fuga*, se aprecia rápidamente que el diálogo con la escritura musical no es simplemente la exploración de la música en tanto que elemento estético. Los *papeles* de los bailarines no se superponen a los instrumentos (4 instrumentos



1. *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, 1982. Anne Teresa De Keersmaeker.
Foto: Herman Sorgeloos.
2. *Rosas danst Rosas*. Anne Teresa De Keersmaeker. 1983.
Foto: Herman Sorgeloos

para 8 bailarines) y los grupos, los solos se recomponen sin cesar. Nos damos cuenta finalmente de que es la ocupación del espacio la que revela la relación entre música y danza: lo que se analiza en la partitura no son las alturas de nota o los timbres, sino más bien la superposición de voces de la fuga que inspira las trayectorias de los bailarines. Entonces el espacio de la danza revela la idea misma de polifonía.

Finalmente, la tercera época se ilustra a partir de *Drumming* (1988) y después *Rain*, donde la coreógrafa se apropia de dos grandes obras de Steve Reich de una hora cada una. En *Rain*, De Keersmaecker mira con más distancia los resortes formales de la partitura. Esta distancia le permite construir su danza como un contrapunto suplementario, una voz adicional. Ahí, excepto por la idea de polifonía, la danza se mantiene a distancia de los procesos de la escritura musical. Los procesos de la danza son otros y, sin embargo, hay una especie de polifonía común que funciona. Por ello Jean-Luc Plouvier denomina este periodo “la escalada” (Guisgand et Plouvier, 2007: 21). Siempre se pide algo a la música, pero la danza complementa a la música, le añade voces, capas. De cierta manera, De Keersmaecker se liberaba de la convicción de que la música es un saber absoluto. Reafirmada por su experiencia, se convencería de que la estructura pura no es nada sin aquello que se escapa a la lógica de los números. Más confiada en las sensaciones, se aventuraría lenta y progresivamente hacia una escritura nueva (las primeras frases improvisadas aparecen en *In Real Time* (2000), espectáculo concebido con los músicos de Aka Moon), en proximidad con la partitura pero sin que ésta domine la forma, tomando la música más bien como envoltura y presencia. Es en este momento de toma de libertad, cuando se vuelve hacia el jazz de Miles Davis en *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003) y después al de John Coltrane en *A Love Supreme* (2005). A partir de estas piezas, la artista introduce tiempos (siempre estructurados) de improvisación. Es el caso de *Keeping Still* (2007) y *Zeitung* (2008). Lo que hay que saber de la partitura se convierte en algo secundario y el diálogo se consigue en el entrelazamiento sin fin de las voces de la música y de las voces de la danza.

Sea cual sea, la música (en tanto que partitura) se adivina siempre en la coreógrafa flamenca como la causa ausente, aquella que remite a “la extrema complejidad y también la distorsión del mundo” (Kästner et Ruisinger, 2007: 7). Para De Keersmaecker, la música tecno (al igual que todas las llamadas *músicas populares*) constituye un infierno que remite a la tentación de un cuerpo bruto, frenético y finalmente sin alegría. Para ella, la necesidad de simplicidad contiene deseos peligrosos de los cuales desconfía y que diluyen la complejidad de su trabajo. Y si Jean-Luc Plouvier califica la danza de Rosas de “testimonio melómano” (Plouvier, 2002: 279), no se trata de que el músico aplique a la coreógrafa la máxima de George Balanchine “ved la música, oíd la danza”, ya que esta causa ausente no se deja discernir fácilmente: las capas de complejidades que De Keersmaecker superpone en sus espectáculos conducen

rápidamente al espectador al corazón de un sincretismo fascinante pero impenetrable. Un sincretismo que disuelve la evidencia de esta relación inicial hasta un punto que disuade de todo desciframiento. Los famosos *flower pattern* que adornan frecuentemente los suelos de sus piezas y guían las trayectorias de los bailarines son una ilustración de ello.

La cifra y el espacio

Hay otros procedimientos de composición (basados en el espacio y el tiempo) que también participan de la economía estilística de la obra. La noción de *frase de base* es central en este proceso y condiciona su estética. Una *frase de base* es una secuencia de movimiento concebida como un germen que se despliega por toda la obra. Parte de un núcleo inicial que se dilata y se despliega, se contrae o se altera en perpetuas variaciones. Estas frases, elegidas según su potencial de transformación, son extrapolables en función de todo tipo de variables, fraccionables atendiendo a determinados motivos, etc. Después se organizan en los espectáculos en sabias composiciones. Desde este punto de vista, *Fase* es la pieza-matriz de los procedimientos que serán desarrollados ulteriormente: la repetición de una misma *frase de base*, la acumulación, la variación y la alteración constituyen los cuatro grandes registros iniciales. Al hilo de las piezas, estos principios van a multiplicarse y complicarse inspirándose en estructuras musicales (unísono, alternancia, desarrollo de un motivo, repetición, etc.) pero sin olvidar la trama inicial. Primero hay que ordenar estas frases en el tiempo. De Keersmaecker, fascinada en un primer momento por el unísono, de *Fase* a *Mikrokosmos* (1987), va a alejarse de él a partir de *Erts* (1992) para ceder el paso a formas de contrapunto cada vez más complejas. Aparecen ya en *Fase* en forma de desfases, después más claramente en *Rosas danst Rosas* donde el coro (en forma de trío al fondo de la escena) pone en evidencia las interpretaciones sucesivas de cada bailarina. En *Achterland* (1990) se construye todo un pasaje para oponer sin cesar las posturas de pie y tumbada, el fondo y el proscenio, el bailarín aislado y sus compañeros al unísono, el recorrido horizontal y la recuperación sobre los pies. El canon se usa frecuentemente con esas frases que viajan de un bailarín al otro y se declina enriqueciéndose de un acento, de un salto o de un giro cuando pasa a un nuevo intérprete. Pero también se trata el contrapunto en las relaciones entre danza y música, estados y movimientos, discursos y gestos, etc.

La coreógrafa flamenca sabe también jugar con las características del espacio para hacer más compleja su composición. De Keersmaecker ha utilizado siempre en sus piezas espacios estrictamente definidos. En *Fase*, *Rosas danst Rosas* y *Mikrokosmos* la división en partes de la escenografía designa lugares diferentes. En *Fase*, la linealidad de la danza (*Piano Phase*, *Clapping Music*) o su circularidad (*Come Out* y *Violin Phase*) corresponden a la forma musical repetitiva de la música de Steve Reich. En *Erts* también se distribuyen los espacios del escenario (proyección, tarimas, plataforma de concierto, podio

de toma de palabra) convirtiéndose poco a poco en un lugar único de circulación que las escenografías hacen destacar a menudo de modo circular, como en *Just Before* (1997), *Drumming*, *Rain* o *Small Hands (Out of the Lie of No)* (2001). Es igual de llamativo ver cómo las tramas del suelo, resultantes de una geometría angular, sirven para producir curvas y espirales reservadas a la danza. Sobre el escenario de *Amor constante más allá de la muerte* (1994) por ejemplo “había dos epicentros sobre los cuales se habían construido los cuadrados de las series de Fibonacci de modo creciente” (De Mey, 1998: 177). La escena se componía de dos rectángulos ligeramente descompensados en los que se inscribían las tramas espaciales de los bailarines, creciendo en función del número áureo. Su ligera descompensación permitía relacionar los dos cuadros mediante trayectorias en espiral. En la mayor parte de las piezas posteriores, estas trayectorias bailadas se penetran mutuamente de modo tan complejo que el ojo pierde la arquitectura del espacio: el refinamiento se transforma ahora en sincretismo y el espectador se abandona o se aturde. Afortunadamente, se le ofrecen pausas perceptivas ya que, a veces, los bailarines se reagrupan. Y ese grupo no es sólo una figura espacial, también es el lugar de resurgimiento del colectivo. En *Drumming*, por ejemplo, los bailarines se colocan de frente al público formando una línea móvil que atraviesa la escena del patio al jardín, avanzando y reculando, perdiendo o ganando elementos en función de un procedimiento que se volverá a ver en *Rain*. De la misma manera, el desorden improvisado de *In Real Time* se consigue organizar en dos líneas, marchando hacia el reencuentro la una de la otra, de perfil al público y cruzándose en el centro del escenario. Al igual que el reagrupamiento en forma de núcleo que se concentra y se dilata en trayectorias en espiral, estas figuras colectivas son factores de orden, pero aparecen también como remanso de regeneración del colectivo, a menudo disperso. Son a la vez refugio y rampa de lanzamiento, invitación a la pausa e incitación a la partida, como en el unísono voluntariamente imperfecto de *Rain* donde los bailarines alineados levantan los brazos, avanzan dos pasos, giran el pecho y vuelven a su lugar inicial. Repetida, la frase se enriquece progresivamente con nuevos elementos que se alargan en el tiempo y se exponen en diferentes espacios, relanzando una nueva complejidad.

La composición coreográfica de De Keersmaecker es por tanto clásica en cuanto a que ella apela a “estructuras claras” (Van Kerkhoven, 1984: 37) a menudo inspiradas por estructuras musicales en sí mismas. Desde este punto de vista, la coreógrafa está más bajo la influencia americana que europea. De hecho, en Estados Unidos los músicos han dado durante mucho tiempo cursos de composición a los bailarines (por ejemplo Louis Horst y sus *Pre-Classics Forms* en el caso de Martha Graham). Por lo tanto, los bailarines americanos componían primero no a partir del movimiento bailado, sino a partir de estructuras venidas del exterior. Sobre estas estructuras de composición utilizadas *al gusto* por la danza postmoderna, vienen a colocarse otras formas fascinantes,

más geográficas (en el sentido de que se convierten en lugares, en tramas, en trayectos), como el círculo, la espiral, la simetría, la serie de Fibonacci, etc. “En pocas palabras, (un) revoltijo de capas estructurales más o menos autónomas” (Plouvier, 2002: 283) que al final tienen pocas cosas en común salvo su complejidad a veces esotérica. Los bailarines terminan por perderse en esas arquitecturas complejas, especialmente a partir de *Toccata* (1993), y De Keersmaecker lo remedia pidiendo a los escenógrafos que inscriban en el suelo la totalidad o una parte de esos recorridos espaciales. A partir de entonces, el suelo se cubrirá de líneas y de puntos (*Amor constante*), de fragmentos geométricos (*Drumming*), de curvas de color (*Rain*) o de números (*Small Hands*). Esta proliferación gráfica permitirá visualizar una parte de la complejidad compositiva mucho mejor que el virtuosismo de los desplazamientos en sí mismos, que acaban en un elegante lazo del que no podemos más que constatar su asombrosa fluidez. El mantenimiento de estos fundamentos compositivos hace de las obras de De Keersmaecker un mundo siempre igual y siempre distinto al otro. Este otro se sitúa a veces en el margen interpretativo cedido a los bailarines, hasta en la geometría del movimiento en el seno de un conjunto: poco importa, por ejemplo, que en una diagonal de *jetés*, los brazos de un bailarín estén más bajos que los de sus compañeros porque una misma dinámica los guía. Es este juego (en el sentido de intervalo, de espacio de libertad) el que vamos a tratar ahora.

Un proceso de revelación

Numerosos críticos periodísticos han instaurado una opinión que permite situar la obra de De Keersmaecker “entre estructura y emoción”. Esta fórmula lapidaria y restrictiva va, sin embargo, a conocer un innegable éxito que atempera el análisis coreográfico. Sin embargo, la oscilación artística entre estos dos polos se ve constantemente desacreditada por un movimiento dialéctico que explora Anne Teresa De Keersmaecker y que se expresa en la superación permanente de estos términos puestos en tensión contradictoria. Ya en las primeras creaciones, la coreógrafa escapaba a esta oposición instaurada por la crítica (entre el pensamiento racional y frío que preside la composición por una parte, y las emociones de los bailarines por otra), dando lugar a una expresividad totalmente singular.

En *Fase*, De Keersmaecker apuesta sin cesar por la forma como para expresar mejor la consistencia y el ritmo, dejándola variar, alterarse, ver degradarse su realización. Actuando así, la coreógrafa también desencadena un proceso de revelación que pasa por la alteración de las calidades interpretativas de los dos intérpretes. Inicialmente, los rostros permanecen impasibles y los bailarines parecen absortos en ellos mismos. Pero progresivamente, la realización del movimiento se hace más violenta y los bailarines parecen puestos a prueba físicamente. En *Piano Phase* por ejemplo, los acentos se hacen menos potentes y la última serie parece estar atascada, como si la fatiga y la saciedad

pidieran terminar lo más rápido posible. Esfuerzo y fatiga se unen en el rostro, equilibrados por una determinación inscrita sobre los labios de los bailarines. Esta danza muestra, no el sempiterno reinicio de un bucle que podría ser posible gracias a la *despersonalización* del bailarín posmoderno, sino una alteración física ineluctable que prueba que algo está pasando. Así, desde su primera pieza, De Keersmaecker impone la idea de que la más mínima diferencia de interpretación del movimiento está cargada de sentido para la percepción que tiene el espectador de los estados de la danza. Desde este punto de vista, la revelación de la intimidad de los bailarines en *Rosas danst Rosas* es igualmente ejemplar, porque si los intérpretes no aplicasen más que las estructuras marcadas, *Rosas* habría derivado con el tiempo en un formalismo sin interés. Ahora bien, lo que propone *Rosas danst Rosas* es todo lo contrario: la primera parte ratifica el poder total de un unísono soberano, incluso en las variaciones de velocidad de ejecución. Hasta las respiraciones componen un conjunto. Este coro es además necesario puesto que esta parte de la pieza, bailada en silencio, se apoya en un tempo variable sustentado únicamente en la alternancia de las dinámicas del movimiento y el contraste entre una realización lenta y una versión más rápida de la frase de base. En la segunda parte, la postura sentada realza la posición erguida del busto. Éste destaca como organizador rítmico de la secuencia ya que, en torno a él y sus flexiones, extensiones y rotaciones, se organizan todas las formas que se escapan, produciendo así un efecto de emanación y de intensa determinación. El retorno permanente a una posición recurrente parece marcar una dependencia de los principios de composición en contrapunto a la estructura musical. En la tercera parte, son los brazos los que imponen al cuerpo sus trayectorias. La figura de rotación parcial, iniciada por el brazo que se escapa y acompañada por la mirada, constituye la redundancia esencial de ese momento coreográfico. En esta parte, los islotes de luz se metamorfosean en colores herméticos los unos a los otros. Bajo el efecto de esta geometría sin concesión, el espacio parece tan acerado como si estuviera cortado en planchas. Su porosidad sólo es posible gracias al vaivén de los cuerpos, sin herida aparente, que acentúa aún más el carácter humano de las cuatro chicas. Con esta pieza, De Keersmaecker cava el surco marcado en *Fase* y da a sus bailarinas la oportunidad de desvelarse; unísonos y contrapuntos dejan a cada una por igual la libertad de apropiarse del movimiento.

Si *Fase* muestra cómo los intérpretes, claramente cansados, consiguen dominar el agotamiento que les produce la forma exigida por la estructura, *Rosas danst Rosas* es la prueba de que la composición, por muy matemática que sea, se declara impotente a la hora de contener el furor que ella misma ha engendrado. Es en la relación conflictiva entre el deseo de libertad, que legítimamente nutren los intérpretes, y la renuncia impuesta por el respeto de unas obligaciones compositivas tan fuertes, donde la coreógrafa ha sabido encontrar un espacio que *Rosas* ocupa de manera tan singular. De hecho, las actua-

ciones de los bailarines de Rosas rompen con la virtuosidad plana de tantas otras compañías. La danza evita la narración, el servicio a un sentido unívoco, así como las relaciones demasiado psicológicas. Se enriquece de una libertad pactada con los bailarines, a los que se les pide que sean ellos mismos y que no interpreten como actores. La coreógrafa explica que este estado de danza en escena es el mismo que el del trabajo:

Es una especie de grado cero que se toma como punto de partida, siendo nosotros mismos. El primer punto es estar ahí, aquí y ahora. Al mismo tiempo están las tareas que un bailarín debe llevar a cabo, y que debe ejecutar con tanta precisión y pasión como le sea posible (Guisgand, 2008: 39).

Rosas no teme jamás mostrar su gasto motriz exasperado. Los lazos de connivencia, de ayuda mutua y de incitación solidaria son frecuentes entre bailarines. La coreógrafa permite que exista un juego, un margen (al igual que existe un juego o un margen en un mecanismo que está suelto) por el cual se dilapidan las calidades interpretativas que alejan la danza de Rosas de toda superficialidad y de toda palabrería. Ella lo explica así:

Es esta libertad, la de ser ellos mismos y buscar una verdadera comunicación entre ellos, intérpretes en escena, y hacia el espectador en la sala. No puedo imaginarlo de otra manera, no puedo jugar a *hacer teatro* [...]. La verdad es que yo busco siempre que los bailarines se queden cerca de sí mismos y les pido que permanezcan como son. Para mí, esta manera de ser constituye el mejor medio para que cada uno, vosotros y yo, podamos reconocernos, del mismo modo que la mayor abstracción hace posible la mayor individualización (Guisgand, 2008: 39-40).

En el caso de la coreógrafa, el sentido no se coloca en forma de emboscada detrás del movimiento (como si éste estuviera constituido de antemano bajo la forma de un tema: amor, odio, alegría, pena, etc.). Al contrario, está en curso, inherente a la materia corporal. De Keersmaecker tiene conciencia de la fragilidad de cada organismo y de lo poco que hace falta para que todo se derrumbe como un castillo de naipes. Puede dar la impresión de que las estructuras y los sistemas a los que ella es tan aficionada y que son tan evidentes en sus creaciones, aparecen como una especie de protección para salir al encuentro de las emociones. Las rutinas repetitivas, la constante necesidad de contar para ejecutar las frases minimalistas, la comprensión casi aritmética y geométrica de la coreografía se convierten en un desafío emocional debido a la maestría que en sí mismas requieren. Una preocupación ética aparece así en la honestidad de no esconder (ni el dolor, ni la diferencia, ni la imperfección...) y en la atención llevada a la apropiación del movimiento bailado por cada personalidad. A través de la danza se trasluce finalmente la figura del bailarín en una clase de autorretrato en movimiento.

Para concluir

En la obra de De Keersmaecker, la estructura compositiva es demasiado compleja para ser claramente identificada durante el espectáculo. Está constituida por capas superpuestas a veces sin relación las unas con las otras: el

montaje musical, las trayectorias bailadas, los efectos de orden, las frases retrógradas, las transposiciones espaciales y sexuadas se penetran mutuamente de tal manera que este refinamiento acaba por mudarse en sincretismo. Incluso el esfuerzo por identificar la trama del desplazamiento de un solo bailarín sobre las líneas del escenario, se vuelve vano. Estéticamente, la estructura no es una polaridad hacia la que iría la danza, sino que constituye el estrato subyacente. Es la arquitectura escondida del desarrollo de las cosas. Frente a ella, el espectador se aturde o se abandona a otra cosa, con la intención de estar bien situado. Me explico: el espectador (demasiado) informado de esta importancia de la estructura, estará tentado de sentarse al fondo de la sala para adoptar una mirada panorámica. Considerará la estructura de la composición como un exoesqueleto, creyendo poder captar así la lógica. En vano, ya que el sincretismo es tan grande que recela un doble riesgo: el de transformar la reiteración (repeticiones, variaciones, alteraciones) en cantinela, pero también el de imponer la inteligencia y la virtuosidad escondiendo la belleza de la revelación. Por ello Rosas es una compañía para mirar de cerca: acercaos, entrad en el torbellino de *Rosas danst Rosas*, de *Drumming* o de *Rain*, quedaos sin aliento con los bailarines y miradlos (re)devenir ellos mismos en sus dudas, sus esfuerzos y su placer de estar juntos. Es ahí, en la proximidad de los intérpretes donde se encuentra la infinita riqueza que recela el trabajo de arquitectura-matemática de la coreógrafa flamenca. De la misma manera que ciertos físicos explican su vocación por una atracción estética por las cifras (hablan de “bellas” ecuaciones, tanto en el sentido de una resolución elegante como de una especie de abducción por su grafismo), Anne Teresa De Keersmaecker alimenta una fascinación por un orden oculto, una ecuación original. Fascinación de la que ha sobrepasado la dimensión respetuosa para extraer las emociones propias de la contemplación de las estructuras abstractas.

Traducción: Carolina Martínez

Bibliografía

De Mey, Thierry: "How to know the dancer from the dance", en LAUXEROIS, Jean y SZENDY, Peter (eds.), *De la différence des arts*, L'Harmattan, Paris, 1998.

Guisgand, Philippe y Plouvier, Jean-Luc: "Corps d'écriture", *Repères*, 20, noviembre 2007, pp. 17-21.

Guisgand, Philippe: *Anne Teresa de Keersmaecker*, L'Epos, Palermo, 2008.

Kästner, Irmela y Ruisinger, Tina: *Anne Teresa De Keersmaecker / Meg Stuart*, Kieser Verlag, München, 2007.

Plouvier, Jean-Luc: "Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaecker et la musique", en Sorgeloos, Herman (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker*, La Renaissance du livre, Paris, 2002, pp. 279-283.

Van Kerkhoven, Marianne, "Anne Teresa De Keersmaecker, entre la structure et l'émotion", *Alternatives théâtrales*, 18 marzo 1984, pp. 33-37.

DE KEERSMAEKER: THE EMOTION OF THE STRUCTURE

Philippe Guisgand

University of Lille 3

It has often been said that De Keersmaecker revered complexity, that she was fascinated by the infinite adaptation of structures. It is true that her scenographies still often display odd patterns, materialised by long straight lines, spiralled curves, stars, dotted lines, and even numbers turning the stage –even before dance appears– into a cheerful gymnasium of which the marking would have been dynamited (playful hypothesis) or into the transcription of cabalistic secrets only accessible to the dancers (mystical hypothesis). That more or less poetic geometry hides in reality a rigorous cutting-out of the space, allowing skilfully programmed running, light touching and encounters, an arrangement of the meticulous trajectories representing the visible orchestration plan of a supposed choreographic chaos.

The poster of *Rain* (2001) that shows a hand holding a Mikado game, just like the scenographic aspects we have just referred to, could lead to the supposition that the choreographic composition of the Flemish choreographer lies in a topographical sorting out of danced trajectories. However, the keys to that compositional complexity do not primarily pertain to a harmonious visual arrangement. They have to be searched, in the first place, in the ties that the artist weaves with music, and then, in a second time, within a fascinated use of numbers, formulas, and games of space and time arrangement. Finally, we will see how the confrontation organised between these order strata and the interpreters, gives rise to a dance conceived as a process of dazzling unveiling.

The music

As far as music is concerned, Anne Teresa De Keersmaecker soon became famous for the sharp choices that made her be considered as the musician dancer par excellence. Yet the relationship she maintains with music in her work is not a transparent and immediate one. For her, music does not refer to the question of the support of dance (she rejects rhythm scansion or music as

wallpaper), but to the one of composition. The choreographer grabs hold of the musical structure to imagine a complex choreographic structure. So, music and dance are first of all linked by a score; that is to say by the place where music is worked out as a structure and is thought of in terms of material. This is surely the reason why De Keersmaecker has gradually moved away from the unison to focus on polyphonic and contrapuntist procedures, more complex at the structural level. The dance of De Keersmaecker thus reads music before it listens to it. And this is why she choreographs Bach (the summit of contrapuntist writing), Beethoven (and in particular the *Grande Fugue*, that is to say the most neo baroque piece, a sort of return to Bach ahead of time), Bartók (in love with the golden section and with Fibonacci, like Bach), Reich or Ligeti rather than Tchaikovski and his big narrative arguments.

A more exact analysis reveals that over the years the choreographer has evolved in her approach of musical works, smoothly shifting her strategy to the point of reversing it. At first (1982-1985), the score is approached between submission to musical knowledge and rebellion against the structure, as an authoritarian master to be defied this is especially striking in *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982). So in that piece music and dance make an alliance, but not to illustrate one another, for the evolutionary cycles of De Keersmaecker do not necessarily overlap with Reich's. This gap between dance and music creates a blurring, a halo, a much more subtle proposal in which music and dance read each other and then bind, constantly overflowing each other. The rebellion is even more asserted in *Rosas danst Rosas* (1983), through the frosty, if not brutal constructions of composer Thierry De Mey. Industrial noises at a merciless tempo fix the dancers in a space, and tell them "go ahead, dance!"

Anne Teresa will soon drop this subservience of the body to numbers and is subsequently (1986-1994) going to turn towards works that have an analysable dimension, the great works of the repertoire (from Bach to Ligeti) and the great scores of the classic-romantic tradition (Beethoven, Bartók), that have more fluidity. The emblematic example of this second period is *Grande Fugue* (1992), on Beethoven's eponymous music, a choice that had outraged music-lovers: it is not dance music! In that period, dance takes some distance from music but it embraces its principles: *thematicism* (all choreographic material is inferred, not from "movement qualities" but essentially from danced "elementary phrases"), polyphony on the canon model, variations (with a marked preference for a polyphonic musical procedure: the palindrome, the reversed reading). Watching *Grande Fugue*, we soon realise that the dialogue with musical writing is not merely the exploration of music as an aesthetic individual. The "roles" of the dancers do not superpose to the instruments (4 instruments for 8 dancers), and the groups, the *solis* are constantly recomposed. In the end we realise that it is the occupation of the space that betrays the relation between music and dance: what is analysed in the score

are not the note pitches or the tone but rather the superposition of the voices of the fugue, which inspires the trajectories of the dancers. The dance space thus reveals the very idea of polyphony.

The third period is finally illustrated by *Drumming* (1998) and then *Rain*, in which she takes hold of two great works of Steve Reich, of one hour each. In *Rain*, De Keersmaecker looks at the formal motivations of the score from farther away. This distance allows her to construct her dance as a supplementary counterpoint, an additional voice. There, except for the idea of polyphony, dance keeps a distance from musical writing processes. The processes of dance are different, and yet there is a kind of common polyphony that works. That is why Jean-Luc Plouvier calls that period “the higher bid” (Guisgand et Plouvier, 2007: 21). Something is still demanded to music but dance complements music, it adds voices, layers. In a way, De Keersmaecker would liberate from the conviction that music is an absolute knowledge. Reassured by her experience, she would have convinced herself that pure structure is nothing without what escapes the logic of numbers. More confident in sensations, she would have slowly and gradually ventured towards a new writing (the first improvised phrases appear in *In Real Time* (2000), a spectacle conceived with the musicians of Aka Moon), close to the score but without having it commanding the form, rather taking the music as a surrounding and presence. It is at the moment she embraces that liberty that she turns towards Miles Davis’ jazz, in *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003), and then John Coltrane’s, in *A Love Supreme* (2005). From those pieces on, the artist introduces improvisation –always structured– times. It is still the case of *Keeping Still* (2007) and *Zeitung* (2008). What has to be known from the score becomes secondary and the dialogue goes on in the never ending interlacing of the music voices and the dance voices.

Anyway, music –as a score– can still be guessed in the works of the Flemish choreographer as the absent cause, the one that refers to “*the extreme complexity and also the distortion of the world*” (Kästner and Ruisinger, 2007: 7). For De Keersmaecker, techno music –similarly to all under-written music– is a hell that reminds the temptations of a rough, frenetic body, a body devoid of joy, after all. For her, the need of simplicity holds dangerous longings she is suspicious of, and which are erased by the complexity of her work. And if Jean-Luc Plouvier qualifies Rosas’ dance as a “music-lover testimony” (Plouvier, 2002: 279), he does not mean to apply George Balanchine’s maxim (“see music, listen to dance”) to the choreographer, for that absent cause is not so easily discerned: the layers of the complexities that De Keersmaecker superposes in her spectacles soon lead the spectator to the heart of fascinating but inscrutable syncretism. A syncretism that dissolves the evidence of that initial relationship to an extent that it dissuades all deciphering. The famous *floral patterns* that often decorate the floors of her pieces and guide the dancers’ trajectories illustrate it well.

The number and the space

Other composition procedures –that have to do with space and time– also participate in the stylistic economy of the work. The notion of elementary phrase is capital in this process and conditions its aesthetics. An elementary phrase is a movement sequence conceived as a germ that unfolds within the entire work. It starts in an initial core that expands and unfolds, contracts or alters in perpetual variations. These phrases, chosen according to their potential for transformation, are transposable in accordance with any sorts of variables, likely to be fractioned in sub-motifs, etc. Afterwards, in the shows, they are organised in skilful compositions. From this point of view, *Fase* is the matrix-piece of the procedures that will be developed later: the repetition of the same elementary phrase, the accumulation, the variation and the altering constitute the four big initial registers. Across the pieces, these principles are going to be multiplied and become more complex, inspired by musical structures (unison, alternation, counterpoint, motif development, repetition, etc.), yet without forgetting the initial pattern. These phrases have to be ordered in time afterwards. First fascinated by the unison, from *Fase* to *Mikrokosmos* (1987), De Keersmaecker is going to move away from it from *Erts* (1992) on, to give way to more and more complex counterpoint forms. They already appear under the form of phase differences in *Phase*, then more clearly in *Rosas danst Rosas*, in which the chorus (under the trio form at the back of the stage) highlights the successive interpretations of each dancer. In *Achterland* (1990), a whole part is constructed to constantly oppose the positions of standing and lying down, the back and the front stage, the isolated dancer and her partners in unison, the horizontal running and the reestablishment on the feet. The canon is often used, with these phrases that travel from one dancer to the other, and it is adapted as it is enriched with a tone, a jump or a tour, when it crosses a new interpreter. But the counterpoint is also treated in the relationships between dance and music, states and movements, speeches and gestures, etc.

The Flemish choreographer also knows how to use the characteristics of the space to make her composition more complex. De Keersmaecker has always established strictly defined spaces in her pieces. In *Fase*, *Rosas danst Rosas* and *Mikrokosmos*, the cutting-out in parts and the scenography refer to different places. In *Fase*, the linearity of the dance (*Piano Phase*, *Clapping Music*) or its circularity (*Come Out* and *Violin Phase*) corresponds to the repetitive musical form of Steve Reich. In *Erts*, spaces are still cut out on the stage (projection, tribunals, concert platforms, speech podiums) that will become more and more a unique place of circulation, which the scenographies often enhance on a circular mode, as in *Just before* (1997), *Drumming*, *Rain* or *Small hands (Out of the Lie of No)* (2001). It is also surprising to see how the patterns on the ground, stemming from an angular geometry, serve to generate curves and spirals reserved to dance. On the stage of *d'Amor constante más allá de la muerte* (1994), for instance, “there were two epicentres on which the series squares of



1. Mikrokosmos, 1987. Anne Teresa de Keersmaeker. Photo: Herman Sorgeloos
2. Achterland, 1990. Anne Teresa de Keersmaeker. Photo: Herman Sorgeloos

Fibonacci had been built in growing mode” (De Mey, 1998: 177). The scene was composed of two slightly discrepant rectangles, within which the spatial patterns of the dancers were inscribed, growing in accordance with the golden section. Their slight discrepancy allowed the connection of the two frames by spiralled trajectories. In most of the later pieces, these danced trajectories interpenetrate in such a complex way, that the eye loses the architecture of the space: refinement then turns into syncretism and the spectator lets herself go or is carried away. Fortunately there are perceptual breaks, for sometimes the dancers reassemble. And this group is not only a spatial “figure”; it is also the place for the collective to recharge batteries. In *Drumming*, for example, the dancers position themselves facing the audience, forming a mobile line that crosses the stage from Stage Left to Stage Right, moving forward and back, losing or winning elements in accordance with a procedure that we will meet again in *Rain*. In the same way, the improvised disorder of *In Real Time* manages to organise itself in two lines, walking to encounter one another, sideways to the audience and crossing in the middle of the plateau. Just like the reassembling in a core that concentrates and extends in spiralled trajectories, these collective figures are order factors, but they also appear as the regenerating haven of the collective, often scattered. They are at once a refuge and a launching pad, an invitation to make a break and an incitement to departure, as in that voluntarily imperfect unison of *Rain* in which the lined up dancers raise the arms, move two steps forward, turn the chest, and return to their initial place. Repeated, the phrase is gradually enriched with new elements that are time-lagged and exposed in different spaces, boosting a new complexity.

The choreographic composition of De Keersmaecker is then classical in that it resorts to “clear structures” (Van Kerkhoven, 1984: 37), often inspired by musical structures themselves. From this point of view, the choreographer is more under American than European influence. Indeed, in the United States musicians gave composition classes to dancers for a long time (for example, Louis Horst and his *Pre-Classics Forms* with Martha Graham). American dancers have thus first of all composed, not from the danced movement, but from structures coming from the exterior. To these composition structures ceaselessly used by *postmodern dance*, other fascinating forms will be added, that are more geographical (in the sense that they become places, patterns, pathways), like the circle, the spiral, the symmetry, the series of Fibonacci, etc. “In short, [a] tangle of more or less autonomous structural layers” (Plouvier, 2002: 283) having in the end little in common, apart from their sometimes esoteric complexity. The dancers end up getting lost in these complex architectures, namely from *Toccata* (1993) on, and De Keersmaecker solves the problem by asking the scenographers to write down the whole or part of these spatial paths on the ground. From that time on, the ground will be covered with lines and points as in *Amor constante*, of geometrical fragments (*Drumming*), of coloured curves (*Rain*) or numbers (*Small hands*). This graphic proliferation

will allow the visualisation of part of the compositional complexity, much better than the virtuosity of the displacements themselves, which end with an elegant interlacing of which we can only acknowledge the amazing fluidity. The preservation of these compositional foundations makes that the works of De Keersmaecker are always the same and another world. This *other* is sometimes located in the interpretative margin left to the dancers, including the geometry of the movement within the group: it matters little, for example, if in a diagonal of *jetés* the arms of a dancer are much lower than those of her partners, for they are guided by the same dynamics. It is this space of play in the sense of divergence, of space of freedom – which we are now going to recall.

A process of unveiling

Many journalistic critiques have established a doxa allowing De Keersmaecker's work to be situated "between structure and emotion". This lapidary and restrictive formula is nevertheless going to enjoy an undeniable success, tempered by choreographic analysis. It seems indeed that the artistic oscillation between those two poles is constantly denied by a dialectic movement that Anne Teresa De Keersmaecker explores and that is expressed in the permanent overcoming of these terms so put in contradictory tension. Already in the first creations, the choreographer escaped that opposition established by the critique – between the rational and cold thought leading the composition on the one side, and the emotions of the dancers on the other –, by generating an absolutely singular expressivity.

In *Fase*, De Keersmaecker ceaselessly restarts the form as to better exhaust its consistence and rhythm, letting its realisation vary, alter, if not deteriorate. By doing so, she also activates a process of unveiling that implies altering the interpretative qualities of two interpreters. Initially the faces remain unshaken and the dancers seem absorbed in themselves. But gradually the realisation of the movement becomes more violent and the dancers seem physically exhausted. In *Piano phase* for example, the accents become less powerful and the last series seems to be skipped, as if satiety and fatigue had given the order to finish as quickly as possible. Effort and fatigue are readable on the faces, counterbalanced by a determination inscribed on the lips of the dancers. That dance does not show the never ending reset of a loop that would be enabled by the disembodiment of the postmodern dancer, but rather an unavoidable physical alteration proving that something happened. In this way, from her first piece, De Keersmaecker imposes the idea that the smallest difference of interpretation is highly significant for the perception of the dance states by the spectator. From this point of view, the disclosure of the dancers' intimacy in *Rosas danst Rosas* is also exemplary, for if the interpreters applied only the defined structures, *Rosas* would have fallen over an uninteresting formalism a long time ago. Yet, it is the absolute contrary that *Rosas danst Rosas* proposes: the first part confirms the all might of a sovereign unison, including the speed variations of exe-

cution. Even the breaths figure an ensemble. Moreover, this chorus is necessary since that part of the piece, danced in silence, is supported by a variable tempo that is only assured by the alternation of the movement dynamics and the contrast between a slow realisation and a quicker version of the elementary phrase. In the second part, the sitting posture emphasises the chest's upright position. The latter is clearly brought to the fore as the dynamic organiser of that sequence, for it is around it and the flexions, extensions, and rotations that it inflicts on itself, that all the forms it gives way to are organised, producing an effect of gush and intense determination. The permanent return to a recurrent position seems to indicate some subservience to counterpoint composition principles and to the musical structure. In the third part, the arms imprint their trajectories on the body. The figure of partial rotation, initiated by the arm that escapes, and followed by the gaze, constitutes the essential redundancy of this choreographic moment. In that part, the light islets are metamorphosed in corridors, each of them hermetic to the other. In the grip of that uncompromising geometry, the space seems so sharp as it is cut in slices. Its porosity is only made possible, without noticeable wound, by the comings and goings of the bodies, which once again accentuate the character of humanity of these four girls. With that piece, De Keersmaecker digs the path traced in *Fase* and gives her dancers the opportunity to come into their own, unisons and counterpoints equally leaving each of them the freedom to lay hold of the movement.

If *Fase* shows how the interpreters, certainly tired, manage to tame the exhaustion of the form ordered by the structure, *Rosas danst Rosas* proves that composition, no matter how mathematical, turns out powerless to hold the rage it engenders. It is in the conflicting relationship between the wish of freedom that the interpreters legitimately nourish, and the renouncement imposed by the respect of such strong constraints of composition, that the choreographer was able to find a space which the Rosas occupy with so much singularity. Indeed, the performances of Rosas' dancers put an end to the sleek virtuosity of so many other companies. Their dance avoids narration, the subservience to a univocal sense, as well as any all too psychological relationships. It is enriched with the freedom accorded to the dancers, of remaining themselves instead of acting like actors. The choreographer explains that such a dance state on the stage is also the state of the work:

It is a sort of basic form that we take as a departure point, being ourselves. The first point is to be there, here and now. At the same time, there are the tasks that a dancer has to carry out, which (s)he has to execute with as much precision and passion as possible (Guisgand, 2008: 39).

So the Rosas never fear the display of their exacerbated motor expenditure. The links of complicity, of mutual help, of sympathetic incitement happen quite often among dancers. The choreographer therefore lets some play be (as we say from a loose mechanism that it has "a lot of play"), through which the inter-

pretative qualities surge, which move Rosas' dance away from all superficiality and from all chattering. About this, she makes herself clear:

That very freedom, the one of being themselves and of looking for a true communication among them, as interpreters on the stage, and towards the spectator in the auditorium. I cannot create otherwise; I cannot play *making theatre* [...]. It is true that I always try to make people keep very close to themselves and I ask them to remain what they are. For me, that way of being constitutes the best way for each of us, you and me, to be able to recognize ourselves, in the same way as the biggest abstraction enables the biggest individualisation (Guisgand, 2008: 39-40).

For the choreographer, meaning does not lie in ambush behind the movement (as if it was constituted in advance under the form of a theme: love, hatred, sorrow, etc.). Rather, it is already there, inherent to corporeal matter. De Keersmaecker is aware of the fragility of each organism and of the little it takes for everything to collapse like a card game. That is why the structures and systems she has a liking for, and which are so obvious in her creations, can appear as a shelter against the expressivity of emotions. The repetitive routines, the constant need to count in order to execute those minimalist phrases, the quasi-arithmetic and geometric understanding of the choreography become an emotional challenge because of the self-control they require. An ethical concern therefore appears in the honesty of not hiding (neither pain, nor difference, nor imperfection...) and in the attention addressed to the appropriation of the danced movement by each personality. Across the dance, the figure of the dancer is finally shown in a sort of auto portrait in movement.

By way of conclusion

In De Keersmaecker's work, the compositional structure is too complex to be clearly identified during the show. It is constituted of superposed layers sometimes without relation to one another: the musical editing, the danced trajectories, the order effects, the backward phrases, the spatial and sexed transpositions interpenetrate so much that this refinement ends up transforming into a syncretism. Even the effort to identify the pattern of the displacement of a single dancer along the lines of the plateau remains vain. Aesthetically, the structure is not a polarity towards which dance would move; it constitutes the underlying stratum. It is the hidden architecture of the way things go. In its presence, the spectator gets lost or lets herself go with other things, provided (s)he has a good place. Let me explain: the spectator who is (too) informed about that importance of the structure will be tempted to sit at the back of the auditorium as to adopt a panoramic gaze. (S)he will consider the structure of the composition as an exoskeleton, believing that (s)he will in this way capture its logic. In vain, for the syncretism is so big that it conceals a double risk: the one of transforming the *reprise* (repetitions, variations, alterations) in a refrain, but also the one of imposing the intelligence and virtuosity, masking the beauty of the unveiling. This is the reason why Rosas is a company that should be watched from a short distance: come closer, get in the swirl of *Rosas danst Rosas*, get

puffed with the dancers and watch them (re)becoming themselves in their own doubts, their efforts, and their pleasure of being together. There, in the proximity of the interpreters, lies the infinite richness that the mathematician-architect work of the Flemish choreographer conceals. Just like certain physicians explain their vocation by an aesthetical attraction to numbers (they talk about “beautiful” equations - be it in the sense of an elegant resolution or of a staggering by graphics), Anne Teresa De Keersmaeker nourishes a fascination by a hidden order, an original equation. Fascination whose respectful dimension she has overcome, in order to extract the appropriate emotions for the contemplation of abstract structures.

Translated by Paula Caspão.

Bibliography: See p. 106.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA DUDA

Colette Sadler

Coreógrafa, Glasgow/Berlín

Entre 2005 y 2008 creé dos trabajos coreográficos unidos temáticamente aunque bien distintos: *DdumY another myself* y *The making of Doubt*.

En estos trabajos la experiencia subjetiva de los objetos y espacios banales se convierte en punto de partida para traducir en ello un acercamiento a la danza y el quehacer coreográfico. El siguiente texto es una reflexión sobre ese proceso coreográfico.

Introducción

El poeta sufí Rumi escribió sobre el tema del *cuerpo deseante*: “todo lo que se mueve es del que lo mueve” (Rumi, 1995: 54) pero, ¿quién o qué puede considerarse *el que lo mueve*?

En la vida diaria la libertad de movimiento se organiza más alrededor que a través de los objetos a medida que orientamos nuestro movimiento en relación con una constelación constantemente cambiante de espacios, objetos y cuerpos, según atravesamos los espacios entre los entornos construidos y las redes urbanas. ¿No podríamos entonces también considerar los objetos y los espacios como *los que mueven* o agentes de movimiento? Entonces, ¿podemos por tanto percibir todas las cosas aparentemente estáticas desde el punto de vista del movimiento?

DdumY another myself

La silla hace gestos al cuerpo, al cuerpo para sentarse. La figura estática sentada en la secuencia inicial de *DdumY another myself* es el punto inicial desde el que considerar cómo hacer un movimiento. En una *performance* este primer movimiento puede entenderse en los términos de un comienzo y se presenta como el gesto del colapso. Mover el cuerpo de una posición vertical a una horizontal, sugiriendo un cuerpo de marioneta: este gesto a la vez pasivo y de resistencia denota el momento de pasaje de lo humano al objeto corporal. La silla producida en masa y las mesas usadas originalmente en esta pieza, con diseños hoy muy obsoletos, provienen de un espacio comunitario de

Glasgow y ejemplifican una experiencia de confort *minimal* y arquitectura funcional para todos. Se trabaja con las cualidades de este espacio y mobiliario hacia una investigación sobre la naturaleza de este contexto.

El complejo Kinning Park, donde se desarrolló por primera vez esta pieza, es un ejemplo de las políticas de acción respecto a la propiedad del espacio público. El complejo Kinning Park fue una vez un edificio de escuela primaria de las autoridades locales reinventado como centro cívico, ubicado en Govan, un área de la ciudad cercana a la antes próspera zona de construcción naval de Glasgow en el río Clyde. El ayuntamiento amenazó con el cierre del edificio hasta que los habitantes locales escenificaron una *sentada*, durante un periodo de 52 días, para asegurar la supervivencia de esos espacios. El edificio fue adquirido al ayuntamiento por una renta simbólica de una libra al año. El espacio es un proyecto social usado y cedido libre de cargas o por donación a aquellos que lo necesitan dentro de la comunidad, incluidos algunos grupos de artistas, una guardería y unos pacifistas. Helen Kyle, la organizadora de este espacio, es una activista de la comunidad que trabaja por los derechos de aquellos privados de voto en Govan.

Para el observador situado mirando al norte, el vestíbulo principal del complejo Kinning Park es un rectángulo vacío que ofrece un campo abierto para poder describir recorridos espaciales. Parece haber más espacio del que requiere el cuerpo. Al delinear el área del espectáculo medí una zona forrada de suelo de 9x9 metros y subdividí esta zona en dos niveles haciendo una plataforma con mesas largas a un extremo. Al colocar al espectador imaginario como una figura sentada enfrentada a las mesas, esta organización del espacio puede considerarse como una pantalla en tanto que aplana el espacio alrededor de una perspectiva frontal, común a las iglesias o al teatro tradicional. Reduciendo el espacio a un conjunto mínimo de accesorios de utilería de la naturaleza más banal, la ilusión del espectáculo es liminar en tanto que estos objetos representan el mundo real organizado alrededor de la idea de planeidad.

Tomando ideas de espectáculos como el *Quad* de Beckett, estas mesas y el cuadrado forrado son a la vez mapas y reglas alrededor de las cuales el intérprete debe *preambular* (inspeccionar los límites) en la dirección de las agujas del reloj. La regla del área del espectáculo es que éste sólo se completa una vez que el intérprete ha hecho un *giro* completo, o un circuito, dentro de su circunferencia total. Subvertir o jugar con estas reglas crea encuentros con los objetos y movimientos desorientados en el espacio alrededor de las direcciones adelante, atrás, derecha e izquierda, como sugiere el cuadrado.

El cuerpo de los bailarines en *DdumY another myself* se entiende como una organización de líneas en el espacio. Las primeras ideas coreográficas se desarrollaron como dibujos de líneas tomando la figura de un cuerpo empujando un cochecito de niño y reproduciéndolo como un encuentro entre el bailarín y la silla. La coreografía imita cómo el marco del cochecito de niño extien-



1. The making of Doubt, 2008. Colette Sadler. Foto: Ana Van Kooij.

de el brazo a través de una línea diagonal para producir una forma triangular entre silla y cuerpo que crea una anatomía total o *esqueleto*.

La coreografía ve el cuerpo como si fuera a través de una lente de cámara, conformando lentas y angulosas formas en movimiento alrededor de las posibilidades geométricas de este *cuerpo-silla*. Las formas del *cuerpo-silla* se disuelven, se expanden, rotan y se re-ubican en el espacio para presentar una imagen de perspectivas cambiantes al espectador sentado como si ella o él se estuviera moviendo alrededor y sobre ello.

Elevar el cuerpo sobre los plintos de las mesas los coloca dentro del marco de la descripción escultórica, en la que la lentitud actúa como un campo perceptual y como un medio de capturar el movimiento en términos anti-gravitacionales casi imposibles. Tomando los parámetros de lo cotidiano e interactuando con lo banal del mínimo al máximo, una silla y una mesa se convierten en vehículos para subvertir el significado, la unidad y la función. Una relación mimética entre silla y cuerpo permiten al cuerpo asumir las cualidades inanimadas y andróginas del objeto, y a su vez la silla, gracias a esta interacción, parece por momentos carecer de peso. Fue importante en este movimiento de la silla que la cabeza y la cara permanecieran ocultas para el observador. Este cuerpo ahora híbrido ya no puede identificarse sólo como *bailarín* o *silla*, y por eso cuestiona las representaciones de ambos. La bailarina sin cara es como el maniquí, un *cualquiera* anónimo como opuesto a un *alguien* específico.

El contorno visible del cuerpo es definido por el espacio. El cuerpo es un sólido, despelleja el umbral entre interior y exterior, la cara una superficie abierta a través de los agujeros de los ojos y la boca. Cuando movía la silla me hacía consciente de cómo es posible traducir físicamente su ausencia como una idea espacial.

La ausencia sólida o el *espacio-objeto* pueden describirse y proponerse en los términos de un espacio negativo pensando simultáneamente sobre dónde está y no está el cuerpo dentro de cualquier forma móvil. Si el bailarín entiende el espacio como una fuerza activa contra el cuerpo y a la vez como un volumen que se crea entre una parte del cuerpo y otra, o un cuerpo y otro, es quizás posible hacer el movimiento del espacio más tangible para el espectador. Sin embargo ésta puede ser una imagen invertida imposible, ya que comúnmente percibimos la figura sólo en términos positivos, tal y como escribe el artista Paul Klee en su *Cuaderno de notas Pedagógico* sobre la formación de la flecha negra:

Esta flecha se forma cuando un blanco dado, adecuado o real recibe energías intensificadas de un negro aditivo, actuante o futurible. ¿Por qué no al contrario? Respuesta: el acento recae en la rara especialidad como algo en contra de la generalidad amplia. Esta última nos afecta como competentemente estática y de costumbre, la anterior como inusual, activadora. Y la flecha siempre vuela en la dirección de la acción... (Klee, 1925: 57).

Las fuerza dinámicas de la gravedad actuando sobre el esqueleto nos informan de la verticalidad. El caminar humano es un movimiento vertical que normalmente orienta el cuerpo adelante en relación con la dirección de la mirada.

Dónde y cómo elegimos enfocar al exterior del cuerpo informándonos de cómo nos orientamos nosotros mismos en el espacio. Perder el dominio de esta dirección proyectada como un punto de referencia incrementa un modo diferente de conciencia respecto al sentido cinestésico. Extendiendo la noción de orientación espacial al desarrollar un concepto que produciría la mecánica de caminar de otro modo, dividí el cuerpo verticalmente por su mitad para renovar la coordinación alrededor de la simetría más que por oposición natural. Dividiendo la experiencia de miembros derechos e izquierdos, articulaciones, extremidades y superficies, incluyendo la cabeza como extensión de la espina central o quinto miembro, la mecánica de hacer conexiones asimétricas y simétricas produce ritmos sincopados cuando se establecen relaciones coordinadas y descoordinadas en patrones de movimiento de cuatro, tres o dos piernas.

El bailarín improvisa sobre los principios de una secuencia de movimiento constante acumulativo usando la simetría y la oposición para conectar, desmoronar o disolver *puntos* conectados mientras que coloca, descoloca, rota y dobla los miembros en el espacio. Con estas reglas el bailarín se sitúa en una búsqueda constante para coordinar y a la vez orientar el movimiento. La cabeza como extensión de la espina central no se enfoca sobre un punto fijo como cabeza rítmica y los movimientos del torso descentralizan el centro de gravedad del cuerpo. Moviéndose entre planos horizontales y verticales el cuerpo experimenta el espacio a través de la complejidad de direcciones sugeridas por el giro dentro, fuera y alrededor de su kinesfera sin intento alguno por fijar externamente su mirada.

The making of Doubt (La construcción de la duda)

The making of Doubt es una pieza de danza para intérprete humano y muñeco. Esta pieza comenzó como una serie de fotografías que confundían la identidad de humanos y muñecos recogidos de una fábrica abandonada de ropa. Antonin Artaud escribe en *El Teatro y su doble*: “la mente cree lo que ve y hace lo que cree; este es el secreto de la fascinación” (Artaud, 1949: 18). La construcción en *The making of Doubt* se refiere al proceso de percepción que elude el intelecto racional en un deseo de creer en la realidad del muñeco. La fábrica donde se originó esta pieza está en el *Merchant City* de Glasgow, que fue la segunda ciudad del Imperio Británico. El área de *Merchant City* está delimitada arquitectónicamente por su pasado victoriano e industrial. La fábrica abandonada, como la marioneta, es un cuerpo vacío e improductivo sin uso alguno. El fotógrafo Jeff Wall escribe lo siguiente sobre la pintura barroca y su cultura en un texto sobre su *mímica* fotográfica:

Esos cuerpos no estaban vinculados a máquinas, ni eran remplazados por ellas en la división del trabajo, ni estaban asustados de ellas. Desde nuestro punto de vista por tanto expresan felicidad incluso cuando sufren. Lo ceremonial, la energía y la sensualidad de los gestos del arte barroco son remplazados en la modernidad por movimientos mecánicos, acciones reflejas, involuntarias, respuestas compulsivas, estas acciones no son realmente gestos en el sentido desarrollado por la estética antigua (Wall, 1996)

El cuerpo marioneta, como esos cuerpos barrocos mencionados por Wall, no conoce el trabajo ni el dolor, no puede entrar en acción, sólo en el gesto. El gesto animado de los muñecos cuando son arrojados al aire es incontrolable; el gesto humano en su imitación es expansivo y exagerado. A medida que el rendimiento reemplaza el trabajo en el espacio de la fábrica, los actores humanos se mueven hacia un estado de acción deseada. Antonin Artaud escribe en *El Teatro y su doble*: “el teatro, es decir esa condición sin sentido momentánea que los lleva a actos inútiles sin provecho inmediato” (Artaud, 1949: 15). La acción con los muñecos en *The making of Doubt* se ejecuta con la velocidad de eficacia hacia un final sin lógica. Los humanos y los muñecos se agrupan y reagrupan creando itinerarios espaciales y paradas momentáneas alrededor de la lógica de patrones de paso y posiciones cambiantes para confundir sus identidades intercambiables. El uso de la visión periférica como medio para ver todo y todos al mismo tiempo nos mantiene al corriente de este movimiento unísono. Los momentos de *parada* son imágenes de movimiento detenido y como tales son un intento de prolongar o suspender la imagen del movimiento. Los intérpretes y los muñecos se visten de modo similar y están encapuchados para que todos parezcan anónimamente *humanos*. Construyen imágenes que expanden y contraen la distribución espacial entre ellos. Estas imágenes implican crear la arquitectura coreográfica de choques múltiples de cuerpos y muros de cuerpos como un modo de integrar y suspender la ficción del muñeco.

La figura humana posee forma antropomórfica. No puede explotar o disolver esta forma a voluntad como un superhéroe o los dioses mágicos indios en la historia mítica de la creación india *Ramayana*, que podían transformarse ellos mismos instantáneamente en una variedad de formas humanas y animales. Por tanto en la actuación el vestuario o el disfraz se convierten en modos de desmaterialización del cuerpo y de subversión de la geometría de la figura humana. En *Remembering the Body*, Gerald Sigmund escribe en el capítulo titulado “Inclinándose hacia el Punto de Ruptura: La deformación de la Danza y las imágenes manieristas del cuerpo”:

El exponente del Bauhaus Oskar Schlemmer no toma el cuerpo como su punto de partida “para esculpir lentamente la danza fuera de ella”, sino que en su lugar comienza “desde la forma, desde una idea formativa”, explorando este acercamiento a lo moderno con sus vestidos escultóricos (Sigmund, 2000: 160).

En *The making of Doubt* los miembros del muñeco o las casi prótesis se adhieren a los cuerpos de los bailarines y luego se visten con ropas cotidianas. El miembro adicional *irrita* la percepción de ambos miembros, reales y fingidos. Como el muñeco la prótesis sólo tiene éxito en tanto que reproduce un naturalismo. Estos cuerpos producen geometrías corporales inusuales y confusas, como un brazo brotando del pecho o una pierna desde la médula espinal. ¿Qué espacios habitaría tal cuerpo? En la pieza las posiciones de danza que tienen un uso clásico de la proporción y el equilibrio geométricos se subvierten con el

uso de prótesis para producir imágenes imposibles de asimetría y cuerpos volantes.

Remplazar al intérprete por una imagen no representacional produce un encubrimiento total o un disimulo de la forma humana. En *The making of Doubt* dos intérpretes de cartulina rectangular manipulados por intérpretes reales bailan en el espacio. El vocabulario de movimiento dictado por la materialidad y la superficie rectangular de los cartones que se doblan, se pliegan, giran, se invierten, saltan y se juntan y separan produce emparejamientos geométricos.

Basándome como inspiración en la intérprete moderna Loie Fuller, otros experimentos sobre la disolución de la forma antropomórfica aparecen al cubrir todo el cuerpo con una bolsa de tela en un intento por desmoronar las geometrías lineales y producir formas amorfas. Este cuerpo-cosa tiene una cualidad líquida sin un centro aparente, un intento de no fijar la forma, sino sólo de estar en movimiento.

www.stammerproductions.com

Bibliografía

Artaud, Antoin: *The theatre and its double*, Calder publications New Paris Editions, 1949.

Klee, Paul: "40 formation of the black arrow", *Pedagogical sketchbook* (Introduction and translation by Moholy-Nagy), Faber and Faber Ltd, [Bauhaus books1925].

Rumi: *Selected poems*, Penguin classics, 1995.

Sigmund, Gerald: *Remembering the body*, Hatje Cantz Publications, 2000.

Wall, Jeff: *Jeff Wall Artists*, Phaidon, 1996.



dDumY (another my self), 2005. Colette Sadler

THE MAKING OF DOUBT

Colette Sadler

Choreographer, Glasgow/Berlin

Between 2005 and 2008 I created two thematically linked yet distinct choreographic works: *DdumY another myself* and *The making of Doubt*.

In these works the subjective experience of banal objects and spaces became a starting point through which to translate an approach to dance and performance making. The following text is a reflection on that choreographic process.

Introduction

On the subject of the *desire body* the Sufi poet Rumi writes “All moving is from the mover”(Rumi, 1995: 54) but whom or what can be considered a *mover*?

In everyday life freedom of movement is organized around rather than through obstacles as we orientate our movement in relation to a constantly shifting constellation of spaces, objects and bodies as we traverse the spaces in-between built environments and urban networks. Might we not therefore consider objects and spaces also as *movers* or agents of movement? If so, can we therefore perceive all seemingly static things from the point of view of motion?

dDumY another myself

The chair gestures to the body, the body to sits. The static seated figure in the opening sequence of *dDumY another myself* is the starting point from which to consider how to make a movement. In performance this first movement can be understood in terms of a beginning and presents itself as the gesture of collapse. Moving the body from a vertical to horizontal position suggests a puppet like body. This both passive and resistive gesture denotes the moment of passage from human to bodily object. The mass-produced chair and tables originally used in this performance, designs now largely obsolete, came from a community space in Glasgow and exemplify an experience of minimal comfort and functional architecture for all. Working with the qualities of this space and furniture led to an investigation into the nature of this context.

Kinning Park, complex where the performance was first developed, is an example of the politics of action with regard to the ownership of public space. Kinning Park complex was once a local authority primary school building reinvented as a community centre, located in Govan, an area of the city close to the once thriving hub of Glasgow's ship building industry on the River Clyde. The building came under threat of closure from the city council until local people staged a 'sit-in' demonstration during a period of 52 days to ensure the spaces survival. The building was bought off the council for a symbolic rent of £1 a year. The space is a social project used and given free of charge or by donation by all who need it within the community, including a number of artist groups, a kindergarten and peace workers. Helen Kyle, the organizer of this space, is a community activist working for the rights of the disenfranchised within Govan.

To the viewer standing facing north, the main hall at Kinning Park Complex is an empty rectangle offering an open field for spatial pathways to be described. It seems more space than a body requires. In delineating the performance area I measured a taped floor area of 9 x 9 metres squared. Then I subdivided this floor space into two levels by making a platform out of long tables at one end. By positioning the imaginary viewer as a seated figure facing the tables, this organization of space can be considered a screen in so far as it flattens the space around a frontal perspective common to churches or traditional theatre. Reducing the space in a minimal setting of props of the most banal nature the illusion of performance is liminal in that these objects represent the real world organized around an idea of flatness.

Picking up from performance works such as Beckett's *Quad* these tables and taped square are both a map and rules around which the performer must *perambulate* (survey the boundaries) in a clockwise direction. The rule of the performance area is that the performance is only completed when the performer has made one complete *turn* or circuit within its total circumference. Subverting or playing with this rule creates encounters with the objects and disorientated movements in space around the directions forward, back, right and left as suggested by the square.

The dancers body in *dDumY another myself* is understood as an organization of lines in space. The first choreographic ideas were developed as line drawings taking the figure of a body pushing a pram and reproducing it as an encounter between a dancer and a chair. The choreography mimics how the pram frame extends the arm through a diagonal line to produce a triangular shape between chair and body to create a total anatomy or *skeleton*.

The choreography sees the body as if through a camera lens, morphing slow moving angular forms around the geometric possibilities of this *chair body*. The forms of *chair body* are collapsed, expanded, rotated and re-positioned in space in order to present an image of shifting perspectives to the seated spectator as if s/he were moving around and above it.

Elevating the body on the plinth of tables places it within the frame of sculptural depiction, slowness acting both as a perceptual field and as a means to capture movement in almost impossible anti-gravitational terms. Taking the parameters of the everyday and interacting with the banal minimum to the maximum, chair and table becoming vehicles through which to subvert meaning, utility and function. A mimetic relationship between chair and body allows the body to assume the deathly and androgynous quality of the object, in turn the chair through this interaction appears at moments weightless. It was important in this movement with the chair that the head and face remained hidden from the viewer. This now hybrid body can no longer be identified as only *dancer* or *chair* and as such questions the representation of both. The dancer without a face is as the dummy, an anonymous *anybody* as oppose to a *somebody*.

The body's visible outline is defined by space. The body is a solid, skin the threshold between inner and outer, the face an open surface through the holes of eyes and mouth. While working with the chair I become aware of how it is possible to physically translate its absence as a spatial idea.

Solid absence or the *space object* can be described and moved in terms of a negative space by thinking simultaneously about where the body is and is not within any moving form. If the dancer both understands space as an active force against the body and also as a volume that is created between one body part and another or one body and another, it is perhaps possible to make the movement of space more tangible for the spectator. This may however be an impossible image reversal, as we commonly perceive the figure only in positive terms as Bauhaus artist Paul Klee writes in his *Pedagogical Sketchbook* on the formation of the black arrow

This arrow forms when a given or adequate, or actual white receives intensified energies from additive, acting, or futural black. Why not the other way around? Answer: the stress lies on rare speciality as against broad generality. The latter affects us as competently static and customary; the first one as unusual, activating. And the arrow always flies in the direction of action... (Klee, 1925: 57).

The dynamic forces of gravity acting on the skeleton inform verticality. Human walking is a vertical movement that normally orientates the body forward in relation to the direction of the eyes. Where and how we choose to focus outside of the body informs how we orientate ourselves in space. Losing the dominance of this projected direction as a point of reference heightens a different kind of awareness with regard to kinesthetic sense. Extending the notion of spatial orientation in developing a concept that would produce the mechanics of walking differently, I divided the body vertically down the middle to rewire coordination around symmetry rather than natural opposition. Dividing the experience of right and left limbs, joints, extremities and surfaces including the head as an extension of the spine or fifth limb, the mechanics of making asymmetrical and symmetrical physical connections produce syncopated rhythms when put into coordinated and uncoordinated relationships in four, three and two legged movement patterns.

The dancer improvises around the principles of a constant accumulative movement sequence using symmetry and opposition to connect, collapse or dissolve connected *points* whilst placing, displacing, rotating and bending limbs in space. Within these rules the dancer is situated within a constant search to both co-ordinate and orientate movement. The head as an extension of the spine does not focus on a fixed point as rhythmic head and torso movements decentralizes the body's centre of gravity. Moving in-between horizontal and vertical planes the body experiences space through the complexity of directions suggested by turning in, out and around its kinesphere without any attempt to externally fix the gaze.

The making of Doubt

The making of Doubt is a dance performance for human and doll performers. This performance started out as a series of photographs confusing the identity of humans and dolls taken in an abandoned clothing factory. Antoin Artaud writes in *The theatre and its double*: "The mind believes what it sees and does what it believes; that is the secret of fascination" (Artaud, 1949: 18). The *making* in *The making of doubt* refers to the process of perception that bypasses rational intellect in a desire to believe in the reality of the doll. The factory where this performance originated is located in Glasgow's Merchant City, once second city of the British Empire the Merchant City area of Glasgow is architecturally delineated by its Victorian and Industrial past. The abandoned factory like the puppet is an empty and unproductive body, it serves no purpose. The photographer Jeff Wall writes the following on Baroque painting and culture within a text on his photograph *mimic*:

Those bodies were not bound to machines, or replaced by them in the division of labour, and were not afraid of them. From our point of view therefore they express happiness even when they suffer. The ceremoniousness, the energy, and the sensuousness of the gestures of Baroque art are replaced in modernity by mechanistic movements, reflex actions, involuntary, compulsive responses, these actions are not really gestures in the sense developed by older aesthetics (Wall, 1996).

The puppet body like those baroque bodies mentioned by Wall knows no labour or pain, it cannot take action only gesture. The dolls animated gesture when thrown in the air is uncontrollable; the human gesture in its imitation is expansive and exaggerated. As performance replaces labour in the factory space, the human performers are moved in state of desired action. Antoin Artaud writes in *The theatre and its double*: "Theatre, that is to say that momentarily pointlessness which drives them to useless acts without immediate profit" (Artaud, 1949: 15). The action with the dolls in *The Making of Doubt* is executed with the speed of efficiency to no logical end. The humans and dolls group and regroup creating spatial pathways and momentary stops around the logic of walking patterns and changing positions to confuse their interchangeable identities. The use of peripheral vision as a means to see everything and everyone at the same time informs this unison movement. The moments of

stop are images of arrested motion and as such are an attempt to prolong or suspend the image of movement. The performers and doll performers are dressed in similar clothing and are hooded in order to all appear anonymously *human*. They construct pictures that expand and contract the spatial distribution between them. These pictures involve creating the choreographic architecture of body pile-ups and human walls as a way to integrate and suspend the fiction of the doll.

The human figure possesses anthropomorphic form. It cannot explode or dissolve this form at will unlike a superhero or the magical Indian Gods in the mythical Indian creation story the *Ramayana* who could transform themselves instantaneously into a variety of human and animal forms. Therefore in performance costume or disguise becomes a way to dematerialize the body and subvert the geometry of the human figure. In *Remembering the Body* Gerald Sigmund writes in the chapter entitled "Bending towards the Breaking Point: The deformation of Dance and mannerist Images of the body":

The Bauhaus exponent Oskar Schlemmer does not take the body as his starting point "in order to slowly sculpt dance out of it" but instead starts "from the form, from a formative idea" exploring his approach to modernism with his sculptural costumes (Sigmund, 2000: 160).

In *The making of Doubt* puppet limbs or quasi prosthetics are attached to the dancers bodies and then costumed with everyday clothing. The additional limb *irritates* the perception of both real and fake members. Like the doll the prosthetic is only successful in so far as it reproduces naturalism. These bodies produce unusual and confusing body geometries as an arm sprouts from the chest or a leg from the spinal chord. What spaces would such a body inhabit? In performance dance positions that have a classical use of geometric proportion and balance are subverted with the use of the prosthesis to produce impossible images of asymmetry and flying bodies.

Replacing the performer with a non-representational image sees a total covering or disguising of human form. In *The making of Doubt* two rectangular cardboard *performers* operated by real performers *dance* in space. The vocabulary of movement dictated by the materiality and rectangular surface of the cardboards that fold, bend, swivel, invert, jump and come together and apart to produce geometrical couplings.

Drawing on inspiration from early modernist performer Loie Fuller other experiments with dissolving anthropomorphic form see covering the whole body in a cloth *bag* in an attempt to collapse linear geometries and produce amorphous shape. This *thing* body with no apparent centre has a liquid quality, and is an Hempt not to fix form, only to be in motion.

See www.stammerproductions.com

Bibliography: See p. 123.

THIS SIDE UP



This Side Up busca un lugar común entre la arquitectura y la coreografía, confrontando los diferentes puntos de partida con los que un/a arquitecto y un/a coreógrafo/a se enfrentan a un trabajo, pero desde un lenguaje

común. De ahí surge la idea de trabajar con el edificio:

EL TEATRO, como lenguaje o espacio compartido.

¿Qué es un teatro?, ¿qué diferencia un teatro de otro edificio? no sólo a nivel arquitectónico sino ¿cuál es la base/esencia de ese edificio? La relación entre el espectador y lo que ocurre en escena es lo que le diferencia de cualquier otra construcción. Fue precisamente esa confrontación lo que quisimos mantener, esa relación. Así que decidimos construir un teatro en directo.

This Side Up evidencia la idea de que detrás de cada objeto existe una coreografía invisible, y la convierte en visible; es la construcción de un teatro dentro de un teatro. La construcción se convierte en coreografía. La coreografía construye el espacio donde convencionalmente ella misma ocurre. EL TEATRO.

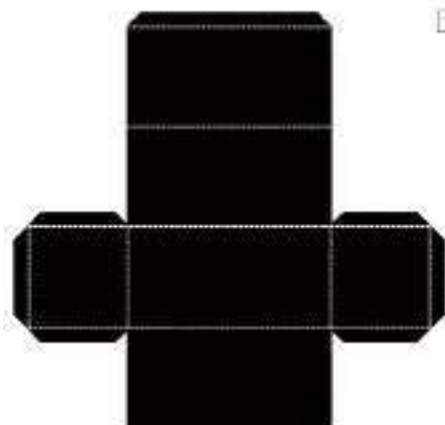
La pieza se traslada a la construcción del espacio donde sucede una pieza. Lo cual crea un juego temporal con respecto a la experiencia del público, ya que el espectador entra en el teatro y asiste a representación de la construcción de un teatro al que finalmente entra. El final de la pieza es la entrada del público en el falso teatro que vuelve a pasar por una situación, ésta vez representada, de la expectación que se experimenta al entrar en una sala. Plantea una temporalidad circular, un "loop" hacia el infinito. Ahí acaba la pieza. La obra (construcción) del teatro es la obra (pieza) de teatro. Quizá esta pieza debería llamarse LA OBRA...

El teatro se construye a base de cajas de cartón. Las cajas de cartón sustituyen al objeto. Es decir, el continente sustituye al contenido. Los objetos reales son representados por su caja contenedora. Las puertas del teatro son sustituidas por cajas reales de puertas reales que forman una puerta ficticia que funciona como puerta del teatro que estamos construyendo.

En este nivel se propone claramente la ficción, el teatro es un teatro ficticio, falso, vacío pero el espectador que acude a su construcción proyecta un teatro real. Y el público empieza a formar parte de la ficción pues sigue actuando como público dentro de un teatro falso, efímero, hueco, vacío.

Porque construimos el teatro no para utilizarlo sino para hacerlo.

Para esta publicación te proponemos pasar por dicha experiencia, haciendo visible nuestra coreografía a través de un recortable que tú mismo puedes realizar en tu casa, siguiendo los pasos que te indicamos en las siguientes páginas.



1

- 1 / CAJAS NEGRAS
x 208 unid.
- 2 / botellas FIGUERAS
x 40 unid.
- 3 / figura TOLE
x 20 unid.



2



3



Escala 1:30

Querido lector, le invitamos a crear tu propio teatro en miniatura, a realizar tu propia coreografía en casa para crear el objeto. Para ello te proponemos un guión de movimiento que puedes convertir en tu propia performance invitando a tanta gente como quieras para realizarlo.

- 1/ Fotocopia los patrones que te proponemos en estas páginas tantas veces como viene indicado.
- 2/ Amplia el mapa de movimiento a 500X100 para llegar a la escala 1:20 y conviértelo en tu **TABLERO DE TEATRO**.
- 3/ Recorta primero los patrones de las personas **TOLE** y **ALBA**.
- 4/ Doble las pestañas por las líneas discontinuas que tienen de soporte.
- 5/ Colócalos alrededor de tu **TABLERO DE TEATRO** tras línea discontinua blanca y roja.
- 6/ Recorta después los patrones de **MURO** uno por uno. Dobla los por las líneas discontinuas. Pega las solapas para darles cuerpo dejando los logos por hacia fuera.
- 7/ Coloca esas 225 cajas de la siguiente manera. 25 cajas sobre la línea discontinua amarilla y negra y, en contrapeado, forma un muro hasta acabar con todas las unidades.
- 8/ Continúa con los 2 patrones de puertas **NASCOR** de la misma manera. Dobla y pega. Déjalos apertados para luego.
- 9/ Corta, dobla y pega los patrones de **PAREDES**.
- 10/ Coloca esas 950 cajas de la siguiente manera: sépalas en 475 y 475. La primera mitad sobre la línea negra que nace a continuación del muro **MURO** que acabas de hacer y la segunda mitad sobre la línea naranja dejando el hueco que aparece en el labiero.
- 11/ Ahora pon una de las cajas de puertas **NASCOR** entre el muro **MURO** y el comienzo de la línea naranja y la otra a continuación de la pared **PAREDES** que ocupa la línea negra.
- 12/ Corta, dobla y pega los patrones de las butacas **FIGUERAS**.
- 13/ Coloca las cajas en el centro del recuadro azul, en 5 filas de 8 butacas cada una en paralelo al muro **MURO**.
- 14/ Corta, dobla y pega los patrones de tarima **ROSCO**.
- 15/ Empieza a colocarlos en perpendicular a los extremos de **PAREDES**, creando una primera fila de 4 cajas de **ROSCO** y dejando dos huecos simétricos a cada lado.
- 16/ Continúa colocando la tarima **ROSCO** tal y como aparece en tu **TABLERO DE TEATRO**.
- 17/ Corta, dobla y pega los patrones de las **CAJAS NEGRAS**.
- 18/ En los huecos de los extremos que han dejado las cajas **ROSCO** coloca las **CAJAS NEGRAS** hasta rellenarlas del todo subiendo en vertical la altura de 7 cajas.
- 19/ Cierra toda la superficie longitudinal de **ROSCO** con **CAJAS NEGRAS** ocupando la línea negra que queda y subiendo en altura y de manera contrapeada 7 cajas hasta agotar todas las unidades.
- 20/ Corta, dobla y pega los patrones con el dibujo de los **FOCOS**.
- 21/ Pégalos con celo a dos palos de madera de **PINCHO MORUNCU**: 5 cajas en cada palo.
- 22/ Coloca un palo entre una columna y otra de **CAJAS NEGRAS** en toda la longitud de **ROSCO**. Repite la misma coreografía con el otro palo.
- 23/ Corta, dobla y pega los patrones de **EXTINTOR**.
- 24/ Coloca una caja de **EXTINTOR** en el medio de cada pared de **PAREDES** con ayuda de cinta de doble cara. Solo te quedará una, colócala en el medio del muro **MURO**.
- 25/ Coloca todas las figuras de **TOLE** y **ALBA** haciendo fila enfrente de la puerta **NASCOR** siguiendo la línea verde.
- 26/ Corta y dobla los patrones de la figura **JAIME**.
- 27/ Abre la puerta **NASCOR**.
- 28/ Retira todas las figuras de **TOLE** y **ALBA**.
- 29/ Coloca todas las figuras de **JAIME** encima de las cajas **FIGUERAS**.
- 30/ Cierra la puerta **NASCOR**.
- 31/ Apaga la luz de la habitación.
- 32/ Empieza la función.

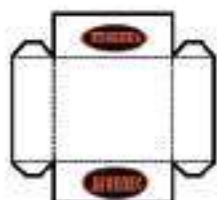


4



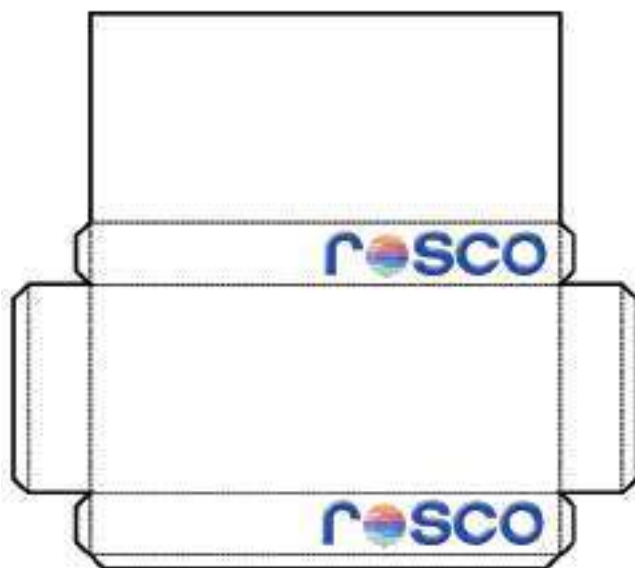
5

- 4 / figura JAIME
x 40 unid.
- 5 / muro MURO
x 225 unid.
- 6 / paredes PAREDES
x 260 unid.
- 7 / tarima ROSCO
x 23 unid.
- 8 / figura ALBA
x 20 unid.



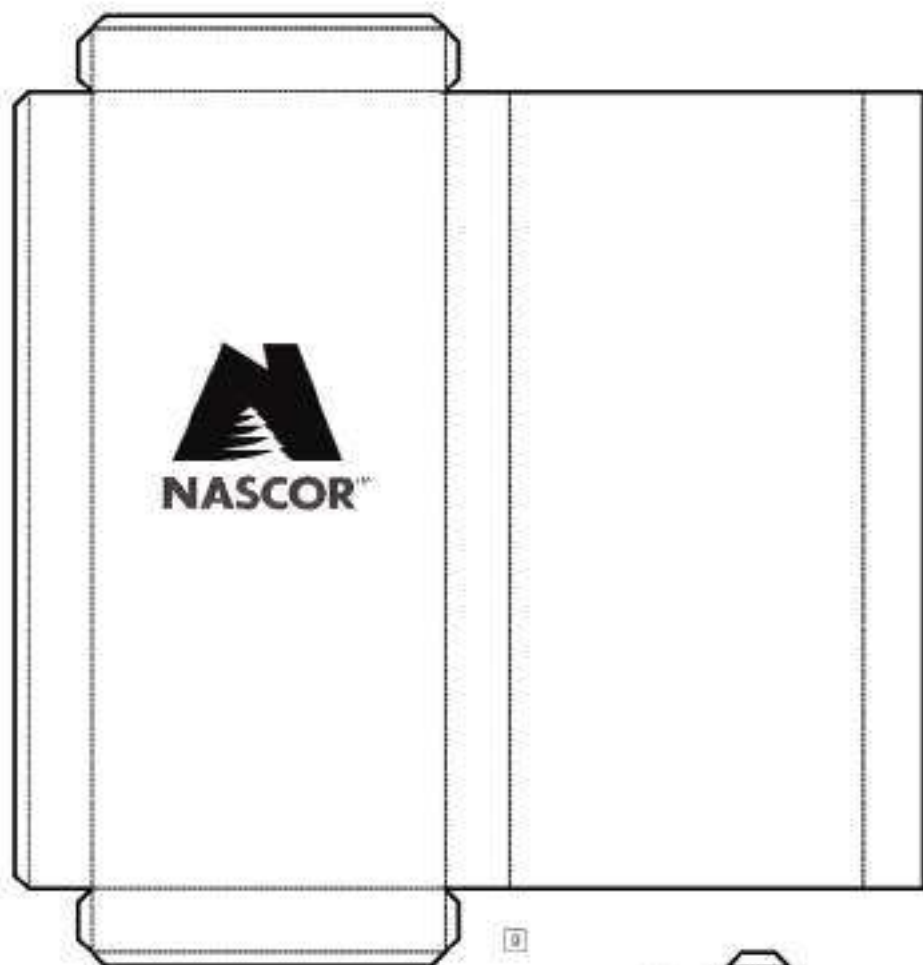
6

7

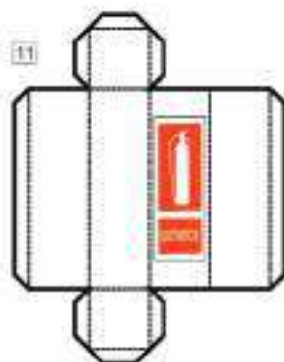
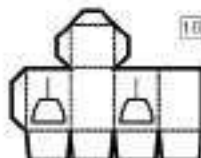


8

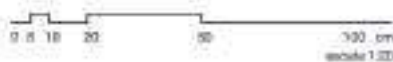




- 9 / puertas NASCOR
x 2 unid.
- 10 / caja FOCO
x 10 unid.
- 11 / caja EXTINTOR
x 3 unid.



← usa nuestro mapa de movimiento como
TABLERO DE TEATRO





TMS SIDE UP es una plaza realizada por María Jorja en colaboración con los residentes de la Escuela de Arquitectos de Alcalá de Henares: Isabel Rodríguez, Ceballos, Alba Castillos, Ana Jiménez, Jara Vascón, José M. Enríquez, Fernando Toledo, Cristina Delgado, Elena Jiménez, Pablo Cruz, Juan Miguel Horro, Eloy Pérez y Mercedes Molinos.

Colaborada por el Aula de Gestión Cultural Cuervo, la E.T.S. de Arquitectos de la Universidad de Alcalá de Henares y Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Con el apoyo de Presentable 05.

Esta plaza nació dentro del proyecto CUL.TIVOS 2. Un proyecto organizado por Jaime Ceballos-Solís y Fernando Delgado que fue presentado en el 100 Festival Internacional Madrid en Enero 2006.

* Imágenes de la representación de TMS SIDE UP en el festival In-Desarrollo 06, La Casa Encendida, junio 2006.

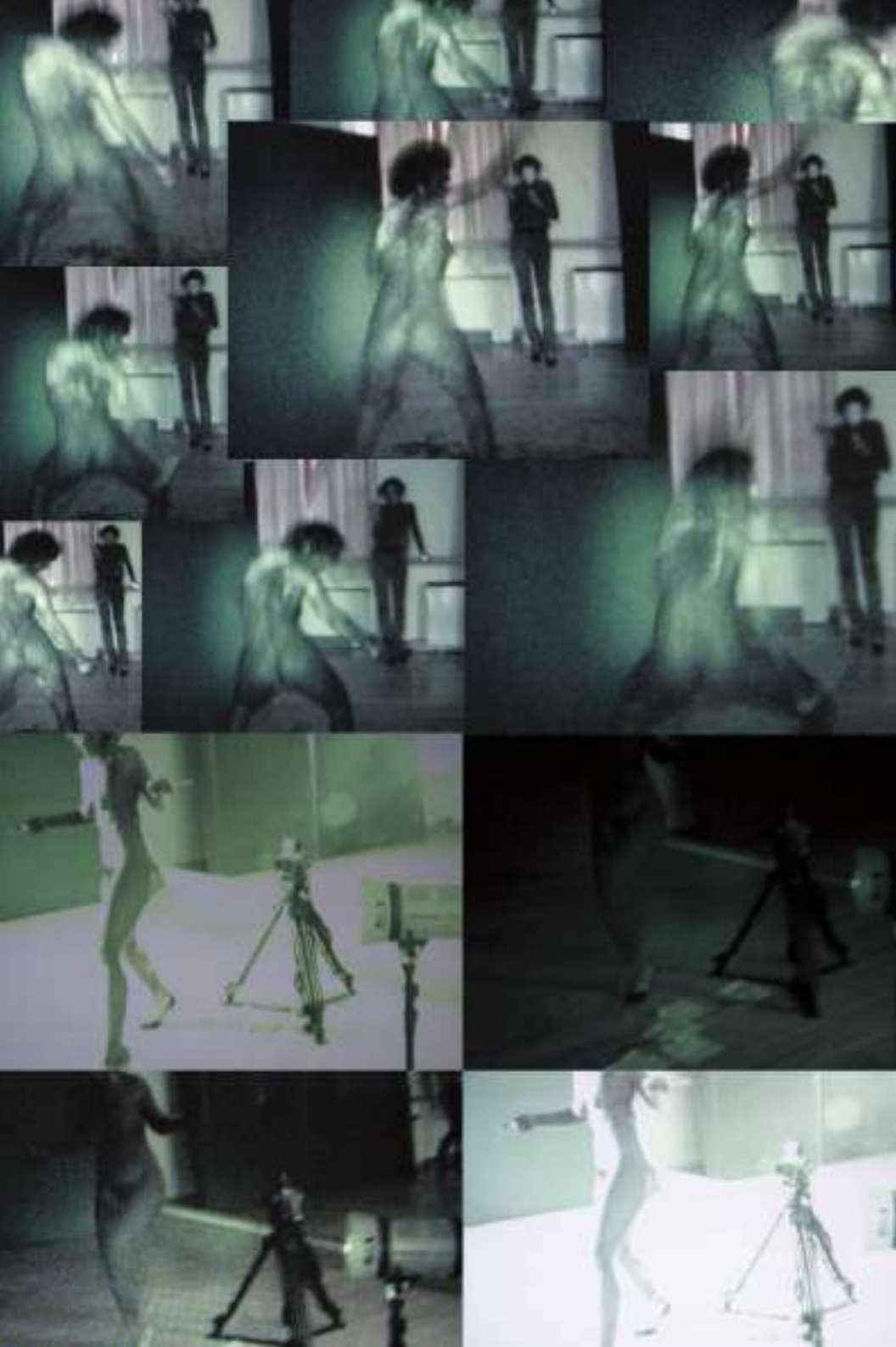
Fotos: Edurne Rubio



Escorzo para la ansiedad. Foreshortened figure for Anxiety, 2007. Diana Coca









RETROACTION

MIT, Cambridge, MA, 1997

Objeto para el cuerpo medidas 11 1/2 x 3 1/4 x 12 3/16 (pulgadas)

Espejo, vidrio, aluminio, plástico

Los periscopios se construyen completamente con espejos en su interior para componer una estructura de tubo cuadrado, normalmente embebida en el muro o el suelo del espacio de exposiciones para que la visión del observador alcance las plantas inferiores de la galería y más allá del muro donde normalmente hay otra exposición. Los periscopios extienden nuestro sentido del espacio hacia los espacios inaccesibles adyacentes rompiendo el límite físico y estructural del contenedor arquitectónico.

En 1997 se produjeron estos periscopios corporales con forma de gafas. Se diseñaron para crear la diversidad del espectáculo de un nuevo paisaje urbano para el portador y para reflejar y mostrar lo que sucedía detrás del portador, y se empleaban para caminar hacia atrás. La pieza de vídeo *Retroaction* se basa en este instrumento portátil.

Wearable object measuring 11 1/2 x 3 1/4 x 12 3/16 (inch)

Mirror, glass, aluminum, plastic

The periscopes are entirely made with inward-facing mirrors inside to compose a structure of a square tube, usually embedded into the wall or the floor of the exhibition space to reach the viewer's sight into the lower galleries and beyond the wall where the another exhibition is on view. The periscopes extend our sense of space into the unattained spaces breaking down the physical and structural limit of architectural container.

In 1997 wearable periscopes were produced in the form of eyeglasses. They were designed to create the diversity of spectacle of new urban landscape for the wearer and to reflect and show what was behind the wearer and was used to walk backward. The video piece *Retroaction* is based on this wearable instrument.





SANATORIUM

2006

Youkobo ART SPACE, Tokyo, Japón

Instalación *site-specific*. Copia lambda

Desde 1998 he creado obras espaciales que a menudo dependen del espacio físico en que se ubican. Mis instalaciones se crean específicamente para espacios determinados de museos u otros espacios institucionales. Están compuestos no sólo de un grupo de objetos dispuestos en el espacio expositivo, sino también de todo el ambiente (fuera del museo). Algunas instalaciones hacen al visitante experimentar el espacio alrededor del museo y el ambiente exterior.

Sanatorium permite al visitante ver las habitaciones de residencia bajo el piso del Youkobo ART SPACE penetrando a través del suelo. Dos largas tiras de fotografías se cruzan entre sí sobre el suelo del espacio expositivo como si las fotografías pegadas al suelo de la galería Youkobo revelaran las habitaciones de residentes bajo la galería donde yo me había hospedado antes del comienzo de la exposición. Las fotografías, instaladas en los muros de la misma galería, mostraban más allá de los muros: las oficinas y los alrededores.

Youkobo ART SPACE, Tokyo, Japan

Site-specific installation. Lambda print

Since 1988, I have been creating spatial works, which often depend on the physical space in which they are located. My installations are created especially for a specific museum space or other institutionalized spaces and are composed not only by a group of objects displayed in the exhibition space but also by the entire environment (outside the museum). Some installations make visitors experience the surrounding art space and the outdoor environment.

Sanatorium allows audience to view the resident rooms underneath the floor of Youkobo ART SPACE penetrating through the floor. Two long strips of photographs cut across each other on the floor of the exhibition space as if the photographs attached on the floor of the Youkobo gallery disclosed the resident rooms underneath the gallery where I stayed before the exhibition started. The photographs, installed on the walls of the same gallery showed views beyond the walls: the office and the surroundings.





Plaaſthepaling, 1995. Susan Kozel. Foto: Jeanne van Heeswijk

EL TIEMPO EN MIS MANOS: TRABAJANDO SOLA CON UNA HABITACIÓN DE MADERA

Susan Kozel

Coreógrafa, University of East London

Quizás el tiempo existencial es en sí mismo un producto fracasado de un tiempo colectivo anterior, y quizás también genera su propio espacio, el espacio que se merece. Quizás el dilema de la habitación como una forma última de espacio sin escape deba pensarse en este contexto. Esa última habitación existencial que fue el escenario de las obras de Beckett (...)

Esto sirve para sugerir que no podemos pensar más allá de la habitación, y que la habitación marca un cierto punto final embriagado de temporalidad.

Sin embargo esto no es algo terrible (...) has alcanzado y has trazado el límite final, más allá del cual la mente no puede pasar. De hecho entonces, gracias al propio acto de hacerte consciente de ese límite o frontera, has ido ya más allá de ella de algún modo, la has arrastrado al interior del pensamiento y la has trascendido (Jameson, 1999).

Room with a View fue una serie de experimentos colectivos de los años 90 concebidos y apadrinados por la artista holandesa Jeanne van Heeswijk que ocurrieron a través de la estructura conceptual y física de una habitación de madera con ruedas. *Plaastbepaling* fue el único episodio de *Room with a View* que se movía físicamente. Su posición dentro del espacio de la galería se modificaba continuamente a lo largo del paso de un día, siendo el día definido por los horarios de apertura de la galería concreta y no por los movimientos del sol y de la luna. En la Witte de With de Rotterdam (24 de febrero de 1996), el día duraba desde las 11 am hasta las 6 pm. En el Museo de Arte moderno de Arnhem (agosto de 1997), el día duraba desde la 1 pm hasta las 6 pm. En el Gemeentemuseum de La Haya (2 de mayo de 1998), el día duraba desde las 10 am hasta las 5 am.

Plaastbepaling fue ideado en 1995, visitó tres galerías a lo largo de un período de tres años, y ahora existe a través de escritos, imágenes y recuerdos. El tiempo y el movimiento se han venido asociando desde hace mucho tiempo, y parece adecuado que un texto sobre *Plaastbepaling* se sitúe en los parámetros de la temporalidad, en particular si se considera que esta es la única instalación de *Room with a View* que se supone que no está cerrada o completa.

Van Heeswijk decidió que permanecería abierta, con el potencial para su revalidación en lo que nebulosamente se podría definir como el futuro. Si esta revalidación sucede o no es algo inmaterial. Su ausencia deliberada de cierre es una elección temporal significativa, tan significativa como elegir colocar una gran habitación de madera sobre ruedas, empujada por una bailarina, en los muros tradicionalmente estáticos de los espacios convencionales de las galerías.

Van Heeswijk y yo ideamos *Plaastbepaling* en dos estudios de Rotterdam. La Habitación, que mide 3m x 4m x 3m, con ruedas, una puerta, y sin suelo ni techo, se construyó, y yo me fui familiarizando con su forma estructural. No empezamos con ningún modelo preconcebido de movimiento ni ninguna narrativa más allá del deseo por explorar el acto dinámico de la colocación. Toda la instalación, desde la ideación hasta la actuación, fue un largo diálogo entre van Heeswijk, la Habitación y yo, delante de los ojos de un puñado de visitantes. Fue evidente rápidamente que esta Habitación no era una entidad fija, cambiaba dependiendo de la humedad del aire y de la superficie del suelo. En días húmedos era casi imposible moverla porque unos bultos pequeños en la madera de la Habitación y del suelo producían un rozamiento inesperado. Las enormes ruedas de la estructura giraban y se movían fuera de su alineación, como las del más huido carrito de supermercado, haciendo que a veces se deslizara sin esfuerzo y a veces se detuviera como congelada en el tiempo y el espacio. Yo trepaba sobre ella, a su alrededor, a un lado. La observaba de lejos y me aplastaba sobre ella, tratando de ocupar su mismo espacio. Contemplaba cómo la luz natural o artificial se reflejaba en ella y arremetía a su través. Además había que considerar los sonidos. La estructura desde luego crujía y gruñía, porque está hecha de madera sin tratar. Retumbaba de manera formidable cuando se la podía mover fácilmente y parecía respirar y parlotear fleumáticamente cuando se la hacía viajar de manera muy, muy lenta.

Aunque la narrativa no era una prioridad, cada secuencia de este modelo de movimiento coreografiado con precisión parecía generar un significado. Aunque la belleza no era un objetivo, los observadores a menudo creían que nosotros habíamos creado una pieza extrañamente bella. La gente de teatro afirma que sólo se necesita una persona (con o sin objetos), en un espacio vacío, para poder atribuir una narrativa a la situación: incluso la ausencia de intención dramática tiene un efecto dramático. Y los bailarines que experimentan en los márgenes del mundo de la danza saben que existe una belleza implícita en el pasear. *Plaastbepaling* no pretendía tener ni narrativa política ni belleza formal. Su punto de partida era simplemente la posición en el espacio. Los modelos y velocidades en el tiempo y el espacio que llenan un día completo de movimiento empezaron siendo exploraciones mundanas de las muchas maneras en que el cuerpo puede moverse con una estructura grande. Estas se fueron transformando en las geometrías personales y políticas de los objetos y las personas en los espacios de galerías.

Aparecieron dos cualidades inesperadas de las *performances* que actúan de base para una discusión sobre el tiempo que ve la habitación no como “un cierto punto final embriagado de temporalidad” (Jameson 1999: 216), sino como el vehículo para cuestionar las temporalidades que convergen en ella.

La primera cualidad: la intimidad. Me hice extraordinariamente amiga de la *caja* a medida que la iba conociendo. Sin embargo, como con las relaciones personales, el afecto se fue trufando con la frustración, el aburrimiento, el juego y la irritación. Un abanico de emociones humanas se filtraba entre mis tareas y se hizo algo interpretable para los observadores. La secuencia de empujes largos, lentos y rectos era muy simple pero físicamente difícil. A las estructuras grandes no les gusta moverse en línea recta. El esfuerzo y la concentración mental requeridos para conseguir desplazamientos longitudinales y transversales en el espacio de la galería eran extremos. El regocijo al conseguir rotar la Habitación en un círculo de 360 grados era comparable al producido por un viaje en la montaña rusa. El fetichismo por la precisión al ajustar la estructura en el margen de un centímetro en una posición determinada se convertía en la parodia legítima de la necesidad del pintor por añadir sólo un brochazo más para completar su lienzo, o la del escritor que necesita una sola palabra más, y así indefinidamente. Y finalmente, el momento del colapso sobre la Habitación, de hacerla moverse muy, muy despacio, tenía una poesía física explícita. Los sonidos de la madera sobre la madera en un oído y los ecos de la gente de la galería en el otro hacían de mi propia respiración ronca y del latido de mi corazón un sándwich. Mis huesos y la madera, sus crujidos y mis respiros, moviéndose a un paso monumentalmente lento: ¿era esto una *performance*, una obra de arte, o una exploración de la vulnerabilidad humana y estructural? Después de reflexionarlo, gran parte de la riqueza de *Plaastbepaling* tiene lugar a través de la yuxtaposición de sensaciones físicas enormemente concretas, pero huidizas, con componentes conceptuales y formales.

La segunda cualidad: una identidad que se desenvuelve en el tiempo. Las tres puestas en escena de *Plaastbepaling* fueron chocantes por ser tan diferentes, pero al mismo tiempo tan iguales. Las tres localizaciones eran muy distintas entre sí. La galería Witte de With es un cubo blanco situado en el centro de Rotterdam. Es un bastión del arte contemporáneo. Durante la visita de *Plaastbepaling* había, sobre las paredes, fotografías de Eadweard Muybridge y Jan Dibbets, ellos mismos explorando a través de la fotografía el tiempo atrapado y revelado en el tiempo. La Habitación brillaba, color miel, en la blancura casi hospitalaria del espacio expositivo. El Museo de Arte Moderno de Arnhem era en conjunto más cálido y amable, pero no sin cierto afilamiento. Los muros ligeramente quebrados y el suelo de parquet alojaban una exposición de pintura de mujeres artistas, incluidas las poderosas imágenes de Marlene Dumas. El Gemeentemuseum de La Haya estaba en mitad de una reforma cuando lo visitamos, y una exposición del trabajo de jóvenes artistas holandeses se había

infiltrado en el espacio coincidiendo con un congreso sobre arte y política. Durante la mayor parte del día *Plaastbepaling* se movía entre el polvo, los vigilantes y unos pocos visitantes descarriados. La muchedumbre llegaba cuando el congreso tenía intermedios. El sentimiento resultante fue el de vacío. *Plaastbepaling* reveló una especie de *diferencia-en-lo-mismo* en las diversas localizaciones y en el marco temporal. A pesar de la ausencia de ensayos, en La Haya las secuencias de empujar, escalar, rodear, acercarse, acariciar y ajustar se mantuvieron extraordinariamente precisas. La memoria corporal juega un gran papel en la capacidad de reproducir una coreografía al recurrir a unas reservas más allá de las celebradas memorias conceptual y visual. La memoria corporal combinada con el modo en que un objeto es absorbido, en el sentido que el cuerpo tiene de su propia extensión, da cuenta de cómo yo era capaz de hacer oscilar la enorme estructura a pocos centímetros de una pintura o un muro, y saber a ciencia cierta que no los dañaría. Como se puede esperar, había sutiles diferencias tangibles según el tiempo, lugar y mi propio estado físico (para la *performance* de Arnhem tenía la espalda mal y para La Haya estaba agotada de otra *performance* a medianoche la noche anterior). Pero lo más chocante fue la aparición de una *maduración* intangible que permitía reconocer que era la misma pieza combinada con un redescubrimiento naíf de las formas, modelos y relaciones en el espacio que hizo que cada *performance* pareciera como un nuevo encuentro.

Con *Plaastbepaling, Room with a View* se ha convertido en el lugar de convergencia de dos temporalidades: una temporalidad fenomenológica de experiencia y un entendimiento más amplio del curso del *tiempo de desarrollo*. El primero se basa en los datos sensibles derivados de un momento dado para establecer un entendimiento del acontecimiento, y prevalece en gran parte del discurso de la *performance* en vivo. Por su parte, el segundo permite a la forma ser una condición dinámica más que un conjunto fijo de coordenadas. El *tiempo de desarrollo* es un tema de debate en círculos arquitectónicos y Greg Lynn lo ha descrito en estos términos:

La organización en los sistemas biológicos que crecen y se reproducen en el tiempo debe entenderse en términos de tiempo de desarrollo. La evolución y el crecimiento epigenético conceptualizan la forma como un proceso de desarrollo más que como una condición paralizada o fija. (...) El proceso de tiempo de desarrollo implica un organismo internamente constreñido desarrollándose en la complejidad dentro de un campo contextual de influencias. Los efectos de este proceso son las diferencias que aparecen en el organismo. Estas son en principio rítmicas (Lynn 1999: 269).

La idea de *tiempo de desarrollo* puede emplearse para explorar las limitaciones potenciales de un acercamiento fenomenológico o experimental al movimiento. Éstas han sido siempre objeciones a la fenomenología basada en lecturas apresuradas de Heidegger y Merleau-Ponty que les atribuyen una subjetividad masculina y universal como base de la experiencia. Este no es el problema que me planteo ahora, porque he conseguido delinear los escritos tardíos de Merleau-Ponty como un punto de vista filosófico que deja lugar para la

experiencia personificada del bailarín de sus escritos anteriores. El asunto que se plantea nace de los debates sobre arquitectura y tiempo y sugiere que quizás la fenomenología de la experiencia vivida inmediata es de algún modo todavía demasiado estática, y demasiado centrada en un individuo. La exploración del momento a través de los sentidos corre el riesgo de iluminar sólo ese momento como si fuera una curiosidad, un *cameo*, un fragmento en última instancia dislocadamente postmoderno. Sin embargo, la jugada de evitar la fragmentación y extender la relevancia del momento más allá del tiempo corre el riesgo de situar la experiencia del momento en una especie de plantilla de la verdad. Esto se relaciona con la crítica de que la fenomenología tiende al espacio más que al tiempo, y que de algún modo confía en la mediación de una experiencia actual con una experiencia original autoritaria.

Imaginar espacios que incluyan los tiempos de disparidad e hibridación, liberando nuestros modos de ser y su composición de narrativas anteriores y permitiendo a nuevas historias nacer en nuestras historias, requiere que uno parta del “establecimiento” fenomenológico del espacio (Rajchman 1999: 157).

Aunque nunca me ha parecido que un acercamiento experimental a la *performance* fuera incapaz de dar cuenta de *lo nuevo* (como en las “nuevas historias” a las que se refiere Rajchman), creo que existe el riesgo de que la novedad sea concebida como algo nuevo, seguido de algo nuevo, seguido de algo nuevo, seguido de algo nuevo, hasta el infinito. El resultado sería una cadena de nuevas experiencias en una progresión lineal con lo más nuevo de lo nuevo elevado en importancia (éste es el modelo de nuestra sociedad de consumo, de ahí la obsesión por productos cada vez más *nuevos y mejorados*). Superar este aspecto de la experiencia sensitiva requiere prestar atención a la sutil diferencia entre progreso y proceso. Durante años ha sido costumbre habitual mostrar un trabajo de *performance* experimental antes de estar acabado, llamándolo *work in progress*. Progreso implica que el trabajo está en la senda de su clausura o finalización en una fecha futura. Parece que la temporalidad que debe ser extraída del desarrollo del tiempo necesita del proceso, entendido como un estado evolutivo sin ninguna iteración privilegiada sobre su predecesora, en otras palabras, sin la orientación finalista ni la jerarquía implícita del progreso. El *tiempo procesual* es otra formulación del *tiempo de desarrollo* en la medida que permite a una forma crecer y evolucionar, es decir, da lugar a una condición auténticamente dinámica al implicar una simultaneidad de experiencias que están procesadas en un *todo* fluctuante en cualquier momento. En este sentido, la pausa en la que me quito una astilla de la mano antes de continuar empujando la Habitación es un componente temporal tan importante de *Plaastbepaling* como lo es elegir tener la Habitación de visita en una galería durante una exposición sólo un día, y moverla continuamente en vez de tener pequeños interludios de movimiento en tiempos específicos. La pausa, el día único y la continuidad de movimiento son componentes coexistentes con el proceso.

Usando *Plaastbepaling* como ejemplo, queda claro cómo las descripciones fenomenológicas o de experiencia por sí solas no pueden dar una visión adecuada de una *performance* o de una instalación. Volviendo a la referencia de Jameson sobre “la habitación” citada al principio de este capítulo, nos situamos ante la sugerencia intrigante de que el tiempo existencial es el producto de un orden colectivo anterior, y quizás también genera su propio espacio, de que la habitación es a la vez una contención y un traspasar sus límites. Vemos así el dilema real de necesitar la descripción tanto de la espacialidad del momento como de la trayectoria del tiempo, tanto la mutación de una estructura como la experiencia física colectiva de los cuerpos. Alguna idea de colectividad es muy relevante en *Plaastbepaling* porque, junto a todas las instalaciones previas de *Room with a View*, es una colaboración, y porque los observadores en cada galería formaron una mini comunidad y afectaron a la instalación al influenciar la cualidad de mi movimiento. Una vez más la descripción que hace Lynn de su propio trabajo es reveladora:

No hay ninguna ejemplificación de la forma sino más bien la distribución de elementos en modelos secuenciales según diferentes velocidades, aceleraciones, caídas y trayectorias (Lynn 1999: 271).

Yo empujaba la Habitación en los espacios de las galerías llenas de gente (los visitantes), por lo tanto las aceleraciones, caídas y trayectorias se formalizaban gracias a la presencia de otros. Dicho más bruscamente, yo necesitaba tener conciencia de quiénes estaban alrededor para no derribarlos con una estructura de madera de una tonelada. Mantenía la conciencia de la agilidad física de los que me rodeaban: si había más gente usando muletas o silla de ruedas, niños corriendo, o gente sentada o simplemente inconsciente de los movimientos de la Habitación. Esto es del todo obvio, pero las agrupaciones de personas tenían menos influencias explícitas sobre mí.

En la Witte de With de Rotterdam había cierta presión por *actuar*. La coreografía de *Plaastbepaling* incluye pausas específicas y descansos cuando o bien me aparto de la Habitación o bien abandono el espacio completamente. Sentí cierto descontento cuando interrumpía el movimiento al irme, y en concreto cuando comenzaba la secuencia siguiente inoportunamente, simplemente volviendo al espacio sin hacer el anuncio de que la pieza continuaba. Sentía la máxima concentración cuando había pocos visitantes porque parecía haber menos diferencia entre los observadores y yo misma como intérprete. Los grupos pequeños parecían preparados para hacer el viaje conmigo a medida que emergía, más que intentar imponer expectativas temporales pre-establecidas sobre la acción. En el Museo de Arte Moderno de Arnhem sentí como si me hubiera integrado en la rutina diaria de familias y estudiantes de arte llenando su tiempo del sábado. Sus modelos de comportamiento resultaban más visibles que en la galería Witte de With. En un momento dado tuve un problema: la Habitación se atascó en un desnivel del suelo. Como había estado empujando la Habitación durante horas, simplemente no tenía la fuerza para

superar ese pequeño obstáculo. Un hombre mayor caminó hacia mí y me habló en holandés, y aunque no podía entender sus palabras supe que me estaba ofreciendo ayuda. Dije: “Sí, muchas gracias”, y se apoyó en la Habitación con todo su peso junto a mí. Sólo llevó un momento desatascarla. Entonces él desapareció en la multitud y yo continué. Otro individuo ignoró deliberadamente la Habitación y mi actividad. Estaba allí para ver los cuadros y no quería ser interrumpido ni un instante por nada, incluso si era grande y lo tenía, a veces, muy cerca. Los ciclos se hicieron evidentes, más allá de mi propia repetición de secuencias, cuando dos personas que habían mirado antes el mismo día volvieron para los treinta minutos finales: la temporalidad colectiva doblándose sobre sí misma. Vieron secuencias similares con distinta iluminación, composición de visitantes y mi nivel de energía.

Por ahora queda claro que sólo puedo retener un sentido de *tiempo de experiencia* y combinarlo con alguna idea de *tiempo de desarrollo* situado en el sistema dinámico que es *Plaastbepaling*. La razón para mantenerse en el *tiempo de experiencia* es el constante peligro de adentrarse en la abstracción y perder la conciencia de que las estructuras arquitectónicas y las consideraciones teóricas dependen, hasta cierto punto, de la presencia del cuerpo físico. El modo de asegurarse de que el momento de experiencia del cuerpo viviente no se pierde es asegurarse de que las minucias de la experiencia sensitiva se filtren (¿para infiltrarse?) en las consideraciones a un meta nivel. En vez de comportarse como un peso muerto, los detalles del momento de movimiento conceden credenciales físicas y mordacidad al curso del tiempo. También se comportan como una especie de comprobación de la realidad para la mayor parte de la retórica filosófica. Esto se resume concediendo una igualdad de significado al crujido de la Habitación, las marcas de mi sudor dejadas sobre la madera inacabada y las observaciones aparentemente elevadas sobre las diferencias y similitudes de *Plaastbepaling*, así como el desafío que impone sobre la sistemática de la galería.

Desde la perspectiva de un arquitecto, el crecimiento real, el movimiento o la interacción pueden parecer simplistas o insignificantes, con el efecto de hacer marginal el papel del movimiento físico dentro de un sentido más amplio de temporalidad. Anidando en sus comentarios sobre el *tiempo de desarrollo*, que parecen de gran relevancia para *Plaastbepaling*, Lynn afirma que:

Los principios de diseño en el marco del tiempo de desarrollo, junto con las características y efectos arquitectónicos resultantes, no deberían evaluarse basándonos en la afirmación simplista de que si la arquitectura sirve para investigar el tiempo, entonces debe crecer, moverse o interactuar literalmente (Lynn 1999: 269).

¿Pero qué pasa si se mueve e interactúa, expandiéndose más allá de la acción más básica de ejercer presión física contra el soporte estructural? El modelo de Lynn de organización biológica seguramente puede dar lugar a eso, pero sus prioridades están en otro lugar. De modo parecido, la poética de lo orgánico en la arquitectura de Charles Jencks magnifica el momento de expe-

riencia de modo que las temporalidades de la personificación y el gesto se desprenden de la escala. Escribe Jencks:

Nosotros los mortales crecemos, maduramos y morimos a tiempo. Nuestras estructuras, nuestros dientes y huesos, como los edificios, son lo único que nos sobrevive (Jencks 1999: 176).

Este es un ejemplo de cómo los arquitectos ven el tiempo, en una escala demasiado grande como para hacer justicia a la intimidad del movimiento de una *performance* en vivo del tipo que es relevante a *Plaastbepaling*. Lo efímero suele ser definido como tiendas, edificios inflables o rascacielos que se erigen y son demolidos en ciclos de diez años. Lo personal corresponde a toda una vida, la “vida individual como la unidad” (Jencks 1999: 177–178).

No necesitamos mirar la trayectoria humana de nacimiento, crecimiento, madurez y muerte para entender un ciclo personificado del tiempo. El *tiempo de desarrollo* puede darse en ciclos más pequeños, como el simple ciclo de agotamiento que es inherente a *Plaastbepaling* y que se manifiesta de acuerdo a niveles descendentes de energía tras el *empuje*. Entiendo lo que Jameson quiere decir cuando habla de muros que te hacen consciente de un límite o una clausura y que te hacen muy consciente de las múltiples maneras en que lo trasciendes. Los muros de la Habitación me hicieron consciente de las limitaciones de las nociones estándar de la fenomenología o del *tiempo de experiencia* y me desafiaron a repensar lo que realmente estoy haciendo cuando reflexiono acerca del movimiento. Estos muros no servían para contener sino para escalar sobre ellos.

Traducción: Fernando Quesada

Este texto es un capítulo del libro *Closer. Performance, Technology, Phenomenology*, The MIT Press, 2007. Traducido y reproducido con permiso del autor y la editorial.

Bibliografía

Jameson, Fredric: “Time and the Concept of Modernity”, en Davidson, Cynthia C. (ed.), *Anytime*, The MIT Press, Cambridge, MA y Londres, 1999.

Jencks, Charles: “Architectural Time—Between Melancholy and Narrative”, en Davidson, Cynthia C. (ed.), *Anytime*, The MIT Press, Cambridge, MA y Londres, 1999.

Lynn, Greg: “Bio Time”, en Davidson, Cynthia C. (ed.), *Anytime*, The MIT Press, Cambridge, MA y Londres, 1999.

Rajchman, John: “Time Out”, en Davidson, Cynthia C. (ed.), *Anytime*, The MIT Press, Cambridge, MA y Londres, 1999.

ESQUEMAS SECOS

James Elkins

School of the Art Institute of Chicago

Tienta decir sobre la pintura abstracta lo que (Charles) Péguy dijo de la moralidad kantiana: tiene las manos puras, pero no tiene manos (Deleuze, 1981: 67).

La sangre de Platón (¡sin sabor, sin sabor!) (Hill, 1994: 57).

Siempre ha existido una tensión entre carne y geometría, entre cuerpos vistos de cerca y cuerpos simplificados. El ajuste perpetuo entre lo orgánico y lo matemático me ha ocupado de varias maneras en este libro, y he reservado para este capítulo las soluciones que enfatizan con fuerza la esquematización del cuerpo a expensas de todo lo que parece natural u orgánico.

En referencia a la doctrina greco latina y la iluminación medieval, el ejemplo central de la esquematización del cuerpo es la doctrina de los humores. En algunas formas de *humoralismo*, los cuatro humores (colérico, melancólico, flemático y sanguíneo), están en correlato con los cuatro elementos y las cuatro categorías aristotélicas (calor, frío, humedad y sequedad), construyendo una estructura conceptual especialmente rígida. Se dice que los coléricos tienen un exceso de “bilis amarilla”, “aire”, o humedad y que son dados a excitarse. Los melancólicos tienen demasiada “bilis negra”, “tierra”, o sequedad y son tristes y miedosos. Los flemáticos están oprimidos por la flema, que se corresponde con el agua y el frío, y los sanguíneos tienen un excedente de sangre, fuego y calor. Algunos de los esquemas más abstractos del cuerpo son gráficos medievales basados en la doctrina de los humores. Ocasionalmente el cuerpo aparece como poco más que una cruz o un círculo con cuatro cuadrantes¹.

Hay también imágenes que mezclan la geometría puramente humoral con meditaciones sobre los fluidos reales del cuerpo. En la página de títulos de la *Meteorología* de Robert Fludd, de 1626, yace un hombre con la mano sobre la ingle, mirando hacia una curiosa aparición (Fig. 1) (Pagel, 1935: 279). Esta aparición es un cuerpo reconfigurado y simplificado para conformar un esque-

ma humoral. El corazón está arriba, y la aorta gira hacia abajo a lo largo del diafragma que divide el hemisferio superior del inferior. La aorta continúa hacia abajo, transformada en el tracto digestivo, y sale por abajo. A cada lado del ano se encuentran los testículos (*vasa secundaria*), por tanto hay un total de tres orificios en el fundamento del cuerpo. Los tejidos moteados de la parte de abajo están llenos de los líquidos del cuerpo mezclados, y en este océano visceral flotan el estómago (*ventriculum*) y el hígado con la vesícula biliar (*vesicula fellu*). El cuerpo esférico, reducido a sus vísceras simbólicas esenciales, es también un globo, seccionado por el plano ecuatorial del diafragma, así como por un compás, marcado por las cuatro direcciones y los ocho vientos. En términos modernos lo llamaríamos un *mecanomorfo*: una mezcla impropia de lo matemático (el compás) y lo humano (una cuba de vísceras), un esquema impuro que recuerda insistentemente al observador los desordenados interiores del cuerpo. Es típico de los *mecanomorfos* que algunas partes sean más esquemáticas y otras menos; el estómago, el hígado y las vísceras acuosas son naturalistas, pero el canal alimentario se representa con una abertura en la parte de arriba del corazón y con la aorta descendente, que se metamorfosea en el intestino y el ano.

La misma mezcla de imposición geométrica y empaste orgánico sucede en la teoría de los humores, donde los síntomas tienen la tendencia a enmarañarse entre sí. Esto pasa en *Hamlet*, donde la cólera se entremezcla con la melancolía, la indecisión, el genio y la locura. Los personajes de Shakespeare están *enfermos del alma*, aunque la naturaleza de esa enfermedad e incluso del órgano que ataca es cualquier cosa menos clara. El mejor texto sobre las confusiones humorales es *Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton, uno de los clásicos menos leídos a pesar de su narrativa ardiente y bellamente expuesta. Burton está enamorado de la clasificación (si se juntara su índice de contenidos se haría un mural de tres pies de largo) y anatomiza la melancolía de muchas maneras. La clasificación principal es entre la “melancolía del corazón” (subdividida a su vez en “melancolía del amor” o *Ilisha* y “licantropía” o *cucubuthe*), la “melancolía de la temperatura” y la “hipocondríaca” o “melancolía del viento” (subdividida en “hepática”, “del bazo” e “hipocondría meseraica”)².

Burton define la melancolía una y otra vez, demasiadas veces, hasta que sus propias definiciones se hacen patológicas. La melancolía, dice, es “una especie de chochez sin fiebre, teniendo normalmente como compañeros al miedo y la tristeza, sin una razón aparente”, aunque “para algunos es de lo más agradable” e incluso provoca risa.

En la mente de Burton la melancolía es un mal que también aqueja otras enfermedades, y alguna de sus mejores descripciones viene de imaginar cómo serían las enfermedades enfermas. La melancolía que domina lo flemático, dice:

Provoca síntomas apagados y una especie de estupidez o dolor desapasionado: (tales personas) son somnolientas (...), lentas, sosas, frías, sin iniciativa, tontorronas, (...) son muy dadas al sollozo y se deleitan con las aguas, los estanques, las albercas, los ríos, la pesca, la caza, (...) Son pálidas de color, perezosas, prontas al sueño, pesadas, con problemas de dolores de cabeza, meditación constante y se hablan entre dientes a sí mismas, sueñan con agua y están en peligro de ahogarse (...) Son más gordas que otras que están melancólicas, de una complexión chata, más propensas a escupir, dormir, más preocupadas por el reuma que el resto, y tienen sus ojos fijos en el suelo (Burton, 1991: 242).

La melancolía también puede atacarse a ella misma, una plaga que se alimenta de una plaga:

Esos hombres (...) son normalmente tristes y solitarios, y continuamente y en exceso, más que simplemente suspicaces, más miedosos, y tienen una imaginación de lo más prolongada, irritada y corrupta (...) (Son) fríos y negros, vergonzosos y tan solitarios que (...) no soportarán compañía alguna, incluso sueñan con tumbas y hombres muertos, y se creen ellos mismos hechizados o muertos (Burton, 1991: 243).

Aquí hay paralelos con las repeticiones y desconciertos solemnes del texto de Fludd, y sugeriría que tales exfoliaciones de significado pueden estar provocadas por el deseo desesperanzado de decir algo simple y seguro sobre el cuerpo, sea en imágenes o en texto³. Las confusiones en Burton, Fludd y Shakespeare son ejemplares en la relación entre esquemas corporales y sus opuestos. En los textos, el cuerpo y sus humores se escapan a los límites de la semiótica médica esquemática, produciendo ocasionalmente textos como *Hamlet*, *Anatomy of Melancholy* o *Meteorología*, que sobrepasan las tipologías de las que parten. En las imágenes, el cuerpo fuerza al ojo de nuevo a los fluidos y sus excesos, de modo que cada versión del cuerpo fuertemente esquematizada es también una represión fuerte, una negación de lo que el cuerpo realmente quiere ser.

El Concepto de Esquema

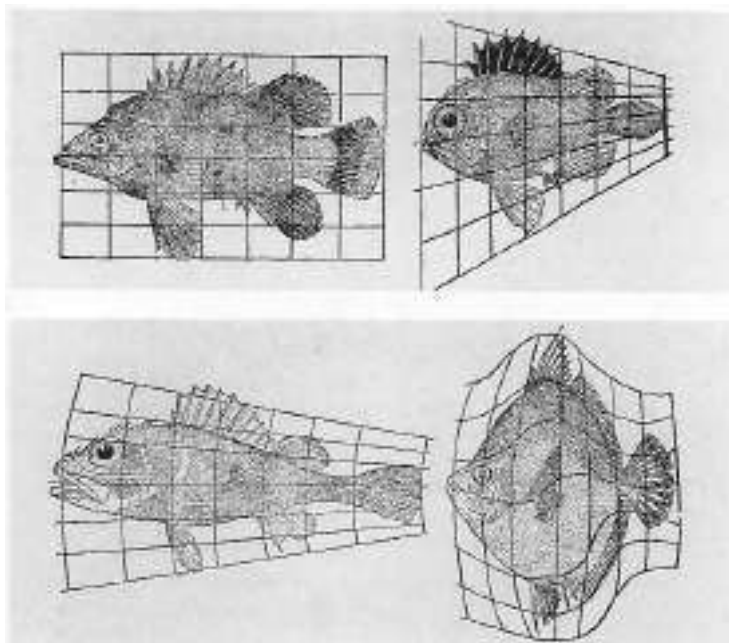
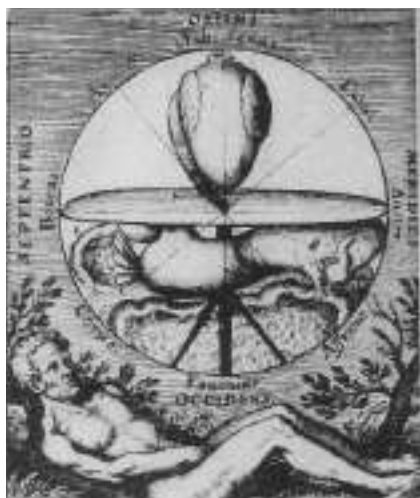
Un “cuerpo esquemático” puede entenderse de dos maneras: como una simplificación en la dirección de la geometría, o como un uso del cuerpo como un diagrama esquemático⁴. El primero puede venir a la cabeza de mano de muchas simplificaciones de figuras, desde antiguos féretros cilíndricos hasta las figuras de palo de los libros de Oz. Un cuerpo esquemático en este sentido es una manera de empujar el cuerpo a cierta distancia, purgando su desagradable relleno o mermándolo a su voluminoso esqueleto hasta que no quedan sino ramitas. Las figuras de palo son negaciones del cuerpo y, a menudo, conllevan un tipo de aprensión, o algo peor, referida a lo que es táctil del cuerpo, junto a un apego mojigato a lo óptico⁵. Los libros de Oz son una fantasmagoría de cuerpos esquematizados *fin-de-siècle*: *Woggle-Bug*, cuyos brazos y piernas se ondulan y acaban en dedos diminutos como agujas; *Tin Woodman* y su Majestad *Scarecrow*, famosos por la película; *Jack Pumpkinhead*, que estaba hecho de arbustos, un cilindro de corteza y una calabaza ahuecada articulados con clavijas de madera talladas; *Saw-Horse*, un poni con un tronco por cuerpo; los *3-Wheelers*, un grupo de mendigos deformes, sin huesos y agresivos que

tenían ruedas en vez de manos y pies; y *TikTok*, un hombre mecánico que se parece a los *Celebes* de Max Ernst⁶. Son una colección de pesadilla, peores a su manera que las alucinaciones contemporáneas de los libros de Alicia. Todos son huecos, o flacos como un palillo en su interior, y todos están, en esencia, muertos.

El segundo sentido del “cuerpo esquemático” sucede, por ejemplo, en el *homo ad circulum* de Leonardo, un esquema en el que la figura desnuda proporciona los radios de una configuración abstracta. La diferencia que quiero remarcar tiene que ver con la reducción del cuerpo mismo en oposición al uso de un cuerpo en un esquema no figurativo, y como tal un cuerpo esquemático puede ser el nombre de una figura o una configuración. Barbara Stafford ha leído la *Muerte de Sócrates* de Jacques-Louis David como una representación esquemática del cuerpo en la que el Sócrates en pie es de algún modo el alma que guía su cuerpo, que es representado por los caídos y confusos seguidores de Sócrates. El cuerpo de Sócrates es geométrico, imbuido de matemáticas, perteneciente al intelecto, y el de los otros es torpe, orgánico y en última instancia ciego. Ellos son “carne mal percibida”, él es “intelecto inflexible” (Stafford, 1991: 12-15 y Loraux, 1989, vol. 2: 35-36). En esta interpretación, todo el cuadro es un cuerpo esquemático en este segundo sentido: un cuadro donde cuerpos totalmente descritos, ricos en conocimiento anatómico y pictórico, sirven fines esquemáticos.

Ambos sentidos de cuerpo esquemático son intentos por reducir el cuerpo a signo lexicológico de algún concepto sin derramamiento de sangre. Ambos implican, en palabras de Stafford, una “simplificación intelectual violenta de empirismo mezclado o biologismo compuesto”. El esquema es “abstemio”, sirve a un ideario platónico o neoplatónico y por tanto, siempre y hasta cierto punto, niega el cuerpo (Stafford, 1991: 11, 148. Stafford, 1979: 78-80. Elkins, 1990: 560). Las esquematizaciones no son operaciones ejecutadas sobre el cuerpo sensible, son metamorfosis intelectuales benignas, y los cuerpos esquemáticos se presentan como lexemas o unidades sintácticas, según la lingüística, e incluso tipográficas, producto de esquemas del renacimiento y el barroco (es decir, los diagramas normales circulares, arbóreos, tubulares y heráldicos que aparecen en los tratados científicos y religiosos) (Conley, 1992). La metamorfosis esquemática es una tendencia, una idea respecto a la posibilidad del cuerpo representado. Cuando se ofrece a expensas del incidente carnal puede cosechar la mayor parte del significado de una imagen. Los cuerpos empleados en el lenguaje internacional de signos (pequeñas figuras negras que caminan, saludan o están sentadas, que sólo tienen un grosor de línea para sus torsos, brazos y piernas), están casi completamente desprovistos de todo excepto de significado lingüístico, como si los individuos, los sexos y las razas pudieran encontrar un terreno común útil en la abstracción anónima.

Sin embargo no son esos momentos puros los que me interesan, sino la idea de pureza misma, el modo en que opera en medio de regímenes de signi-



1. Robert Fudd, El Cuerpo Humoral, de *Philosophia sacra et vere cristiana, seu Meteorologia cosmica* (Frankfurt, 1626), detalle del frontispicio. Regenstein Library Special Collections, University of Chicago.
2. Johanes de Ketham. El Hombre Zodiacal, un diagrama astrológico sanguíneo, de *Fasciculus medicinae* (Venecia, Joannem et Gregorium de Gregoriis frates, 1500). Department of special Collections, University of Chicago Library.
3. D'Arcy Wentworth Thompson. Transformaciones de malla de coordenadas de cuatro peces acan-
topterigios: *Polyprion*, *Pseudopriacanthus altus*, *Scorpaena* sp., y *Antigonia capros*, de D'Arcy
Thompson, vol 2: 1063.

ficado fuertemente competitivos. Si el hombre de la figura de Fludd hubiera aparecido solo en un paisaje pintado sería mucho más significativo que pareciera un poco preocupado, que estuviera desnudo sobre un suelo frío y húmedo y que se sujetara la entrepierna. Como parte de un diagrama, esas características pierden parte de su significado expresivo y ganan una fuerza más abstracta: en los términos de Fludd, sin conocimiento el hombre está solo, indefenso ante la naturaleza, avergonzado de la caída. A pesar de las proclamaciones de algunos autores, el propio esquema no es algo “masculino” poderoso y consistente, ni la esquematización tiene un valor único respecto a la construcción del cuerpo que esquematiza (Paglia, 1990: 18). Por el contrario, es la variedad de significados que opera en ambos tipos de cuerpos esquematizados lo que los hace ejemplos interesantes del repudio del cuerpo viviente.

El cuerpo grotesco

También aquí, en el contexto de ideaciones de simplificación radical, el famoso concepto de Mikhail Bakhtin del “cuerpo grotesco” se hace completamente significativo. Está relacionado, creo, con los esquemas metrológicos que consideraré a continuación, en especial porque tanto el cuerpo grotesco como su doble y opuesto, el cuerpo metrológicamente constreñido, son cegueras simbólicas. En un caso el cuerpo se convierte en nada más que ano, excremento, boca y vómito, y en el otro caso en mallas, escalas, gráficos y líneas. (Freud pensaba que la obsesión por “la otra cara” era un asunto de miedo a la autoridad, de imbéciles, una esquematización grotesca aún más radical que la simple figura de palo) (Freud, 1986, vol. 14: 337-338. Gandelman, 1991: 94-110). El cuerpo grotesco y el cuerpo esquematizado no son opuestos sino dobles, unidos en su distancia por una función cualquiera en un contexto dado como una imagen normativa del cuerpo. Tampoco es irrelevante que el concepto de Bakhtin no conlleva disconformidad empática, todo lo más, leer a Bakhtin o mirar imágenes del cuerpo grotesco provoca pensamientos de incontenencia o recuerdos de vómitos. Los lugares del arte visual donde los cuerpos grotescos son más libres (en el arte moderno, el la marginalia medieval, en representaciones del XVIII de la Tentación de San Antonio), se deleitan en una imagería anal, flatulencia y diarrea sin provocar más que una punzada o un escalofrío. Incluso los casos más extremos, como los cómics *underground* japoneses actuales, en los se han construido narrativas completas en torno a los pedos, no evocan fetidez más allá de jugar con la idea. El descubrimiento de Bakhtin es una construcción intelectual, aunque se haya representado en el arte y en la vida⁷.

Bakhtin argumenta que hay un sentido del cuerpo (él dice simplemente que hay “un cuerpo”), que está “en el acto de llegar a ser” (Bakhtin, 1984: 317 y Childs, 1992: 30-37). Por tanto el cuerpo grotesco tiene tanto un estado *performativo* o teatral como una definición formal más estable y estática. En términos teatrales el cuerpo grotesco implica “un intercambio y una inter-orienta-

ción” entre el interior y el exterior y entre “los confines entre cuerpos”. Los cuerpos cagan, mean, menstrúan, vomitan y se funden unos con otros, intercambiando esperma, flujos vaginales, saliva y sangre, y todo esto es también el “teatro” del cuerpo grotesco. Los marcadores formales son diferentes, porque involucran a iconos de lo grotesco: imágenes de vómito proyectil, duchas de orina, etc. Es esencial, creo, distinguir entre estos dos aspectos del cuerpo grotesco para mantener una medida de claridad conceptual al analizar imágenes visuales. Por un lado está el concepto de flujo heredado de Heráclito y Demócrito, y por el otro el caso del flujo, por ejemplo en los falos exagerados de la escultura grecorromana. El proteico cuerpo grotesco no puede existir realmente y las imágenes (incluso las metamorfosis más fluidas en prosa y cine), son sólo sucedáneos de su ontología excesiva y evanescente. Pero el cuerpo esquemático puede existir y su ascetismo sólo apunta más insistentemente a la necesidad de transgresión.

Hay ejemplos ocasionales en los que los cuerpos esquemáticos también son grotescos, donde la geometría directamente significa sangre. El *Fasciculus medicinae* de Johannes de Team, de 1493, ilustra una figura cubierta con signos astrológicos generalmente conocida por el *hombre astrológico* (Fig. 2)⁸. Aunque es una forma antigua del Medio Oriente conocida también en mapas y amuletos, el modo en que los signos se pegan a partes del cuerpo es una reminiscencia del modo en que se colocaban vasos sobre el cuerpo para donaciones de sangre, y no es coincidencia porque la imagen es un diagrama astrológico para tales donaciones. Cáncer, nos informa la etiqueta, es responsable de las enfermedades de los pulmones y los ojos, y Escorpio (que se agarra a la figura justo sobre la ingle) domina las afecciones del pene y los testículos. Este cuerpo, como los de Bakhtin, está “en el acto de llegar a ser”. Es un híbrido, ni enteramente grotesco ni enteramente ordenado. Pero pocas imágenes se equilibran de esta manera. La mayoría caen en un irremediable exceso, en la pérdida orgánica o en la geometría seca.

Las tres ramas de la metrología

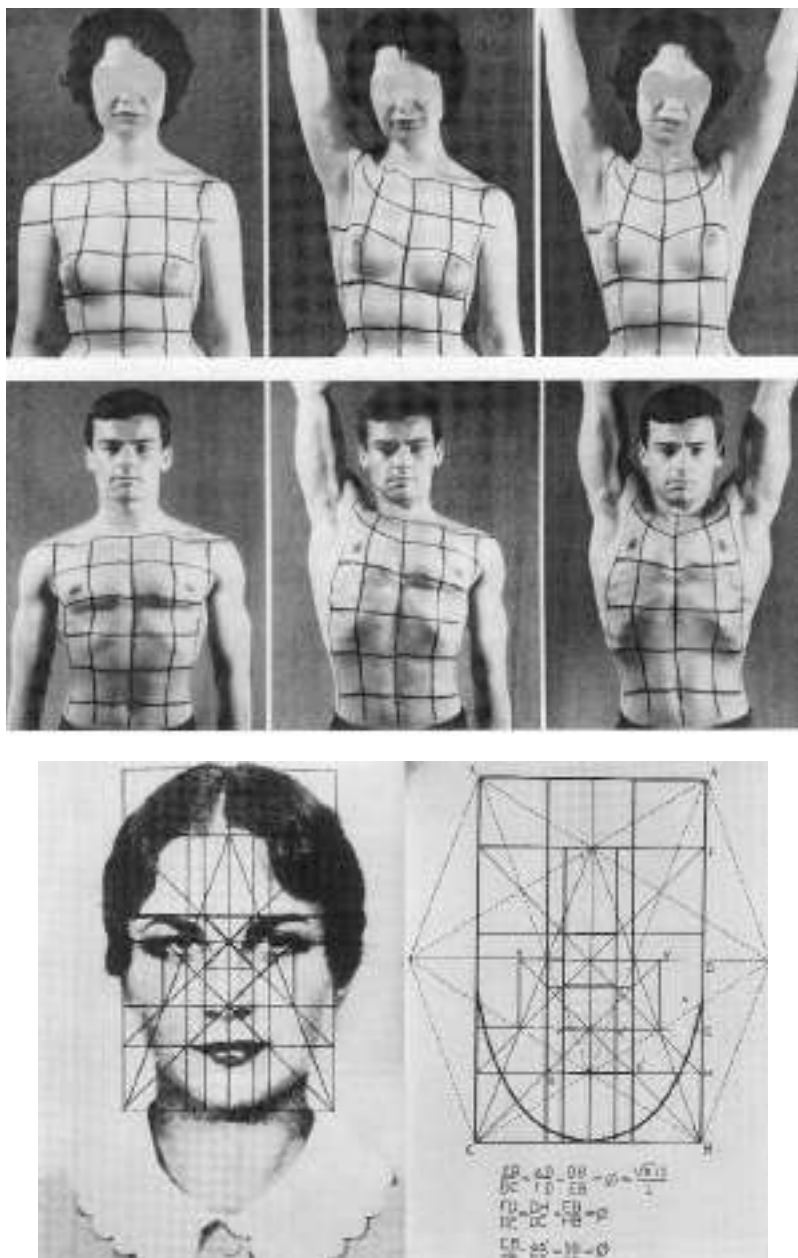
Comenzando con estas ideas exploraré las posibilidades de la esquematización tan sistemáticamente como sea posible. Por su naturaleza las reducciones geométricas del cuerpo tienden a una de las dos direcciones posibles: o hacia los “sistemas” con sus reglas y cánones, o hacia lo que llamaré “anarquía geométrica”, en la que el cuerpo se geometrizaba salvajemente. En el arte occidental la tendencia ha sido la de construir sistemas de esquemas prácticos y contar su historia organizándolos en grupos y periodos, como hizo Erwin Panofsky y yo haré aquí⁹. Esa costumbre ha hecho invisibles en gran medida las formas anárquicas. Después de discutir los grupos principales de sistemas mostraré cómo la mirada de formas anárquicas podría tratarse.

Los sistemas metrológicos tienen un poder tremendo y los cuerpos más sorprendentes pueden formarse aplicando reglas sencillas. D’Arcy Thompson

lo demostró con sus “mallas de deformación”, coordinadas cartesianas superpuestas a animales y deformadas para registrar y predecir su crecimiento. Una malla simple de coordenadas rectangulares define un tipo de pez acantopterigio y esa misma malla, redibujada en coordenadas triangulares o radiales, se usa para definir otras dos especies de la misma familia (Fig. 3). Incluso el “muy curioso” pez *Antigonia capros* puede describirse gracias a una “deformación peculiar” de la misma malla (Thomson, 1968, vol. 2: 1053-1090, esp. 1063). Thompson intentaba dar reglas para sus descubrimientos sobre la proporción, pero como Alberto Durero, cuya idea seguía, se tenía que contentar a menudo con deformaciones “peculiares” más que con arcos cuantificables, hipérbolas o coordinadas polares.

Pero nada tan matemático como las mallas de coordenadas de Thompson es necesario para alterar completamente la imagen de un cuerpo, e incluso las ampliaciones proporcionales, como las que emplean rutinariamente los artistas, pueden producir resultados monstruosos (Wilmer y Scammon, 1937: 77). Las curiosidades metrológicas se pueden conseguir aplicando un gran número de reglas “morfométricas” a una figura simple, pero históricamente ese tipo de elaboración es rara (Rohlf y Brookstein, 1990)¹⁰. Sucede, por ejemplo, en algunas figuras del pintor Jacopo da Pontorno, que siguen una profusión de reglas que se encuentran normalmente en imágenes y períodos separados: tienen pies pequeños, pantorillas atenuadas, muslos chatos, caderas anchas y cuellos de serpiente. Si se aplicara una de las mallas de coordenadas a un dibujo de Pontorno mostraría muchos principios de distorsión: los cuadrados se apretarían en un sitio y se separarían o distenderían en otro. (Sería un ejercicio interesante porque demostraría consistencias en el sentido de la figura de Pontorno.) Pero en general la distorsión real de la piel es demasiado compleja para ser modelada con éxito en mallas cartesianas (Fig. 4). En este caso el experimentador, el anatomista escocés Robert Douglas Lockhart, ha fracasado incluso en producir mallas que parezcan adecuadamente rectilíneas y al simple acto de levantar el brazo las deforma aún más. La mayoría de los sistemas metrológicos occidentales han sido reiteradamente simples, pero algunos, como el propuesto por Durero, se enfrentan a las reglas inconmensurables implícitas en las fotografías de Lockhart o las figuras de Pontorno, y cuando lo hacen, fallan al hacerse enormemente intrincadas y poco manejables.

Uno de los temas más interesantes que atañen a estos sistemas se refiere al sentido del cuerpo que está implícito en cada uno de ellos. ¿Qué significa imaginar que el cuerpo se puede dibujar adecuadamente si se asegura que mide ocho cabezas de altura? Cuando los artesanos egipcios dibujaban cuerpos contando la anchura del dedo o pulgadas en lugar de la altura de la cabeza, ¿qué implicaba esto sobre su concepto del cuerpo? ¿Qué tipo de cuerpo es el que se construye como apilamiento de dedos? Este tipo de temas tiene su correlato en el sentido que los observadores tienen de sus propios cuerpos. La Metrología es también una ciencia *afectiva* y cambia el modo en que percibi-



4. Robert Douglas Lockhart, una demostración de la elasticidad de la piel, con el tronco marcado en cuadrados de tres pulgadas, de *Living Anatomy, A Photographic Atlas of Muscles in Action and Surface Contours* (London, Faber, 1971).

5. Análisis armónico de la cara de Miss Helen Wills, de Ghyka, 1962: figs. 36 y 37.

mos los cuerpos y el modo en que concebimos la naturaleza del cuerpo. No es para nada una decisión trivial pensar el cuerpo como un conjunto de articulaciones músculo-esqueléticas más que como un apilamiento de alturas de cabeza. Las pulgadas, los codos, los palmos y otras unidades son totalmente inconmensurables con nuestros modos de concebir el cuerpo. Estos son los temas que quiero abordar al considerar los tres grupos principales de sistemas metrológicos, y para tal fin ya he sobrepasado el límite convencional entre la erudición y la práctica artística y he incluido información suficiente para poder construir figuras ejemplo. El encuentro con maneras nuevas de concebir cuerpos se da en gran medida a través de la experiencia de nuevas maneras de hacer cuerpos, y la absoluta extrañeza de sistemas como el canon egipcio de pulgadas no se puede experimentar sin el tipo de inmersión exacta que proporciona el dibujo.

Los tres grupos de sistemas, entonces, son: el cuerpo armónico, imaginado como el lugar de las bellas proporciones y proporcionalidades, el cuerpo mallado, donde la figura humana es presionada dentro o sobre una malla de coordenadas, y el cuerpo reconstruido, donde el cuerpo es desmembrado en sus unidades naturales (cabeza, brazos, nariz) y reconfigurado de nuevo desde esas unidades. El ensayo de Panofsky que abrió camino, *The History of the Theory of Proportions as a Reflection of the History of Styles*, explora el segundo y el tercero de estos sistemas, pero incluye el primero en el tercero y excluye todo el rango de esquemas anárquicos y principalmente no occidentales. Las tres posibilidades de sistema me parecen tremendamente diferentes: el primero presiona la geometría sobre la figura, el segundo está conforme con la malla cartesiana y el tercero se fija en el cuerpo mismo para ver cómo esta ensamblado.

El cuerpo armónico

En el cuerpo armónico la figura se construye y expresa desde la geometría y por eso las formas humanas se hacen eco de las reglas de la naturaleza en general o de las armonías del macrocosmos en particular. En última instancia, cualquier versión de la historia de los cuerpos armónicos debería evocar los tratados de proporciones perdidos de la escultura griega, que contenían reglas matemáticas para la figura (Leftwich, 1989). Después de los griegos el cuerpo armónico tiene una historia intermitente, aparece de modo no matemático en la convicción medieval de la divinidad de la forma humana y de nuevo en el renacimiento con la promesa de una figura proporcional perfecta¹¹. Los artistas del renacimiento estaban intrigados por la coincidencia entre la forma humana y algunas formas fundamentales tales como los círculos y los cuadrados (Lurker, 1981: 145-171). Pero aunque el *homo ad circulum* y el *homo ad quadratum* estaban extendidos en el renacimiento, además de los dibujos de Leonardo, hay poca evidencia de esquemas más elaborados.

El resurgimiento más reciente del cuerpo armónico está ligado al interés, o culto de podría decir, por la sección áurea. En el renacimiento la sección áurea era de uso común en la geometría, donde era fundamental para la construcción del pentágono y está implicada con las series de Fibonacci y otros descubrimientos matemáticos (Merz, 1972. Fibonacci, 1857-1862). Pero en los últimos cien años, en la estela del misticismo fin de siglo, la sección áurea se ha descubierto en muchos artefactos culturales, desde las pirámides hasta la escultura del renacimiento¹². En un esquema la cara se convierte en un mapa de secciones áureas (Fig. 5) (Ghyka, 1962). El radio áureo, normalmente simbolizado con ϕ , es igual a los ratios

$$\phi = \frac{\text{longitud de cara}}{\text{ancho de cara}}, \frac{\text{parte superior cabeza a ojos}}{\text{línea del pelo a ojos}} \text{ y } \frac{\text{ojos a mejilla}}{\text{nariz a mejilla}}$$

La segunda línea requiere que la sección áurea también sea igual a los ratios

$$\phi = \frac{\text{línea del pelo a ojos}}{\text{ojos a nariz}}, \frac{\text{ojos a boca}}{\text{ojos a nariz}} \text{ y } \frac{\text{nariz a mejilla}}{\text{boca a mejilla}}$$

La tercera línea muestra los ratios

$$\phi = \frac{\text{ancho de cara}}{\text{distancia entre ojos}}, \frac{\text{distancia entre ojos}}{\text{anchura de boca}} \text{ y } \frac{\text{anchura de boca}}{\text{anchura de nariz}}$$

El autor de este esquema no quiere sólo pura armonía (técnicamente la exclusión de ratios armónicos diferentes a la sección áurea) sino también armonía *completa* (la exclusión de todos los ratios no armónicos). Es todas sus formas tales deseos provienen del miedo al cuerpo, porque requieren una certeza represiva donde sólo puede haber aproximación estadística.

Al final del siglo XIX algunos clasicistas intentaron comprender el arte griego en términos similares, aunque se han logrado más efectos históricos en el arte egipcio¹³. El libro de Else Christie Kielland *Geometry in Egyptian Art*, de 1955, analiza relieves egipcios buscando evidencias de la sección áurea. Fijándose en el relieve *Hezire* del Museo del Cairo, Kielland empieza construyendo una sección áurea a lo largo de la base (Fig. 6)¹⁴. Se siguen varias coincidencias, que ella lee como consecuencias de la sección áurea: (1) una línea horizontal a través de H y una línea por A y X localiza H', que determina el marco del relieve; (2) AF es igual a BE, que localiza la parte de arriba del conjunto; (3) la longitud del conjunto es AX; (4) BC, la hipotenusa del triángulo empleado para superponer la sección áurea sobre el relieve, junto a HH', una horizontal, determinan la vertical DD' que localiza la línea media vertical de la figura, etc. Las cuatro relaciones son sólo algunos ejemplos del análisis de un libro de extensión y el de Kielland es sólo un libro entre muchos. Son textos difíciles, no por su tratamiento de la geometría sino porque no es fácil leer mientras se suspende la desconfianza. ¿Debemos entender la detectivesca tenacidad de los esquemas esotéricos como algo más que una manía sin esperanza por la seguridad de la armonía? y ¿sería

completamente inapropiado aplicar esa lectura a cuerpos excesivamente armonizados de otras culturas, por ejemplo la iconometría tibetana, en la que el cuerpo se prodiga igualmente en signos de su perfección? (Dagyab, 1977. Gega, 1983. Jackson y Jackson, 1983 y 1984).

El cuerpo mallado

En otros sistemas metrológicos aparecen otras obsesiones. Las proporciones egipcias son un caso especialmente interesante y complicado que involucra mallas y módulos, unidades de longitud tomadas por generadoras del cuerpo como un todo. Hay tres cánones de proporción en el arte egipcio: la escala vertical (un conjunto simple de marcas a lo largo de una línea vertical como ayuda para trazar el cuerpo), la malla cuadrada de 18 unidades de altura y la más ajustada de 21 unidades de altura¹⁵. El cambio de un sistema a otro produjo una transición desde las figuras egipcias más conocidas a figuras delgadas, *manieristas*. Irresistiblemente vemos una diferencia expresiva entre ambas y suponemos que los egipcios preferían las figuras alargadas e idearon un sistema de malla que las hiciera más fáciles de trazar. Pero Erik Iverson lo rechaza, afirmando que la malla de 21 unidades fue resultado de una nueva unidad de medida adoptada por razones puramente políticas y comerciales. Se seguiría entonces que, como posible conclusión, las figuras alargadas no eran percibidas como poseedoras de cualidades expresivas especiales, una conclusión que, creo, puede sólo adscribirse a una posibilidad intelectual, pero no como hecho perceptivo.

El cuerpo egipcio era medido en varios módulos cuantificables, incluyendo codos (Reales y pequeños), brazas, puños, palmos y pulgadas. Los elementos básicos se explican en las tablas 1 y 2. La braza medía la altura del cuerpo, bien hasta la línea de nacimiento del pelo en el sistema primero o la línea de la ceja en el segundo. Esta es la primera medida extraña de la metrología egipcia porque implica que los artistas no concebían la altura del cuerpo para incluir en ella la parte superior de la cabeza. Por lo que sé, esto no sucedía en la historia occidental, aunque tiene un eco en las prácticas bizantinas. ¿Es posible entender de este modo el cuerpo? ¿Qué es un cuerpo si se le separa de su pelo y su cráneo? Puede ser que la braza enfatice el ojo, ya que efectivamente divide el cuerpo en regiones sobre y bajo el ojo, pero nuestros modos de imaginar el cuerpo como un apilamiento de cabezas hace difícil comprender la braza. Hay más problemas. Los dedos egipcios son todos iguales, cada uno de 1/4 de palmo y su grosor ideal mide otras varias partes del cuerpo. Pero, ¿qué es un cuerpo concebido en pulgadas? ¿Es posible ver ese cuerpo ya?

En una braza caben cuatro codos pequeños, y los pies se miden como 2/3 de un codo pequeño. De esto se sigue que los pies son 1/6 de la altura de una figura, menos el pelo y a veces la frente. Se muestra una figura típica de malla de 18 en la figura 7¹⁶. La longitud del antebrazo desde el codo hasta la muñe-

ca es también $2/3$ de un codo pequeño, igual que la longitud del pie. El cuerpo de seis pies de alto se emplea para tachar algunos puntos de articulación (un pie es tres cuadrados de la malla de 18 unidades). En este ejemplo el dibujante egipcio hace uso de tres de las divisiones verticales en pies pero marca otras dos. Una división marca la rodilla, otra marca la muñeca y el punto justo debajo de la nalga y otra tercera se aproxima al codo. Pero también hay una línea que simplemente cae en medio de la pantorrilla y otra que discurre por el hombro sobre el brazo. Esto también es raro para los estándares de la metrología europea posterior. ¿Por qué dividir el cuerpo en seis unidades si dos de ellas son invisibles? y ¿dónde está el módulo principal, el análogo de la cabeza en la pedagogía occidental reciente? Hay un cierto determinismo en la metrología europea, un sentimiento de que cada línea debe tener un significado, mientras que el sentido egipcio del cuerpo no funciona así y sus líneas no son siempre correlatos de sus cuerpos. Este canon de proporciones de 18 cuadrados se muestra en la tabla siguiente.

Tabla 1: Canon de proporciones de 18 cuadrados del arte egipcio

N.	Unidad egipcia	Distancia en el cuerpo	Unidades
1	Braza o 4 codos pequeños	Planta del pie a línea del pelo, o 24 palmos	18
2	Codo pequeño	Codo a punta del pulgar, o 6 palmos	4 $1/2$
3	$2/3$ de codo pequeño	Codo a muñeca, longitud del pie	3
4	$1/6$ de codo	Palmo (palma de la mano sobre los nudillos)	$9/16$
5	$2/9$ de codo	Puño (palmo completo incluyendo pulgar)	1

La metrología egipcia da un énfasis inesperado al puño, los dedos y el pulgar. El número 18 fue elegido porque la unidad cuadrada corresponde a un puño, no porque la figura pudiera dividirse en 18 usando el sistema de codos pequeños y brazas. Un palmo, que es la mano menos el pulgar, es $1/6$ de codo, pero un puño es algo mayor. Por esa razón la malla explica partes de la figura que no se ajustan al esquema de codos. (Tres palmos es $2 \frac{1}{4}$ cuadrados exactamente, no un número par). El cuerpo se divide de acuerdo a dos módulos escalados de modo extraño. Algunas partes dibujan a tenor de los puños y cuadrados, mientras que otras según palmos, codos pequeños y brazas.

Para construir una de estas figuras, un ejercicio que es necesario para entender y para *sentir* cómo funciona este cuerpo, el dibujante comienza con una malla de 18 cuadrados con sus ejes. Las divisiones de los ejes localizan algunos rasgos, y los anchos se miden a cada lado. El rabillo del ojo, por ejemplo, va en la parte superior del eje 18. La cintura dos cuadrados más arriba del eje central y el ombligo uno más. Los brazos se localizan midiendo sus longitudes empezando en los hombros. Como ejercicio, esto comporta la diferencia

entre la precisión extrema de algunos rasgos que se miden por la malla (como el rabillo del ojo), y la libertad de articulación de partes medidas en longitud (como los brazos).

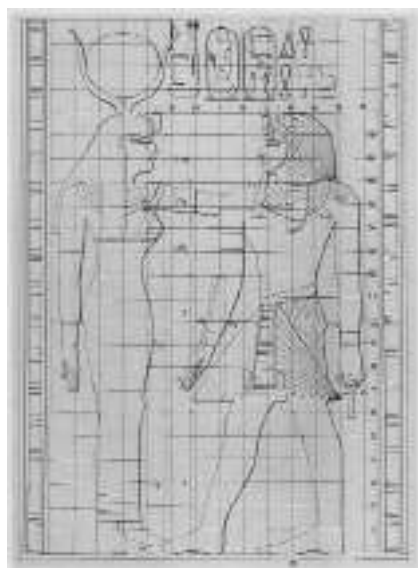
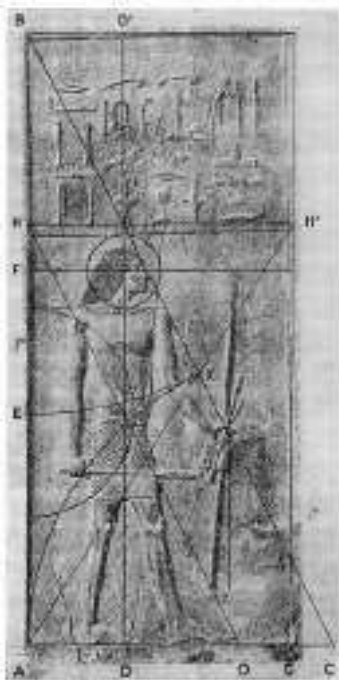
El cambio a la malla de 21 unidades tuvo lugar en la dinastía 26 (siglo VI AC), y produjo figuras más estilizadas y esbeltas (Fig. 8). El desplazamiento en estándares métricos que produjo el cambio fue el abandono del codo pequeño por el codo Real. El canon proporcional de 21 cuadrados se muestra aquí.

Tabla 2: Canon de proporciones de 21 cuadrados del arte egipcio

N.	Unidad egipcia	Distancia en el cuerpo	Unidades
1	Braza o 4 codos Reales	Planta del pie a línea del pelo, o 28 palmos	21
2	Codo Real	Codo a punta del pulgar, o 7 palmos	5 1/4
3	2/3 de codo Real	Codo a muñeca, longitud del pie	3 1/2
4	1/7 de codo	Palmo (palma de la mano sobre los nudillos)	9/16
5	2/9 de codo	Puño (palmo completo incluyendo pulgar)	1

Como era necesario mantener la misma relación entre el brazo y la altura total, los artistas egipcios aumentaron la longitud del brazo hasta que la distancia desde el codo al pulgar fuese un codo Real. Pero el cuerpo entero no estaba escalado en proporción. El nuevo codo Real era más largo que el antiguo codo pequeño, pero las medidas constituyentes, el puño, al palmo y los dedos, seguían siendo iguales. Como las figuras se medían en codos Reales, y como 4 codos aún hacen 1 braza, las figuras se hicieron objetivamente más altas. Los cuadrados de la malla seguían teniendo 1 1/3 de palmo, o un puño, en anchura, pero había más en la figura. Los cuadrados extra se añadieron a las piernas, al espacio sobre el ombligo y al pecho. En efecto, el cambio reforzó la incómoda colaboración de los dos módulos, palmos y codos. Sin embargo, si quisiéramos inferir el significado expresivo de estas figuras, los artesanos que las hicieron habrían experimentado una especie de visión dual: primero mirarían las proporciones totales verticales de pie a ojo y después, por separado, al trabajo sobre dedos y brazos.

Aparentemente fueron los griegos los que instituyeron el cuerpo medido en cabezas. Los escultores de los *kouroi* probablemente emplearon la malla egipcia de 21 unidades cuadradas y también varias reglas basadas en la cabeza, como la ecuación según la cual la altura de la cabeza es igual a la distancia entre el mentón y el margen inferior de los músculos pectorales, que a su vez es igual a la distancia desde los pectorales al ombligo. O la regla según la cual la anchura del cuello es la mitad de la anchura de la cabeza, o los hombros el doble que la cabeza (Stewart, 1997: 45-46). Con la caída de la civilización egipcia se olvidaron las reglas más complicadas, y con ello la idea de mallar el cuerpo y extraer módulos como la longitud de los brazos, las pulgadas y los puños.



6. Análisis de las armonías en un relieve de Hezire, c. 2750 AC, relieve de madera, Museo del Cairo, de Kieland, 1955: fig. I-A.
7. Figuras egipcias en una malla cuadrada de 18 lados. Amenophis III, de Iverson, 1975: fig. 4.
8. Figura egipcia en una malla cuadrada de 21 lados. Edfu, templo de Horus, Ptolomeo XIII Neos Dionysos, de Iverson, 1975: fig. 28.
9. *Cristo Redentor*, segunda mitad del siglo XIII. Témpera sobre papel. Monte Athos, Museo del Monasterio de Chilandar. A la derecha cara diagramada con tres círculos, de Panofsky, 1955: 79, fig 2.

Necesitamos hacer preguntas fundamentales sobre estas cuestiones. ¿Es el sentido grecorromano del cuerpo como apilamiento de cabezas o maniquí de articulaciones anatómicas más coherente que el cuerpo egipcio, que es, después de todo, un cajón tiránico para las diferentes escalas? ¿O está menos integrado porque divide la cabeza del cuerpo de un modo que los egipcios no habrían comprendido? La transición entre las dos formas debe haber sido especialmente interesante, aunque toda evidencia de ello se ha perdido por completo. Podemos entender el canon de Policleto como un intento inmensamente complicado, artificial y desesperado por reconfigurar el cuerpo en una red de matemáticas. “Lo bello aparece, poco a poco, a través de los números”, es una frase que un egipcio podría haber dicho. En este contexto la voz griega para “belleza” denota una relación proporcional, especialmente en la teoría de Crisipo, según la cual la belleza no consiste en elementos simples sino en la proporción armónica de las partes, la proporción de un dedo con otro, de todos los dedos con el resto de la mano, del resto de la mano con la muñeca, de ésta con el antebrazo y del antebrazo con el brazo completo, en resumen de todas las partes con todas las demás, tal y como está escrito en el canon de Policleto (Galeno, 1874).

Fuera del arte egipcio las mallas más completas fueron las que se inventaron en el renacimiento. El sistema de *exempeda* de Leon Battista Alberti, ilustrado en la tabla siguiente, mide el cuerpo en una malla dividida primero en sextas, luego en diez y seisavas y finalmente en seiscientasavas.

Tabla 3: Canon de Alberti de *exempeda*

1	<i>Exempedum</i>	1/6 de la altura total
2	<i>Unceolum</i>	1/10 del <i>exempedum</i>
3	<i>Minuta</i>	1/19 del <i>unceolum</i>

En el siglo XVI Alberto Durero creó un sistema aún más preciso, como se muestra en la tabla siguiente, que divide una malla en 1800 partes de modo similar a Alberti.

Tabla 4: Canon de reglas de Durero

1	<i>Rule</i>	1/6 de la altura total
2	<i>Zall</i>	1/10 de <i>Rule</i>
3	<i>Teil</i>	1/10 de <i>Zall</i>
4	<i>Trümlein</i>	1/10 de <i>Teil</i>

El *Trümlein*, la división más pequeña de Durero, es virtualmente invisible: un *Trümlein* en un cuerpo de 6 pies de altura tendría una longitud de 1 mm. El canon de Alberti lo puede haber empleado Donatello, pero el *Trümlein* de Durero probablemente nunca se empleó, ni siquiera Durero mismo. Por el contrario, representa el sueño del control perfecto y sus paralelos deben

buscarse en las tolerancias empleadas en la robótica actual más que en el arte del renacimiento.

Una vez que el cuerpo ha sido dividido en 600 o 1800 partes puede clasificarse con exactitud y se pueden dibujar nuevas figuras estudiando las dimensiones relevantes en un gráfico. Alberti da ese gráfico en su libro sobre escultura como se ilustra aquí.

Tabla 5: Medidas propuestas en el *De Statua* de Durero

<i>Medida desde el suelo</i>	<i>Canon en De Statua</i>
Al hueso del tobillo	3 <i>unceolae</i>
A la rodilla	1 <i>unceolum</i> , 7 <i>minutae</i>
Al hueso sacro	3 <i>unceolae</i>
A la cintura	3 <i>unceolum</i> , 7.9 <i>minutae</i>
Al esternón	4 <i>unceolum</i> , 3.5 <i>minutae</i>
A la nuez	3 <i>unceolum</i> , 1 <i>minutae</i>

Se hace especialmente evidente en el esquema más elaborado del renacimiento que la malla es un modo muy potente de negar la propia organización anatómica del cuerpo. La distancia desde el suelo hasta la cintura es un punto natural de articulación del cuerpo, que intuitivamente es más un conjunto que un ensamblaje de 3 *unceolae* y 7.9 *minutae*, como insiste Alberti. El canon de Alberti es más similar a sus investigaciones criptográficas y perspectivas que al sentido contemporáneo del cuerpo, que se buscaba en la doctrina del *contrapposto* y en un entendimiento diferente de las posibilidades del cuerpo¹⁷.

El cuerpo deconstruido

Panofsky llamó a la oposición entre mallas y deconstrucciones anatómicas los métodos “geométrico” y “algebraico”. Yo los llamo “deconstructivo” y “mallado” porque el primero rompe el cuerpo como lo haría un carnicero, haciendo uso de sus puntos débiles, y el segundo imprime sobre él una malla que no se ajusta necesariamente a tales articulaciones. El álgebra no se implica necesariamente con la estrategia y la geometría está igualmente presente en ambos (Fredel, 1992: 11-42).

Tan pronto como la cabeza se separa del cuerpo o se imagina como su criterio, el cuerpo se rompe en pedazos y los pedazos son las unidades naturales del cuerpo: sus miembros, huesos, alturas de cabeza y anchuras de cabeza. Vitruvio, la fuente romana principal para la historia de las proporciones, da una lista de proporciones deconstructivas que es considerada de origen esencialmente griego¹⁸. Como todos los sistemas posteriores que han sobrevivido toma la cabeza como módulo, tal y como ilustra la tabla siguiente.

Tabla 6: El canon de proporciones de Vitruvio

Cara desde línea de pelo a mentón	1/10 de la altura
Mano desde muñeca a dedo anular	1/10 de la altura
Cabeza	1/8 de la altura
Barbilla inferior hasta línea de pelo	1/6 de la altura
Barbilla inferior hasta parte alta de la cabeza	1/4 de la altura
Pies	1/6 de la altura
Codo (de punta del codo a pulgar)	1/4 de la altura
Anchura del pecho	1/4 de la altura

La cara se divide en tres partes iguales (frente, nariz y parte inferior) y el cuerpo al completo se encaja en un cuadrado como *homo ad quadratum*. Cuando el cuerpo se despliega como un águila puede circunscribirse un círculo con el ombligo como centro, formando el *homo ad circulum*.

La mayoría de los sistemas deconstructivos deben algo a Vitruvio, aunque hay prácticas bizantinas que toman la cara más que la cabeza como módulo. El canon del Monte Athos ilustrado aquí es el ejemplo más conocido (Dionisos de Fortuna, 1960 [1855]).

Tabla 7: El canon bizantino de nueve partes

Cara	1
Torso hasta principio de estómago	1
Resto del torso	2
Piernas hasta rodillas	2
Piernas bajo las rodillas	2
Parte superior del pie	1/3
Garganta	1/3
Parte superior de la cabeza	1/3
Total	9

Como la nariz es 1/3 de la cara se podría decir que el autor del canon del Monte Athos consideró que la nariz da la unidad fundamental, o módulo, de la figura. Textos posteriores confunden este canon con otros, omitiendo a veces la parte superior de la cabeza o alterando otras medidas, pero mantienen el sentido del módulo nasal. Cennino Cennini, por ejemplo, divide el torso de modo ligeramente diferente. Sus puntos principales son la fosa epigástrica y el ombligo, omitiendo la parte superior de la cabeza y resultando en un cuerpo de 8 2/3 de altura de caras (Cennini, 1933: 48-49).

La nariz también es un módulo importante en la fórmula bizantina para la cara, que permite que la cara se construya completamente con longitudes nasales, como ilustra la tabla siguiente.

Tabla 8: El canon bizantino de proporciones de la cara

Círculo número	Radio	Incluye
1	Una longitud nasal	Toda la frente, mejillas
2	Dos longitudes nasales	El pelo, mentón
3	Tres longitudes nasales	Barbilla inferior, halo

Este es uno de los esquemas mejor documentados y se da, por ejemplo, en el Cristo Redentor del Monte Athos (Fig. 9) (Weitzmann, Chatzidakis y Radojic, 1982: cat. 143) El artesano habría colocado una varilla con un cordel anudado en el puente de la nariz y habría dibujado tres arcos concéntricos (Panofsky, 1982: 81-83). El método aquí es lo suficientemente simple como para que el esquema aparezca a través del icono como una aparición surrealista, cambiando la cara desde Cristo Pantocrátor al centro de una diana. Todos los esquemas corporales tienen este poder, y he visto personalmente cuerpos pintados como colecciones de pulgadas egipcias, pero este es el ejemplo más inmediato del modo en que todo cuerpo pintado entra en conflicto con su esquema subyacente.

Muchas imágenes renacentistas y barrocas que emplean cánones deconstructivos hacen sólo pequeñas variaciones de los esquemas vitruviano y bizantino. *El Crucificado* de Cimbaue en San Doménico de Arezzo sigue aparentemente un canon de 10 cabezas, que lo convertiría en un retorno importante al esquema vitruviano¹⁹. *El Crucificado* de Giotto del Museo Cívico de Padua tiene 8 cabezas de altura. Podría señalar una atención renovada a los textos clásicos o una apreciación no cuantitativa de las figuras menos esbeltas del arte romano. Aunque Cennini insiste en que las mujeres no pueden medirse porque “no tienen ninguna proporción estable”, se adhiere al canon bizantino²⁰.

Los *Cuatro Libros de Proporciones Humanas* de Durero, que contienen el sistema de malla más elaborado, la división en 1800 partes, también proponen el sistema más completamente deconstructivo (Durero, 1528 y Durero, 1525). Dividen el cuerpo dos veces: primero en una escala armónicamente ajustada de tres partes y después en un número mayor de fracciones de acuerdo con las articulaciones del cuerpo. La división armónica inicial, que a veces es ignorada en la investigación académica que busca asimilar el método de Durero a la historia más simple de la división en cabezas o caras, marca tres longitudes para el cuerpo: desde el cuello a la cadera, de la cadera a la rodilla y desde la rodilla hasta el final de la espinilla. Los tres segmentos se colocan en progresión geométrica con la ayuda de una simple construcción auxiliar. El resultado es una figura marcada en seis lugares: suela, espinilla, rodilla, cadera, cuello y parte superior de la cabeza. Al final de esta primera etapa resulta un cuerpo marcado curiosamente: no se concede importancia a la cabeza, la cara o el torso, y el abdomen o los brazos son invisibles. Para completar la construcción todos los puntos restantes de articulación del cuer-

po se referencian a esas marcas armónicas iniciales. Durero es increíblemente concienzudo, nombra y mide 91 longitudes en cada figura, más que ninguna otra teoría metrológica.

Como Leonardo antes que él, Durero emplea 91 longitudes para explorar un rango de figuras, desde las imposiblemente delgadas, casi cabezas de alfiler, hasta las más gruesas. Muchas figuras se basan en la observación, como atestiguan sus dibujos, pero otras están claramente extrapoladas desde el sistema y la línea entre observación y teoría no se ha investigado adecuadamente (tal y como el método mezcla estrategias armónicas y deconstructivas, las ilustraciones funden personas reales e inventadas). Las figuras más delgadas son versiones imprecisas de las gruesas y así parece que tuvo más modelos gruesos que delgados. Parece probable que tuviera algunos modelos bajos y fornidos de los que tomó sus medidas básicas. En conjunto su método es significativamente más extraño de lo que se asume cuando es descrito como un intento por comprender tipos de cuerpo inusuales: es a la vez normativo (en su subestructura armónica) e inconsistentemente empírico (en sus 91 medidas fraccionadas), a la vez intrigante como catálogo e inútil como teoría práctica²¹.

Lo irrepresentable e inconcebible en los esquemas anárquicos

Los cuerpos armónicos, mallados y deconstruidos constituyen la corriente dominante del arte occidental. Pero si hay un principio guía para cuerpos esquemáticos en el arte moderno y no occidental es la elusión estricta de sistema, de geometría y de armonía, lo que he llamado “esquemas anárquicos”. Sería precipitado reunir los restantes ejemplos de cuerpos esquematizados, que después de todo constituyen la mayor parte de todas las imágenes del cuerpo, en una simple cuarta categoría, incluso si este es el modo en que se han tratado en la historia de la pedagogía artística occidental y en la historiografía hasta el final del siglo XX. En su lugar quiero virar a un lado y empezar a llevar este texto a una conclusión más profunda considerando que el tema de los esquemas en general es un ejemplo de las posibilidades fundamentales de pintar cuerpos. En términos generales, mi acercamiento a los esquemas ha sido psicoanalítico, es decir, me ha interesado equilibrar el discurso predominantemente geométrico de los esquemas con la carga afectiva de los deseos que los alimentan. Aunque me he preguntado *cómo* funcionan los esquemas, también me ha interesado *por qué* funcionan: por qué parece necesario, bello o incluso posible reducir el cuerpo a geometría. En general parece que el cuerpo esquematizado es una fuerte represión del cuerpo horrendo, abyecto o grotesco, y que su presencia estática, o *estar-ahí* es un gesto mágico contra los flujos transgresores y continuos del cuerpo. Pero al mismo tiempo no desearía que una visión general de lo que he llamado formas intelectuales del cuerpo pintado fuese una cuestión de negación de las formas empáticas o *dolorosas*, de modo que este libro fuese la historia de una verdad y su supresión.

Por el contrario, el tema crucial al estudiar imágenes del cuerpo debe ser el valor expresivo de cada elección individual: qué *clase* de dolor se evoca, *dónde* es exactamente más fuerte la sensación, precisamente *cómo* operan las analogías. El significado se filtra fuera de estos temas cuando se apartan de imágenes específicas. Una imagen del cuerpo es el lugar de una serie de decisiones (muchas de ellas tomadas *por anticipado* o inconscientemente), que tiene que ver con lo *presentable*: con lo que ese cuerpo se identificará en un momento dado. Y por eso, tanto la pregunta final como la inicial para cualquier imagen del cuerpo es: ¿Qué es representable? Quiero llevar este texto a este fin abordando directamente la cuestión.

Algunas imágenes son irrepresentables porque están prohibidas por la ley o por la costumbre. Como ha señalado Thomas McEvilley, existe una continuidad entre la censura pública y las imágenes que evitamos o a las que renunciamos como individuos. Por ejemplo, se me prohíbe tener pornografía infantil, y también me podría prohibir a mí mismo ver pornografía infantil, y podría ser incapaz de hacer una distinción clara entre esos dos juicios o incluso concebirlos *solo* como juicios²². Aunque esto es suficiente para abrir una crítica del discurso normativo de la pornografía y la censura, el asunto se torna desafío si consideramos que también hay imágenes que se *presentan*, pero sin embargo no son vistas. Puede haber, por ejemplo, imágenes del cuerpo que se me permite ver aunque sea incapaz (puedo mirar rápidamente hacia un accidente de coche, medio esperando *no* ver un cuerpo), y hay cuerpos que *no puedo* ver, sin importar cuánto fije la mirada, y en esa categoría situaría algunas de las imágenes de muerte o dolor insoportable del tipo que Georges Bataille amaba tan excesivamente. Puede parecer que esto implica cuestiones de deseo y represión, pero no es necesario invocar una explicación psicológica para dar cuenta de tales actos de auto prohibición. La postura antipsicológica que adopta Leo Steinberg al hablar sobre la sexualidad de Cristo, por ejemplo, le permite describir cómo la mirada puede *desviarse* (es una palabra maravillosa, que evoca la idea de mirar directamente a un objeto, y luego repentinamente virar a un lado), incluso cuando el objeto en cuestión, el pene de Jesucristo, es frente y fachada, señalado e incluso sobado (Steinberg, 1996). Por tanto, al menos la cuestión de qué es representable abarca imágenes controladas por el gobierno, aquéllas prohibidas por cada observador individual, las que son difíciles o dolorosas de mirar y las que no pueden verse, que provocan ceguera o un fracaso de comprensión, sin importar cuan concertadamente se miren.

Todos estos son temas fascinantes que forman parte del tema de otro libro, *The Object Stares Back* (El objeto devuelve la mirada). En este contexto me quiero concentrar en dos problemas ulteriores que pertenecen específicamente a las imágenes esquematizadas del cuerpo. La primera concierne a los cuerpos y partes del cuerpo que no se pueden poner en imágenes porque no tienen equivalentes pictóricos. En la historia de la ilustración médica, las enfermedades de la piel no podían ser mostradas adecuadamente usando las con-

venciones pictóricas de la litografía en color y el grabado, y se requería la fotografía para dar a los médicos un sentido de lo que se podía hacer en una imagen. Antes de la fotografía, incluso las ilustraciones dermatológicas más atentas tenían una propiedad que llamaría *esmaltada*, en la que el ojo del artista y la cera de la litografía se deslizaban por la superficie del cuerpo del paciente sin pararse a registrar las extravagantes texturas de patologías como envenenamiento por mercurio, sífilis o neurofibromatosis. En la ilustración médica anterior la piel es uno de los lugares donde los elementos no representables adquieren una importancia central. Preguntarse qué es lo que no está representado es un modo de intentar entender lo que *está* representado, tal y como un artista intenta enfrentarse a una figura delineando su contorno. A menudo lo no representado es el *tema* crucial y adecuado del cuerpo pintado precisamente porque no puede encontrar una forma adecuada. Las elusivas y repetentes desfiguraciones moteadas de la piel *son* el tema de la ilustración dermatológica, aunque los primeros artistas fracasaron rutinariamente en darles forma pictórica, bien porque parecían excesivas o inapropiadas para el objetivo de la ilustración, o bien porque eran físicamente irrepresentables, sin equivalentes pictóricos.

Más allá de lo irrepresentable hay otro asunto que creo que es incluso más elusivo y poco estudiado, lo *inconcebible como tal*: las cualidades, partes, texturas, proporciones o movimientos que están ausentes de los cuerpos imaginados, y que por tanto incluso fracasan al presentarse como falta técnica o conceptual en una imagen. Como observadores de cuerpos pintados de final del siglo XX no se nos ocurrirá probablemente (como se le ocurriría a un artesano bizantino y también a un bizantinista contemporáneo) que la nariz es un radio cuya longitud puede proporcionar un módulo para una cara compuesto de círculos concéntricos, vinculando el cráneo, el pelo e incluso el halo a su unidad de longitud. Para la mayoría de nosotros el radio nasal bizantino no se concibe, no es parte de nuestros modos de imaginar cuerpos pintados. No lo experimentamos como ausencia, y cuando se nos pone de relieve lo experimentamos como una superficialidad, una modificación o una *adición* al cuerpo representado.

Hay más ejemplos intrincados, y muchos de los análisis de este libro se han generado desde ideas de cómo las imágenes del cuerpo pueden presentar *ausencias* de estas dos maneras. Uno de los retos para la historia de cuerpos representados es intentar encontrar modos de hablar sobre las ausencias y modos de desmantelarlas, buscar signos y estrategias interpretativas que puedan ser capaces de construir la diferencia entre formas irrepresentables e inconcebibles, o también mostrar dónde y cómo colapsan en la categoría indiferenciada de las formas que no están presentes. En cualquier imagen dada, el asunto sería la relación entre, por una parte, aquello que precisamente *no* es tomado por un atributo del cuerpo visualizado, de modo que es excluido de la representación, afinado, satinado, o mostrado de otro modo inadecuado o

parcial y, por otra parte, todo aquello que pueda describirse como ausencia conceptual, un hueco *en el concepto de lo propiamente representable*. Lo primero es lo irrepresentable, lo segundo lo inconcebible²³.

Como los esquemas son negaciones del cuerpo, puede ayudar considerar lo que una imagen evita y lo que su creador no podría concebir. En el caso de esta placa mágica gnóstica de Cartago (Fig. 10), ¿cómo podríamos caracterizar lo que ha sido omitido o decir dónde podrían estar los límites de lo representable? La inscripción en la figura es una versión corrupta del nombre de Osiris y la figura misma es una versión cruda de la convención tardoegepcia para Osiris (Audollent, 1930: 303-309. Wunsch, 1898: 83-84). Es muy esquemática pero, ¿cómo funciona exactamente ese esquematismo? ¿Es suficiente invocar la categoría del *gryllus* y pensar en la figura como una fusión entre un hombre y una tortuga o una serpiente? ¿Bajo qué circunstancias sería suficiente notar los meros contornos de la figura y clasificarla como imagen *conceptual*, oponiéndola al igualmente amplio tipo de imágenes *perceptuales* que responden más directamente a los fenómenos visuales? (Summers, 1991: 181-212). Una de las virtudes de concentrarse en lo irrepresentable y lo inconcebible, en vez de intentar decir lo que la figura es, es que evita el supuesto de que un esquema, o un *gryllus*, o una imagen conceptual, es de algún modo una desviación de la norma (occidental).

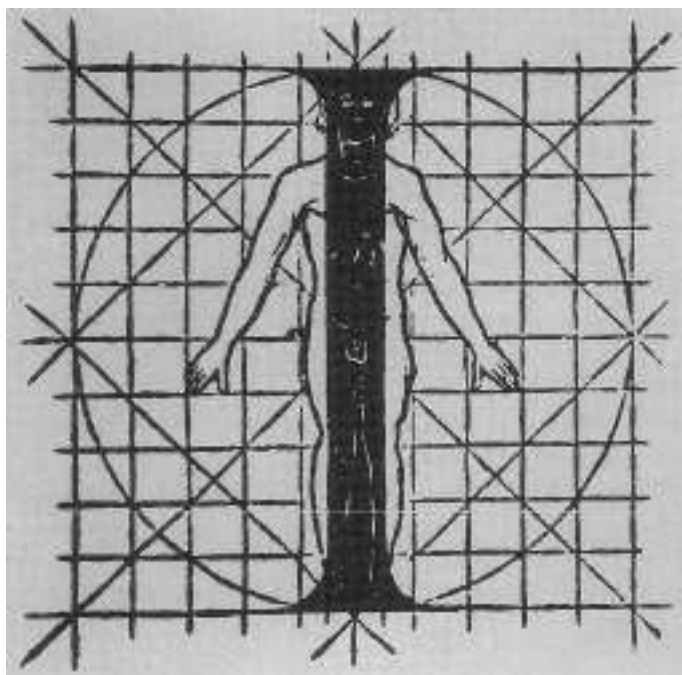
La figura de Osiris carece de genitales, boca, nariz y orejas. Pero es razonable asumir que está completa, no faltándole nada que sea pertinente para su cometido mágico. (Otros amuletos gnósticos tienen las mismas lagunas). Lo que es aquí irrepresentable bien podría incluir los detalles del dios: puede no haber habido ningún signo pictórico para el modo mitad bestial mitad humano que el tronco del dios articula con sus hombros. La ambigüedad de esos brazos y hombros bien podría ser eficaz, porque puede haber evocado la imposibilidad del dios o su trascendencia. Los atributos mágicos del escorpión y el trigo también pueden ser completos y correctos si son en parte ideogramas. En ese caso no serían susceptibles de una representación más naturalista. Sugeriría que las propiedades que en principio parecen irrepresentables, o no representadas, –un *gryllus* completamente articulado, un cuerpo naturalista– son en realidad *inconcebibles*. En ese sentido el cuerpo está completo y lo que es irrepresentable podría estar en otro lugar, por ejemplo, en la falta de propiedad de carnalizar los dos atributos simbólicos, o en lo inadmisibles de un dios cuyos hombros son los de una tortuga o un hombre.

Del el universo de imágenes esquemáticas rebeldes elijo otra, una imagen siria del Rey Salomón arponeando un diablo (Fig. 11) (Wallis Budge, [1930] 1978: 276. Gollanz, [1912] 1976). El manuscrito del que proviene, *El Pequeño Libro de la Protección*, es una colección de hechizos y encantamientos con varios fines, y hay imágenes similares del ángel Gabriel arponeando “la diabla del Ojo Maligno”, el mártir Taumasio arponeando “el espíritu de la hija de la luna”, y más. En cada imagen el jinete divino es más o menos el mismo, con

una cara impasible y de bicho, y el caballo en general tiene un único ojo observador y dos tablonas a modo de quijada. Pero los demonios y diablos varían según reglas diversas. La cara circular, pelo volador, boca de trinquete, ojo ciclópeo y manos de alfiler son comunes a muchos, pero el pie-vaina es único en éste. Las figuras malignas parecen esquemáticas pero también tímidas o casi graciosas, como si fueran intencionalmente crudas. Las caras de los mártires, profetas, ángeles y caballeros fueron percibidos probablemente como representaciones adecuadas. No había necesidad de convertirlos en individuos o proporcionarles expresiones legibles. Dada esa ausencia de interés, es también probable que algunos elementos de los diablos, dragones, lobos, leones y perros locos que son arponeados por los mártires, profetas, ángeles y caballeros también parecieran adecuados. Habrían sido ordinarios y suficientes para su labor.

En el *Pequeño Libro de las Protecciones* las figuras santas son fuertemente esquemáticas y tienen poco poder significativo como imágenes. Los no santos son diferentes: cada uno es único, aunque todos son erizados y geométricos como zumbidos (nótese el modo en que el maligno pincha el cuello del caballo). En este caso un cuerpo es un objeto variable: un esquema de horror espinoso, un marcador de posición (siempre debe estar bajo el caballo, que cae en picado desde arriba), y un conjunto de atributos mínimos. Parece que lo que es irrepresentable en este caso es el puro horror. Y las plumas y vaina del diablo son recuerdos inadecuados de lo que no es representable. Si esto fuera arte moderno un crítico podría decir que el artista carecía de capacidad de observación. Pero la estructura de las imágenes en el *Pequeño Libro de las Protecciones* indica que se podría asignar una especie de irrepresentabilidad al dominio de lo inconcebible. Lo que no puede representarse es el horror y lo que no puede concebirse es el modo en que tal esquema debe fracasar para expresar ese horror.

Buscar elementos irrepresentables e inconcebibles es una estrategia para conformarse con lo que una imagen *enseña*. Puede ayudar a entender cuerpos inusuales, como los de Humbaba, Pazuzu, Lamashtu y Gorgón²³. Tales esquemas *anárquicos* sin medidas omiten mucho, pero entonces también lo hace cualquier imagen del cuerpo. En la introducción dije que este libro podría haberse subtítuloado *Una Teoría General de la Distorsión*, y supongo que también podría haberse llamado algo como *La Represión del Cuerpo en Imágenes*. Todas las representaciones del cuerpo lo distorsionan al aplanarlo, y al hacerlo extraen su movimiento, redondez, texturas e individualidad. En otras palabras, esconden al cuerpo, borrando algunas partes, censurando y reprimiendo otras. Lo inconcebible y lo irrepresentable son herramientas para caracterizar el acto de la representación. Son más visibles cuando las imágenes son secas y esquemáticas, pero se aplican universalmente a cualquier cuerpo representado.



10. Dibujo de un amuleto mágico africano. De Audollent, 1930: 305.

11. El Rey Salomón matando un diablo. Londres, British Museum. MS Orient N. 6673.

12. La letra "I", de Tory, 1529, libro 2.

Al final del cuerpo

Al final del cuerpo, en el lejano extremo de la esquematización, en el extremo de la sequedad y la intelectualización, hay representaciones que no tratan ya del cuerpo, donde los artistas están pensando realmente sobre otros asuntos. Son las menos encarnadas, las más abstractas y por tanto un final adecuado para este libro como conjunto. Un cuerpo podría desvanecerse completamente en un símbolo, como en las figuras consumidas de los jeroglíficos egipcios, o podría sufrir una metempsicosis, emergiendo como lenguaje, como en el término “cuerpo”. Como discutí al principio, la pintura abstracta nunca se aleja del cuerpo, ya que está demasiado pendiente de evocar gestos y formas corporales, o negándolos en los rigores de la geometría afilada. Para ser casi más libre del cuerpo, una forma debe tener algún otro cometido, y propongo que el lenguaje es el cometido que más fieramente desahucia el significado corpóreo. Cuando se usa un cuerpo para un cometido simbólico puede convertirse en, de un nuevo modo, invisible, puede entrar en el territorio de las cosas que no se ven pero que se *leen*. Ninguna puerta puede estar completamente cerrada en una figura. Como dije al principio, cada imagen es una imagen del cuerpo. Pero hay un crepúsculo donde leer se hace más absorbente que ver.

Las señales de tráfico que destellan un icono humano para *pase* y uno tachado para *no pase* evocan, del modo más fugaz, automático e inconsciente, el recuerdo de que un coche puede anular un cuerpo tan rápido como la barra roja cruza el icono. Esos iconos de “no pase” son imágenes amables y abstractas, pero consiguen hablar un poco sobre la destrucción del cuerpo. Hay ejemplos incluso más débiles, en los que el cuerpo está a punto de desvanecerse en la letra como en el misticismo de las letras del renacimiento de Geoffrey Tory. Para expresar sus elaboradas ideas sobre el alfabeto, Tory dio a cada letra una función simbólica, uniendo las letras con las cuatro Virtudes Cardinales, las nueve Musas, las Siete Artes Liberales y las tres Caridades (Tory, 1529). Para él las vocales son las Virtudes Cardinales: *A* para justicia, *E* para fortaleza, *I* para prudencia y *O* para templanza. Al mismo tiempo cada letra está también personificada como si fuera un pequeño espíritu. Las dibuja en mallas de nueve cuadrados que están a su vez basadas en las nueve Musas. En una lámina, la letra *I* está imaginada como una figura, un poco *homo ad quadratum*, como con camisa de fuerza en su malla (Fig. 12). Es una letra pero también es una persona, cargada con un peso enorme de asociaciones simbólicas, comprimida en una columna erecta, adelgazada hasta conformarse a la malla abstracta.

Este es el fin del cuerpo, el lugar donde el cuerpo se desvanece y comienza el lenguaje. Más allá sólo hay letras, cuyas *pieles* nos vienen a los ojos sólo como los fantasmas más débiles de las formas corpóreas, pero al mismo tiempo, los ojos y el pene atrapados son marcas indelebles de la presencia del cuerpo dibujado.

Traducción: Fernando Quesada

(Este texto es el último capítulo del libro *Pictures of the Body, Pain and Metamorphosis*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999. Traducido y reproducido con permiso del autor)

Notas

¹ Por ejemplo, el esquema del MS Lat. 14300 de la *Bayerisches Staatsbibliothek* de Munich (Lyons y Petrucelli, 1978, fig. 423). O también la cruz griega en Thomaseet, 1992, vol. 2: 42-69, esp. 49, que reproduce un gráfico en Sharpe, 1964: 24.

² La melancolía del amor también se conoce como *amoreus* y *melancolía del caballero* y hay más tipos también (Burton, 1991: 108, 109, 112). Sobre las distorsiones de la teoría galénica de Burton ver la tesis doctoral inédita de Thomas Canavan *Locura y entusiasmo en la Anatomía de la Melancolía de Burton*, Columbia University 1970 y también Vicari, 1989.

³ Fludd y Burton también comparten ideas sobre la geografía y su influencia en el temperamento (Chapple, 1993: 99-130).

⁴ La filosofía e historia de los esquemas se discuten en Elkins, 1999, capítulo 13 “Schemata”.

⁵ En este contexto, el uso del par “táctil” y “óptico” de finales del siglo XIX y principios del XX también puede verse como una reacción particular al cuerpo representado, con contornos táctiles en correspondencia con esquemas geométricos, y campos ópticos en correspondencia con carne (Olin, 1992)

⁶ En la escena que se reproduce aquí, el recién vuelto a la vida *Saw-Horse* se ha caído y yace apabullado en la cuneta. “¿Cuántos lados tengo?, pregunta la criatura admirada. Varios, le dijo *Tip* brevemente” (Baum, 1904). La mayor parte de las criaturas se encuentran en Baum, 1904. Los *3-Wheelers* y *Tik-Tok* en Baum, 1907.

⁷ Las mismas observaciones podrían hacerse de la idea de Julia Kristeva sobre la abyección. En *Powers of Horrors: An essay on Abjection*, lo abyecto puede ser horrible de contemplar, pero no suele causar una reacción visceral *dolorosa* (Kristeva, 1982).

⁸ *Fasciculus mecidinae* de Johannes de Ketham (Petrus de Montagnana), Venecia, par Joannem et Gregorium de Gregoris, 1491, fue traducido al latín en 1495 y reimpresso en 1500. Ver Le Goff, 1979, vol. 3: 12-27 y Jones, 1984, fig. 29. Hay más variaciones del mismo tema y más grotescas, por ejemplo textos tempranos *ars memorativa* como el de Nicholas Simonis, *Ludus artificiales oblivionis gratia dei omniumque vitiorum ac scientiarum lucrativus memoriam tum arte medicinalibus salvans*, Leipzig, s.n., 1510, o el anónimo *Rationarum Evangelistarum*, Pforzheim, Thomas Anshelm, 1507.

⁹ Mucho de lo que sigue se debe al ensayo de Erwin Panofsky *The History of the Theory of Proportions as a Reflection of the History of Styles* (Panofsky, 1982: 55-107).

¹⁰ La *Morfométrica* es el estudio científico actual de las reglas de cambio estructural.

¹¹ Para la edad media véase Kurdzialek, 1971: 35-71, para el renacimiento véase Elkins, 1991: 143-174.

¹² Borissavlievitch, 1958. La mejor fuente general es Graf, 1958, en dos partes, cuya segunda parte nunca fue publicada. Para excelentes argumentos contra la presencia ostensible de la sección áurea véase Palter, 1993: 227-287 y Markowsky, 1992: 2-19.

¹³ Para Grecia véase Kalkmann, 1893. Para la historia de la egipptofilia Bernal, 1987. Para ejemplos individuales de intentos por analizar las figuras egipcias en términos armónicos Fournier des Corats, 1985 [1957] y Schäfer, 1919.

¹⁴ Kielland dice que los egipcios sólo tenían la fracción $\frac{2}{3}$, para la que usaban un símbolo especial, y fracciones de la forma $\frac{1}{n}$. Por tanto un segmento dividido en 7 tenía siete séptimos, cada uno de los cuales “debe considerarse más una *calidad* que una *cantidad*”. Lo que queda no es $\frac{6}{7}$, sino $1 - \frac{1}{7}$. “Así surgía una relación íntima entre el todo original y la parte, entre la parte y la fracción complementaria. Éstas son las verdaderas cualidades característi-

cas de la división de la sección áurea". Huelga decir que esto no prueba la presencia de la sección áurea en el arte egipcio (Kielland, 1955:10-11, comparar con Kielland, 1984).

¹⁵ El desciframiento de las proporciones egipcias se debe en gran medida a Iverson y Shibata, 1975. Un texto anterior que dejó el camino preparado fue Lepsius, 1972-1973 [1849-1913].

¹⁶ Las figuras 10 y 11 vienen de Lepsius, 1973 [1849-1913], vol. 3: 78 y siguientes, el texto del vol. 3: 222 y vol. 4: Bl. 48ª y texto vol 4: 58 respectivamente.

¹⁷ Las medidas sugieren que el *Martelli David* de Donatello (c. 1435), que está en Washington D.C., y que el bronce ligeramente anterior del *David* de Florencia se hicieron de acuerdo con lo que Alberti proponía en *De Statua*. Sin embargo es significativo que no podamos decir en general qué figuras del renacimiento se hicieron de acuerdo a mallas, módulos y escalas. Los dos modos de concebir el cuerpo coexistieron aparentemente durante un tiempo en los siglos XV e inicios del XVI, con la malla como ayuda para modos menos cuantitativos de imaginar el cuerpo.

¹⁸ Las medidas son contradictorias entre sí: los puntos 1 y 2 contradicen el 4 y el 5. La corrupción del texto se infiere que está en los puntos 4 ó 5.

¹⁹ Sobre las proporciones en Cimbaue véase Salerno, 1959-1987, vol. 11, 1966: 715-742, en especial 726. Ristoro d'Arezzo en *Della composizione del mondo*, 1282, menciona los "dibujantes cultos", que dividen la figura en diez cabezas.

²⁰ Cennini, 1933: capítulo 70. Su formulación estaba aparentemente muy extendida en el renacimiento temprano. Depende, al modo bizantino, de la cara en vez de la cabeza al completo. Según Cennini los brazos alcanzan la mitad del muslo, queriendo decir presumiblemente que acaban una cara por debajo de la entrepierna y 1 cara por encima de las rodillas. Las medidas como las de Cennini, incluyendo la cara tripartita en la que se basan, aparecen en Mantenga y en algunas obras de Donatello. Se ha argumentado que el David de Miguel Ángel sigue estas proporciones con la excepción de "una medida extra entre el hombro y el codo". Véase Battisti, 1959-1987, vol. 11, 1966: 722-731, en especial 727.

²¹ No conozco ningún intento por emplear el sistema de Durero ni en la academia ni en la historia del arte. Hay varias razones. Durero hizo medidas excepcionalmente exactas, debe haber usado punteros de plata afilados y calibradores. (Los compases actuales vienen romos para proteger a los estudiantes, haciendo imposible medir como Durero). No hace el proceso más fácil dar fracciones como " $1/13 + 2/27$ ". Empleaba una escala de fracciones para evitar tener que encontrar el común denominador, pero la escala que suministra en el libro es una versión de grabado en madera y demasiado tosca para ser útil. El proceso para construir la figura lleva varias horas, e incluso con 91 puntos marcados no hay suficiente información para completar un contorno razonable del cuerpo sin la referencia de las figuras completas de Durero. La mayoría de las formas más pequeñas (músculos, etc.) que aparecen en sus ilustraciones están inventadas más que medidas.

²² «Who Told Thee That Thou Wasn't Naked» (¿Quién te dijo que no estabas desnudo?), McEville, 1987.

²³ Este análisis continúa en Elkins, 1998, capítulo 8 "The Unrepresentable, the Unpicturable, the Inconceivable, the Unseeable", fuera del contexto específico de los cuerpos representados. Véase también Lyotard, 1991, capítulo 9.

²⁴ Para Gorgón ver especialmente Stewart, 1996, 182-186 y la destacada ánfora protoática de Eleusis, ilustrada en las páginas 17, figuras 7 y 8, y lámina IIa.

Bibliografía

Audollent, Auguste, "Note sur une plaquette magique de Carthage," *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [Paris], *Comptes rendus des séances de l'année 1930* Auguste Picard, París, 1930.

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, *Rabelais and his World*, traducción de H. Iswolsky, Cambridge, 1968.
- Battisti, Eugenio, "Proportion in Human Figure", en *Encyclopedia of Word Art*, McGraw Hill, New York, 1958-1987, vol. 11 (1966).
- Bernal, Martin, *Black Athena, The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. 1, *The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Rutgers University Press, New Brunswick. New Jersey, 1987.
- Borrisavlievitch, Miloutine, *The Golden Number and the Aesthetics of Architecture*, Alec Tiranti, London, 1958.
- Burton, Robert, *Anatomy of Melancholy*, Kessinger Reprints, Kila, Mont., 1991.
- Cennini, Cennino, *Libro dell'Arte*, traducción de D. V. Thompson, Yale University Press, New Haven, 1933.
- Chapple, Anne, "Robert Burton's Geography of Melancholy," en *Studies in English Literature, 1500-1900* 33 no. 1, 1993.
- Childs, Elizabeth, "Big Trouble: Daumier, *Gargantua*, and the Censorship of Political Caricature," en *The Art Journal* 51 no. 1, 1992.
- Conley, Tom, *The Graphic Unconscious in Early Modern French Writing* Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Dagyab, Loden Sherap, *Tibetan Religious Art*, Asiatische Forschungen series, Harrassowitz, Wiesbaden, 1977.
- D'Arcy Wentworth Thomson, *On Growth and Form*, 2 vols., Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: La logique de la sensation*, Editions de la Difference, Paris 1981.
- Dionisos de Fortuna, *Malerhandbuch des Malermönchs Dionisos vom Berge Athos*, (ed.) Schäfer, Godehard, Slavisches Institut, Muich, 1960 [1855].
- Dürer, Albert, *Hierinn sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, J. Formsschneyder, Nüremberg, 1528.
- *Underweysung der messung, mit dem zirckel und richtscheyt*, Nüremberg, 1525, edición facsimil, (ed.) JAEGLI, Alvin, Dietikon-Zürich: Stocker-Schmid, 1966, traducción de Walter L. Strauss como *The Painter's Manual*, Abaris, New York, 1977.
- Elkins, James, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1999.
- "Clarification, Destruction, and Negation of Pictorial Space in the Age of Neoclassicism, 1750-1840," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 n. 4, 1990.
- "The Case Against Surface Geometry," en *Art History* 14 no. 2, 1991.
- *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Fibonacci, *Scritti di Leonardo Pisano... pubblicati da Baldassarre Boncompagni*, 2 vols. Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, Roma, 1857-62.
- Fournier des Corats, André, *La Proportion Égyptienne*, Vega, Paris, 1985 [1957].
- Frank Baum, Lyman, *The Land of Oz*, Rand McNally, NewYork, sin fecha.
- *Ozman of Oz*, Reilly-Lee Co., Chicago, 1907.
- Fredel, Jürgen "Ideale Maße und Proportionen, Der konstruierte Körper," en Fliedl, Ilsebill Barta y Giessmar, Christoph, *Die Beredsamkeit der Liebes, Zur Körpersprache in der Kunst*, Veröffentlichung der Albertina no. 31, Residenz Verlag, Salzburg, 1992.
- Freud, Sigmund, "A Mythological Parallel to a Visual Obsession," en Strachey, James (ed.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, Hogarth Press, London, 1986.

Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis libri novem*, edición de Iwanus Mueller, Vol. 1. *Prolegomena critica, textum Graecum, adnotationem criticam versionemque Latinam contiens*, B. G. Teubner, Leipzig, 1874.

Gandelman, Claude, *Reading Pictures, viewing Texts*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1991.

Gega, Lama, *Principles of Tibetan Art: Illustrations and Explanations of Buddhist Iconography and Iconometry According to the Karma Gardri School*, Jamyang Singe, Darjeeling, 1983.

Ghyka, Matila Costiescu, *The Geometry of Art and Life*, Sheed and Ward, New York, 1962.

Golancz, Hermann, *The Book of Protection*, H. Forwde, London, 1912, reimpresso en APA-Philo Press, Amsterdam, 1976.

Hill, Geoffrey, "The Humanist", en *New and Collected Poems 1952-1992*, Houghton Mifflin, Boston, 1994.

Iverson, Erik, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, Aris and Phillips Ltd., Warminster, England, 1975.

Jackson, Janis A. y David Paul, *Tibetan Painting Methods and Materials*, Aris and Phillips, Warminster, 1983.

— *Tibetan Thangka Painting*, Shambhala, Boulder, 1984.

Jones, Peter Murray, *Medieval Medical Miniatures*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1985.

Kalkmann, August, "Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst", *Berliner Winckelmannsprogramm*, no. 53, Berlin, 1893.

Kielland, Else Christie, *Geometry in Egyptian Art*, A. Tiranti, London, 1955.

— *Geometry in Greek Art*, Dreyer, Oslo, 1984.

Kristeva, Julia *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, traducción de Leon Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982.

Kurdzialek, M, "Der Mensch als Abbild des Kosmos," en Zimmerman, Albert. (ed.), *Der Begriff der Repräsentation im Mittelalter: Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Berlin, 1971.

Leftwich, Gregory Vincent, *Ancient Conceptions of the Body and the Canon of Polykleitos*, tesis doctoral, Princeton 1987, Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Information Service, 1989.

Le Goff, Jacques, "Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages," en *Fragments for a History of the Human Body, op. cit.*, vol. 3.

Lepsius, C. Richard, *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien*, 6 vols., Éditions des Belles Lettres, Gêneve, 1973 [1849-1856].

Loroux, Nicole, "Therefore, Socrates is Immortal," traducción de by Janet Lloyd, en Fecher, Michel (ed.): *Fragments for a History of the Human Body*, Vol. 2, MIT Press, Cambridge Massachusetts & London, 1989.

Lurker, Manfred, *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Tübingen, 1981.

Lyons, Albert S. y Petrucci, R. Joseph, *Medicine : An Illustrated history*, H. N. Abrams, New York, 1978.

Lyotard, Jean-François, *The Inhuman: Reflections on Time*, traducción de Geoffrey Bennington y Rachel Bowlby, Stanford University Press, Stanford, 1991.

Markowsky, George, "Misconceptions about the Golden Ratio", en *College Mathematics Journal* 23 no. 1, 1992.

McEvilley, Thomas, «Who Told Thee That Thou Wasn't Naked», en *Art Forum International*, Vol. 25. pp. 102, Art Forum, New York, February 1987.

Merz, Mario, *Fibonacci 1202*, Sperone, Torino, 1972.

Sharpe, W. D., "Isidore of Seville: The Medical Writings", en *Transactions of the American Society* 44, n. 2, 1964.

Olin, Margaret, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania, 1992.

Pagel, Walter, "Religious Motives in the Medical Biology of the Seventeenth Century," en *Bulletin of the History of Medicine* 3, 1935.

Paglia, Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, New York, 1990.

Palter, Robert, "Black Athena, Afro-Centrism, and the History of Science," *History of Science* 31, 1993.

Panofsky, Erwin, "The History of the Theory of Proportions as a Reflection of the History of Styles," en *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, 1955.

Rohlf, James y Bookstein, Fred (eds.) *Proceedings of the Michigan Morphometrics Workshop*, University of Michigan Museum of Zoology, Ann Arbor, 1990.

Salerno, Luigi, "Proportion," *Encyclopedia of World Art*, McGraw-Hill, 1959-87), New York, vol. 11 (1966).

Schäfer, Heinrich, *Von ägyptischer Kunst*, J. C. Hinrichs, Leipzig, 1930.

Stafford, Barbara, *Body Criticism, Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, 1991.

— *Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute signs in Art*, University of Delaware Press, Cranbury, New Jersey, 1979.

Steinberg, Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Stewart, Andrew, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Summers, David, "Conditions and Conventions: On the Disanalogy of Art and Language," en Kemal, Salim y Gaskell, Ivan (eds.), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Thomasset, Claude, "The nature of Women", en Klapisch-Zuber, Christiane (ed.), *A History of Women in the West*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, 1992.

Tory, Geoffrey, *Champ fleury*, Geoffrey Tory et Pilles de Gourmont, Paris, 1529.

Vivari, Patricia, *The View from Minerva's Tower: Learning and Imagination in The Anatomy of Melancholy*, University of Toronto Press, Toronto, 1989.

Wallis Budge, E. A., *Amulets and Superstitions*, Oxford University Press, London, 1930, reimpresso en Dover, New York, 1978.

Weitzmann, Kurt, Chatzidakis, Manolis y Radojcic, Svetozar, *Icons*, Knopf, New York, 1982.

Wilmer, H. A. y Scammon, R. E., "A Comparison of the Topography and Composition of the Body at Birth and in the Adult by Some Newer Methods," resumen de conferencia en la American Association of Anatomy, 55th National Session, *Anatomical Record* 73 suppl. 1939.

Wünsch, Richard, *Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom*, B. G. Teubner, Leipzig, 1898.



1. *Installation Spinning Room*, Whitney Museum of American Art de Nueva York. Paul McCarthy, 2008.
Foto: Ann-Marie Rounkle.
2. *Installation Bang Bang Room*, Whitney Museum of American Art de Nueva York, Paul McCarthy, 2008. Cortesía de Paul McCarthy y de Hauser&Wirth London/Zurich.

DINÁMICA DE FLUIDOS. NUEVO APRENDIZAJE DEL CUERPO Y EL ESPACIO

María Asunción Salgado

Universidad Europea de Madrid

Después de miles de años de asumir el carácter estático de la arquitectura como una cualidad, la costumbre ha hecho que cualquier movimiento que emane de ésta sea percibido como una perturbación del orden natural entre cuerpo y espacio. Sin embargo, esta alteración cognitiva resulta en sí misma un poderoso mecanismo de creación espacial, cuyo atractivo radica precisamente en la interacción sorpresiva entre el espacio arquitectónico y su usuario. En estos casos, la literalidad formal resulta menos necesaria siempre y cuando seamos capaces de reconocer otros modos sensoriales de percibir esas formas o desear nuevos espacios. En definitiva, requiere por nuestra parte un nuevo aprendizaje respecto al espacio.

A lo largo de las últimas décadas, se vienen abordando con mayor o menor éxito algunos experimentos espaciales cuyo único fin radica en la experimentación del intercambio entre cuerpo y espacio. A pesar de la importancia de esta cuestión de cara a concebir una arquitectura, los arquitectos han permanecido largo tiempo ajenos a este campo de experimentación. La mayor parte de las veces, se limitaron a observar como meros espectadores las propuestas de una serie de artistas que sin complejos, hicieron del espacio un material plástico más. Muchas de estas propuestas de *alteración espacial* quedaron en nada, otras sin embargo sentaron las bases de algunos acontecimientos que estarían por llegar y que alterarían de manera definitiva las formas tradicionales de entender un espacio.

Una nueva generación de arquitectos sensibles a esta revolución, se han servido de estos experimentos para trasladar sus enfoques al discurso de la arquitectura. Esto ha motivado que en la actualidad, se dé una convivencia mayor de propuestas arquitectónicas de corte más tradicional con otras de carácter puramente artístico. El enfoque más técnico que desde la arquitectura se ha dado de muchos de estos proyectos, amplía un abanico de alteracio-

nes que ya no se quedan en lo visual, psicológico o material, sino que trascienden la propia biología del ser humano.

Uno de los precursores en la exploración de este tipo de alteraciones entre el espacio y sus usuarios es el artista americano Paul McCarthy. Desde sus primeros trabajos desarrollados en la década de los sesenta, McCarthy ha venido explorando distintas formas tanto físicas como psicológicas de desestabilizar la interacción entre el cuerpo y el espacio arquitectónico. Para entender por qué este tema centra la obra de McCarthy, hay que entender el contexto de su evolución como artista. Los inicios de su obra se cimientan en un periodo en el que el arte se revelaba de manera violenta contra la cultura y el autoritarismo de su entorno, lo que generó en muchos artistas un cierto espíritu destructivo. McCarthy canalizó esa rebeldía hacia la desestabilización de la relación entre la arquitectura, el cuerpo y la pintura. Siguiendo la senda de otros artistas de la época preocupados por las relaciones entre las personas y el espacio arquitectónico, como Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham o Gordon Matta-Clark, McCarthy da el salto del espacio pictórico al espacio real presentando la instalación *Spinning Room*¹. En claro homenaje a experimentos visuales de artistas de vanguardia como Duchamp, McCarthy materializa en *Spinning Room* toda una serie de experimentos anteriores basados en la visión estereoscópica de cuerpo y espacio. Elementos como la proyección, la reflexión, el giro, la inversión y la simetría, son puestos en común haciendo del espectador y su movimiento parte esencial del propio espacio, en la medida en la que éste es invitado a penetrar en un interior visible a través de los huecos que dejan unos tabiques móviles.

En origen, McCarthy plantea el proyecto como un interior equipado con cuatro cámaras que se conectaban con cuatro proyectores situados perpendicularmente a los paneles que definen dicho espacio. En la evolución del proyecto desde su concepción inicial en 1971 hasta su ejecución 37 años después, las cuatro cámaras son sustituidas por un único equipo de video motorizado situado en el centro. El único fin de esa cámara motorizada situada al interior consiste en captar el movimiento de las personas que interfieren en su radio de acción. El área de la instalación se define mediante unas paredes de vinilo que funcionan como pantallas de doble cara, sobre las que se proyectan de manera simultánea las imágenes grabadas de su alrededor. El factor de desorientación que el simple giro de las imágenes proyectadas no consigue por sí mismas, se introduce al superponer las imágenes *reales* con las de la proyección que se perciben de forma especular a un lado y a otro de los paneles.

En el umbral entre el contorno exterior y el espacio interior de la instalación, justo donde el espacio entre los paneles deja una apertura, se producen los efectos más sorprendentes. En esos resquicios es donde se perciben simultáneamente los movimientos de lo que ocurre dentro y fuera pero de manera especular con respecto a sí mismas y a la realidad, creando una atmósfera mareante a través de la inversión. Es a través de esta sensación de bilocación

que se produce en estos espacios rendija, donde se genera la distorsión de la realidad al percibir el propio cuerpo de manera inusual. En definitiva, se altera la percepción natural del cuerpo en relación a un espacio, mediante un truco que engaña el sentido de la vista (Iles, 2008: 26-35).

Varios años después de los primeros croquis de *Spinning Room*, McCarthy continúa con sus experimentos de interacción espacio cuerpo pero esta vez sin alterar de manera deliberada la percepción visual de la estructura. La instalación *Bang Bang Room*², se presenta como una maqueta de habitación a escala real en la que se experimenta la tensión de una estructura de apariencia estática que sin embargo se mueve.

Sobre una base cuadrada cerrada con 4 paredes en las que se abren 4 puertas respectivamente, se instala un mecanismo que permite no sólo la apertura de las puertas, sino el desplazamiento de los tabiques al mismo tiempo que se produce el giro de su base. Esta estructura concebida para interactuar con el espectador de forma distinta en función de su posición inicial (desde dentro de la estructura o como espectador externo), juega con aspectos como el vértigo o las visiones desplazadas en claro contraste con la fantasía de seguridad de la arquitectura suburbial americana en la que se inspira. La estructura de madera de sus tabiques y el papel pintado que forra su interior recrean esa ilusión doméstica que es percibida por el cuerpo de forma distinta en función de su propio desplazamiento.

La simultaneidad de la apertura de las puertas con el abatimiento de los tabiques plantea una estructura basada en la visión estereoscópica de lo que sería un tercer espacio en relación con la situación del cuerpo. El hecho de plantear una estructura móvil permite que la distorsión del cuerpo en su relación con el espacio trascienda lo visual alterando otros sentidos incluido el sentido del equilibrio.

En la retrospectiva sobre la obra de Paul McCarthy ofrecida por el Whitney Museum of American Art de Nueva York en agosto de 2008 era posible observar de manera simultánea, desde uno de los ángulos de la sala, los distintos comportamientos de los visitantes en contacto con ambas instalaciones. El comportamiento de éstos frente a *Spinning Room* era más fluido que al interactuar con *Bang Bang Room*, aunque en ambas se producía un momento de intercambio cinético. En las dos instalaciones la función del movimiento corporal era asumida por el espacio arquitectónico, convirtiendo al hombre en actor y espectador al mismo tiempo de una coreografía casi espontánea. Visto desde un plano exterior alejado del radio de acción de ambas instalaciones, la interacción de los cuerpos con esos espacios observaba un orden coreográfico sorprendente en el cual sus visitantes repetían una serie de movimientos correlativos. La desorientación perseguida por McCarthy a través de estas dos propuestas de alteración espacial parecía cumplir estrictamente con los objetivos expuestos, estimulando una reacción corpórea y psicológica definida. Pero no es la única forma de desestabilizar esta relación (Ibídem 9-17).

Simultáneamente a la retrospectiva de McCarthy, el P. S. 1 Contemporary Art Center de Queens mostraba varias intervenciones del artista islandés Olafur Eliasson entre las que se encontraba la obra titulada *Take your time*³. Instalada a tal efecto en una sala central del edificio con accesos desde varias de sus paredes, la obra persigue la desestabilización de la percepción del espacio pero desde el estatismo, a través de una gigantesca estructura circular de acabado reflectante suspendida del techo.

En apariencia se trata de una instalación sencilla, podríamos decir incluso que inocente ya que no es más que un espejo colgado del techo. Sin embargo, en su sencillez, esta estructura esconde mucho más. Las decisiones tomadas por Eliasson respecto a la forma, el material, la disposición y el tamaño de dicho espejo, no son en absoluto casuales ni mucho menos inocentes. Encajada en el techo de una sala cuadrada, su forma circular genera una sensación de continuidad en los límites del propio objeto, diferenciándose así del espacio de la propia sala. Forrado con papel de celofán plateado, consigue no solo un reflejo especular casi perfecto sino también disimular las juntas por completo dotando a la superficie de una continuidad imposible de obtenerse con un espejo tradicional. Además la superficie del espejo circular que define esta estructura no discurre paralelo al plano del suelo, sino que se encuentra ligeramente inclinado desvirtuando la realidad de su reflejo. En función de la posición absoluta del observador respecto de la sala, la percepción de la misma se ve alterada a través del espejo. El resultado de estas operaciones de escala, posición, inclinación y superficie, operan un intercambio con el espectador ciertamente hipnótico, haciendo que éste caiga irremediabilmente en la trampa hedonista de su propia contemplación a vista de pájaro. El hecho de esta observación desde un punto de vista totalmente inusual genera una sensación de distorsión respecto a la contemplación del propio reflejo y el de otros. La imagen especular se transforma aquí en parte de un espectáculo ajeno a sí mismo, generado por una sencilla distorsión del punto de vista.

Pero la percepción del movimiento en relación al cuerpo y al espacio no se restringe únicamente al sentido de la vista. Más allá de lo puramente visual los suizos Decosterd y Rahm proponen una nueva relación entre cuerpo espacio e información a través de la instalación titulada *Reverse*⁴.

Este proyecto introduce un elemento más que altera la relación entre cuerpo y espacio: una pantalla de televisión. La actitud del cuerpo frente a un objeto transmisor de información como puede ser una pantalla responde siempre a un intercambio estático en el que el cuerpo actúa como receptor pasivo de las emisiones del televisor. En *Reverse*, el cuerpo cambia su función de receptor para convertirse en emisor respecto a la pantalla y al contrario, utilizando para ello la propia radiación emitida por los cuerpos en contraste con una atmósfera fría. Nuestra piel emite radiaciones infrarrojas a una temperatura que oscila entre los 33 y los 36 grados centígrados. Un objeto cuya temperatura es inferior a la nuestra tenderá a absorber nuestras radiaciones en mayor medida cuanto mayor sea su proximidad. Siguiendo este principio, Decosterd y Rahm desarrollan un dispositivo de pantalla que se enfría hasta los 0° centí-

grados mediante un circuito de refrigeración interna. A medida que los cuerpos se sitúan frente a la pantalla en un ambiente frío, estos se convierten literalmente en proyectores de una información hasta el momento invisible.

La radiación emitida por los cuerpos en movimiento es la que define los bordes de la proyección de una pantalla cuyo estado natural es el color negro. Esta inversión del binomio emisor-receptor de una proyección cinematográfica plantea una alteración de papeles entre cuerpo e información en un espacio característico con unas condiciones sensoriales determinadas. (Rahm, 2004: 4.29). A simple vista, esta alteración resulta menos desestabilizadora que las anteriores ya que la referencia espacial permanece inmutable. Sin embargo su componente psicológica es más sorpresiva, sobre todo cuando se acompaña de otras sensaciones.

En todas estas instalaciones un agente ajeno a las mismas, como es el cuerpo, es el protagonista indiscutible de la escena. Las distorsiones y alteraciones del espacio en su dimensión más convencional dependen de la relación que mantienen con el espectador, sin el cual pierden su dimensión cinética. El movimiento de los cuerpos es a menudo el detonante de las reacciones dinámicas que se producen en estos espacios, que se contagian y se hacen dueños del movimiento de las personas.

Notas

¹ *Spinning Room*, propuesta ideada por Paul McCarthy en 1971, y exhibida por primera vez en 2008 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, propiedad de Hauser & Wirth Londres/Zurich, para la exposición "Central Symmetrical Rotation Movement. Three Instalations, Two Films".

² *Bang Bang Room*, propuesta ideada por Paul McCarthy en 1992 y exhibida por primera vez en el Castillo de Rivara en Turín bajo el título *Viaggio a los Angeles*, como parte de la colección de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Se exhibe de nuevo en 2008 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, para la exposición "Central Symmetrical Rotation Movement. Three Instalations, Two Films".

³ *Take your Time*. Instalación de Olafur Eliasson en una sala de P. S. 1 Contemporary Art Center de Nueva York, 2008.

⁴ *Reverse*. Instalación del atelier de arquitectura Decosterd and Rahm asociados, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Junio a agosto de 2004.

Bibliografía

Iles, Chrissie: "Baroque, modern, vertiginous, existential: Paul McCarthy and the politics of space", *Paul McCarthy. Central Symmetrical Rotation Movement. Three installations, Two Films*, Yale University Press, New Haven, 2008.

Rahm, Philippe (2004): "4.29E. Reverse", (último acceso 15/01/09).



1. *Installation Take your Time*. P. S. 1 Contemporary Art Center de Nueva York, 2008. Olafur Eliasson. Photo Matthew Septimus.
2. *Installation Reverse*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2004. Jean Gilles Decosterd&Philippe Rahm, 2004. www.philipperahm.com/4.29F.html.

FLUID DYNAMICS. A NEW UNDERSTANDING OF THE BODY AND SPACE

María Asunción Salgado

Universidad Europea de Madrid

After thousands of years of assuming the static character of architecture as a quality, it became customary for any movement that emanated from it to be perceived as a disturbance of the natural order between body and space. Nevertheless, this cognitive alteration is in itself a powerful mechanism of spatial creation, whose attractiveness is to be found precisely in the surprising interaction between architectonic (architectural) space and its user. In these cases, the formal literality is less necessary provided if we are capable of recognising other sensorial ways of perceiving these forms or desiring new spaces. In a nutshell, it demands from us a new understanding of space.

In recent decades there have been several spatial experiments with varying degrees of success, whose sole aim has been that of experimenting with the exchange between body and space. In spite of the importance of this question in relation to their conception of architecture, architects remained for a long time aloof to this type of experimentation. In most cases they limited themselves to observing as mere spectators the proposals of a series of artists who simply made space into just another plastic material. Many of these proposals for *spatial alteration* came to nothing; nevertheless, others laid the foundations for subsequent events that would definitively alter the traditional forms of understanding space.

A new generation of architects sensitive to this revolution used these experiments to transfer their focus to the discourse of architecture. This has led to the current situation where one finds greater coexistence of more traditional architectonic (architectural) proposals alongside others purely artistic in character. In many of these projects the most technical approach from an architectural perspective expands a whole range of conflicts which are not limited to the visual, psychological or material, but transcend the very biology of the human being.

One of the precursors in the exploration of this type of conflict between space and its users is the American artist Paul McCarthy. From his early works developed in the sixties, McCarthy has been exploring distinct physical and psychological forms of destabilising interaction between the body and architectonic (architectural) space. In order to understand why this was so central to his work, one has to understand the context of his evolution as an artist. His earliest works were founded in a period in which art rebelled in a violent way against culture and the authoritarianism of its environment and generated in many artists a certain destructive spirit. McCarthy channelled this rebellion towards the destabilisation of the relationship between architecture, the human body and painting. Following the path of his contemporaries who concerned themselves with the relationships between people and the architectonic (architectural) space, like Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham and Gordon Matta-Clark, McCarthy took the leap from the pictorial space to real space, when he presented his *Spinning Room*¹ installation. In a clear tribute to the visual experiments of avant-garde artists like Duchamp, in his *Spinning Room* McCarthy materialises a whole series of previous experiments based on the stereoscope vision of body and space. Elements such as projection, reflection, rotation, inversion and symmetry are put together making the spectator and his movement an essential part of his own space, in the sense that he is invited to penetrate a visible interior through the spaces provided by mobile partitions.

Originally, McCarthy planned his project as an interior equipped with four cameras which were interconnected through four projectors situated perpendicularly to the panels defining the space. In the evolution of the project from its initial conception in 1971 until its execution 37 years later, the four cameras became substituted by a sole mechanised video-camera situated in the centre. The sole purpose of the camera is that of capturing the movement of the people who interfere with its radius of activity. The area of the installation is defined by vinyl walls operating as double-sided screens, onto which the recorded images of its surroundings are simultaneously projected. The disorientation factor, which is not achieved simply by the rotation of the projected images, is introduced by the superposition of the *real images* onto the projected images, which are perceived as mirrored reflections on either side of the panels.

On the threshold between the exterior outline and the interior space of the installation, just where the space between the panels leaves an opening, the most surprising effects occur. It is in those little chinks where one perceives simultaneously the movements of what is occurring inside and outside but mirrored in respect to themselves and reality, thus creating a nauseating atmosphere by means of inversion. It is through this sense of bilocation that is produced in these tiny apertures, where the distortion of reality is generated with the perception of one's own body in an unusual way. Indeed one's natural perception of the body in relation to space is altered by means of a trick that deceives one's sense of vision (Iles, 2008: 26-35).

Several years after the first sketches of *Spinning Room*, McCarthy continues with his body space interaction experiments but this time without altering the visual perception of the structure in any deliberate manner. The *Bang Bang Room*² installation appears as a life size model displaying the tension of a structure static in appearance but that is nevertheless moving.

On a square base with 4 hinged walls on which 4 doors open respectively, a mechanism is installed which not only permits the opening of the doors but also the displacement of the walls while at the same time the base rotates. This structure devised to interact with the spectator in a different way depending on his initial position (within the structure or as an external spectator), plays with aspects such as vertigo or displaced vision in clear contrast to the security fantasy of American suburban architecture from which it derives its inspiration. The wooden structure of the partition walls and the wallpaper lining its interior recreate a domestic illusion which is perceived by the body in different ways depending on its own movement. The simultaneous occurrence of the opening of the doors and the knocking down of the partitions suggests a structure based on the stereoscopic vision of what would be a third space in relation to the situation of the body. The fact of introducing a mobile structure allows for the distortion of the body in its relation to space to transcend the visual by altering other senses including one's sense of balance.

In the retrospective on the work of Paul McCarthy held by the Whitney Museum of American Art in New York in August 2008 it was possible to observe simultaneously, from one of the angles of the hall, the different behavioural patterns of the visitors in contact with both installations. Their behaviour towards the *Spinning Room* was more fluid than when they interacted with *Bang Bang Room*, although in both there was a moment of kinetic exchange. In both installations the function of body movement was absorbed by the architectonic (architectural) space, thus converting the man into actor and spectator at the same time in an almost spontaneous choreography. Seen from an exterior viewpoint distant from the radius of action of the two installations, the interaction of the bodies with these spaces observed a surprising choreographic order in which its visitors repeated a series of correlative movements. The disorientation pursued by McCarthy through these two proposals for spatial alteration seemed to strictly adhere to the stated objective, stimulating a defined corporal and psychological reaction. But it is not the only form of destabilising this relation (9-17).

Simultaneous to McCarthy's retrospective, the P.S. 1 Contemporary Art Center at Queens was exhibiting various interventions of the Icelandic artist Olafur Eliasson including the work entitled *Take your Time*³. Installed for this purpose in a central room with access from several of its walls, the work pursues the destabilisation of perception of space but from motionlessness, by means of a gigantic circular structure with a reflective finish that is suspended from the ceiling.

This appears to be a simple installation; indeed one could almost describe it as innocent, as it is nothing more than a mirror hanging from the ceiling. Nevertheless, in its simplicity, the structure hides a great deal more. The decisions taken by Eliasson in relation to the form, material, disposition and size of the mirror, are by no means either casual or remotely innocent. Encased in the ceiling of a square room, its circular form generates a sensation of security within the limits of the object itself, thus differentiating itself from the space of the room. Lined with silver cellophane paper, it achieves not only an almost perfect specular reflection but it also dissimulates the joints entirely, providing the surface with a continuity impossible to achieve with a traditional mirror. Moreover the surface of the circular mirror that defines this structure does not run parallel to the ground, but is slightly inclined and thus distorting the reality of its reflection. Depending on the absolute position of the observer in relation to the room, his perception of it is altered through the mirror. The result of these operations of scale, position, inclination and surface operates a decidedly hypnotic exchange with the spectator, causing him to fall irredeemably into the hedonistic trick of a bird's eye view of his own contemplation. The fact of this observation from a totally unusual perspective generates a sensation of distortion in relation to the contemplation of his own reflection and that of others. The specular image becomes transformed here into part of a spectacle that is outside itself, generated by a simple distortion of the point of view.

But the perception of movement in relation to the body and space is not merely restricted to the sense of sight. Beyond the purely visual, the Swiss architects Decosterd and Rahm propose a new relationship between body space and information through the installation titled *Reverse*⁴.

This project introduces an additional element that alters the relationship between body and space; a television screen. The attitude of the body in front of an object that transmits information such as a screen always responds to a static exchange in which the body acts as the passive receiver of the television programmes. In *Reverse* the body changes its role as receiver to become transmitter in relation to the screen and in order to do so it uses the radiation emitted by the body in contrast with a cold atmosphere. Our skin emits infra-red radiation at a temperature between 33 and 36 degrees centigrade. An object whose temperature is lower to ours will tend to absorb our radiation to a greater extent the greater its proximity. Following this principle, Decosterd and Rahm develop a screen device which cools down to 0 ° degrees centigrade by means of an internal refrigeration circuit. As the bodies place themselves in front of the screen in a cold atmosphere, they literally become projectors of information heretofore invisible.

The radiation emitted by the bodies in movement is that which defines the edges of the projection from a screen whose natural state is black in colour. This inversion of the binomial transmitter-receiver of a cinemato-

graphic projection brings about a reversal of roles between body and information in a characteristic space with a set of given sensorial conditions (Rahm 2004:4.29). At a glance, this alteration turns out to be less destabilising than the previous ones, as the spatial reference remains unchanged. However its psychological component is more surprising, especially when accompanied by other sensations.

In all these installations an agent distinct from the installations themselves, such as the body, is the undisputed protagonist of the scene. The distortions and alterations of space in its most conventional dimension depend on the relationship they maintain with the spectator, without which they lose their kinetic dimension. The movement of the bodies is often the detonator of the dynamic reactions produced in these spaces, which are passed on and take control of people's movements.

Translated by Penny Eades.

Notes

¹ *Spinning Room*, a project devised by Paul McCarthy in 1971 and exhibited for the first time in 2008 in the Whitney Museum Of Modern Art in New York, copyright Hauser & Wirth London/Zurich for the exhibition "Central Symmetrical Rotation Movement. Three Instalations, Two films".

² *Bang Bang Room*, a project conceived by Paul McCarthy in 1992 and exhibited for the first time in Rivara Castle in Turin under the title of *Viaggio a Los Angeles*, as part of the collection of the Foundation Sandetto Re Rebaudengo. It is exhibited again in 2008 in the Whitney Museum of Modern Art in New York for the exhibition "Central Symmetrical Rotation Movement. Three Instalations, Two Films".

³ *Take Your Time*, Installation by Olafur Eliasson in a room at the P.S. 1 Contemporary Art Center in New York, 2008.

⁴ *Reverse*. Installation of the architectural firm Decosterd and Rahm Associates, in the Andalusian Contemporary Arts Centre, Seville. June to August 2004.

Bibliography: See p. 192



1. *Incision*, 1978. Maria Abramovic y Ulay. Foto: Paolo Canevari
2. *Another Bloody Mary (Still Distinguished)*, 2000. La Ribot. Foto: Mario del Curto

RESISTIR A LAS POLÍTICAS COERCITIVAS DEL CUERPO: TRANS-OBJETOS, PRÓTESIS Y OTRAS ARQUITECTURAS CORPORALES

M. Elena Úbeda Fernández

Postdoctoral Fulbright/MICINN/FECYT. The School of the Art Institute of Chicago

El cuerpo es una construcción socio-cultural articulada de acuerdo a una estructura de pensamiento que afecta a ideologías, discursos y prácticas. En el presente texto, damos cuenta del cuerpo entendido como un sistema de significados contruidos social y culturalmente tal y como lo abordan los pensadores franceses del postestructuralismo. El dualismo cognoscitivo y antropológico ha devaluado y denigrado lo corporal (hasta relegarlo a lo indigno, pecaminoso, bajo, limitado, perecedero o mortal) ensalzando, por el contrario, la mente como su par opuesto. El sujeto se ha visto escindido en dos esferas irreconciliables (mente y cuerpo), siendo el cuerpo la parte perjudicada en esta partición del sujeto. La filosofía trascendental ensalza al sujeto pensante y espiritual, y rehúsa de aquellos aspectos que muestran a un ser humano sumido en las contingencias de lo corporal. Por esta razón, el cuerpo ha sido a lo largo de la historia un lugar de control social y objeto permanente de regulaciones culturales. Las normas y comportamientos han sido, especialmente desde la Ilustración, regulados por el *principio de utilidad*. El utilitarismo y la racionalidad aplicada como principio vital que otorga felicidad al individuo han impregnado nuestra comprensión de la realidad y nuestra relación con el mundo. De acuerdo con Bentham, la utilidad provee el estándar de lo bueno y lo malo, y rige los objetivos del *arte de gobernar*. Toda acción humana es analizada por este autor en términos de búsqueda del placer y huida del dolor. Así argumenta que el comportamiento ha de buscar maximizar la utilidad, pues es el medio idóneo para la felicidad plena. La aplicación de castigos y recompensas accionan la maquinaria del estado para gobernar bajo la siguiente lógica: la *sanción política* no necesita ser aplicada en caso de que la *sanción física*, que actúa sobre el comportamiento, surja en cada uno de los individuos como un proceso natural¹.

De acuerdo con Foucault, existen interiorizados en nosotros *micro-poderes*, es decir, pequeñas *fuerzas* que no provienen del estado ni de un afuera o un

arriba. Los *micro-poderes* a los se refiere se hacen efectivos desde la esfera de lo personal del día a día con el propósito de disciplinar los cuerpos. En pro de la funcionalidad y del utilitarismo, las *políticas coercitivas* actúan directamente sobre los cuerpos, regulando y consolidando una estética de la eficiencia de acuerdo a una economía efectiva del movimiento. Los procesos de interiorización de los comportamientos sociales instruidos se asientan sobre el inconsciente social sutil, pero paulatina e ininterrumpidamente, de modo tal que aparecen ante el individuo como si estos fuesen innatos. Gracias a esta estrategia, la disciplina del comportamiento resulta de librarse de la sospecha de estar inspirada en valores éticos y morales de carácter represor. Se pasa a menudo por alto la intrincada relación del lenguaje corporal no-verbal con los patrones que cohiben el comportamiento, que esconden la carga sexual del cuerpo y que hacen distinción entre géneros. El poder ejercido por los patrones educativos persiste en someter el actuar bajo el pensar al promover virtudes relacionadas con la templanza, la moderación y el rechazo al exceso. Se ha teorizado profusamente desde la ética y la filosofía sobre el concepto de gesto, pero bajo estas reflexiones, el gesto en sí mismo ha sido sometido a la objetualización y distanciado, por lo tanto, de su íntima relación con el cuerpo. El vocablo modo, del latín *modus*, aparece definido como “procedimientos o conjunto de procedimientos para realizar una acción”, pero también como “moderación o templanza en las acciones o palabras” y “urbanidad y cortesía en el porte o en el trato”². Con lo que queda claro que los modos y acciones se entrelazan y vinculan con la moderación y la contención de las acciones, siguiendo los cánones de modestia, templanza y urbanidad. No es entonces casualidad que modo y modestia compartan el mismo origen etimológico: *modus*. Modestia, que significa moderación y correcta proporción, aparece de igual manera profusamente relacionada con *gestus* (Schmitt, 1989: 130). Aún actualmente, el termino modestia ocupa un importante lugar en las convenciones sociales que gobiernan las *buenas maneras*. La disciplina del gesto, en su íntima relación con la tradición ética y religiosa, implica moderación en los movimientos del cuerpo con objeto de contener las voluntades carnales y ocultar el cuerpo sexuado.

Las *políticas coercitivas* buscan incrementar la utilidad del cuerpo operando a través de la eficiencia del gesto. Estas políticas corporales buscan además limitar la libertad del individuo produciendo *cuerpos dóciles*. La aplicación de la disciplina sobre los cuerpos, que Foucault denomina *anatomía política*, obedece a una ecuación en la que se conjugan la búsqueda de una aptitud aumentada junto con una dominación acrecentada. Un ejemplo lo encontramos en los cuerpos moldeados por la gimnasia: los aparatos para reducir grasa localizada en partes específicas del cuerpo y los gimnasios pueden considerarse espacios de disciplina y castigo corporal. La arquitectura corporal, o su equivalente anglosajón *body-building*, hace alusión a la construcción de cuerpos, así como a la metáfora corporal del cuerpo como edificio (Ramírez, 2003

y Teyssot, 2000: 156-183). Pero también posee otro significado complementario que hace referencia a la práctica disciplinaria del culturismo o moldeamiento del cuerpo a través de movimientos musculares. La gimnasia ha sido especialmente promovida por los totalitarismos. La imagen de un hombre idealizado de corte atlético ha servido para inspirar en la sociedad de estos regímenes ideas como el sacrificio, la disciplina y el perfeccionamiento de la raza. Así mismo, el culto al cuerpo prepara al individuo a entrenarse y disciplinarse para el paso de civil a soldado en caso de tener que servir a la nación. Los deportes de grupo incrementan en la sociedad la sensación de unidad y de patriotismo. Y los juegos olímpicos suponen una oportunidad de demostrar a otros países la fuerza y el ímpetu de aquellos que representan los ideales más altos de la nación. Otro ejemplo de disciplina corporal es el de la instrucción de movimientos controlados y gráciles a través de la danza. Esta se soporta sobre una estructura cargada de connotaciones morales que buscan, precisamente, la aplicación de una disciplina del gesto. La disciplina del baile ha sido en la corte o en los bailes de salón un medio a través del cual moderar las pasiones y regular los momentos de placer y distensión social. El baile es una suerte de juego disciplinario que busca corregir las actitudes incorrectas y, a través del recato y la decencia, eliminar la sensualidad del gesto corporal. Por medio de los juegos del baile, que supone el estricto seguimiento de unas reglas, se inculca durante la repetición de un reglamento la aceptación de la disciplina corporal y las buenas maneras³.

El cuerpo ha sido insistentemente a lo largo de la historia objeto de control y represión, pero sin embargo, en la escena artística contemporánea es capaz de escapar a las políticas coercitivas y poner en crisis todo intento de representación. El catalogo de artistas e intérpretes seleccionados para nuestro propósito no quiere ser exhaustivo. Se trata más bien de escoger las propuestas que compongan la nómina coherente de factores que ayuden a poner en claro lo que aquí nos convoca: analizar algunas de las posibles estrategias artísticas que ofrecen resistencia a la dominación y represión del cuerpo en la construcción de la identidad del sujeto. Porque del mismo modo que el cuerpo ha sido objeto de la alienación y control, es al mismo tiempo una ruta por la que rebelarse al *logocentrismo* (Derrida, 2006: 11-12 y Kristeva, 1978: 264-284) por una comunicación libre. De acuerdo con Foucault, el cuerpo es un lugar de poder y dominación, pero también es el lugar a través del que reflexionar y resistir. Los discursos marginales encuentran en el cuerpo una vía de expresión que escapa del control social al que está sometido en mayor medida el lenguaje verbal. Tal es así, que a partir de los años sesenta se produce un giro hacia lo corporal que afecta a todos los ámbitos de la cultura y que responde a una reconciliación con el cuerpo y su revalorización como espacio de libertad. Despertar la conciencia somática (pensar el cuerpo y pensar desde el cuerpo) se convierte en una de las tareas que el arte contemporáneo rescata de la *fenomenología de la carne* (devolviendo al cuerpo sensible y *mundaniza*

do su vital importancia). Este redescubrimiento gnoseológico del cuerpo atraviesa toda la filosofía continental: a saber, la importancia que Nietzsche y Merleau-Ponty otorgan al cuerpo es tomada en cuenta por el *pensamiento de la diferencia* y los *discursos de la alteridad*, rechazando el sujeto moderno autónomo y a-corporal. En Deleuze se produce una inversión del platonismo, por lo que el cuerpo pasa a un primer término y la razón pasa a ser un efecto de superficie que es producto del juego entre *fuerzas* que tiene lugar en el cuerpo. Foucault, retomando a Nietzsche, nos dice que el cuerpo es un lugar de conflicto, la superficie de inscripción de los eventos, el lugar del yo disociado y un volumen en perpetua desintegración (Foucault, 1977: 148). Nos recuerda que el cuerpo es constitutivamente inestable y aparece sumido en un permanente proceso de auto-extrañamiento.

Centramos nuestra atención sobre piezas instrumentales, trans-objetos, prótesis y arquitecturas corporales, pues son piezas que se fundan y adquieren sentido en su (con)fusión con el cuerpo eludiendo su representación. *Werksatz* (1 serie de obras) de Franz Erhard Walther lo componen 58 ejercicios plegados en una estantería que como una obra latente reclama su activación a través de la experiencia encarnada y sinestésica del sujeto estético. A través de la corporeización de la experiencia se imposibilita la objetualización de la obra de arte y asimismo se evade la tendencia representativa de la experiencia estética. La obra de FEW se propone como medio relacional a través del cual conciliar la esfera de lo corporal con la identidad del sujeto en contra de la racionalización del cuerpo. Estos adquieren una dimensión humana, se convierten en arquitectura corporal y en un nuevo entramado de relaciones espacio-temporales y significaciones que comparten cuerpo y objeto. Las *arquitecturas corporales* de FEW (Kosuth, 1992: 114) reinstauran la experiencia corporal del sujeto estético. La acción y participación gestual del espectador con posturas elementales convierte al espectador en sujeto constituyente e intencional que supera su tradicional estatus de sujeto pasivo contemplativo y de espectador como ojo descarnado o a-corporal. Un cuerpo vivo, como fuerza expresiva y polo de intencionalidades (Martínez-Rodríguez, 1991: 185). El gesto establece un vínculo especial e íntimo entre el espacio corpóreo y los objetos que conforman *Werksatz*, que con sus medidas antropomórficas, se proponen como correlato corporal del sujeto estético. Así, en el discurso *merleauPontiano*, los dualismos y oposiciones jerárquicas, como las de sujeto-objeto o sujeto-mundo, se diluyen al emplazar el sentido en el ámbito prerreflexivo de nuestro cuerpo. Los presupuestos fenomenológicos, si bien no tienen en cuenta las relaciones de poder existentes en estas relaciones ni las *oscuridades del inconsciente* (Foucault, 1999: 311), recuperan el cuerpo como parte indivisible de un sujeto instalado en el mundo. Un *sujeto brindado al mundo* que se descubre en sus relaciones corporales con el espacio en una relación de co-per tenencia y constitución mutua. Pues el movimiento del cuerpo es el origen del espacio, es determinado por él, de la misma manera que la conformación del

espacio es el origen del cuerpo. Las piezas apelantes de FEW brindan al sujeto estético la apertura de sentido desde nuestro anclaje corporal y desde una experiencia prerreflexiva previa a todo intento de representación. El sujeto, en sus propias carnes, desde su propio *Leib* como anclaje o punto cero en el espacio se ve interpelado por lo que acontece en la experiencia y por ende incitado a interpretarse a sí mismo y al otro. El sujeto se experimenta como anclado en el mundo, inmerso en una propuesta activa como sujeto actuante y anegado en la misma problemática que suscita toda interpretación. La *espacialidad* del propio cuerpo no se adecúa a la *espacialidad* aplicada a los objetos pues las distintas partes de mi cuerpo se relacionan entre sí de acuerdo a un sistema que las unifica y que tiene su origen en el *esquema corpóreo* por el que todos los miembros están envueltos unos dentro de otros en una unidad o *estructura fenomenal*. Pues bajo el espacio objetivo, sujeto a la representación, hay una espacialidad primordial que se experimenta como una envoltura que se confunde con el mismo cuerpo, pues el cuerpo está anudado con el mundo y el cuerpo no está en el espacio sino que es del espacio (Merleau-Ponty, 1997: 115, 165).

Las acciones de Abramovic y Ulay, tales como *Incision*, pueden considerarse piezas bisagra que llevan el discurso de las preocupaciones por las relaciones espacio-cuerpo a cuestiones de género y políticas corporales. Los dualismos que distinguen entre el sujeto activo, identificado con el cuerpo de Ulay, y el cuerpo femenino, pasivo y receptivo de la artista son cuestionados en esta pieza de finales de los '70. Desnudo, Ulay hiende el espacio con su cuerpo luchando con movimientos agresivos en contra de una cinta elástica que oprime su cintura y lo ciñe a la pared. Por el contrario, las restricciones sociales son invisibles en el caso de la mujer, quien permanece en posición inmóvil e inactiva. La experiencia del espacio no es la misma para hombre y mujer, pues se espera del cuerpo femenino una mayor contención y docilidad que del sujeto masculino. Los gestos de moralidad aceptable de la mujer manifiestan posturas constreñidas y contrarias a ocupar el espacio con movimientos expansivos. Su lenguaje corporal ha de expresar sumisión, pasividad y fragilidad en el andar o en el sentarse. Por el contrario, al sujeto masculino se le permite una mayor expansión y actividad en el espacio. En la sociedad patriarcal contemporánea está socialmente aceptada la invasión visual y física del espacio personal del cuerpo femenino, tal y como expresa *Incision*. El comportamiento, la manera de moverse y la relación con el espacio de la mujer no responde a cuestiones fisiológicas, sino que tienen su razón de ser en la opresión sexista de la sociedad contemporánea. Se enseña a la mujer a mostrarse físicamente cohibida, confinada, posicionada y *objetualizada* (Young, 1980: 137-156 y Bartky, 1997: 129-154). El diseño de la ropa femenina (tacones, faldas ceñidas, etc.) amplifica esta manera disciplinada de moverse en el espacio y de dialogar con el cuerpo. Nuestro comportamiento en el espacio demuestra con claridad no ser únicamente instintivo, pues se le superpone un espacio modi-

ficado ideológica y culturalmente. Un uso estético del espacio desvela la transformación cognitiva por la que nunca es un espacio natural sino un espacio transformado. Como nos describe Foucault, el dominio ejercido sobre los cuerpos actúa sobre la actividad corporal distribuyendo los tiempos y los espacios en los que se mueven los cuerpos. Tiene lugar un rígido control del tiempo y del espacio a través de la interiorización del control en una sutil y sumisa aceptación de la autovigilancia. Edward T. Hall, pionero en el estudio del comportamiento del ser humano en el espacio, se ocupa de la estructura de la experiencia en un espacio configurado por la cultura (Hall, 1973 y Knapp, 1978: 387-89). Este antropólogo desarrolló un sistema de notación proxémica por el que se distinguen los factores que regulan y estructuran la distancia entre la gente durante su interacción social: posición, orientación corporal, desplazamientos laterales de los cuerpos, distancia corporal, gestos, tipo de afecto e intensidad del afecto, comportamiento visual, etc. La imposición de una disciplina no está restringida a instituciones como la escuela o el hospital, tal y como identifica Foucault, sino que su poder está disperso y ha invadido como un virus el interior de cada uno de nosotros: circulando por canales más sutiles que alcanzan a cada individuo en sus gestos y acciones del día a día. La imposibilidad de localizar la disciplina en una estructura institucional determinada crea la impresión de que su producción puede atribuirse enteramente a una cuestión voluntaria y natural (Bartky, 1997: 143). Sin embargo, la identidad (como argumentan de Beauvoir o Butler basándose en presupuestos fenomenológicos) está condicionada y construida por agentes externos. La regulación del cuerpo condiciona no sólo la identidad del individuo, sino también las experiencias del espacio privado o público que este sujeto ocupa y su relación con los demás individuos.

El cuerpo es objeto de control social, pero en el capitalismo tardío es además un lugar de sometimiento a las relaciones de consumo. Como hemos apuntado, la vestimenta entendida como arquitectura corporal o prótesis corporal, se puede incluir entre las formas de poder desde donde ejercer el control y la corrección de los cuerpos. La introducción de las modas del vestir permite modificaciones en la modelación de los cuerpos y de los hábitos que hacen del cuerpo un elemento útil, rentable, adaptado a las relaciones laborales y sujeto a las fluctuaciones del mercado. La vestimenta tiene la capacidad de crear formas de comportamiento, influir en el comportamiento gestual y motriz del día a día en el ámbito privado y laboral. Si bien en la antigüedad la moda en el vestir creaba formas de comportamiento de acuerdo a una ética y una moral, en la modernidad, y más aún en la actualidad, la moda crea una red de hábitos y disposiciones conductuales acordes a una economía laboral. El vestido enfatiza el tipo de movimientos que categorizan el comportamiento masculino y femenino: los hombres, asociados con la fuerza y la acción, llevan ropas confortables que permiten el despliegue abierto de sus movimientos y su adaptación al mundo laboral en el espacio urbano; mientras que la mujer, aso-

ciada con la pasividad y la procreación, adorna sus cuerpos con ropas aparatosas, faldas que subrayan las caderas y tacones que impiden un movimiento fluido del cuerpo en el espacio. Una ilustración de 1839 nos muestra el *somatómetro*, un dispositivo del s. XIX destinado a medir el cuerpo y realizar cortes minuciosos que rentabilicen la producción de los trajes. La sistematización del patronaje tiene por objeto la mecanización de la producción textil y la estandarización de la medida de la ropa, pero igualmente comporta la mecanización y estandarización de los cuerpos. El cuerpo se ajusta a diversas técnicas disciplinarias de poder, desde la moral y la política a la economía y la gestión científica, por medio de la racionalización de los gestos y posturas, pero también por el empleo disciplinario del tiempo, del ritmo y de la regularidad (Foucault, 1978: 140).

En *Bad Press: Dissident Ironing*, Diller & Scofidio retoman el discurso de Foucault sobre los cuerpos aplicado a la moda como una forma de institucionalización e interiorización de determinadas relaciones de poder. Las instrucciones de cómo planchar y llevar la ropa se muestran como manipulaciones retóricas del cuerpo humano en la postmodernidad. La vestimenta es un pliegue más que se superpone como escritura al cuerpo, expresando con ella una ideología, una moral, unos hábitos y unas actitudes. La higiene o aseo personal y el planchado de la ropa inscriben sobre los cuerpos una identidad socio-económica y cultural específica. *Bad Press* es una mordaz crítica a la manipulación del cuerpo bajo el yugo de la producción industrial en pro de la funcionalidad que consolida una estética de la eficiencia (Diller, 2000: 20). Frente a la imposición de esta corriente, propone un planchado disidente: una forma de denuncia y de resistencia al cuerpo manipulado socialmente. Diller reflexiona sobre los cambios gestionados en el cuerpo social, a partir de la consideración del hombre como un componente de la productividad en la era industrial y post-industrial. La racionalización del cuerpo y la gestión científica de su productividad introducida en los hogares para optimizar las labores domésticas del ama de casa, se aplica tanto a los espacios como a los cuerpos. Se busca una mayor eficiencia en la distribución de los espacios para facilitar la gestión de los movimientos y el gasto energético. Y en el cuerpo se comienza a asociar suciedad con enfermedad y belleza con salud. Asimismo, nos dice Diller, la limpieza ha sido asociada a la castidad, la piedad y la modernidad.

En la actualidad, las políticas sexuales y corporales han llevado hasta el límite sus tecnologías, pues ya no es la ropa la que da forma al cuerpo y modifica nuestras acciones, sino que se han normalizado las intervenciones quirúrgicas que modelan el cuerpo hacia un ideal que alcanza lo absurdo en lo que se ha venido a llamar *Era post-human*. En Orlan, la desmembración del cuerpo es la metáfora que explica la búsqueda de una identidad a la carta en permanente agonía en su demanda de la representación ideal: un cuerpo hipersexualizado atravesado por lo múltiple, lo heterogéneo, lo contradictorio, lo que es siempre aplazado, pues en él habita *lo distinto de sí*, en un diferir que des-

truye la unidad identitaria del sujeto. La colocación de una prótesis revela una limitación y una falta, pues la prótesis es una abanderada de lo incompleto del cuerpo y de la identidad. La prótesis trasciende la *objetualidad* y se torna acontecimiento escultórico o escultura performativa en la que se confunde lo que es considerado intra y extracorporal. Rebecca Horn en *Cornucopia, Seance for two breasts* ahonda en la espesura de la carne a través de una íntima experiencia sensorial. Con este traje Horn ofrece otra visión de los pechos que no es la meramente sexual o nutricional. Unas partes del cuerpo se conectan con otras (pechos con boca) al tiempo que se aísla una parte del cuerpo de otra (un pecho del otro pecho) o bien se aísla el cuerpo de su entorno. Esta forma de retiro y aislamiento intensifica, dice la artista, la percepción que tiene uno de sí mismo⁴.

Siguiendo la tradición del accionismo, conceptualismo y el *body-art* de los '60 y '70, las acciones y coreografías que La Ribot realiza en museos y galerías salpican con su sudor al espectador. Grita, llora o ríe en su oído, eliminando el intersticio que separa al coreógrafo del público en el escenario de un teatro. La Ribot muestra al espectador todo su cuerpo sin concesiones: trasgrediendo las reglas del decoro despliega ante sus ojos sus piernas abiertas, como figuró Duchamp en *Etant Donnes*, Courbet en *L'origine du monde* o la artista feminista Zoé Léonard en *Untitled* retomando ambas representaciones. Esas partes culturalmente regularizadas y relegadas al secreto del espacio privado son puestas impudicamente ante la mirada abochornada de un público que se ve desenmascarado como *voyeur* ante esta inversión de la mirada. La silla plegable de madera de La Ribot en *la pieza distinguida No.14* subvierte la relación de poder inscrita en el elemento mobiliario. La quietud y la rigidez corporal que inscribe la silla sobre los cuerpos va más allá de una cuestión postural, pues se asienta en condicionamientos morales y de distinción de clases⁵. En su lugar, La Ribot otorga al objeto-silla características antropomórficas manteniendo una relación sexual simulada con la misma. Sus coreografías desafían los límites y presupuestos de la danza, sometida en numerosas ocasiones a la gracia de los movimientos de acuerdo a una *política* del gesto que inscribe en el cuerpo una disciplina y una *anatomopolítica*. La labor realizada por estas propuestas libera al cuerpo de la red de categorías que lo dominan en búsqueda de un cuerpo efectivo del que sacar provecho y un cuerpo dócil que es adoctrinado desde los quehaceres del día a día en su relación no-verbal con la sociedad. Con el bricolage corporal de Orlan o las acciones extremas de Abramovic y La Ribot, el sujeto no es más el fundamento constituyente, sino lo constituido desde el poder. Con sus propuestas se muestra un cuerpo disjuncto, contradictorio, en un diferir continuo y en el que habita lo *distinto de sí* (un cuerpo político, sometido, castrado, escindido, un cuerpo que no puede ser más una unidad sino la huella de una ausencia). El cuerpo se rebela en contra de la concepción utilitarista de la correlación cuerpo-gesto y de la relación cuerpo-objeto impuestas desde la disciplina.

Notas

¹ Por el principio de utilidad se entiende aquel principio que aprueba o desaprueba toda acción, de acuerdo con la tendencia que parece que tiene que aumentar o disminuir la felicidad de la parte cuyo interés esta en cuestión (Harrison, 1998: 720).

La realidad que domina nuestra vida política es la producción de prácticas empresariales o estatales gobernadas por una concepción de la racionalidad que reprime toda relación con la vida y la naturaleza distinta al ejercicio de la dominación. Esta realidad es construida por la sub-racionalidad de la ciencia y las instituciones, el lenguaje y las imágenes que fomentan el supuesto de que la buena vida solo es alcanzable a través de, o bien, lo mismo que, una practicidad expansionista (O'Neill, 1975: 291).

² *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, Vigésima segunda edición, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=modo (ultimo acceso: 15/11/08)

³ Bailar es útil para moderar cuatro peligrosas pasiones: el miedo, la melancolía, la rabia y la alegría (Vigarello, 1989: 181).

Jugar un rol supone poner este a una cierta distancia con la intención de dominarlo mejor. El teatro es aquí un ejercicio de control y vigilancia donde solo se seleccionan posiciones y movimientos nobles. Se trata de una teoría educacional de la vigilancia. (...) El cuerpo erguido es el que imita y adopta las posiciones requeridas por el decoro. Debe ofrecer una actuación, y es conformado por la actuación. La sociedad de la corte impone un código postural como requisito pedagógico muy específico (Vigarello, 1989: 188-189).

⁴ Sentir ternura por los propios pechos (...) guardar el calor que le es propio (...) tocarlos con suma delicadeza. La construcción de este instrumento: re-descubrir un cuerno curvo, forrado con un material suave y doblado a la inversa. Los pechos quedan separados del cuerpo y el común aislamiento crea una comunicación continua. El instrumento genera una sensación de diálogo en el actor: el espacio interior directo que comunica la boca y el pecho crea el deseo de hablarse y de percibir individualmente ambos pechos, aislados de su entorno, separados el uno del otro: la propia facultad perceptiva se amplía para convertirse en triángulo y proporciona individualidad a cada pecho, cual si fuesen dos seres separados entre sí (Fernández-Cid, 2000: 18).

⁵ La mujer constreñida en postura y movimiento esta sin duda sobredeterminada: el hecho de que la mujer tienda a sentarse y estar de pie con piernas, pies, y rodillas cerradas o tocándose, muy bien puede ser una declaración codificada de decoro sexual en una sociedad que todavía se mantiene en un doble rasero, o un esfuerzo, aunque sea inconsciente, de proteger la zona genital. En este ultimo caso, una postura estricta y constreñida debe ser vista como la expresión de su necesidad de protegerse real o simbólicamente de un ataque sexual. Sean cuales sean las proporciones que han de ser asignadas por miedo o respeto, una cosa es clara: el lenguaje corporal de la mujer habla elocuentemente, aunque silenciosamente, de su estatus de subordinación en una jerarquía de genero (Bartky, 1997: 142).

Bibliografía

Bartky, Sandra Lee: "Foucault, femininity, and modernization of patriarchal power", Conboy, Katie; Medina, Nadia; Stanbury, Sarah (eds.): *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*, Columbia University Press, New York, 1997.

Derrida, Jacques: *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, 2006.

Diller, Elisabeth: "Bad Press", *Zehar Boletín de Arteleku*, 44, 2000, pp.: 20-25.

Fernández-Cid, Miguel (com.): *Rebecca Horn*, IFA Institut für Beziehungen y CGAC Centro Gallego de Arte Contemporanea, Stuttgart, 2000.

Foucault, Michel: *Language, counter-memory, practice. Selected essays and interviews*, Cornell University Press, New York, 1977.

— *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1978.

— *Estética, ética y hermenéutica. Obras Esenciales*, Vol.3, Paidós, Barcelona, 1999.

Hall, Edward T.: *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973.

Harrison, Ross: "Bentham, Jeremy", CRAIG, Edward (ed.): *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, Vol. 1, New York, 1998.

Knapp, Mark L.: *Nonverbal Communication in Humman Interaction*, Purdue University, USA, 1978.

Kosuth, Joseph; Walther, Franz Erhard: "Dix questions de Joseph Kosuth a Franz Erhard Walther. Dix responses de Franz Erhard Walther a Joseph Kosuth", (Ed. Orig. Franz Erhard Walther, John Weber Gallery. New York 1988), en Charbit, Hurbert; Ligner. Michael; Walther, Franz Erhard, Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo 1990, Niza 1992.

Kristeva, Julia: "Gesture: Practice or Communication", Polhemus, Ted (ed): *The Body Reader. Social Aspects of the Human Body*, Institute of Contemporary Art of London, Pantheon Books, New York, 1978.

Lingner, Michael; Walther, Franz E. et. al.: *Franz Erhard Walther*, Centre Nacional d'Art Contemporain, Nice, 1992, p.: 114.

Martínez-Rodríguez, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad desde Merleau-Ponty*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.

Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1997.

O'Neill, John: "Gay Technology and the Body Politic", en Benthall, Jonathan; Polhemus, Ted (eds.): *The Body as a Medium of Expression*, the Institute of Contemporary Arts of London, E.P.Dutton & Co., New York, 1975, pp.: 291-302.

Ramírez, Juan Antonio: *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Siruela, Madrid, 2003.

Schmitt, Jean-Claude: "The ethics of gesture", Fecher, Michel (ed.): *Fragments for a History of the Human Body*, Vol. 2, MIT Press, Cambridge Massachusetts & London, 1989, pp.: 129-147.

Teyssot, Georges: "Body-building. Hacia un nuevo organicismo", *Fisuras de la Cultura Contemporánea*, 8, Enero, 2000, pp.:156-183.

Vigarello, Georges: "The upward training of the body", Fecher, Michel (ed.): *Fragments for a History of the Human Body*, Vol. 2, MIT Press, Cambridge Massachusetts & London, 1989, pp.: 149-199.

Young, Iris Marion: "Throwing like a girl: a phenomenology of feminine body comportment, mobility, and spatiality", *Human Studies*, 2, april, 1980.

RESISTING COERCIVE POLICIES OF THE BODY: TRANS-OBJECTS, PROSTHESIS AND OTHER BODY-BUILDINGS

M. Elena Úbeda Fernández

Postdoctoral Fulbright/MICINN/FECYT. The School of the Art Institute of Chicago

The body is a socio-cultural construction articulated in accordance with a structure of thought that affects ideologies, discourses and practices. In the present text, we report on the body understood as a system of meanings constructed socially and culturally as the French thinkers of post-structuralism approach it. The cognitive and anthropological dualism had devalued and denigrated the body –even relegating it to the level of unworthy, sinful, low, limited, perishable and mortal– while on the other hand extolling the mind as its opposite pair. The subject has been split off into two irreconcilable spheres –mind and body–, being the body the part coming out worst in this partition of the subject. Transcendental philosophy praises the thinking and spiritual subject, and rejects those aspects which show a human being immersed in the contingencies of the body. For that reason, the body has been throughout history a place of social control and the permanent object of cultural regulations. The norms and behaviours have been, especially since the Enlightenment, regulated by the *principle of utility*. Utilitarianism and rationality, applied as a vital principle that brings happiness to the individual, have impregnated our comprehension of reality and our relationship with the world. According to Bentham, utility provides the standard of good and evil and rules the objectives of the *art of governing*. All human action is analyzed by this author in terms of the search for pleasure and escape from pain. Thus, he argues, behaviour has to seek to maximize utility, because it is the ideal means leading to full happiness. The application of punishments and rewards activate the machinery of the state to govern under the following logic: *political sanction* is not required where *physical sanction* that acts on behaviour, arises in each of the individuals like a natural process¹.

According to Foucault, there exist within us *micro-powers*, that is, little forces that come neither from the state nor from the outside nor from above.

The *micro-powers* he refers to, become effective from the sphere of the personal in the everyday life, their purpose being that of disciplining our bodies. In favor of functionality and utilitarianism, coercive policies act directly on bodies, regulating and consolidating an aesthetic of efficiency in accordance with an effective economy of movement. The processes of interiorization of instructed social behaviour, subtle but gradually interruptedly settled down on the social unconsciousness, so that they appear to the individual as if they were innate. Thanks to this strategy, behavioral discipline manages to free itself from the suspicion of being inspired in ethical and moral values of a repressive nature. Often overlooked is the intricate relationship between non-verbal body language with the norms that inhibit behaviour, that hide the body's sexual drive and that mark the distinction between genders. The power exercised by educational norms persists in subordinating action to thought by promoting virtues related to temperance, moderation and a rejection of excess. Much has been theorized from the standpoint of ethics and philosophy on the concept of gesture, but in the context of these reflective thoughts, gesture in itself has been subject to objectualization, and as a result, distanced from its intimate relationship with the body. The term *mode*, from the Latin *modus*, appears defined as "procedures or a group of procedures to execute an action" but also as "moderation or temperance in actions and words" and "urbanity and courtesy in bearing or treatment"². This clearly demonstrates that modes and actions become entwined and linked up with moderation and the containment of actions, following the canons of modesty, temperance and urbanity.

It is not therefore surprising that *mode* and *modesty* share the same etymological origin: *modus*. Modesty, which means moderation and correct proportion, equally appears closely related to *gestus* (Schmitt, 1989:130). Even nowadays, the term *modesty* occupies an important place in the social conventions that govern *good manners*. Discipline in gesture, in its intimate relationship with the ethic and religious tradition, implies moderation in the movements of the body, aimed at containing carnal desires and hiding the sexually charged body.

Coercive policies try to increase the utility of the body by operating through the efficiency of gesture. These corporeal policies moreover limit the freedom of the individual producing *docile bodies*. The application of discipline on bodies, which Foucault called *political anatomy*, responds to an equation that combines the search for greater aptitude with increased domination. We can find an example of this in bodies molded in the gymnasium: the apparatuses to reduce body-fat in specific parts of the body and gyms in themselves can be considered as spaces of discipline and corporal punishment. Corporeal architecture or the term *body-building* alludes both to the construction of bodies, as well as the metaphor of the body as a building (Ramirez, 2003 and Teyssot, 2000:156-183). But it also has an additional meaning that refers to the disciplinary practice of culturism or molding the body through muscular movement.



1. Wersatz (1ª serie de obras), *Estiramiento: las piernas en las esquinas. Relajación: brazos en la esquinas, pies en el vértice. Cambiar*, 1967. Franz Erhard Walther. Photo: Timm Rautert.
2. *Cornucopia, Seance for Two Breasts*, 1970. Rebecca Horn. Photo: Achim Thode.

Gymnastics has been especially promoted by totalitarianisms. The image of the athletically built idealized man has served to inspire society in these regimes with ideas of sacrifice, discipline and perfecting the race. In the same way, the cult of the body prepares the individual to train and discipline himself for the move from civilian to soldier, in the case of being required to serve the nation. Group sports increase in society a sensation of unity and patriotism. And the Olympic Games provide an opportunity to demonstrate to other countries the force and impetus of those who represent the highest ideals of the nation. Another example of body discipline is that of the instruction of controlled and graceful movements through dance. This is supported by a structure charged with moral connotations in search of precisely that, the application of discipline in gesture. The discipline of dance in courts and in ballrooms has been a means of restraining passions and regulating moments of pleasure and social enjoyment. Ballet is a sort of disciplinary game that looks to correct incorrect attitudes and through restraint, and decency, to eliminate sensuality from body-gesture behaviour. Through the game of dance, which demands strict adherence to its rules, it instills during the repetition of rules the acceptance of corporal discipline and good manners³.

Throughout history the body has been a constant object of control and repression, but nevertheless, on the contemporary artistic stage it is capable of escaping coercive policies and putting in crisis any attempt of representation. The catalogue of artists and performers selected for our purpose does not pretend to be exhaustive. It is rather a question of choosing the artistic strategies that compose the coherent list of factors that help to clarify what we attend to do: to analyze some of the possible artistic strategies that offer resistance to the domination and repression of the body in the construction of the identity of the subject. Because in the same way as the body has been the object of alienation and control, it is also the route by which it can rebel against *logocentrism* (Derrida, 2006: 11-12 and Kristeva, 1978: 264-284) through free communication. According to Foucault, the body is a place of power and domination, but it is also the place through which one reflects and resists. Marginal discourses find in the body a means of expression that escapes from the social controls to which verbal language is largely subjected. So much so that from the sixties there was a shift towards the corporeal that affected all facets of culture, and responded to reconciliation with the body and its revaluation as a space of liberty. To awaken the somatic conscience – thinking the body and thinking from the body– is converted into one of the tasks that contemporary art rescues from the *phenomenology of the flesh* –giving back to the sensitive and *mundanized* body its vital importance–. This gnoseological rediscovery of the body goes through the entire Continental Philosophy: namely, the importance that Nietzsche and Merleau-Ponty give to the body is taken into account by the *thinking of difference* and *discourses of alterity*, rejecting the autonomous and a-corporal modern subject. In Deleuze we find an inversion of Platonism, where-

by the body moves into first place and the reason becomes an effect of surface, the product of the game between *forces* that takes place within the body. Foucault, following on from Nietzsche, tells us that the body is a place of conflict, the inscribed surface of events, the locus of the dissociated Self and a volume in perpetual disintegration (Foucault, 1977:148). He reminds us that the body is constitutively unstable and appears immersed in a permanent process of self-estrangement.

Let us centre our attention on instrumental pieces, trans-objects, prosthesis and body-buildings, as these are pieces that merge into one another and acquire a meaning in their (con)fusion with the body evading its representation. *Werksatz* (1st series of works) by Franz Erhard Walther is made up of 58 exercises folded on a shelf, which, like a latent work, demands its activation through the incarnate and synesthetic experience of the aesthetic subject. Through the embodiment of the experience, an objectualization of the work of art is rendered impossible, and similarly, the representative tendency of the aesthetic experience is avoided. The work of Franz Erhard Walther is proposed as a relational means with which to reconcile the sphere of the corporeal with the identity of the subject against the rationalization of the body. These acquire a human dimension; they are converted into body-building and into a new framework of spatio-temporal relations and significations shared by body and object. The *architecture corporelle* of Franz Erhard Walther (Kosuth, 1992:114) restore the corporeal experience of the aesthetic subject. The action and body-gesture participation of the spectator with elemental postures converts the spectator into a constitutive and intentional subject who overcomes his traditional status of contemplative passive subject and spectatorship like a discarnate or a-corporeal eye; a living body, as an expressive force and pole of intentionalities (Martínez-Rodríguez, 1991:185). Gesture establishes a special and intimate connection between the corporeal space and the objects that make up *Werksatz*, which with their anthropomorphical measurements, are proposed as corporal correlation of the aesthetic subject. Thus, in the *merleau-pontian* way of thinking, the hierarchical dualisms and oppositions, as well as those of subject-object or subject-world, are diluted by placing meaning in the pre-reflexive field of our body. The phenomenological premises, while not taking into account the relationships of power existing in these relations, neither the *obscurities of the unconscious* (Foucault, 1999: 311) recover the body as an indivisible part of a subject installed in the world. A *subject offered to the world* that is discovered in its corporal relations within space in a relationship of co-belonging and mutual constitution. Since the movement of the body is the origin of space, is determined by it, in the same way, as the conformation of space is the origin of the body. Franz Erhard Walther's appellant pieces offer the aesthetic subject the opening of meaning from our corporal anchors and from a pre-reflexive experience prior to any attempt at representation. The subject, in his own flesh, from his own *Leib* as an anchor or zero point in space finds him-

self drawn by what happens in the experience, and hence incited to interpret himself and the other. The subject experiments himself as one anchored in the world, immersed in an active proposal as an acting subject and drowning in the same problematic that any interpretation brings with it. The spatiality of the body itself does not adapt to the spatiality applied to the objects, because the different parts of my body relate one to another in accordance with a system that unifies them, and has its origin in the *corporeal scheme* by which all the members are involved one within the other in a unity or *phenomenal structure*. For, under the objective space, subject to representation, there is a primordial spatiality, which is experienced like a sheath that can be confused with the body itself, as the body is tied to the world and the body is not in the space but rather is of the space (Merleau-Ponty, 1997: 115, 165).

The actions of Abramovic and Ulay, such as *Incision*, can be considered as hinge pieces, taking the discourse from the concerning for space-body relations to questions of gender and body-politics. The dualisms that distinguish between the active subject, identified with Ulay's body, and the feminine, passive and receptive body of the female performer, are questioned in this late seventies piece. Ulay, naked, makes a crack in the space with his body struggling with aggressive movements against an elastic band that oppresses his waist and forces him back to the wall. On the contrary, social restrictions are invisible in the case of the woman, who remains in an immobile and inactive position. The experience of space is not the same for male and female, as a greater containment and docility is expected from the female body than the male. The gestures of a woman of acceptable morality display constrained postures and also opposed to occupy the space with expansive movements. Her body language has to express submission, passivity and fragility in walking and sitting. On the other hand, the male subject is allowed greater expansion and activity within space. In contemporary patriarchal society the visual and physical invasion of the personal space of the female body is socially acceptable, as expressed *Incision*. The woman's behaviour, manner of movement and relationship within space does not respond to physiological questions, but is grounded in the sexist oppression of contemporary society. The woman is taught to display herself as physically inhibited, confined, positioned and objectualized (Young, 1980: 137-156 and Bartky, 1997 129-154). The design of women's clothing – heels, tight skirts, etc. – amplifies this disciplined way to move in the space and to dialogue with the body. Our behaviour in space clearly demonstrates it is not solely instinctive, as it has an ideologically and culturally modified space superposed upon it. An aesthetic use of space reveals the cognitive transformation whereby it is never a natural space but a transformed space. As Foucault describes to us, the control exercised over our bodies acts over bodily activity, distributing the times and spaces, within which our bodies move. A rigid control of time and space takes place by means of the interiorization of the control of a subtle and submissive acceptance of self-surveillance. Edward T. Hall, pio-

neer in the study of the behaviour of the human being in space, focuses on the structure of experience in a space configured by culture (Hall, 1973 and Knapp 1978: 387-89). This anthropologist develops a system of notation of proxemic behaviour which distinguishes the factors that regulate and structure the distance between people during their social interaction: position, body orientation, lateral displacement of bodies, corporal distance, gestures, type and intensity of empathy, visual behaviour, etc. The imposition of a discipline is not restricted to institutions such as school or hospital, as Foucault notes, but its power is disperse and has invaded the interior of each one of us like a virus: circulating via more subtle channels that reach every individual in his daily gestures and actions. The impossibility of localizing the discipline in a determined institutional structure creates the impression that its production must be entirely attributable to a voluntary and natural question (Bartky, 1997: 143). Nevertheless, the identity –as argued by Beauvoir and Butler based on phenomenological premises– is conditioned and constructed by external agents. The regulation of the body conditions not only the identity of the individual, but also the experiences of the public and private space, which the subject occupies, and his relationship to other individuals.

The body is object of social control, but in later capitalism it is also a place of submission to consumer relations. As we have said, dress, understood as body-building or corporeal prosthesis, can be included among the forms of power from which the control and correction of our bodies is exercised. The introduction of fashions of dressing permits modifications in the modeling of bodies and of the habits that make the body a useful element, worthwhile, adapted to labour relations and subject to market fluctuations. Dress has the capacity to create forms of behaviour, to influence daily gestural and motive behaviour in private and work spheres. Whereas in bygone times, fashion in dress created forms of behaviour in accordance with an ethic and a morality, in modern times, and more so in the present, fashion creates a network of habits and modes of conduct that are in accordance with a labour economy. Dress emphasizes the type of movements that categorize male and female behaviour: men, associated with force and action, wear comfortable clothes that permit the spread-eagled deployment of their movements and their adaptation to the working environment in the urban space; while the woman, associated with passivity and procreation, adorns her body with flamboyant clothes, skirts that underline her hips, and heels that impede the fluid movement of the body in space. An illustration from 1839 shows us the *somatometer*, a nineteenth century device designed to measure the body and undertake minute cuts that would make the production of suits worthwhile. The systemization of pattern designing is aimed at the mechanization of textile production and the standardization of clothes measurements, but also consists in the mechanization and standardization of our bodies. The body adjusts to diverse disciplinary techniques of power, from the moral and political to the economy and scientific management, by means of the

rationalization of gestures and postures, but also the disciplinary employment of time, of rhythm and of regularity (Foucault, 1978: 140).

In *Bad Press: Dissident Ironing*, Diller & Scofidio take up Foucault's thoughts on bodies applied to fashion as a form of institutionalization and exteriorization of determined power relationships. Instructions on how to iron and wear clothes are seen as rhetorical manipulations of the human body in post-modernism. Dress is another fold or *pli* that is superposed like writing on the body, expressing an ideology, a morality, habits and attitudes. Hygiene or personal cleanliness, and the ironing of clothes, inscribe upon bodies a socio-economic and specific cultural identity. *Bad Press* is a biting criticism of the manipulation of the body under the yoke of industrial production in favour of functionality that consolidates an aesthetic of efficiency (Diller, 2000:20). In opposition to the imposition of this current, she proposes *dissident ironing*: a form of condemnation and resistance against the body being socially manipulated. Diller reflects on the changes managed in the social body, taken from the consideration of man as a component of productivity in the industrial and post-industrial era. The rationalization of the body and scientific management of his productivity introduced in the homes to optimize the domestic chores of the housewife is applied both to spaces and bodies. There is a search for greater efficiency in the distribution of spaces to facilitate the management of movements and energy expenditure. And in the body one begins to associate dirtiness with illness and beauty with health. Thus, as Diller tells us, cleanliness has been associated with chastity, piety and modernity.

In the present time sexual and corporal policies have extended their technologies to their limits, for it is no longer clothes that shape the body and modify our actions, but rather that surgical procedures have become the norm, modeling the body towards an ideal that reaches the absurd in what has been known as the *post-human era*. In Orlan, the dismembering of the body is the metaphor that explains the search of an identity a la carte in permanent agony in its demand for ideal representation: a hyper-sexualised body crossed by the multiple, the heterogeneous, the contradictory, what is always postponed, for in it resides the *distinct from Self*, in a deferral that destroys the subject's unity of identity. The fitting of prosthesis reveals a limitation and a failure, as the prosthesis embodies the incompleteness of the body and of identity. The prosthesis transcends objecthood and becomes a sculptural event or performative sculpture in which what is considered intra and extracorporeal blend into one another. Rebecca Horn in *Cornucopia, Séance for Two Breasts* explores the density of the flesh through an intimate sensorial experience. With this device Horn offers another vision of breasts that is not merely sexual or nutritional. Some parts of the body connect with others –breasts with mouth– while one part of the body is isolated from the other –one breast from the other– or the body is isolated from its environment. This form of withdrawal and isolation intensifies, says the artist, the perception that one has of oneself⁴.

Following the tradition of actionism, conceptualism and body-art of the sixties and seventies, the performances and choreographies of La Ribot presented in museums and galleries have sprinkled sweat on her spectators. She shouts, cries or laughs in their ears, eliminating the interstice that separates the choreographer from the public on the theatre stage. La Ribot shows the spectator all her body without concessions: transgressing the rules of decorum she displays her open legs before their eyes, as did Duchamp in *Etant Donnes*, Courbet in *L'origine du monde*, or the feminist artist Zoé Leonard in *Untitled* which recalls both representations. These so-called private parts culturally regularized and relegated to the secret of private space are placed shamelessly before the embarrassed gaze of a public, which is unmasked as a voyeur before this reversal of the gaze. The wooden folding chair of La Ribot in *Distinguished Piece No. 14* subverts the relationship of power inscribed in the piece of furniture. The calm and corporal rigidity, which the chair inscribes on bodies, goes beyond a question of posture, as it stems from moral conditioning and class distinction⁵. In its place, La Ribot awards the object-chair anthropomorphical characteristics by maintaining a simulated sexual relationship with it. Her choreographies defy the limits and premises of dance, subordinated on numerous occasions to the gracefulness of the movements in accordance with a *policy* of gesture that inscribes upon the body a discipline and an *anatomopolitic*. The work carried out by these artistic proposals liberates the body from a network of categories that dominate it in search of an effective body, from which to take advantage, and a docile body, that is indoctrinated from the tasks of everyday life in its non-verbal relationship with society. With Orlan's corporal bricolage, or the extreme actions of Abramovic and La Ribot, the subject is no longer the constituent foundation, but is constituted from power. With these proposals it displays a disjunct, contradictory body, in a continual deferral and in which it inhabits the *distinct from self*- a political, submissive, castrated, splited, a body that can no longer be a unity, but that trace of an absence. The body rebels against the utilitarian concept of the body-gesture correlation and the body-object relationship imposed by discipline.

Translated by Penny Eades.

Notes

¹ By the principle of utility is meant that principle which approves or disapproves of every action whatsoever, according to the tendency which it appears to have to augment or diminish the happiness of the party whose interest is in question" (Harrison, 1998: 720). "The reality which dominates our political life is the production of corporate and state practices governed by a conception of rationality which represses any relation to life and nature other than the exercise of domination. This reality is manufactured through the sub-rationality of science and the institutions, language, and images which foster the assumption that the good life is only achievable through, or else the same thing as, an expansionist practicality (O'Neill, 1975: 291).

² *Dictionary of Spanish Royal Academy of Language*, twenty-second edition, http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=modo (last access: 15/11/08).

³ Dancing is useful in moderating four dangerous passions: fear, melancholia, rage and joy" (Vigarello, 1989: 181). "Playing a role involves putting it at a distance in order to dominate it better. Theater is here an exercise of control and vigilance where only noble positions and movements are chosen. It is an educational theory of vigilance. [...] The upright body is the one that mimics and adopts the positions required by decorum. It must offer a performance, and it is shaped through the performance. Court society imposes a code of posture as its very specific pedagogical requirement (Vigarello, 1989: 188-189).

⁴ To feel tenderness for one's own breasts [...] to save heat that is one's own [...] to touch them with great tenderness. The construction of this device: to rediscover a curved horn, lined with a soft material and folded inside out. The breasts are separated from the body and common isolation creates a continual communication. The device generates a sensation of dialogue in the actor: the direct interior space that communicates mouth and breast creates the desire to speak to oneself and to individually perceive both breasts, isolated from their environment, separated one from the other: one's own perceptive faculty is broadened to become converted into a triangle and lends individuality to each breast, as if they were two beings separated from one another (Fernández-Cid, 2000:18).

⁵ Female constraint in posture and movement is no doubt over determined: the fact that women tend to sit and stand with legs, feet, and knees close or touching may well be a coded declaration of sexual circumspection in a society that still maintains a double standard, or an effort, albeit unconscious, to guard the genital area. In the later case, a woman's tight and constricted posture must be seen as the expression of her need to ward off real or symbolic sexual attack. Whatever proportions must be assigned in the final display to fear or deference, one thing is clear: woman's body language speaks eloquently, though silently, of her subordinate status in a hierarchy of gender (Bartky, 1997: 142).

Bibliography: See p. 207

BAJAR POR LA PARED, BAILAR PEGADA AL SUELO: LAS COORDENADAS ESPACIALES DE TRISHA BROWN (DOCUMENTOS, NOTACIONES, DIBUJOS)

Gabriel Villota Toyos

Universidad del País Vasco, Bilbao

La obra coreográfica de Trisha Brown ha partido siempre de una consciencia activa acerca del espacio en el que se inserta, y en buena medida también ha aportado una interesante reflexión sobre cómo el cuerpo se relaciona con la arquitectura circundante. Trabajando a partir de los propios límites físicos del cuerpo, especialmente sobre la imposibilidad de escapar a la fuerza gravitatoria, algunas piezas de Trisha Brown buscan en dicha exploración del límite alianzas con la técnica (en el uso de arneses, cuerdas, cables o poleas, dentro de lo que ella llamara “piezas de equipamiento”) que permitan trascender, simbólica pero también materialmente, dichas limitaciones: algo que ya hicieran en su día otros artistas del cuerpo como fueron los reyes de la comedia burlesca o *slapstick*, siempre poniendo también al límite las capacidades físicas y buscando en la alianza con la técnica (muchas veces mediante el uso de herramientas similares) los modos de superarlas¹.

En el presente texto trataremos de reflexionar sobre cómo la obra de Trisha Brown ha puesto en cuestión algunos de estos límites, particularmente aquellos que tienen que ver con la manera en que el cuerpo transita, literalmente, las coordenadas espaciales. Y en ese transitar veremos cómo algunas de sus piezas más emblemáticas se comunican, precisamente, con otros trabajos producidos en contextos discursivos bastante diferentes o incluso en momentos históricos distantes.

Así pues, partamos trazando un plano cartesiano con sus ejes vertical y horizontal, para ver qué sucede con el cuerpo inscrito en ellos.

Eje vertical. Algunas cuestiones en relación a la adaptación de un cuerpo a la pared de un edificio: retando la ley de la gravedad. (Verdad de la ficción y verosimilitud del documento)

En 1970 la bailarina y coreógrafa Trisha Brown pone a un miembro de su compañía un arnés de escalador y lo hace descender por la fachada de un edificio de siete pisos en la calle Wooster del SoHo neoyorquino, recogiendo dicho descenso con una cámara de cine.

Como película, el argumento de *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) no resulta ser especialmente novedoso: ya desde los lejanos tiempos del cine silente disponemos de filmaciones que muestran similares enfrentamientos con la vertical, como aquellas por ejemplo en las que Harold Lloyd aparecía en pantalla trepando por un edificio del *downtown* de Los Ángeles en *Safety Last!* (Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1923) o, ese mismo año, las de Lon Chaney descendiendo por la fachada de Notre Dame de Paris en *The Hunchback of Notre Dame* (Wallace Worsley, 1923)².

¿Cuál es sin embargo la especificidad, podríamos decir, de la propuesta filmada de Trisha Brown? Hay dos cosas al menos que la diferencian de las películas citadas anteriormente: la primera, el hecho de surgir del ámbito de la danza contemporánea; la segunda, la voluntad expresa de mostrar documentalmente las, digámoslo así, condiciones materiales de producción de la pieza.

Respecto a la primera, no caben muchas dudas: es algo que surge del propio contexto de la artista, quien para entonces, año 1970, ya era una reputada coreógrafa, curtida tanto individualmente como en el contexto de las experiencias colectivas de la Judson Dance Theater³. Además, el propio trabajo del que hablamos fue presentado en su momento como *dance concert*, al modo que era habitual hacer en aquellos años dentro del contexto norteamericano; así mismo, y por si aún cupiera alguna duda, Joseph Schlichter, el intérprete que desciende por el muro, es presentado en los créditos de la película como bailarín.

En relación al segundo aspecto, y pese a la especificidad recién señalada, sí que es importante subrayar la proximidad de los presupuestos de partida de esta pieza con el materialismo propio de las corrientes artísticas principales de aquellos años, en particular las surgidas del ámbito de las prácticas conceptuales. En ese sentido resulta clave entender que la propuesta de Brown se presupone al margen de cualquier vocación alegórica o narrativa, asumiendo así su razón de ser desde una estricta literalidad, en la que no hay “trucos ni ilusiones”: de ahí la importancia que en la película tienen la correcta visibilidad de la cuerda y el arnés del intérprete, igual que todos aquellos elementos formales que tratan de subrayar el carácter documental, en un sentido casi probatorio, podríamos decir, de la pieza⁴.

Así, comencemos por apuntar que al inicio y fin de la cinta, junto al título mismo de la pieza y los nombres de los creadores se detalla el día y emplazamiento en que tuvo lugar la misma (el 18 de Abril de 1970, en el número 80



1. *Man walking down the side of a building*, 1970. Trisha Brown.
Foto: Peter Moore ©Estate Peter Moore / VAGA, NYC.

de la calle Wooster de Nueva York), e igualmente se cita a Peter Müller como *documentador* de la acción. Asimismo conviene destacar algunas características formales de la filmación, que inciden en generar una expectativa en el espectador perfectamente codificable dentro del género documental: por ejemplo, la imprecisa panorámica ascendente que al comienzo nos lleva del público, que desde el patio del inmueble mira hacia arriba, hasta el bailarín; o el marcado contraluz de los primeros planos, que casi no nos deja ver más que su silueta; y también el temblor permanente de la toma, realizada presumiblemente con la cámara en mano y sin trípode. Son todas ellas características que subrayan el carácter de urgencia en el registro, a la manera del *cinema verité* o del *Direct Cinema* de la época, lo que sin duda tiene que ver con la imposibilidad de repetición del acontecimiento, y en ese sentido también con una cierta necesidad de calidad de prueba de la grabación, que a la postre otorgará a la misma su necesaria verosimilitud.

Sin embargo hay otras cuestiones que surgen aquí, si uno mira las imágenes con el detenimiento suficiente. Citábamos más arriba la ausencia de *trucos e ilusiones* de esta propuesta cuando nos muestra la cuerda y el arnés utilizados por el bailarín. Con ello, a partir de unos presupuestos materialistas, se está renunciando a escamotearnos las condiciones de producción de la pieza. En este caso podría decirse que estamos ante el ejemplo contrario al de Harold Lloyd. Según es bien sabido, el equipo de producción de *Safety Last!* mantuvo todo el rato por debajo del actor una plataforma de seguridad que quedaba fuera de cuadro, y que iba subiendo con él a medida que progresaba su ascenso por el edificio. Igualmente sabemos cómo en los planos generales, que es cuando realmente se ve al protagonista encaramado a la pared sin protección alguna, éste era doblado por el actor Bill Strothers (en aquellos años conocido como *la araña humana* en Los Ángeles, precisamente por sus repetidos ascensos a edificios). Evidentemente estamos aquí ante *trucos* recurrentes en cualquier producción cinematográfica y cuyo objetivo no es otro que mantener el régimen de ilusión propio de la ficción. Pero a ellos habría además que añadir los efectos de continuidad narrativa surgidos del montaje, y que en el caso de *Safety Last!* son vitales para generar tanto el suspense propio de una situación de riesgo, como los efectos humorísticos característicos del género del *slapstick*.

Pero volvamos a la filmación de Trisha Brown. Si prescindimos ahora por un momento del hecho ya comentado de la visibilización de esos elementos materiales que posibilitan la realización de la acción, y nos atenemos, como en el caso de la película de Lloyd, a la manera en que a través del montaje se constituye el relato, aquí hay algo que deja de cuadrar: porque si en un principio los aspectos antes citados nos remitían como ya se dijo al carácter testimonial y probatorio de lo allí sucedido, el hecho de que exista un montaje por planos (y aún en el caso de que se tratara de un simple montaje en cámara) podría reducir sensiblemente la pretendida verosimilitud de estas imágenes. Por ejemplo, más allá de constituir un mero documento, hay un componente claramente



2. *Safety Last!*, 1923. Fred C. Newmeyer y Sam Taylor

narrativo en la contraposición inicial, bajo la forma convencional del plano/contraplano, de la figura del público (en plano general picado de grupo, sentados en el suelo primero, de pie, mirando hacia arriba después) con la solitaria figura del intérprete (tomado con el zoom, en contrapicado y contraluz, y descendiendo). Dicha narración se ve además acentuada por el uso de elipsis temporales, mediante las cuales se acorta notablemente el tiempo real de descenso por la fachada, y también por cierta estructuración canónica del drama en tres actos según los cuales tendríamos una introducción (público sentado, expectación, plano del tejado aún vacío), un nudo (sucesión de planos del descenso, alternados por otros del público mirando) y un desenlace (plano final del intérprete llegando casi al suelo, y fundido a negro).

Así pues, y sin por ello pretender cuestionar el carácter documental de las imágenes, dejemos constancia aquí del elemento narrativo que aflora en ellas, y que de algún modo hace que incluso haya momentos en que éstas puedan deslizarse hacia el terreno de lo ficcional, o incluso lo fantástico. Quizás la ausencia de sonido sincrónico contribuye a empapar las imágenes de cierta aura misteriosa que se ve incrementada, aunque sea de forma accidental, por el contraluz antes citado, y que hace que los planos iniciales que vemos del intérprete tengan un aire verdaderamente fantasmal: ese cuerpo que parece surgir en lo alto de la nada, y cuya silueta apenas distinguimos envuelto en la fantasmagórica luz blanca, erguido sobre la pared de ladrillo, nos trae a la cabeza imágenes de un Nosferatu. El propio movimiento lento, balanceante y un tanto torpe del cuerpo al caminar de forma antinatural sobre la fachada (casi parece la simulación actoral de un ralentizado) también puede activar en nuestra memoria cinéfila ecos de otros célebres muertos vivientes, como el monstruo del doctor Frankenstein o los zombies de George A. Romero.

En el sentido contrario, podríamos igualmente señalar el aspecto documental que inevitablemente tienen las imágenes de la ascensión de Harold Lloyd en *Safety Last!*, aún pese a estar puestas al servicio de un relato ficcional, y que nos estarían indicando que aquel día del rodaje en las calles de Los Angeles en el año 1923 hubo una ascensión real del edificio y que, si deconstruimos el relato a partir de la información de que disponemos, éste nos muestra también una serie de documentos que funcionan a diferentes niveles: por un lado, el verdadero telón de fondo de la calle angelina, con coches auténticos y tranvías pasando por abajo, y el público mirando hacia arriba como en la película de Trisha Brown (aunque dicho público esté constituido por figurantes, es decir, personas elegidas ex proceso: lo cual en cierta medida sucede también en la acción de Trisha Brown, tratándose como se trata de un público nada casual, y muy probablemente bien avisado sobre lo que allí iba a suceder). En segundo lugar, la no menos verdadera ascensión de Harold Lloyd (no hay aquí sobreimpresiones), por mucho que la plataforma de seguridad estuviera colocada fuera de cuadro (ésta constituye, en todo caso, un elemento real más que, escamoteado, permanece ahora en un posible fuera de campo documen-

tal). En tercer lugar, la igualmente verdadera ascensión de Bill Strothers, aunque quede parcialmente *falseada* por la indumentaria que lleva, cuyo objetivo es hacernos creer, en virtud de un *raccord* de vestuario, que se trata del propio Harold Lloyd: pero que ve reforzado su grado de *verdad* por el hecho de que se filma en un plano general muy amplio que deja ver el conjunto de la fachada y la calle, y que de este modo desactiva cualquier sospecha de plataformas o apoyos. También aquí asistimos a la construcción del relato mediante la articulación de algunas sinopsis temporales, convenientemente *rellenadas* por los planos correspondientes a la subtrama que tiene lugar en las escaleras y las diversas oficinas del edificio: no obstante dichas sinopsis son aparentemente reducidas al mínimo, en tanto que el suspense de la acción viene dado en gran medida por la máxima dilatación temporal posible del ascenso. Pero la suma de diferentes documentos *reales*, como los tres citados, no convierte el conjunto en un documento verdadero, sino todo lo contrario: es precisamente el montaje el que es utilizado aquí como elemento falseador o, cuando menos, creador de una *realidad* alternativa a la que constituían independientemente cada una de las diferentes realidades allí reunidas: como ejemplo baste el efecto de continuidad producido mediante *raccord* de movimiento y vestuario que se da entre el *auténtico* plano general de Bill Strothers subiendo la fachada, seguido del también auténtico plano (igualmente general, pero más corto) de Harold Lloyd sujetándose a los ladrillos junto al vacío: sin embargo, en la sugerencia de que se trata del mismo individuo, estos dos momentos *auténticos* dan como resultado una mentira (o, cuando menos, una fantasía).

Gordon Matta-Clark, arquitecto y artista conceptual coetáneo de Trisha Brown⁵, también realizó, más o menos en la misma época, una película consistente en la grabación de su ascenso a la torre neoyorquina del Clocktower (*Clockshower*, 1973): aunque en dicha filmación no asistimos, como en el caso de Lloyd o Brown, al registro íntegro de dicho ascenso, sí que vemos lo que se supone es su parte final, cuando el artista se encarama a las agujas mismas del reloj para dormir agarrado a una de ellas y después, cuando realiza en tono burlesco diversas actividades cotidianas, como ducharse, afeitarse o lavarse los dientes⁶. Lo interesante aquí es subrayar el carácter híbrido que tiene esta propuesta. Pues en ella Matta-Clark, de un lado, registra documental y literalmente, como Brown, una acción que enfrenta al cuerpo humano con la arquitectura de la gran ciudad; pero del otro, genera una pequeña narración cómica que nos remite al terreno ficcional de la *Slapstick Comedy* al estilo de Lloyd justamente. ¿Acaso una vertiente niega a la otra? Lo cierto es que no, porque el carácter bufonesco de la acción no impide en absoluto verla con todo su grado de autenticidad, es decir, no hace que dejemos de reconocerla como un documento *real*. Esta compatibilidad de dos registros en apariencia recíprocamente excluyentes nos confirma la hipótesis de que ambas facetas (documento y fantasía) podían en efecto coexistir ya en la película de Lloyd. Lo cual de paso nos sirve de constatación de otra vieja sospecha: la de que aquella famo-

sa frase de Jean-Luc Godard sobre Meliès como el primer documentalista y los hermanos Lumiere como cineastas de ficción era algo más que una mera *boutade* del cineasta suizo.

En definitiva, si pensamos a partir de *Safety Last!* que los recursos propios de la ficción, en tanto que *puesta en escena*, no tienen porqué ser leídos en detrimento del grado de verdad subyacente a la película, esto nos habrá de servir para ver que aquellas referencias fantasiosas que se nos disparaban a partir del visionado de *Man Walking Down the Side of a Building* no han de ser entendidas sino como un enriquecimiento surgido de la propia fuerza motriz de la propuesta, que permanece por lo demás tan cargada de verdad documental como lo estaba en un principio.

Eje horizontal. El cuerpo que “se deja caer”, se tumba y se pega al suelo: asumiendo la ley de la gravedad (el dibujo como notación coreográfica y como registro directo)

Una vez abandonado el eje vertical de nuestras coordenadas imaginarias, nos dirigimos finalmente a la horizontal; y es que pueden encontrarse en el conjunto de la obra de Trisha Brown toda una serie de movimientos desplegados alrededor de dichas coordenadas espaciales que nos van llevando, poco a poco, desde las ya transitadas paredes hasta tocar el suelo mismo.

Para tratar de entender mejor el carácter paulatino de esta traslación, pues es lo suficientemente sutil como para no llevarnos sin más ni más de la una a la otra, propongo, a modo de ejercicio meta-cinematográfico, imaginarlo visualmente de la siguiente manera: supongamos que, sentados en la mesa de edición, nos disponemos a relacionar por yuxtaposición unos trabajos de Brown con otros, tomando como único criterio la disposición espacial del cuerpo en los ejes de coordenadas. Así, a través de una serie de encadenados, podríamos pasar del plano final de *Man Walking Down the side of a Building*, en el que veíamos al bailarín colgado perpendicularmente de la pared y a un escaso metro del suelo, al plano de arranque del documento que registra *Walking on the Wall* (1971), donde aparecen primero los bailarines preparando el dispositivo subidos a una escalera, y luego vemos a uno de ellos ya colgado del arnés, y caminando en perpendicular sobre la pared del Museo Whitney (es más, si jugáramos con los efectos de *raccord* característicos de una película de ficción como *Safety Last!*, que falsearan el paso de un espacio exterior a uno interior, y el aspecto físico del individuo en particular, podríamos dar a entender al espectador de que se trataba del mismo bailarín pasando de un recorrido a otro). Continuando con este juego de montaje-ficción, volvemos a hacer otro encadenado y pasamos de nuevo al espacio de la calle, esta vez en el suelo ya. Allí podemos ver que la lucha contra la fuerza de la gravedad continúa en los *Leaning Duets* (1970, de nuevo en la calle Wooster, filmados por cierto el mismo día que *Man Walking Down the side of a Building*), en los que los diferentes bailarines, de dos en dos, buscan en la caída controlada hacia un lado

de la horizontal el equilibrio necesario para no caer hacia el otro, al verse arrastrados por la fuerza inercial de sus parejas respectivas. Y, finalmente dejaríamos el plano final de esta pieza, en el que aparece la propia Trisha Brown (¡con lo cual no tenemos ya problemas para mantener el *raccord!*), que cae definitivamente sucumbiendo a la gravedad y da paso a las imágenes tomadas de *It's a Draw/Live Feed* (2003), en las que comienza en la horizontal su nuevo movimiento coreográfico, a veces dejando con sus pies el rastro de su desplazamiento sobre el papel, y otras veces el de todo su cuerpo pegado al suelo, haciendo de este modo que su movimiento, su baile, quede ya directamente convertido en dibujo: como si la distancia entre interpretación y partitura, danza y notación, hubiera desaparecido. De este modo, y como ha quedado visto en nuestro ejercicio de montaje, podríamos afirmar que en el trabajo de Trisha Brown hay un primer momento de vivencia intensa de la verticalidad, a través de la cual parece como si fundamentalmente estuviera buscando la ligereza y huyendo de la gravedad⁷; y sin embargo a éste sucederá un segundo momento que supone una especie de asunción, podríamos decir, de la horizontalidad, que además irá más allá de la mera resignación a aceptar este *imperativo físico*. Pues esa especie de *caída al suelo*, o aún mejor, ese *dejarse caer*, estará además relacionado con un trabajo de traslación del movimiento del cuerpo a otros códigos, como son los de la notación o el dibujo (volveremos sobre ello).

Pero antes de seguir creo importante señalar que, en todo caso, esta doble exploración de las coordenadas espaciales, en principio aparentemente contradictorias (aunque creemos que en última instancia complementarias), no ha de ser entendida necesariamente en el sentido cronológico que nos impone la línea de tiempos de nuestro *software* de edición, sino más bien como dos tendencias que se alimentan recíprocamente y que se van dando paso la una a la otra de forma cíclica. Es necesario por tanto que veamos aquí cómo estas dos tendencias coexistían ya en buena medida en algunas coreografías anteriores a las piezas ya comentadas⁸.

Por ejemplo, en el trabajo presentado bajo el título *Planes* (1968) Trisha Brown nos mostraba a tres bailarinas (ella misma, junto con Simone Forti y Michelle Stowell) que escalaban por una pared agujereada (para de ese modo ofrecer sujeciones a manos y pies) y a veces giraban boca abajo, mientras sobre la pared eran proyectadas unas vistas aéreas de la ciudad de Nueva York tomadas por el cineasta experimental Jud Yalkut. En relación a esta pieza resulta destacable que, al propósito estrictamente materialista de mostrar el esfuerzo del cuerpo enfrentado a la verticalidad se añade aquí un elemento como es el de la proyección: la cual provoca el efecto de trasladarnos inmediatamente al terreno de la alegoría, en la sugerencia antigravitatoria de que los bailarines sobrevuelan la ciudad⁹. En la medida en que en dicha superposición literal se hace coexistir con estos dos niveles diferentes de realidad (bailarines subiendo por una pared, cuerpos flotando en el espacio), el conjunto de la obra nos

acerca de nuevo al imaginario de la ficción cinematográfica (trucajes y efectos especiales incluidos), siendo inevitable ahí acordarnos de nuevo de las ya comentadas imágenes de Harold Lloyd subiendo al edificio en *Safety Last!*

Por otro lado, ese mismo prolífico año Trisha Brown presenta, tan solo unos meses después, su primera versión de *Falling Duet*. Aquí no hay proyecciones, ni otro tipo de referencias temáticas que puedan distraernos de la propia acción ejecutada por las dos mujeres, a la sazón la propia Brown y Barbara Dilley. La pieza, como ya su mismo título en parte indica, consistía en que una de las bailarinas se dejaba caer al suelo y la otra intentaba sujetarla antes, o bien caer bajo ella, según su tiempo de reacción: así, alternándose, hasta quedar ambas al límite mismo de la extenuación. Como oportunamente señala Hendel Teicher: “del mismo modo que la gravedad iniciaba la serie de movimientos, igualmente dirigía la pieza a su final después de haber ‘actuado’ sobre las bailarinas, hasta agotar literalmente su capacidad de seguir moviéndose” (Teicher, 2002: 277).

Esa necesidad de tocar el suelo, tan presente como la propia búsqueda de la ligereza y la verticalidad en el trabajo de Trisha Brown desde sus mismos comienzos, será en definitiva la que marcará una obra como *It's a Draw / Live Feed* (2003): aunque para, a partir de ese contacto con el suelo, llegar bastante más lejos. Esta pieza consiste en una acción en la que la bailarina va dibujando con diferentes partes de su cuerpo sobre un papel grande colocado en el suelo, mientras una cámara registra esta acción y la emite a través de un circuito cerrado de televisión a un espacio colindante, en el que se ha reunido al público que observa la acción a través de una pantalla. Pero dejaremos en esta ocasión de lado la cuestión de la cámara y la pantalla (que no es aquí baladí, ni mucho menos) y nos centraremos en analizar cómo el cuerpo se presenta en relación a los ejes cartesianos, y muy en particular al plano horizontal de representación. Para ello vamos a seguir en parte los argumentos que André Lepecki ha desarrollado a propósito de su análisis de esta pieza¹⁰. Y nos interesa detenernos en particular en la conexión que este autor establece entre los trazos dibujados por Brown con su cuerpo sobre el papel y otro tipo de registro sobre papel, quizás no tan diferente como a priori se pudiera pensar, a saber: las notaciones coreográficas de Raoul Auger Feuillet, publicadas en París en 1700, y que en definitiva no son sino ese mismo intento de traslación o registro del movimiento del cuerpo a un plano bidimensional. En efecto, desde esta concomitancia entre ambos sistemas de *notación* podríamos considerar el resultado de la danza dibujada de Brown sobre el papel como una suerte de transcripción coreográfica *à la Feuillet*, pero con una importante diferencia como bien hace ver Lepecki: y es que allí donde la propuesta de Feuillet resultaba empobrecedora, al reducirse a anotar los pasos que los bailarines habrían de ir dando sobre el suelo y quedando por tanto sin registro alguno todo lo que está pasando en el resto de su cuerpo erguido, Brown, con todo su trabajo espacial previo aquí ya comentado, habría limado notablemente la dis-

tancia existente entre la danza real y su registro, puesto que todo su cuerpo habría caído ya al suelo, dejándose llevar por la fuerza de la gravedad: al estar la bailarina casi todo el tiempo tumbada sobre el papel e ir pintando en él con las diferentes partes de su cuerpo (brazos, cabeza, caderas, manos), el resultado que se obtiene finalmente en el dibujo es la traza material y literal, directamente impresa, de su propio movimiento.

Coreografía pues, en el sentido literal, en tanto que *escritura de la danza*, que sin embargo se resiste a verse reducida a una mera representación del cuerpo de la bailarina-artista. Como bien afirma Lepecki, estos dibujos coreográficos no son representaciones de una realidad externa, ni un simple registro que posibilite a posteriori ser decodificado para así poder llegar a ser ensayado y bailado de nuevo: estos dibujos son coreografías en la medida en que son actuaciones en sí mismos, ellos mismos son la *performance*.

Podemos decir entonces para terminar que lo que Trisha Brown desarrolla en *It's a Draw / Live Feed* son dos coreografías distintas, paralelas y complementarias, que juegan entre sí, pero que sólo de modo muy limitado pueden considerarse la una como reflejo de la otra: de un lado, la danza formada de pasos y pequeños desplazamientos sobre el papel, y que no siempre dejan su marca sobre el mismo; del otro, el dibujo formado por algunos de esos pasos y desplazamientos, pero que en su específico carácter material genera su propia lógica interna, y se nos aparece como producción parcialmente controlada, parcialmente espontánea de un cuerpo en movimiento, pegado al suelo.

Notas

¹ He escrito anteriormente a propósito de las conexiones entre el trabajo de la *performance* y el género del *slapstick*, en los libros *Luces, cámara, acción (...)* ¡corren! *Videoacción: el cuerpo y sus fronteras y Sujeto e imagen-cuerpo. Entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador*.

² También pienso en cómo recientemente otra película ha mostrado magistralmente la relación de un cuerpo con la arquitectura: me refiero a *Man on Wire* (James Marsh, 2008), el documental que narra la peripecia de Philippe Petit cruzando en 1974 sobre la cuerda floja la distancia entre las dos torres gemelas del *World Trade Center*.

³ Véase al respecto el libro de Ramsay Burt *Judson Dance Theater. Performative traces*, o también, ofreciendo un contexto socio-cultural más amplio, el libro de Sally Banes *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*.

⁴ Es interesante no obstante ver, tal y como destaca Burt en su texto (a través de una entrevista de Marianne Goldberg) que, aunque Brown trabajaba buscando una “objetividad en el movimiento”, ella misma reconocía a posteriori cómo “recuerdo sentir emoción, y una conmoción interna mientras interpretaba estas piezas deductivas, sistematizadas” (Burt, 2006: 5).

⁵ Respecto a la relación y las concomitancias entre la obra de ambos artistas puede consultarse el texto de Corinne Diserens “Gordon Matta-Clark: the Reel World”, donde dedica bastante espacio a exponer el trabajo de Trisha Brown (Diserens, 2000: 46-49).

⁶ Para una contextualización más adecuada de esta pieza en el conjunto del trabajo cinematográfico y videográfico de Gordon Matta-Clark, véase el texto “Saber vivir” (Expósito y Villota, 2000: 244-245).

⁷ Éste viene a ser básicamente el argumento que sobre ella desarrolla Sally Banes en su seminal libro *Terpischore in Sneakers*.

⁸ Según Hendel Teicher en el año 1968, cuando produjo ambas piezas, Trisha Brown estaba en un punto en el que su trabajo se estaba expandiendo claramente más allá de los límites del mundo de la danza y este camino bien podría haberla llevado a los mundos de la escultura o la performance artística: “Brown estaba experimentando con ideas similares: el cuerpo como campo de investigación, nociones de gravedad y desorientación, la interacción de abstracción y narrativa, y el difuminado de las fronteras entre las formas artísticas” (Teicher, 2002: 276).

⁹ Discrepamos aquí con Philip Bither, quien presenta esta pieza bajo el presupuesto de que con ella “no se pretendía ninguna narrativa o metáfora, más allá de una destilación minimalista de las mismas formas del movimiento del cuerpo humano” (Bither, 2008: 10). De hecho él mismo se desdice pocas líneas más abajo cuando describe la pieza del siguiente modo: “*Planes* juega con la percepción con tanta eficacia que las bailarinas parecen a veces estar arrastrándose por el suelo, y luego tirándose en paracaídas muy lejos de las cabezas de los espectadores” (Bither, *ibid.*). No hará falta insistir en que el efecto ilusionista que propicia esto último nos mete de lleno en el terreno de lo metafórico.

¹⁰ Me refiero en particular al capítulo “Toppling dance. The making of space in Trisha Brown and La Ribot”, dentro de su libro *Exhasuting Dance. Performance and the politics of movement*.

Bibliografía

Banes, Sally: *Terpischore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1987.

— *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, Durham and London, 1993.

Bither, Philip: “From falling and it’s opposite, and all the in-betweens”, *Trisha Brown: So that the Audience does not know wheter I have stopped dancing*, Walter Art Center, Minneapolis, 2008.

Burt, Ramsay: *Judson Dance Theater. Performative traces*, Routledge, Londres y Nueva York, 2006.

Corbeira, Darío (ed.): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

Diserens, Corinne: “Gordon Marra-Clark: The Reel World”, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

Eleey, Peter: “If you couldn’t see me: the drawings of Trisha Brown”, *Trisha Brown: So that the Audience does not know wheter I have stopped dancing*, Walter Art Center, Minneapolis, 2008.

Expósito, Marcelo, y Villota Toyos, Gabriel: “Saber Vivir. Algunas notas sobre la urgencia de escribir hoy acerca de Gordon Matta-Clark”, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

Lepecki, André: *Exhasuting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, Londres y Nueva York, 2006.

Teicher, Hendel (ed.): *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 2002.

Villota Toyos, Gabriel: *Luces, cámara, acción (...): ¡corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, IVAM, Valencia, 1997.

— Gabriel: *Sujeto e imagen-cuerpo. Entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2004.

WALKING DOWN THE WALL, DANCING STUCK TO THE GROUND: THE SPATIAL COORDINATES OF TRISHA BROWN (DOCUMENTS, NOTATIONS, DRAWINGS)

Gabriel Villota Toyos

Universidad del País Vasco, Bilbao

The choreographic work of Trisha Brown has always started from an active awareness of the space in which it takes place, and to a good extent it has also provided an interesting reflection on how the body relates to the surrounding architecture. Working from the very physical limits of the body, especially on the impossibility to escape gravitational force, some of Trisha Brown's pieces search, within that exploration of the limits, alliances with technique (by using harnesses, ropes, cables or pulleys, within what she called "equipment pieces") that allow us to transcend, symbolically but also materially, such limitations: something that other body artists like the kings of burlesque comedy or *slapstick* have already done in their time, always pushing the physical qualities to their limits as well, and searching for the modes to overcome them in the alliance with technique (often through the use of similar tools)¹.

In this text, we intend to reflect on how the work of Trisha Brown has called some of those limits into question, particularly those that pertain to the way in which the body literally crosses spatial coordinates. In that crossing, we will see how exactly some of her more emblematic pieces communicate with other works produced in fairly different discursive contexts or even in distant historic moments.

Let us go then, drawing a Cartesian plan with its vertical and horizontal axis, to see what happens to the body inscribed in them.

Vertical Axis. Some Questions Concerning the Adaptation of a Body to the Wall of a Building: Defying the Laws of Gravity. (Truth of Fiction and Credibility of the Document)

In 1970, the dancer and choreographer Trisha Brown straps a dancer of her company into a climber harness and sends him down the façade of a seven-

storey building in Wooster Street, in New York SoHo, capturing the descent with a movie camera.

For a film, the plot of *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) is not especially original: since the remote times of silent cinema, we have shootings that show similar confrontations with verticality, such as the ones, for example, in which Harold Lloyd appeared on the screen climbing a building in the downtown of Los Angeles in *Safety Last!* (Fred C. c, 1923), or, in that same year, those of Lon Chaney descending the façade of Notre Dame de Paris in *The Hunchback of Notre Dame* (Wallace Worsley, 1923)².

Yet what is the specificity, we could ask, of the filmed proposal of Trisha Brown? There are at least two things that distinguish it from the films we have just referred: the first one is the fact that it appears in the frame of contemporary dance; the second is the clear will to documentarily show the material conditions of production of the piece, so to say.

Concerning the first, there is no place for doubt: it is something that arises from the very context of the artist, who was by then, in the year of 1970, already a reputed choreographer, experimented both individually and in the context of the collective experiences of the Judson Dance Theatre³. Besides, the work we are speaking about was presented at the time as a “dance concert”, as it was common in those years in the North American context; likewise, and in case somebody would have a doubt, Joseph Schlichter, the interpreter that descends the wall is presented in the credits of the movie as a dancer.

As for the second aspect, and despite the specificity mentioned above, it is indeed important to underline the proximity between the assumptions at the basis of this piece and the materialism that characterises the main artistic trends of those years, in particular the ones arising in the frame of conceptual practices. In this sense, it is fundamental to understand that Brown’s proposal supposes itself outside any allegoric or narrative vocation, thus assuming its motivation in a strict literality, in which there are neither *tricks* nor *illusions*: that is why the correct visibility of the rope and the harness of the interpreter are important in the film, as well as all the other formal elements that are intended to emphasise the documental character of the piece, in an almost evidential sense, we could say⁴.

Let us therefore start by pointing out that in the beginning and end of the film, together with the very title of the piece and the names of the authors, the day and location where it took place (the 18th of April 1970, at 80 Wooster Street in New York) are referred, and Peter Müller is also referred as the “documenter” of the action. In the same way, some formal characteristics of the shooting should be highlighted, which concentrate on generating an expectation in the spectator, that is quite likely to be codified within the documentary genre: for example, the imprecise ascending panorama that leads us in the beginning from the public, that looks up from the courtyard of the building, to the dancer; or the marked backlight of the foreground shots, that hardly lets us

see more than his silhouette; and also the constant shaking of the take, presumably carried out with a hand-held camera and without a tripod. All these characteristics concur to underline the character of urgency of the register, much in the manner of the *cinéma vérité* or *Direct Cinema* of the time, a fact that is undoubtedly connected with the impossibility of repeating the event, and in that sense also with a certain need to test the recording that will later on grant its necessary credibility.

Yet other questions emerge here, as soon as you watch the images thoroughly enough. We have referred above to the absence of *tricks* and *illusions* of this proposal, when it shows the rope and the harness used by the dancer. With this, according to materialist presuppositions, comes the renouncement to deprive us of the conditions of production of the piece. In this case it could be said that we are facing the opposite example to Harold Lloyd's. As it is well known, the production team of *Safety Last!* kept a security platform under the actor all the time, which stayed out of frame and was lifted with him as his ascent of the building progressed. We also know that in far shots, that is to say when we really see the main character climbing the wall with no protection at all, he was doubled by the actor Bill Strothers (in those years known in Los Angeles as *the human spider*, precisely because of his repeated ascents of buildings). Obviously, we are in the presence of *tricks* that are recurrent in any cinematographic production and whose goal is but keeping the regime of illusion that characterises fiction. But to those we should add the effects of narrative continuity due to editing, that in the case of *Safety Last!* are crucial to generate both the suspense required by a situation of risk and the humoristic effects specific to the *slapstick* genre.

But let us get back to Trisha Brown's shooting. If for a while we let go of the already mentioned fact of rendering visible those material elements that enable the realisation of the action, and stick to the way in which the report is constituted through editing, as in the case of Lloyd's film, something clashes: for if at first the afore mentioned aspects led us, as already said, to the testimonial and evidential character of what happened there, the fact that there might be a shot editing (and even if it was a simple camera editing) could substantially reduce the supposed credibility of those images. For example, more than constituting a mere document, there is a clearly narrative component in the initial counter-position, under the conventional form of the shot/counter-shot of the figure of the public (in bird's eye group shot, at first sitting on the ground, standing, then looking up) with the solitary figure of the interpreter (zoomed, in counter bird's eye and backlight, and coming down). Such narration is furthermore stressed by the use of temporal ellipsis through which the real time of the façade's descent is significantly cut, and also by a certain canonical structuring of the drama in three acts according to which we would have an introduction (public sitting, expectation, shot of the still empty roof), a crisis (succession of shots of the descent, alternating with others of the public

looking), and an ending (final shot of the interpreter almost arriving to the ground, fade-to-black).

In this way, and without intending to question the documental character of the images, let us leave here some token of the narrative element that emerges in them, one that to some extent makes that there are even moments in which they can glide into the fictional or even fantastic sphere. Perhaps the absence of synchronic sound helps submerging the images in a certain mysterious aura that is increased, even if accidentally, by the backlight mentioned above, and that lends something really phantasmal to the first shots we see of the interpreter: that body that seems to arise on the top of nothing, and whose silhouette we only distinguish wrapped up in the phantasmagorical white light, upright on the brick wall, makes us think of a Nosferatu. Even the slow, swinging and somewhat clumsy movement of the body as it walks in an unnatural way on the façade (it looks almost like the theatrical simulation of a slow motion) can also activate in our cinema-going memory echoes of other famous living dead, like the monster of doctor Frankenstein or the zombies of George A. Romero.

Conversely, we could also pinpoint the documental aspect that unavoidably emerges from the images of the ascent of Harold Lloyd in *Safety Last!*, even despite the fact that they are at the service of a fictional report, for they would be indicating us that in that day of shooting in the streets of Los Angeles in the year of 1923, there was a real ascent of the building and that if we deconstruct the report out of the information we have, it also shows us a series of documents that work at different levels: on the one hand, the real background of the street in Los Angeles, with real cars and tramways passing on the ground, and the public looking upwards as in Trisha Brown's film (even if this public consists of extras, that is to say people chosen ex process: to a certain extent, this also happens in the action of Trisha Brown, as it is not a public that would be there by chance, but most probably knowing very well what was going to happen there). Secondly, the no less real ascent of Harold Lloyd (there are no superimpositions here), even if the security platform was placed out of frame (this constitutes anyway an element more that – whisked away – remains now in a possible documental offside). Thirdly, the likewise real ascent of Bill Strothers, though it remains partly *faked* by the clothing he wears, whose aim is to make us believe, by virtue of a wardrobe *raccord*, that it is Harold Lloyd himself: but that sees its degree of *truth* reinforced by the fact that it is filmed in a very wide far shot that shows the set of the façade and the street, and that deactivates in this way any suspicion of platforms or supports.

Here we also witness the construction of the report through the articulation of some temporal synopsis, conveniently *filled in* by the shots corresponding to the sub-plot that takes place in the staircase and in the several offices of the building: notwithstanding, those synopsis are apparently reduced to a minimum, while the suspense of the action is to a good extent given by the maximum temporal dilatation of the ascent. Yet the sum of the different *real* documents like the

three referred to, does not transform the whole in a real document, but rather the opposite: it is precisely the editing that is used here as a faking element or, at least, creating a *reality* alternative to the one constituted independently by each of the different realities gathered there: as an example, it is enough to mention the effect of continuity produced through the *raccord* of movement and wardrobe that happens between the *real* far shot of Bill Strothers climbing the façade, followed by the also real shot (also far, but shorter) of Harold Lloyd holding the bricks, close to emptiness: still, in the suggestion that it is the same person, these two *real* movements end up in a lie (or at least a fantasy).

Gordon Matta-Clark, architect and conceptual artist contemporary of Trisha Brown⁵, also directed, more or less in the same period, a film recording his ascent to the New Yorker tower Clocktower (*Clockshower*, 1973): even if in that recording we do not witness the whole ascent as in the case of Lloyd or Brown, we see what we suppose to be its final part, when the artist climbs up to the very clock hands to sleep holding on to one of them, and then when he carries out several day-to-day activities in burlesque tone, like having a shower, shaving or brushing his teeth⁶. The interesting thing here is to underline the hybrid character of this proposal. For in it Matta-Clark registers, like Brown, an action that confronts the human body with the big city's architecture, documentally and literally on the one hand; but on the other hand he generates a short funny narration that takes us to the fictional domain of the *Slapstick Comedy* precisely in the style of Lloyd. Does one of the aspects deny the other? Surely not; for the clownish character of the action does absolutely not prevent us from perceiving its degree of authenticity, that is to say it does not prevent us from acknowledging it as a *real* document. This compatibility of two apparently mutually exclusive registers confirms the hypothesis according to which both aspects (document and fantasy) could indeed coexist in Lloyd's film. This will by the way serve us to confirm another old suspicion: that that famous sentence of Jean-Luc Godard about Méliès as the first documentary maker and the brothers Lumière as fiction film makers was something more than a mere *boutade* [joke] of the Swiss film maker.

Definitely, if we think, after *Safety Last!*, that the resources specific to fiction as *mise en scène*, cannot be read to the detriment of the degree of truth underlying a film, this will help us grasping that the fantasising references that struck us in *Man Walking Down the Side of a Building*, should rather be understood as an enrichment coming from the very motor force of the proposal, that remains otherwise so charged with documental truth as it was in the beginning.

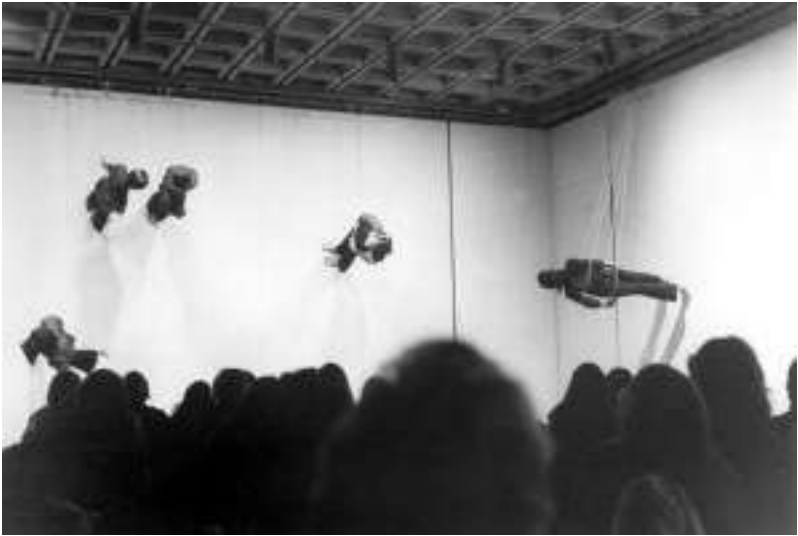
Horizontal Axis. The Body that Lets Itself Fall, Lies Down and Sticks to the Ground: Assuming the Gravity Law (the Drawing as Choreographic Notation and Direct Recording)

Once abandoned the vertical axis of our imaginary coordinates, we finally move towards the horizontal; and we can find in the whole of Trisha Brown's

work, a whole series of movements deployed around such spatial coordinates that gradually take us, little by little, from the walked-on walls to touching the very ground.

In order to try to understand better the gradual character of this passage, for it is too subtle to take us just like that from the one to the other, I propose, as a meta-cinematographic exercise, that we imagine it visually in the following way: let us suppose that we are sitting at the edition table, preparing to relate some of Trisha Brown's works with one another by juxtaposing them, taking as only criteria the spatial disposition of the body in the axis of coordinates. In this way, through a series of connections, we could go from the final shot of *Man Walking Down the side of a Building*, in which we saw the dancer perpendicularly hanging from the wall and at a scarce meter from the ground, to the starting shot of the document that records *Walking on the Wall* (1971), where the dancers appear first preparing the device on the top of a staircase, and then we see one of them already strapped into the harness, and walking perpendicularly on the wall of the Museum Whitney (what is more, if we played with the effects of *raccord* characteristic of a fiction film such as *Safety Last!*, that faked the passage from an exterior space to an interior one, and in particular the physical appearance of the character, we could make the spectator think that it was the same dancer going from a crossing to the other). Continuing this game of fiction-edition, we make another connection, and go again to the space of the street, this time already on the ground. There we can see that the struggle against the force of gravity goes on in the *Leaning Duets* (1970, again in Wooster Street, probably filmed on the same day as *Man Walking Down the side of a Building*), in which the different dancers, two by two, search the equilibrium needed to not fall towards the other in the controlled falling towards one side of the horizontal, finding themselves dragged by the inertial force of their respective pairs. And we would finally leave the final shot of this piece, in which Trisha Brown herself appears (that is how our problem of maintaining the *raccord* is solved), who falls completely, succumbing to gravity, and gives way to the images taken from *It's a Draw/Live Feed* (2003), in which she begins her new choreographic movement in horizontal position, sometimes with her feet leaving behind a trace of her displacement on the paper, other times the trace of all her body stuck to the ground, thus already making her movement, her dancing, be directly converted into a drawing: as if the distance between interpretation and score, dance and notation, had vanished.

In this manner, as we saw in our edition exercise, we could say that in the work of Trisha Brown there is a first moment of intense experience of verticality, through which she seems to be basically searching for lightness and avoiding gravity⁷; and yet a second moment follows, that supposes a sort of assumption, we could say, of horizontality, that will moreover go beyond the mere resignation to accept this "*physical imperative*". So that sort of *falling to the ground*, or even better, that *let one fall*, will in addition be related to a work of



1. *Walking on the Wall*, (Whitney Museum), 1971. Trisha Brown. Photo: Carol Goodden
2. *It's a Draw / Live Feed*, 2003. Trisha Brown. Photo: Aaron Igler

passage of the movement of the body into other codes, such notation or drawing (we will come back to this).

But before going further, I think it is important to point out that in any case this double exploration of the spatial coordinates, in principle apparently contradictory (even if we believe that they are ultimately complementary), shall not be understood necessarily in the chronological sense that the time line of our editing software imposes us, but rather as two tendencies that reciprocally feed and that give way to one another in cyclical form. It is therefore necessary that we take a look at how these two tendencies coexisted already to a good extent in some choreographies that preceded the pieces commented on⁸.

For example, in the work presented under the title *Planes* (1968) Trisha Brown showed us three dancers (herself, together with Simone Forti and Michelle Stowell) that climbed up a wall full of holes (in order to offer holding points to hands and feet) and sometimes they swirled face down, while on the wall some views of the city of New York taken by the experimental film maker Jud Yalkut were projected. In relation to this piece, it is worth noticing that to the strictly materialist purpose of showing the effort of the body confronted with verticality, an element such as projection is added: which has the effect of moving us immediately to the domain of the allegorical, in the anti-gravitational suggestion according to which dancers fly over the city⁹. To the extent that in such literal superposition two different levels of reality coexist (dancers climbing up a wall, bodies floating in the space), the whole of the work takes us again to the imaginary of cinematographic fiction (tricks and special effects included), being unavoidable that we recall the already commented images of Harold Lloyd climbing up the building in *Safety Last!*

On the other hand, only some months later in this same prolific year, Trisha Brown presents her first version of *Falling Duet*. Here there are neither projections nor any other sort of thematic references that could distract us from the very action executed by the women, at that time Brown herself and Barbara Dilley. The piece, as its title partly indicates, consisted in one of the dancers letting herself fall down to the floor, and the other trying to hold her before or else fall under her, according to her time of reaction: alternating like this until they both reached the limit of exhaustion. As Hendel Teicher appropriately pointed out: "gravity initiated the series of movements in the same way as it conducted the piece to its end after having 'acted' upon the dancers, until it had literally exhausted their capacity to go on moving" (Teicher, 2002: 277).

This need to touch the ground, so present as the search for lightness and verticality in the work of Trisha Brown from its very beginning, will definitely mark a work like *It's a Draw / Live Feed* (2003): even if from that contact with the ground the intention was to go much further. This piece consists in an action, in which the dancer draws with different parts of her body on a big paper on the ground, while a camera records this action and broadcasts it through a closed circuit television in an adjacent space where the public is gathered and watches the action on a screen.

But we will for now leave aside this question of the camera and the screen (which is not trivial here, far from it) and we will concentrate on analysing the way in which the body presents itself in relation to the Cartesian axis, and very particularly to the horizontal plane of representation. To do so we will partly follow the arguments that André Lepecki has developed in his analysis of this piece¹⁰. And we want to focus in particular on the connection that this author establishes between the traces drawn by Brown with her body on the paper, and another kind of register on paper, perhaps not so different as we would tend to imagine, namely: the choreographic notations of Raoul Auger Feuillet, published in Paris in 1700, that are in short but that same attempt to move the recording of the movement of the body onto a bidimensional plane.

Indeed, out of that concomitance between both *notation* systems we could consider the result of Brown's drawn dance on the paper as a sort of choreographic transcription à *la Feuillet*, but with an important difference, as Lepecki shows well: just there where Feuillet's proposal turned out to be impoverishing by confining itself to note down the steps that the dancers should execute on the ground, so that everything that was happening in the rest of their upright bodies remained therefore unregistered, Brown, with all her spatial work already commented here, had considerably polished the distance existing between the real dance and its recording, since all her body had already fallen down to the ground, abandoning itself to the force of gravity: by lying down on the paper almost all the time, drawing on it with the different parts of her body (arms, head, hips, hands), the result finally obtained in the drawing is the material and literal trace, a directly printed trace of her own movement.

Choreography in a literal sense then, as a *dance writing* that yet resists being reduced to a mere representation of the body of the artist-dancer. As Lepecki rightly asserts, these choreographic drawings are neither representations of an external reality, nor a simple register that can afterwards be decoded in order to be rehearsed and danced again: these drawings are choreographic to the extent that they are themselves presentations, they are the *performance*.

To close, we can thus say that what Trisha Brown develops in *It's a Draw / Live Feed* are two different, parallel and complementary choreographies that interplay but can hardly be considered as a reflex of each other: on the one hand, the dance formed by the steps and small displacements on the paper, that do not always leave their mark on it; on the other the drawing, formed by some of these steps and displacements, but that generates its own internal logic in its specific material character, and appears to us as a partially controlled, partially spontaneous production of a body in movement stuck to the ground.

Translated by Paula Caspão.

Notes

¹ I have written before about the connections between performance work and the *slapstick* genre in the books *Luces, cámara, acción (...) ¡corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras* [*Lights, camera, action (...) cut! Video action: the body and its borders*] and *Sujeto y imagen-cuerpo. Entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador* [*Subject and body-image. Between the image of the body and the body of the spectator*].

² I am also thinking that recently another film has masterly shown the relation of a body to architecture: I am referring to *Man on Wire* (James Marsh, 2008), the documentary that tells the adventure of Philippe Petit in 1974, crossing the distance between the *World Trade Centre* twin towers on a loose rope.

³ On this matter, see Ramsay Burt's *Judson Dance Theatre. Performative traces*, or also the book by Sally Banes *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, that offers a wider socio-cultural context.

⁴ It is nevertheless interesting to see that, as Burt points out in his text (in an interview by Marianne Goldberg), even if Brown worked in search of an "objectivity within movement", she recognized herself afterwards that "I remember feeling emotion, and an inner agitation while interpreting these deductive, systematised pieces" (Burt, 2006: 5).

⁵ Concerning the relation and concomitance between the work of both artists, we can read Corinne Diserens's text "Gordon Matta-Clark: the Real World", in which she dedicates considerable space to the exposition of Trisha Brown's work (Diserens, 2000: 46-49).

⁶ For a more adequate contextualisation of this piece within the whole of the cinematographic and videographic work of Gordon Matta-Clark, see the text "Saber vivir" (Expósito y Villota, 2000: 244-245).

⁷ This is basically the argument developed about her by Sally Banes, in her seminal book *Terpischore in Sneakers*.

⁸ According to Hendel Teicher in the year 1968, when she produced both pieces Trisha Brown was at a point in which her work was clearly expanding beyond the limits of the dance world and this pathway could as well have taken her to the worlds of sculpture or artistic performance: "Brown was experimenting with similar ideas: the body as investigation field, notions of gravity and disorientation, the interaction between abstraction and narrative, and the blurring of frontiers between artistic forms" (Teicher, 2002: 276).

⁹ Here we disagree with Philip Bither, who presents this piece under the presupposition that with it "no narrative or metaphor was intended, apart from a minimal destabilisation of the same forms of movement of the human body" (Bither, 2008: 10). Indeed, he contradicts himself a few lines after, when he describes the piece in the following way: "*Planes* plays with perception with such an efficacy that the dancers sometimes seem to be dragging along the ground and then doing a parachute jump very far away from the heads of the spectators" (Bither, *ibid.*). There is no need to insist that the illusionist effect this brings about takes us right to the metaphorical field.

¹⁰ I am referring in particular to the chapter "Toppling dance. The making of space in Trisha Brown and La Ribot", in his book *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*.

Bibliography: See p. 230

CAMINAR ENTRE ARQUITECTURAS INVISIBLES COMENTARIO DE *HERE WHILST WE WALK* DE GUSTAVO CIRÍACO Y ANDREA SONNBERGER

Victoria Pérez Royo

Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder)

La sofisticación de la conciencia de las artes es tal hoy en día (1969) que se podría afirmar de hecho [...] que los movimientos aleatorios de los compradores, casi en trance, de los supermercados poseen mayor dinamismo que cualquier coreografía de danza moderna (Kaprow 2007: 13,14).

La danza más interesante no se encuentra en un escenario, sino en un centro comercial; el arte superior se halla no tanto en una exposición de una galería, sino más bien en diversos objetos, acciones y situaciones cotidianos que configuran nuestra vida diaria, y que, según el autor de la cita, pueden abarcar desde el polvo debajo de la cama como exposición convincente hasta la guerra del Vietnam como la mejor forma de teatro posible.

Más allá del propósito de causar un choque en el lector, destinado a avivar y despertar su conciencia, lo que se lee en estas páginas introductorias de *La educación del desartista* de Allan Kaprow es la firme creencia en una *percepción creadora*. Se trata de una sensibilidad entrenada tras siglos y siglos de arte (y de anti-arte), que por fin está en condiciones de percibir su entorno con criterios estéticos. La conciencia se comprende como la instancia primera fundadora de sentido, no sólo fenomenológico, sino también y sobre todo, estético. Dicho en otras palabras, Kaprow defiende que el arte no se encuentra en el objeto, sino en el ojo del que mira. Para que los fenómenos nombrados (guerra del Vietnam, movimientos de los compradores de un supermercado) sean arte se necesita únicamente una mirada que los atrape y, sumergiéndolos en una experiencia estética, les confiera tal estatus. Siguiendo a Kaprow, el sujeto que percibe los objetos de su entorno de manera estética no es un artista (éste los crea), ni un anti-artista (crea objetos contra el arte) sino un des-artista (los percibe como arte, los transforma con su mirada).

Una figura fundamental en esta tendencia del arte durante el siglo XX es la del *flâneur*. Se trata de uno de los personajes clave de la modernidad, caracterizado esencialmente por su predisposición al entorno y por un alto grado de atención respecto a su alrededor: “paseante, filósofo y observador” (Baudelaire, 2005: 22), archivador de momentos fugaces, de situaciones cotidianas, se comprendió desde sus comienzos como la figura por excelencia que está atenta a su medio natural, la ciudad, alerta frente a las pequeñas o grandes transformaciones que se producen en ella, zambullido de lleno en el alboroto de las múltiples distracciones que la metrópolis ofrece a la mirada.

Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un goce inmenso situarse en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugaz y lo infinito. Estar fuera de sí, y sin embargo sentirse por doquier dentro de él mismo (Baudelaire, 2005: 28).

Por ello, la metodología de observación preferida del *flâneur* es la deambulación; especialmente dentro del movimiento de la masa caminante de la urbe puede el *flâneur* intensificar su disponibilidad al entorno, a lo imprevisto, a lo accesorio y a lo accidental que éste contiene. El paseo constituye la fórmula preferida para ir cazando al vuelo ciertos detalles que se irán hilando como un discurso (concebido como reflexión científica) a medida que se avanza en el recorrido (Benjamin, 1983: 567).

A lo largo del siglo XX se ha ido gestando una tendencia artística que emplea el caminar como material primero para la creación de la pieza; las obras de este nuevo género en su mayoría tienen como referente explícito o implícito la figura del *flâneur* y junto con él una voluntad de desarrollar una *percepción creativa* del entorno, fundamental para su posterior transformación.

La pieza *Here whilst we walk* de Gustavo Ciríaco y Andrea Sonnberger (presentada por primera vez en 2006) se encuentra íntimamente relacionada con estas tesis. De 15 a 20 participantes se reúnen en un punto de la ciudad previamente decidido junto con Ciríaco y Sonnberger para dar un paseo cuyo recorrido es desconocido previamente por los participantes. La peculiaridad del paseo radica en que los caminantes se encuentran durante todo el trayecto dentro del espacio reducido de una banda elástica blanca que agrupa a todos los participantes y que de esta forma delimita claramente una frontera entre espacio interno y externo. *Here whilst we walk* fue concebida durante *Close Encounters*, un proyecto que, como explica Ciríaco, tenía la particularidad de motivar la creación de obras de especificidad espacial que paradójicamente debían circular por varias ciudades (Ciríaco, 2006). Por ello, como comentan sus creadores, no se decidieron por trabajar con un lugar en concreto, sino por centrarse en un tipo de espacio: uno que no estuviera definido tanto por sus edificios o su distribución urbanística, como sobre todo por las personas que lo habitan. Ya desde el principio esta pieza localiza, así, lo arquitectónico no tanto en estructuras estables (edificios, plazas), como en una arquitectura efímera, en estado de constante formación y destrucción como es la del tejido urbano haciéndose y deshaciéndose en la calle; lo arquitectónico no se



1. *Here whilst we walk*. Gustavo Ciriaco and Andrea Sonnberger, 2006. Foto: José L. Nevés

encuentra tanto en la estructura física y visible de la calle, como en las formas de habitarla.

En esta pieza se da así un primer nivel de creación de espacio, de creación de arquitecturas efímeras, operada por medio de una transformación simbólica del espacio ya existente, directamente asociada a las premisas contenidas en la cita de Kaprow: la percepción no consiste en una mera capacidad pasiva, sino que también posee un poder creativo y transformador de la realidad que percibe. Por ello no resulta en absoluto sorprendente que los participantes de *Here whilst we walk* reciban como única indicación explícita antes de comenzar el paseo la prohibición de hablar, fotografiar o grabar imágenes en vídeo. Con ello se hace patente el interés de los autores en preservar un estado de percepción elevado, una mirada libre de preocupaciones, que constituye el requisito imprescindible para descubrir arte fuera de los contextos para ello pensados, como la galería o el teatro y para transformar el entorno en el que se mueven.

En este sentido resulta de gran ayuda la concepción alternativa de arquitectura (arquitectura nómada) que propone Francesco Careri en su libro imprescindible *Walkscapes*. En él, el autor italiano expone dos formas distintas de habitar la tierra: “la de la caverna y el arado que cava su propio espacio en las vísceras de la tierra, y la de la tienda colocada sobre la superficie terrestre sin dejar en ella huellas persistentes” (Careri, 2002: 36). La primera forma de habitar la tierra, sedentaria, como Careri indica, se relaciona con la concepción de arquitectura tradicional y conocida, se trata de la construcción de espacios comprendida como erección de edificios duraderos. Frente a ésta el autor italiano presenta una forma nómada de habitarla, que se correspondería con una arquitectura entendida como “percepción y construcción simbólica del espacio”. El caminar, desde este punto de vista, constituye no sólo una construcción física del espacio (al estilo de la *enunciación peatonal* que propuso Michel de Certeau), sino también, como señala Careri, una transformación cultural y simbólica de los espacios ya dados. Y en este punto podría radicar la diferencia entre ocupar un espacio y habitarlo, entre situarse en un punto de la geografía o vivir dentro de ella.

Quizá, quien mejor haya desentrañado las estrategias subjetivas de apropiación simbólica y cultural desplegadas por el individuo en su relación con su entorno arquitectónico y espacial sea Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*. En este ensayo expone una metodología de análisis del espacio, el *topoanálisis*, comprendido como un estudio psicológico sistemático de los lugares de la vida íntima. En él, Bachelard despliega una particular fenomenología de la imaginación poética, centrada en el estudio del ámbito concreto del espacio de la intimidad. Parte de un análisis topológico que permite descifrar ciertos lugares como casa o nido y ciertas coordenadas como fuera o dentro, que funcionen como desencadenantes de una ensoñación en el lector. Por medio del rastreo de los usos que en la literatura se hacen de cada uno de

esos lugares, Bachelard presenta las imágenes, angustias y sensaciones asociadas a cada uno de estos *topoi* concretos. A pesar de estar circunscrito al ámbito de la poesía y la literatura, el topoanálisis se revela como un instrumento precioso para conocer las operaciones de la imaginación habitando y transformando un espacio simbólico o culturalmente, sea éste real y material o esté meramente escrito en una página. El procedimiento se puede estudiar con el ejemplo del rincón: como propone Bachelard, “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (Bachelard, 1994: 171). Cualquier lugar en el que uno puede pensar en acurrucarse contiene en la imaginación del que mira el germen de un rincón, la potencialidad de convertirse en un rincón acogedor donde revivir momentos de soledad y silencio. El mecanismo de la imaginación poética del espacio funciona por medio de una proyección del ensueño, la fantasía, el deseo y el recuerdo de lugares previos sobre la geometría actual. Las proyecciones de la imaginación se asimilan a esa arquitectura geométrica y objetiva, *desapasionada*, transformando sus contenidos, sus potencialidades, sus connotaciones y sus sugerencias. La geometría estricta de un edificio en principio se resiste, como explica Bachelard, “a ciertas metáforas que explican el alma humana”; no obstante, en cuanto ese edificio se reconoce, se apropia, se habita como una casa, por ejemplo, se ve inmediatamente asociado a una cadena de imágenes que componen la sensación del lugar casa: “un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el onirismo.” (Bachelard 1994: 80). Se trata de apropiarse de los espacios, de habitarlos por medio de la imaginación y del recuerdo, de desarrollar tácticas imaginativas para transformar el espacio existente, para construir una segunda arquitectura que se superponga a la primera; consiste en crear una geografía invisible sobre el plano de lo dado, objetivo e indiscutible, proyectar la sensibilidad y la subjetividad sobre una arquitectura en principio ajena; se trata de habitar la geometría objetiva adaptándola a las particularidades de una individualidad y una subjetividad radical, que se construyen por medio de algo tan íntimo y personal como los propios recuerdos, los propios miedos y los fantasmas que habitan en la conciencia.

En este sentido se transforman simbólica y culturalmente las arquitecturas previas, se crea y se construye una arquitectura efímera como la que definía Careri, basada en la proyección de la subjetividad sobre lo existente. Éste constituiría un primer plano de construcción de arquitectura en *Here whilst we walk*. Mediante la atención elevada desarrollada a lo largo de un paseo en silencio por la ciudad, los participantes tienen la oportunidad de ver el entorno como si fuera la primera vez, desvinculado de su funcionalidad, de la cotidianeidad con la que suelen ignorarlo para percibirlo como un objeto capaz de desatar ensoñaciones, sobre el que pueden proyectar su sensibilidad. Para facilitar este

estado de apertura hacia el entorno en los participantes, la noción de laberinto que ha presidido el proceso de creación de la obra ha sido fundamental. Según comentan Sonnberger y Ciriaco, esta figura espacial tiene la función clara de permitir una visión renovada del entorno cotidiano. Curiosamente, el laberinto se plasmó en la obra en la forma de una ausencia: ausencia de un plan previo conocido por los participantes.

En un laberinto, uno no tiene la conciencia del todo, del futuro, del plan, de algo experimentado previamente. En él uno tiene la experiencia, la inmediatez de su experiencia. [...] No queríamos mostrar un plan a nuestros espectadores-participantes. En lugar de la experiencia de la calle, preferimos la experiencia del camino, la deambulación sin rumbo del *flâneur* (Ciriaco, 2006).

Esta deambulación laberíntica facilita un estado de apertura espiritual en el participante, en el caminante: éste no conoce el final del recorrido, de forma que no puede prever su trayectoria ni tampoco su sentido; no puede adelantar acontecimientos o dar por sabido lo que conoce a lo largo del camino, ya que cada nuevo elemento que aparece antes su mirada puede ser significativo. En la página web que acompaña a la obra (www.herewhilstwe.de) y que está abierta para que los participantes compartan sus experiencias, se puede comprobar que, efectivamente, uno de los comentarios recurrentes de los participantes consiste en la adquisición durante el paseo de una visión renovada y dispuesta a la sorpresa de un espacio conocido y por lo general pasado por alto.

La noción de laberinto es fundamental también en la concepción de arquitectura de Hélio Oiticica, ya que conduce al descubrimiento de otra dimensión arquitectónica de *Here whilst we walk*. Ciertos conceptos acuñados y desarrollados por este artista brasileño como *Parangolé* y *delirium ambulatorium* han constituido un referente explícito en la creación de esta pieza. *Parangolé* es el término que servía para designar una serie de trabajos que Oiticica comenzó a finales de 1964 como resultado de su implicación con la comunidad *passistas* y sus amigos de Mangueira Shanty Town, con los que descubrió la danza y el movimiento como medios ideales para continuar con su investigación del espacio⁴. Se trata de banderas, estandartes, capas, carpas de plásticos y bolsas que contienen una arquitectura cromática potencial, la cual debe ser actualizada, activada por medio de la participación del público con su movimiento, su desplazamiento o su baile. *Parangolé* representa el final de un desarrollo progresivo de desmaterialización del objeto, de implicación de la subjetividad del espectador en la obra y de una creciente atención hacia la relación dinámica y activa entre público, obra y entorno. La obra sólo adquiere vida cuando se la otorga un participante, cuando se ve involucrado en la *experiencia total parangolé*, (Oiticica) en una vivencia que se conforma en relación con el *reino ambiental* (en el mundo de la atención al entorno). Con este tipo de obras Oiticica dejó de lado el objeto para pasar a preocuparse directamente por la creación de un comportamiento perceptivo creativo en el espectador. El vínculo con la transformación de la *recepción creadora* comentada hasta el momen-

to es evidente. No obstante, el *parangolé* permite concebir un segundo nivel de creación de arquitectura en *Here whilst we walk*. Oiticica encuentra una relación directa entre la arquitectura cromática del cuerpo en movimiento vestido con el *parangolé* y la construcción orgánica de las favelas y otras arquitecturas improvisadas como la de los mercados callejeros o los habitáculos de cartón de los sin techo: todas ellas son esencialmente precarias, se construyen sin una racionalidad previa que dirija su desarrollo y su despliegue en el espacio; se organizan según una lógica de la mera adición, por una continuidad espacial y temporal, en una relación de adaptación al entorno. Éste no sólo se concibe como contexto arquitectónico clásico, compuesto de edificios ya existentes, sino también determinado por la *arquitectura invisible* que componen las trayectorias de los caminantes y las costumbres de los habitantes de las favelas. Esta espacialidad efímera e improvisada adquiere así la cualidad orgánica que caracteriza tanto a la favela como al *parangolé*; se trata ésta de una arquitectura que desarrolla unos vínculos con el entorno, como los define Oiticica, imaginativo-estructurales. Son unas arquitecturas “ultraelásticas, con posibilidad de establecer relaciones multidimensionales que surgen de ellas entre percepción e imaginación, productivas, inseparables y alimentándose mutuamente una de la otra” (Oiticica 2007: 297). Se trata de una arquitectura que se basa no en la construcción de edificios duraderos, ni en la transformación simbólica de lo ya dado, sino en la construcción de formas efímeras, en la creación de espacios que no están basados en un plan previo ni son fieles a una cierta lógica basada en una distribución racional del espacio. Se fundamenta en la creación inmanente y emergente de espacios, sin un diseño anterior y formados por medio del movimiento humano, de las costumbres y de los deseos de quienes los habitan. Naturalmente este espacio se produce dentro de una relación dialéctica con el entorno, adaptándose a él de forma improvisada y transformándolo a medida que el espacio emergente se impone.

Un tipo similar de construcción del espacio es el que se opera en *Here whilst we walk*. Por medio del desplazamiento tiene lugar una construcción del espacio que, de acuerdo con una relación dialéctica inmanente entre sujeto y entorno, funciona a modo de reflejo del entorno en el que se inspira y en el que se emplaza. Los participantes se encuentran dentro de la banda sin ningún tipo de orientación o de instrucciones de uso, sin un plano previo de un posible recorrido. Ciríaco y Sonnberger comienzan a andar, y con este movimiento la banda elástica se estira y obliga a los participantes a desplazarse en la dirección que han elegido; no obstante, una vez comprobado este hecho, el participante puede oponer resistencia y dirigirse hacia el objeto o la dirección que le llamen la atención a lo largo del camino, obligando hasta cierto punto a sus compañeros a desviar la ruta. Asimismo, dentro de la banda, las posiciones cambian continuamente en función de la atención al entorno, de un caminar más rápido o lento de cada uno de los participantes. La forma del grupo cambia también acorde con los obstáculos y las características del camino que

recorre, modificándose continuamente en su adaptación al entorno, construyendo su camino en función de los accidentes y los contratiempos del recorrido. En este proceso de cambio continuo dentro del espacio reducido de la banda elástica, las trayectorias de los caminantes elaboran de forma emergente una coreografía espontánea compuesta de movimientos como ceder el paso, paradas breves, intercambio de posiciones y tropiezos varios.

De esta forma, se posibilita un estado emergente de creación coreográfica de espacio surgido a partir una suma de trayectorias distintas, de complicidades efímeras entre los participantes. El grupo, en su desplazamiento dentro de la banda elástica, gestiona sus trayectorias, encontrándose como colectividad en movimiento en un proceso de autoestructuración continua y que se construye por una mera lógica de adición. El movimiento dentro de la banda se rige por las mismas leyes generativas que originan las dinámicas caóticas y laberínticas del espacio urbano: circulación constante, transitoriedad, autorregulación, indeterminación, intercambio continuo, inestabilidad y precariedad de las relaciones, deslocalización, ambivalencia del propio camino y provisionalidad de la propia posición, entre otras. Estos principios organizativos constituyen un reflejo o una metáfora del espacio (exterior) que recorren, regido por el accidente y lo imprevisto, por las colectividades efímeras, los microcontactos continuos que se generan a partir de una estructura tan sencilla como el andar. De esta forma, el grupo caminante de *Here whilst we walk* funciona como reflejo de lo urbano en la relación dialéctica entre sujeto y entorno: estructuralmente reproduce las mismas pautas de comportamiento, los mismos principios de composición caótica, laberíntica, imprevisible e impredecible: sirve como reflejo a pequeña escala, a la vez que físicamente se adapta a ella, a la espacialidad que le sirve como modelo de constitución. El grupo itinerante se adapta al contexto, a la vez que crea una espacialidad propia, generada por medio de una dialéctica entre el interior y el exterior, entre la creación de una forma propia y la adaptación al camino.

Esta espacialidad generada dentro de la banda elástica señala así un segundo nivel de creación de espacio, de una arquitectura efímera que determina la ciudad tanto o más que la arquitectura tradicional, comprendida fundamentalmente desde el punto de vista del diseño urbanístico y de la construcción de edificios. Por otro lado resulta interesante el hecho de que esta relación dialéctica con el entorno no tiene lugar en el ámbito de la estricta individualidad, sino que se enmarca en un proyecto comunitario. En este sentido *Here whilst we walk* asume una dimensión social, no preocupada tan sólo por valores meramente estéticos, sino orientada, por medio del despliegue de una serie de estrategias y recursos, hacia el entorno en el que se desarrolla. De esta manera la banda asume alguna función más que la de mantener al grupo unido en su paseo: por un lado, permite la emergencia de una espacialidad basada en los mismos principios que los que rigen el movimiento en la urbe; por otro lado, une los caminantes y los discursos individuales, las *enunciaciones peatonales* (Certeau) están asumidas bajo una misma identidad, creando así una comunidad. La banda elástica alrededor de los participantes

establecería un dentro y un fuera, produciendo así un sentido de grupo, quizás incluso de identidad [...] en el que los participantes serían a la vez actores y espectadores, y que, como los hombres y mujeres de fuera, cada grupo, si los podemos considerar como tales, disfrutan de una sensación particular de identidad y pertenencia (Ciríaco 2006).

El estar *juntos* de los participantes y el crear una comunidad de una duración de una hora y media es también uno de los temas centrales de la obra. En este sentido, *Here whilst we walk* se encuentra vinculado a la estética relacional y con ello a la voluntad de la elaboración colectiva del sentido. En este caso concreto a la elaboración colectiva de una arquitectura que tiene que ver paradójicamente con la individualidad, con la proyección del mundo íntimo sobre la geometría exterior, así como con la creación de una espacialidad que se decide en grupo. El tema central de este paseo es cómo recorrer juntos la ciudad: el movimiento se decide en común, la percepción del entorno se crea desde el *nosotros*. Esta operación asume una innegable dimensión social, en tanto se lleva a cabo de forma colectiva².

Tras los *parangolés*, el siguiente paso en la obra de Oiticica es la etapa de las apropiaciones, que comienzan en 1966 y son consecuencia directa de este giro paulatino e irreversible hacia el contexto, volviendo así a enlazar con el primer tipo de arquitectura mencionada, la arquitectura nómada. En esta etapa desarrolla una nueva actividad, caminar por el paisaje urbano, definida como *Delirium Ambulatorium*:

En el *delirium ambulatorium* la meditación está guiada por el cuerpo-pie: es una pasión-meditación-caminar que genera laberintos-maqueta de topografías creadas en el calor del taller: la misma pasión que me dirigió a desplazar el campo pictórico fuera de la pintura hacia el espacio y a destruir el pictorialismo empobrecido de siglos de paredes [me llevé] a la proposición de un nuevo lugar-espacio, totalmente abierto a la exploración creativa (Oiticica 2007: 122).

Por medio de una intervención tan efímera como un paseo descubre el mundo como *ready-made* artístico transitable, y con ello (tal y como proponía también Allan Kaprow en su *Educación del des-artista*) la capacidad de la imaginación para transformar el mundo, así como el entorno urbano como espacio abierto a la exploración creativa y a la transformación simbólica y cultural. Estos principios se recogen en la experiencia colectiva de lectura y escritura simultánea del espacio por medio del movimiento de caminar que propusieron Ciríaco y Sonnberger con *Here whilst we walk*: no existe un objeto o una pieza (una coreografía) que sirva de bisagra para acceder a esa otra esfera de la experiencia estética, sino que el espectador se ve relanzado al propio mundo que normalmente le rodea para percibirlo de forma renovada. De esta forma asume una posición ambivalente, de participante a la vez que de objeto de la atención de un espectador de segundo grado: el habitante de la ciudad. Por su parte, el objeto o la obra como entidad desaparece y se instala en la conciencia del espectador, alterando su percepción cotidiana, que se vuelve hacia su entorno proyectando su sensibilidad y transformándolo. Por medio de este movimiento se descubre en el espectador la potencialidad

misma de desarrollar una relación activa y estética con su entorno, de lectura y escritura simultáneas del espacio, conseguido todo ello por medio de un movimiento: caminar.

Notas

¹ *Parangolé* constituye una cuestión clave en el desarrollo de su obra; como él mismo indica, representa el punto culminante de una investigación de toda una vida, que comenzó con la pintura y que concluye en una liberación total en lo performativo. Representa el final de un desarrollo progresivo desplegado a través del antiobjeto, el transobjeto hasta llegar al *parangolé*, obras *estructural-imaginativas*, como la denomina el autor.

² Esta tendencia hacia una mayor preocupación por la dimensión social y colectiva de sus proyectos se ve patente en la pieza en la que Ciríaco y Sonnberger están actualmente trabajando, *Neigbohrrs*, basada en la idea de *vecindad* como comunidad geográficamente localizada.

Bibliografía

Bachelard, Gaston.; *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna*, Alción Editora, Córdoba, 2005.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.

Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Certeau, Michel de: *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, París, 1990.

Ciríaco, Gustavo (2006), "Lisbon-Oitica and Baroque gardens, a late report", en <http://www.herewhilstwe.de/startseite.html> (último acceso 20 de Enero 2009).

Kaprow, Allan: *La educación del des-artista*, Árdora, Madrid, 2007.

Oitica, Hélio (2007), "Cornerstones for a definition of "Parangolé", "Notes concerning Parangolé", "Position and program", en Mari Carmen Ramírez (ed.), *Hélio Oitica. The Body of Colour*, Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museum of Fine Arts y en la TATE Modern, TATE Publishing and The Museum of Fine Arts, Houston, pp. respectivamente: 296-297, 298 y 320-322 <http://www.herewhilstwe.de/startseite.html> (último acceso 20 de Enero 2009).

WALKING THROUGH INVISIBLE ARCHITECTURES COMMENTARY ON *HERE WHILST WE WALK BY* GUSTAVO CIRÍACO AND ANDREA SONNBERGER

Victoria Pérez Royo

Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder)

The sophistication of conscience in the arts is such at this time (1969) that it could be affirmed that the almost trance-like random movements of buyers in supermarkets possess greater dynamism than any modern dance choreography (Kaprow 2007:13,14).

The most interesting dance is not to be found on stage but in supermarkets; superior art is to be found not so much in a gallery exhibition but in the diverse objects, actions and situations that shape our daily lives and which, according to the author of the quotation, can range from the dust under the bed as a convincing exhibition to the Vietnam war as the best possible form of theatre.

Moving beyond the proposal to shock his readers, aimed at reviving and awakening their awareness, what we read in these introductory pages of Allan Kaprow's *The education of the un-artist* is the firm belief in a *creative perception*. This is a trained sensitivity resulting from century after century of art (and anti-art) that is finally capable of perceiving its environment with aesthetic criteria. Awareness is understood as the primary founding instance of not only phenomenological but also aesthetic feeling. In this way, Kaprow defends the idea of art not being found in the object but rather in the eye of the beholder. For the above-mentioned phenomena (the Vietnam War, movements of supermarket buyers) to become art all that is required is the gaze that captures them and, by submerging them into an aesthetic experience, awards them this status. According to Kaprow, the subject who perceives the objects in the environment in an aesthetic manner is not an artist (the one who creates them), nor an anti-artist (who creates objects against art) but an un-artist (who perceives them as art and transforms them with his gaze).

A fundamental figure in this trend in twentieth century art is that of the *flâneur*. This is one of the key figures of modernism, essentially characterized by his predisposition towards the environment and a marked degree of atten-

tion to his surroundings: “stroller, philosopher and observer” (Baudelaire, 2005:22), archivist of fleeting moments, of mundane situations, understood from the outset as the figure par excellence in terms of his attention to his natural surroundings, the city, alert to its transformations great and small, completely immersed in the racket of the multiple distractions that the metropolis offers the onlooker.

For the perfect flâneur, for the passionate observer, it is an immense joy to find oneself in numbers, in undulation, in movement, in the fleeting and the infinite. To be outside oneself, and nevertheless to feel oneself everywhere inside oneself (Baudelaire, 2005:28).

To achieve this the *flâneur*'s preferred observation methodology is that of strolling; especially within the movement of the walking masses of the city the *flâneur* can intensify his availability to his surroundings, to the unexpected, the accessory and the accidental contained therein. A walk constitutes the preferred formula for capturing certain details which can be woven together like a speech (conceived in the manner of a scientific reflection) as he advances along his route (Benjamin, 1983:567).

Throughout the twentieth century one has seen the development of an artistic trend that employs walking as primary material for the creation of a piece; most of the works of this new genre have an implicit or explicit reference to the figure of the *flâneur* combined with the desire to develop a *creative perception* of the environment, fundamental for its later transformation.

The piece *Here whilst we walk* by Gustavo Ciriaco and Andrea Sonnberger (presented for the first time in 2006) is intimately related to this thesis. Between 15 and 20 participants meet at a chosen place in the city together with Ciriaco and Sonnberger to go on a walk along a route previously unknown to the participants. The peculiarity of the walk lies in the fact that the walkers throughout the entire event are contained within a reduced space by an elastic band which groups all the participants together and thus clearly delimits a frontier between internal and external space. *Here whilst we walk* was conceived during *Close Encounters*, a project which, as Ciriaco explains, has the peculiarity of motivating the creation of spatially specific works that paradoxically had to travel to various cities (Ciriaco, 2006). To do this, as its creators commented, it was not so much a matter of choosing a place that would provide a location for a performance, but rather to focus on a type of space: one that is defined not so much by its buildings or urban distribution, but by the people that inhabit it. And from the beginning this piece thus localises the architectonic not so much in terms of stable structures (buildings, squares) but an ephemeral architecture, a state of constant formation and destruction which is the essential urban fabric weaving and unravelling itself in the street; the architectonic aspect is to be found less in the physical and visible physical structure of the street, than in the different forms of inhabiting it.



1. *Here whilst we walk.* Gustavo Ciriaco and Andrea Sonnberger, 2006. Photo: José L. Nevés

Thus in this piece we have a primary level of creation of space, a creation of ephemeral architectures, operated by means of a symbolic transformation of the existing space directly associated with the premises contained in Kaprow's words: perception does not consist in mere passive capacity, but also possesses the power to create and transform the reality it perceives. So it is not surprising that the only explicit indication given to the participants in *Here whilst we walk* before starting out is that they are not permitted to talk, take photographs or use video-cameras. This underlines the authors' interest in preserving a heightened sense of perception, freeing their gaze from other concerns, which constitutes an essential requirement for the discovery of art outside its traditional contexts of galleries and theatres and to transform the environment in which they are moving.

Of considerable assistance in this context is the alternative concept of architecture (nomad architecture) proposed by Francesco Careri in his definitive work *Walkscapes*. The Italian writer sets out two distinct forms of inhabiting the earth: "that of the cavern and the plough that digs its own space in the entrails of the earth, and that of the tent placed on the earth's surface without leaving any lasting imprint on it" (Careri, 2002:36). The first form of inhabiting the earth, sedentary, as indicated by Careri, is related to the traditional accepted concept of architecture; the construction of spaces comprising the erection of durable buildings. By contrast the Italian author presents a nomadic form of inhabiting the earth's landscape, which would correspond to an architecture understood as "a perception and symbolic construction of space". Walking, from this viewpoint, constitutes not only a physical construction of space (in the style of the *pedestrian enunciation* proposed by Michel de Certeau) but also, as Careri points out, a cultural and symbolic transformation of already defined spaces. And this point could be what epitomizes the difference between occupying a space and inhabiting it, between situating oneself at a geographical point and living within it.

Perhaps the best exponent of untangling the subjective strategies of symbolic and cultural appropriation deployed by the individual in relation to his architectonic and spatial environment is Gaston Bachelard in his *Poetics of Space*. In this essay he develops a methodology for the analysis of space, the so-called *topoanalysis*, a systematic psychological study of the sites of our intimate life. In it, Bachelard develops a particular phenomenology of poetic imagination centered on the study of the specific environment of the space of the inner self. He starts from a topological analysis which designates certain places such as the home or the nest and certain coordinates such as outside and inside that function as triggers to the reader's daydreams. By combing through the various uses in literature of each of these places, Bachelard presents the images, anxieties and sensations associated with each of these concrete *topoi*. In spite of being confined to the field of poetry and literature, topoanalysis becomes a valuable tool for understanding the workings of the imagination

inhabiting and transforming a space symbolically or culturally, whether real and material or merely written on a page. The procedure can be studied with the example of a corner, as Bachelard proposes: “every corner of a house, every corner of a room, every reduced space where we like to snuggle, to curl up in, is solitude for the imagination, that is, the germ of a room, the germ of a house” (Bachelard, 1994: 171). Any place in which one can think of curling up contains in the imagination of the observer the germ of a corner, the potential to become a cosy corner within which one could relive moments of solitude and silence. The mechanism of the poetic imagination of space functions by means of a projection of daydreams, fantasy, desire and the memory of places previous to the current geometry. The projections of the imagination are assimilated into this geometric and objective architecture, *dispassionate*, transforming its contents, its potential, its connotations and its suggestions. The strict geometry of a building resists in principle, as Bachelard explains: “to certain metaphors that explain the human soul”; however when this building is recognised, appropriated, is lived in as in a house, for example, it is immediately associated with a series of images that make up the sensation of the home place “a space that must condense and defend intimacy. Then, in a totally irrational way, oneirism follows.” (Bachelard, 1994:80). The idea is one of appropriating spaces, inhabiting them through imagination and memory, developing imaginative tactics to transform the existing space, to construct a second architecture that superimposes itself on the first; it consists in creating an invisible geography on top of what is already there, objective and undeniable, to project sensibility and subjectivity onto an architecture that is in principle unknown; it involves inhabiting the objective geometry adapting it to the peculiarities of a radical individuality and subjectivity, which are constructed by something as intimate and personal as one’s own memories, anxieties and the fantasies that inhabit one’s consciousness.

In this sense the previous architectures are transformed symbolically and culturally; an ephemeral architecture such as that described by Careri is created and constructed, based on the projection of subjectivity over what exists. This would constitute a first architectural construction plan in *Here whilst we walk*. Through the heightened attention developed along their walk in silence through the city, the participants have the opportunity to see their surroundings as if for the first time, dissociated from its functionality, of its routine character, to now perceive it as an object capable of arousing daydreams, upon which they can project their sensitivity. In facilitating this state of openness in the participants towards their surroundings, the notion of labyrinth that dominated the creation process of the work has been fundamental. As Sonnberger and Ciriaco point out, this spatial figure has the clear function of permitting a renewed vision of the day to day environment. Curiously the labyrinth was reflected in the work in the form of an absence: the absence of a previous plan known to the participants.

In a labyrinth one is not conscious of everything, the future, the plan, of something previously experienced. In it one has the experience, the immediacy of one's experience. [...] We didn't want to provide a plan to our spectator-participants. Instead of the experience of the street, we prefer the experience of the walk, the aimless strolling of the *flâneur* (Ciriaco, 2006).

This labyrinthine roaming facilitates a state of spiritual openness in the participant, in the walker: he does not know the end of the route, so he cannot foresee its trajectory or its direction; he cannot anticipate events or take for granted what he learns along the walk, as each new element that appears before him can be significant. On the website that accompanies the work (www.herewhilst-we.de) which is available to participants to share their experiences, we find that one of the recurring commentaries from participants refers to the acquisition along the walk of a vision that has been renewed and prepared for surprise in a space that is both familiar and generally taken for granted.

The notion of a labyrinth is fundamental too in the architectural conception of Hélio Oiticica, as it leads to the discovery of another architectural dimension of *Here whilst we walk*. Certain concepts coined and developed by this Brazilian artist such as *Parangolé* and *delirium ambulatorium* have constituted an explicit reference in the creation of this piece. *Parangolé* is the term employed to designate a series of works that Oiticica began at the end of 1964 as a result of his involvement with the *passistas* community and his friends from Manguiera Shanty Town, with whom he discovered dance and movement as the ideal medium in which to continue with his investigation of space¹. The *parangolés* were flags, banners, capes and tents made out of plastic bags, with a potential chromatic architecture, which were revealed or activated by the participation of the public in their movement or displacement or dance. *Parangolé* represents the end of a progressive development of the dematerialisation of the object, the implication of the subjectivity of the spectator in the work and a growing attention towards the dynamic and active relationship between public, work and surroundings. The work only takes on life when this is bestowed by the participant, when it becomes part of the *total parangolé experience* (Oiticica) in a happening that corresponds to the *environmental kingdom* (in the world of attention to the environment). With this type of work Oiticica left the object to one side to concern himself directly with the creation of a creative perceptive behaviour in the spectator. The link to the transformation of the above-mentioned *creative reception* is evident. Nevertheless, the *parangolé* permits the concept of a second level of architectural creation in *Here whilst we walk*. Oiticica finds a direct relationship between the chromatic architecture of the body in movement when dressed with the *parangolé* and the organic construction of the shanty towns and other improvised architectures such as the street markets or the open-roofed cardboard cubicles: all these are essentially precarious, they are constructed without any prior rationality directing their development and deployment in space; they are organised following the logic of mere addition, of continuity in space and time, in a relationship of adaptation to their environment. This latter is not only conceived of as the classical architectonic context, composed of existing buildings, but is also determined by the

invisible architecture composed by the trajectories of the walkers and the customs of the inhabitants of the shanty towns. This ephemeral and improvised spatiality thus acquires the organic quality that characterises both the shanty town and the *parangolé*; this is an architecture that develops links with its surroundings, described by Oiticica as imaginative-structural links. These are “ultra-elastic” architectures “capable of establishing multidimensional relations that emerge from them between perception and imagination, productive, inseparable and mutually feeding off one another” (Oiticica 2007:297). This is an architecture based not upon the construction of durable buildings, nor the symbolic transformation of what is already there, but on the construction of ephemeral forms, the creation of spaces that are not based on a preconceived plan or faithful to a certain logic based on a rational distribution of space. It is based on the immanent and emerging creation of spaces, without prior design and formed through the medium of human movement, customs and the desires of those who inhabit them. Naturally this space is produced within a dialectic relationship with the environment, adapting to it in an improvised way and transforming it as the emerging space imposes itself.

A similar type of construction of space is at work in *Here whilst we walk*. Through walking a construction of space takes place which, in accordance with an immanent dialectic relationship between subject and milieu, functions like a reflection of the milieu in which it is inspired and within which it is located. The participants are within the confines of the elastic band without any orientation plan or instructions, without a preconceived plan of a possible route. Ciríaco and Sonnberger begin to walk and with this movement the elastic band is stretched and obliges the participants to move in the direction they have chosen; however, once this has been established, a participant can put up resistance and head towards an object or in a chosen direction along the way, thus in a sense obliging his companions to alter the route. Accordingly within the elastic band positions change continually, depending on the attention given to the surroundings or the faster or slower pace of each the participants. The formation of the group also changes according to the obstacles and characteristics of the route travelled, constantly modifying itself in adaptation to the surroundings, constructing its route depending on the accidents and mishaps along the way. In this process of continuous change within the confines of the elastic band, the trajectories of the walkers produce in an emerging form a spontaneous choreography composed of movements such as giving way, brief stops, interchanging positions and various stumbles.

This allows for an emerging state of choreographic creation of space arising out of the sum of the distinct trajectories, the ephemeral complicities between the participants. The group in its movement within the elastic band manages its trajectories, finding itself like a collective group in movement in a continual self-structuring process and which is constructed by the mere logic of addition. Movement within the band is governed by the same generative laws that cause the chaotic and labyrinthine dynamics of the urban space: constant circulation, transience, self-regulation, lack of determination, continuous inter-

change, instability and precariousness of relations, locating difficulties, ambivalence with one's individual route and the provisional nature of one's own position, among others. These organisational principles constitute a reflection or metaphor of the space (exterior) they travel through, governed by accident and the unforeseen, by ephemeral collective groupings, continual micro contacts generated by such a simple structure as walking. In this way the walking group of *Here whilst we walk* functions as a reflection of the urban concept in the dialectic relationship between subject and setting: structurally it reproduces the same behavioural patterns, the same principles of chaotic, labyrinthine, unforeseeable, and unpredictable composition: it serves as a reflection on a small scale, while at the same time physically adapts to it, to spatiality which serves as its constitutional model. The walking group adapts to the context, while creating its own spatiality, generated by means of a dialectic balance between interior and exterior, between the creation of a form of its own and that of adapting to the route travelled.

This spatiality generated within the elastic band thus signals a second level of creation of space, of an ephemeral architecture that determines the city as much as or more than its traditional architecture, comprised fundamentally from the view point of urban design and the construction of buildings. On the other hand it is interesting to note that this dialectic relationship with the environment does not take place within the context of strict individuality, but within the framework of a community project. In this sense *Here whilst we walk* assumes a social dimension, concerning itself not only with mere aesthetic values, but oriented by the deployment of a series of strategies and resources, towards the setting in which it unfolds. In this way the band assumes a function beyond that of containing the group together on their walk: on the one hand it permits the emergence of a spatiality based on the same principles as those which govern movement in the town; on the other hand it unites the walkers and the individual discourses; the *pedestrian enunciations* (Certeau) are assumed under the same identity, thus creating a community. The elastic band around the participants

provides for an inside and outside, thus producing the feeling of a group, maybe even an identity [...] in which the participants are at the same time actors and spectators and who, like the men and women on the outside, each group, if we can consider them as such, enjoys a particular sense of identity and belonging (Ciríaco 2006).

The *being together* of the participants and the creation of a community for the duration of an hour and a half is also one of the central themes of the work. In this sense, *Here whilst we walk* is linked to relational aesthetics and therefore to the desire for the collective production of feeling and in this particular case to the collective production of an architecture that is paradoxically related to individuality, the projection of the intimate world on the exterior geometry, as well as the creation of a spatiality that is determined in the group. The central theme of the walk is to together walk through the city: the movement is decided on communally, the perception of the environment is created from *us*. This operation assumes an undeniable social dimension, in that it is carried out collectively².

After the *parangolés* the next stage in Oiticica's work is that of the appropriations that began in 1966 as a direct result of this gradual and irreversible move towards context, thus linking up with the first type of architecture mentioned, nomadic architecture. In this stage he develops a new activity, walking through the urban landscape, defined as *Delirium Ambulatorium*.

In *delirium ambulatorium*, meditation is guided by the body-foot: it is a passion-meditation-walking that generates model labyrinths of topographies created in the heat of the workshop: the same passion that directed me to move the pictorial field out of painting towards space and to destroy the impoverished pictorialism of centuries of walls [leading me] to the proposal of a new place-space, totally open to creative exploration (Oiticica, 2007:122)

By means of an intervention as ephemeral as a walk he discovers the ready-made artistic passable world, and with it (as Allan Kaprow also proposed in his *Education of the un-artist*) the capacity of the imagination to transform the world as well as the urban environment as a space open to creative exploration and symbolic and cultural transformation. These principles are to be found in the collective assimilation and interpretation experience of space through the movement of walking proposed by Ciriaco and Sonnberger with *Here whilst we walk*: there is no object or piece (choreography) providing a watershed giving access to that other sphere of aesthetic experience, it is the spectator who finds himself relaunched into his own world that normally surrounds him to perceive it in a renewed manner. In this way he assumes an ambivalent position, as participant and at the same time as an object of the attention of the second level spectator: the city dweller. For its part, the object or the work as an entity disappears and installs itself in the conscience of the spectator, altering his routine perception, which turns again to his environment projecting his sensibility and transforming it. Through this movement one discovers in the spectator that very same potential to develop an active and aesthetic relationship with his environment, of simultaneous assimilation and interpretation of space, all of which achieved through the medium of movement: walking.

Translated by Penny Eades.

Notes

¹ *Parangolé* constitutes a key question in the development of his work; as he himself indicates, it represents a culminating point in his lifelong investigation, which began with painting and concludes in a total liberation of the performance. It represents the end of a progressive development displayed from the anti-object, through the transobject to the *parangolés*, these structural-imaginative works as describes by their author.

² This tendency towards greater concern for the social and collective dimension in his projects can be clearly seen in the piece in which Ciriaco and Sonnberger are currently working, *Neighbours*, based on the idea of the neighbourhood as a localised geographical community.

Bibliography: See p. 250



1. Taller de Christophe Haleb Ville-Evrard, 2006. Foto: Marie Gandois
2. Taller de Gabriel Hernández en Seine-Saint-Denis, 2007. Foto: Julie Perrin

CONTRA EL DETERIORO DE LOS GESTOS Y LA MIRADA

Julie Perrin

Université Paris 8 Saint-Denis

Danza, cuerpo, arquitectura

Mis investigaciones acerca de la percepción que tiene el espectador de la figura danzante y sobre la construcción de un modo de aparición escénica, me han llevado a interrogarme sobre lo espacial en la danza. Dicho de otro modo, a analizar el complejo entramado de espacios arquitectónicos, escénicos, sonoros, coreográficos y corporales. El edificio acoge el marco de la representación y constituye un dispositivo óptico potente. Los espacios escénicos (la instalación escenográfica, pero también el dibujo coreográfico de los trayectos, el ritmo y su velocidad) son susceptibles de reconfigurar este primer marco. Por último, los espacios corporales (la orientación del intérprete, la amplitud y la dirección de su movimiento, su relación con la proyección, la naturaleza dinámica, rítmica, ponderativa de su gesto que colorea la naturaleza del espacio, la manera en que la mirada puede hacer existir espacios...) modelan el intercambio con la sala (Perrin, 2005b). Los análisis estéticos de la obra coreográfica en un contexto teatral trataban la cuestión de la arquitectura y del emplazamiento. Un diálogo con los arquitectos iba a constituir la continuación lógica de estas investigaciones. Éste se inicia en 2004 con la organización de los encuentros *Danza, Cuerpo, Arquitectura* en el Théâtre de la Cité Internationale en París, donde se dio la palabra a arquitectos, coreógrafos e historiadores de las dos disciplinas. De estos intercambios surgieron dos tipos de tensión. La primera concierne a la imposición que la arquitectura opera en el cuerpo: ¿es posible inventar un gesto no supuesto por el orden arquitectónico? A lo que podemos responder: si el gesto nace de la organización de mi percepción, el marco más poderoso reside menos en la arquitectura como hábito que en la matriz perceptiva que yo me he construido. ¿Cómo conseguir entonces no paralizar la percepción con el fin de liberar las posibilidades del gesto? La segunda tensión concierne al anacronismo impuesto por toda arquitectura. Los edificios (como las artes de la representación) atestiguan la evolución de las

concepciones del espacio y del lugar del hombre en su seno. La ciudad revela esta superposición de las concepciones históricas del espacio, de las percepciones y de los gestos. El cuerpo contemporáneo produce entonces una fricción relativamente anacrónica (Perrin, 2005a).

Estas reflexiones sobre las relaciones entre Cuerpo y Arquitectura iban a encontrar una prolongación en el marco de un seminario de Master titulado *El cuerpo en el edificio*. De 2005 a 2007, el departamento de la Universidad París 8 Saint-Denis y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Paris Malaquais (ENSAPM) llevan a cabo, en colaboración con los *Encuentros Coreográficos Internacionales de Seine-Saint-Denis*, un curso destinado a estudiantes de las dos disciplinas. Esto implicaba a arquitectos (Philippe Guérin, Xavier Fabre), historiadores de la Arquitectura (de la Oficina del Patrimonio o de la ENSAPM), coreógrafos en relación con los Encuentros Coreográficos y yo misma. Se trataba de compartir conocimientos y prácticas propias de cada disciplina a través de cursos teóricos: historia de la evolución de la arquitectura teatral y debates que la acompañaban, referencias a la historia de la problemática espacial en danza (Laban, Schlemmer, Cunningham...), visitas arquitectónicas. La enseñanza se articulaba en torno a experimentaciones prácticas: un curso de dibujo ligado a una introducción a la morfología y sobre todo talleres con coreógrafos que constituían el núcleo del seminario.

Para la ENSAPM, se trataba de cuestionar el cuerpo, su estructura y su movimiento. Los estudiantes tenían de hecho dificultades para representar el cuerpo humano y para representarlo en su maqueta, o para tomar conciencia de los movimientos de los usuarios de un edificio, los desplazamientos de los peatones... ¿Cómo reintroducir la realidad del cuerpo y la escala humana en un curso donde los estudiantes trabajan principalmente con dibujo y con programas de ordenador? Para los estudios de danza, se trataba de confrontar diferentes concepciones del espacio y diferentes maneras de nombrarlo, de describirlo, de analizarlo. Yo deseaba establecer un diálogo sobre la lectura de las obras coreográficas (del espacio de las obras) con otra disciplina. Y también poner de relieve la cuestión de la arquitectura teatral y de la danza dentro de ésta.

En la intersección de estos dos campos aparecían preguntas comunes relativas a la lectura del espacio arquitectónico y su proyecto. En primer lugar, ¿de qué manera un edificio, una construcción arquitectónica, anticipa los trayectos y movimientos de los usuarios? ¿Qué clase de comportamientos vienen inducidos por un edificio? ¿Una obra arquitectónica es capaz de suscitar nuevos movimientos/comportamientos? Estas cuestiones se sostienen en presupuestos fenomenológicos: la idea de una porosidad entre cuerpo y lugar. También conciernen a una idea de la arquitectura como coacción al cuerpo, como factor que determina nuestros gestos. Para Xavier Fabre, “toda arquitectura es encuadre del movimiento. El arquitecto limita los movimientos posibles –pero busca de alguna manera que los movimientos que

serán realizables lo sean de la mejor manera, que den un sentido a nuestra presencia en el espacio” (Fabre, 2006: 16). Estas cuestiones finalmente están próximas a los debates que han acompañado la historia de la evolución del espacio teatral (Freydefont, 1997).

En segundo lugar, las reacciones del bailarín a un edificio ¿funcionan a la inversa de las indicaciones que le interesan al arquitecto? ¿Cuál es la capacidad del cuerpo en movimiento para adaptarse él mismo al edificio... o para desplazar los usos previstos? La inventiva del bailarín, sus reacciones inesperadas al edificio suscitan lecturas no habituales de la arquitectura (poética, humorística, crítica...). Xavier Fabre, por cierto,

prefiere que sea la gente que baila, más que el arquitecto. [...] La ideología más corriente en arquitectura consiste en considerar que ésta es vitalista, que transmite vida, progreso. Pero yo prefiero bailar en un lugar sereno, tranquilo, que no intente ser móvil en sí mismo: en tal marco, el menor movimiento tendrá un sentido. No se trata de neutralidad: la arquitectura debe simplemente dar un impulso, decir la cosa más exacta, la más firme posible. No tiene que contar historias, sólo debe permitir [...] Philippe Guérin: Se podría considerar la arquitectura como una partitura, o un principio de partitura, que proporcionaría las condiciones de una intimidad posible, pero que se mantendría en la retaguardia hasta que alguien se apodera de ella (ibidem).

El lugar queda entonces para ser interpretado tanto por el artista como por el usuario, convertidos en intérpretes de la arquitectura. No se trata de pensar prioritariamente el espacio a la escala del lugar, sino el espacio a la escala de los individuos¹. Volverse por tanto hacia una “perspectiva corporal”, según la expresión de Laban, para quien “El movimiento es, por así decirlo, una arquitectura viva” (Laban, 2003: 162, 76).

Por último, más ampliamente, los conocimientos del bailarín (su inteligencia sensible, su idea de la corporeidad en movimiento) ¿conducen a una comprensión distinta del proyecto arquitectónico? Si consideramos que todo proyecto arquitectónico, al igual que todo proyecto coreográfico, reside sobre una idea o incluso sobre un ideal del cuerpo, nos falta saber de qué cuerpo se trata. Las concepciones del cuerpo en cada una de las disciplinas no siempre concuerdan e incluso, a veces, están muy alejadas las unas de las otras. La arquitectura está a menudo construida sobre una concepción normativa del cuerpo que descansa en dimensiones o proporciones supuestamente ideales². Le Corbusier, por ejemplo, definió con el *Modulor* (1945) una escala de proporción pensada en función de una talla tipo del cuerpo humano que determinaría las dimensiones de la arquitectura. Las reglas de seguridad actuales imponen a la arquitectura contemporánea normas precisas. La danza moderna se preocupa poco de la antropometría, que ante todo es normativa. Antes que los sistemas abstractos de proporción, a medida, prefiere a menudo una corporeidad lábil menos cuantitativa que cualitativa y que se preocupa más por los flujos, las fuerzas y los ritmos. La danza sustituye a un saber sentir que anula la idea de envoltura corporal en pro de una corporeidad abierta: “la sensación es siem-

pre un proceso de travesía. [...] en un sentido, el cuerpo es ilimitado, puesto que la sensación se desborda por sí misma. [...] Es también difícil razonar en términos de relación entre interior y exterior. ¿Dónde comienza la exterioridad? (Bernard, 2005: 46). Así, los imaginarios del cuerpo que fundan las prácticas coreográficas renuevan las ideas de la arquitectura, si se considera, como Marc Perelman, que “el cuerpo es la base de toda arquitectura, la condición *sine qua non* de su existencia” (Perelman, 1994: 46).

Espacios *in situ*

Estas preguntas comunes eran puestas a prueba en talleres coreográficos *in situ*. La reflexión se apoyaba sobre esta práctica, en un constante ir y venir entre bailar y observar, sentir y analizar, experimentar y volver a la historia. Los lugares, elegidos de acuerdo con la oficina del patrimonio de Seine Saint-Denis, destacaban por sus actividades diversas: la guardería Emile Aillaud (Maria Donata D'Urso en 2005), el barrio 122 de Blanc-Mesnil (Prue Lang en 2005), el centro público de salud de Ville-Evrard (Christophe Haleb, Caroline Picard en 2006), una travesía de Seine-Saint Denis hasta París (en 2007 con Gabriel Hernández), el barrio de la Petite Espagne en la Plaine Saint-Denis en 2008 con Laurent Pichaud (sin l'ENSAPM, esta vez). Volvamos sobre algunas de estas experiencias.

Christoph Haleb: recepción táctil y gravedad

El hospital psiquiátrico de Ville-Evrard, o más bien *asilo de alienados*, fue construido el siglo XIX y descansa sobre la idea de una arquitectura que cura³. Los malos tratamientos y la violencia reservada hasta entonces a la locura, son sustituidos por una *microfísica del poder* producida por el conocimiento médico. Una arquitectura razonada impone su orden “rodeando los cuerpos, penetrándolos, trabajándolos, aplicándose a su superficie e imprimiéndose hasta en los nervios” (Foucault, 2003: 4). El asilo es el lugar de regulación permanente del tiempo, de las actividades, de los gestos. Y la institución funciona, analiza Foucault, como una máquina panóptica que ejerce su poder instaurando una visibilidad permanente, un principio de vigilancia central, un principio de aislamiento en las celdas. El aspecto severo y simétrico y las líneas simples de los edificios deben impresionar favorablemente, encarnar a la institución y tranquilizar la locura. La belleza del campo de los alrededores procura la calma necesaria para la curación.

Recorrer hoy las galerías cubiertas, es sentir en los cuerpos el orden impuesto a nuestras trayectorias. Las galerías regulares confieren una unidad al lugar enlazando los diferentes edificios e imponiéndose al caminante (o al bailarín) exponiéndolo totalmente a la mirada de todos. La aprehensión del lugar en el taller *in situ* conducido en febrero por Christoph Haleb empieza por la observación: mirar, recorrer y tocar para descubrir las características de un

lugar. Modificar sin cesar el punto de vista de cada uno sobre un elemento preciso, cambiando la distancia que nos separa de él o cambiando de posición (estirarse, ponerse en cuclillas...). Recorrer en todos los sentidos. Variar las velocidades de nuestros desplazamientos. Observar las modificaciones del paisaje producidas por el movimiento de los participantes. Hacer variar las densidades quedándose solo en un espacio abierto o siendo muchos en un rincón. Christoph Haleb eligió conducir el taller en un edificio más reciente (probablemente de los años 1930) y en desuso: una cocina colectiva. El descubrimiento del lugar se hace también con los ojos cerrados: tocar se convierte entonces en algo indispensable para orientarse en el lugar y reconocer los materiales y las formas que lo constituyen. Evaluar los desniveles, la dureza, las temperaturas, la estabilidad el confort o el peligro... ¿Cómo reacciona el cuerpo al contacto con las baldosas, con el cemento, la madera, el cristal? ¿Estos materiales llaman a un cambio en la velocidad de los movimientos, en la manera de caminar o de saltar? ¿Qué presión ejercen estos materiales sobre la piel, en los músculos, en los huesos? El taller demanda una recepción táctil de la arquitectura⁴. Las informaciones perceptivas recogidas suscitan, a cambio, posturas y gestos.

Este reconocimiento del lugar y de los efectos que éste produce sobre el cuerpo conduce a un acercamiento entre ambos y a una liberación de la influencia inconsciente del edificio. Se hace posible entonces considerar otros gestos en este entorno aparentemente hostil, inhóspito (ya que está sucio, abandonado y atravesado por corrientes de aire glaciales). Los estudiantes del movimiento subrayaban los contornos del lugar, pero también se desataban haciendo surgir espacios coreográficos. Y conscientes de los marcos que el edificio podía imponer a la mirada, dialogaban con el lugar. Insistiendo en el hecho de tocar y en el sentido kinestésico, Christoph Haleb ofrecía a futuros arquitectos la posibilidad de reconsiderar la dominación del órgano de la vista propia de nuestras sociedades. Invitaba al mismo tiempo a experimentar nociones comunes a la danza y a la arquitectura: el equilibrio, la orientación, las fuerzas. La experiencia del contacto contra un muro, el suelo o entre dos cuerpos obliga a adaptar su equilibrio y devuelve la atención a la gravedad. Ésta, puesta a prueba de una manera muy concreta, estaba también en el centro de los intereses del taller.

Christoph Haleb es un habitual del trabajo *in situ*. Un gran número de sus piezas interrogan los modos de vida urbanos, la estandarización de los comportamientos y la relación con el hábitat. ¿Qué respuesta artística dar al acondicionamiento de la gente en el espacio público? Mariana Rocha ha analizado cómo el coreógrafo implicaba en sus obras a los usuarios a fin de interrogar los valores políticos y sociales y las fronteras entre lo público y lo privado (Rocha, 2007). El taller propuesto para los estudiantes se nutre de este punto, que consiste en cargar los cuerpos de una historia con el fin de restituirla de una manera inesperada, festiva y crítica.

Gabriel Hernández: “acciones de largo recorrido”

Gabriel Hernández aborda el taller *in situ* de una manera bien distinta. En febrero de 2007, proponía a los estudiantes atravesar una porción de territorio de Seine-Saint-Denis mediante una marcha de tres días organizada en torno a un protocolo de acciones que cada estudiante debía inventar. La marcha se desarrolla conforme a una partitura precisa: el recorrido se decide de antemano sobre el plano y estará marcado con paradas cada dieciséis minutos para efectuar una acción decidida con antelación y que será repetida en cada parada. Para Gabriel Hernández, esta acción consiste en fotografiar el lugar en dirección a la Escuela de Arquitectura, a la Universidad París 8, el punto de partida de la marcha y su llegada a París. El GPS se convierte entonces en una herramienta indispensable para situarse. Y la marcha, igual que la acción, se afirma ante todo en sus dimensiones espacio-temporales. Cada fotografía será fechada con precisión y en referencia a sus coordenadas geográficas. Los estudiantes prefirieron acciones físicas (respondiendo al lugar donde se encuentran mediante un gesto, un franqueamiento de obstáculos próximos, echar a suertes una acción a efectuar...) Eligieron entre recoger una muestra del terreno o añadirle a éste un objeto. Estos protocolos fueron documentados con foto o vídeo.

Mediante este taller, Gabriel Hernández prolongaba y compartía una marcha llevada a cabo desde 2001, titulada “acciones de largo recorrido”⁵. Él realiza obras “concebidas como un conjunto de acciones simples que implican siempre un desplazamiento” y toman como “lugar de acción el territorio (paisaje urbano o “natural”). Este taller *in situ* se inscribe por tanto en la línea de los artistas del Land Art (Richard Long, Robert Smithson...) que toman como punto de partida de su proyecto la experiencia del cuerpo en el paisaje, dando lugar a una escultura o una acción. La obra es indisociable de su lugar.

Ahí se ve claramente que este proyecto *in situ* se preocupa poco por la arquitectura. No sólo porque la marcha se aleje en ocasiones de las zonas urbanas: la periferia parisina ofrece un tejido urbano agujereado –campos, zonas no edificables en los alrededores del aeropuerto de Roissy, riberas abandonadas del canal del Ourcq. Sino también porque esta marcha no está motivada por la búsqueda de un diálogo o una confrontación directa con el lugar. El caminante atraviesa un territorio y este territorio no ha sido elegido en función de sus características singulares: el caminante lo descubre siguiendo el recorrido definido en el mapa. El protocolo de acciones llevado a cabo no es por tanto tan específico al lugar, aunque sí lo revela, y podría ser aplicado a otra marcha (el protocolo elegido en Seine-Saint-Denis es además muy próximo al de *Campagna romana*, marcha efectuada en 2006 con el grupo Stalker).

Lo *in situ* en danza desborda ampliamente la cuestión de las relaciones de la danza con la arquitectura. Pero su punto de articulación o de reflexión común reside en la concepción del espacio que está en juego. En este taller, el entorno urbano y la acción son aprehendidos a través de la trayectoria: el espacio se hace ante todo trayectoria.

“El paisaje no se considera una imagen estática de visión frontal que coloca al espectador en un punto de vista “externo”, sino un zócalo dinámico, sin entrada ni salida, atravesado por una red de trayectorias y constituido por campos y contracampos imbricados los unos en los otros”, escribe Gabriel Hernández.

La trayectoria es legible sobre el mapa y se pone a prueba en los cuerpos (fatiga, frío, repetición). El protocolo, mediante las paradas regulares que impone, revela el carácter repetitivo de la realidad. Interrumpe sin cesar la trayectoria y retrasa la llegada a un objetivo que tiene, de por sí, poca importancia. El protocolo pone, así, al caminante frente a frente con sus límites físicos, pero sobre todo con su obstinación: hace falta cierta dosis de paciencia y de tenacidad para respetar el rigor del protocolo impuesto.

Esta marcha en Seine-Saint-Denis, como sin duda todas las “acciones de largo recorrido”, devuelve una información a uno mismo. Se supone que la estructura obligatoria tanto para el cuerpo como para el pensamiento busca los resortes de su motivación. Desarrollar la tarea implica inventar una relación mental y física con el lugar. Aunque el coreógrafo jamás menciona el cuerpo, todos y cada uno son devueltos silenciosamente a él. La *fisicalidad* es la parte tácita de esta marcha, parte necesaria pero jamás reivindicada como tal. El cuerpo está al servicio de un territorio: “La marcha tiene una función de lectura y escritura del territorio. Se lee y se construye recorriéndola”. Las huellas retenidas por Gabriel Hernández hacen desaparecer entonces este cuerpo en pro del territorio y de la marcha conceptual. El espacio atravesado es documentado por la fotografía, esquemas, textos que serán expuestos al público. El cuerpo aparece en negativo, es el portador invisible del proyecto, aquel por el cual un territorio existe. Así, para *Campagna romana*,

se toma una foto en cada etapa y sub-etapa colocando la cámara sobre un punto de mi cuerpo cada vez diferente. La totalidad de los puntos de vista –convertidos en “puntos de cuerpo”– de las fotos así tomadas constituyen un molde de mi cuerpo. Al mismo tiempo que el cuerpo se deconstruye a lo largo del territorio, se inscribe en la totalidad de este territorio. La multidireccionalidad de los puntos de vista (se cubre un campo de 360°) coloca al cuerpo “en lugar de” y no “frente a”.

Las huellas (únicas partes del proyecto visibles para el público) no vienen a representar la marcha o al caminante, ni a documentar una obra que habría tenido lugar en otra parte (como a menudo sucede con el Land Art), sino que son en sí mismas “el mecanismo sobre el que viene a injertarse la obra”.

Hay otros coreógrafos que han utilizado la vía de la marcha *in situ*. “La marcha, al igual que la danza, pertenece al instante”, escribe Christine Quoiraud: “acoger las circunstancias y los imprevistos, dejar emerger formulaciones, siendo la experiencia la única realidad. (...) Cada marcha queda como algo particular incluso si se comparte en el espacio y en el tiempo” (Quoiraud, 2003). Colectiva o solitaria, la marcha se declina de varios modos, según los coreógrafos. El paseo de Mathias Poisson⁶ hace ir a diferentes lugares, y por qué no a lugares acondicionados expresamente para el paseo (paseos a la orilla del mar). La marcha insiste en la trayectoria: caminar, avanzar, llegar a su objetivo

(Gabriel Hernández, Christine Quoiraud⁷). El vagabundeo de Laurent Pichaud, como veremos, invita a ir de acá para allá, a la aventura. La deriva (Mathias Poisson, Laurent Pichaud) propone dejarse llevar o desviarse bajo el efecto de un acontecimiento. El callejeo (*flânerie*) de Yves Musard⁸ no está lejos de los anteriores. La marcha colectiva oscila entre el desafío, la manifestación, el cortejo, la procesión, la visita guiada (Gustavo Ciriaco & Andréa Sonnberger⁹). Faltaría desarrollar una historia de la marcha en la danza, que declinaría los aspectos conceptuales, sensoriales o políticos de los diferentes proyectos. Y que tejería los lazos entre marcha y danza (Gérard Mayen inició este proyecto en Mayen: 2005).

Laurent Pichaud: hacer existir gestos invisibles

Marzo 2008. El taller empieza con una visita arquitectónica e histórica desde del Ayuntamiento de Aubervilliers hasta el lugar que hemos elegido: el barrio de la Petite Espagne en la Plaine Saint-Denis, justo detrás del Estadio de Francia. Una exposición sobre la inmigración española presentada en el Hogar de los Españoles reconstruye los itinerarios de vida de estos emigrantes económicos o políticos. El taller se abre, por tanto, a una especie de estudio –estudio de los “usos y costumbres del lugar”–, diría Daniel Buren, necesario a toda obra *in situ* (Buren, 1998: 37). Laurent Pichaud, igual que Christophe Haleb anteriormente, quiso ayudar a completar nuestra lectura del lugar: poner de relieve los estratos históricos legibles incluso de los edificios, comprender el contexto social pasado y presente, impregnarse de relatos y de sus habitantes. La danza *in situ*, como el arte *in situ* definido por Buren, concebida para un lugar bien preciso, está pensada “con, a causa de, a favor o en contra de este entorno preciso [...]”. El trabajo *in situ* permite tener en cuenta todos los parámetros existentes [...]. El trabajo *in situ* puede dialogar directamente con el pasado, la memoria, la historia del lugar” (Buren, 1998: 80-81). Impregnados de estas informaciones diversas, los estudiantes son invitados a “deambular por el barrio¹⁰”, cámara de fotos en mano, a fin de captar imágenes que solicitan memoria, que reconvocan las informaciones recogidas para recomponerse en un juego de asociaciones personales. Desplegar historias y revelar los lugares elegidos “como historias a la espera [...] en estado jeroglífico” (De Certeau, 1990: 183). Esta primera etapa consiste en una construcción del espacio y una dedicación al trabajo; combina observación antropológica, extracciones minuciosas, imaginario personal, apropiación del contexto geográfico, arquitectónico y simbólico. El objetivo del proyecto para Laurent Pichaud es claramente “partir de un lugar, hacer una danza para un lugar” (Pichaud, 2006: 20), en un “lugar que no tiene necesidad de la danza”.

El taller consistirá entonces en experimentar un gesto no espectacular, que hará ver quizá más el lugar que los cuerpos en juego. Esto exige de los participantes una gran conciencia de su presencia, solitaria o colectiva, en el espacio y una discreción sutil. La danza *in situ* de Laurent Pichaud “no crea espectáculo”, pero interroga claramente el entorno en el que se funde. ¿Cómo per-

turbar de manera discreta, desviar los usos sin oponerse a ellos, salirse del marco respetándolo? Para ello el coreógrafo lleva a cabo una serie de estrategias: algunas proceden del arte contextual¹¹ (Ardenne, 2002) y de su práctica de la peregrinación azarosa (deriva, *flânerie*) o del desplazamiento motivado (una persecución, una cita en un punto preciso). Estas consignas de vagabundeo organizan las trayectorias y trabajan la postura del caminante; cada motivación modificando ligeramente la actitud. Seguir a alguien sin hacerse notar implica el arte del detective –la discreción, la astucia, la anticipación. El caminante acompasa su marcha a la de aquel al que vigila y a la de aquel al que adelanta puesto que se trata de *hacerse seguir*. Estas trayectorias diferentes hacen entonces nacer el espacio propio del lugar, si consideramos, como Michel de Certeau que un lugar es

una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay un espacio desde el momento en que se toman en consideración vectores de dirección, la cantidad de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruce de móviles. [...] En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De tal modo que la calle geoméricamente definida por un urbanista es transformada por los caminantes en espacio (De Certeau, 1990: 173).

Mediante la persecución o su contrario, el bailarín se compromete con la lógica del espacio propio de un lugar descubriendo las trayectorias de sus habitantes.

Hay otras estrategias que son más específicas de los conocimientos del bailarín y de su capacidad para modular su modo de aparecer al otro. Se tratará también de *ser visible, pero estar ausente, ser invisible, pero estar presente, estar en danza sin hacer espectáculo* o de *hacer espectáculo sin espectador*. Si el cuerpo se hace discreto y tiende a desaparecer, es quizá en parte por las mismas razones que plantea Gabriel Hernández (hacer ver el lugar), pero conforme a una implicación física del cuerpo bien diferente. Aunque Gabriel Hernández pueda abandonar el movimiento en provecho de un desplazamiento mecanizado (efectuado en barco o en tren), Laurent Pichaud está muy preocupado por la forma de presencia, de visibilidad (o de invisibilidad) del bailarín. Se trata entonces de trabajar el gesto: comprender por ejemplo cómo fundirse con el decorado o entre la gente que pasa a fin de ausentarse, aunque siguiendo visible (*ser visible, pero estar ausente*). O incluso hacer un *gesto insultante* entre la multitud de gestos urbanos sin que nadie se dé cuenta, igual que se diría una *palabrota*¹² en el curso de una conversación. *Hacer espectáculo sin espectador* exige una gran conciencia del momento oportuno, a fin de que el gran *jeté* o la voltereta en el suelo sean imperceptibles.

Hay otras estrategias que, en último lugar, plantean interrogantes sobre el espacio de la representación. ¿Cómo hace la danza que un lugar exista? ¿Qué es ser espectador? ¿Se puede ser a la vez espectador e intérprete? ¿Se puede actuar sin espectador? Estas cuestiones aparecen frecuentemente en la práctica *in situ* de Laurent Pichaud. Y sin duda, no es suficiente con constatar que “la escena, en una pieza in situ, es el campo de visión de cada espectador” (Pichaud, 2006: 21). El coreógrafo no es anulado totalmente. Él experimenta encuadres a tiempo real que vienen a delimitar la escena de danza: dos o cua-

tro bailarines se colocan equidistantes de un paseante sin que se éste se entere, produciendo en un marco un cuadro o una escena. Pero la escena ¿podría existir sin el marco? Se entiende que estas preguntas podrían hacerse al espacio teatral: Laurent Pichaud se interesa también por el “*in situ* en teatro”, con el fin de cuestionar la arquitectura teatral y los códigos de representación.

Estas diferentes estrategias son tanto formas de “hacer aparecer lo que genera la vida de un lugar” (Pichaud, 2006: 20) como de estimular la deriva. Se ve que el interés por la arquitectura se toma en un sentido más amplio que comprende la historia del lugar y sus usos. Como en el caso de Christoph Haleb, no se trata únicamente de considerar las características geométricas, estructurales, materiales de un edificio, sino de comprender la historia pasada y presente, de descubrir las representaciones que suscita. Si la observación y la respuesta al lugar son comunes a toda práctica *in situ*, las estrategias utilizadas para hacer surgir el gesto funden el estilo estético propio de cada coreógrafo. De tal modo que no se puede responsabilizar sólo a los lugares de la calidad del surgimiento gestual. La violencia reactiva, el impulso rabioso, pero también la alegría de los descubrimientos colectivos en Ville-Evrard no son solamente la respuesta a una arquitectura disciplinaria y psiquiátrica.

El contenido y la poesía delicada aparecidos en el barrio de la Petite Espagne no se inspiran sólo en la miseria de un lugar en peligro de desaparición, ni del respeto que su historia impone. Detrás de estos gestos, está todo el saber de los coreógrafos que han sabido transmitir su manera de inscribirse en el espacio y de luchar contra el deterioro de la mirada.

Traducción: Carolina Martínez.

Notas

¹ Para una reflexión sobre el espacio declinado a escala del lugar, del cuerpo, de la página y de la obra, ver Perrin, 2006: 3-6.

² Así es en el caso de la arquitectura de la Grecia clásica, que se apoya en las proporciones del cuerpo humano definidas por el canon de Policleto, o del Renacimiento italiano, que concibe el edificio en función de la lógica de un organismo humano. Falta saber cómo este organismo es entendido y qué modelo de organización y de estructuración se deduce de él para la ciudad entera.

³ La creación del asilo se decidió en 1862 y fue construido sobre los planos de Lequeux, en la línea de Esquirol y Pinel. Abrió sus puertas en 1868.

⁴ No se trata en este caso de la “recepción táctil” de la que habla Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1935), ya que Benjamin se refiere a ella como una percepción distraída o incidental.

⁵ Las citas están sacadas del dossier del coreógrafo.

⁶ Mathias Poisson ha desarrollado diferentes formas de paseo, las más frecuentes guiadas por un documento visual, por ejemplo: ocho tarjetas postales, tantas como invitaciones explícitas para apropiarse de los caminos en la ciudad de Nápoles para *Paseos napolitanos 2005* (con Alain Michard); o un mapa imaginario en relieve para un paseo a ciegas en Burdeos: *Paseo blanco 2006*. Ver www.poisson.free.fr

⁷ Desde hace diez años, la coreógrafa Christine Quiraud practica la marcha sola o en grupo.

⁸ Desde 2007, Yves Musard invita a quien lo desee a proveerse de unos auriculares, diez tarjetas postales y un plano para vagabundear por Saint-Ouen. Agradezco a Marie-Juliette Verga por haberme mostrado este proyecto.

⁹ En la pieza *Aquí enquanto caminhamos*, presentada en el festival Paris Quartier d'Été en 2007, el grupo de participantes está rodeado por una cinta elástica que lo diferencia de los otros paseantes. Los caminantes, en silencio, juntos o separados, recorren la ciudad.

¹⁰ Las citas no referenciadas fueron pronunciadas por Laurent Pichaud durante el taller.

¹¹ Paul Ardenne trata el arte *in situ*, pero más generalmente, como un arte de la acción, de presencia o de afirmación inmediata que hace de la realidad y de la presencia sus principios básicos (André Breton, André Carere, Yoko Ono, Sophie Calle...).

¹² En francés juego de palabras entre *gros geste* (gesto grosero o insultante) y *gros mot* (palabrota), intraducible al castellano. Nota de la traductora.

Bibliografía

Ardenne, Paul: *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Flammarion, París, 2002.

Bernard, Michel, Nioche Julie, Perrin Julie: "Echanges et variations sur H2ONaCl", *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septiembre 2005.

Buren, Daniel: *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, ed. Sens & Tonka, coll. Dits et Contredits, París, 1998 (reed. 2004).

De Certeau, Michele: *L'invention du quotidien, 1 arts de faire*, «folio essais», París, 1990 (1ª ed. 10/18, 1980).

Fabre, Xavier, Guerin, Philippe (entretien): "Toute architecture est un cadrage du mouvement", en *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, noviembre 2006.

Foucault, Michel: *Le pouvoir psychiatrique*, Gallimard, Seuil, París, 2003.

Freydefont, Marcel: "Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au 20ème siècle", en *Etudes théâtrales. Le Lieu, la scène, la salle, la ville*, Centro de Estudios Teatrales, Universidad Católica de Louvain, n° 11/12, 1997.

Laban, Rudolf: «Espace dynamique», *Nouvelle de danse*, Contredanse, Bruselas, 2003.

Mayen, Gérard: *De marche en danse, dans la pièce* Déroutes, de Mathilde Monnier, L'Harmattan, París, 2005.

Perelman, Marc: *Construction du corps. Fabrique de l'architecture. Figures, histoire, spectacle*, Ed. de la Passion, Montreuil, 1994.

Perrin, Julie: "Quelques réflexions sur les corps et les lieux. A l'occasion des Rencontres "Danse, corps, architecture", en el Théâtre de la Cité Internationale en París, 8, 9 y 10 de octubre de 2004", *NDD infos*, Contredanse, Bruxelles, n° 30, invierno 2005.

– *De l'espace corporel à l'espace public*, doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité: théâtre et danse, 541 pp., 4 abril 2005, en la Universidad París 8–Vincennes Saint-Denis, inédito.

– "L'Espace en question", "Espaces de danse", *Repères. Cahier de danse*, Biental Nacional de Danza de la Val-de-Marne, n° 18, noviembre 2006.

Pichaud, Laurent (entrevista): "Faire "voir du lieu" avec la danse", en *Repères. Cahier de danse*, Biental Nacional de Danza de la Val-de-Marne, n° 18, noviembre 2006.

Quoiraud, Christine, Fulton Hamish: *Walk Dance Art C°*, Filigranes éditions, Trézélan, 2003, páginas no numeradas.

Rocha, Mariana: *La danse contemporaine in situ dans l'espace public: le travail de Christophe Haleb dans Résidence Secondaire et Dé-camper*, Memoria de Master 2 del Departamento de Danza de la Universidad París 8 Saint-Denis, 2007.



1. Laurent Pichaud Workshop, Gare de La Plaine-Stade de France, 2008. Photo: Julie Perrin.

AGAINST THE EROSION OF GESTURE AND GAZE

Julie Perrin

University Paris 8 Saint-Denis

Dance, body, architecture

My investigations on the capture of the dancing figure by a spectator or the construction of a mode of theatrical appearance, have led me to interrogate the spatialities in dance. In other words, to analyse the complex overlapping of architectural, theatrical, sonic, choreographic, and corporeal spatialities. The building introduces the frame of representation and composes a powerful optical apparatus. Scenic spatialities –the scenographic installation, but also the choreographic drawing of the pathways, their rhythm and their speed– are likely to reconfigure this first frame. Eventually, corporeal spatialities –the orientation of the interpreter, the amplitude and the direction of her movement, her relation to projection, the dynamic, rhythmic, and stabilizing nature of her gesture that colours the nature of the space, the way in which the gaze can make spaces exist...– shape the exchange with the audience (Perrin, 2005: 2). The aesthetic analysis of the choreographic work in a theatrical context touched the question of architecture and the site. A dialogue with architects was going to be the logic continuation of these investigations. The dialogue starts in 2004 with the organisation of the encounters “Dance, Body, Architecture” in the *Théâtre de la Cité Internationale* in Paris, where architects, choreographers, and historians of both disciplines will be invited to speak. From these exchanges, two sorts of tensions arise. The first one concerns the constraint operated by architecture over the bodies: is it possible to invent a gesture that has not been assumed by the architectural order? And the answer to this can be: if gesture arises from the organisation of my perception, the most powerful frame lies less in the architecture I inhabit than in the perceptual matrix that I have constructed myself. Is it possible then, not to arrest perception in order to liberate the possibilities of gesture? The second tension concerns the anachronism imposed by any architecture. Buildings (like the arts of representation) witness the evolution of the conceptions of space and of the place occupied by man

within it. The city reveals that overlapping of historical conceptions of space, of perceptions, and of gestures. So the contemporary body produces a relatively anachronistic friction (Perrin, 2005: 1).

These reflections on the relationships between the body and architecture were going to find an extension in the frame of a master's seminary entitled "*Le corps à l'édifice*" [The body in building"]. Between 2005 and 2007, the dance department of the University Paris 8 Saint-Denis and the National Superior School of Architecture of Paris Malaquais (ENSAMP) organise a course designed for the students of both disciplines, in collaboration with the *Rencontres chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis* [International Choreographic Encounters of Seine-Saint-Denis]. It engaged architects (Philippe Guérin, Xavier Fabre), architecture historians (from the office of patrimony or from the ENSAPM), choreographers connected with the Choreographic Encounters, and myself. It was about sharing knowledge and practices specific to each discipline through theoretic courses: history of the evolution of theatrical architecture and the debates that go with it, landmarks in the history of spatial problematics in dance (Laban, Schlemmer, Cunningham...), architectural visiting. The course was articulated around practical experimentations: a drawing course linked to an introduction to morphology, and above of all workshops with the choreographers that constituted the heart of the seminary.

For the ENSAPM, it was about questioning the body, its structure and its movement. The students had indeed some trouble imagining the human body and representing it in their scale model, or taking into account the movements of the users of a building, the dislocations of the pedestrians. How to reintroduce the reality of the body and the human scale within a career path in which the students work mainly with drawing and computer software? For dance studies, it was about confronting different conceptions of space and different ways of naming, describing, and analysing it. I wished to open a dialogue with another discipline about the reading of choreographic works –of the works' space–. And also raise the question of theatrical architecture and the dance that inhabits it.

At the intersection of both fields, common questions were raised, concerning the reading of architectural space and its project. Firstly, how does a building, an architectural construction, anticipate the pathways and movements of the users? What kind of behaviours does a building induce? Is an architectural work capable of giving rise to new movements/behaviours? These questions are sustained by phenomenological presuppositions: the idea of porosity between bodies and places. They also derive from an idea of architecture as constraint over the bodies, as a factor determining our gestures. For Xavier Fabre, "any architecture is the framing of a movement. The architect limits possible movements – but he tries to arrange it that the movements that will be realisable be accomplished in the best way, that they give a sense to our presence in the space" (Fabre, 2006: 16). These questions are anyway close to

the debates that have accompanied the history of the evolution of theatrical place (Freydefont, 1997).

Secondly, do the reactions of a dancer to a building produce, the other way around, interesting indications for the architect? To what extent can a body in movement adapt to a building... or displace the expected uses? The inventiveness of the dancer, her unexpected reactions to the building, give rise to unusual readings by the architect (poetic, humorous, critic...). Xavier Fabre moreover

prefers that people are the ones that dance, rather than architecture. [...] The most common ideology in architecture consists of considering that it is vitalist, that it transmits life, progress. But I prefer to dance in a calm peaceful place, which does not try to be mobile in itself: in such a frame, the slightest movement will have a sense. It is not a matter of neutrality: architecture should merely give an impulse, say the most exact thing, the subtlest possible. It should not tell stories; it should only allow them. [...] Philippe Guérin: We could see architecture as a score, or a beginning of a score, which would supply the conditions for a possible intimacy, but would remain in the background until somebody seizes it.

So the place remains to be interpreted, both by the artist and the user, having become interpreters of architecture. It is not anymore about thinking of the space first and foremost on the scale of the place, but rather the space on the scale of individuals⁴. Thus turning towards a “bodily perspective”, according to the expression by Laban, for whom “Movement is so to say a living architecture” (Laban, 2003: 162, 76).

Finally, and more widely, does the knowledge of the dancer –her sensible intelligence, her thinking on corporeality in movement– lead to another understanding of the architectural project? If we consider that any architectural project, just like any choreographic project, is built on an idea or even an ideal of body, it remains to be seen which body is in question. The conceptions of the body in each discipline do not always match, and are sometimes even very far from each other. Architecture has often been constructed upon a normative conception of the body, which is built on supposedly ideal dimensions or proportions². Le Corbusier, for instance, defines a scale of proportion with the Modulor (1945), conceived according to a standard size of the human body that is going to determine the dimensions of architecture. The actual security rules impose precise norms to contemporary architecture. Modern dance cares little about anthropometry, and even less about a normative one. To abstract systems of proportion, to measure, it often prefers a less quantitative than qualitative labile corporeality that cares more about the fluxes, the forces, and the rhythms. Dance replaces a knowing-how to feel that abolishes the idea of bodily envelope by an open corporeality: “sensation is always a process of crossing. [...] in a sense, the body is unlimited, for sensation overflows itself. [...] It is therefore difficult to reason in terms of relationship between interior and exterior. Where does exteriority start?” (Bernard, 2005: 46). In this manner, the imaginaries of the body that sustain choreographic practices are able to renew the ways of thinking architecture, if we consider, like Marc Perelman, that “the

body is at the *basis* of any architecture, the *sine qua non* condition of its existence (Perelman, 1994: 46).

Spatialities *in situ*

These common interrogations were tested in choreographic workshops *in situ*. The reflection was sustained by that practice, in a constant coming and going between the dancer and the observer, between feeling and analysing, experimenting and coming back to history. The places, chosen in dialogue with the office of patrimony of Seine-Saint-Denis, pertained to very different activities: the nursery Emile Aillaud (Maria Donata D'Urso in 2005), the housing estate 122 of Blanc-Mesnil (Prue Lang in 2005), the public health establishment of Ville-Evrard (Christophe Haleb, Caroline Picard in 2006), a territory crossing from Seine-Saint-Denis to Paris (in 2007 with Gabriel Hernández), the district of Petite Espagne in Plaine Saint-Denis in 2008, with Laurent Pichaud (without the ENSAPM, this time). Let us get back to some of these experiences.

Christophe Haleb: tactile reception and gravity

The psychiatric hospital of Ville-Evrard, or rather the “lunatics asylum”, is built in the 19th century and is based on the idea of an architecture that heals³. The bad treatments and the violence that had been reserved to madness until then are replaced by a “microphysics of power” that produces a medical knowledge. A reasoned architecture imposes its order, which “surrounds, penetrates, and works on the bodies, not only applying to their surface but also imprinting deep in the nerves” (Foucault, 2003: 4). The asylum is the place of permanent regulation of the times, activities, and gestures. And the institution works, as Foucault analyses, as a panoptic machine that practises its power by establishing a permanent visibility, a principle of central surveillance, a principle of isolation in cells. The harsh, symmetric appearance, the straightforward lines of the buildings have to transmit a favourable impression, embody the institution and soothe madness. The beauty of the countryside, present all around, provides the calm required for healing.

Going through the sheltered galleries nowadays equals feeling in our bodies the order imposed to our pathways. The regular galleries give a unity to the place, connecting the different buildings and limiting the walker (or the dancer), as they expose her to the gaze of everybody. The understanding of the place in the workshop *in situ* directed by Christophe Haleb in 2006 begins by observing: looking, crossing, and touching in order to detect the characteristics of a place. Continuously changing the perspective on a precise element by changing the distance that separates us from it, or by changing position (lying, crouching down...). Pacing in all directions. Varying the speeds of our displacements. Observing the modifications of the landscape produced by the movement of the participants. Making the densities vary by holding oneself alone in an open space, or many in a recess.

Christophe Haleb chose to lead the workshop in a more recent (probably from the 1930s) and disused building: the collective kitchen. The discovery of the place is also done with closed eyes: touch becomes indispensable then, both for the orientation in the place and the recognition of the materials and forms that constitute it. Evaluating the differences of level, the hardness, the temperatures, the stability, the comfort or the danger... how does the body react to the contact with the tiles, the cement, the wood, the glass? Do these materials call for a change of speed in the movements, in the way of walking or jumping? Which pressure do these materials exert on the skin, in the muscles, in the bones? The workshop requires a tactile reception of architecture^{iv}. The collected perceptive information, in return, gives way to postures and gestures.

That recognition of the place and of the effects it produces on the body means getting to grips with it and liberate oneself from the unconscious ascendancy of the building. It becomes therefore possible to envisage other gestures in that apparently hostile, inhospitable environment (because it is dirty, abandoned, and crossed by freezing draughts). The students of movement underlined the contours of the place, but they also detached from them by making choreographic spaces arise. And they dialogued with the place, aware of the frames that the building could impose to the gaze. By insisting on touch and the kinaesthetic sense, Christophe Haleb offered future architects the possibility of reconsidering the predominance of sight that characterizes our societies. At the same time, he invited the participants to experiment notions that are common to dance and architecture: balance, orientation, forces. The experience of the contact against a wall, the floor, or between two bodies obliges to adapt one's own balance and draws attention to gravity. This latter, very concretely felt, was thus placed in the heart of this workshop's stakes.

Christophe Haleb is familiar with the work *in situ*. A number of his pieces interrogate urban living modes, the standardisation of behaviours and the relation to the habitat. Which artistic response can be given to the conditioning of people within public spaces? Mariana Rocha analysed the way in which the choreographer involved the users in his works, in order to interrogate the political and social values and the borders between the public and the private (Rocha, 2007). The workshop proposed for the students draws from that approach, which consists in loading the bodies with a story in order to recreate it in an unconventional, merry, and critical way.

Gabriel Hernández: "long distance actions"

Gabriel Hernández approaches the workshop *in situ* in a quite different way. In February 2007, he proposed that the students crossed a part of the territory of Seine-Saint-Denis in a three-day walking, organised around a protocol of actions that each student had to invent. The walking unfolds according to a precise score: the path is previously decided on the map and will be punctuated by stops every sixteen minutes, in order to carry out an action decided beforehand

and repeated at each stop. For Gabriel Hernández, that action consists in photographing the site in the direction of the school of architecture, of the University Paris 8, from the point of departure of the walking and from its point of arrival in Paris. The GPS becomes therefore an indispensable tool to situate oneself. And both the walking and the action are first of all asserted within their spatiotemporal dimensions. Each photo will be precisely dated and referred to its geographical coordinates. As for the students, they could prefer physical actions (responding to the site where one is by a gesture, overstepping near obstacles, deciding the action to carry out by drawing lots...). They could choose to take a sample of the ground or to add an object to it. They have also documented these protocols by photographing or filming.

With this workshop, Gabriel Hernández extended and shared an approach developed since 2001, entitled “long distance actions”^v. He accomplishes works “conceived as an assemblage of simple actions that always imply a displacement” and take as their “place of action the territory (the urban or *natural* landscape)”. So this workshop *in situ* follows the tradition of *land art* artists (Richard Long, Robert Smithson...), who place the experience of the body in the landscape at the basis of their project (it does not matter whether it gives rise to a sculpture or to an action). The work is not separable from its site.

It is clear that this project *in situ* cares little about architecture. Not only because the walking moves sometimes away from urban zones: the Parisian periphery offers an urban fabric with holes –fields, areas where no building is permitted in the surroundings of Roissy airport, the abandoned riversides of Ourcq channel. But also because that walking is not motivated by the search for a dialogue or a direct confrontation with the site. The walker crosses a territory and that territory was not chosen because of its singular characteristics: the walker discovers it following the path defined on the map. The set protocol of actions is therefore not so specific to the place, even if it reveals it, and could be applied to another walking (besides, the protocol chosen in Seine-Saint-Denis is very close to the one of *Campagna romana*, a walking carried out in 2006 with the Stalker group).

In dance, the *in situ* widely overflows the question of the relations of dance to architecture. However, their point of articulation or of common reflection surely lies in the conception of the space that is at stake. In this workshop, the urban environment and the action are understood under the mode of the trajectory: the space becomes first of all a trajectory.

The landscape is not considered as a static image with a frontal vision that situates the spectator in an “external” point of view, but as a dynamic base without entry or exit, crossed by a network of trajectories and constituted of fields and counter-fields interwoven with one another (Gabriel Hernández).

The trajectory can be read on the map and is experienced in the bodies –tiredness, cold, repetition. Through the frequent stops it imposes, the protocol reveals the repetitive character of reality. It constantly interrupts the trajectory and delays the arrival to a goal, which in itself has little importance. So the pro-

protocol confronts the walker with her physical limits but most of all with her obstinacy: a certain amount of patience and tenacity is required to respect the rigour of the set protocol.

That walking in Seine-Saint-Denis, undoubtedly like all “long distance actions”, takes you back to a relation to yourself. The restrictive structure, both for the body and the mind, supposes that you find the undercurrents of your motivation. Fulfilling the task implies inventing a relation to the mental and physical site. Even if the choreographer never mentions the body, each participant is nevertheless silently sent back to it. Physicality is the tacit part of that approach, a necessary one but never claimed as such. The body is at the service of a territory: “the walking has a function of reading and writing of the territory. We read it and construct it as we travel across it”. The traces retained by Gabriel Hernández thus make this body disappear for the benefit of the territory and of the conceptual approach. The crossed space is documented by photography, schemes, texts that will be shown to the public. The body appears there in the negative, it is the invisible holder of the project, the one through which a territory exists. So for *Campagna romana*,

a photo is taken at each stop and sub-stop, by placing the camera on a different spot of my body each time. The whole of the points of view –that have become “points of body”– of the photos taken in this way constitute a mould of my body. As the body is deconstructed all along the territory, it imprints in all that territory. The multi-directionality of the points of view (a field of 360° is covered) situates the body “in the middle of” instead of “facing something”.

The traces –the only parts of the project that are visible for a public– do not represent the walking or the walker, nor do they document a work that would have taken place somewhere else (as is very often the case in *land art*), but are themselves “the mechanism on which the work will be grafted”.

Other choreographers have borrowed the way of walking *in situ*. “Walking, like dance, belongs to the instant”, writes Christine Quoiraud, “welcoming the circumstances and the unexpected, letting the formulations emerge, the only reality being experience. (...) Each walking remains a particular one, even when it is shared in time and space” (Quoiraud, 2003). Collective or solitary, walking takes form according to a variety of modes, according to the choreographers. The stroll with Mathias Poisson⁶ takes us to different places, and why not places organised like strolls, by the way (strolls along the seashore). The pathway insists on the trajectory: to walk, go further; reach one’s goals (Gabriel Hernández, Christine Quoiraud⁷). The wandering of Laurent Pichaud, as we will see, invites to roaming, to walk aimlessly. The drift (Mathias Poisson, Laurent Pichaud) proposes letting oneself be driven or deviated under the effect of an event. The strolling around of Yves Musard⁸ is not far. Collective walking oscillates between the march, the demonstration, the procession, the guided tour (Gustavo Ciriaco & Andréa Sonnberger⁹). A history of walking in dance is yet to be done, that would go through the conceptual, sensorial, or political aspects of the different projects. And that would draw the links between walking and dance (Gérard Mayen has started this project in Mayen: 2005).

Laurent Pichaud: making invisible gestures exist

March 2008. The workshop starts with an architectural and historical visit going from the city hall of Aubervilliers to the site we chose: the district of Petite Espagne in Plaine Saint-Denis, just behind the stadium of France. An exhibition about Spanish immigration presented in the *Hogar de los Españoles* (The Home of the Spanish) retraces the life itineraries of those economic or political migrants. The workshop opens therefore with a sort of study –a study of the “uses and customs of the place”, as Daniel Buren would have it, required by any work *in situ* (Buren, 1998: 37). Laurent Pichaud, like Christophe Haleb before, has indeed wished to inform our reading of the place: detect the historical strata likely to be read on the very buildings; understand the past and present social context, impregnate with the stories of its inhabitants. Dance *in situ*, like the art *in situ* defined by Buren, conceived for a very precise place, is though “with, because of, for, or against that specific environment [...]”. The work *in situ* allows taking all the existent parameters into account. [...] The work *in situ* can dialogue directly with the past, the memory, the history of the place” (Buren, 1998: 80-81). Impregnated with these various pieces of information, the students are then invited to “drift in the district¹⁰”, camera in the hand, in order to capture images that appeal to the memory, that re-convoke the collected information to recover it within a play of personal associations. Unfolding stories and revealing the places, taken “as waiting narratives [which] remain in the state of enigmas” (De Certeau, 1990: 183). That first step consists in constructing the space and setting to work; it combines anthropological observation, meticulous lists, personal imaginary, appropriation of the geographical, architectural, and symbolic context. For Laurent Pichaud, the stake of the project is indeed “to start from a place, to make a dance for a place” (Pichaud, 2006: 20), in a “place that does not need dance”. The workshop will thus consist in experimenting a non-spectacular gesture that sheds light on the place, perhaps rather than on the bodies at play. This demands from the participants a very big awareness of their solitary or collective presence in a space, as well as a subtle discretion. The *in situ* dance of Laurent Pichaud “does not make up a spectacle”, but undoubtedly questions the environment in which it melts. How to disturb in a discrete way, deviate the uses without opposing them, exit the frame while respecting it? To do so, the choreographer introduces a series of strategies: some derive from contextual art¹¹ (Ardenne, 2002) and its practice of hazardous peregrination (drift, strolling around) or from motivated displacement (shadowing somebody, appointments at precise spots). These instructions of wandering organise the trajectories and work on the posture of the walker; each motivation slightly modifies the attitude. Follow somebody without being noticed supposes the whole art of a detective – discretion, slyness, anticipation. The walker attunes her walking to the person (s)he is shadowing and even more to the one (s)he is ahead of, when it comes to “being followed”. These different trajectories then, give way to a place’s own space, if we consider, following Michel de Certeau, that a place is

an immediate configuration of positions. It implies an indication of stability. There is space as soon as we take vectors of direction, quantities of speed, and the variable of time into account. Space is a crossing of mobiles. [...] In short, *space is a practised place*. In this way, walkers transform a street geometrically defined by an urban planner into space. (De Certeau, 1990: 173)

Through shadowing or its opposite, the dancer embraces the space logic specific to a place by discovering the trajectories of its inhabitants.

Other strategies are more specific to the knowledge of the dancer and to her capacity to modulate her own mode of appearing to the other. So it will be a matter “of being visible but absent”, “of being invisible but present”, “of being in dance without becoming spectacular” or “of becoming spectacular without spectator”. If the body becomes discreet and tends to disappear, it is maybe partly for the same reasons as Gabriel Hernández (to shed light on the place), but according to a very different physical implication of the body. Whereas Gabriel Hernández can abandon the movement to the benefit of a mechanised displacement (carried out by boat or by train), Laurent Pichaud cares very strongly about the mode of presence, of visibility (or invisibility) of the dancer. It is therefore a matter of working on the gesture: of understanding, for example, how to melt in the scenery or among the passers-by, in order to go absent while remaining visible (“being visible, but absent”). Or else: making a “big gesture” in the crowd of urban gestures without anybody noticing it, as we would swear in the stream of a speech. “Becoming spectacular without spectator” demands a big awareness of the timely moment, so that the *grand jeté* or the rolling on the ground may remain imperceptible.

Other strategies still derive from interrogations about the space of representation. How does dance make a place exist? What does it mean to be a spectator? Can we be a spectator and a performer at once? Can we perform without a spectator? These questions haunt the practice of the *in situ* for Laurent Pichaud. And it is for sure insufficient, to acknowledge that “in an *in situ* pièce, the stage is the field of sight of each Spectator” (Pichaud, 2006: 21). The choreographer is not completely satisfied with that answer. He experiments frameworks in real time, which define the scope of the dance scene: so two or four dancers come and situate halfway to a passer-by without her knowledge, in a framework likely to produce a painting or a scene. But could the scene exist without a frame? We understand that these questions could be addressed to the theatrical space: Laurent Pichaud is also interested in the “*in situ* in the theatre”, in order to interrogate the theatrical architecture and the representation codes.

These different strategies are not only ways of “revealing what generates the life of a site” (Pichaud, 2006: 20), but also of stimulating drift. We see that the interest in architecture is engaged in a larger ensemble that includes the history of the place and its uses. As with Christophe Haleb, it is not only a matter of considering the geometric, structural, and material characteristics of a building, but of understanding the history of its past and present, of requesting the representations it arises. If the observation and the response to the place

are common to any *in situ* practice, the strategies introduced to make the gesture appear constitute the basis of the aesthetic style specific to each choreographer. Furthermore, we surely cannot attribute the quality of the gestural appearance to places alone. The reactive violence, the enraged impetus, but also the joy of the collective discoveries in Ville-Evrard, are not only the response to a disciplinary and psychiatric architecture. The reserve and delicate poetry that appeared in the district of Petite Espagne are not only inspired by the misery of a place threatened by disappearance, nor are they inspired by the respect imposed by its history. Behind these gestures, there is the whole knowledge of choreographers that were able to transmit their way of inscribing themselves in the space and of fighting against the erosion of the gaze.

Notes

¹ For a reflection on the space adapted to the scale of the place, the body, the page, and the work, see Perrin, 2006: 3-6.

² It is the case of the architecture of the classical Greece, which is based on the proportions of the human body defined by Polyclète's canon, or of the Italian Renaissance, which conceives of the building according to the logic of a human organism. It remains to be seen how that organism is understood and which model of organisation and structuring are inferred for the whole town.

³ The creation of the asylum is decided in 1862 and it is built according to the plans of Lequeux, in the tradition of Esquirol and Pinel. It opens in 1868.

⁴ Here we do not mean the "tactile reception" that Benjamin refers to in *The work of art in the age of mechanical reproduction* (1935) [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*], as it is, for this author, the product of an absent-minded, incidental perception.

⁵ The quotations are taken from the choreographer's file.

⁶ Mathias Poisson has developed different forms of strolls, most often guided by a visual document, for instance: eight postcards as eight explicit invitations to appropriate the paths in the town of Naples for *Promenades napolitaines 2005* [*Neapolitan Strolls*] (with Alain Michard); or an imaginary map with relief for a blind stroll in Bordeaux: *Promenade blanche 2006* [*White stroll*]. See www.poisson.free.fr.

⁷ For ten years now, choreographer Christine Quoiraud has practised the walking alone or in groups.

⁸ Yves Musard invites his fellow equipped with an earphone and ten cards, and a plan to stroll around in Saint-Ouen since 2007. I thank Marie-Juliette Verga for having told me about this project.

⁹ In the piece *Aqui enquanto caminhamos* [*Here while we walk*] presented in *Paris Quartier d'été* in 2007, the group of participants is surrounded by an elastic bandeau that distinguishes them from the other passers-by. The mute walkers cross the city, in groups or distanced from one another.

¹⁰ The non-referenced words have been formulated by Laurent Pichaud during the workshop.

¹¹ Paul Ardenne deals with art *in situ* but more generally with an art of action, of presence or immediate affirmation that takes reality and co-presence as his basic principles (André Breton, André Carere, Yoko Ono, Sophie Calle...).

Bibliography: See p. 271

ARQUITECTURA Y DANZA: ACUERDOS EN CONSTRUCCIÓN

Fabiana Dultra Britto y Paola Berenstein

PPGDança/UFBA, Faculdade de Arquitetura da UFBA y PPG-AU/FAUFB, Brasil

Cantero de obras: el campo

Una de las principales reflexiones críticas acerca de lo cotidiano de la vida urbana contemporánea remite al proceso que se ha denominado *espectacularización urbana*¹, que hace alusión a las nefastas consecuencias del proceso de privatización de los espacios públicos por la especulación inmobiliaria y el consecuente aburguesamiento (ennoblecimiento de áreas con expulsión de la población más pobre) de las ciudades contemporáneas. En estos procesos el ambiente urbano tiende a caracterizarse como una escenografía y, de este modo, la experiencia urbana cotidiana se resume al uso y a la circulación marcados por principios de segregación, conservadores y despolitizadores, que confieren a su modo de operación un sentido mercadotécnico, turístico y consumista. La crítica actual al proceso de *espectacularización urbana* ya se ha convertido en tema recurrente en el medio académico en el campo de la arquitectura y del urbanismo, y este proceso es cada vez más explícito. Se oye hablar mucho de ciudad-museo, ciudad genérica, ciudad-parque temático, ciudad-centro comercial, es decir, ciudad-espectáculo, en el sentido que propone Guy Debord.

De tan consolidado que está ese proceso, muchos de sus *efectos* se convierten en la propia *lógica* organizativa de la dinámica urbana y actúan de modo estructural, y ya no tan sólo circunstancial, a medida que se desvinculan de su justificación contextual para generalizarse como un *patrón cultural*: de pensamiento, comportamiento y acción.

Tómese como ejemplo un proceso conexo que se conoce como *turistificación* de las ciudades que, fuertemente anclado en la lógica de consumo típica de los contextos *espectacularizados*, se ha generalizado como un patrón interactivo entre personas y lugares, que actúa, incluso, en circunstancias en las que no hay ninguna apelación propiamente turística.

Una lógica interactiva (consumista o *turistizada*) que forma parte del progresivo proceso de *espectacularización* de la ciudad, de la cultura y del propio cuer-

po, y que, de tan consolidada ya se manifiesta totalmente asimilada en la elaboración de los discursos y en los comportamientos a los que penetran (e incluso fundamentan) desde las planificaciones y acciones de la administración pública de las ciudades hasta las propias relaciones más íntimas de sus habitantes.

El aspecto clave de esa configuración contemporánea de las ciudades que interesa resaltar es el del empobrecimiento de la experiencia urbana de sus habitantes, cuyo espacio de participación civil, de producción creativa y vivencia afectiva no sólo está cuantitativamente cada vez más limitado, en lo que se refiere a las oportunidades de realización, sino también cualitativamente comprometido, en lo que respecta a sus posibilidades de complejidad.

Aunque en la actualidad ese problema ya está siendo tratado en los discursos académicos y en los de la administración pública de las ciudades, todavía necesita un tratamiento apropiado que se oriente hacia un redimensionamiento necesario de las responsabilidades e implicaciones, incluso para combatir una cierta tendencia conciliatoria de los abordajes que, al predicar la tesis de la coexistencia pacífica entre diferentes *identidades*, destina cada una de ellas a su *propio espacio* de convivencia con iguales, ocultando los inevitables conflictos de interés e instaurando los equilibrios dudosos.

Si se reconoce el espacio público por antonomasia como *locus* del conflicto, éste incluye agentes y mueve gestiones mucho más diversas y contradictorias de lo que se desea o se suele identificar. En cuanto al arte, si se le reconoce como *locus* de la experiencia, promueve percepciones espacio-temporales mucho más complejas de lo que sugieren los efectos moralizadores e individualistas que se suelen atribuir a la contemplación escenográfica.

Según esta perspectiva, cualquier abordaje acerca del ambiente urbano que ignore su dimensión pública es pura especulación, de igual forma lo será cualquier actuación artística que ignore su dimensión contextual (circunstancial). Es exactamente a partir de esta constatación que los campos de la arquitectura (con los estudios acerca de la ciudad) y de la danza (con los estudios acerca del cuerpo) demuestran una posibilidad de intersección creativa y de propuesta.

El espacio público y la experiencia artística constituyen de esta forma aspectos de la vida humana cuya dinámica no sólo promueve sino también resulta, de los modos de articulación entre el cuerpo y sus ambientes de existencia. El *ambiente*, que se entiende no propiamente como un lugar sino como un conjunto de condiciones interactivas para el cuerpo², permite ver la universalidad misma como un ambiente apropiado para la formulación y la experimentación de hipótesis y de procedimientos capaces de proveer a la problemática de las relaciones actuales entre el cuerpo y la ciudad nuevas delimitaciones a partir de la deseada articulación entre la teoría y el arte.

Laboratorio: el formato

Con el objeto de experimentar la combinación entre las áreas de danza y arquitectura/urbanismo en una situación académica concreta en el aula y poder

tratar las cuestiones implicadas en la relación entre cuerpo y ciudad, decidimos probar un formato teórico-práctico para la asignatura Estética Urbana, que se ofrece en el Programa de Postgrado en Artes Visuales de la UFBA³.

Con participación abierta prioritariamente a estudiantes de Máster y Doctorado de las áreas de arquitectura/urbanismo y danza/artes visuales, pensamos en un formato de laboratorio que permitiera el ejercicio teórico-artístico de las discusiones y las lecturas realizadas sobre el tema.

Como es sabido, la propuesta de articular diferentes áreas del conocimiento para generar reflexiones críticas acerca de casos y situaciones de una realidad determinada es un ejercicio necesario y, a la vez, delicado, puesto que muchas veces da lugar a imprudencias, tanto hacia los campos invocados como hacia la propia situación analizada.

El ejercicio de articulación entre danza y arquitectura pasa necesariamente por la *desterritorialización* de algunos de los conceptos más complejos de sus respectivas especificidades, es decir, *tiempo* y *espacio*, *cuerpo* y *ambiente*. De esa manera, se podrán dibujar nuevos modos relacionales que sugieran nuevos nexos de sentido, tanto para los conceptos como para las áreas de conocimiento en cuestión.

Desde esta perspectiva es posible pensar en el debate entre danza y arquitectura, no como un encuentro entre áreas sino como un proceso de construcción de una zona de transitividad basada en la cooperación entre las condiciones relacionales de cada área, en busca de conexiones que activen experiencias reorganizativas de sus respectivos regímenes de funcionamiento y estados de equilibrio, de tal manera que favorezcan la producción de nuevos sentidos o, como sugiere el filósofo Paul Thagard, la instauración de *coherencias*⁴.

A partir de estas suposiciones y preocupaciones, tratamos la asignatura *Estética Urbana* como una de esas zonas y creamos algunas situaciones en las que pudiéramos experimentar un patrón colaborador no conciliatorio pero creador de alternativas, de tal modo que la articulación entre danza y arquitectura nos permitiera conducir sus cuestiones específicas por caminos de construcción argumentativa abiertos por discusiones compartidas, que promovieran la expansión de un campo a otro.

La primera versión de esa experiencia, realizada en 2007, se denominó *Laboratorio Cuerpo y Ciudad* y proponía la discusión de las posibles relaciones entre el cuerpo y la ciudad a partir de las cuestiones expuestas por las propuestas de *performances* artísticas contemporáneas en el espacio público. Para ello, sugerimos algunas actividades como: relación entre ciudad, organismo y cuerpo; proyecto, proceso y creación; espectáculo, participación y experiencia; contaminación, desvío y acción; para que fueran analizadas a partir de las diferentes áreas de conocimiento representadas por los alumnos, con vistas a una construcción colectiva de argumentos teóricos con ayuda de los debates realizados y de la bibliografía trabajada.

La base de la dinámica propuesta era una selección de estudios críticos de textos, así, el resultado de las discusiones compuso el *cantero de obras* para la estructuración de *laboratorios* de investigación por parte de los alumnos, en los que las actividades sugeridas en el programa de la asignatura se experimentaron en los campos de la arquitectura, la danza y las artes plásticas, a partir de protocolos de prueba establecidos por los alumnos y presentados tanto para la evaluación, como para la síntesis colectiva.

La asignatura transcurría, entonces, combinando 3 actividades diferentes:

- *canteros de obra*: gestiones para los laboratorios (presentación de conceptos y discusiones de los textos seleccionados);
- *laboratorios*: montaje y organización de los experimentos a partir de protocolos de prueba (hipótesis, parámetros, procedimientos); y
- *presentación* de los experimentos y evaluación de las configuraciones artísticas y teóricas resultante de los laboratorios.

El principal interés de la dinámica elegida para el curso estaba tanto en la construcción de una mayor fundamentación teórica, que pudiera ir más allá de las ideas ya consolidadas en cada uno de los campos, como en la posibilidad de realizar intercambios de colaboración entre investigadores (de máster y doctorado), para trabajar con el intercambio de conceptos, teorías y nociones entre diferentes campos.

Sin intención de buscar una síntesis, el objetivo final del curso era llegar a una multiplicidad conceptual del tema en cuestión, con el objeto de mostrar la complejidad de las problemáticas contemporáneas que atraviesan estos diferentes campos y nociones.

A partir de los resultados alcanzados con esta experiencia, nos dimos cuenta de la necesidad de extender a la ciudad misma las discusiones y experimentos realizados sobre el tema en el ámbito académico. Por ello, decidimos crear una oportunidad de encuentro entre artistas y especialistas de las diversas áreas cuyo enfoque de actuación profesional se refiriera al tema de la relación entre cuerpo y ciudad, para posibilitar la confrontación pública de sus proposiciones artísticas y teóricas. Así, propusimos la realización del encuentro *CUERPOCIUDAD: debates en estética urbana 1* que, aunque inicialmente se pensó como un evento académico-artístico, con una duración limitada de 4 días (27 al 31 de octubre de 2008), luego adquirió una dimensión más amplia y pasó a administrarse como una *plataforma de acción*: un conjunto de actividades públicas y acciones directivas que tienen por objeto la producción y la divulgación de ideas, proyectos y experiencias de articulación entre cuerpo y ciudad, desarrollado en diferentes áreas del conocimiento y en diferentes contextos culturales.

Entonces, la primera iniciativa fue crear un sitio bilingüe (www.corpocidade.dan.ufba.br) que actuase por un lado, como archivo dinámico de diversos materiales acerca del proyecto y, por otro, como campo de divulgación/circula-

ción de ideas a través de la publicación de textos, proyectos artísticos y urbanísticos. Así surgió la revista electrónica [dobla], con periodicidad mensual y cuya edición le entregamos a los estudiantes becarios de máster en arquitectura y urbanismo y danza que habían cursado la asignatura *Estética Urbana* en 2007.

Desde la creación del sitio (febrero de 2008) hasta la realización del encuentro (octubre de 2008) en la Escuela de Danza de la UFBA en Salvador (Estado de Bahia) se publicaron 5 ediciones de la revista [dobla] como acción preparatoria del propio evento. La primera edición, que introdujo la propuesta del evento, presentó sus 4 sesiones temáticas, la composición del Comité Científico-Artístico, la dinámica de los trabajos y las reglas de participación. Las otras 4 ediciones proponían de forma separada cada una de las sesiones temáticas e incluían las entrevistas, los artículos, los reportajes y las imágenes encargadas a colaboradores invitados y al propio comité Científico-Artístico de CUERPOCIUDAD.

En agosto de 2008, iniciamos la segunda versión de la propuesta de laboratorio de la asignatura *Estética Urbana*, ahora incluyéndola como una de las acciones desarrolladas en la plataforma CUERPOCIUDAD: *debates en estética urbana* 1. Denominada *Cantero CUERPOCIUDAD*, esa segunda versión proponía su constitución en un campo de expansión de los temas centrales de las 4 sesiones temáticas del encuentro que se realizaría en octubre: 1- Ciudades inmateriales, 2- Ciudad como campo ampliado del arte, 3- Corpografías urbanas y 4- Modos de *subjetivación* en la ciudad⁵.

La dinámica de trabajo se basó en estudios críticos de textos seleccionados y de los artículos e imágenes publicados en las 5 ediciones de la revista [dobla], cuyas discusiones resultantes formaron el *cantero de obras* para la estructuración de *laboratorios* de articulación conceptual y formulación de otras actividades para las discusiones entabladas en el *cantero de obras*, basados en las diferencias entre los campos arquitectura, danza y artes plásticas, que se presentarían en *seminarios*.

Siguiendo la misma estructura de la primera versión, la asignatura se organizaba en tres actividades interpuestas:

- *canteros de obra*: gestiones para los laboratorios (presentación de los sumarios de las sesiones temática (ST's) del CUERPOCIUDAD y discusiones de los artículos de la revista [dobla] y otros textos seleccionados);
- *laboratorios*: experiencia de articulación entre los sumarios de las ST's y los textos discutidos para proponer otras actividades a partir de las diferencias de abordaje entre los campos de conocimiento representados en los grupos;
- *seminarios*: presentación de las nuevas actividades resultantes de los laboratorios, para analizar diferentes formatos de configuración.

Gestión: la dinámica

Las dos versiones de la experiencia con la asignatura *Estética Urbana* permitieron explicitar algunos problemas que conllevaba la propuesta de articulación inter-teórica entre danza y arquitectura y de colaboración entre profesionales de los dos campos, con vistas tanto a la formulación de un pensamiento crítico acerca de las relaciones entre cuerpo y ciudad, danza y urbanismo, como al desarrollo de proyectos de intervención urbana (artísticos o no).

La primera dificultad de colaboración entre las áreas se relaciona con la dificultad de comprender los diferentes significados que los conceptos adquieren en los campos teóricos para los cuales son importados. Tanto los conceptos como las ideas y las teorías adoptan sentidos propios del ambiente en el que actúan, lo que genera modos de aplicación también muy específicos. Cualquier propuesta de actuación en colaboración requiere un cuidadoso ejercicio previo de igualación de esas especificidades, no en busca de cualquier consenso, sino con el objeto de permitir la necesaria fluidez de comunicación entre las partes para que sea posible establecer un *campo* de validación y operación de las ideas específico para el encuentro de las dos áreas involucradas. En este sentido se mostró pertinente y necesaria la construcción de lo que se denomina en el programa de la asignatura “cantero de obras”, para permitir una colaboración efectiva entre las diferentes áreas del conocimiento: aquella que tanto se basa como resulta en cambios recíprocos.

Un ejemplo típico es la noción de *proyecto*: para los arquitectos, al contrario de la idea de cartografía⁶, corresponde a lo que se establece previamente como proyección, mientras que para la danza contemporánea corresponde justamente al formato compositivo más flexible de lo que es una coreografía, cuyo sentido de anterioridad, a su vez, es semejante a la noción de plan de ejecución.

Otra dificultad observada tenía que ver con la dinámica de laboratorio, que la asignatura propuso como modo operativo de la colaboración entre los investigadores de las diferentes áreas, cuyo enfoque procesal encontró una fuerte resistencia de asimilación. Adaptados a la estructura organizativa vigente en los ambientes que les/nos son contemporáneos (universidad, trabajo, familia y la ciudad misma), los estudiantes tendían a hacer lineal la experiencia, pues buscaban consensos que redujeran sus diferencias a través de la supresión de situaciones de confrontación en grupo, ya fuera usando la estrategia habitual de distribuir tareas para que se cumplan individualmente, ya fuera apenas por concesión.

De forma complementaria a esa misma falta de hábito de operar de forma procesal, se manifestó la tendencia inmediata de desear obtener algún resultado concreto de las experiencias de gestión propuestas, lo que expresa una ansiedad por encontrar soluciones a los problemas apenas identificados en el proceso, así como por asociar un producto al cierre de la experiencia.

Cabe resaltar que se hizo evidente que la composición multidisciplinaria del grupo de estudiantes resultó ser un desafío deseable a esa tendencia, con-

siderando los diferentes modelos de formalización de los problemas y representación de las propuestas a las que están acostumbrados los estudiantes de arquitectura y los de danza.

El enfoque que los bailarines dan al cuerpo y el que los arquitectos dan al contexto nos parece un dato crucial, tanto para justificar la importancia de la articulación de colaboración entre ambas formas de abordaje de las relaciones entre cuerpo y ciudad, como para defender la necesidad de asociar estrategias artísticas al proceso de intervención en el espacio público, ya sea para analizar y comprender los casos *in loco*, ya sea para elaborar propuestas urbanísticas.

Cada presuposición, tanto de los estudiantes de arquitectura como de los estudiantes de danza, permite un determinado tipo de conclusión de la experiencia realizada en la asignatura que, a su vez, conducirá a un determinado modo de raciocinio y de camino para la búsqueda de soluciones. Si deseamos transformar creativamente el ambiente urbano, de tal forma que lo hagamos más apto para las experiencias corporales complejas y desafiantes de la consolidación de hábitos, o incluso, si pretendemos crear propuestas en danza, igualmente más complejas y desafiantes, con experiencias espaciales, necesitamos poner más atención en las señales interdisciplinarias y complejas entre las dos asignaturas (arquitectura y danza).

Traducción: Equisvanda Lima.

Notas

¹ Es posible hablar de procesos urbanos distintos como *culturalización*, *patrimonialización*, *museificación*, *musealización*, *estetización*, *turistificación*, *aburguesamiento*, pero éstos forman parte de un único proceso contemporáneo más amplio llamado *espectacularización urbana*. Este proceso, a su vez, se relaciona directamente con las nuevas estrategias de *marketing* o con lo que solemos llamar *branding* urbano (construcción de marcas) de los proyectos denominados de revitalización urbana, que buscan construir una nueva imagen para las ciudades contemporáneas, de tal forma que se les garantice un lugar en la nueva geopolítica de las redes globalizadas de ciudades turísticas y culturales. En la lógica contemporánea de consumo cultural masificado, la cultura se concibe como una simple imagen de marca de entretenimiento que se consume rápidamente. En cuanto a las ciudades, pasa algo similar: la disputa, sobre todo por parte de turistas e inversiones extranjeras, es exacerbada, y los políticos, con el apoyo de los emprendedores del sector privado, se dedican a construir mejor y a vender la imagen de marca, o el logotipo, de sus ciudades escenográficas, cada día más estandarizadas y uniformizadas. Se puede encontrar una larga discusión acerca del tema en “Espetacularização urbana contemporânea”. En Fernandes, Ana; Berenstein Jacques, Paola. *Territórios urbanos e políticas culturais*, Cadernos do PPGAU/FAUFBA, número especial, Salvador, 2004.

² Se ha publicado una discusión dedicada a la manera como el cuerpo y el ambiente se relacionan en el número Especial de la Revista Cadernos do PPGAU/UFBA, *Paisagens do Corpo*, Salvador, 2008. Disponible para *download* en: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/01_04_reportagem.htm

³ Esta asignatura *Estética Urbana*, cuyo tema principal era el Arte en el Espacio Público, fue elaborada en la UFRJ por Paola Berenstein Jacques (que en aquel momento era profesora del Programa de Postgrado en Urbanismo) y por Glória Ferreira (profesora del Programa de Postgrado en Artes Visuales). A partir de su primera versión en la UFBA (impartida por la profesora Paola Berenstein Jacques y dirigida a los estudiantes de los Programas de Postgrado en Artes Visuales y en Arquitectura y Urbanismo), el debate llegó a la cuestión del cuerpo, principalmente, en el análisis de *performances* artísticas contemporáneas en el espacio público y por ello se invitó a la profesora Fabiana Dutra Britto, del Programa de Postgrado en Danza, a impartir conjuntamente la asignatura, que pasó a incorporar también a los estudiantes de Máster en Danza. Los resúmenes de la asignatura están disponibles en: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/pagina.php?idPagina=5>

⁴ Paul Thagard, en su libro *Coherence in Thought and Action* (MIT, 2000) define coherencia como la máxima satisfacción de múltiples restricciones. Esta idea permite ver la instauración de coherencias como resultado de la reorganización de los sistemas que, involucrados en proceso co-evolutivo, necesitan satisfacer las múltiples restricciones que imponen las configuraciones de los sistemas y subsistemas (ambientes) con los que interactúan. Véase Britto, Fabiana Dutra: *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea* (Tesis Doctoral defendida en 2002 y publicada por FID Editorial, Belo Horizonte, 2008).

⁵ Cada sesión temática del *CUERPOCIUDAD: debates en estética urbana 1* fue formulada por un grupo de dos profesores y un artista que componen el Comité Científico-Artístico del encuentro. Para más detalles visite el sitio del encuentro: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br>

⁶ Las nociones de cartografía y coreografía se distinguen en nuestro artículo *Corpografías Urbanas*, en el que propusimos el concepto de *corpografía* urbana. Revista Cadernos do PPGAU/UFBA, número especial *Paisagens do Corpo*, Salvador, 2008. Disponible para descargar en: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/01_04_reportagem.htm

ARCHITECTURE AND DANCE: ARRANGEMENTS IN CONSTRUCTION

Fabiana Dultra Britto y Paola Berenstein

PPGDança/UFBA, Faculdade de Arquitetura da UFBA y PPG-AU/FAUFBA (Brasil)

Building Site: the Field

One of the first critical reflections on the everyday of contemporary urban life, at issue in several fields, refers to the process called *urban spectacularisation*¹, alluding to the harmful consequences of the process of privatization of public spaces due to speculation in property business, and to the *embourgeoisement* (ennoblement of areas by evicting the poorest population) of contemporary cities that followed. In those processes, the urban environment tends to be characterized as a scenography, and the daily urban experience as such ends up reduced to the use and circulation, well-disciplined by segregating, conservative, and depoliticizing principles that endow a marketing, touristic, and consumerist sense to its operation mode. The critique of the process of urban spectacularisation has nowadays become recurrent within the academic milieu, in the fields of architecture and urban planning, and this process is becoming more and more explicit. We hear a lot the expressions museum-city, generic city, amusement-park-city, shopping-city, in short: spectacle-city, in the sense proposed by Guy Debord.

Because this process is so consolidated, many of its *effects* end up becoming the very organizing *logic* of urban dynamics, acting in a structural mode and not anymore in a circumstantial one, for they disconnect from their contextual reason in order to generalise as a *cultural pattern* –of thought, behaviour, and action–.

Let us consider, for instance, a related process known as *touristification* of the cities which, strongly rooted in the logic of consumption typical of spectacularised contexts, has spread as an interactive pattern among persons and places, that operates even in circumstances deprived of any really touristic appeal. An interactive logic (consumerist or “touristified”) that is part of the growing process of spectacularisation of the city, of culture and the body itself, and which is so consolidated that it already appears widely incorporated in the

formulation of the discourses and behaviours that permeate –and even constitute the basis of– urban planning and the activities of public administration of the cities, as well as the most intimate relationships of their inhabitants.

The crucial aspect of such contemporary configuration of the cities, one that has to be emphasized, concerns the impoverishment of the urban experience of their inhabitants, whose space of civil participation, of creative production, and of affective life is not only more and more restricted in respect to its chances of happening, but also qualitatively compromised in respect to the possibilities of increasing its complexity.

Although this problem has already been mentioned within academic discourses as well as within the discourses of the cities' public administration, an appropriate confrontation with the necessary resizing of the responsibilities and implications is still missing, to fight a certain conciliatory tendency of the approaches which, while preaching the thesis of the pacific coexistence between different "identities", end up confining each of them to "its own space" of living amongst peers, hiding the unavoidable conflicts of interest and establishing questionable balances. The public space, when specifically acknowledged as a *locus* of conflict, includes agents and mobilizes arrangements that are much more diverse and contradictory than we would wish, or than we usually identify. Just like art, when acknowledged as a *locus* of experience, promotes spatiotemporal perceptions that are much more complex than the ones suggested by the moralizing and individualistic effects generally attributed to scenographic contemplation.

In this perspective, any approach to urban environment that does not take its public dimension into account is sheer speculation –just like any artistic presentation that does not take its contextual (circumstantial) dimension into account. It is exactly from this acknowledgement that the fields of architecture (with their studies of the city) and dance (with their studies of the body) show us a possibility of creative and proactive intersection. The public space and the artistic experience thus make up two aspects of human life whose dynamics both promotes and results from the modes of articulation between the body and its living environments. Environment meaning not so much a place, but rather an assemblage of interactive conditions for the body², allows us to think of the university itself as an appropriate environment for the formulation and the experimentation of hypotheses and procedures capable of imparting a new framework to the problem of the actual relations between the body and the city, namely from the desirable articulation between theory and art.

Laboratory: the Format

With the aim of experimenting the combination between the areas of Dance and Architecture and Urban Planning in the concrete academic situation of the classroom, to approach the questions implied in the relationship between the body and the city we decided to test a theory-practice format in the discipline

of Urban Aesthetics, offered by the Programme of Post-Graduation of the UFBA in Visual Arts³. With open participation and priority given to MD and PhD students in the areas of Architecture and Urban Planning, Dance and Visual Arts, we thought of a laboratorial format that would enable an artistic-theoretical exercise focused on the discussions and readings carried out on the theme.

We know that the proposal of articulating different fields of knowledge to produce critical reflections about the cases and situations of a given reality is an exercise so necessary as it is delicate: it quite often results in not very respectful inappropriate assumptions concerning both the invoked fields and the analysed situation itself.

The exercise of articulation between Dance and Architecture thus necessarily implies a *de-territorialisation* of some of the most considered concepts –such as time and space, body and environment– within their respective specialities. In this way, new relational modes can be outlined that suggest new nexus of sense, both to the concepts and the areas of knowledge in question.

In this perspective, it is possible to think of the debate between Dance and Architecture not as an encounter of areas, but rather as a process of construction of a zone of transitivity based on the cooperation between the relational conditions of each area, searching for connections that mobilize experiences capable of re-organizing their own regimes of functioning and their states of balance, so as to favour the production of new senses – or, as philosopher Paul Thagard suggests, the establishment of *coherences*⁴.

From such presuppositions and preoccupations, we approached the discipline of Urban Aesthetics as one of those zones, and created some situations in which we could experiment a non-conciliatory collaborative pattern capable of creating alternatives, so that the articulation between Dance and Architecture would allow us to drive their specific questions across ways of argumentative construction opened by shared discussions, promoting the expansion of each field in the other.

The first version of that experience, realised in 2007, was called *Laboratory Body and City*, and it proposed discussing the possible relations between the body and the city out of the questionings revealed by the proposals of contemporary artistic performances in the public space. To do so, we suggested some arrangements: the relation between the city, the organism, and the body; project, process, and creation; spectacle, participation, and experience; contamination, deviation, and action – to be analysed from the perspective of the different areas of knowledge represented by the students, aiming at a collective construction of theoretic arguments, sustained by debates and by the working bibliography.

The proposed dynamics was based in critical studies of selected texts, and the discussions they generated composed the *building site* for the structuring of the students' research *laboratories*, in which the arrangements suggested by the programme of the discipline could be experimented in the fields of

Architecture, Dance, and Visual Arts, following test protocols established by the students and presented for collective evaluation and synthesis.

So the discipline developed interlacing three different activities:

- *building sites*: arrangements for the laboratories –presentation of concepts and discussions of the selected texts
- *laboratories*: edition and organisation of the experiments following test protocols (hypothesis, parameters, procedures)
- *presentation* of the experiments and evaluation of the artistic and theoretic configurations resulting from the laboratories

The main advantage of the dynamics chosen for the course lay both in the construction of a greater theoretical sustaining that could go beyond the already naturalised ideas in each of the fields, and in the possibility of collaborative exchanges among researchers (Master's or PhD students) in the exercise of dealing with the transit of concepts, theories, and notions between different fields.

Far from aiming at a synthesis, the final goal of the course was to reach a conceptual multiplicity of the issue in question, trying to show the complexity of the contemporary problematics that cross these different fields and notions.

From the results achieved in this experience, we understood the necessity to extend the discussions and experimentations on the subject realised in the academic frame, to the city itself, and we decided to create an opportunity of encounter between the artists and experts of the several areas, whose focus of professional activity was connected with the issue of the relation between the body and the city, in order to enable the public confrontation of their artistic and theoretical proposals. We therefore proposed the realisation of the encounter *CORPOCIDADE [BODYCITY]: debates in urban aesthetics 1*, which although initially idealised as an artistic-academic event with the limited duration of 4 days (27th to 31st October 2008), soon acquired wider dimensions and had to be managed as a *platform of action*: an assemblage of public activities and directive actions intended to produce and disclose ideas, projects, and experiences of articulation between the body and the city, developed in different areas of knowledge and cultural contexts.

The first initiative was then to create a bilingual website (www.corpocidade.dan.ufba.br) that would function, on the one hand, as a dynamic archive of several materials about the project and, on the other hand, as a field of disclosure/circulation of ideas, through the publication of texts, of artistic and urban planning projects. This is how the electronic review [fold] appeared, with a monthly periodicity and an editorial board constituted by grant-holding master's students of Architecture and Urban Planning, who had attended the discipline of Urban Aesthetics in 2007.

Since the creation of the site, in February 2008, until the realisation of the encounter, in October 2008, at the Dance School of UFBA – Salvador/Bahia, 5

editions of the review [fold] were published, as an activity to prepare the next event. The first edition, introducing the event's proposal, presented its 4 Thematic Sessions, the composition of the Artistic-Scientific committee, the dynamics of the works, and the rules of participation. The other 4 editions dealt separately with each of the four Thematic Sessions, including interviews, articles, reports, and images by invited collaborators and by the Artistic-Scientific committee of the *CORPOCIDADE* itself.

In August 2008, we started the second version of the laboratorial proposal for the discipline of Urban Aesthetics, including it as part of the activities developed by the *CORPOCIDADE* platform: *debates in urban aesthetics* 1. Called *Canteiro Corpocidade [Bodycity Site]*, that second version proposed to develop in a field of expansion of the subjects focused by the 4 Thematic Sessions of the encounter that would take place in October: 1 – Immaterial Cities, 2 – The City as an Amplified Field of Art, 3 – Urban Corpographies, and 4 – Subjectivation Modes in the City⁵.

The dynamics of the work was based on critical studies of selected texts, as well as of the articles and images published in the 5 editions of the review [fold], whose further discussions constituted the *building site* for the structuring of the *laboratories* of conceptual articulation and formulation of other arrangements for the discussions engaged in the building site, namely based on the differences between the fields of Architecture, Dance, and Visual Arts, to be presented in *seminaries*. Following the same structure of the first version, the discipline was organised in three intertwined activities:

- *building sites*: arrangements for the laboratories – presentation of the objectives and guidelines of the Thematic Sessions of *CORPOCIDADE*, and discussions around the articles of the review [fold] and other selected texts
- *laboratories*: experience of articulation between the objectives and guidelines of the Thematic Sessions and the discussed texts, in order to propose other arrangements considering the differences of approach between the fields of knowledge represented in the groups
- *seminaries*: presentation of the new arrangements resulting from the laboratories, exploring different formats of configuration.

Arrangement: the dynamics

The experience realised in the two versions in the discipline of Urban Aesthetics allowed the clarification of some problems implied in the proposal of inter-theoretic articulation between Dance and Architecture, and of collaboration between professionals of both fields, aiming at the formulation of a critical thought on the relations between the body and the city, dance and urbanism, as well as at the development of projects of urban intervention – artistic or not.

The first difficulty of collaboration between areas comes from the difficulty of comprehension of the different meanings that concepts acquire within the theoretic fields to which they are imported. Concepts, like ideas and theories, acquire senses that are adequate to the environment in which they function, and they accordingly generate very specific application modes. Any proposal of collective activity therefore requires a careful previous exercise of equalization of such specificities, not for the sake of some consensus but in order to enable the necessary fluency of communication between the parts, so that the establishment of a *field* of validation and operation specific to the encounter between the two involved areas –and not to the parts separately– becomes possible. In this sense, the construction of what we called “building site” in the programme of the discipline proved significant and necessary, to allow an effective collaboration between the different areas of knowledge: a collaboration that is not only based on reciprocal modifications but also results from them.

A typical example is the notion of project, which for architects corresponds to what is previously established as projection –distinct from the idea of cartography⁶–, whereas for contemporary dance a project corresponds precisely to a compositional format which is more flexible than a choreography, whose sense of anteriority resembles in its turn to the notion of execution plan.

The other acknowledged difficulty refers to the laboratorial dynamics that was proposed by the discipline as an operative mode of collaboration between the researchers of the different areas, whose processing focus met a strong resistance of assimilation. Used to the dominant organizing structure within the environments contemporary to our existence (university, work, family, and the city itself), the students tended to linearise the experience, looking for a consensus that would erase their differences, namely by suppressing situations of confrontation within the group, be it by using the usual strategy of distributing tasks to be accomplished individually or at the price of sheer concession.

Complementary to the fact that they are not used to operating in process, there is the immediacy-based tendency to wish that some concrete result be obtained out of the proposed experiences of arrangement, as well as an anxiety to find solutions for problems which are still hardly identified in the process, and to associate a product to the closing of the experience.

Nevertheless, it became clear that the multidisciplinary composition of the group of students represented a desirable challenge to that tendency, having in mind the different models of formalizing problems and of representing proposals to which both the students of Architecture and of Dance are used.

The emphasis that dancers put on the body, together with the emphasis that architects put on the context, seems to be a crucial aspect to sustain the importance of a collaborative articulation between the two forms of approaching the relations between the body and the city, as well as to defend the need to associate artistic strategies with the process of intervention in the public space, be it for the analysis and comprehension of cases *in loco* or for the formulation of urban planning proposals.

Each presupposition, from the side of architecture or dance students, enables a certain type of conclusion to the experience carried out in the discipline, which will then lead to a certain mode of reasoning and to a certain way of looking for solutions. If we wish to creatively transform the urban environment as to make it more favourable to complex corporeal experiences that challenge the establishment of habits, or if we aim, in dance, at creating proposals that bring about more complex and challenging spatial experiences, we have to pay more attention to this track between the two disciplines – architecture and dance (interdisciplinary and complicated tracks).

Translated by Paula Caspão.

Notes

¹ It is possible to talk about distinct urban processes such as culturalization, patrimonialization, museumification, aestheticization, touristification, *embourgeoisement*, but these are in fact all part of the same, wider contemporary process, which is called urban spectacularisation. This process, in its turn, is directly related to the new *marketing* strategies, or even to what we can nowadays call urban *branding* (label construction) of the so-called projects of urban revitalization that aim at the construction of a new image for contemporary cities, in order to guarantee them a place within the new geopolitics of the globalised networks of touristic and cultural cities. In the contemporary logic of mass cultural consumption, culture is conceived of as a mere brand image or entertainment label to be consumed rapidly. In relation to cities, something similar takes place: competition is encouraged, mostly among tourists and foreign investments, and politicians, supported by private entrepreneurs, strive to construct better and sell the brand image or the logotype of their scenographic cities, everyday more standardized and uniformed. A long discussion on the subject can be found in “Espetacularização urbana contemporânea” [“Contemporary urban spectacularisation”], in FERNANDES, Ana; BERENSTEIN JACQUES, Paola, *Territórios urbanos e políticas culturais* [Urban territories and cultural politics], Cadernos do PPGAU/FAUFBA, número especial, Salvador, 2004.

² A discussion dedicated to the mode in which the body and the environment relate to each other was published in the special edition of the review “Cadernos do PPGAU/UFBA”, *Paisagens do Corpo* [Body Landscapes], Salvador, 2008. Available for download: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/01_04_reportagem.htm.

³ The discipline of *Urban Aesthetics* has initially been conceived at the UFRJ, by Paola Berenstein Jacques (then professor of the Programme of Post-Graduation in Urban Planning) and Glória Ferreira (professor of the Programme of Post-Graduation in Visual Arts), and its main subject was Art in the Public Space. From its first version at the UFBA, taught by professor Paola Berenstein Jacques alone to the students of Visual Arts and Architecture and Urban Planning, the debate reached the issue of the body, most of all within the analysis of contemporary artistic performances in the public space. That is how professor Fabiana Dultra Britto, from the Programme of Post-Graduation in Dance, was invited to co-teach the discipline, which incorporated as well the MD students in Dance. The objectives and guidelines of the discipline are available online: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/pagina.php?idPagina=5>.

⁴ Paul Thagard, in his book *Coherence in Thought and Action* (MIT, 2000), defines coherence as the maximum satisfaction of multiple constraints. This idea allows us to think of the establishment of coherences as the result of a re-organisation of the systems which, involved in co-

evolving processes, have to satisfy the multiple constraints imposed by the configurations of the systems and sub-systems (environments) with which they interact. See BRITTO, Fabiana Dutra: *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea* [*Temporality in Dance: parameters for a contemporary history* – PhD dissertation, 2002], FID Editorial, Belo Horizonte, 2008.

⁵ Each Thematic Session of *CORPOCIDADE [BODYCITY]: debates in urban aesthetics 1*, was a session formulated by a group of 2 professors and 1 artist that integrated the Artistic-Scientific Committee of the encounter. For further details, see the site of the encounter: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br>.

⁶ The notions of cartography and choreography are differentiated in our article *Corpografias Urbanas [Urban Corpographies]*, in which we propose the concept of urban corpography (in *Revista Cadernos do PPGAU/UFBA, número especial Paisagens do Corpo*, Salvador, 2008). Available for download: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/01_04_reportagem.htm.

PERTENENCIA

Neil Leach

University of Brighton / University of Southern California

La arquitectura siempre ha estado ligada a cuestiones de identidad cultural. Porque, ¿qué sentido tendrían discursos como el del Regionalismo Crítico, a no ser que asuman alguna conexión entre identidad y entorno construido? De hecho, la hipótesis de que el Regionalismo Crítico puede contribuir de alguna manera a la identidad cultural está implícita, al menos, en uno de los títulos de los capítulos empleados por Kenneth Frampton: "Regionalismo Crítico: Arquitectura Moderna e identidad cultural" (Frampton, 1992). Aún así los teóricos de la arquitectura rara vez han tratado el tema de cómo la gente realmente se identifica con su entorno. En vez de eso se han preocupado casi exclusivamente por problemas de forma, como si de algún modo la identidad cultural estuviera sólo constituida por la forma. Sin embargo está claro que si los teóricos tienen que vincular arquitectura e identidad cultural deben extender sus análisis más allá de un mero discurso sobre la forma para implicarse con procesos subjetivos de identificación. Hace tiempo que esto lo saben los teóricos culturales, que han desarrollado un entendimiento sofisticado de los mecanismos en los que opera la cultura. Para ellos, la cultura está constituida no sólo por un sistema de objetos, sino por un discurso que dota a estos objetos de significado. Por lo tanto, la identidad cultural emerge como un campo de operaciones complejo que se implica con artefactos culturales tales como la arquitectura pero sin estar definido por ellos.

Quizás siguiendo la idea de nación como "narración", o de identidad como una forma de discurso, definida por el teórico cultural Homi Bhabha, podamos aprehender la importancia del entendimiento de la forma como algo inscrito en un discurso cultural. La nación, para Bhabha, está establecida como una "elaboración cultural". Percibir la nación así, en términos narrativos, es subrayar la disputada naturaleza discursiva de tales identidades:

Estudiar la nación a través de su dirección narrativa no sólo centra la atención en su lenguaje y su retórica, sino que también intenta alterar el objeto conceptual mismo. Si la problemática "clausura" de la textualidad cuestiona la "totalización" de la cultura nacional, entonces su valor positivo radica en desplegar la amplia diseminación a través de la que construimos el campo de significados y símbolos asociados a la vida nacional (Bhabha, 1990:3).

Desde luego sería un error reducir la nación a una mera narración como si la forma fuera totalmente irrelevante. Más bien debemos reconocer la nación como algo definido en una tensión dialéctica. Para Bhabha es una tensión entre el “objeto” y su narrativa de acompañamiento:

Haciendo significar la gente como una presencia histórica a priori, un objeto pedagógico. Y la gente construida en la ejecución de la narrativa, con su “presente” declarativo marcado por la repetición y pulsación del signo nacional (Bhabha, 1990: 298-299).

Si entonces la nación es una forma de narración, nunca es una narración abstracta, sino una narración contextualizada en la que se inscriben una serie de objetos. Y es precisamente en este campo de objetos que se han convertido en el foco de la atención narrativa donde debemos colocar la arquitectura, como un lenguaje de formas que no solamente se inserta en diversos discursos culturales, sino que también adquiere significado gracias a esos discursos.

Esto nos acerca al concepto de *habitus* de Pierre Bordieu, que es un sistema no consciente de disposiciones que se derivan de los capitales económico, cultural y simbólico del individuo. Para Bordieu, *habitus* es un campo dinámico de comportamiento, una toma de posición en la que los individuos heredan los parámetros de una situación dada y los modifican después hacia una nueva situación. Como explica Derek Robbins:

El *habitus* de cada individuo inscribe los parámetros heredados de modificación o ajuste desde la situación hasta la posición, que proporciona el legado de una nueva situación (Robbins, 2000: 30).

Tal aproximación supone una interacción entre el comportamiento social y una condición objetivada dada. Es aquí donde quizás podamos localizar la posición de la arquitectura en el discurso de Bordieu.

La arquitectura, para Bordieu, puede entenderse como un tipo de “capital cultural objetivado”. Su valor permanece dormido y como potencial permanente, pero tiene que ser reactivado gracias a las fuerzas sociales que, de algún modo, lo “reavivarán”. A este respecto, la arquitectura pertenece a la misma categoría que otros objetos culturales:

Aunque los objetos, como los libros o los cuadros, pueden ser considerados reservas de capital cultural objetivado, no tienen ningún valor a no ser que sean estratégicamente activados en el presente de la mano de aquéllos que buscan modificar su capital cultural incorporado. Todos los objetos a los que se ha conferido valor cultural permanecen perpetuamente dormidos esperando ser reanimados, esperando que su viejo valor se use para establecer valores nuevos en una situación de mercado nueva (Robbins, 2000: 35).

En otras palabras, lo que subraya Bordieu es la necesidad de la *praxis* de “abrir” el significado de un objeto. Esto se parece en cierta medida al modelo de lenguaje de Wittgenstein, en el que el significado se define en el uso. Así como las palabras se pueden entender según el modo en que son empleadas, los edificios se pueden aprehender según la manera en que son percibidos, por las narrativas de uso en las que se inscriben.

Esto abre una problemática crucial en un discurso arquitectónico que tradicionalmente se ha preocupado casi exclusivamente por problemas de forma. Es como si las narrativas de tratamiento y uso estuvieran en gran parte fuera de las preocupaciones arquitectónicas. Por tanto el Regionalismo Crítico, por ejemplo, cuando asigna a la forma tal significación, no reconoce cómo la misma forma adquirirá connotaciones radicalmente diferentes en medios culturales diversos. La misma torre de hormigón, replicada por ejemplo en Nueva York, Hong Kong, Latinoamérica y Europa del Este, aparecerá como algo diferente a medida que se la trate y se la use de modo diferente en cada contexto. Además, en la teoría arquitectónica estándar no existe un marco aceptado para explorar cómo la gente confiere sentido al lugar y se identifica con él. Sin esto la relación entre arquitectura e identidad cultural difícilmente puede tratarse. Para que la arquitectura se comprenda en términos de identidad cultural, debe haber tenido lugar algún modo de identificación con la arquitectura. Pero, ¿cómo ocurre exactamente esta identificación?

Este artículo intenta ofrecer un modelo que pueda ayudar a explicar este proceso, y que debería abordar por tanto uno de los problemas cruciales que existen en teorías como la del Regionalismo Crítico, que se restringen a un discurso sobre la forma. Se argumenta que se puede derivar un modelo muy sugerente para el entendimiento de la relación entre forma física e identidad cultural del trabajo de Judith Butler sobre el “comportamiento”.

Butler y el comportamiento

Judith Butler ha elaborado una visión de la identidad basada en la noción de “comportamiento”. Es un punto de vista que le permite identificar el tema de un modo mucho más fluido y dinámico que los tradicionales. Es una visión que, más o menos, reconoce la política de la identidad como un campo de habilitación individual.

Butler es una teórica de la política de género, en concreto de la política lésbica. Su preocupación es formular una noción de identidad que no esté constreñida por los modelos heterosexuales tradicionales y ofrecer una crítica radical a los modos de pensamiento esencialistas. Según Butler, son precisamente nuestras acciones y nuestras conductas las que constituyen nuestra identidad, y no nuestros cuerpos biológicos. El género, dice, no es una condición ontológica dada, sino que se produce en el comportamiento. Es “una construcción que oculta su génesis”, de tal manera que:

El acuerdo tácito colectivo de comportar, producir y sustentar géneros discretos y polarizados como ficciones culturales está oculto tras la credibilidad de tales producciones (Butler, 1990: 140)¹.

Podemos rearticular eficazmente nuestras identidades y reinventarnos a nosotros mismos a través de nuestros comportamientos. Es importante aquí señalar que esa identidad es el efecto del comportamiento y no al contrario. El comportamiento no logra sus objetivos gracias a una actuación individual (ya

que el comportamiento nunca puede reducirse a actuación), sino gracias a la iteración acumulativa de ciertas prácticas. Se basa en una forma de citación, de invocación y replicación. Como explica Judith Butler:

El comportamiento no es por tanto un “acto” singular, porque siempre es una reiteración de una norma o conjunto de normas, y en la medida en que adquiere un estado parecido a la actuación en el presente, esconde y disimula las convenciones de lo que es una repetición (Butler, 1993:12).

Butler no imagina la identidad como algo interior (algo esencialmente *dado*), sino más bien como algo exterior, un efecto discursivo externo. Nace de “actos, gestos y decretos” que son del “comportamiento”, como dice Butler:

En tanto que la esencia o identidad que de otro modo intentan expresar son fábulas manufacturadas y sustentadas en signos corpóreos y otros modos discursivos. Que el cuerpo con género se *comporta* sugiere que no tiene un estado ontológico más allá de los diversos actos que constituyen su realidad. Esto también sugiere que si esa realidad es fabricada como esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía a través de la política de superficie del cuerpo, el límite de control de género que diferencia lo interior de lo exterior y que instituye la *integridad* del sujeto (Butler, 1990: 136)².

Esto se relaciona no sólo con la sexualidad lésbica, sino con todas las sexualidades, de modo que la heterosexualidad misma emerge como un constructo transmitido socialmente que depende de una norma de comportamiento que se *actúa*.

Aquí comienzan a aparecer las conexiones entre género y “mimo”. A decir verdad todo el discurso de Butler parece depender del mimo en general y de lo mimético en particular. Toda conducta se basa en una cierta mímica, incluida la conducta heterosexual normativa que es así *naturalizada* y establecida gracias a la fuerza de la repetición:

Todo género es una forma de personalización y aproximación (...) los efectos naturalistas de los géneros heterosexuales se producen a través de estrategias de imitación. Lo que imitan es el ideal fantasmal de la identidad heterosexual, que es producida por la imitación como su efecto (Butler, 1991)³.

Las prácticas culturales están gobernadas por lo hegemónico. Instauran un cierto orden y se animan a la aquiescencia a dicho orden. Se propagan a través del deseo por amoldarse. Esto es especialmente evidente en el caso de las prácticas de género⁴. La práctica de género normativa está controlada por la lógica del camuflaje. Suscribirse a la norma cultural dominante es evitar el conflicto y seguir sistemas de conducta de un orden hegemónico naturalizado. Y es como camuflaje que el género puede entenderse como una *praxis* cultural “efectiva”.

El género, en este sentido, se acerca a la idea del travesti⁵. Es una posición que se *asume* y se *actúa* dentro de la lógica de conformidad a alguna norma aceptada. Al reivindicar esto, Butler desestabiliza la autoridad heterosexual tradicional:

Reivindicar que cualquier género es como travesti, o es travesti, es sugerir que la *imitación* está en el núcleo del proyecto *heterosexual* y sus parejas de género binario, que el travesti

no es una imitación secundaria que presupone un género original y anterior, sino que la heterosexualidad hegemónica es ella misma un esfuerzo repetido y constante por imitar sus propias idealizaciones (Butler, 1993: 125).

Butler procura desafiar la hegemonía de lo dado. Nada es auténtico en sí mismo. Todo es autorizado gracias a la repetición. Sin embargo gracias a su repetición comienza a instaurarse una cierta norma. Es importante reconocer, no obstante, que cualquier norma puede ser desestabilizada. Y es precisamente la naturaleza normalizada de las nociones de género lo que Butler busca desestimar. Para Butler el género no debería ser un estado dado, sino una condición de “llegar a ser”. Haciéndose eco de Deleuze ella lo ve como una condición rizomática, es decir un proceso proactivo:

Si el género es algo que uno llega ser, pero que nunca puede ser, entonces el género mismo es una especie de llegar a ser o actividad, y ese género no debería concebirse como un nombre o sustancia o marcador cultural estático, sino más bien como una acción incesante y repetida de algún tipo (Butler, 1990: 112).

El discurso de Butler es efectivamente una extensión del debate de Pierre Bordieu sobre el *habitus* como un campo dinámico de conducta o toma de posición, donde los individuos heredan los parámetros de una situación dada y los modifican en una situación nueva. Pero lo que Butler añade al debate es la posibilidad de una agenda política y de subvertir normas recibidas. Es en su naturaleza de cita y repetición donde el comportamiento tiene el poder de cuestionar y subvertir aquello que cita. Mientras que Bordieu enfatiza la producción del objeto a través de la cultura, para Butler las estructuras sociales han sido ellas mismas *actuadas*. Por tanto el comportamiento ofrece una manera obvia de desafiar tales estructuras. La imitación está en el núcleo de todas las prácticas culturales. Es lo que las refuerza pero, igualmente, es lo que potencialmente las desestabiliza.

Esta es una re-evaluación radical de las mecánicas de la práctica cultural que tiene ramificaciones para cada aspecto de la vida cultural. Aunque sin ubicar la sexualidad, la clase, la raza o la etnia en la misma categoría, todos los tipos de identidad también pueden interpretarse como dependientes de construcciones de comportamiento⁶. Aunque cada identidad opera dentro de sus paradigmas individuales, el marco general sigue siendo parecido. Cada una depende del comportamiento, cada una cita en carácter y cada una es efectiva. Esto no implica pasar por alto el significado de las características físicas, sino más bien desafiar la idea de que estas características son las únicas determinantes de la identidad.

Según ese enfoque, la constitución de la propia identidad a través del comportamiento va más allá de cuestiones de apariencia, hacia modalidades de conducta y modos de percepción y expresión. En el contexto de la raza, por ejemplo, debemos tener en cuenta cómo podría operar el proceso de “conferir raza” a algo o “ser asignado una raza”, porque el comportamiento también opera en modo de percepción, como la *mirada* que, de algún modo, *matiza* y



Vídeo-presentación de la traducción catalana de la novela *Vercoquin et le plancton* de Boris



enmarca nuestra visión del mundo, aunque también lo constituye. Ser *negro* es ver el mundo con una mirada *negra*⁸. Lo que vale para la mirada también vale para otros modos de percepción o expresión.

Butler sitúa el comportamiento en el corazón de nuestra identidad cultural actual. Como ha observado Marc Augé, en una época crecientemente colonizada por “mundos de ficción”, donde la fantasía da lugar a que las identidades sean asumidas o descartadas como accesorios de moda y donde la realización personal se amolda a menudo a modelos importados de Hollywood, el concepto ofrece una alternativa más productiva a los entendimientos tradicionales de la construcción del ego (Augé, 1999). Toda la noción de identidad como condición estable y fija merece ser interrogada en la era de la tematización, el desempeño de roles y la política de identidad, donde las identidades se deben percibir en plural, como múltiples, y con modos aparentemente contradictorios de expresión personal. Como ha señalado Sherry Turkle en el contexto de la proliferación de “identidades pantalla”, como resultado de un uso del ordenador crecientemente amplio, el desorden de personalidad múltiple puede verse menos como un síntoma problemático de una era de inestabilidad y ausencia de profundidad, y más como una estrategia de supervivencia, una especie de camuflaje cultural, que posibilita a los individuos a operar productivamente en un mundo jaspeado y de múltiples facetas (Turkle, 1995).

Política y espacio

El énfasis que Butler asigna al comportamiento no le resta importancia al valor subyacente de la forma. En realidad este es el mensaje principal del trabajo más importante de Butler, *Bodies that Matter*. La suya es una filosofía de la identidad esencialmente corporal. El discurso de Butler también sirve, sin embargo, como correctivo de una cierta teoría positivista de la forma que es aún persuasiva. La materia, en los términos de Butler, no existe fuera del discurso. Como dice Mariam Fraser siguiendo a Butler:

La materia no existe en sí o para sí, fuera o más allá del discurso, sino que más bien es producida repetidamente a través del comportamiento, que “confiere existencia o habilita aquello que nombra” (Fraser, 1999: 111).

Esto tiene derrames obvios para cualquier discurso del género y el espacio. Los incisivos comentarios de Butler sobre el género (la identidad de género no identificada en términos biológicos, sino de comportamiento como identidad *actuada*), pueden transponerse con éxito al ámbito del espacio físico, porque si la identidad es actuada, el espacio en el que se produce ese comportamiento actuado puede verse como un escenario. Después de un cierto número de actuaciones ese escenario no permanecerá ya neutral. Estará imbuido de asociaciones de las actividades que tuvieron lugar en él por parte de los que fueron testigos de tales actividades. Si la identidad es un constructo del comportamiento, si un cierto *guión* es actuado, la arquitectura podría entenderse como una especie de *plató*. Pero es como *plató* que la arquitectura deriva su

significado de las actividades que han sucedido en ella. Los recuerdos de actividades asociadas rondan el espacio físico como fantasmas.

Es aquí donde el pensamiento de Butler puede emplearse como un modo de atajar la gran confusión que existe sobre la cuestión del género del espacio. Demasiado a menudo ha habido una identificación simplista de una ideología política particular con una forma determinada, como si a la ideología política pudiera adherirse una ideología estética. Esto por lo que se refiere tanto a la política en general como a la cuestión específica de la política de género. Según esta lógica, ciertas formas están imbuidas *en sí y por sí* de un contenido determinado. De igual modo que hay formas que son vistas como *democráticas*, hay también formas que son *femeninas*. Este es el modo de pensar que ha desafiado Fredric Jameson. La forma, para Jameson, es esencialmente *inerte*, y cualquier contenido que se le superponga es de carácter “alegórico”⁸. No hay significado intrínseco o potencial político algunos en ninguna forma. Aunque puede haber de hecho ciertas formas que se “prestan” para intenciones democráticas más que para otras totalitarias, e igualmente, no hay duda de que ciertas formas “encarnan” una sensibilidad femenina, es seguramente un error proyectar ciertas actividades sobre ciertas formas, *como si esas actividades fueran consecuencia de esas formas*.

Lo que la lógica de Butler parece sugerir es que los espacios específicos adquieren significado gracias a las prácticas que allí suceden. La asignación de género al espacio, en otras palabras, depende más de los comportamientos que se articulan ahí que de la forma misma. Un espacio sólo puede adquirir género por asociación. Algunas asociaciones son *proyectadas* en esos espacios, pero esas asociaciones no son definidas por las propiedades materiales de esos espacios, sino por las actividades que tienen lugar allí. Más aún, dependen de que el recuerdo de esas asociaciones se mantenga vivo. En este sentido, un espacio empleado para determinadas actividades adquirirá un cierto carácter a lo largo del tiempo, pero a medida que se sucedan nuevas actividades, y a medida que las antiguas se desvanezcan, el espacio adquirirá un carácter diferente. Un espacio *masculino* puede invertirse en uno *femenino*. Un espacio *fascista* puede convertirse en un espacio *democrático*. Y, por extensión, un espacio “colonial” puede hacerse espacio “post-colonial”. A menudo estos procesos están cargados de una reapropiación estratégica, y son ubicados en contra de la memoria de asociaciones previas. Otras veces pueden facilitarse los cambios gracias a condiciones de amnesia o represión de la memoria, factores que liberan un espacio de sus asociaciones previas.

Identificación con el lugar

Los vínculos simbólicos pueden injertarse en la forma física. Como ha explorado Vikki Bell, esto abre la posibilidad de un discurso del comportamiento y la “pertenencia”, donde “pertenencia” podría percibirse como la identificación con un algún lugar (Bell, 1999). Sugiere una manera en la que las

comunidades podrían colonizar diversos territorios a través de *actuaciones* literales (las acciones, el comportamiento ritual, etc.), que son actuadas en un escenario arquitectónico dado. Y a través de estas actuaciones podrían adquirir un cierto apego al lugar.

Esto se basa en la idea de que tal y como las comunidades con comunidades “imaginadas”, los espacios de las comunidades, los territorios que han reclamado como suyos, también son “imaginados”. “Imaginar una comunidad”, como observa Anne-Marie Portier:

Es tanto lo que es creado como historia común, experiencia o cultura de grupo (las pertenencias a un grupo), como el modo en que la comunidad imaginada se apega a los lugares (la localización de la cultura) (Portier, 1999: 42).

Portier ha explorado cómo a través de la repetición ritualizada de actos simbólicos, dirigidos a menudo dentro de un contexto abiertamente religioso y desarrollados en espacios arquitectónicos específicos, estas comunidades *imaginadas* «pueden materializar las pertenencias que intentan describir” (Bell, 1999: 3)⁹.

El principio de repetición ritual es primordial en este sentimiento de pertenencia. Esto puede entenderse dentro de la lógica de la teoría psicoanalítica que considera la repetición como un medio para remedar y por tanto controlar el trauma. De igual manera que en el famoso ejemplo de Freud del juego del *fort-da*¹⁰ el niño busca superar la ansiedad de ser abandonado por su madre actuando ese proceso de pérdida y retorno en diversos juegos sobre la *pérdida* y la *recuperación*, la repetición de algunas prácticas espaciales está dirigida a una especie de superación de la alienación del espacio abstracto, y es un modo de inscribir el ego en el entorno. La repetición tiende a la normalización y a la consecuente familiarización. Cuando es actuada en un contexto específico puede llevar a un sentido asociativo de pertenencia que materializa de modo efectivo este proceso de identificación. “La repetición, escribe Bell, a veces repetición ritual de estos códigos normalizados, puede materializar las pertenencias que intentan describir” (Bell, 1999: 3).

Lo que sucede a través de estas estilizadas prácticas espaciales es que esos espacios son “demarcados” por ciertos grupos gracias a la apropiación espacial. Este es un proceso visceral de identificación que depende de los recuerdos corporales. A través de la repetición de esos rituales, estos espacios son *re-membrados*¹¹, de tal modo que los participantes se re-inscriben ellos mismos en el espacio, re-evocando recuerdos corporales de decretos previos. El espacio se hace espacio de proyección a medida que los recuerdos de experiencias previas son *proyectados* sobre la forma material del espacio. Al mismo tiempo, el cuerpo mismo se hace lugar de introyección, como una superficie grabadora que registra las experiencias espaciales previas. Como resultado combinado del eco y el refuerzo de estos dos conjuntos de experiencias, introyección y proyección, a través del tiempo, se logra un sentimiento de reflejo y consecuentemente de identificación. La identificación siempre es especular.

Siempre es una cuestión de reconocerse a sí mismo en el otro. Los rituales se naturalizan a través de estos actos de memoria corporal, y los espacios donde se decretan se hacen espacios de pertenencia para los implicados. Estos espacios son *apropiados* gracias a estos rituales y llegan a ser lugares comunales de embelesamiento. Como dice Portier:

La pertenencia se refiere tanto a *posesión* como a *membresía*. Es decir, las prácticas de identidad grupal consisten en manufacturar pertenencias culturales e históricas que delimitan los territorios de comunidad que delinean las dinámicas políticas y sociales de *adecuación* (Portier, 1999: 42).

Lo que resulta tan sugerente sobre el concepto de “pertenencia” como un producto del comportamiento es lo que nos capacita para ir más allá de las limitaciones de la mera narrativa. Excede las ideas de Michel de Certeau para una narrativa de la ciudad gracias a tácticas espaciales que se resumen en tipos de “actos del discurso del peatón” como un medio de “obtener sentido” de la ciudad, de sugerir un mecanismo de identificación. Después de todo, a pesar de que de Certeau plantea una teoría para superar la alienación, no articula por completo una teoría de la identificación. No se privilegia la idea de leer el entorno, como si el significado estuviera ahí sólo esperando a ser descifrado, sino más bien de dar significado al entorno gracias al comportamiento colectivo e individual. “Pertenencia” a un lugar puede entonces entenderse como un aspecto de la territorialización, y de ese sentimiento de “pertenencia” podría fraguarse un sentimiento de identidad.

Lo atractivo de aplicar el comportamiento al lugar es que se resiste a las ideas más estáticas de “habitar” que emanan del discurso heideggeriano, que parece tan incómodo para una sociedad del movimiento y el desplazamiento. La homogeneización creciente del espacio en un mundo de capital global ha llevado de hecho a una condición predominante de “no lugar”, tal y como ha acuñado Marc Augé. Pero esto no debería llevarnos a modelos de “habitar” como un modo de resistencia a esta condición, como si los modelos formulados en el pasado fueran necesariamente relevantes en el presente. Más bien nos anima a formular nuevos paradigmas para comprender el apego al lugar que estén en sintonía con los modelos de existencia contemporánea.

De hecho se podría incluso decir que los nuevos modos de apego son resultado directo de la cultura cosmopolita del “no lugar”, donde lugar y no lugar están ligados en una dialéctica de presuposición recíproca. De igual modo que la globalización lleva a la regionalización, o incluso a la manifestación híbrida de globalización, la ausencia de lugar anima automáticamente a un apego al lugar, como si el desvanecimiento de los límites espaciales llevara a un aumento correspondiente de la conciencia de tales límites¹². Esta nueva condición, sin embargo, debe ser vista como el producto de la ausencia de lugar homogénea del capitalismo global y no como su resistencia. Cualquier formulación teórica de nuevos modelos de apego debe contemplar los propios mecanismos del mismo capitalismo tardío, su transitoriedad, provisionalidad e incluso su

campo de operaciones re-negociable, y no volver a modelos formulados en condiciones culturales diferentes.

Igualmente, tales entendimientos de “pertenencia” deberían inscribirse en un contexto de “no-pertenencia”. La propia idea de “pertenencia” contiene en sí misma un cierto sentido de alienación inicial. La posibilidad de forjar un apego necesariamente pisa los talones al propio acto del desapego¹³. Por tanto deberíamos proponer la “pertenencia” como una forma de apego al lugar que opera como una formación *gestáltica*, una especie de relación “figura-fondo” entre uno mismo y el entorno. Depende de una cierta diferenciación de uno mismo respecto al entorno, pero esa propia diferenciación invita a un sentido recíproco de apego. Por tanto y del mismo modo, esa sensación de apego presupone una sensación de diferenciación.

Lo que se propone aquí con el modelo de “pertenencia” derivado del pensamiento de Butler no es un discurso sobre las raíces fijas, sino más bien un discurso más fluido y transitorio sobre la territorialización en sentido deleuziano, que proporcione un modelo complejo e incluso re-negociable de “pertenencias” espaciales. El modelo es esencialmente un modelo rizomático de territorializaciones y des-territorializaciones nómadas, porque la territorialización pertenece a la misma lógica que la des-territorialización. Es precisamente por la naturaleza des-territorializada de gran parte de la existencia contemporánea por lo que se debe fraguar algún sentido de territorialización. Pero esta territorialización presupone necesariamente una forma consecuente de des-territorialización. Lo que nos encontramos es que la propia provisionalidad de tales territorializaciones opera en secreto con lo efímero de cualquier sentimiento de pertenencia. Tal y como las territorializaciones siempre cambian, también las identificaciones son fluctuantes y transitorias, aunque todo el tiempo dejan tras de sí huellas de su pasaje. En este sentido, la “pertenencia” se acerca al sentido rizomático del “llegar a ser” de Deleuze y Guattari en su evocadora descripción de la interacción entre la avispa y la orquídea, donde la avispa “llega a ser” como la orquídea, y la orquídea como la avispa (Deleuze y Guattari, 1988:10). Y como el “llegar a ser”, la “pertenencia” es un proceso proactivo y no un estado dado. Como dice Bell:

El rizoma ha sido una analogía importante aquí, proporcionando una imagen del movimiento que puede llegar a un reposo temporal en nuevos lugares a la vez que mantiene conexiones sucesivas en todas partes (Bell, 1999: 9).

Está claro que dentro del contexto de los estudios post-coloniales, los teóricos de la arquitectura pueden tomar provecho de enganchar con las teorías de la identidad cultural que emanan del trabajo de Homi Bhabha y Judith Butler. Esto no sólo abrirá un debate atrapado en un discurso sobre la forma que se implicará con los sofisticados discursos fuera de la disciplina de la arquitectura, sino que introducirá modos sutiles y novedosos de entender el apego al lugar. A este respecto, el trabajo de Butler sobre el “comportamiento” y la idea subsiguiente de “pertenencia” son particularmente productivos.

Bien pueda ser que el concepto de “pertenencia”, un modelo siempre provisional y rizomático de apego al lugar, nos ofrezca un paradigma viable para reemplazar el ya de algún modo gastado modelo de “habitar” que una vez tanto dominó el discurso arquitectónico. Porque si la identidad misma no es ya una condición fija, sino un sitio continuamente re-negociable de la expresión personal, entonces la “pertenencia” nos ofrece un concepto igualmente flexible que se puede acomodar a la naturaleza transitoria de la existencia contemporánea. En un ámbito cuyas figuras paradigmáticas incluyen el *ambulante*, el *migrante*, el *refugiado* y el *exiliado*, la idea de *pertenecer* ofrece un marco más adecuado para entender los modelos contemporáneos de identificación con el lugar.

Traducción: Fernando Quesada

Notas

¹ Citado en Bell, 1999: 136.

² Citado en Bell, 1999: 136.

³ Butler, 1991, citado en Bell, 1999: 7. Aquí hay paralelismos con el uso que hace Irigaray de la mimesis en la construcción del género: “jugar con la mimesis es así, para una mujer, intentar recuperar el lugar de su explotación por el discurso, sin permitirse a ella misma ser simplemente reducida a ello. Significa someterse una vez más a *ideas*, en tanto que la mujer está del lado de lo *perceptible* o la *materia*, en concreto a ideas sobre sí misma que elabora la lógica masculina, pero de modo que se haga *visible*, gracias a un efecto de repetición agradable, que se suponía que debía permanecer invisible: la aparición de una posible operación de lo femenino en el lenguaje”. (Irigaray, 1985: 76). Sin embargo hay una profunda diferencia entre el empleo del término en Butler e Irigaray. Para Irigaray la mimesis funciona en el lenguaje femenino y ofrece un modo de resistencia a la lógica masculina dominante, mientras que para Butler la mimesis explica la manera en que el género de cualquier tipo de constituye. Como escribe Bell: “para Irigaray, la mimesis está al nivel de la estrategia, una estrategia que se revela a través de su repetición de ideas sobre la mujer, y no al nivel de la constitución, como lo está para Butler” (Bell, 1999: 9).

⁴ Esto conduce a un cierto pesimismo en el trabajo de Butler. Como dice Vikki Bell: “diría que la categoría de mímica tal y como la emplea Butler en su trabajo lleva consigo una cierta carga de tristeza, tanto de renuncia (posibilidades de ser de otro modo), como de resignación que se *lleva* bajo coacción. No hay ninguna repetición agradable aquí. El comportamiento de género se entiende como una estrategia de *supervivencia* formada en una matriz heterosexual que, aunque no compulsiva, es hegemónica, de tal modo que las estructuras psíquicas que emplea son análogas a la melancolía, en la que el objeto perdido es incorporado a la vida psíquica como parte del ego, objeto de ambivalencia, es decir, a la vez amado y odiado” (Bell, 1999: 140).

⁵ Nota del traductor: se traduce el original *drag* por travesti, que es su acepción más próxima si le sumamos su otra acepción original, resistencia, por lo que debe entenderse la traducción con este doble significado.

⁶ Bell plantea la posibilidad de entender lo judío en este sentido en Bell, 1999. Ver también Gunew, 1996: 159-171.

⁷ La propia Butler ha abordado este tema: “creo que hay un comportamiento de la mirada que no es simplemente la transposición de un modelo textual en uno visual. Que cuando vemos a Rodney King, cuando vemos ese video también estamos leyendo y constituyendo, y esa lectura es una cierta conjura y una cierta construcción. ¿Cómo describimos eso? Me parece que ésa es una modalidad de comportamiento, que es una radicalización, que el tipo de práctica de lectura visual que lleva aparejado ver este video es parte de lo que yo entendería como el comportamiento de lo que es *conferir raza* a algo o ser *asignada una raza*. Así que supongo que estoy interesada en los modos de comportamiento que se escapan de su contexto puramente textual” (Judith Butler, entrevista con Vikki Bell, “On Speech, Race and Melancholia”, en Bell, 1999:169).

⁸ He llegado a pensar que ninguna obra de arte o de la cultura puede ser considerada política por completo, sin importar cuánto se etiquete a sí misma ostentosamente como tal, porque no puede haber nunca garantía alguna de que va a ser usada de la manera que ella misma exige. Un arte enormemente político (Brecht) puede tomarse por un arte puro y apolítico. El arte que parece que quiere ser meramente estético y decorativo puede reescribirse como arte político gracias a una interpretación enérgica. La reescritura política o apropiación, el uso político, entonces, debe ser alegórico. Uno tiene que saber que esto es lo que se supone que es o significa. En esencia es inerte (Jameson, 1997:258-59).

⁹ El propio estudio de Fortier trata sobre una determinada comunidad de emigrados italianos en Londres, cuyas actuaciones simbólicas, ligadas a menudo a festivales religiosos específicos, negociaban un sentido de pertenencia espacial que era parte de una comunidad emigrante y específicamente italiana, pero también y quintaesencialmente “británica”. El estudio se basaba en una comunidad y su asociación con una iglesia determinada, St Peter, sus rituales y formas de expresión cultural. Este estudio se basa en gran parte en el de Butler. Como dice Portier: “Cuando me sentaba en los bancos de la iglesia, parecía como si estuviera viendo la *reposición* de parte de una identidad *haciéndose*: la *repetición estilizada de actos* alcanzó una especie de sentimiento de mismidad profundamente arraigado que había sedimentado en mi cuerpo. A su vez, los rituales cultivaban un cierto sentimiento de pertenencia. Este corto episodio me hizo darme cuenta de hasta qué punto la identidad cultural está encarnada, y los recuerdos se incorporan, siendo ambos resultado de acciones repetidas. Y cómo éstos, a su vez, son *vívidos* como *expresiones* de un sentimiento profundamente sentido de identidad y pertenencia” (Portier, 1999: 48). Fortier concluye así: “St Peter es un lugar para el recuerdo. Es un lugar de memoria colectiva, en el que los elementos del pasado se remiendan juntos para formar un cuerpo colectivo de pertenencia. Es un lugar donde las vidas individuales, presentes y pasadas, son llamadas a habitar el espacio presente, para *membrarlo*. Finalmente, es un sitio donde los cuerpos individuales circulan, van y vienen, donde los cuerpos son actores significantes que reclaman y practican la identidad de St Peter y la antigua *Little Italy*. Estos cuerpos, a su vez, son proyectados en una estructura de significado que los precede y los remiembra en definiciones de género de identidad y pertenencia. Re-memberar *The Hill* funciona a través de cuerpos a los que se confiere a la vez etnia y género, mientras que la circulación de estos cuerpos de etnia y género asignados genera un espacio en proceso de reclamarse como un territorio de pertenencia(s)” (Portier, 1999: 59).

¹⁰ *Fort* es el alemán para “irse” o “ido”, *Da* lo es para “allí”. En “Más allá del principio del placer”, de 1920, Freud describe un juego infantil inventado por su nieto antes de aprender a hablar, en el que lanzaba objetos atados con una cuerda a un trozo de madera, haciéndolos desaparecer de su vista (*fort*), y recuperándolos al tirar de la cuerda (*da*). Nota del traductor.

¹¹ Se traduce por re-memberar el original *re-member*, que alude al recuerdo además de a la recomposición. Nota del traductor.

¹² Esto está de acuerdo con la idea de Foucault de que la transgresión del límite no niega el límite, sino que lo ilumina en el “flash de su atravesamiento” (Foucault, 1977: 33-34).

¹³ Esto recuerda en parte el discurso sobre la identidad que emerge de la formulación de Lacan sobre el Estado del Espejo (Lacan, 1993: 35). Significativamente, Lacan se refiere a un ensayo anterior de Caillois sobre "Mímica y Psicastenia Legendaria". El asunto para Caillois no es la identificación, sino el horror de la no-diferenciación entre uno mismo y el entorno. Esta condición es problemática porque la identidad depende de la habilidad de un organismo para distinguirse él mismo de sus alrededores (Caillois, 1984: 16-32).

Bibliografía

Augé, Marc: *A War of Dreams*, Pluto, Londres, 1999.

Bhabha, Homi (ed.): *Nation ad Narration*, Routledge, Londres, 1990.

Bell, Vikki (ed.): *Performativity and Belonging*, Sage, Londres, 1999.

Butler, Judith: *Gender Trouble*, Routledge, Londres, 1990.

– "Imitation and Gender Insubordination", en FUSS, Diana (ed.): *Inside/Out: Lesbian and Gay Theories*, Routledge, New York, 1991.

– *Bodies that Matter*, Routledge, Londres, 1993.

Caillois, Roger: "Mimicry and Legendary Psychasthenia", en *October*, 84, 1984, pp. 16-32.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus*, Athlone, Londres, 1988.

Foucault, Michel: "Preface to Transgression", en Bouchard, Donald (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977.

Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A critical history*, Thames and Hudson, Londres, 1992.

Fraser, Mariam: "Classing Queer", en Bell, Vikki (ed.), *Performativity and Belonging*, Sage, Londres, 1999.

Gunew, Sneja: "Performing Australian Ethnicity: Helen Demidenko", en Ommundsen, Wenche y Rowley, Hazel (eds.), *From a Distance: Australian Writers and Cultural Displacement*, Deakin University Press, Geelong, 1996.

Irigaray, Luce: *This Sex Which is not One*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1985.

Jameson, Fredric: "Is Space Political?", en Leach, Neil (ed.), *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres, 1997.

Lacan, Jacques: "The Mirror Stage", en Easthope, Anthony (ed.), *Contemporary Film Theory*, Longman, Londres, 1993.

Portier, Anne-Marie : "Re-membering Places and the Performance of Belonging(s)", en Bell, Vikki (ed.), *Performativity and Belonging*, Sage, Londres, 1999.

Robbins, Derek: *Bordieau and Culture*, Sage, Londres, 2000.

Turkle, Sherry: *Life on the Screen*, Simon and Schuster, Nueva York, 1995.

BIOGRAFÍAS

Editores:

Fernando Quesada. Combina su trabajo en la realización de concursos de arquitectura con la investigación y la práctica artística. Doctor Arquitecto, UPM, 2002. Profesor de Proyectos Arquitectónicos, Escuela de Arquitectura de Alcalá, Madrid. Autor del libro *La Caja Mágica, Cuerpo y Escena*. Desde 2001 co-director de la publicación *O-Monografías*. Ha desarrollado el proyecto escénico-coreográfico *NSEW*. Colaborador habitual del Aula de Danza de la UAH, con la que ha co-organizado el proyecto *Cultivos 2* para el Festival Madrid en Danza 2006.

Amparo Écija. Licenciada en Historia del Arte (UCM, 2001), obtuvo el DEA con el proyecto de investigación *La Ribot y las piezas distinguidas* (UCM, 2004). Becaria FPI (2006-2010) del MICINN, realiza su tesis sobre *Nueva Danza en España*. Forma parte del grupo de investigación ARTEA y colabora en el *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Ha impartido clases de *Historia de la danza del S. XX* en la Facultad de Bellas Artes (UCLM) y en la Universidad de Alcalá y conferencias en cursos y seminarios. Es coordinadora de la Asociación ARTEA Investigación y Creación Escénica y fue subdirectora del Aula de Danza Estrella Casero de la Universidad de Alcalá (2007-2008).

Colaboradores:

María Teresa Muñoz. Doctor Arquitecto y Profesora de Proyectos arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Autora, entre otros, de los siguientes libros: *Cerrar el círculo y otros escritos* (Madrid, 1989); *La otra arquitectura orgánica* (1995); *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (1998); *Vestigios* (Madrid, 2000), *Juan Daniel Fullaondo. Escritos críticos* (2007); *Edición crítica de la Estatuaria Megalítica Americana de Jorge Oteiza* (2007). Ha escrito numerosos artículos en revistas de arquitectura y arte y es coautora, con Juan Daniel Fullaondo, de tres volúmenes sobre la Arquitectura contemporánea española y de estudios críticos de los escultores Jorge Oteiza y Eduardo Chillida y del historiador Bruno Zevi.

Pablo Palacio. Compositor, su trabajo se centra en la transformación y la percepción del sonido. Ha compuesto varias piezas para danza y creado teatros sonoros en instalaciones multicanal que son actualmente difundidas internacionalmente. También colabora mediante publicaciones, talleres y conferencias en diversos centros e instituciones.

Muriel Romero. Bailarina y coreógrafa. Desarrolla una dilatada trayectoria como solista en prestigiosas compañías de danza nacionales e internacionales, trabajando con los coreógrafos más destacados de nuestro tiempo. En la actualidad se dedica a la creación y a la enseñanza.

Heidi Gilpin. Profesora Asociada en el Departamento de Alemán en Amherst College (USA), donde imparte estudios escénicos, arte electrónico, estudios sobre arquitectura, teoría de la cultura y estudios multidisciplinarios. De 1989 a 1996 trabajó como dramaturga para el coreógrafo William Forsythe en el Ballett Frankfurt, donde ambos desarrollaron estrategias para la búsqueda del movimiento utilizando principios arquitectónicos y tecnologías interactivas. En la actualidad está terminando el libro *Architectures of Disappearance*, sobre el movimiento en las artes escénicas, los nuevas tecnologías y la arquitectura, y editando la colección de ensayos *The Senses in Motion*.

Merce Cunningham. Coreógrafo, se forma en teatro y danza en el Cornish School (Seattle). De 1939 a 1945 es solista en la compañía de Martha Graham. Presenta su primer solo junto a John Cage en New York en 1944. Crea Merce Cunningham Dance Company en el Black Mountain College en el verano de 1953 y desde entonces ha coreografiado unas 200 piezas

que han revolucionado el concepto de danza. Desde finales de la década de los noventa ha trabajado con cine y vídeo en colaboración con otros artistas.

Philippe Guisgand. Doctor en Estética, Teoría y Práctica de las Artes (2005) y profesor en el departamento de Música y Danza de la Lille 3 University. Recientemente ha publicado *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker* (en francés), *Anne Teresa De Keersmaecker* (en italiano) y varios artículos sobre estética y danza en diversas revistas francesas de arte y *performance*.

Colette Sadler. Glasgow, 1974. Formación en ballet clásico en The Scottish Ballet y en Londres, se graduó después en danza y teatro en el Laban Centre de Londres. Entre 1995 y 2002 trabajó como intérprete para numerosos coreógrafos incluidos Amanda Miller y Vicente Saez. En 1996 recibió una beca del British Council para estudiar en Nueva York y en *Le Groupe de La Place Royale* de Ottawa, Canadá, donde hizo su primer solo. En 2002 fundó su propia compañía *Stammer productions*. www.stammerproductions.com.

María Jerez. Madrid, 1978. Estudia teatro en Madrid y París. Paralelamente se interesa por la danza y las artes visuales. Desde 1997 trabaja y colabora con distintas compañías y artistas independientes. En 2001 empieza a desarrollar su propio trabajo. En 2002 participa en el programa Mugatxoan y de esta experiencia crea su primera pieza *El Caso del Espectador*, estrenada en 2004. En 2006 crea, junto a los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Alcalá, *This Side Up*. En 2008 estrena *The Neverstarting Story*, un proyecto de Amaia Urria, Cristina Blanco, Cuqui Jerez y María Jerez.

Diana Coca. Palma de Mallorca, 1977. Vive y trabaja en España y Londres. Licenciada en Fotografía por la Arts & Architecture Brighton University y Licenciada en Filosofía por la Universitat de les Illes Balears. Ha sido becaria de Fotografía en la Academia de España en Roma, así como artista en residencia en el Aula de Danza Estrella Casero de la UAH y la Casa Encendida. Recibe la Ayuda a la Movilidad Internacional de Matadero Madrid para completar su formación en el International Center of Photography de Nueva York. Ha realizado talleres de Fotografía con Duane Michals, Ralph Gibson, Alberto García-Álix. Ha expuesto en Europa y ganado diversos certámenes nacionales e internacionales.

Toshihiro Komatsu. Después de estudiar en la Tokyo National University of Fine Arts and Music, el Massachusetts Institute of Technology y la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Komatsu ha tenido exposiciones a nivel nacional e internacional. Sus proyectos y obras abarcan un rango amplio de exposiciones y espacios artísticos públicos y privados como el Tokyo Metropolitan Museum of Photography; los centros P.S.1, Sculpture Center y Queens Museum of Art en Nueva York; el Watertoren CHK de Holanda; el Ulsan en Corea; y el Museum of Contemporary Art de Taipei, Taiwan. Actualmente es Associate Professor en el Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de Kyoto, Universidad de Seika.

Susan Kozel. Trabaja entre las disciplinas de la danza y la filosofía en el contexto de las tecnologías digitales, en Inglaterra, Europa, Escandinavia y Canadá, colaborando con artistas digitales, ingenieros de sistemas, arquitectos y compositores, para crear *performances* e instalaciones. Es la directora de Mesh Performance Practices <http://www.meshperformance.org> e investigadora principal del SMARTlab Digital Media Institute en la University of East London (UK). Es Doctora en Filosofía, especializada en los escritos sobre fenomenología de Merleau-Ponty, y autora del libro *Closer: performance, technologies, philosophy* (2007) publicado por The MIT Press.

James Elkins. Graduado en Inglés e Historia del Arte y Doctor en Historia del Arte en 1989 en la Universidad de Chicago. Enseña en la School of the Art Institute de Chicago como E.C. Chadbourne Chair en el Departamento de Historia del Arte, Teoría y Crítica. Su trabajo trata la historia y la teoría de las imágenes en el arte, la ciencia y la naturaleza. Ha publicado, entre

otros libros, *What Painting Is, Why Are Our Pictures Puzzles, The Domain of Images, On Pictures and the Words That Fail Them* y *How to Use Your Eye*. Actualmente dirige el Stone Summer Theory Institute en Chicago y prepara las publicaciones *The Project of Painting: 1900-2000* y *Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Art*.

María Asunción Salgado. Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (2004). Trabaja como arquitecto y en la redacción de artículos de crítica de arte y arquitectura, en los que aborda la relación de éstos con el cine y las nuevas tecnologías. Desde 2001 compagina estas actividades con la docencia, impartiendo clases como profesora adscrita al Departamento de Expresión Gráfica en la titulación de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid.

M. Elena Úbeda. Postdoctoral Fulbright/MICINN/FECYT, *Intertextuality and context: study of the ideological strategies which are the baseline for the museum entity in relation to artistic tactics of resistance*, The School of the Art Institute of Chicago, 2008-10; Tesis Doctoral *La mirada desbordada. El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*, Universidad de Granada, 2006. Miembro del Grupo de Investigación HUM480, Universidad de Granada; Licenciatura en Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 1998. Beca de Investigación con cargo al GI HUM-480, 2002-03.

Gabriel Villota Toyos. Licenciado en Bellas Artes y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco, donde ejerce de profesor. Ha trabajado habitualmente en diversas actividades relacionadas con las artes visuales y ha publicado en numerosas revistas especializadas, catálogos de arte y otros medios escritos. Sus últimos trabajos han sido los libros *En, desde, por, contra. Crónicas vascas del arte a comienzos de siglo* (2008), *Sujeto e imagen-cuerpo: entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador* (2004), y el vídeo documental *Devenir vídeo (Adiós a todo eso)* (2005), producido en el marco del proyecto Desacuerdos.

Victoria Pérez Royo. Doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca (2007) con la tesis *Danza y tecnología. Modelos de interacción*. Desde 2003 es profesora de Estética y Teoría del Arte en Viadrina Europa-Universität, Alemania. Estudió filosofía y Teoría de las Artes Escénicas en Freie Universität Berlin, Universidad de Salamanca, Institute of Theatre Science Goethe University y Universidad de Barcelona, y Danza contemporánea en el Institut del Teatre (Barcelona). Miembro del grupo de investigación ARTEA. Áreas de investigación: danza y nuevas tecnologías, videodanza, danza y arte público, el andar como práctica artística.

Julie Perrin. Profesora en el Departamento de Danza de la universidad Paris 8 Saint-Denis. Investiga sobre la danza contemporánea en Estados Unidos y Francia desde los años cincuenta, y en particular sobre las espacialidades de la obra coreográfica. Ha publicado *Projet de la matière—Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, y diferentes artículos en las revistas *Etudes théâtrales*, *Repères—Cahier de danse*, *Théâtre/Public*, *Vertigo—Esthétique et histoire du cinéma*.

Fabiana Dultra Britto. Crítica de danza, profesora y coordinadora en PPGDanza/UFBA. Licenciada en Danza (UFBA), Máster en Arte (USP) y Doctorado en Comunicación y Semiótica (PUC-SP). Entre otros proyectos ha coordinado la elaboración de un mapa de la danza en Brasil (*Rumos Dança-2000*, Itaú Cultural) y editado el libro resultante: *Cartografia da Dança*. Ha publicado recientemente el libro *Temporalidades em Dança* (Belo Horizonte, FID, 2008).

Paola Berenstein Jacques. Arquitecta-urbanista, profesora de la Faculdade de Arquitetura da UFBA y vice-coordinadora de PPG-AU/FAUFBA. Es autora de varios libros: *Les favelas de Rio* (2001), *Estética da Ginga* (2001); *Esthétique des favelas* (2003). Co-autora de *Maré, vida na favela* (2002) y coordinadora de *Apologia da Deriva* (2003), *Corps et Décors urbains* (2006), y *Corpos e cenários urbanos* (2006).

Neil Leich. Arquitecto y profesor de Teoría de la arquitectura en la University of Brighton, y *Visiting Professor* en la University of Southern California. Ha enseñado además en la Architectural Association, Columbia GSAPP, Cornell University, Dessau Institute of Architecture y SCI-Arc. Es autor, editor y traductor de 18 libros, incluyendo *Rethinking Architecture* (1997), *The Anaesthetics of Architecture* (1997), *Designing for a Digital World* (2002), *Digital Tectonics* (2004) y *Camouflage* (2006), y fue co-comisario de la exposición *(Im)material Processes: New Digital Techniques for Architecture* de la Bienal de Arquitectura de Beijing 2008.

BIOGRAPHIES

Editors:

Fernando Quesada. He combines his work making architecture competitions with the artistic and practical research. Ph. D. in Architecture, UPM, 2002. Teacher of Architectural Design, Escuela de Arquitectura de Alcalá (Madrid). He is the author of the book *La Caja Mágica, Cuerpo y Escena* (2004) and co-director of *O-Monografías* publication since 2001. He has developed the performing-choreographic *Project NSEW*. He is collaborator at Aula de Danza de la Universidad de Alcalá, co-organizing with it the project *Cultivos 2*. for the Madrid en Danza 2006 Festival.

Amparo Écija. B.A. (Hon.) in Art History (UCM, 2001). She passed her DEA in 2004 with the project: *La Ribot y las piezas distinguidas* (UCM). She belongs to the FPI Program (MICINN) and she is doing her thesis about New Dance in Spain. She belongs to the research group ARTEA and collaborates with the *Digital Archive for the Performing Arts*. She is coordinator of the association ARTEA Research and Performing Arts and she was subdirector of the Dance Department at the Center of the Arts of Alcalá University (Madrid, 2007-2008).

Contributors:

María Teresa Muñoz. Ph. D. Architect and Professor of Architectural Design at Madrid School of Architecture. She has published: *Cerrar el círculo y otros escritos* (Madrid 1989); *La otra arquitectura orgánica* (1995); *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (Madrid 1998); *Vestigios* (2000), *Juan Daniel Fullaondo. Escritos críticos* (2007); *Edición crítica de la Estatuaría Megalítica Americana de Jorge Oteiza* (2007), and has written essays in journals of architecture and art. Co-author, with Juan Daniel Fullaondo, of three volumes about Spanish Contemporary Architecture and critical studies about the sculptors Jorge Oteiza and Eduardo Chillida, and the historian Bruno Zevi.

Pablo Palacio, composer. His work is focused in the transformation and perception of sound. He has composed several pieces for dance and has created sonic theatres in multichannel installations. He also collaborates with different institutions through publications, workshops and lectures.

Muriel Romero, dancer and choreographer. She has developed a long trajectory as soloist in prestigious national and international dance companies, where she has worked with the most distinguished choreographers. Nowadays she is devoted to creation and teaching.

Heidi Gilpin is Associate Professor in the Department of German at Amherst College (USA), where she teaches performance studies, electronic arts, architectural studies, cultural theory, and multidisciplinary studies. From 1989-1996 she worked in Frankfurt, Germany as the dramaturg for choreographer William Forsythe and the Ballett Frankfurt, where they developed strategies of movement research involving architectural principles and interactive technologies. Gilpin is currently completing a book, *Architectures of Disappearance*, which addresses issues of movement in performance, new media, and architecture. She is also editing a collection of essays entitled *The Senses in Motion*.

Philippe Guisgand. Ph. D. in Aesthetics, Theory and Art Practice (2005) and teacher in the Music and Dance Department of Lille 3 University. He has recently published the book *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker* (in French), *Anne Teresa De Keersmaecker* (in Italian) and several articles about aesthetics and dance in different French journals about art and performance.

Colette Sadler. Glasgow, 1974, was trained in Classical ballet at The Scottish Ballet and in London. She later completed a BA (hons) in dance theatre at the Laban Centre, London. Between 1995 and 2002 she worked as a performer for numerous choreographers including Amanda Miller and Vicente Saez. In '96 she received a British Council award to study in New York and at 'Le Groupe de La Place Royale' in Ottawa, Canada, where she made her first solo work. In 2002 she initiated her own company *Stammer productions*. For further info see www.stammerproductions.com.

María Jerez. Madrid, 1978. She studied theater in Madrid and Paris. At the same time she got interested in dance and visual arts. Since 1997 she works and collaborates with different companies and artists. In 2001 she started developing her own work. In 2002 she participated in *Mugatxoan* and from this experience she created her first piece: *El Caso del Espectador* (2004). In 2006 she created *This Side Up*, together with the students of the Escuela de Arquitectura de Alcalá (Madrid). In 2008 she presents *The Neverstarting Story*, a project by Amaia Urrea, Cristina Blanco, Cuqui Jerez and María Jerez.

Diana Coca. Palma de Mallorca, 1977. Lives and works in Spain and London. BA (Hons) Photography at the Arts & Architecture Brighton University, UK, & BA (Hons) Philosophy at the Illes Balears University (Spain). Fellowship at the Spanish Academy in Rome and artist in residency at the Aula de Danza Estrella Casero from Alcalá de Henares University and La Casa Encendida. Granted by Matadero Madrid to study Photography at the International Center of Photography, New York. Photography workshops with Duane Michals, Ralph Gibson, Alberto García-Alix. Winner of national and international competitions, her work has been exhibited widely in Europe.

Toshihiro Komatsu. After studying at Tokyo National University of Fine Arts and Music, Massachusetts Institute of Technology and the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Komatsu has shown extensively both internationally and nationally. He has had exhibitions and projects in a range of public and private exhibitions and project spaces, such as: Tokyo Metropolitan Museum of Photography; P.S.1, Sculpture Center and Queens Museum of Art, New York; Watertoren CHK, Netherlands; Ulsan, the Republic of Korea; and the Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwan. He is currently Associate Professor, Department of Fine Arts, Faculty of Art, Kyoto Seika University.

María Asunción Salgado. Ph. D. Architect, Universidad Politécnica de Madrid (2004). She is an architect, combining professional practice with research and writing about art and architecture, in the field of film studies and new technologies. Since 2001 she teaches Architectural and Graphic Design at the School of Architecture, Universidad Europea, Madrid.

M. Elena Úbeda, Postdoctoral Fulbright/MICINN/FECYT, *Intertextuality and context: study of the ideological strategies which are the baseline for the museum entity in relation to artistic tactics of resistance*, The School of the Art Institute of Chicago, 2008-10; Ph. D. *La mirada desbordada. El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*, Universidad de Granada, 2006; Member of the research group HUM480, Universidad de Granada; Fine Arts School, Universidad del País Vasco, 1998. Research grant GI HUM-480, 2002-03.

Gabriel Villota Toyos. Degree in Fine Arts and Ph. D. in Audiovisual Communication, Universidad del País Vasco, where he teaches. He has worked in several activities related to the visual arts and has published in professional journals, art catalogs and other written media. His latest works include the books *En, desde, por, contra. Crónicas vascas del arte a comienzos de siglo* (2008), *Sujeto e imagen-cuerpo: entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador* (2004), and the video documentary *Devenir vídeo (Adiós a todo eso)* (2005), produced in the frame of the project “Desacuerdos”.

Victoria Pérez Royo. Ph. D. in Philosophy at Salamanca University, Spain (2007) with the dissertation *Dance and Technology. Models of Interaction*. Since 2003 she is lecturer at *Viadrina Europa-Universität*, Germany, lecturing in Aesthetic and Arts Theory. She studied Philosophy and Performing Arts Theory at the *Freie Universität Berlin*, Salamanca University, the Institute of Theatre Science of Goethe University and Barcelona University, as well as Contemporary Dance at the Institut del Teatre (Barcelona). Researcher of ARTEA. Areas of research: dance and new media, video-dance, dance and public art, walking as an artistic practice.

Julie Perrin is a teacher in the Dance Department of Paris 8 Saint-Denis University. Her research is focused in contemporary dance in the United States and France since the fifties, and specially about choreography and space. She has published *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d’une œuvre chorégraphique* and different articles in the journals : *Etudes théâtrales*, *Repères – Cahier de danse*, *Théâtre/Public*, *Vertigo – Esthétique et histoire du cinéma*.

Fabiana Dutra Britto is a dance critic, teacher and coordinator in PPGDança/UFBA. She has a degree in Dance (UFBA), Art MA (USP) and Ph. D. in Communication and Semiotics. Among others, she has coordinated the project for the development of a map about dance in Brazil (*Rumos Dança-2000*, Itaú Cultural), editing the book: *Cartografia da Dança*. She has recently published the book *Temporalidades em Dança* (Belo Horizonte, FID, 2008).

Paola Berenstein Jacques is an architect and urban designer, teacher in Faculdade de Arquitetura da UFBA and vice-coordinator of PPG-AU/FAUFBA. She is the author of several books: *Les favelas de Rio* (2001), *Estética da Ginga* (2001); *Esthétique des favelas* (2003). Co-author of *Maré, vida na favela* (2002) and coordinator of *Apologia da Deriva* (2003), *Corps et Décors urbains* (2006), and *Corpos e cenários urbanos* (2006).

PRÓXIMO NÚMERO

N. 13 Apropiaciones

Editores: Victoria Pérez Royo y ??????????????

Junio 2010

La apropiación como instrumento creativo escénico esconde un gran potencial crítico, en tanto conlleva la creación de un nivel textual de segundo grado: éste favorece la autorreferencialidad en los materiales retomados, que se desvelan como pertenecientes a un contexto político, social y artístico concreto. Por ello estas piezas subsidiarias funcionan asimismo como instrumentos de problematización y reflexión sobre la propia práctica escénica, en el establecimiento de un vínculo crítico con la pieza original.

Las prácticas parasitarias de apropiación despliegan una amplia gama de relaciones intertextuales respecto al material original que abarcan fórmulas tan distintas como la referencia, la cita, el metatexto, el homenaje, la apropiación, la reinterpretación o el détournement. En el próximo número de Cairón se investigarán estas estrategias creativas en el ámbito específico del cuerpo en la escena.

FORTHCOMING ISSUE

N. 13 Appropriations

Editors: Victoria Pérez Royo y ??????????????

June 2010

Appropriation as a creative tool for the scene conceals a great critical potential, as it entails the generation of a second textual level: this favors the self-referentiality in the recycled materials, so that they reveal themselves as belonging to a concrete political, social and artistic context. Due to this critical link to the original work these subsidiary pieces act as well as tools for reflection and problematizing of the very performative praxis.

The parasitic strategy of appropriation deploys a wide range of intertextual relationships towards the original material and covers such different practices as reference, quotation, metatext, tribute, appropriation, reinterpretation or détournement. The next issue of Cairón will deal with these creative strategies in the field of performing arts.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **CAIRON Revista de Estudios de Danza** a partir del número ____ inclusive

Nombre: _____ CIF/NIF: _____

Dirección: _____ Población: _____ Código postal: _____

Tel.: _____ e-mail: _____

Precio suscripción anual: 12,00 € (más gastos de envío).

Precio de números sueltos anteriores: 10,00 € (más gastos de envío).

Distribuidores / Libreros: 30% descuento.

Formas de pago:

☐ Tarjeta de crédito _____ Caducidad _____

☐ Domiciliación bancaria _____

☐ Contrarreembolso

Por favor envíen este boletín a:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. Antiguo Colegio Mayor de San Ildefonso.

Plaza San Diego s/n. 28801 Alcalá de Henares (Madrid) España

Tel. 91 885 40 66 e-mail: serv. publicaciones@uah.es

SUSCRPTION CARD

I wish to subscribe to the magazine **CAIRON Journal of Dance Studies** starting with number

Name: _____ VAT No: _____

Address: _____ Country: _____ Post/Zip code: _____

Tel.: _____ e-mail: _____

Annual suscription: 12,00 € (plus delivery costs).

Previous issues: 10,00 € (plus delivery costs).

Bookshops and distributors: 30% descuento.

Method of payment:

☐ Credit card _____ Expiry date _____

Please send this suscription form to:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. Antiguo Colegio Mayor de San Ildefonso.

Plaza San Diego s/n. 28801 Alcalá de Henares (Madrid) España

Tel. 91 885 40 66 e-mail: serv. publicaciones@uah.es