

# **MATERIA ACTIVA: LA DANZA COMO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN PARA UNA ARQUITECTURA DE RAÍZ FENOMENOLÓGICA**

**Mª AUXILIADORA GÁLVEZ PÉREZ**

Tesis doctoral

Dirigida por:

D. Iñaki Ábalos Vázquez

Departamento e Proyectos Arquitectónicos

E.T.S.A.M

Universidad Politécnica de Madrid

Junio de 2012

**MATERIA ACTIVA: LA DANZA COMO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN  
PARA UNA ARQUITECTURA DE RAÍZ FENOMENOLÓGICA.**

M<sup>a</sup> AUXILIADORA GÁLVEZ PÉREZ

# **MATERIA ACTIVA: LA DANZA COMO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN PARA UNA ARQUITECTURA DE RAÍZ FENOMENOLÓGICA.**

## **ÍNDICE:**

### **- INTRODUCCIÓN (P. 6)**

### **- PRIMERA PARTE:**

*Espectadores registrando sucesos, afecciones, condiciones...* (P. 15)

**CAPÍTULO 1: LA ACTITUD.** El cuerpo como activador del espacio: posición, gesto y acción. (P. 16)

- LA RÍTMICA EN HELLERAU (P. 27)

- EL FESTIVO FALKENBERG (P. 37)

**CAPÍTULO 2: LA ATMÓSFERA.** El cuerpo como receptor. La incidencia y producción de los fenómenos. (P. 46)

- LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS EN 1900. LA COLABORACIÓN DE LOÏE FULLER Y HENRI SAUVAGE (P. 50)

- LOS EFECTOS (P. 54)

- CAJAS DE RESONANCIA (P. 70)

**CAPÍTULO 3: LA NATURALEZA.** El eco de la naturaleza sobre el cuerpo y su capacidad resonante. (P. 80)

- MOVIMIENTO ONDULATORIO. MOVIMIENTO Y FORMA. LAS CONSTRUCCIONES ESPACIALES DE HUGO HÄRING (P. 88)

- MUSICALIDAD. IMÁGENES COMPARTIDAS DE LA NATURALEZA DE HANS POELZIG (P. 95)

- LA NATURALEZA DEL COSMOS. ISADORA DUNCAN EN RUSIA. (P. 103)



## **- SEGUNDA PARTE:**

*En la piel del bailarín, experimentando el fenómeno desde dentro, moviéndonos con él...*

(P. 115)

**CAPÍTULO 4: LA INTIMIDAD/ LO TÁCTIL.** Cuerpo dinámico. El espacio propio del cuerpo y su entrelazamiento con otras masas espaciales. (P. 116)

- EL ESPACIO NO ES VACÍO. *ENDLESSNESS* Y CONTINUIDAD ESPACIAL (P. 121)
- CRISTALOGRAFÍAS DINÁMICAS. LAS CONSTRUCCIONES DEL CUERPO (P. 132)
- MASAS, ENERGÍAS Y FLUJOS ESPACIALES EN *CORREALIDAD*. *TOUCH AND GO REALITY!* (P. 140)

**CAPÍTULO 5: LA FANTASÍA.** El paisaje interior del cuerpo. Recuerdos e invenciones. (P. 150)

- TRAS LAS TRAZAS DE LA IMAGINACIÓN. EL PRIMER MOVIMIENTO: LA RESPIRACIÓN. PATRONES DE LA IMAGINACIÓN DINÁMICA, OPUESTOS Y TELEPOESÍA (P. 156)
- COLLAGE Y LIBRE ASOCIACIÓN. RECUERDOS, MITOS, SUEÑOS Y MEMORIAS (P. 166)
- LOS PAISAJES DE MUNDOS INVENTADOS (P. 176)

**CAPÍTULO 6: EL ESPACIO ACÚSTICO/ EL TIEMPO.** Cuerpo en proceso. Montaje en tiempo real. (P. 185)

- LA FORMALIZACIÓN DEL ESPACIO ACÚSTICO. LOS CONSTRUCTORES DE INSTANTES (P. 191)
- ENSAMBLAJE EN TIEMPO REAL. DISEÑO PARTICIPATIVO. CICLOS RSVP (P. 200)
- Y ADEMÁS DE REGLAS DE JUEGO: AZAR, CIBERNÉTICA Y SISTEMAS (P. 207)
- *THE MIND IS A MUSCLE*. PROCESOS EXPUESTOS (P. 214)

**- CONCLUSIONES.** Entornos coreográficos. (P. 222)

# INTRODUCCIÓN

MATERIA ACTIVA: LA DANZA COMO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN PARA UNA ARQUITECTURA DE RAÍZ FENOMENOLÓGICA.

La línea de estudio que da pie a la investigación de la presente tesis es indagar en los procesos y hechos arquitectónicos que nacen e inciden en la sensibilidad fenomenológica<sup>1</sup>, utilizando para ello los hallazgos que una disciplina como la danza puede aportar. Se diría que exploraremos tanto en lo referente a las metodologías y procesos como en los resultados concretos o en los conceptos teóricos, los fenómenos que según una secuencia “*espacio-temporal*” se nos presentan al *habitar un lugar o una posición o situación*. Esta arquitectura de raíz fenomenológica no vendría definida por una geometría concreta, una cierta tecnología, un tipo o un sistema, sino más bien por la implicación del “*cuerpo*” en cualquiera de los niveles posibles: posicional, dinámico, anímico, espiritual, fantástico... Es por tanto necesario explorar la inmersión en los fenómenos espacio temporales, la experiencia del contacto del espacio de nuestro cuerpo con la esencia espacial que está fuera del límite de nuestra piel y es aquí donde la danza aparece como una disciplina clave, como un laboratorio donde indagar con total libertad los conceptos que nos interesan con relación al *sistema cuerpo y espacio*.

---

<sup>1</sup> Podemos resumir aquí el marco fenomenológico que ha servido de arranque en nuestro trabajo. Según el método fenomenológico, el hombre se encuentra arrojado al mundo y es de sus experiencias (percepciones directas), de su cuerpo, que lo conoce. Nuestro día a día está formado por fenómenos, luego podemos realizar diversas abstracciones para elaborar teorías, pero nuestra primera y básica fuente de conocimiento son los fenómenos que percibimos y en los que estamos implicados. El cuerpo, por tanto es nuestra herramienta de relación con el medio, es una estructura claramente espacial que interactúa con él, modificándolo y viceversa, dejándose modificar. Alrededor de 1900, Edmund Husserl empieza a sentar las bases de la fenomenología. Hay filósofos afines a estas teorías con anterioridad (Berkeley 1685- 1753) pero es Husserl el que forma las ideas básicas para el método fenomenológico (“*Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*”. 1913 ). Básicamente propugna la “vuelta a las cosas”, la valoración de las experiencias perceptivas en estado primario (sin pre-juicios previos) y de la intuición como medio de conocimiento y un tiempo de carácter multifocal no lineal. Martin Heidegger (“*El ser y el tiempo*” 1927) se verá influenciado por estas ideas y aportará, entre otras, cuestiones relativas a que la manera del hombre de relacionarse con el mundo es *habitar* (“*Edificar, habitar, pensar*”. Darmstadt 1951). El existencialismo ahondará también en la idea de estar “arrojados” al mundo, Jean-Paul Sartre (“*La imaginación*” 1936) en obras como “*El ser y la nada*” (1943) nos muestra como ese estar arrojados a la existencia, es lo que nos configura prioritariamente. Maurice Merleau – Ponty, con su “*Fenomenología de la percepción*” (1945) dará importancia “no sólo a la naturaleza existencial (mundana) del sujeto humano, sino ante todo a su naturaleza corpórea, es el primero que hace del cuerpo el tema central de su detallado análisis filosófico”. Gaston Bachelard en 1957 con “*La poética del espacio*” utilizará la imagen poética para configurar el conocimiento. El filósofo y pedagogo Otto Friedrich Bollnow aportará también un interesante punto de vista con su “*Hombre y espacio*” (1963) que estudiaremos específicamente en esta investigación. Por último, y más recientemente en distintos aspectos, básicamente relacionados con el espacio, el tiempo, el cuerpo y sus implicaciones socioculturales, se desarrollan los estudios de Foucault, Bakhtin, Lyotard o Deleuze y Guattari. También serán de nuestro interés filósofos, que si bien no tratan de la fenomenología si hacen de algunos aspectos fundamentales a la misma el objeto de su estudio, nos referimos por ejemplo a Spinoza con relación a la configuración y definición de los cuerpos o a Friedrich Nietzsche con relación al movimiento.

Si bien diversos autores han puesto de relevancia y han señalado el interés de la danza como disciplina fundamental para explorar el nexo entre hombre y espacio y la han situado como primordial para estudiar los fenómenos que incorporan tiempo, espacio, movimiento y percepción, no existe una profundización en la comparación metodológica, procesual o formal entre las disciplinas de la danza y la arquitectura, de forma que se pongan en valor las conexiones entre ambas y se produzca un mutuo enriquecimiento y aprendizaje con el objetivo, entre otros, de atisbar una cierta metodología proyectual que pueda incorporar las conclusiones de esta comparación<sup>2</sup>. Dicha comparación será el objetivo de la presente tesis doctoral. Podemos decir que en consecuencia es una tesis sobre el *movimiento*. Efectivamente, es a través del movimiento que, entendemos, se activa la experiencia fenomenológica en sus diversas modalidades y es a través del movimiento que una secuencia espacio-temporal se construye. Maurice Merleau- Ponty (1908- 1961) pone esto de manifiesto cuando argumenta que siendo el cuerpo nuestro modo de acceder al mundo, es mediante la experiencia motriz de nuestro cuerpo que se nos proporciona este acceso<sup>3</sup>, en concreto dirá que el movimiento del propio cuerpo es al tacto lo que la iluminación es a la visión<sup>4</sup>. Para él, el fenómeno del movimiento no hace más que manifestar de una manera más sensible la implicación espacial y temporal<sup>5</sup>. Según esta línea argumental, lo que ponemos en relieve es la experiencia de las cosas- no las cosas en sí- en el sentido en el que el mismo Merleau- Ponty llama experiencia de la cosa o de la realidad a la plena coexistencia con el fenómeno, al momento en el que éste estaría, bajo todos los aspectos, al máximo de articulación<sup>6</sup>; y es aquí donde la danza aparece como un ámbito experimental de este acceso al mundo y a las cosas. Aparece como modelo de máxima articulación y sintonía del sistema cuerpo- entorno y por tanto, como un lugar en el que estudiar sus problemáticas y metodologías concretas, para un proceso creativo proyectual arquitectónico que tenga por objetivo considerar la experiencia fenomenológica como material de trabajo.

Este carácter de la danza como fenómeno que se vive y que se genera a partir de esta máxima articulación entre el cuerpo y los sucesos del entorno, ha sido estudiada en profundidad en

---

<sup>2</sup> El objeto de nuestro interés, complementa valiosas investigaciones como la llevada a cabo por Fernando Quesada, en su libro *“La caja mágica. Cuerpo y escena”* (Colección Arquíthesis, 17. 2004), consecuencia de su tesis doctoral, en el que el tema del cuerpo en movimiento en el espacio, la arquitectura teatral y la acción del espectador son las piezas que articulan el trabajo. También está reflejado en otros trabajos, algunos de ellos muy recientes, que relacionan danza y arquitectura (por ejemplo la tesis de Sarah Beth Rosenberg *“On Architecture and the Dancing Body: Changing Visuality”* Wesleyan University” 2010) pero en todo caso, si bien son trabajos tangenciales al nuestro en algunos aspectos, no están enfocados como decimos en esta comparación metodológica que aborda de manera amplia los procesos de ambas disciplinas – danza y arquitectura- ni están ubicados en el mismo intervalo temporal. Nuestra intención es cubrir ese vacío de forma que se pueda añadir alguna novedad a trabajos tan interesantes como los reseñados.

<sup>3</sup> Merleau Ponty, M.: *Fenomenología de la Percepción* [*Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París, 1945] Ediciones Península, Barcelona, 1975. (p. 161-163)

<sup>4</sup> *Ibid.*, (p. 328)

<sup>5</sup> *Ibid.*, (p. 291)

<sup>6</sup> *Ibid.*, (p. 332)

“*The Phenomenology of Dance*” de Maxine Sheets-Johnstone (1930)<sup>7</sup>. En este texto se narra como la esencia de la danza es esa experiencia directa a través de la cuál se transmite y que toda reflexión posterior de algún modo aniquila, la experiencia de la danza está libre de cualquier modo de reflexión, cobra vida y transmite conocimiento, narra espacios, despliega tiempos en el momento y es así que nuestro cuerpo la recibe y es eco de ella. Se trata de una forma dinámica que se va construyendo a cada instante y que requiere nuestra implicación en el fenómeno que experimentamos, bien dancemos, bien seamos espectadores, su carácter es pues fenomenológico. Sin esa máxima articulación entre cuerpo y fenómeno- cuerpo y entorno formando un sistema- sin esa conciencia de la experiencia, la danza pierde su viveza y se convierte en mero movimiento desconectado de nosotros, no hay inmersión en el fenómeno, no hay acceso a su mundo, no hay experiencia real de la misma, no accedemos a la situación desplegada por ella. Si la observamos de forma analítica: detectamos qué parte de la anatomía corporal se activa, que geometrías se ejecutan... etc. y la despojamos de la experiencia directa, estaremos hablando de otra cosa, no conoceremos su esencia, no alcanzaremos su significado. De este modo la relación del bailarín con el mundo se basa en el conocimiento de su cuerpo consciente, de su experiencia, en el contexto vivo del mundo. Somos conscientes por tanto - siguiendo nuestra tesis- de las dificultades que tiene trasladar a este texto esas experiencias y la dificultad de transmitir al lector lo que no se puede decir con palabras sino a través del movimiento en una experiencia directa, seguramente este texto quedará incompleto hasta que el lector se sumerja en alguna de las experiencias con las que trabajaremos o hasta que ponga en práctica alguno de los procesos, que esos sí, pueden narrarse, estudiarse, analizarse y reutilizarse en la construcción de nuestro método proyectual, sin que por ello pierdan ninguna componente esencial.

De este arranque ya podemos deducir una cuestión importante en nuestro estudio: no nos centraremos en cualquier estilo de danza sino en aquella que hace hincapié en la construcción instante a instante de la misma, en la que no trabaja con patrones formales pre-fijados, en la que trabaja con la conciencia del efecto del cuerpo en el espacio y la que modela el espacio a través de su cuerpo. La que configura un sistema espacio temporal de acciones y reacciones, la que investiga y cualifica las diversas texturas del espacio. La que involucra al completo el cuerpo en el proceso y no se interesa tanto por el resultado como por la construcción y el establecimiento de parámetros que al realizarse (“*performarse*”), destilarán siempre diversas configuraciones. Dirigiremos nuestra mirada a la danza moderna, contemporánea y postmoderna en sus inicios. Con esto fijaríamos ya el ámbito temporal de nuestra investigación,

---

<sup>7</sup> Sheets-Johnstone, Maxine: *The Phenomenology of Dance*, The University of Wisconsin Press, U.S.A, 1966. Prólogo de Merce Cunningham.

Dr. Maxine Sheets-Johnstone cuenta con numerosas y diversas investigaciones relativas al cuerpo bajo aspectos filosóficos, antropológicos o biológicos con origen en el movimiento y la danza, destacan: Sheets-Johnstone, Maxine: *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, Imprint Academic, Exeter U.K. 2009.

Sheets-Johnstone, Maxine: *The Primacy of Movement*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1999.

Sheets-Johnstone, Maxine: *The Roots of Thinking*, Temple University Press, Philadelphia, 1990.

Sheets-Johnstone, Maxine: *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1985.

arrancaríamos alrededor de 1850 con los primeros antecedentes de la danza moderna basados en el gesto y terminaremos en la década de 1970, justo en el momento en que las líneas de trabajo de la danza postmoderna se han desplegado. La investigación en este sentido, es histórica, tiene el ánimo de buscar las bases y antecedentes, la genealogía de las dinámicas actuales que revelan este mismo interés recíproco entre danza y arquitectura.

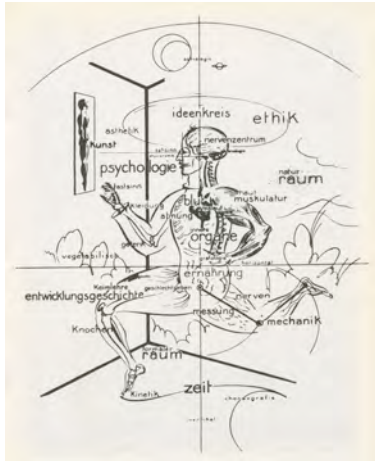


Fig. 1/ Dibujo ilustrativo para las clases del tema “El hombre” en la Bauhaus de Dessau. Hacia 1928.

Veamos ahora en qué ocasiones la mirada arquitectónica se ha interesado de forma explícita por cuestiones relativas a la danza para ir decantando más allá de un ámbito y orden cronológico en qué momentos fijaremos nuestra atención y bajo qué premisas y conceptos. Decíamos al comenzar que diversos autores habían puesto de relevancia la danza como disciplina primordial para estudiar sistemas que incorporan tiempo, espacio, movimiento y percepción- parámetros todos ellos claramente arquitectónicos y de interés en la experiencia fenomenológica. Nos referiremos en concreto a dos de los textos que han resultado de mayor importancia al respecto para nosotros. Desarrollados desde la neurofenomenología y la filosofía, ambos indagan sobre el hombre en su relación con el espacio: “*Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*”<sup>8</sup> (1960) un compendio de escritos elaborados por Erwin W. Straus y “*Mensch und Raum*” (1963) [*Hombre y Espacio*]<sup>9</sup> de Otto Friedrich Bollnow. Bollnow siguiendo las tesis de Straus, a las cuales hace referencia, y asumiendo que el cuerpo es una estructura espacial, estudia el espacio propio del cuerpo según las herramientas que pone a su disposición la filosofía (el método fenomenológico), la literatura (al igual que haría Gaston Bachelard utiliza imágenes poéticas para corroborar sus intuiciones) y siguiendo el discurso de Straus, la danza. Para estos autores la danza se mueve en una forma de

<sup>8</sup> En 1966, se publica traducido al inglés bajo el título: “Phenomenological Psychology”, el capítulo en el que estudia la danza “*The Forms of Spatiality*”, está escrito en 1930.

Straus, Erwin W.: *Phenomenological Psychology*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1966

Straus, Erwin W.: *Psicología Fenomenológica*, Paidós, Buenos Aires, 1966

<sup>9</sup> Bollnow, Friedrich: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.

espacialidad distinta<sup>10</sup> a las conocidas y físicas, basada en el entendimiento del espacio como medio matérico, no caracterizado tan sólo por indicaciones ópticas y utilitarias y que es susceptible de ser explorado ilimitadamente mediante el movimiento (bailando): el espacio y tiempo que despliega la danza es un espacio y un tiempo distintos del espacio y tiempo objetivos, está fuera del tiempo histórico y se refiere a un espacio ilimitado, sin medida cartesiana; espacio y tiempo encuentran en la danza su medida en nuestro propio cuerpo y éstos no tienen continuidad cuando termina la danza. Es por esto que es útil estudiarla porque presenta condiciones de libertad total en los parámetros referidos: cualidad espacial, tiempo, movimiento y percepción. Podemos decir que en la danza se intensifica la visión fenomenológica de la realidad según la cuál nuestro cuerpo es el que orienta el espacio y lo despliega y produce un tiempo multifocal a partir de nuestra consciencia, por lo que todo lo conocemos a partir de cómo nuestro cuerpo experimenta los fenómenos. De esta forma, la danza borra los límites entre el espacio propio del cuerpo y el espacio más allá de nuestra piel, estableciendo un sistema complejo de masas espaciales que nos aporta una visión ampliada de los efectos de nuestro movimiento en el espacio (máxima articulación). Y es por esto que a pesar de su carácter efímero y en continua transformación es interesante para la arquitectura. Uno de los ejemplos más conocidos de este interés en el ámbito temporal en el que nos movemos son las experimentaciones realizadas en la escuela de arquitectura de la Bauhaus, desarrolladas por Oskar Schlemmer, en concreto y principalmente entre los años 1920 y 1929 primero en Weimar y posteriormente en Dessau. En el desarrollo de su Ballet Triádico y en las acciones desarrolladas en la Bauhaus, podemos introducir numerosos temas que estarán presentes a lo largo de los capítulos: la búsqueda de una nueva espacialidad, a través de la transformación de patrones geométricos planos en tridimensionales por medio del cuerpo de los bailarines, o la transformación de una partitura musical en movimiento corporal; el interés por la notación del movimiento y las acciones, incorporando factores como el tiempo; el uso de prótesis corporales o manipulaciones de la anatomía para producir efectos proyectados en el espacio o materializaciones de sus efectos; el valor del cuerpo y su espacio en todo su potencial, haciendo visibles y tangibles sus efectos y considerándolo en sus múltiples dimensiones: espacial, temporal, mecánico, psicológico, nervioso, estético...; o por último la fiesta como evento en el que la acción y actitud modifican el espacio.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Se desarrollarán más detenidamente estos argumentos con relación al espacio acústico en el capítulo 6.

<sup>11</sup> Esta referencia a la Bauhaus, quedará reseñada aquí en el texto de la introducción, pero no será desarrollada en los capítulos por diversas razones. La primera es que si bien es la más cercana al ámbito arquitectónico, es de algún modo tangente al ámbito de desarrollo de la danza moderna y contemporánea que nos resulta más útil en este estudio, así sus particularidades están mejor representadas por otros exponentes como veremos. Estando además a caballo entre el mundo teatral y el de la danza, hemos preferido referirnos siempre a coreografías claramente pertenecientes a la disciplina de la danza. La segunda razón, ligada a este último motivo, es que si bien y tal como hemos visto numerosos parámetros son de interés en las experimentaciones del Ballet Triádico, se trató de un acercamiento a la danza, que bajo nuestro punto de vista no consistió tanto en experimentar con el movimiento del cuerpo, sino con la geometría y sus cuestiones formales aplicadas al cuerpo, de forma impuesta. Y en tercer lugar por último, podríamos decir que no busca tanto esta construcción instantánea a instante que nos interesa por la máxima articulación con los fenómenos en un momento dado, como la representación de un resultado, estando más interesados aquí en los procesos.



el espacio. Conocidas referencias entre ambas disciplinas, aparecen igualmente después del Movimiento Moderno, destacan las existentes entre el arquitecto Charles Moore y la coreógrafa Anna Halprin y su marido el paisajista Lawrence Halprin, en concreto en los talleres “*Experiments in Environment*”<sup>12</sup> desarrollados en los años sesenta o la colaboración del mismo Charles Moore con Robert J. Yudell en su libro “*Body, Memory and Architecture*”<sup>13</sup>, aportando éste último su experiencia en danza y movimiento; o el interés de Paul Virilio<sup>14</sup> en las notaciones de danza por considerarlas posibles complementos a los tradicionales sistemas de representación del espacio de la arquitectura ya que éstas representan además del espacio el tiempo, e incorporan un menor grado de abstracción con respecto a cómo se tiene la experiencia real de un espacio: siempre en movimiento.

Además de las colaboraciones directas mencionadas, a lo largo de esta investigación, se tienden otras relaciones que si bien no cumplen el hecho de haberse dado como colaboración real en la historia, si coinciden de modo muy directo en los procesos, en los métodos proyectuales de creación de la arquitectura o la danza por lo que merecen ser mencionados para completar el panorama de las interacciones entre ambas disciplinas. Nos referimos por ejemplo a los casos de Isadora Duncan y Hugo Häring o Hans Poelzig- aunque sí se da el hecho histórico de que H. Poelzig compartió el mismo recinto de trabajo con la escuela Duncan de danza en el “New Palace” de Sans Souci en Postdam, en 1921- o al caso de Martha Graham con Dimitris Pikionis o al de Merce Cunningham con Cedric Price o Aldo van Eyck. Si bien estas últimas relaciones mencionadas podrían haber sido otras, es decir, no eran obligadas ni son las únicas, sí son a juicio de la autora las que mejor ilustran algunos aspectos de los procesos compartidos en ambas disciplinas y en todo caso son capaces de ilustrarlos. Por otra parte si bien nuestro estudio parte de la sensibilidad fenomenológica, por lo que a priori puede parecer cuestionable incluir en este trabajo a arquitectos como Heinrich Tessenow o Cedric Price, la intención igualmente es expandir el acercamiento tradicional que la arquitectura ha tenido a dicha sensibilidad y ver qué otros posicionamientos pueden enriquecerla. En ese sentido, esperamos que tras la lectura de la presente investigación y bajo el amparo que nos proporciona la búsqueda de un método proyectual que se sumerja en los parámetros de la fenomenología- desde la óptica del movimiento- podamos ver que en todas las arquitecturas y coreografías seleccionadas hay un interés al respecto y se encuentran dentro del tema propuesto. Volveremos a esta cuestión de la expansión de la sensibilidad fenomenológica en los procesos en el capítulo dedicado a las conclusiones.

Debemos también señalar que cada una de estas colaboraciones o conexiones reseñadas, no se producen bajo los mismos parámetros ni se centran en las mismas cuestiones; se

---

<sup>12</sup> Ver por ejemplo: Halprin, Lawrence: *Changing Places*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1986.

<sup>13</sup> Bloomer, Kent C. / Moore, Charles W.: *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press, Massachusetts, 1977.

<sup>14</sup> Louppe, L./ Virilio, P. / ET AL.: *Traces of Dance*, Dis Voir, París, 1994.



caracterizan por tanto según diferentes modos y es según esos modos o categorías que abordaremos los capítulos. Los diferentes modos o categorías corresponden a distintas maneras de implicar al cuerpo en la arquitectura y la danza, de este modo y siguiendo el orden de los capítulos podríamos decir que los distintos modos de implicar al cuerpo serían *posicional* o *situacional*: la arquitectura y la danza en este caso propiciarán posicionamientos activadores del espacio, el espacio será articulado y connotado a través de la actitud y el gesto. El posicionamiento se entiende aquí ya como una forma de movimiento; *receptivo*: el cuerpo aquí quedará inmerso en los efectos estableciéndose un contacto directo entre fenómeno y movimiento. La construcción de los efectos vendrá en gran medida de medios artificiales; *resonante*: el cuerpo trabajará de forma resonante y acompasada con los fenómenos de la naturaleza, ésta será el modelo de movimientos originarios en consonancia con el resto de los movimientos y eventos de la tierra y el cosmos que se seguirán en danza y arquitectura; *dinámico*: el movimiento como medio de entrelazar el espacio propio del cuerpo con otras masas espaciales, el sentido del tacto en su mayor expansión como medio de construcción de la arquitectura y la danza; *fantástico*: el paisaje interior del cuerpo será el que articule todos los procesos produciendo movimiento y espacio; y por último *procesual* o *temporal*: el cuerpo a través de su movimiento tendrá la capacidad para construir en tiempo real articulaciones espaciales tanto en danza como en arquitectura. Todos ellos hacen referencia principalmente o bien a la activación del espacio, o al movimiento o bien a la fantasía o al tiempo, aunque todos los parámetros se encuentran en mayor o menor medida en cada uno de los modos. Y es de esta forma que aparecen los temas de cada uno de los capítulos: la actitud, la atmósfera, la naturaleza, la intimidad/ el tacto, la fantasía y el espacio acústico/ el tiempo. Los capítulos, conformarán escenas en las que sumergirse y en el panorama general y en la experiencia del texto, serán tan importantes las transversalidades del discurso que se irán construyendo escena a escena como las diferencias extremas entre unas y otras.

Si hacemos un extracto de la trayectoria completa que seguiremos veremos como el texto se puede dividir en dos partes. En la primera parte- los tres primeros capítulos- hablaremos de cómo en el sistema *cuerpo- entorno* inciden las afecciones bidireccionales es decir cómo el cuerpo afecta al entorno, a través del gesto o acción (actitud) y cómo el entorno afecta al cuerpo bien sea mediante medios artificiales contruidos ex profeso o por fenómenos naturales (atmósfera y naturaleza). Y en la segunda parte- los tres últimos capítulos- la comparación se realizará más claramente a partir de la inmersión en el medio espacial y más centrada en los procesos conceptuales y gráficos de ambas disciplinas (la intimidad/ el tacto; la fantasía; y el espacio acústico/ el tiempo).

De algún modo, en la primera parte aún seremos espectadores registrando sucesos, afecciones, condiciones y en la segunda estaremos en la piel del bailarín, experimentando el fenómeno desde dentro, moviéndonos con él...

*“Dicen que las dos artes primigenias fueron la danza y la arquitectura. La palabra <teatro> fue verbo antes que sustantivo: una acción, luego un lugar. Eso significa que has de hacer el gesto, el esfuerzo, el auténtico esfuerzo por comunicarte con otro ser. Y también has de tener un árbol para resguardarte del sol y de la tormenta. Siempre existe ese árbol, el impulso creador, y siempre hay una casa, un teatro.”<sup>15</sup>*

Martha Graham

---

<sup>15</sup> Graham, Martha: *Martha Graham* [Blood Memory, Doubleday, 1991] Circe, Barcelona, 1995. (p. 15)

# 1ª PARTE

Nota:

La organización de cada capítulo tiene la siguiente estructura:

A su comienzo una página desplegable (D.P 1 cap.”x”) muestra un *mapa* resumen de las ideas y protagonistas del capítulo que puede ayudar a través de su sistema gráfico- tomado de los ejemplos estudiados en el capítulo- a centrar la atmósfera sobre la que se trabajará y a visualizar la estructura global.

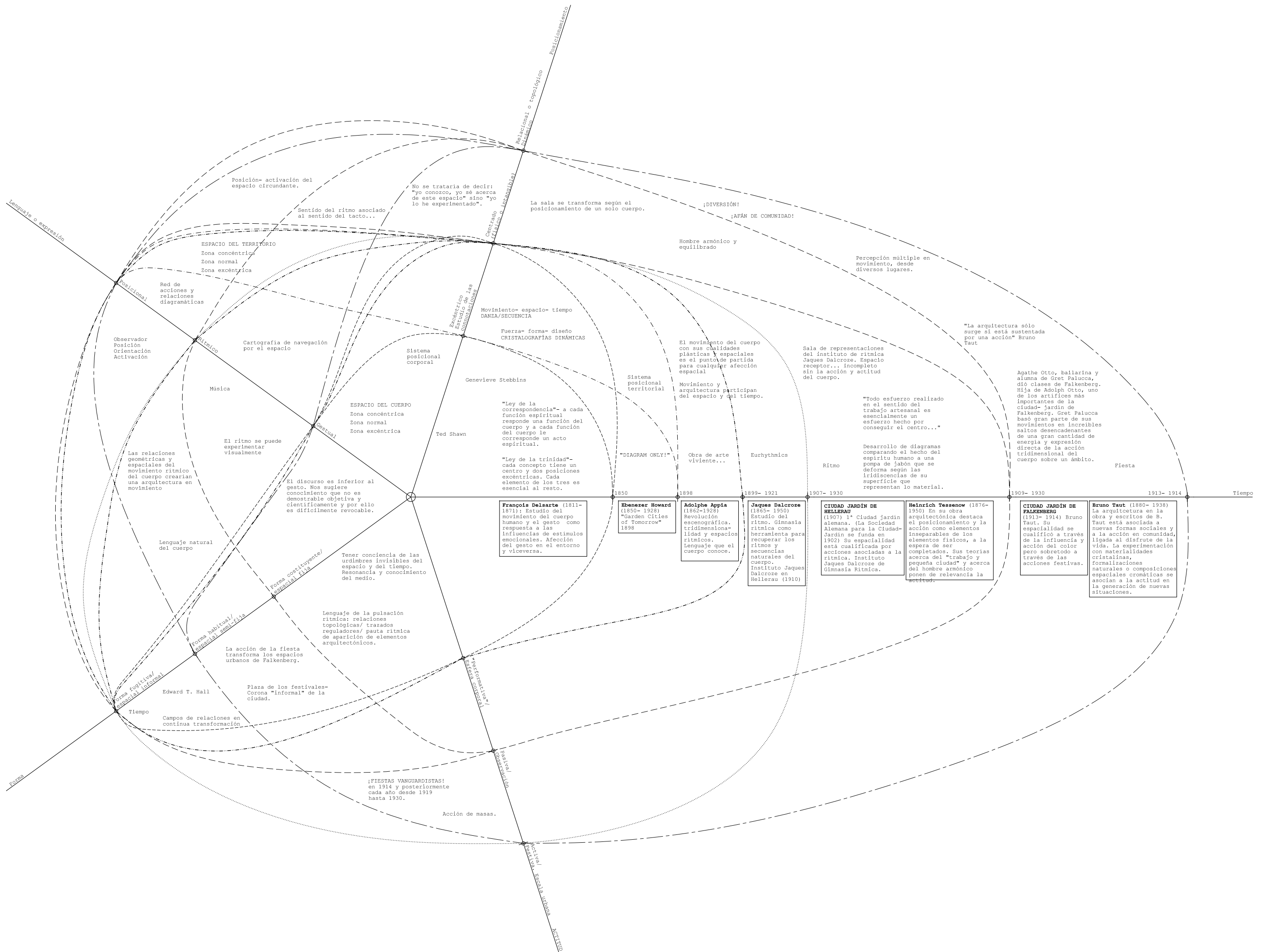
Al cierre otra doble página (D.P 2 cap. “x”) concentrará todas las referencias arquitectónicas o urbanísticas nombradas en el texto. Éstas forman un paisaje a revisitar a través de los puntos de vista expuestos en el capítulo.

De este modo y cómodamente, en cualquier momento durante la lectura, se pueden desplegar estas páginas y visualizar en un golpe de vista las relaciones generales entre unas y otras ideas (D.P 1 cap.”x”), así como comparar las ilustraciones arquitectónicas con las figuras que acompañan al texto referentes al movimiento y la danza (D.P 2 cap.”x”).

Al final del texto, tras las conclusiones, se incluye un diagrama (D.P 3) con las ideas y conceptos tratados en el estudio de forma global, es decir, no subdividida en capítulos, permitiendo conexiones transversales entre las diferentes ideas y nuevos ensamblajes relacionales por lo que podría entenderse como herramienta de trabajo para futuras vías de investigación. Dicho diagrama se muestra como una síntesis gráfica de la presente investigación.

# **CAPÍTULO 1. LA ACTITUD**

(D.P 1 cap."1") MAPA



# CAPÍTULO 1. LA ACTITUD

EL CUERPO COMO ACTIVADOR DEL ESPACIO: POSICIÓN, GESTO Y ACCIÓN.

*Relación de la mano con respecto a un cubo imaginario en frente de nuestro cuerpo:*

*Palma de la mano contra la cara del cubo más cercana a nuestro cuerpo, rechazar*

*Palma de la mano sobre la cara del cubo más lejana a nuestro cuerpo, incluir, proteger*

*Palma de la mano sobre la cara superior del cubo, bendecir*

*Palma de la mano en la cara inferior del cubo, soportar*

*Palma de la mano en la superficie exterior de la cara lateral del cubo, sostener, poseer, incluir*

*Palma de la mano en la superficie interior de la cara lateral del cubo, quitar, dejar a un lado.<sup>1</sup>*

|                                                                                         |                                                                                          |                                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| First and second joints of fingers contracted:<br><br>Convulsive<br>EX. Conc.           | Fist, with thumb alongside forefinger:<br><br>Power<br>NORM. conc.                       | Fist with thumb over middle finger:<br><br>Conflict<br>CONC. conc.                          |
| Hand with all fingers extended thumb well away from hand:<br><br>Expansive<br>EX. Norm. | The normal hand when relaxed and hanging naturally at side:<br><br>Normal<br>NORM. norm. | The hand hanging but with thumb inside of palm:<br><br>Prostration<br>CONC. norm.           |
| Hand lifted with all fingers strongly extended:<br><br>Exasperation<br>EX. Ex.          | Hand lifted but with fingers only normally extended:<br><br>Exaltation<br>NORM. Ex.      | Hand lifted but with fingers contracted to the second joint:<br><br>Retraction<br>CONC. Ex. |

Fig. 3/ François Delsarte. Carta de las nueve posiciones básicas de la mano.

Estos movimientos o gestos de la mano y sus correspondientes connotaciones en el espacio o la actitud, a los que nos referimos para abrir el capítulo, corresponden a François Delsarte (1811- 1871).

<sup>1</sup> Shawn, Ted: *Every little movement. A book about François Delsarte*, The Eagle Printing and Binding Company, Pittsfield, Massachusetts, 1954. (p. 43)

*“Relation of the hand to an imaginary cube in front of the body:*

*Palm of hand against face of cube nearest body, to reject*

*Palm of hand on face of cube farthest away from body, to include, protect*

*Palm of hand on top surface of cube, to bless*

*Palm of hand on bottom surface of cube, to support*

*Palm of hand on outside surface of side of cube, to hold, possess, include*

*Palm of hand on inside of side surface of cube, to remove, set aside.”*

Su trabajo, desarrollado en el ecuador del siglo XIX (principalmente entre 1839 y 1859), versa sobre el gesto y el movimiento expresivo del cuerpo. A lo largo de su vida recopiló y registró un vasto número de datos provenientes de la observación directa del cuerpo humano: estudió anatomía, estudió el comportamiento de enfermos mentales, lo observó al fin y al cabo en las diferentes condiciones y circunstancias posibles- posicionales y emotivas, normales y patológicas- y es a partir de éstos que dedujo las leyes básicas de su sistema. Un sistema que si bien, excepto por algunas referencias no muy numerosas, no se centró nunca en la danza sino en la oratoria, la expresión corporal, el canto o la acción teatral, aportó numerosos cambios a la danza y fue usado por bailarines- en especial después de la muerte de Delsarte a través de la divulgación de su método- constituyendo un antecedente claro de la danza moderna americana. En el momento en el que Delsarte desarrolla sus estudios, el ballet a mediados del XIX en Francia, se centraba básicamente en la técnica, la imposición formal- el resultado- y la ejecución de poses y posiciones fijadas por convenciones, pasos virtuosos pero no naturales, con determinadas partes del cuerpo apenas en uso, como el torso que quedaba rígido. Es por esto que probablemente no resultara de interés para un estudioso del lenguaje expresivo del cuerpo en la mayor variedad de situaciones y gestos posibles. El objeto de su investigación, no eran tanto las posibilidades anatómicas del movimiento en sí mismas como su relación con los estímulos emocionales y viceversa, en una interrelación entre acción gestual y entorno y paisaje interior corporal. Su sistema fue ampliamente divulgado a través del libro de Genevieve Stebbins "*Delsarte System of Dramatic Expression*"<sup>2</sup> en 1885 y en la parte que corresponde a los estudios referentes al movimiento, al posicionamiento en el espacio, y a su influencia sobre la danza moderna americana, llega a nosotros a través del libro escrito en 1954 por el bailarín y coreógrafo Ted Shawn: "*Every little movement. A book about François Delsarte*"<sup>3</sup>. Ted Shawn nos apunta qué nuevas vías abrió Delsarte con relación a la danza. En primer lugar Delsarte sí habla del torso como fuente expresiva en su movimiento, reconociendo secuencias gestuales que según sucesiones se originaban en el torso y se extendían por el resto del cuerpo. Por extensión, cada pequeño movimiento y posición de cualquier parte del cuerpo tenía su significado lo que creaba un vocabulario técnico mucho más amplio que el que usaba el ballet, en concreto Delsarte proponía más bien un sistema en el que mediante la combinatoria ampliaba las posibilidades expresivas del movimiento y en el que utilizaba como parámetros principales lo que él llamaba los *tres grandes órdenes del movimiento*: oposiciones, paralelismos y sucesiones; *las distintas áreas del cuerpo*: cabeza, torso y miembros<sup>4</sup>; *los diferentes ámbitos del espacio*: junto a la cabeza la zona concéntrica y mental, en torno al torso

---

<sup>2</sup> Stebbins, Genevieve: *Delsarte System of Dramatic Expression*, E.S Werner, Nueva York, 1885. Tan sólo sabemos de un escrito original de Delsarte ("*Address Before the Philotechnic Society of Paris*") pero sí existe una transcripción de su sistema a través del libro de G. Stebbins. Genevieve Stebbins fue alumna del directo sucesor de las investigaciones de Delsarte: Steele MacKaye.

<sup>3</sup> Shawn, Ted: *Every little movement. A book about François Delsarte*, The Eagle Printing and Binding Company, Pittsfield, Massachusetts, 1954.

Ted Shawn y Ruth St. Denis fueron, entre otros, pioneros de la danza moderna, entre sus alumnos destacan Martha Graham y Doris Humphrey. Ted Shawn recopila en este texto los estudios de Delsarte y analiza las influencias que su sistema aportó en su disciplina.

<sup>4</sup> Otras versiones hablan de cabeza, torso superior y torso inferior.

la zona normal, emocional y espiritual, y alrededor de los miembros la zona excéntrica, vital y física; o *las nueve leyes del movimiento*: Altitud, fuerza, gesto/movimiento, secuencia, dirección, forma, velocidad, reacción y extensión. Interrelacionándose cada uno de ellos íntimamente con todos los demás. Así, según el movimiento iba evolucionando de una parte del cuerpo a otra y según se internaba en un área espacial u otra, tanto gesto como espacio iban adquiriendo distintas connotaciones y sugerían impresiones diversas en continua transformación. De esta forma aparecen ya parámetros fundamentales para la danza moderna como las relaciones de tensión y relajación, la combinación de intensidades y excentricidades diversas o el valor- como material de trabajo en el movimiento- de la masa, el peso y la gravedad.

Pero esta aproximación al movimiento era sólo una parte del planteamiento global que del ser humano- sus afecciones y sus gestos, sus objetivos y medios, de su forma de estar en el mundo al fin y al cabo- realizó Delsarte. El siguiente *mapa* (Fig. 4) es el correspondiente a sus estudios en una de sus últimas versiones. Corregido y modificado a lo largo de su vida en numerosas ocasiones, constituye un documento de síntesis de su sistema. La mitad superior del mapa habla del mundo espiritual. La mitad inferior habla por el contrario del mundo material. Un mundo y otro, como por efecto de la reflexión, se relacionan en el mapa según lo que Delsarte llamará la “*Ley de la Correspondencia*”: “*To each spiritual function responds a function of the body; to each grand function of the body corresponds a spiritual act*”<sup>5</sup>. La segunda ley que encontramos en el mapa es la “*Ley de la Trinidad*” por la que cada objeto, movimiento o concepto, tiene un centro y dos direcciones principales de excentricidad. Cada elemento de los tres que conforman la trinidad es esencial al resto, los tres coexisten en el tiempo, se entrelazan en el espacio y cooperan en los movimientos. Estas dos leyes referidas en el mapa de Delsarte, y principales en su sistema, nos hablan de varios conceptos fundamentales en relación a la actitud. En concreto nos referimos al *posicionamiento*, al *lenguaje*<sup>6</sup> y a la *forma*. Estos tres parámetros enfocan bajo qué punto de vista nos interesa la actitud y acción del cuerpo. El posicionamiento del cuerpo en el espacio, lo activa y transforma creando diversas situaciones y articulaciones con cualquier fenómeno existente. Establece una red de relaciones susceptible de cambio ante la mínima transformación posicional. Este posicionamiento y cualquier gesto del cuerpo configura un lenguaje un tipo de expresión, que sin el uso de palabras transmite un cierto significado conocido por otros cuerpos. Tan sólo un gesto o acción constituye diversas connotaciones transformando una situación, afectando al entorno. Y por último la forma dinámica que construye la acción nos habla de diversas configuraciones espaciales que en ciclos sin fin aparecen o desaparecen pautando e incidiendo

---

<sup>5</sup> Shawn, Ted. Ob. Cit., (p. 22)

“*A cada función espiritual responde una función del cuerpo y a cada gran función del cuerpo corresponde un acto espiritual.*”

<sup>6</sup> Si bien copartimos con el filósofo José Gil que el movimiento del cuerpo no sigue exactamente un sistema lingüístico- no podemos aislar “*gestemas*” al igual que hacemos con los fonemas, por ejemplo- nos referiremos aquí al término lenguaje para hablar de la capacidad comunicativa o de expresión del movimiento del cuerpo. Usamos el término de forma acorde a las expresiones de François Delsarte. Para profundizar en estas ideas ver Gil, José: *Metamorphoses of the Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. (p. 107- 150)



DE FRANÇOIS DELSARTE  
Compendium

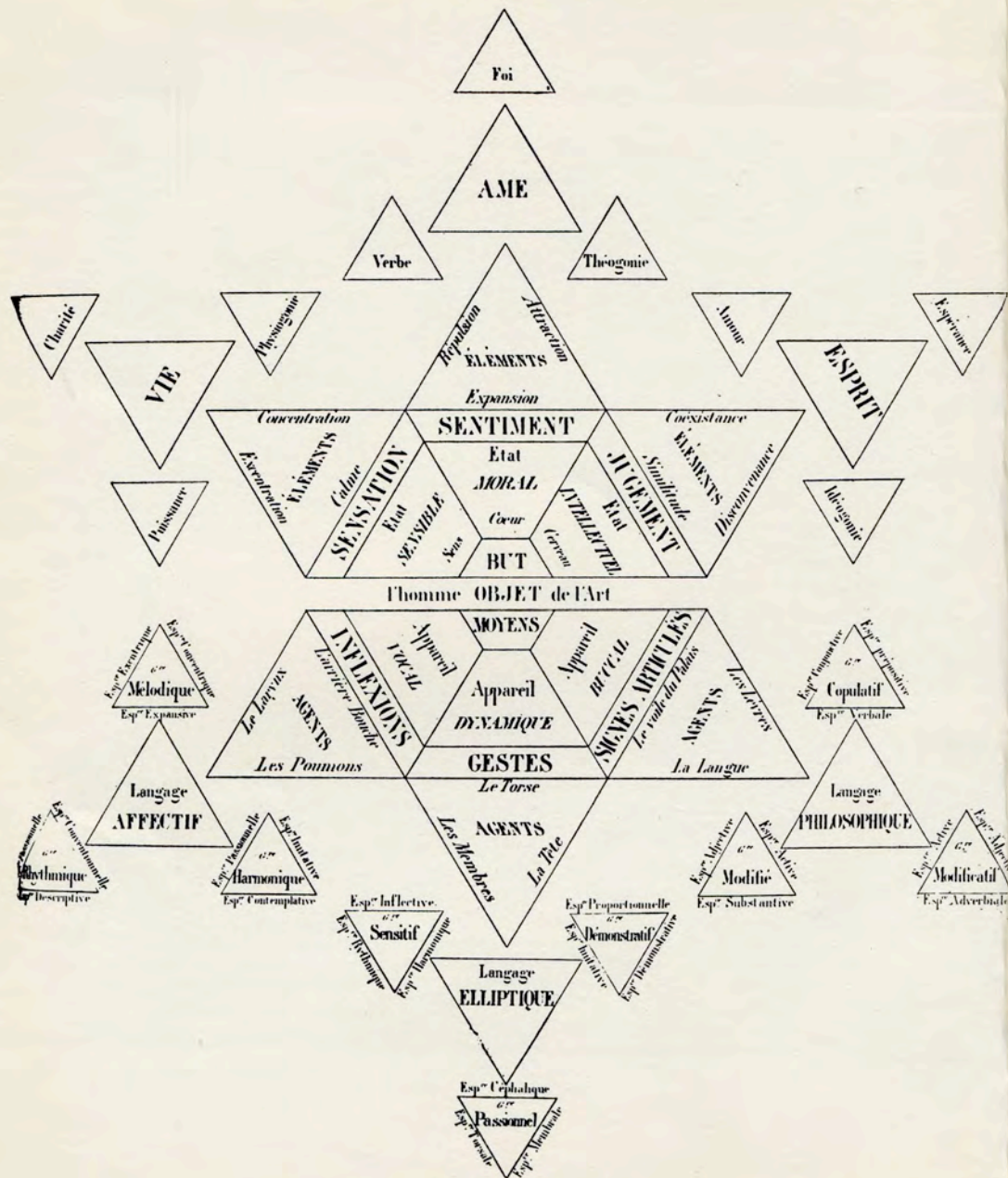


Fig. 4/ François Delsarte. Mapa síntesis del sistema Delsarte realizado por él. Siglo XIX.

en nuestro entorno, si bien de forma efímera no por ello menos presentes. Veamos cómo trabaja con estos parámetros Delsarte para luego pasar a dos escenas urbanas y arquitectónicas que ilustrarán como la actitud, informa y cualifica el espacio.

En concreto en el mapa se habla del *posicionamiento centrado*, y del balance o equilibrio por la correspondencia entre aparatos o medios de expresión (*moyens*) y objetivos (*but*). La posición base para Delsarte es la centrada y es a partir de las diversas excentricidades que se construirán las diversas afecciones. La posición centrada (normal) se refiere en su sistema tanto a aspectos físicos como intangibles y es la propia representación gráfica en el mapa mediante tríos la que nos habla de esos centros y extremos que coexisten inevitablemente dando distintos aspectos simultáneos de una realidad. Podemos decir que el posicionamiento del cuerpo es central con respecto a todo nuestro entorno y las cosas que nos rodean- toda nuestra percepción se encuentra referida a nuestra posición como referencia; pero también es central en cuanto a que es el cuerpo el que se encuentra en medio entre el mundo espiritual y el material. Así se convierte en un catalizador en el que converge esta realidad poliédrica y es por tanto afectado por las corrientes existentes y viceversa. Dentro de esta interacción es interesante observar que las excentricidades con respecto al centro en las triadas no son unidireccionales sino multidireccionales, el centro se rodea de excentricidades en todas las direcciones; si además consideramos varios conceptos simultáneos veremos que la interrelación es completa: cada parte del cuerpo, tipo de movimiento, dirección en el espacio, configuración espacial, etc. Coexiste simultáneamente, está entrelazada y se afecta recíprocamente con el resto, por lo que se crea una compleja red de “estímulos” y “reacciones” espaciales y sensoriales que ya atisbábamos al hablar al inicio del capítulo del movimiento expresivo y sus leyes de formación combinatorias. Para estudiar cada uno de los movimientos o conceptos Delsarte desarrolló cartas o tablas con la siguiente estructura- división en nueve partes y posiciones centradas, excéntricas y concéntricas- que permitían aislar cada elemento

|                         |                      |                          |
|-------------------------|----------------------|--------------------------|
| EXCENTRIC<br>Excentric  | NORMAL<br>Excentric  | CONCENTRIC<br>Excentric  |
| EXCENTRIC<br>Normal     | NORMAL<br>Normal     | CONCENTRIC<br>Normal     |
| EXCENTRIC<br>Concentric | NORMAL<br>Concentric | CONCENTRIC<br>Concentric |

Fig. 5/ François Delsarte. Carta que representa el patrón de nueve situaciones que usó Delsarte en su sistema. “The Ninefold Accord”

y estudiarlo, comparando y relacionando unas situaciones con otras. De este modo, Delsarte en la parte que es objeto de nuestro interés, la actitud, y en cuanto al posicionamiento, desarrolla las reglas del juego según las cuales el cuerpo interacciona en el espacio, las relaciones topológicas del cuerpo serían la base de su planteamiento.

Estas relaciones topológicas del cuerpo se ven afectadas por el lenguaje gestual: *"Let us all be trained from infancy on in the scientific, true, revealing language of gesture, and we will come more quickly to one world- for all human beings move under the government of universal laws, and gesture is the universal language by which we can speak to each other with immediacy, clarity and truth, and which no barrier of race, nationality, language, religion or political belief can diminish in communicative power"*<sup>7</sup>. De la amplia visión del hombre que se desprende del estudio de Delsarte, aparece como prioritario y mucho más poderoso, el lenguaje de nuestra actitud- gestual o posicional- el lenguaje de nuestro cuerpo, que el discurso oral o lenguaje de signos articulados. Para Delsarte el discurso es inferior al gesto porque corresponde a un fenómeno intelectual, mientras que el gesto es el agente directo de nuestra alma. La mente especula y considera mientras que el gesto aprehende todo mediante intuición, sensación y contemplación. *"In a word, gesture is the spirit, of which speech is merely the letter. [...] The most powerful of all gestures is that which affects the spectator without his knowing it."*<sup>8</sup> El gesto es capaz de ponernos en contacto con los aspectos intangibles de nuestra existencia. Nos sugiere conocimiento- nos lo revela- que no es demostrable objetiva y científicamente y por ello es difícilmente revocable. El gesto por tanto debe ser natural y libre. En este punto la actitud cobra relevancia, la actitud de un sujeto capaz de reaccionar espontáneamente ante los estímulos y la vida sin estar al servicio de convenciones marcadas por las imposiciones de la educación. Ésta habría conseguido a lo largo del tiempo anular nuestro lenguaje corporal espontáneo y los ritmos naturales que lo nutren. Al igual que en el ámbito de la danza las imposiciones formales del ballet privaban de nuevas posibilidades y de una mayor riqueza en el movimiento, en nuestra vida habitual habríamos renunciado a diversas acciones usando tan sólo las contenidas en el catálogo restrictivo de los estándares de nuestra educación en el comportamiento. El método de Delsarte derivará, siguiendo esta línea, en técnicas de movimientos armónicos- la Gimnasia Armónica de su discípulo Steele Mackaye (1842- 1894) es un ejemplo- para recuperar la naturalidad y ampliar las posibilidades del gesto y el movimiento recuperando el equilibrio entre cuerpo y entorno. Apareciendo movimientos nuevos, aparecerían también emociones y experiencias nuevas, o recuperadas, con respecto al catálogo habitual y conocido. Estas acciones y gestos configuran estructuras formales efímeras, configuraciones de afecciones espaciales siempre cambiantes. Delsarte distingue

---

<sup>7</sup> Shawn, Ted. Ob. Cit., (p. 93)

*"Permitámonos ser entrenados desde la infancia en el lenguaje científico, verdadero y revelador del gesto, y llegaremos más rápido a un mundo- para todos los seres humanos bajo el gobierno de leyes universales, y el gesto es el lenguaje universal según el cuál podemos hablar unos con otros con inmediatez, claridad y verdad, y ninguna barrera de raza, nacionalidad, idioma, religión o creencias políticas puede reducirlo en su poder comunicativo."*

<sup>8</sup> Ibid., (p. 25)

*"En una palabra, el gesto es el espíritu, del cuál el discurso es meramente la letra. [...] El más poderoso de los gestos es aquel que afecta al espectador sin él mismo saberlo."*

tres tipos de forma<sup>9</sup>: la forma asumida por el ser humano al nacer o *forma constituyente*; la forma que bajo la influencia del entorno y el hábito se modifica o *forma habitual*; y la forma tomada bajo la influencia de emociones temporales que sería la *forma fugitiva*. Es la forma fugitiva la que nos interesa asociada a la actitud y la acción. La forma fugitiva sería resultado de una impresión momentánea en nuestro cuerpo. Una forma cuyas cualidades se perciben de forma dinámica y se aprehenden en tiempo real dejando tan sólo rastro en nuestra percepción. La forma fugitiva establece campos de relaciones en continua transformación y es con respecto a éstas modificaciones continuas del entorno que nos interesa. Alrededor de un siglo después a los estudios de Delsarte y asociado a la antropología y más concretamente a la proxemística, aparece un texto que provocó enorme influencia en la lectura de las afecciones sobre el espacio y sus perspectivas culturales y sigue siendo una de las referencias más importantes a este respecto. Nos referimos al conocido texto de Edward T. Hall "*The Hidden Dimension*" (1966) [*La Dimensión Oculta*]<sup>10</sup>. Las aportaciones de E. T. Hall con respecto al espacio se relacionan, enriquecen y completan la perspectiva que con respecto a la forma fugitiva apuntaba Delsarte. Hall describe tres tipos de espacios según el uso del hombre y sus características: espacio de características fijas (podría relacionarse con respecto al cuerpo con la forma constituyente), espacio de características *semi-fijas* (relacionado con la forma habitual) y espacio de características *informales* (relacionado con la forma fugitiva). Para Edward T. Hall el espacio de características informales se instala dentro de la experiencia personal e incluye las distancias mantenidas con los otros. El espacio informal pasa por reconocer que el sentido del espacio y las distancias del hombre no son estáticos sino dinámicos, no tenemos un único punto de vista, sino que nuestra percepción del espacio es dinámica porque está íntimamente ligada a la acción. Esta concepción del espacio informal implica que los límites de nuestro cuerpo no están en la piel, sino que el cuerpo está rodeado por series de campos que se contraen y se expanden y éstos nos proporcionan información diversa, percepciones, conocimiento. Estos campos crean espacio por nuestra acción y estarían enfocados, tal y como aporta Hall- Delsarte no tratará con ello- a todos los sentidos: pueden ser visuales, olfativos, cenestésicos, auditivos... Hablaríamos así de diversos tipos de formas espaciales a partir de la secuencia de las formas fugaces de nuestro cuerpo. La inserción del tiempo y la secuencia como parámetro fundamental en el entendimiento del espacio así como las interrelaciones y redes tendidas entre diversas acciones corporales- que completan e interactúan con otras configuraciones espaciales- son cuestiones fundamentales en el estudio de la actitud. Llegados a este punto ¿cómo afecta la actitud, la acción y el gesto al espacio? ¿cómo se cualifica el espacio a través de la actitud?. Veamos dos ejemplos urbanos concretos: la ciudad- jardín de *Hellerau* (1907), donde se dio la colaboración entre el arquitecto Heinrich Tessenow, el estudioso del ritmo Jacques Dalcroze y el escenógrafo Adolphe Appia; y la ciudad- jardín de *Falkenberg* (1913-14), proyectada por Bruno Taut. Si la primera tendrá su

---

<sup>9</sup> Ibid., (p. 57)

<sup>10</sup> Hall, Edward T.: *The Hidden dimension*, Doubleday, Garden City, Nueva York, 1966.  
Ver también: Hall, Edward T.: *The Silent Language*, Anchor Books, Nueva York, 1973.

espacialidad cualificada por acciones asociadas a la naciente gimnasia *rítmica*, la segunda la tendrá principalmente a través de las *acciones festivas*.

No es casualidad que los dos casos escogidos correspondan a ejemplos de las ciudades-jardín en Alemania y es que a partir de la formación de la Sociedad Alemana para la ciudad-jardín en 1902, los nuevos asentamientos se convierten en manifiestos para un nuevo modelo de ciudades pero también de nuevas actitudes frente a la vida. La Sociedad Alemana para la ciudad-jardín estará compuesta por algunos integrantes de la Deutsche Werkbund -fundada en 1907- pero también por hombres idealistas que son capaces de, a partir del conocimiento de la realidad, trabajar mediante la acción para hacer posibles una serie de nuevas ciudades que implicaban una nueva forma de vida. La Sociedad Alemana para la ciudad-jardín es coetánea a numerosos Movimientos para la *Reforma de la Vida*<sup>11</sup> que intentaban, desde diversas vertientes, investigar nuevas formas de habitar en las que el rendimiento económico y el progreso industrial a toda costa no supusieran el principal objetivo, buscaban la restauración del equilibrio entre el espíritu y lo material y se apoyaban en pensamientos ideales políticos, naturistas, sociales, etc. y con intensidad corporales. Igualmente antes de la fundación de la Sociedad Alemana para la ciudad-jardín aparece dentro de estas corrientes la "*Nueva Comunidad*", importante porque algunos de sus miembros formaron con posterioridad parte de la Sociedad Alemana para la ciudad-jardín y también por su planteamiento con respecto a la actitud: en uno de los textos de esta "*Nueva Comunidad*" se leía: "... *aquel reino de la vida en la luz, del gran arte de la vida que Buda buscaba como Zoroastro, Moisés como Cristo, Campanella como Owen y Fourier, ellos no lo encontraron porque querían siempre fundarlo con palabras y estatutos, en lugar de hacerlo solamente con hombres maduros y dispuestos a actuar... Para liberarnos de todo lo que es odio y envidia, de todo lo que es disensión y desasosiego, de todo lo que está ligado a la vida económica actual, no se necesitan teorías ni dogmas, no se necesitan revoluciones violentas ni palabras enardecedoras, sino única y exclusivamente, hombres espiritualmente maduros, creadores de alegría, dispuestos a la acción.*"<sup>12</sup> Esta actitud activa es la que estará presente en la atmósfera de los nuevos asentamientos asociados a las ideas de la ciudad-jardín entre los que se encuentran Hellerau y Falkenberg. Pero también debemos mirar un momento hacia el origen de las ideas de la ciudad-jardín.

Tendríamos que decir en primer lugar, que las ideas sobre la ciudad-jardín de Ebenezer Howard, expresadas por primera vez en 1898<sup>13</sup>, reflejan igualmente algunos de los conceptos por los que nos hemos interesado hasta el momento, en especial el del posicionamiento, así como la representación gráfica mediante diagramas, mapas o cartas. Los diagramas de Howard sobre la ciudad-jardín hablan del equilibrio "imposible" entre dos de los polos de esta

---

<sup>11</sup> Ver García Roig, José Manuel: *Heinrich Tessenow. Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.

<sup>12</sup> García Roig, José Manuel: *Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura. El movimiento de la ciudad-jardín en Alemania y el caso particular de Hellerau (1907- 1914)*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2000. (p. 10)

<sup>13</sup> Howard, Ebenezer: *Garden Cities of To-morrow*, The MIT Press, Massachusetts, 1965.

triada que eran las ideas de ciudad hasta entonces conocidas: la gran ciudad y el campo. El tercer polo sería naturalmente la propia ciudad-jardín recogiendo lo bueno de cada uno de los otros modelos (ver D.P 2 cap”1”). Esta idea de construir algo nuevo a partir de la conjunción de opuestos es la misma que aparece en el mapa de Delsarte. En realidad se trata de posiciones excéntricas de una misma realidad: en Howard, la ciudad-jardín conformará una triada, junto al campo y la gran ciudad, de carácter inseparable. Por otro lado, al igual que Delsarte construía una cartografía en torno al cuerpo señalando diversas regiones donde las acciones conferirían distintos significados- la zona concéntrica, normal y excéntrica- la propia ciudad-jardín se organiza según su excentricidad con respecto al núcleo creando distintas regiones donde claramente hay connotaciones espaciales y funcionales distintas. En ambos casos los diagramas o cartas se basan en la posición relativa entre las distintas áreas, refiriéndose generalmente a una posición central de referencia. La manera que tiene Howard de explicar la ciudad-jardín, aparece también como representativa de cómo comunicar una realidad que no está cerrada, que no tiene forma concreta, sino que depende de múltiples acciones que pueden realizarse según unas pautas básicas, tal y como ocurre en las cartas de Delsarte y su sistema de navegación corporal. Se representan diagramas de esta ciudad-jardín, no planos acabados con una forma final definida a priori, al igual que en la forma de las configuraciones espaciales que crea el cuerpo, lo importante es el proceso y las relaciones establecidas y no una imagen concreta. En los diagramas de Howard aparece siempre esta aclaración: *“Diagram only. Plan cannot be drawn until site selected”*<sup>14</sup>. Lewis Mumford, en su análisis de la ciudad-jardín (1945) destaca como lo más sorprendente es que Howard, en sus propuestas para la ciudad-jardín, no se preocupó de la forma final y apariencia de la ciudad pero sí de los procesos que conformarían según dinámicas cambiantes estas comunidades, partiendo desde la acción experimental de sus habitantes<sup>15</sup>. Así en todos los documentos, el sistema de navegación territorial que propone Howard para su ciudad-jardín, queda expresado a partir de anillos concéntricos y posicionamientos relativos. En la descripción de la ciudad-jardín Howard explicita esto precisamente a través de la narración de un recorrido, de la descripción de lo que encuentra un cuerpo en movimiento- un viandante- al ir atravesando estos anillos: <sup>16</sup> *“Passing out of the Cristal Palace on our way to the outer ring of the town, we cross Fith Avenue- lined, as are all the roads of the town, with trees- fronting which, and looking on to the Cristal Palace,*

<sup>14</sup> *“Sólo es un diagrama. El plano no puede ser dibujado hasta seleccionar el lugar.”* (Ver D.P 2 cap.”1”)

<sup>15</sup> Howard, Ebenezer. Ob. Cit., (p.37-39 Modern planning by Lewis Mumford)

<sup>16</sup> *“Pasando el Palacio de Cristal en nuestro camino hacia el anillo externo de la ciudad, cruzamos Fith Avenue- con alineaciones de árboles como el resto de las calles- en frente de la cual y mirando al Palacio de Cristal, encontramos un anillo de viviendas excelentes, cada una asentada en su propios y amplios terrenos; y según continuamos nuestro paseo, observamos que las viviendas están principalmente construidas o bien en anillos concéntricos, siguiendo las varias avenidas, o en el frente de los bulevares y calles las cuales convergen todas en el centro de la ciudad. [...] Caminando aún hacia las afueras, llegamos a “Gran Avenue”. [...] En esta espléndida avenida seis parcelas, cada una de cuatro acres, están ocupadas por escuelas públicas y sus patios de juegos y jardines, mientras otras parcelas están reservadas por iglesias, [...] en el anillo exterior de la ciudad se sitúan las fábricas, naves, granjas, mercados, almacenes de carbón y madera, etc., todas frente a la línea del ferrocarril circular [...]”*  
Ibid., (p. 54-55)



*we find a ring of very excellently built houses, each standing in its own ample grounds; and, as we continue our walk, we observe that the houses are for the most part built either in concentric rings, facing the various avenues (as the circular roads are termed), or fronting the boulevards and roads which all converge to the centre of the town. [...]Walking still towards the outskirts of the town, we come upon "Grand Avenue". [...] In this splendid avenue six sites, each of four acres, are occupied by public schools and their surrounding playgrounds and Gardens, while other sites are reserved for churches, [...] on the outer ring of the town are factories, warehouses, dairies, markets, coal yards, timber yards, etc., all fronting on the circle railway [...]"* Dentro de este sistema posicional, el argumento principal de la ciudad-jardín recae en la necesidad de restituir la relación armónica entre hombre y naturaleza<sup>17</sup>. En la ciudad-jardín se hará principalmente a partir de un cinturón verde que rodeará cada uno de los núcleos urbanos, preservado en todo momento y no disponible para ser ocupado por futuros crecimientos; es decir se hace a través de algo físico y cuantificable en el territorio, un anillo rodeando a todo el asentamiento. En los dos casos concretos de ciudades-jardín alemanas que son objeto de nuestro interés, se hará, como ya hemos anticipado, a través de los espacios informales de la actitud y de la acción. El movimiento, según iremos viendo, tendrá esa cualidad, la de eliminar los límites entre nuestro cuerpo y el espacio situado más allá de nuestra piel restituyendo así un equilibrio perdido.

#### LA RÍTMICA EN HELLERAU

*"... la actitud es el don de nuestra inteligencia, el don de nuestros cuerpos."* Adolphe Appia<sup>18</sup>

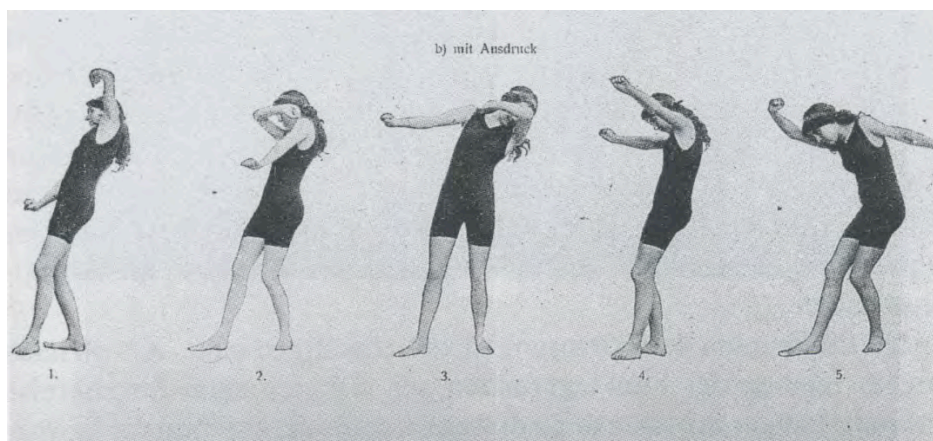


Fig. 6/ Estudiante de J. Dalcroze realizando la serie de un compás de 5/4 con expresión.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, (p. 44)

*"Yes, the key to the problem how to restore the people to the land- that beautiful land of ours, with its canopy of sky, the air that blows upon it, the sun that warms it, the rain and dew that moisten it- [...] - is indeed a Master Key."*

*"Si, la solución al problema de cómo reconciliar la gente con la tierra- esa bella tierra nuestra, con su dosel celeste, el viento que sopla sobre él, el sol que lo calienta, la lluvia y el rocío que lo humedecen – [...] es en realidad la auténtica clave."*

<sup>18</sup> AA.VV: Adolphe Appia. *Escenografías*, Cículo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2004. (p. 14)

Dentro de *"El Arte es una Actitud"* Texto publicado originalmente como introducción al libro *Twentieth-Century Stage Decoration* por Alfred A. Knopf, Ltd., New York, 1929.

Hellerau es la primera de las ciudades-jardín alemanas. Se trata de una ciudad que surge para una cooperativa de trabajadores, los trabajadores de los Talleres Alemanes de Kart Schmidt. Ubicada cerca de Dresde, se comienza a construir alrededor de 1907 y culmina en 1912. Desde el principio, ya en 1907 el musicólogo Richard Batka (1868- 1922) reclamó para Hellerau un carácter musical<sup>19</sup> y así desde los primeros momentos en la vida urbana de Hellerau y a través de la “*Sociedad para la ciudad-jardín de Hellerau S.A*”<sup>20</sup> dirigida por Wolf Dohrn (1878- 1914), se trataron diversas propuestas para hacer del asentamiento un lugar de vida armónica y equilibrada, donde los ritmos del trabajo se vieran contrarrestados de alguna manera y se restituyeran las condiciones óptimas en el día a día de los trabajadores con relación a su entorno. Así y desde 1909 Heinrich Tessenow (1876- 1950) construye allí el *Instituto de Rítmica Jacques Dalcroze* y una serie de pequeñas casas. El instituto será el centro de la vida y expresión de este nuevo asentamiento, algo así como una “casa del pueblo”<sup>21</sup>. Y es con motivo de la construcción del instituto que se producirá la colaboración de H. Tessenow, el estudioso del ritmo y músico Jacques Dalcroze (1865- 1950), el escenógrafo Adolphe Appia (1862- 1928) y el artista Alexander von Salzmann (1874- 1934)<sup>22</sup>. Colaboración que cristaliza en la revolucionaria sala de representaciones del instituto<sup>23</sup> y en numerosas escenografías- los denominados espacios rítmicos de Appia- pero también, como se pretendía, en la extensión de la gimnasia rítmica como práctica generalizada a sus habitantes, a través de la cuál la ciudad cobra carácter, y sus pobladores recuperan la armonía a través de una riqueza rítmica en consonancia con la naturaleza.

---

<sup>19</sup> AA.VV: *Hellerau. Die Idee vom Gesamtkunstwerk*, Werkbund/ Hellerau- Europäisches Zentrum der Künste, Leipzig, 2009. (p. 27)

<sup>20</sup> “Gartenstadt-Gesellschaft Hellerau GmbH”

<sup>21</sup> La “*casa del pueblo*”, es recurrente en todos los nuevos asentamientos del momento. Ver por ejemplo: García Roig, José Manuel: *Heinrich Tessenow. Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.

<sup>22</sup> Fue en el hotel Terminus de Lausanne, en el verano de 1911 donde se produjo el encuentro entre A. Appia, J. Dalcroze, H. Tessenow y A. von Salzmann para tratar temas referentes a las obras de la sala de representaciones en Hellerau. A partir de ahí la colaboración se extendió en el trabajo en el propio Instituto de Rítmica.

<sup>23</sup> La sala de representaciones no sólo marco un hito en el desarrollo escénico del momento, la sala y el Instituto de Tessenow fueron de importancia como antecesores del pronto naciente Movimiento Moderno. Le Corbusier visitará Hellerau en dos ocasiones en 1910. Su hermano, Albert Jeanneret (1886- 1973), había estudiado violín en Berlín y Ginebra y es en 1905 que conoce a J. Dalcroze y colabora con él en la nueva disciplina que proponía, la gimnasia rítmica; siguiéndole a Dresde justo cuando Dalcroze instala en Hellerau su escuela. En sus visitas, el joven Le Corbusier afianza relaciones con miembros representativos de la ciudad-jardín en Alemania. En concreto, en su primera visita a Hellerau en 1910 conoce, entre otros, a Wolf Dohrn y J. Dalcroze. En la segunda, (Navidad de 1910) el trabajo de Tessenow acapara toda su atención: “*Es un hecho que la sala de espectáculos de Tessenow, Jaques y Salzmann han proyectado para Hellerau, marcará un punto capital en la evolución artística de la época.*” Le Corbusier escribe en 1913, “*sella con el gran complejo del instituto el contrato entre lo bueno y lo útil. Este gran constructor no ha pretendido realmente ni siquiera por un momento hacer algo bello. Ha querido ser útil para aquellos a los que construía un hogar. Es por esto que Hellerau es tan hermosa en algunas de sus partes, justo allá donde cualquier pretensión ha sido apartada*” Será igualmente más tarde, en 1924 que en la revista “*L’Esprit Nouveau*” Le Corbusier volverá a resaltar el proyecto de Tessenow. Ver Michelis, Marco de: *Heinrich Tessenow (1876- 1950)*, Electa, Milan, 1991. (p. 13-14) Otro dato a señalar es que igualmente la mujer de Ludwig Mies van der Rohe, Ada Bruhn, estudiará con Jacques Dalcroze.





Fig. 7/ Ejercicios de rítmica en las inmediaciones del Instituto J. Dalcroze.

Este sistema rítmico entre cuerpo y espacio se observa de forma evidente en la sala de representaciones del instituto. Cómo el espacio escénico sólo es completado y cualificado con la aparición del movimiento rítmico del cuerpo, estando mudo y sin referencias en su ausencia. La arquitectura de la sala es una caja de resonancia, un receptor dispuesto para la actitud, posicionamiento y acción del cuerpo humano. La cualificación espacial básica la da el cuerpo. Una de las características más destacadas del espacio de la sala de representaciones del Instituto Jaques Dalcroze es la isotropía del espacio: un volumen prismático, esencial, en el que paredes y techo están acondicionados por igual y en el que el plano del suelo es la base desde la cuál moverse en todas las direcciones por el volumen propuesto. Se trataba del pre-requisito espacial que necesitaba A. Appia para sus espacios rítmicos que a su vez sólo estarían completos con la presencia del cuerpo en movimiento, a través del ritmo. La tridimensionalidad en el movimiento del cuerpo la proporcionan elementos escenográficos que potenciarán especialmente el movimiento diagonal y vertical en este medio isótropo que propone la arquitectura de la sala. Y es que, tal y como hemos visto en la introducción y desarrollaremos en especial en el sexto capítulo, los movimientos del baile no están ligados al espacio físico sino que se mueve en un espacio cuya forma espacial es distinta, ilimitada. Esta sala es uno de los lugares arquitectónicos que mejor ejemplifica esto. Este medio configurado para el movimiento tridimensional del cuerpo se formaliza a través de un paño continuo en techo y paredes. Realizado en estrecha colaboración con A. Appia y en las cuestiones relativas al concepto de la iluminación con Alexander von Salzman, estaba formado por paños modulares de lino retroiluminados que permitían graduar efectos desde una luminosidad intensa, que eliminaba las sombras de los bailarines rítmicos, hasta el mayor catálogo de posibilidades para modular el espacio a través de la luz. El hecho de la eliminación de las sombras hace más intensa la idea del espacio de la sala como medio en el que sumergirse y en el que tan sólo la posición y acción relativa entre cuerpos, es capaz de dotar de orientación, medida y relación, una vez se han perdido los planos habituales de referencia. La acción activaría todo el espacio.

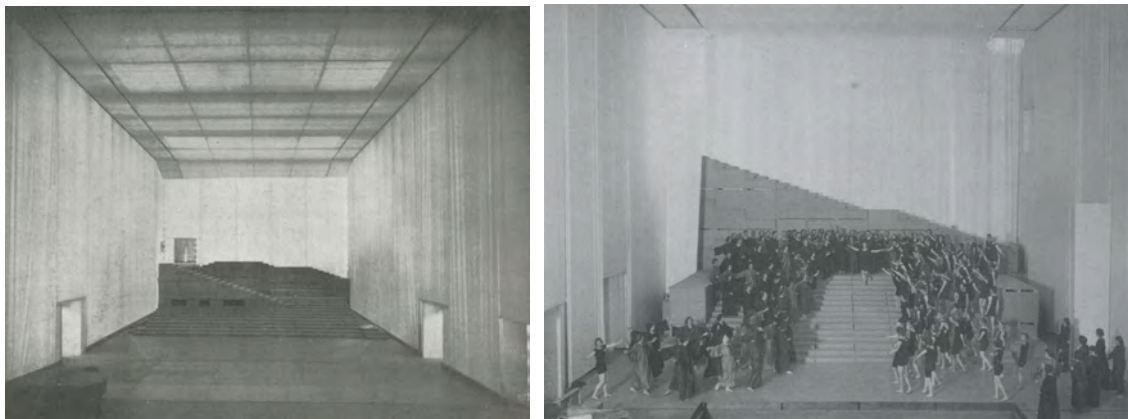


Fig. 8/ Sala de Representaciones del Instituto Jacques Dalcroze de Hellerau. A la derecha uno de los festivales de rítmica, 30 de junio de 1912. “Orpheus und Euridike” de Gluck. Ambas imágenes con escenografías de Adolphe Appia.

Es a través de las ideas de Appia para renovar la escena que podemos leer la interacción cuerpo- espacio mediante el ritmo. Las propuestas escénicas de Appia surgen precisamente como reacción a las escenografías básicamente formadas por telones planos en las que el cuerpo ciertamente no podía interactuar. En cambio, los espacios rítmicos que él propone, son tridimensionales, permiten y fomentan la acción y se encuentran cargados de sabiduría arquitectónica ancestral- a través de sus proporciones y relaciones- que el propio cuerpo reconoce mediante su movimiento y pautas rítmicas. La sensualidad del cuerpo y su movimiento orgánico se oponen a estos bloques y escalinatas, que siguen una pauta rítmica y por ello todo el conjunto se contagia de un efecto resonante, rítmico de carácter visual. Así el espacio rítmico se interrelacionaría directamente con el lenguaje natural del cuerpo, una comunicación que se produce a través de la acción y que genera activaciones y configuraciones espaciales complejas y dinámicas en una relación activador-receptor (cuerpo- espacio) simultánea. El ritmo marca la cartografía por la cuál moverse (bailarín- espacio pautado- posiciones libres en todas las direcciones del espacio) y además se puede experimentar visualmente (espectador- configuraciones espaciales efímeras- posicionamiento centrado, como observador <sup>24</sup>). Es decir, el cuerpo tiene cualidades plásticas: Delsarte, Appia y también Dalcroze, pensarán de esta manera. El hecho de que el cuerpo tenga estas cualidades plásticas hace que sea inmediatamente familiar a la arquitectura. Para Jacques Dalcroze, determinados artistas y bailarines representan paisajes o construyen efectos arquitectónicos haciendo uso del gesto. Movimiento y arquitectura son disciplinas que participan del espacio y el tiempo. Appia definirá la arquitectura como “...*the art of grouping masses in relation to their weight in a harmonious arrangement, measured by the scale of the living body and designed*

<sup>24</sup> Todas las escenografías de Appia se estudian en perspectivas centrales. La perspectiva central es usada en Appia invariablemente y ésta dota a estos espacios de neutralidad, de silencio, proponer otra vista sería hacer que apareciera un observador activo, un cuerpo y por tanto una interacción. Esta interacción en cuanto la posición varía, es una herramienta importante a la hora de aprehender el espacio como propia experiencia desde el centro que supone nuestro cuerpo. Tener conciencia de nuestra posición frente al resto ya supone una determinada activación espacial, tan sólo basada en nuestra actitud.



Fig. 9/ Sala de Representaciones del Instituto Jacques Dalcroze de Hellerau. A la izquierda ejercicios rítmicos musicales en grupos aislados. Junio de 1913; a la derecha ejercicios rítmicos.

as a background for the mobility of that body”<sup>25</sup>. Dalcroze y Appia, en sus colaboraciones, hablaban de que esta obra de arte viviente, tiene sus propias leyes basadas en experimentos espaciales y geométricos y su objeto es precisamente crear una arquitectura en movimiento. El término de obra de arte viviente<sup>26</sup>, es de Adolphe Appia y es el título del texto que escribió en 1921<sup>27</sup>. Para Appia, la forma final de la estructura espacial de una de sus escenografías vendrá dada por los gestos del cuerpo del actor o bailarín. El movimiento del actor es, como venimos viendo, el que crea el espacio escénico en este caso. Appia reconoce estas mismas cualidades de sus espacios rítmicos en la arquitectura que para el Instituto Dalcroze realiza Tessenow. En varias cartas citadas por Jacques Dalcroze<sup>28</sup>, expresa como Tessenow ha

<sup>25</sup> Appia, Adolphe: *The work of living art & Man is the measure of all things. A theory of the theatre*, Univ. of Miami Press, Florida, 1960. (p. 12)

“... el arte de agrupar masas en relación a su peso de forma armónica, medida por la escala del cuerpo viviente y diseñada como fondo para la movilidad de ese cuerpo”

<sup>26</sup> Appia, Adolphe: *The work of living art & Man is the measure of all things. A theory of the theatre*, Univ. of Miami Press, Florida, 1960.

<sup>27</sup> A. Appia organiza su pensamiento teórico en tres textos fundamentales: “La puesta en escena en el drama wagneriano” de 1885, “La música y la puesta en escena” de 1899 y “La obra de arte viviente” de 1921.

<sup>28</sup> “...Tessenow ha compreso in maniera presssoché geniale che l’architettura di questo edificio deve tirarse indietro di fronte alla vita che si vuole risvegliare. Egli ha capito che lo stile di questo istituto risiede nell’assoluto e discreto silenzio di ogni linea e di ogni superficie. In verità, da questo punto di vista non si sarebbe potuto fare meglio e l’intuizione di Tessenow mi pare davvero quasi stupefacente” [...] “... Il vestibolo e l’entrata sono una meraviglia, un vero incantamento per l’occhio, con le due belle scale sui lati, i caldi colori bianchi e rossi, la magnifica illuminazione. Le due sale con le gallerie sono straordinarie per lo spazio e per l’invisibilità del pubblico e le due sale con i lucernari sono di una gaiezza esplosiva. In una di queste (nell’ala destra) vi è una bella scalinata con dodici gradini larga nove metri, i gradini facili, larghi, sui quali le sagome dei corpi si stagliano superbamente. [...] Quanto alla grande sala non ne voglio ancora parlare. Non vi posso entrare senza un fremito di felicità e... di apprensione, perché mi domando se noi supremo approfittare, come si deve, di questo spazio suggestivo dove si raccolgono il rispetto umano, l’emozione delle cose che si attendono e si desiderano e la sicurezza del ritmo quasi ultimati, che aspettano pacientemente il loro completamente. Supremo completarli? Supremo dare la vita a questi suazi vergini, animare queste linee, risvegliare queste eco?”

entendido que el carácter del edificio debe asociarse a la revelación de la vida y al movimiento, ha entendido que el espacio debe modularse a través del carácter silencioso de cada línea y superficie. Señala como la escala es resonante con la escala del cuerpo y se pregunta con respecto al espacio de la sala si sabrán completar este espacio como merece a través del movimiento, animando, despertando este eco de sus líneas arquitectónicas. Y es que Tessenow trabajará con la acción y actitud del cuerpo en diversos aspectos como son las *relaciones topológicas que establece el cuerpo* en sus espacios, el *silencio* y esencialidad de los paramentos o las *pautas rítmicas de algunos elementos arquitectónicos*. Así, los espacios principales públicos del edificio: el vestíbulo de acceso y la sala de representaciones tienen las mismas proporciones entre ancho y largo. Sus tamaños son muy distintos y su orientación es diferente pero las proporciones son iguales (1:2)<sup>29</sup>, por lo que las relaciones que establece el cuerpo con referencia a ellas son resonantes. Esto tiene que ver con el conocimiento de estos espacios a través de la experiencia de los mismos y cómo el cuerpo podría reconocer esta misma proporción en un espacio y en otro a través de su posicionamiento y no sólo a través de referencias visuales. Si en el Instituto de Rítmica en Hellerau esto adquiere especial intensidad no es algo exento en el resto de la obra de Tessenow en la que el posicionamiento en general (ver D.P 2 cap. "1"), es una de las cuestiones más relevantes<sup>30</sup>. Otro aspecto, como decimos,

---

Michelis, Marco de: *Heinrich Tessenow (1876- 1950)*, Electa, Milan, 1991. (p. 33)

<sup>29</sup> José Manuel García Roig destaca como la sección transversal de estos espacios es un cuadrado. Así "*el espacio aparece como un cubo doble que produce un efecto fuera de lo común. Escena y espacio para los espectadores formaban una unidad espacial*". García Roig, José Manuel: *Heinrich Tessenow. Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002. (p. 93)

<sup>30</sup> Si observamos por ejemplo la siguiente serie de ilustraciones de los dibujos de Tessenow (ver algunos de ellos en D.P 2 cap. "1") el resto se pueden consultar en Michelis, Marco de: *Heinrich Tessenow (1876-1950)*, Electa, Milan, 1991. ): las correspondientes al estudio para una casa en un lago (1903); el estudio para una casa sobre una montaña (1903); la casa de Goethe en Weimar (1904); el proyecto del sepulcro en el bosque (1905); el proyecto para casa bifamiliar en Einsiedelei (1905); el proyecto para una casa en el campo (1905); el estudio para un pabellón de jardín en el valle del Ruhr (1907); la casa unifamiliar en el valle del Ruhr (1909); la casa unifamiliar para Adolf Otto, en la ciudad-jardín de Falkenberg (1912-13); la casa Böler a Oberalpina junto a St. Moritz (1916); los bocetos para un edificio de planta circular y una escalera (1929); y la casa de Tessenow en Berlín- Zehlendorf (1930). La posición de estas construcciones produce la activación del espacio circundante, del paisaje. Podemos enumerar las diferentes relaciones topológicas existentes: colocarse sobre el lago, asomándose; en la cima de la montaña observando; entre los árboles, percibiendo el efecto del paralaje; en el borde del camino, rodeándolo; en la cima orientándose hacia el paisaje; arriba siendo observado desde abajo; excéntrico con respecto al centro; en lo alto de la escalera, bajo el lucernario. Estas posiciones dan sentido en sí mismas a las construcciones tejiendo de relaciones el entorno. Y además, implican un observador. Igualmente las construcciones no sólo están posicionadas sino también orientadas, teniendo elementos como los porches o las enramadas que producen cobijo y por tanto un lugar para este observador. Se nos dice hacia donde mirar y desde donde, se nos dice que actitud adoptar frente a un lugar y esta actitud es la que completa las experiencias arquitectónicas o paisajísticas asociadas a esos lugares. Del mismo modo en estos dibujos y fotografías además de sugerirse una actitud, se indica una acción: posición y acción sugerida por ésta, asociada a ésta. Se enseña una posición desde otra adyacente lo que invita al observador a moverse y a pasar desde la posición original a la final, se implica un movimiento. De esta forma tanto movimiento, como percepción del lugar, como actitud, como posición forman un conjunto en el que difícilmente se puede eliminar uno de los componentes o cambiarlo sin que la experiencia espacial resultante pase a ser otra muy diferente. Al igual que en las triadas de Delsarte, estos elementos se encuentran íntimamente asociados y se potencian y afectan mutuamente. La inserción de la actitud del cuerpo en un lugar por tanto es inseparable de la afección que produce en el mismo, y viceversa.

Estas cuestiones son resonantes de los ideales pintoresquistas del XVIII y las ideas de Camillo Sitte para la ciudad que fueron en concreto explícitamente usadas en la organización espacial de Hellerau, ver:



es la pauta rítmica existente, por ejemplo, tanto en la fachada como en las salas de ritmos de la escuela. En la fachada existe la siguiente pauta rítmica entre llenos y vacíos:

4 1 2 3 2 3 2 3 2 3 2 1 4

Siendo cada uno:

1= paño macizo de dimensión 4a

2= hueco de dimensión 4a

3= pilastra de dimensión 2,5a

4= vacío virtual en los laterales señalado por la prolongación de la línea del frontón de dimensión 3a

Módulo= a

Esta misma relación en la que un elemento de dimensión 4a se relaciona con un intersticio de dimensión 2,5a, lo encontramos igualmente en las salas de ritmos (ver D.P 2 cap."1") de la escuela donde la pauta es:

1 2 1 2 1 2 1

Siendo:

1= el ancho del lucernario y por extensión de los huecos de dimensión 4b

2= paños de techo ciegos, sin lucernarios de dimensión 2,5b

Módulo= b

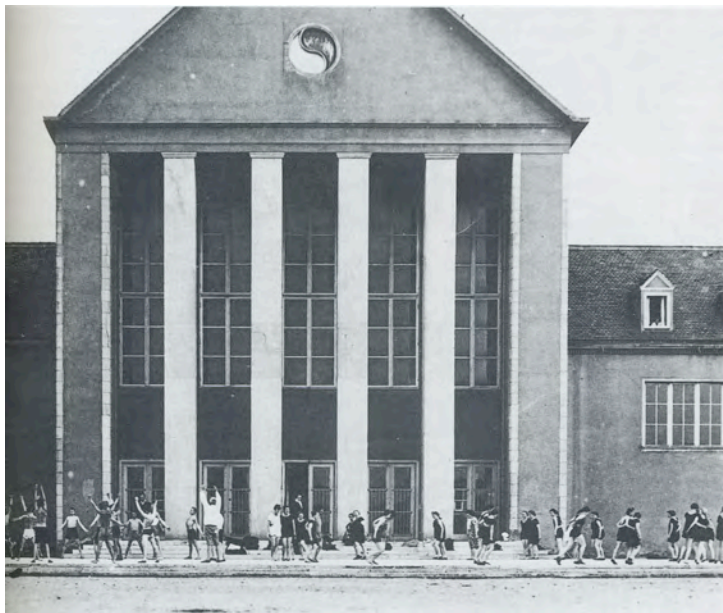


Fig. 10/ Ejercicios de rítmica en el exterior, frente a la fachada del Instituto J. Dalcroze.

Este tipo de pautas subyacentes en el espacio silencioso de la arquitectura de Tessenow activa un lenguaje escalar y rítmico que el cuerpo entiende de forma natural, tendiéndose relaciones no visibles que tensan y articulan el espacio y que sólo se pueden experimentar. Pero si hasta ahora hemos visto de qué manera la arquitectura se convierte en Hellerau en receptora, en un lugar incompleto a falta de la acción corporal, veamos en concreto como la rítmica trabaja con el cuerpo y con el entorno adentrándonos en la teorías de Jacques Dalcroze. Si François Delsarte aparecía como una de los antecesores de la danza moderna, concretamente de la danza moderna americana, Jacques Dalcroze es la otra figura de referencia y que propiciará la línea genealógica de la danza –moderna- expresiva alemana.

En 1930 Dalcroze, músico y educador corporal, creador de la *gimnasia rítmica*, publica *“Eurhythmics. Art and Education”*<sup>31</sup>, donde se reproducen diversos artículos escritos entre 1922 y 1930. En este texto se explicita cómo a través del movimiento rítmico se rescata una relación natural, sincronizada de los ritmos mentales y los corporales. Esta ejercitación provocaría un *equilibrio armónico* en el hombre, un balance, un *posicionamiento centrado* frente a la vida, donde imaginación, esfuerzo mental y físico estarían en un mismo nivel, lo cerebral no predominaría sobre lo físico ni viceversa. Dalcroze resaltaba que la educación musical debía comenzar por el aprendizaje corporal del ritmo para aprender no sólo a partir del sonido, dirigido a nuestro oído, sino también a través del ritmo que afecta a todo nuestro sistema nervioso. Así mediante la gimnasia rítmica, el ritmo crearía una corriente rápida y regular de comunicación entre nuestra mente y nuestro cerebro<sup>32</sup>, facilitando un movimiento dinámico y vivo, que uniría grados de energía dinámica. Esta era una de las mayores ambiciones de Dalcroze, el *movimiento plástico vivo*- la obra de arte viviente que llamaba Appia- como arte autónomo. Dalcroze pensaba que algún día las relaciones geométricas y espaciales del movimiento rítmico del cuerpo crearían una arquitectura en movimiento<sup>33</sup>, y serían por si solas, al igual que la música, capaces de crear emociones sin necesitar ninguna disciplina para completarla. *“When moving plastic is capable, like music, of expressing all emotions without the collaboration of another art whilst giving and impression of order and style, of describing everything by suggestion, of harmoniously combining external forms whilst revealing the wildest rhythms of its subconsciousness- then it will live its own life, vibrate with its own rhythms, assert itself according to its own ordering.”*<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Dalcroze, Jacques: *Eurhythmics Art and Education*, Ayer Company Publishers, North Stratford, 1930.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, (p.54)

<sup>33</sup> Inquietudes similares existirían posteriormente en la Bauhaus en cuanto a la espacialización de partituras a través del movimiento pautado del cuerpo: *“Luego dijo (Hermann Scherchen) que el bailar esa fuga, y hacerlo sin acompañamiento musical, de tal manera que los bailarines contarán interiormente la música, tenía que producir en su opinión un efecto inusitado. Me pregunto si la música no audible, cuando realmente ha sido creada para ser oída, puede constituir una base para conseguir un efecto puramente visual y de movimiento.”* Oscar Schlemmer, 1927. En Schlemmer, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*. Oskar Schlemmer, Paidós Estética, Barcelona, 1987. (p. 95)

<sup>34</sup> *“Cuando el movimiento plástico sea capaz, como la música, de expresar emociones sin la colaboración de otro arte y a la vez dando la impresión de orden y estilo, de describir todo a partir de la sugerencia, de combinar armoniosamente formas externas y a la vez ritmos de su subconsciente- entonces vivirá su propia vida, vibrará con sus propios ritmos, se afirmará a sí mismo de acuerdo a su propia ordenación.”* Dalcroze, Jacques. *Ob. Cit.*, (p.45)

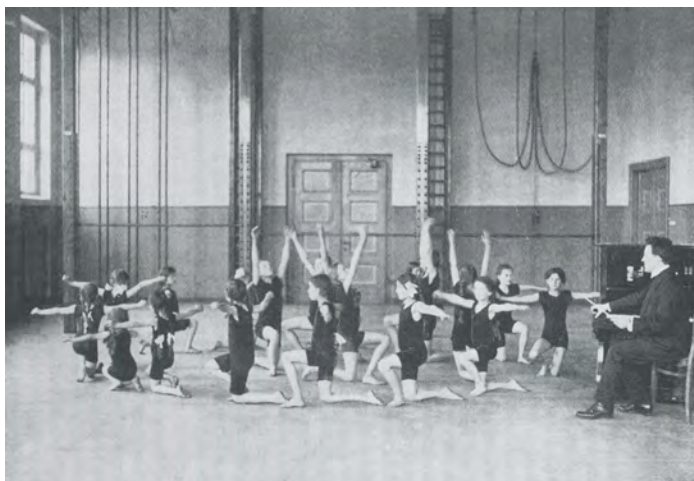


Fig. 11/ Práctica de rítmica en el Instituto Dalcroze, Hellerau. 1913.

Cuando esto sucediera, que la expresión del cuerpo fuera autodinámica y autónoma, no habría necesidad de mantener unas disciplinas aisladas frente a otras sino que podrían coexistir según las leyes de una armonía universal: arquitectura, movimiento corporal, música... En esta máxima articulación y tal y como Dalcroze pretendía que afirmaran sus estudiantes la cuestión sería decir no “Yo sé” sino “Yo lo he experimentado”<sup>35</sup>, de la misma forma que hablábamos del conocimiento del cuerpo en la sala de representaciones de Tessenow a partir de su posicionamiento, de sus relaciones topológicas y no a través de un sistema de referencia externo. Esta es una cuestión importante en la educación rítmica, ya que Dalcroze en sus escritos, describe como el sentido del ritmo está íntimamente ligado al sentido del tacto y cómo mediante el desarrollo del primero sus estudiantes actuaban mediante acciones que implicaban la incorporación de todo el cuerpo a través del tacto. Experimentaba por ejemplo con ejercicios en los que los alumnos mantenían sus ojos cerrados para hacerse con nociones definidas de distancia, dirección, líneas y formas, fortalecer su sentido espacial y desarrollar su sentido motor-táctil, todo ello utilizando la experiencia del cuerpo y no la experiencia visual relacional. Además de la experiencia del espacio igualmente se obtenía la experiencia del tiempo a través de las duraciones concretas de las acciones. Tener conciencia de todo esto sería el primer requerimiento para entrar en resonancia y conocimiento con el medio. En resumen, en el pensamiento de Jacques Dalcroze, no sólo se trata de sincronizar paisaje interior (emotivo, material con el que trabajaba François Delsarte) del cuerpo y gesto sino que además a través del ritmo se hallaba una sincronía universal asociada a la naturaleza- profundizaremos en estas ideas en el tercer capítulo- pero también a las construcciones hechas por el hombre. Posicionamiento en equilibrio armónico, lenguaje musical o rítmico y formalizaciones espaciales a través del movimiento plástico corporal autónomo eran los medios en los que a través de una actitud cada vez más libre, construían el espacio urbano los habitantes de Hellerau.

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, (p.58)

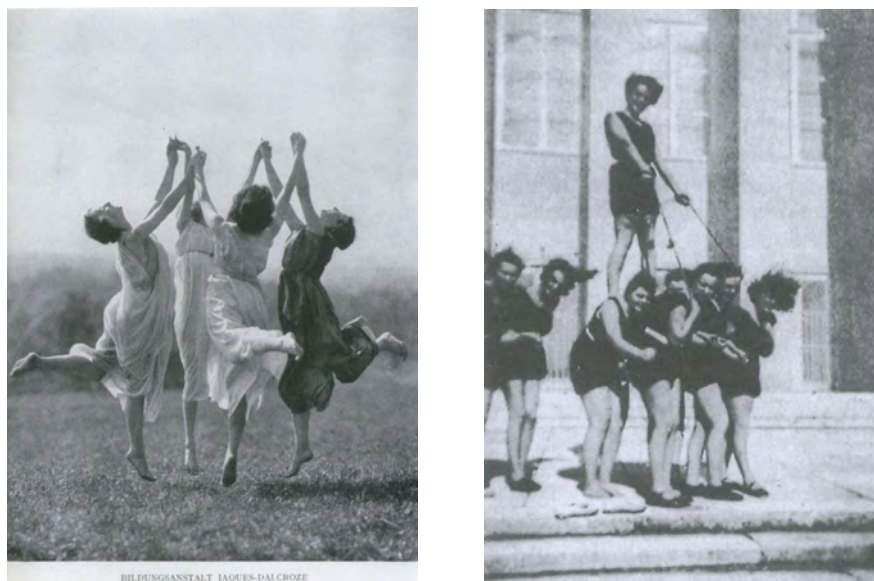


Fig. 12/ A la izquierda, ejercicios de rítmica al aire libre en Hellerau. A la derecha, festival de 1912.

Esto se expresaba de forma especial en los festivales de verano que se celebraron en 1912 y 1913 y a los que asistieron 4.141 visitantes el primer año y 5.000 el segundo. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial, Jacques Dalcroze abandona Hellerau<sup>36</sup> y el proyecto no continúa, pero, haciendo hincapié en la influencia de la actitud en Hellerau, será en el verano de 1918 que H. Tessenow vuelve allí y trata de revivir el proyecto de esta comunidad a partir de la formación de su comunidad de artesanos (Handwerker-Gemeinde). La vida armónica, equilibrada, entre acciones físicas e intelectuales, renace a partir de la actitud de los artesanos, de los hombres sencillos. En las ideas de Tessenow para el trabajo artesanal y la pequeña ciudad<sup>37</sup> aparece una relectura de algunas de las ideas del capítulo. En la pequeña ciudad el posicionamiento es de nuevo un factor importante, se desarrolla la posición centrada: el artesano pertenece a la clase media, no deberá tener inclinaciones excesivas ni hacia lo intelectual ni hacia los sentimientos. No deberá inclinarse principalmente ni hacia el trabajo físico ni hacia la ausencia del mismo, similar a lo que Dalcroze reclamaba para su equilibrio armónico. Los diagramas de Tessenow comparando el hecho del espíritu humano a una pompa de jabón, que se deforma según las iridiscencias de su superficie que representan lo material, dialogan directamente con las cartas de Delsarte en las que aparecen las posiciones normales y excéntricas, al igual que con el mapa general de sus teorías relacionando siempre el microcosmos del hombre- su mundo material, su vida física- y su macrocosmos, su mundo espiritual. *“Todo esfuerzo realizado en el sentido del trabajo artesanal es esencialmente un esfuerzo hecho por conseguir el centro”*<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Se puede consultar la historia de la ciudad- jardín de Hellerau hasta nuestros días en: AA.VV: *Hellerau. Die Idee vom Gesamtkunstwerk*, Werkbund/ Hellerau- Europäisches Zentrum der Künste, Leipzig, 2009.

<sup>37</sup> Tessenow, Heinrich: *Trabajo artesanal y pequeña ciudad, seguido de el país situado en el centro*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 1998.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, (p. 70)



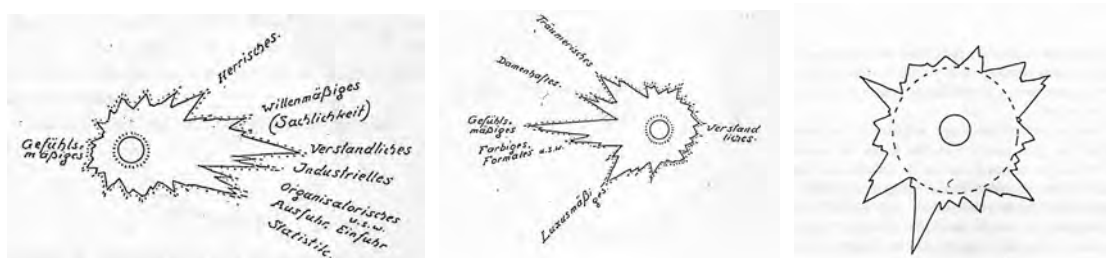


Fig. 13/ Representación de lo humano en forma de pompa de jabón. H. Tessenow.1919.

Tessenow en sus escritos<sup>39</sup> hace toda una defensa a favor del mundo espontáneo de los niños y está en contra de la educación que se les da tratando de anular su actitud originaria, su lenguaje gestual y fantástico que poco a poco con la educación se ve pautado y anulado... toda una defensa de la actitud creativa, espontánea y originaria del hombre.

### EL FESTIVO FALKENBERG

*“Y la arquitectura sólo surge si está sustentada por una acción.”*

Bruno Taut<sup>40</sup>



Fig. 14/ 31 de agosto de 1919: *Erntefestumzug*. Foto cedida por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

Es esta actitud creativa y la acción la que sustentará la propuesta de vida que se gestó en Falkenberg después de 1912. Estará situada cerca de Berlín y no será consecuencia de un asentamiento para trabajadores sino que será una cooperativa que conformará el ensayo, de

<sup>39</sup> Ibid., (p. 125)

<sup>40</sup> Taut, Bruno: *Escritos expresionistas*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997. *La corona de la ciudad* (p. 48) Texto original de 1919.

un nuevo concepto de vida, de una nueva actitud. Falkenberg aportará, frente a lo ya visto, la actitud no sólo de un cuerpo sino de la masa, de la comunidad, actuando en todos los rincones de la ciudad. La población ejercerá su influencia en el espacio urbano disolviendo no sólo las fronteras entre el paisaje interior y el entorno del cuerpo sino provocando también la disolución del espacio personal de unos y otros, uniendo y ejerciendo acciones comunes en las que no habría espectadores: todos se encuentran dentro del fenómeno y es a partir de ahí que se percibe el espacio público de la ciudad. En la formación de Falkenberg, intervinieron algunos miembros de la ya nombrada “Nueva Comunidad”, en concreto Adolf Otto (1876- 1959), y el proyecto recayó sobre el arquitecto Bruno Taut (1880- 1938), miembro de la sociedad alemana para la ciudad-jardín desde 1913, y consejero de la misma desde 1912. El trabajo de Taut en este momento y en el periodo de entreguerras, encuentra en el desarrollo de Falkenberg eco y resonancia con sus ideas de la generación de una nueva sociedad o del papel del color en las ciudades<sup>41</sup>. La característica visual, espacial de Falkenberg más importante es el uso del color. La organización territorial será también rítmica y dicho ritmo estará constituido por los cuerpos principales de los edificios y los acentos marcados por el color. De este modo arquitectura y modo de vida entra en resonancia y armonía. El color influía en la psicología de los habitantes, en su ánimo; expresaba un ánimo alegre de la comunidad frente a la vida; tenía un carácter plástico educativo accesible a todos y tenía también una función social de expresión e individualidad, de algún modo el color transmitía a la arquitectura la expresión de la colectividad. La ciudad era una composición cromática, una sinfonía a escala urbana, cuyas pautas afectaban a los habitantes. “... Queremos, con una declaración tan rotunda como ésta, devolver, por medio de la alegría del color, el ánimo tanto al que construye como al morador: así se verá reforzada nuestra voluntad. [...] En lugar de la casa gris y sucia, ocupará su lugar la casa dotada de una sinfonía ininterrumpida de tonos resplandecientes blancos, negros, verdes, amarillos, rojos, azules.”<sup>42</sup>

Esta alegría que pretendía brindar el color al ánimo de los habitantes de Falkenberg se expresará a través de la acción festiva. Pero ¿qué cualidades veían los habitantes de Falkenberg en la fiesta asociada a la forma de vida y cómo influían estas acciones en el espacio urbano de Falkenberg? En su escrito “La Corona de la Ciudad”<sup>43</sup> (1919) B. Taut habla de cómo se debe incrementar el disfrute de la vida y si para ello la recuperación del color supondrá un cierto renacer, o disparador, es la acción, un proceso activo en el pensamiento de la comunidad el que se convertirá en una ciudad nueva que tendrá dos estímulos principales: la *diversión* y el *afán de comunidad*<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Nos referimos a sus escritos expresionistas, a su actividad en la Cadena de Cristal y a manifiestos como *Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen bauen*, 1919. [El arco iris. Llamamiento para una arquitectura del color.]

<sup>42</sup> García Roig, José Manuel: *Arquitectos alemanes. Arquitectos desconocidos. I Bruno Taut*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2002. (p. 32) *Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen bauen*, 1919. [El arco iris. Llamamiento para una arquitectura del color.]

<sup>43</sup> Puede consultarse en: Taut, Bruno: *Escritos expresionistas*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, (p. 49)



Fig. 15/ A la izquierda, fiesta el 31 de agosto de 1919: *Erntefestumzug*. A la derecha Festumzug Gartenstadtweg, en 1927. Se puede ver el estandarte de la comunidad- diseñado por los propios habitantes- en primer término. Fotos cedidas por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

“El deseo de diversión [...] no debe ser interpretado de ningún modo como un impulso brutal de entretenimiento, sino que en él late el clamor del alma pidiendo algo superior, algo que la eleve por encima de la existencia cotidiana.”<sup>45</sup> A través de la diversión de la fiesta trataban de aprender de nuevo a mirar y a percibir ya que la educación habría coartado la forma espontánea de hacerlo, se trataba, tal y como ocurría a través del gesto y la rítmica, de otra forma de liberar y valorar la actitud, acción y expresión natural del cuerpo. Por la acción de la fiesta se recuperaba la armonía al igual que sucedía a través del ritmo en Hellerau y se potenciaba la creatividad<sup>46</sup>. Las fiestas eran puntos brillantes en sus vidas<sup>47</sup>. La intensidad con la que la acción (espacio informal) casi desbancaba a la importancia de la arquitectura (espacio de características fijas) en Falkenberg se expresaba en su propio himno<sup>48</sup>, en su propia bandera- creada por sus habitantes en 1919- y en su periódico local (*Der Falkenberg*) donde se hablaba con respecto al éxito de los nuevos asentamientos del *arte de vivir* y no del arte de la

<sup>45</sup> Taut, Bruno: *Escritos expresionistas*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997. La corona de la ciudad (p. 49) Texto original de 1919

<sup>46</sup> “... in you within you, in me within me, in the people there is more [...] sparkling light [...] as many as possible we will be aware of it...”

“... en ti dentro de ti, en mí dentro de mí, en la gente hay más [...] luz chispeante [...] cada vez más seremos conscientes de ello...”

*Der Falkenberg*, nº5. 1921. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

<sup>47</sup> *Der Falkenberg*, nº7 (8) 1924. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

<sup>48</sup> “Fern vom Getrieb der Räder, da draußen vor dem Tor,  
da ragt aus blauen Äther der Falkenberg hervor,  
die Falken sind verschwunden, doch Raben gibt's noch viel,  
und hinter'm Berg die Unken die quaken mit Gefühl:  
O Falkenberg, o Falkenberg, du Wunder der Natur,  
Del Himalaja ist fürwahr von dir ein Schatten nur...”  
“Lejos del tumulto de las ruedas, delante de la puerta,  
sobresale del éter azul Falkenberg,  
los halcones han desaparecido, pero todavía hay muchos cuervos,  
y las ranas croan detrás de la montaña con sentimiento:  
O Falkenberg, o Falkenberg, maravilla de la naturaleza,  
El Himalaya es verdaderamente sólo una sombra tuya...”

Fragmento del himno de los habitantes de Falkenberg. Amann, Renate: *Adolf Otto. Wohn- und Sozialreformer. Eine Biografie im Spiegel der Zeit*, Edition Arkadien, Berlin, 2001. (p. 29) Completo en el archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.



construcción urbana de viviendas<sup>49</sup>. *La acción empezaba a hacer borrosa cualquier otra característica espacial*. La ciudad, por tanto, fue famosa por sus fiestas. La primera aconteció en 1914 y posteriormente cada año desde 1919 hasta 1930. Se trataba de fiestas en las que la impronta de los habitantes las fue convirtiendo cada vez más en vanguardistas con lemas idealistas y con expresiones satíricas de la política y la cultura. No estaban inducidas sino que emergían de las gentes y eran para las gentes. En la revista “*Volksbühne*” nº 2 de 1924 aparece una descripción del festival de verano donde se describe como entre 3.000 o 4.000 personas ocupaban los distintos ámbitos urbanos para distintas acciones como cabalgatas, carreras de caballos de madera, preparación y construcción de disfraces generalmente relacionados con irónicas críticas de la política o eventos del momento. Otras veces se usó el espacio para proyecciones al aire libre –como la proyección por primera vez en espacio abierto de la película prohibida en diversos lugares “*El Acorazado Potemkin*” (1926)- o declamaciones públicas multitudinarias- el poeta Erich Weinert declamó su poema “*El Bombero Rojo*” (1925).



Fig. 16/ “Tres grandes diplomáticos”, 1927. Junto a uno de los anuncios. A la derecha el monumento funerario de Rah-Rih-Rah-Rullah.

Algunos de los lemas de estas fiestas nos pueden dar una idea de la intensa actividad festiva que vivía la comunidad: “*Der Tuschkastenball- die größte Farborgie des Jahrhunderts, die selbst Meister Taut zum Erblassen bringen würde*” (1921) [El baile de la caja de tintas, la gran orgía de color de los años veinte que haría palidecer incluso al maestro Taut] ; “*Fest der Oberammergauner*” (1922) [La Fiesta del Oberammergauner] ; “*Das Chammerfest der Falkenberg Pfahlbauern*” (1924) [La fiesta de cámara de los paisanos del asentamiento sobre pilotes de Falkenberg] – anteriormente existía allí un río y se hablaba de viviendas en tipología de palafitos- en esta fiesta se celebró el funeral de los sacerdotes supremos *Rah-Rih-Rah-Rullah*, supuestos predecesores del asentamiento; “*Der Falkenberg Nepp*” (Nepp= *Neue Pleite Politik*) (1925) [ El timo de Falkenberg (Nepp= Iniciales de: Nueva política de la bancarrota) ] ; o

<sup>49</sup> *Der Falkenberg*, nº7 (8) 1924. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

el “Fa So Ka” (*Falkenberg Sommerkarneval*) en 1930 [*Carnaval de verano de Falkenberg*]<sup>50</sup>.

“Una cosa está clara, nosotros realmente vivimos nuestras fiestas...”<sup>51</sup>

La preparación se hacía entre todos los habitantes y duraba semanas. Y como se atisba en los títulos, eran fiestas en las que la actitud estaba asociada al humor, la autocrítica, la creatividad o la libertad, a la diversión en su más amplio espectro. Los juegos de palabras abundaban y las referencias culturales e históricas hacían eslóganes verdaderamente ingeniosos, agudos, creativos y capaces de incitar a la acción.



Fig. 17/ A la izquierda grupo de baile en Falkenberg, 1921. A la derecha Gret Palucca.

La danza por su parte no era algo ajeno a la ciudad. La influencia de la gimnasia rítmica de Dalcroze como inicio y las experimentaciones de Rudolf von Laban y Mary Wigman, irían fructificando en los años veinte en la danza expresiva alemana- cuyas consecuencias veremos en el cuarto capítulo- y es esa influencia a través de una de las mejores bailarinas de Mary Wigman: Gret Palucca (1902- 1993) la que llega a Falkenberg si bien no directamente, sí en sus contenidos. La danza estaba presente en las fiestas (fig. 17) pero el caso más destacable, como enseñanza reglada, corresponde con el hecho de que la única casa de Falkenberg que no fue diseñada por Bruno Taut, Am Falkenberg 119, fue diseñada por H. Tessenow y era la casa de Adolf Otto, uno de los fundadores de la ciudad como ya hemos visto y uno de los principales artífices de su carácter. En Falkenberg vivió con su familia y su hija, Agathe Otto, bailarina y alumna de Gret Palucca , impartió clases de danza y gimnasia rítmica en la ciudad-jardín. Agathe Otto, empezó pronto a mostrar interés por la danza y el ambiente de Falkenberg, favoreció que tempranamente, formara, junto a otros jóvenes de la ciudad un grupo libre de danza expresiva, hasta que como decimos a los dieciocho años fue a Dresde a estudiar con Gret Palucca. Es interesante comentar, para ver en que sentido esta referencia a la danza tiene

<sup>50</sup> Ver Amann, Renate: *Adolf Otto. Wohn- und Sozialreformer. Eine Biografie im Spiegel der Zeit*, Edition Arkadien, Berlin, 2001. // Amann, Renate/ Neumann- Cosel, Barbara von/ Novy, Klaus/ Walleczek, Sylvia: *Zwischen Tradition und Innovation. 100 Jahre*, Edition Hentrich, Berlin, 1992. // AA.VV: *Genossenschaftliche Wohnanlagen von Messel und Taut*, Edition Arkadien, Berlin, 2004.

<sup>51</sup> *Der Falkenberg*, nº5 1921. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

mucho que ver con las actitudes narradas a través de la fiesta, que Gret Palucca<sup>52</sup> fue una bailarina excepcional que basó gran parte de sus movimientos en increíbles saltos, desencadenantes de una gran cantidad de energía y expresión directa de la acción tridimensional del cuerpo sobre un ámbito. Además en sus coreografías huía de caracterizaciones en sus danzas; bailaba con luz natural, sin efectos y llevaba ropas simples y sencillas. Es decir, favorecía en todo momento la acción sobre cualquier otra característica espacial. Tal y como ocurría según venimos viendo, con las acciones festivas en toda la escala de la ciudad: todas las calles participaban de los eventos y todas veían transformadas sus cualidades espaciales a través de esta acción dinámica.



Fig. 18/ A la izquierda Agathe Otto con su grupo de baile en Falkenberg. A la derecha uno de los festivales encabezado por Agathe Otto a mediados de los años veinte.

Pero si había un lugar en Falkenberg que especialmente se invadiera sin excepción y especial intensidad era la “*Plaza de los Festivales*”<sup>53</sup>. Situada tras *Akazienhof* se trataba del lugar donde ya empezaba a crecer la hierba, donde aparecían algunas colinas y arbolado configurando todo ello un escenario urbano libre para ser ocupado. Según explicaba Adolf Otto, este espacio se conformaba como un recinto en fondo de saco, es decir era un espacio abierto pero al mismo tiempo semiprivado, ya que era patio común de las casas que daban a él. Esta “*Plaza de los Festivales*” era el lugar en el que Bruno Taut hubiera *coronado* la ciudad. En “*La Corona de la Ciudad*” Taut habla del *afán de comunidad* como otro de los estímulos que moverían al hombre de esta nueva ciudad. Para favorecerlo- y asociado a la idea de la *casa del pueblo* que venimos viendo aparecía en los nuevos asentamientos y que en Hellerau estaba formalizada en el Instituto Dalcroze- se proponía la construcción de la *Corona de la Ciudad*. Éste sería un edificio realizado en vidrio en parte coloreado, material elegido por sus cualidades matéricas: transparencia, brillos, reflejos... que no tendría programa específico y que estaría conformado

<sup>52</sup> Es desde 1925 que Gret Palucca funda su propia escuela en Dresde tras haber sido alumna y bailarina de la compañía de Mary Wigman, entre 1921 y 1925.

<sup>53</sup> Se podría hacer mención aquí a la *Plaza de los Trofeos* descrita en *Impresiones de África* (1910) de Raymond Roussel, donde escenas sorprendentes van ocupando el espacio de la plaza, una detrás de otra, provocando efectos sorprendentes y maravillosos. Cualquier acción, por sorprendente que pareciera era posible en ese lugar perteneciente a la literatura. De ese modo nos imaginamos esta *Plaza de los Festivales* de Falkenberg.





Fig. 19/ Plaza de los Festivales, 1919. Foto cedida por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

por un único espacio que acogiera la *alegría de vivir* y la *realidad cotidiana*, albergaría la acción de los habitantes. Según el periódico *Der Falkenberg* de 1924, era en la Plaza de los Festivales, tal y como decimos, que Bruno Taut proponía coronar la ciudad. En sus planes se trataba de un refugio para las masas cuando llovía e incluía un escenario para las grandes representaciones que surgieran de las gentes en los festivales. Hablaba<sup>54</sup> de cómo el espíritu común podía ser encarnado en este edificio e incluso construido a través de la acción coordinada de los propios habitantes. Para Taut, Falkenberg era un ejemplo de cómo la comunidad creaba vínculos y la expresión de los mismos eran las acciones realizadas en los festivales: Taut quería envolver estos eventos en el edificio. Si bien esta *corona* no llegó a construirse, sí existió como espacio de características *informales* en la “*Plaza de los Festivales*” y fue configurada como Taut proponía a partir de la acción de las gentes. Una *corona de la ciudad* (informal) que se hacía y deshacía, se construía y se deconstruía mediante las acciones de sus habitantes en cada fiesta tal y como Bruno Taut la había imaginado. “*Si este proyecto se realizará, no está claro (1924) pero en todo caso el festival tendrá lugar.*”<sup>55</sup>

Será también en “*La Disolución de las Ciudades*” (1920) donde Taut expresará cómo *contenidos vitales diferentes generan formas de vida diferentes*: “*Los sentidos se agudizan. Rechazan lo “urbano” y convierten el todo en una vivencia.*”<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Cita incluida en el periódico de algunas frases de B. Taut publicadas en la revista: “*Wohnungswirtschaft*”. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

<sup>55</sup> *Der Falkenberg*, nº7 (8) 1924. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

<sup>56</sup> Taut, Bruno: *Escritos expresionistas*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997. *La Disolución de las ciudades* (p. 251) Texto original de 1920.



Fig. 20/ Plaza de los Festivales. Foto cedida por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

Bajo nuestro punto de vista, el impacto de la acción y la actitud de los habitantes de Falkenberg, desdibujaba los límites, proponía lo *informal* por encima de lo *fijo* o al menos lo solapaba a éste y configuraba espacios que no necesitaban ser contruidos para ser habitados, para ser convertidos de una vez en una vivencia. Acontecía la *disolución de las ciudades* o al menos de sus características fijas, estáticas y cerradas a través de la acción.



Fig. 21/ Zeppelin sobrevolando Falkenberg, 1930. A la derecha muchedumbre en las calles de Falkenberg. Foto cedida por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

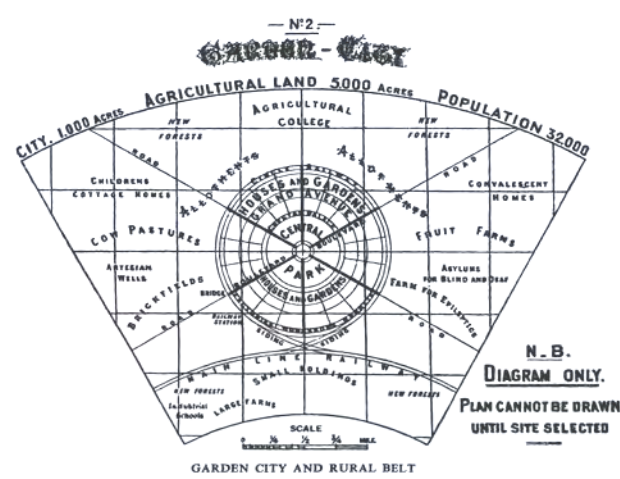
Y es tras haber visto estos ejemplos acerca de cómo la actitud cualifica el espacio- a través de la rítmica en primer lugar y por medio de la fiesta en el segundo- lo cuaja de connotaciones y lo construye de forma dinámica en tiempo real, que podemos avanzar al otro extremo de este sistema básico cuerpo- entorno. Si hemos visto las afecciones que la actitud del cuerpo ejerce sobre el entorno veamos ahora cómo el entorno afecta a nuestra acción, primero tratando la *atmósfera* provocada de forma artificial, generada por medios técnicos y después considerando el entorno de la *naturaleza*.



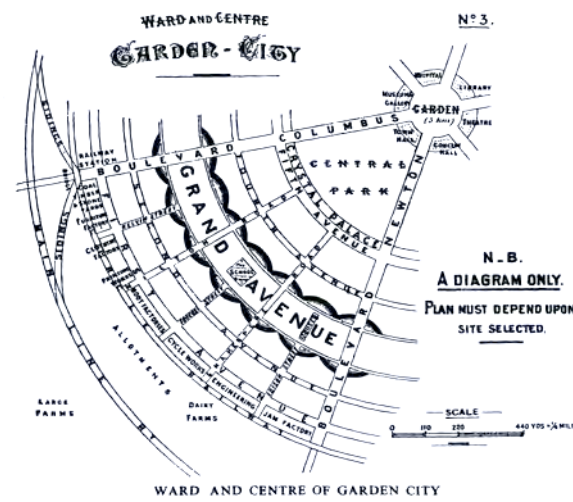
1



2



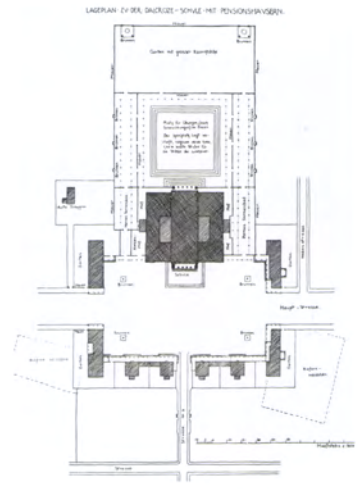
3



4

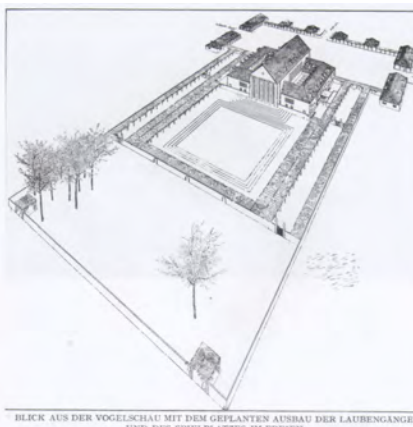


5

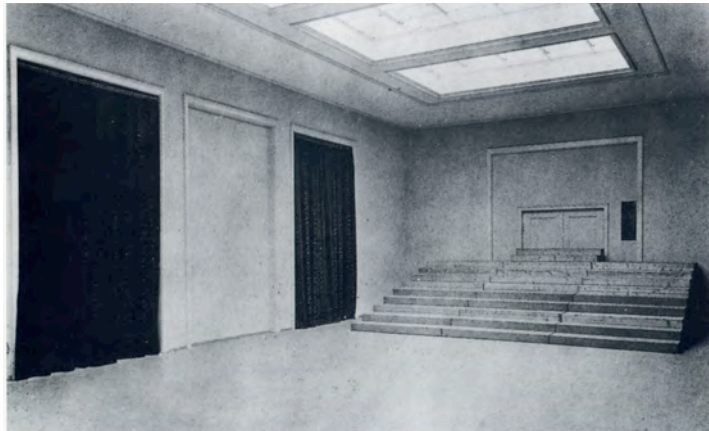


1. “The Three Magnets” [Los Tres Imanes] de Ebenezer Howard en *Garden Cities of To-Morrow* [Ciudades Jardín del Mañana] 1898./ 2. Diagrama del “Town-Country Magnet” [El Imán Ciudad-Campo]. Ebenezer Howard, 1898./ 3. Diagrama que muestra un sector radial de la Ciudad Jardín de Howard con sus sucesivos anillos programáticos. 1898./ 4. Plano general de urbanización de Hellerau. Richard Riemerschmid, 1907./ 5. Planta del Instituto de Rítmica Jacques Dalcroze. Heinrich Tessenow, 1909.

6



7



8



9



10



11



6. Perspectiva del Instituto de Rítmica Jacques Dalcroze. Heinrich Tessenow./ 7. Sala de Ritmos y escalera de ejercicios. Instituto Jacques Dalcroze./ 8. Vestíbulo de acceso del Instituto Jacques Dalcroze. Heinrich Tessenow./ 9. Casa de Tessenow en Berlín- Zehlendorf. Heinrich Tessenow, 1930. / 10. Sepulcro en el Bosque. Heinrich Tessenow, 1905./ 11. Casa unifamiliar en el valle del Ruhr. Heinrich Tessenow, 1909.

12



13



14



15



16



12. Ciudad Jardín de Falkenberg. Porción construida. Bruno Taut, 1912./ 13. Ciudad Jardín de Falkenberg. Bruno Taut, 1912./ 14. Bandera de Falkenberg y cartel de una de sus fiestas./ 15. Vista actual de una de las calles de Falkenberg. Foto de la autora./ 16. Estado actual de la sala de representaciones del Instituto Jacques Dalcroze de Hellerau. Foto de la autora.



## **CAPÍTULO 2. LA ATMÓSFERA**

(D.P 1 cap."2") MAPA



## CAPÍTULO 2. LA ATMÓSFERA

EL CUERPO COMO RECEPTOR. LA INCIDENCIA Y PRODUCCIÓN DE LOS FENÓMENOS.

*“En el tremendo baño de materiales desvanecidos- radiante y frío- la intérprete ilustra temas en remolinos en los cuales imprime un trazo en plena floración: un despliegue, como pétalos gigantes o mariposas, todo claro y sencillo. Su fusión con los matices en rápido movimiento, trasforman constantemente su imagen irreal mezcla de aire y agua, típica de atardeceres y cuevas, como pasiones en veloz cambio- deleite, pena, rabia; para ponerlas en movimiento, diluidas con toda su violencia prismática, necesitamos el vértigo de un alma que parece haber sido situada en el aire a través de algún tipo de artificio.”<sup>1</sup>*



Fig. 22/ Loïe Fuller bailando. Fotografía de Eugène Druet, alrededor de 1900. Museo Rodin, Paris.

---

<sup>1</sup> Mallarmé, Stéphane: *Mallarmé in Prose*, New Directions Publishing Corporation, New York, 2001. *Another Dance Study: Settings and the Ballet*. (p. 114)

*“In the fearsome bath of materials swoons- radiant and cold- the interpreter who illustrates many gyratory themes towards which stretches a thread in full bloom: an unfolding, like giant petals or butterflies, all very clear and straightforward. Its fusion with the fast- moving nuances, constantly transforming their phantasmagoric mixture of air and water, typical of dusks and caves, like swiftly changing passions- delight, grief, rage; to set them in motion, diluted with all their prismatic violence, we need the vertigo of a soul that seems to have been placed in the air through some kind of artifice.”*

La descripción, firmada por Stéphane Mallarmé, se refiere a Loïe Fuller (1862- 1928). Nacida cerca de Chicago, desde su infancia está relacionada con el teatro y la danza. Su padre era músico y ella empezará su carrera como actriz y cantante en pequeñas compañías teatrales y de variedades desde muy joven. En 1890 y por un evento fortuito en una representación<sup>2</sup> descubrirá los efectos que la seda en movimiento puede crear asociada al cuerpo y cómo el impacto de la luz sobre ella puede tener consecuencias visuales de gran intensidad perceptiva; es a partir de aquí que se dedica a la danza, desarrollando el grueso de su carrera en Europa, donde debuta en París en 1892. Si hasta ahora hemos hablado de François Delsarte y de Jacques Dalcroze y se diría que a partir de ellos podemos comenzar los caminos que nos conducen de alguna forma hacia la danza moderna americana y a la danza expresionista alemana, el trabajo de Loïe Fuller ocupa una posición excéntrica, aportando una nueva forma de materializar- de hacer visibles - los efectos del cuerpo en movimiento. Su falta de formación dancística, fue autodidacta; sus comienzos como actriz de variedades, así como sus famosas representaciones en el Folies Bergère; la configuración de un tipo de danza que trabajaba con la desaparición del cuerpo; y las múltiples patentes y elementos químicos que usaba para provocar efectos más propios de un laboratorio que de un teatro, hacen que se la situara en un territorio borroso entre lo que se consideraba danza o no, es por ello que como decimos ocupa una cierta posición excéntrica. Pero no por esto su influencia ha sido menos valiosa, tal vez al contrario ya que afectó a numerosos campos además de al de la danza<sup>3</sup>. Pero quizás más importante aún es su influencia sobre los espectadores, la contribución a un *imaginario colectivo dinámico* que hacía comprensible y visible, una realidad en movimiento y en continuo cambio. Las cuestiones relacionadas con las configuraciones espaciales informales relatadas en el capítulo anterior aquí se hacen más patentes, más densas y adquieren una materialidad entre lo ambiental y lo tangible constituyendo fenómenos. Es a través de esta *atmósfera* que se llevará a cabo esta transformación en la forma de ver el cuerpo en movimiento. El concepto de atmósfera objeto de nuestro interés será por tanto aquel que corresponde a una atmósfera perceptivamente activa. Nos gustaría hablar no de una atmósfera provocada por elementos intangibles imposible de reproducir o controlar y sutil, sino de una atmósfera provocada por medios técnicos o compositivos, que podemos poner en marcha a nuestro antojo y que da

<sup>2</sup> El nombre de la obra era “*Quack, M.D.*”. Ver Fuller, Loïe: *Fifteen Years of a Dancer's life, With Some Account of her Distinguished Friends*, BiblioLife, USA, 2010 (p. 31) (Re- edición)

<sup>3</sup> “... Mais est-elle bien une danseuse? Il s'agit plutôt avec elle, d'une sorte d'apparition magique que d'une danse proprement dite. [...] Le spectateur, ébloui, étonné par ces visions rapides et successives, se croirait volontiers transporté devant l'autel d'une magicienne, possédant un pouvoir surnaturel. Il applaudit avec enthousiasme l'intelligente artiste qui lui a procuré une sensation nouvelle et il garde longtemps encore, devant ses yeux, l'apparition fantastique. [...] Fêtée par les peintres, célébrée par les poètes et les écrivains, la Loïe Fuller est devenue l'une des enfants préférées de ce Paris...”  
 “... Pero ¿es ella una bailarina? Se trata más bien con ella de una suerte de aparición mágica que de una danza propiamente dicha. [...] El espectador, deslumbrado, sorprendido por estas visiones rápidas y sucesivas, se creería transportado con gusto ante el recinto de una maga, poseedora de un poder sobrenatural. Aplaudiva con entusiasmo a la artista inteligente que le ha procurado una experiencia nueva y la guarda aún mucho tiempo ante sus ojos, la aparición fantástica. [...] Festejada por los pintores, celebrada por los poetas y los escritores, Loïe Fuller se ha convertido en una de las hijas preferidas de este París...”

Revista *Le Théâtre*, París, nº12, diciembre 1898. (p.18)



como resultado la desmaterialización de lo real o un efecto, nada sutil, al fin y al cabo dedicado a encantar los sentidos del “espectador” o a intensificar la articulación entre fenómeno y cuerpo cuando éste se sumerge en él. La atmósfera con la que trabajaremos se encuentra íntimamente relacionada con la artificialidad y desde luego con los efectos que la arquitectura igualmente provoca sobre quien la habita. Nos situaremos del lado de los *fenómenos*, *su producción y sus afecciones*, *siendo nuestro cuerpo el receptor de los mismos*. Las danzas de Fuller se denominaban - al menos al comienzo- según un número, no hacían referencia a ninguna secuencia narrativa o expresiva sino tan sólo a un efecto, al comienzo muy simple. Estudió los pasos característicos que producían los efectos sobre la tela y partió de doce distintos. Básicamente el movimiento era en espiral, bien a través del giro completo del cuerpo o sólo de los miembros superiores, el torso tenía gran protagonismo, el objetivo era mover la tela todo lo posible controlando su movimiento y desapareciendo bajo ella, sólo quedaba un efecto de luz y movimiento.

#### LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS EN 1900. LA COLABORACIÓN DE LOÏE FULLER Y HENRI SAUVAGE

*“Hay por el mundo, grandes ideas que flotan como los icebergs. Mientras que son transportadas por una corriente irresistible, te deslumbran a partir de los miles de fuegos que sus prismas esparcen...”*

Henri Sauvage<sup>4</sup>

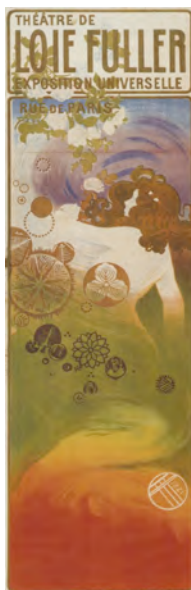


Fig. 23/ Cartel de la Exposición Universal de 1900. Manuel Orazi. A la derecha teatro de Loïe Fuller de Henri Sauvage en la rue de Paris. Exposición universal de 1900, París.

<sup>4</sup> “Il y a, de par le monde, de grandes idées qui flottent comme des icebergs. Pendant qu’emportés par un courant irrésistible, ils vous éblouissent des mille feux que leurs prismes éparpillent...” Henri Sauvage: Poemas, pensamientos, máximas y aforismos. AA.VV: *Henri Sauvage. 1873- 1932*, Editions des Archives d’Architecture Moderne, Bélgica, 1978. (p. 215)



La Exposición de 1900, la quinta que se desarrollaba en París, fue denominada como la “mayor exposición universal de todos los tiempos”, la “exposición del siglo”. Una de las cualidades más patentes de la misma era la sustitución de la atmósfera perceptiva natural por otra artificial y que era generada a través de medios técnicos. La electricidad en concreto será una de las protagonistas de la feria. Numerosos escritos sobre la misma hablan de cómo la electricidad- “*fée électricité*”- envuelve de un cierto aire mágico todos los eventos de la feria<sup>5</sup>. La electricidad hará posible cuestiones como la manipulación de la velocidad- aparecen caminos mecanizados para los visitantes- pero sobretudo, los espacios urbanos de la feria así como el interior de numerosos pabellones, estarán plagados de efectos destinados a manipular el contexto de los visitantes: hablamos de lugar, tiempo, iluminación, sonido... al ambiente al fin y al cabo. Y en este contexto los efectos ópticos y los espectáculos visuales, serán los más abundantes y a los que más nos interesa referirnos en este momento. Si hiciéramos un recorrido por la exposición universal francesa encontraríamos el *Palais de l'Electricité*, proyectado por el arquitecto Eugène Hénard; el *Chateau d'Eau*, fuente de gran tamaño iluminada según multicolores combinaciones; el *Palais de l'Optique*, con un telescopio de sesenta metros y el “*Sidérostat*” de Foucault; numerosos *panoramas* como el de la vuelta al mundo o el trasatlántico; un *cinerama*; un *stereorama*, recreando un viaje marítimo; un *cine* con proyecciones organizadas por los hermanos Lumière y Léon Gaumont en los jardines del Trocadero; el *Palais de verre* o *Palais lumineux*, diseñado por Ponsin; efectos eléctricos “*trompe l'oeil*”; el reflejo de la iluminación nocturna de la exposición sobre el Sena... Y es en esta atmósfera en la que la presencia de Loïe Fuller y sus danzas luminosas se concretaba con la construcción de su propio teatro proyectado por Henri Sauvage (1873- 1932). El teatro, de estilo Art Nouveau se referiría espacialmente a las cualidades escénicas con las que trabajaba Loïe Fuller y con las que impactó en París desde su primera representación en el *Folies Bergères* en 1892. El proyecto para el teatro propicia la colaboración entre Loïe Fuller y Henri Sauvage, pero también intervendrán Francis Jourdain que ganará una medalla de oro por su trabajo en la decoración interior y Pierre Roche que realizará el trabajo escultórico en fachada con Alexandre Bigot, ceramista. La propia Loïe Fuller intervendrá activamente en el proceso, haciendo entre otras cosas que una construcción prevista en principio en 6 meses se realizara finalmente en 6 semanas. Sauvage diseña un primer proyecto- de influencia japonesa- que finalmente es modificado y transformado en el *Guignol Parisien* de la exposición debido a la decisión de Loïe Fuller de cambiar la ubicación de su teatro más cerca de la entrada. Este nuevo proyecto, de

---

<sup>5</sup> El periodista Paul Morand escribiría acerca de la exposición: “*The Electricity Fairy triumphs at the Exposition; [...] the public laughs at the words, “danger of death”, written on the pylons. It knows that electricity cures everything. It is progress, the poetry of the poor and the rich; it brings illumination [...] At night, the spotlights sweep the Champs de Mars, the Chateau d'Eau shimmers in cyclamen tints and falls in showers of green and purple light [...] Electricity is accumulated, condensed, transformed, bottled [...] It is the scourge and the religion of 1900*” “*El hada electricidad triunfa en la Exposición; [...] el público ríe ante las palabras “peligro de muerte” escritas en los postes. Se sabe que la electricidad lo cura todo. Es el progreso, la poesía de los pobres y los ricos; trae iluminación [...] Por la noche, los focos peinan el Campo de Marte, el Castillo de Agua resplandece con tintes cyclamen y cae en lluvias de luz púrpura y verde [...] La electricidad es acumulada, condensada, transformada, embotellada [...] Es el azote y la religion de 1900*” Paul Morand, *1900 A.D.*, tra. Rollilly Feden (New York: William Farquhar Payson, 1931) (p. 65)

características distintas- su concepto espacial y atmosférico esta vez es claramente afín al espacio escénico de Loïe Fuller- y de mayor tamaño que el anterior será el definitivo; es redactado en marzo de 1900. Las experimentaciones con el movimiento y la luz de colores de Fuller, quedan transferidas al edificio: las telas en movimiento de la bailarina aparecen en la fachada que simula un telón ondulado y en el interior telas negras revisten los paramentos dejando paso a la luz coloreada de los lucernarios durante el día y a las lámparas de luz artificial estratégicamente dispuestas durante la noche.



Fig. 24/ *Die Tänzerin Loïe Fuller* [*La bailarina Loïe Fuller*]. Acuarela de Koloman Moser, 1900.

*“... Its facade was wrapped in folds of plaster that called to mind her draperies in motion [...] At night the white stucco exterior became ablaze with light, shining up from below. Inside, during the day, sunlight streaming through stained-glass windows gave a kaleidoscopic effect. In the evening, a similar effect was created by electric lights. The stage was quite small, with the auditorium having room for only two hundred seats.”*<sup>6</sup> Más que la fachada, excesivamente metafórica y literal bajo nuestro punto de vista con respecto a las telas en movimiento onduladas de Fuller, nos interesa la atmósfera interior, donde a través de un revestimiento total en negro de los paramentos se focalizaba la atención y se modulaba la experiencia arquitectónica a partir de la luz coloreada. El espacio arquitectónico y las danzas de Fuller, debían haber actuado aquí de forma conjunta produciendo resonancias uno con otra. La

<sup>6</sup> “... Su fachada estaba envuelta por escultóricos pliegues que traían a la mente sus telas en movimiento [...] Por la noche el estuco blanco exterior se volvía resplandeciente con la luz brillando desde abajo. En el interior, durante el día, la luz del sol entrando a través de los vitrales de colores daban un efecto caleidoscópico. Por la noche, un efecto similar se creaba por las lámparas eléctricas. El escenario era relativamente pequeño, el auditorio tenía espacio para sólo doscientas plazas.”

Current, Richard Nelson&Current, Marcia Ewing: *Loïe Fuller: Goddess of Light*, Northeastern University Press, 1997.

pequeña escala del pabellón habría igualmente contribuido a la concentración en los fenómenos lumínicos al estar los lucernarios uniformemente distribuidos a los largo de todo el auditorio. Si bien no están claros los términos en los que la colaboración entre Henri Sauvage y Loïe Fuller se produjo, la interacción debió ser activa ya que la controversia sobre la autoría del pabellón alimentó las críticas del momento, un ejemplo de ello son los artículos aparecidos en la *Revue des Arts Décoratifs* (1900)<sup>7</sup> donde Frantz Jourdain defiende la autoría de Henri Sauvage y Clément Janin declara que la autoría es de Pierre Roche y Loïe Fuller. En todo caso, la colaboración en el teatro de la exposición universal marca un punto de arranque a partir del cuál re-leer la obra de ambos de manera paralela, en concreto en lo que se refiere a los temas que nos ocupan: el movimiento asociado a la producción de diversos fenómenos atmosféricos y la implicación del cuerpo.

El programa que se desarrolló a lo largo de la exposición universal en el teatro estaba formado por las danzas luminosas de Fuller pero también por las representaciones de la japonesa Sada Yacco<sup>8</sup> y su compañía de teatro Kawakami -de la que Fuller era empresaria- y por espectáculos como la proyección de imágenes luminosas de vistas ampliadas al microscopio. La influencia japonesa y la de la tecnología, serán algunos de los factores comunes a los trabajos paralelos de H. Sauvage y L. Fuller.

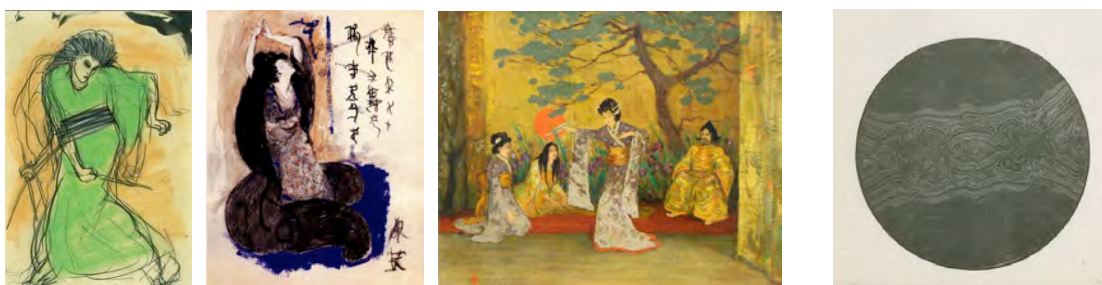


Fig. 25/ “La bailarina Sada Yacco” y “Sada Yacco” ambos de Pablo Picasso alrededor de 1900. En el centro “Sada Yacco” de T.F Šimon, 1908. A la derecha una vista al microscopio de una veta de madera, 1900.

<sup>7</sup> AA.VV: *Henri Sauvage. 1873- 1932*, Editions des Archives d’Architecture Moderne, Bélgica, 1978. (p. 105)

<sup>8</sup> La compañía de Sada Yacco utilizaba el ambiente japonés y el gesto y movimiento para trabajar igualmente con la atmósfera: “...it was refreshing to match a thirty-minute drama in which elemental passions and agonies were communicated through mime and dance, virtually without words. [...] The audience basked in the hallucinatory unreality of the World that these plays portrayed. [...] It was a vanished Japan, the very Japan shown in those woodblock prints which Parisians so adored. [...] “Tall on her lacquered clogs”, wrote Paul Morand, “a strange mixture of modern realism and tradition, she acts in a setting of paper, of lanterns, of quaintness, of hallucination, of acrobatics and charm. Her dialogue is tender, feline, lunar, hysterical.”

“... era refrescante asistir a un drama de treinta minutos en el cuál las pasiones y agonías elementales eran comunicadas a través del mimo y de la danza, virtualmente, sin palabras. [...] La audiencia disfrutaba en la alucinante irrealidad del mundo que esas obras mostraban. [...] Era un desaparecido Japón, el Japón mostrado en esas xilografías que los parisinos tanto adoraban. [...] Alta sobre sus zuecos lacados”, escribió Paul Morand, “una extraña mezcla de realismo moderno y tradición, actúa en un escenario de papel, faroles, rarezas, de alucinación y encanto acrobático. Su diálogo es sensible, felino, lunar, histérico.”

Downer, Lesley: *Madame Sadayacco. The Geisha Who Bewitched the West*, Gotham Books, New York, 2003. (p. 168)

## LOS EFECTOS

*“... redescubrir la forma primitiva de la danza, transformada en miles de formas que tienen tan solo una relación distante con ella... tenemos entonces la noción de lo que el origen de la danza debió haber sido...”*

Loïe Fuller<sup>9</sup>



Fig. 26/ Loïe Fuller bailando al aire libre la parte final de la danza Le Lys, 1898. Fotografía de Samuel Joshua Beckett.

La base de todos los efectos provocados por Loïe Fuller está en el *movimiento*. Un movimiento instrumental, ya que el objetivo era que esos movimientos provocaran una configuración espacial no en su cuerpo, apenas visible entre las telas sino sobre éstas mismas. De esta forma el torso y los miembros superiores tenían un gran protagonismo. Las telas se superponían al cuerpo y se coordinaban con él. Se superponían el movimiento de los brazos, con los que realizaba subidas y bajadas en diversos ciclos, a los giros continuos según sentidos diversos y a diferentes velocidades, y a la fuerte inclinación o arqueado del torso. Todo ello acompañado de diversos desplazamientos por el escenario según pequeños pasos y distintas formas de arrodillarse y levantarse. Existía una expansión secuencial desde el centro del cuerpo hacia la periferia. No se percibía como una bailarina bailando sino que ella misma encarnaba una energía productora de las mutaciones del espacio teatral en sí mismo. Su cuerpo desaparecía quedando sólo las formaciones de las trazas dejadas por la tela. Toda referencia a lo real quedaba desmaterializada por esta nueva atmósfera dinámica. Esta *“geografía mutable”* se extendía más allá del escenario dando idea de consistencias materiales

---

<sup>9</sup> *“To rediscover the primitive form of the dance, transformed into a thousand shapes that have only a very distant relationship to it... we then get a notion what the origin of the dance must have been...”*  
Fuller, Loïe : *Fifteen Years of a Dancer's Life, With some Account of her Distinguished Friends*, Bibliobazaar, USA, re-edition 2010. (p.68)

distintas de las conocidas<sup>10</sup>. Las comparaciones de sus atmósferas con las de lugares o paisajes irreales distintos de los conocidos eran abundantes. El poeta Georges Rodenbach escribió que sus ropas creaban un “*país de brumas*” y Mallarmé habló de la “*virginidad de lugares no soñados*” o de la “*creación de un lugar*”<sup>11</sup>. Las efímeras imágenes resultantes tenían que ver con lugares y meteorologías pero también con flores, pájaros, mariposas o formaciones minerales en una transmutación continua. Algunos de los nombres de sus danzas nos cuentan algo más del carácter de estos efectos dinámicos: “*Le Firmament*”, “*La Mer*”, “*La Danse du Lys*”, “*La Danse du arc-en-ciel*” o “*La Danse du Papillon*” [El Firmamento, El Mar, La Danza de la Flor de Lis, La Danza del Arco-iris o La Danza de la Mariposa ]. Todas estas transformaciones tenían que ver con la influencia del arte japonés, con la movilidad de sus líneas pero también con la naturaleza, en sus imágenes botánicas y de paisajes mutados. Y es en esto mismo, como también apoyaban numerosos críticos de la época<sup>12</sup> o actuales como Giovanni Lista<sup>13</sup>, en lo que el Art Nouveau, el arte japonés y Fuller coincidían en un cierto “*poder repetitivo y germinativo, en una naturaleza en continua proliferación*”<sup>14</sup>. Es precisamente bajo estas influencias que Henri Sauvage empieza su carrera. Tras estudiar en París en la Ecole Gerson ingresa en la Ecole des Beaux- Arts en 1890. La Ecole de Beaux – Arts le pone en contacto con la plataforma creativa parisina entre los que se encontraban entre otros Jacques Majorelle, Francis Jourdain, Alexandre Charpentier- con cuya hija se casará más adelante- Toulouse- Lautrec, Alphonse Daudet, etc. Comenzó como decorador y diseñador de

<sup>10</sup> “*Mutable Geography*” es un término usado por Rhonda K. Garelick haciendo referencia al efecto producido por Fuller en el contexto de la Exposición Universal de 1900 donde la representación de otras geografías asociadas a las colonias estaba también presente.

Ver en Garelick, Rhonda K.: *Electric Salome. Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 2007. (p.86)

<sup>11</sup> *Ibid.*, (p.108)

<sup>12</sup> En especial, fue Roger Marx quien destacó las influencias de Fuller sobre los artistas contemporáneos y su conexión con la ideología estética del Art Nouveau: “*Un même culte de la nature, fervent et passionné, détermine l'accord entre le geste et les feux nuancés à la lueur desquels il se magnifie. Point de création dont le thème ne s'emprunte aux règnes et aux éléments, aux états de l'atmosphère, au tour des astres, aux phases de l'année. Ainsi se justifient les apparences de météore, d'oiseau, d'insecte, souvent revêtues; [...] L'exquis fantôme se promène dans les ondes polychromes des effluves électriques...* ” “*Ses études sur les miroirs, ses recherches sur les projections peintes, sur la lumière polarisée, la lumière réfléchie, sur des poussières en suspension dans l'air, les rayons lumineux traversant des solutions chimiques, en fin les fluorescentes*” “*...Il appartient aux vibrations et aux irradiations artificielles de surexciter la sensibilité optique...*” “*... En participant des évolutions du corps et en prolongeant le geste, elles invitaient à la découverte des liens entre le vêtement et l'armature.*”

“*Un mismo culto a la naturaleza, ferviente y apasionado determina el acuerdo entre el gesto y los matices de fuego a la luz de los cuales se eleva. Lugar de creación donde el tema no se limita a los reinos de los elementos, de los estados de la atmósfera, del curso de los astros, o de las fases del año. Así se justifican las apariciones de meteoros, de pájaros, de insectos encarnados de pronto; [...] El exquisito fantasma se pasea bajo las ondas policromas de los efluvios eléctricos...* ” “*[...] Sus estudios con espejos, sus investigaciones sobre proyecciones pintadas, sobre la luz polarizada, la luz reflejada, sobre las partículas en suspensión en el aire, los rayos luminosos atravesando soluciones químicas, o la iluminación fluorescente. [...] Corresponde a las vibraciones y a las irradiaciones artificiales de sobreexcitar la sensibilidad óptica. [...] Compartiendo las evoluciones del cuerpo y la prolongación del gesto invita al descubrimiento de relaciones entre la vestimenta y su sostén.*”

R.Marx, “*Loïe Fuller*”, en *Arts de la Vie*, II (1905, n.18), (p. 355, 356)

<sup>13</sup> Lista, Giovanni: *Danseuse de la Belle Epoque*, Editions Somogy, París, 1995.

<sup>14</sup> Garelick, Rhonda K. *Ob. Cit.*, (p.81)





Fig. 27/ A la izquierda serie papeles pintados de Henri Sauvage, 1905. Museo de Artes Decorativas de París. A la derecha Loïe Fuller, teatro de l'Athénée, septiembre de 1901, París.

mobiliario y papeles pintados, dentro del Art-Nouveau para pasar después a la arquitectura. En el Art-Nouveau el ornamento se muestra muy poderoso a la hora de generar una atmósfera concreta<sup>15</sup>. El ornamento desarrolla su influencia en la escala cercana al cuerpo. Sauvage usará el ornamento como una manera de poner en valor los materiales por sus cualidades cromáticas, gráficas y táctiles<sup>16</sup>. Cada habitación se convierte en una atmósfera que se basa tanto en el programa de la misma, como en la presencia del cuerpo o en diversas influencias de ambientes exóticos. Cada elemento no se entiende por separado sino en su relación con el resto lo que incluye el mobiliario, pensado exclusivamente para esa atmósfera y en estrecha relación con nuestro cuerpo, sin principio ni fin en las líneas. En diversos textos se explica como a la hora de pensar una habitación H. Sauvage piensa en las acciones a llevar a cabo en ellas: conversación, juego, trabajo, etc. Y de acuerdo a eso genera mobiliario, color de los paramentos y patrones de ornamentación. Por ejemplo en un dormitorio trabaja más con el tacto y la intimidad que ello supone<sup>17</sup>, en una sala de recepción, la ornamentación y motivos vegetales sólo aparecen a partir de una determinada altura para no competir con el invitado<sup>18</sup>, o en la habitación infantil que presenta en la Société Nationale des Beaux-Arts de 1903 todos los elementos interactúan con el niño destacando el alfabeto incorporado en las paredes realizado por Delcourt. El trabajo en sus primeros años con el diseño de papeles pintados- la influencia japonesa es aquí especialmente importante- es también una forma de “envolver” al espectador en un patrón concreto generando un ambiente. Esto es interesante ya que no sólo se trata de involucrar al sentido de la visión sino al *cuerpo entero* en relación con la textura de muebles o paredes. Esto tiene que ver con esa nueva forma de ver el cuerpo que intensifica Fuller, y se concreta tal y como argumenta Ann Cooper Albright en su libro “*Traces of Light*”, en los

<sup>15</sup> En las conclusiones veremos como Juan Navarro Baldeweg atribuye al ornamento la cualidad de reunir y enlazar las cosas entre sí, incluyendo el fondo y la figura, en una única amalgama.

Navarro Baldeweg, Juan: *La Habitación Vacante*, Pre-Textos, Gerona, 1999. (p.113)

<sup>16</sup> Minnaert, Jean Baptiste: *Henri Sauvage*, Éditions Norma. Institut Français d'Architecture, París, 2002. (p. 40)

<sup>17</sup> AA.VV: *Henri Sauvage. 1873- 1932*, Editions des Archives d'Architecture Moderne, Bélgica, 1978. (p. 91)

<sup>18</sup> *Ibíd.*, (p. 100)



Fig. 28/ A la izquierda Loïe Fuller, “La Danse du Lys”. A la derecha “La Danse du Feu”.

conceptos de “ideo-dinamismo” y “metakinesis” [“meta-cenestesia”]<sup>19</sup>. Alrededor de 1900, en concreto en las argumentaciones de Émile Gallé, aparece esta idea del ideo-dinamismo como la cualidad visual de las imágenes para convertirse en ideas de forma automática y sin mediación. Las formas e imágenes podrían tener impacto directo sobre el observador. Cooper Albright además relaciona este término con el de *metakinesis* [meta-cenestesia], término usado por John Martin al hablar de la danza moderna y en concreto de Martha Graham, para referirse al efecto directo - físico- provocado sobre el cuerpo del espectador u observador al percibir el movimiento<sup>20</sup>. Es decir, las imágenes, formas o movimientos producen en el observador una cierta comunicación o impresión- ya vimos en el primer capítulo como el gesto era un cierto lenguaje sin mediación verbal- pero también desarrolla reacciones físicas completas, corporales. Tanto en el Art Nouveau mediante el ornamento como en las danzas de Fuller, se producen formas e imágenes que se constituyen en ideas y conceptos sin mediación y se imprimen determinadas reacciones corporales en todo nuestro cuerpo. Lo que además es excepcionalmente interesante en este punto es la posibilidad de sugerir ideas y reacciones corporales nuevas tanto sobre el espectador como sobre el artífice del fenómeno. Dando un salto al discurso contemporáneo de la aparición de la forma y de la novedad- nos referimos en concreto a las argumentaciones sobre la *morfo-génesis* que hace Sanford Kwinter<sup>21</sup>- podemos entender mejor de qué manera es revolucionaria la forma de ver el cuerpo en movimiento que produce Fuller y en general la activación del paso dinámico de unas imágenes a otras, estando esto también presente en alguna medida en las distintas atmósferas modernistas. Sanford

<sup>19</sup> Cooper Albright, Anne: *Traces of Light. Absence and presence in the work of Loïe Fuller*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2007. (p.106)

<sup>20</sup> En el texto se dan ejemplos de la “metakinesis” como sostener la respiración cuando se observa una dramática caída o la angustia en la boca del estómago cuando se ve a alguien tratando desesperadamente de evitar su captura. Ibid., (p.106)

<sup>21</sup> Kwinter, Sanford: *Architecture of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Georgia, 2001.



Fig. 29/ A la izquierda Fuller bailando, 1896. Fotografía de Théodore Rivière. A la derecha fotograma conservado en España de la película “Danza Serpentina”, la bailarina es una imitadora de Loïe Fuller. Alrededor de 1900.

Kwinter habla de dos teorías sobre la aparición de lo nuevo. La primera, sería la que se explica a partir de la relación entre lo posible y lo real, según la cuál algo para hacerse real, debe existir primero en el reino de la posibilidad, una suerte de “catálogo” ya establecido del cuál se seleccionan elementos para hacerlos reales. Lo real se parecería a lo posible. La segunda, mucho más prometedora en las vías creativas, trabaja en lugar de con los términos posible-real, con los términos virtual-actual. En este segundo caso el tiempo es un factor activo en los procesos de aparición de lo nuevo y nuestra percepción está llena de formas virtuales que contienen realidad y que sólo hay que actualizar para que existan. En este caso hablamos de un fenómeno en continuo desarrollo que en lugar de parecerse a su estado anterior habla siempre de cambio, innovación y diferencia en continua evolución, sin saber a priori hacia dónde puede ir la transformación, dando lugar a cosas siempre nuevas y no similares a las conocidas. Si volvemos a mirar bajo esta óptica el trabajo de Fuller e identificamos además los límites borrosos y efímeros de sus imágenes podemos ver la cantidad de posibilidades para la innovación que en su dinamismo produce: alimenta un pensamiento dinámico, capaz de mutar hacia lugares no-imaginados y que se dirige a todo el cuerpo como sistema, no a una dualidad cuerpo-mente. Multiplica la realidad a través de innumerables mundos contenidos. Si además hacemos la distinción entre estar inmersos en el fenómeno- situación de la propia Fuller o de los habitantes de las estancias del Art Nouveau- o ser espectadores, vemos que estas afecciones de los fenómenos: de las imágenes o formas y del movimiento, funcionan para ambos puntos de vista y en ambos casos se trata de la construcción de la percepción a través del movimiento, una percepción que se hace “haciendo” y en este caso determinada por los fenómenos o atmósferas diversas en las que nos sumergimos. Lo que quiere decir que el “espectador” tiene una implicación activa, su papel es tan creativo como el de la producción del fenómeno, el observador también se *mueve*, mediante el ideo-dinamismo o la meta-cenestesia o su participación en la *morfogénesis*. Y es precisamente esto lo que Fuller buscaba. En su

biografía Fuller argumenta esto de la siguiente forma: *“To impress an idea I endeavour, by my motions, to cause its birth in the spectator’s mind, to awaken his imagination, that it may be prepared to receive the image. Thus, we are able, I do not say to understand, but to feel within ourselves as an impulse an indefinable and wavering force, which urges and dominates us.”*<sup>22</sup>

Si lo comparamos con el trabajo de Sauvage, podemos ver que la acción del receptor de los fenómenos es igualmente crucial. En el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899 presenta un atril para música que según la vista cambia su influencia: de frente la vista está compuesta por líneas concisas y sencillas pero de perfil el mueble muestra influencias japonesas con geometrías curvilíneas. De esta forma se descomponen los motivos según la escala a la que se mire o según el punto de vista propiciando cambios en la percepción ambiental<sup>23</sup>. Es decir, en el Art Nouveau, bien por la unión de elementos: mobiliario, líneas, ornamento... bien por el movimiento del observador, o bien por las transiciones que se organizan entre las diversas partes, se van generando cambios atmosféricos a través de una cierta transformación continua, sin interrupciones. Esta falta de interrupción, es decir, la importancia de las transiciones, es otro avance importante en la forma de mirar al movimiento del cuerpo. Ya hemos hablado de esa transformación o evolución continua que pone de manifiesto el carácter dinámico de nuestro entorno y es así como las *poses* se eliminan como lo más importante de la danza y las transiciones, el proceso, la construcción y destrucción en tiempo real cobra definitiva importancia. Y esta in-interrupción de la línea, la virtud de la cuál algo se transforma sin que veamos claros los límites de su principio o su final son un componente característico de los espacios Art Nouveau como ya sabemos y que en su relectura con el dinamismo de Fuller cobra nueva luminosidad. En las transiciones sucesivas que aparecen en las salas de exposición de los almacenes Jansen en París (1901- 1902) de Sauvage tenemos un buen ejemplo. La secuencia entre unas salas y otras queda vista, por lo que las respectivas atmósferas quedan entrelazadas, las “puertas” no son planas, tienen espesor, forman pequeños umbrales que son lugares en si mismos, no siendo un corte abrupto entre salas sino propiciando una transformación secuencial, continua.

En todo caso sí hay una diferencia interesante entre esta comparación en primera instancia, acerca del modo en general en que el primer Sauvage y Fuller crean ambientes y es que, en Sauvage la atmósfera está creada por la presencia de elementos físicos (ornamentales), por su afirmación y en algunos casos por su exhuberancia y en Fuller está creada por la ausencia de los mismos, por la renuncia a favor de la claridad atmosférica y conceptual, por la sugerencia<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> “ Para imprimir una idea, intento, a través de mi movimiento, causar su nacimiento en la mente del espectador, despertar su imaginación, que debe estar preparada para recibir esa imagen. Entonces, somos capaces, no digo de comprender, pero de sentir en nosotros un impulso indefinible, un flujo, una fuerza que nos espolea y domina.”

Fuller, Loïe. Ob. Cit., (p. 71)

<sup>23</sup> Minnaert, Jean Baptiste: *Henri Sauvage*, Éditions Norma. Institut Français d’Architecture, París, 2002. (p. 34)

<sup>24</sup> Para leer más acerca de la idea de ausencia en Loïe Fuller ver: Cooper Albright, Anne. Ob. Cit., (p. 41)



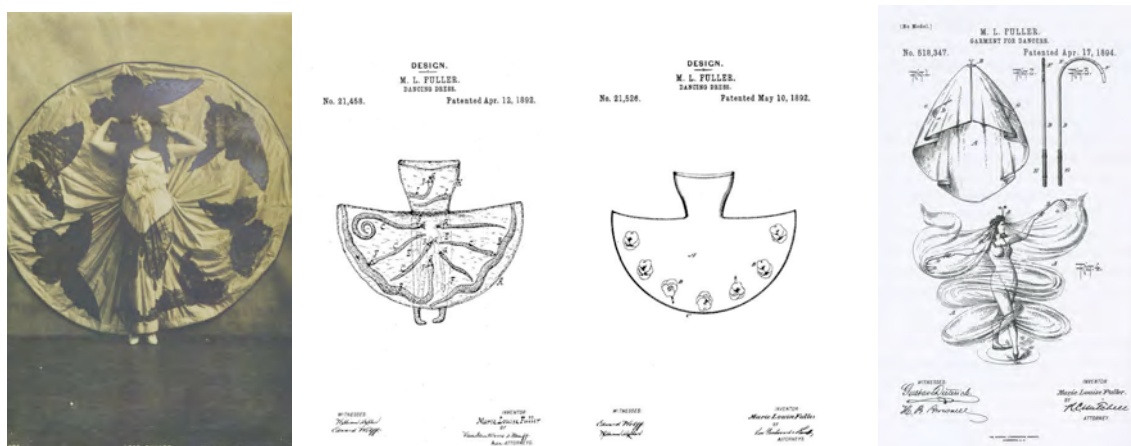


Fig. 30/ A la izquierda Loïe Fuller, con uno de sus primeros trajes para la danza de la mariposa. En el centro vemos algunas de las primeras patentes de sus trajes, 1892. A la derecha la patente que en 1894 (si bien las primeras patentes del vestido son de 1893) realiza de su vestimenta y accesorios: ya no hay decoración. Sólo condiciones para un efecto.

Su principal instrumento, su cuerpo, se desmaterializa<sup>25</sup>. Hay que decir que ambos tenderán a hacer más esenciales sus efectos renunciando con el tiempo al recurso decorativo u ornamental, provocando su desaparición o inmaterialidad y centrándose en el fenómeno. Las patentes que Loïe Fuller hace de sus trajes dan buena cuenta de ello. Los primeros están basados en la ornamentación pero antes de 1895 abandonó esta práctica usando tan sólo grandes vestidos de seda blanca que esculpía a través del movimiento y pintaba con la luz. Unos bastones eran la prolongación de sus brazos haciendo que su traje se elevara en ocasiones hasta seis metros por encima de ella. Así sus vestimentas se basan en la materialidad que permite un efecto concreto, que es exactamente lo que ocurrirá en el trabajo de H. Sauvage como veremos más adelante. Es precisamente esta tendencia a la inmaterialidad y la concentración en los efectos la que enlazó a Fuller también con otros movimientos coetáneos fuera del Art Nouveau<sup>26</sup>. Y es a partir de la *tecnología* que tanto Fuller como Sauvage consiguen esa mayor esencialidad y la concentración en los fenómenos. Un cierto romanticismo dará paso a la investigación técnica como fuente creativa. Los enlaces que Fuller establece con otras corrientes creativas o con áreas de investigación quedan patentes en algunos testimonios escritos por personalidades de diferentes ámbitos. Ya hemos nombrado a

<sup>25</sup> Henri van de Velde escribió sobre ella: “*L’art de la Loïe Fuller contient les plus belles pensées de notre époque et les plus belles matières du monde. Le rythme, divin moyen, consacre le mélange et nous assistons à la célébration de tout ce que nous aimons et comme nous l’aimons- Lumière, or et vie- vie dans la lumière et vie dans l’ombre. Elle peuple l’une et l’autre de myriades de scintillements- qui naissent, évoluent et disparaissent et qui font place à d’autres lumières et à d’autres ombres, aussi vivantes, aussi vivifiées*”.

“*El arte de Loïe Fuller contiene los más bellos pensamientos de nuestra época y las materias más bellas del mundo. El ritmo, divino medio, consagra la mezcla y asistimos a la celebración de todo lo que amamos y en la forma en la que lo amamos- Luz o vida- vida dentro de la luz y vida dentro de la sombra. Ella encarna de una a otra miriadas de centelleos- que nacen, evolucionan y desaparecen y que hacen lugar a otras sombras, también vivas, también vivificadas*”.

Citado por el profesor A.M. Hammacher en *Le Monde* de Henri van de Velde, Fonds Mercator, Anvers, 1967, (p. 62)

<sup>26</sup> Nos referimos por ejemplo al teatro simbolista como veremos a continuación.





Fig. 31/ A la izquierda acuarela de Rodin sobre Loïe Fuller. A la derecha festividad del Día de la Bastilla 1909. Sentados de izquierda a derecha están el agente de Fuller, Nathan van Biel, Rose Beuret, Flammarion, Rodin, Madame Flammarion, y Madame van Biel. Loïe Fuller está de pie en segunda fila con su mano en el hombro de Rodin.

Stéphane Mallarmé y es que para él Fuller poseía las cualidades que requería para el teatro simbolista<sup>27</sup> *“la personificación de su sueño acerca de su ideal de teatro: sin escenario, sin palabras, [...] donde la realidad no se inmiscuye entre la idea y la audiencia [...] puro color, movimiento y música”*<sup>28</sup>. Tuvo estrecha relación igualmente con Auguste Rodin; con Alejandro Dumas; Anatole France escribió la presentación de su autobiografía: *“... She has formulated, without desiring to do so, and perhaps without knowing it, a considerable theory of human knowledge and philosophy of art”*<sup>29</sup>. Pero sobretodo con investigadores del mundo de la ciencia. Como Thomas Edison, quien le facilitó el uso de sales fosforescentes para crear efectos visuales tras la visita a su laboratorio en New Jersey en 1896 o como el astrónomo Camille Flammarion: Fuller estaba interesada en las imágenes telescópicas igual que en las microscópicas, por el nuevo campo visual que abrían e igualmente compartía con Flammarion intereses acerca de la luz y el color. Ambos estaban interesados en los efectos que el color operaba en el organismo<sup>30</sup> y Fuller en concreto en la construcción de una teoría creativa de la

<sup>27</sup> Diversas cualidades defendidas por los simbolistas en especial con relación al teatro estaban encarnadas por Fuller: a partir de la aparición del poema *Correspondance*, de Baudelaire dentro de *Les Fleurs du mal* (1857) el teatro simbolista lo toma como desencadenante y realiza obras como *Le Cantique des cantiques* (1891) en la que básicamente se organizaba la acción con palabras, música, color y olor. Los actores se movían tras un velo para casi desaparecer y la atmósfera olfativa pretendía entre otras hacerse con un rol propio. Si bien esta representación no fue exitosa, la intención estaba clara y Fuller, conseguía la formalización de los efectos en sí mismos. Efectos que afectaban al cuerpo por entero y en distintos niveles, transmitiendo una impresión de forma directa.

<sup>28</sup> Mooz, Peter: *Loïe Fuller: Magician of light*, Virginia Museum, Richmond, 1979. (p. 29)

<sup>29</sup> *“Ella ha formulado, sin desearlo, y quizás sin saberlo, una considerable teoría del conocimiento humano y de la filosofía del arte”*

Fuller, Loïe. Ob. Cit., (p. viii)

<sup>30</sup> *“Flammarion wanted to know whether colour has a certain influence on organism. How greatly such studies interest me is easily appreciated, since I am rabid on the subject of colour. He began his investigations by observing plants [...] Each plant was different according to the colour that had shaded it [...] Continuing his experiments on the human body, Flammarion had panes of different colours set in the windows of his observatory. Each person who was sufficiently interested in his experiences not to be*

*luz y el color*. Fuller especifica en su autobiografía como con respecto a la luz la cuestión es básicamente su redistribución correcta en cualquier espacio, distinguiéndose miles de formas de hacerlo (luz reflejada, proyectada, polarizada, focalizada, difusa...), esta era una cuestión fundamental a estudiar y catalogar. Según Fuller<sup>31</sup> el conocimiento en cuanto a la producción y la variación de estos efectos estaba aún en un punto muy temprano pero tenía un gran potencial. Si ahora el hombre era el maestro del reino musical estaba aún en la infancia del arte del control de la luz. Igual ocurría con nuestra apreciación del color, al ser el sentido de la vista, el primero y más agudo del que nos valemos, es quizás el último en ser perfeccionado, en este caso en relación al color llegaría el día en el que el hombre sabría como emplearlo tan deliciosamente que le sería difícil concebir como había podido estar tanto tiempo en la ausencia y oscuridad en la que está hoy. Y es con este afán de avanzar en una teoría de la

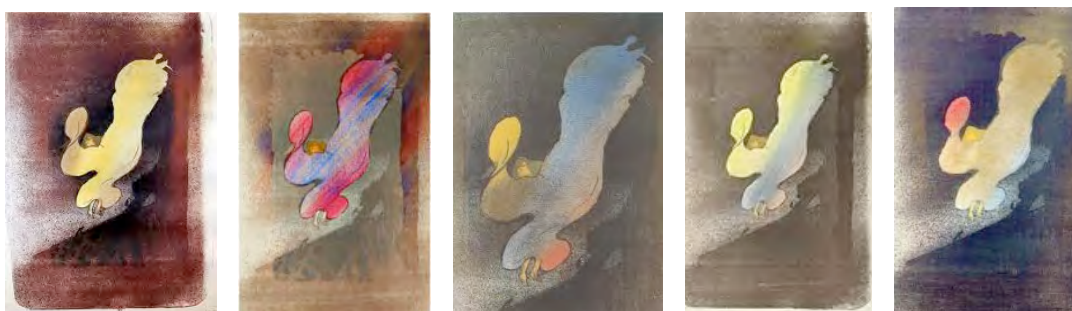


Fig. 32/ Serie de cinco de las cincuenta litografías producidas por Henri Toulouse-Lautrec sobre Loïe Fuller, 1893. Biblioteca Nacional de Francia, París.

atmósfera producida por la luz y el color que investiga en sus coreografías y construcciones escénicas. Será imposible distinguir o separar el movimiento que propone de las telas que viste o de la iluminación y color que aplica. Esta es otro tipo de continuidad que hará ver Fuller, la continuidad entre su cuerpo y lo que le rodea formando un único sistema entre cuerpo y tecnología, se articula el espacio interior del fenómeno y el exterior. Esta tecnología que empleó supuso diversos avances en la iluminación escénica en un momento en el que Adolphe Appia y Edward Gordon Craig estaban provocando cambios revolucionarios. Consistía en el uso de proyectores de luz, algunos del tipo de linternas mágicas, con diapositivas que ella misma pintaba; otros simplemente iluminaban a través de una pantalla, un vidrio o una tela, o a través de discos de gel de distintos colores preparados por Fuller y que un técnico iría girando

---

*afraid of the annoyances of sitting still in light of a green colour for an hour or two, was able to feel the varied influences that colour conditions induce in the system”*

*“Flammarion quería conocer mejor si el color tenía influencias sobre el organismo. Cuánto me interesaban estos estudios es fácilmente apreciable, ya que soy una apasionada en la materia del color. Empezó sus investigaciones observando las plantas [...] Cada planta era distinta de acuerdo al color bajo el que había estado [...] continuando sus experimentos sobre el cuerpo humano, Flammarion tenía cristalerías de diferentes colores colocadas en las ventanas de su observatorio. Toda persona suficientemente interesada en sus experiencias como para no estar asustado de las molestias de permanecer sentado bajo luz de color verde una hora o dos, era capaz de sentir las variadas influencias que las condiciones del color inducían en el sistema.”*

Ibíd., (p. 113, 114)

<sup>31</sup> Ibíd., (p. 66-67)

para modificar el color de la luz. Además fue una de las primeras en envolver el escenario al completo en negro para favorecer la presencia atmosférica de la luz, empezando y terminando su danza en total oscuridad. No necesitaba ni decorado, ni escenografía, tan sólo espacio<sup>32</sup>. La posición de las lámparas era múltiple, teniendo una patente inventada por ella según la cual la luz se posicionaba bajo un pedestal elevado de vidrio sobre el que ella bailaba. Esta fuente de luz se completaba con otras laterales y verticales y el efecto provocaba literalmente la flotación de la tela que portaba, en movimiento bajo la luz multicolor.

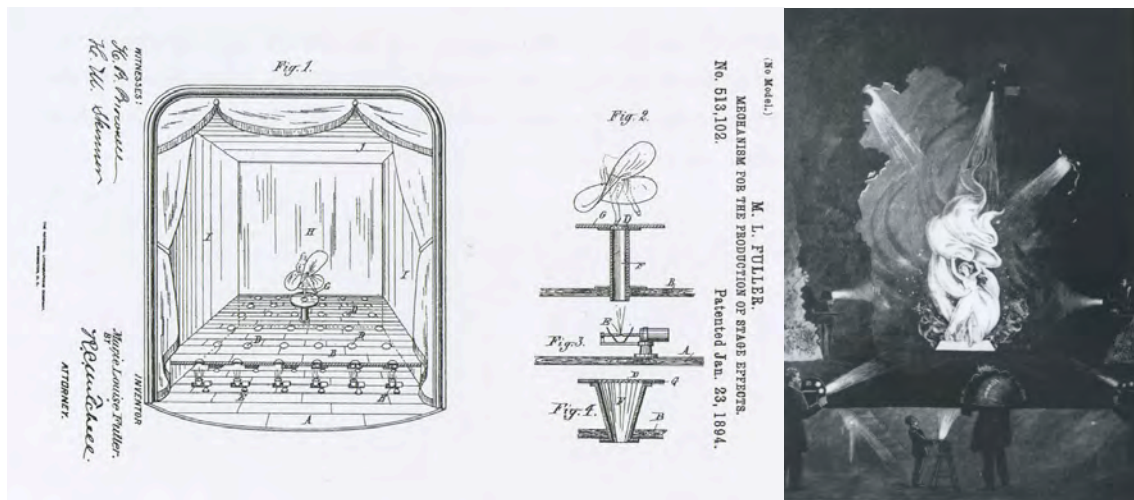


Fig. 33/ A la izquierda patente nº 513,102 de “Mecanismo para la Producción de Efectos Escénicos”, 1894. A la derecha Ewald Thiel, dispositivo de plataforma luminosa e iluminación de focos móviles de la Danza Serpentina, alrededor de 1895.

Teniendo en cuenta además el tipo de teatros en los que actuaba Fuller, donde el aire estaba lleno de humo y del polvo que sus enormes telas debían levantar al moverse, podemos imaginar la densidad que estos efectos alcanzarían. Hay que comentar también que esta capacidad atmosférica de la luz y el color se remonta y se viene alimentando especialmente desde el siglo XVIII<sup>33</sup> según diversos espectáculos de óptica y debemos decir que no, o no sólo en la sensibilidad artística sino también en el gusto popular y doméstico. Podemos nombrar algunos de estos espectáculos como los “*Vue d’optique*”, el “*Shadow Play*”, la “*Linterna Mágica*”, el “*Théâtre Mécanique*” o el “*Eidophusikon*”<sup>34</sup>. La multitud de “-ramas” (Diorama,

<sup>32</sup> “One has to have space. Dreaming is space, I need no décor, no set, no props, just space!”  
“Uno debe tener espacio. Soñar es espacio, ¿no necesito decorado, ni escenario, ni attrezzo, sólo espacio!”

Loïe Fuller: “*Fait de Meaux rêves*”. Rondel Collection. Bibliothèque de l’Arsenal.

<sup>33</sup> Para ver un desarrollo exhaustivo de la iluminación escénica ver:

Bergman, Gösta M.: *Lighting in the Theatre*, Almqvist&Wiksell, Uppsala, 1977

<sup>34</sup> Ya en el siglo XVIII se encuentran gran variedad de entretenimientos ópticos como los *Vue d’optique* (vistas coloreadas cercanas o lejanas con paisajes en diversas situaciones atmosféricas); los *Shadow Play* (en 1775 se abrió en París el Teatro de recreaciones de la China donde sobre una pantalla blanca se proyectaban escenas a partir de las sombras); la *Laterna Magica* (aparato óptico capaz de proyectar imágenes, similares a diapositivas. Es el más asequible en el ámbito doméstico y extensamente usado en ámbitos teatrales. Aunque su invención data del siglo XV, destaca su desarrollo en los siglos XVIII y XIX) y el *Théâtre Mécanique* (1776 el suizo Jacques Droz enseña en diversas ciudades europeas su teatro

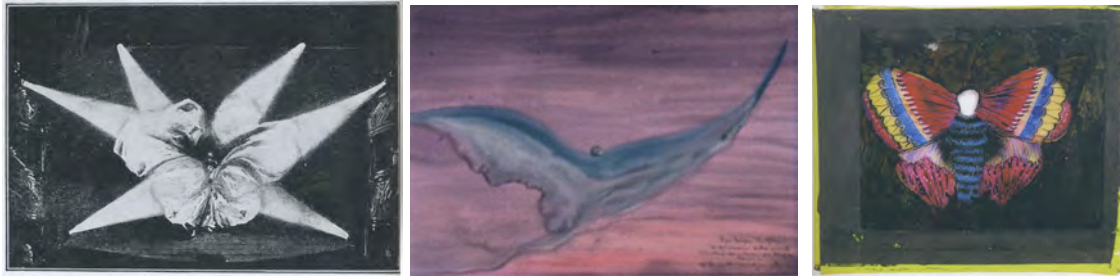


Fig. 34/ A la izquierda Fuller en su famosa “La Danse Serpentine” en el Teatro del Folies-Bergère. Boceto del dispositivo de iluminación de las telas, 1892. En el centro acuarela de Josef Paget-Fredericks de “Le grand oiseau de la Nuit” [*La gran ave nocturna*]. Loïe Fuller en la escena del teatro de Champs-Élysées, 1911. A la derecha, placa de vidrio pintado para las proyecciones de la linterna mágica, 1880. En el curso del espectáculo era proyectada sobre el cuerpo de la bailarina.

Panorama...) del siglo XIX son herederos directos de estos espectáculos. Pero más interesante en su relación con Fuller son las experiencias en luz, color, movimiento y música. Sus relaciones con músicos fueron también fructíferas, la música constituía igualmente una atmósfera en sí misma, una de las más poderosas, capaz de imprimir diversas actitudes en el sujeto, al igual que el color y el movimiento. Estos cuatro elementos *música*, color, luz y movimiento constituían la mayor parte de las danzas de L. Fuller. En el desarrollo de sus investigaciones empezó a trabajar con compositores modernos cada vez más, en especial con los que experimentaban igualmente acerca de la síntesis entre color y sonido. En concreto Alexander Scriabin (“*Prometheus*”, 1914. Composición orquestal cuya partitura tenía indicaciones expresas de acompañamiento de luz y color) e Igor Stravinsky (“*Feux d’Artifice*”, 1914. Obra basada en la iluminación, no había actores ni ballet en ella, una de sus representaciones más importantes fue la que tuvo como escenografía la creada por Giacomo Balla en 1917). En realidad las experimentaciones con música y color en ese momento eran de gran intensidad. Si bien la relación entre música y color data de la antigüedad clásica y también fue estudiada en el renacimiento, podemos decir que en este momento, alrededor de 1900 hay una intensidad específica en ello<sup>35</sup>.

---

mecánico, el cuál incorporaba igualmente efectos atmosféricos como el amanecer y el atardecer. Destaca también de Louthembourg con su *Eidophusikon*, un teatro en miniatura con la representación de fenómenos atmosféricos, entre otros.) Todos ellos imitaban atmósferas naturales en los que se producían cambios temporales- según el día o la noche y cambios meteorológicos, además eran figurativos; Los “-ramas” del siglo XIX son herederos directos de todos estos espectáculos. En concreto los que tuvieron más ímpetu fueron el *panorama* y el *diorama*. El panorama aparece en París en 1801 y consistía en vistas sobre paramentos redondeados, alrededor del espectador que eran iluminadas con luz natural por la parte superior del edificio. El Diorama de Daguerre tuvo en París gran impacto desde su apertura en 1822 y se basaba en la reproducción de cambios atmosféricos mediante la luz en interiores y exteriores. En un auditorio oscurecido se establecía un telón de fondo en el que se representaba la escena y mediante la ayuda de un sistema de filtros coloreados o no y partes sucesivamente transparentes u opacas- un sistema bastante complejo- se conseguían los mencionados cambios atmosféricos.

<sup>35</sup> Un ejemplo importante en la historia teatral de esta relación es W. Rimington, pintor inglés que en 1895 (posterior a las danzas luminosas de Fuller) presentó un órgano de colores plasmando sus teorías en el libro *A New Art: “Color Music”* él estaba presentando el color en movimiento sin estar sujeto a una forma concreta utilizando proyecciones luminosas (posteriormente en 1911 publicará un nuevo libro: “*Color Music, The Art of Mobile Colour*”). Podríamos citar igualmente las conocidas teorías de



De este modo, como hemos visto, si en Fuller el dibujo ornamental en sus trajes, da paso al aislamiento de los fenómenos y a la atmósfera que generaban, podemos ver ahora como en la arquitectura de Henri Sauvage habrá una evolución similar. Especial interés en la comparación con Fuller, tiene la patente que realizó en 1920: “*Système de décoration de murs, plafonds et surfaces de toutes natures à l’aide de projections lumineuses*” [Sistema de decoración de muros, techos y superficies de toda naturaleza con la ayuda de proyecciones luminosas] (ver D.P 2 cap “2”). Se trataba de un sistema de decoración efímero y cambiante que empleó en dos de los cines- tipología naciente en ese momento- que construyó en 1920: el Gambetta Palace y el Sèvres. La patente consistía en proyectar, sobre el paramento elegido diversos efectos de proyecciones de luz coloreadas movidas por espejos rotatorios. De este modo se distinguía la superficie del muro de cualquier ornamento, mostrando ésta su preponderancia, pero a su vez el muro se convertía en receptor de eventos efímeros capaces de transformar la atmósfera de la sala de modo intenso aunque temporal. Después, sin dicha decoración el paramento se volvía neutro, tan sólo soporte y delimitador para dar paso, con posterioridad a centrar la atención de nuevo en la pantalla. Pero para profundizar en la atmósfera como parámetro en la arquitectura de Sauvage, debemos considerar- además de los elementos ya mencionados hasta el momento: movimiento, luz y color- la *materialidad*. Entre 1901 y 1902 Henri Sauvage dirige los trabajos de construcción de la sala de baños adyacente a las salas de exposición Jansen. Con ello Sauvage descubre las virtudes de la materialidad de la cerámica- *grès flammé*- que estaba empezando a usarse en fachadas y revestimientos<sup>36</sup>. La cerámica será un material que le facilitará avanzar en su búsqueda de un vocabulario propio y sobrio hacia el que evolucionará tras sus primeras construcciones Art- Nouveau e igualmente le permitirá experimentar con los efectos de la luz, los reflejos, las iridiscencias, los brillos, etc.<sup>37</sup> Trabaja con Alexandre Charpentier que realizará los relieves luminiscentes en pasta de vidrio coloreada, con Francis Jourdain que se encargará de los vitrales con diseño de Sauvage y Alexandre Bigot que trabajará la cerámica con sus tonalidades y coloración variable que revestirá todo, incluyendo el mobiliario y los sanitarios. De esta forma la sala de baños se convertía en una sala de ecos múltiples de los efectos que la luz y el agua imprimían en los paramentos cerámicos. Se beneficiaba, a través de los materiales y la forma de activarlos, de una iluminación indirecta, difusa y polícroma.<sup>38</sup>

Subiendo de escala, de radio de acción e influencia, tanto a nivel arquitectónico como urbano podemos ver diversos ejemplos en los que este trabajo con la materialidad sería el que

---

Kandinsky sobre sonido, color y forma en movimiento. Incluso Appia, protagonista de nuestro capítulo anterior, habla en sus teorías de la combinación escénica con proyecciones de luz coloreada si bien en sus escenografías no las usó.

<sup>36</sup> Algunos ejemplos de esto son el metro de París, los trabajos del arquitecto Jules Lavirotte e Alexandre Bigot o la sala de baños presentada por Alexandre Charpentier entre otros en 1898 para la Société nationale des Beaux- Arts.

<sup>37</sup> “...*leurs teintes gris-bleu, vertes ou jaunes, leurs effets de coulure et d’irisation, le gras reliefs...*” “... *sus tintes gris-azulados, verdes o amarillos, sus efectos de color e irisación, los gruesos relieves...*” Minnaert, Jean Baptiste. Ob. Cit., (p. 76)

<sup>38</sup> Borsi, F./ Godoli, E: *Paris Art Nouveau. Architecture et Décoration*, Marc Vokar Editeur, París, 1989. (p.175)



provocaba cambios atmosféricos o el que daba carácter a una atmósfera espacial concreta. Además de la cerámica el otro material que usará Sauvage será el vidrio, transparente o translúcido. Así a partir de 1903, abandona el ornamento y se centra más en las cualidades y efectos que un material concreto extendido en una gran superficie puede generar. Se trata de paramentos que reaccionan a la presencia de la luz o que trabajan con el reflejo. A nivel urbano, estos materiales- vidrio y cerámica- inciden en la manera en la que la ciudad es percibida, se altera la percepción asociada al tacto y se generan efectos de reacción a las condiciones de contorno. Si bien estos materiales anulan los efectos del paso del tiempo- no cambia su textura con el paso de los años- sí reaccionan a la realidad atmosférica del lugar. Este nuevo ornamento, basado en hechos efímeros como la luminosidad o la coloración ambiental será una de las líneas de trabajo desarrolladas por Sauvage a partir de esta fecha. Los revestimientos cerámicos aparecerán en el edificio del boulevard de l'Hopital (1908), y en los importantes ejemplos en los que profundizaremos posteriormente de la rue Vavin, 26 (1912-13) y el edificio de la rue des Amiraux (1913-30). La cerámica dotaba a los inmuebles de una nueva monumentalidad. En la rue Vavin Sauvage es el primero en utilizar en una fachada representativa el modelo cerámico que se usó en el metro de París. De esta forma la apariencia del paño continuo, hace que pierda importancia la pieza en si misma, no tiene porqué ser una pieza especial o de carácter decorativo sino que el efecto que su materialidad produce ya es suficiente. En cuanto al vidrio, el primer proyecto en el que aparece esta intención será el inmueble dentro del marco de la sociedad de *Habitations à bon Marché*<sup>39</sup>, HBM, situado en la Rue de Trétaigne, 7 (1903-04) que Sauvage realizará en asociación con Charles Sarazin<sup>40</sup>. La intención original del mismo, y que no pudo finalmente ser realizada era la de utilizar una estructura de hormigón armado y usar piezas de vidrio traslúcido para los paños de cerramiento. En concreto las piezas que formarían el cerramiento eran al modelo de bloque de vidrio Falconnier nº7 (hexagonal) para los vanos de la caja de escaleras y el bloque de vidrio Falconnier nº8 (circular-hexagonal) para los vanos de fachada de las viviendas. Finalmente por falta de la confianza de la sociedad en la fiabilidad del bloque traslúcido no se empleó sustituyéndose por ladrillo convencional con lo que todos los efectos asociados a la textura de los bloques de vidrio nunca se implementaron. Esta preocupación por revestir los edificios con estos materiales fríos, tersos e inalterables, pero portadores de una nueva experiencia perceptiva y atmosférica, se contempla no sólo en las fachadas principales sino que en numerosos ejemplos, se utiliza en las partes menos vistas como son los patios interiores. Y es que en sus proyectos Sauvage manifiesta interés por los espacios urbanos que en ocasiones- en especial en la época haussmaniana – habían quedado como residuales y poco estimados<sup>41</sup>. Los patios serían un cierto lugar acotado en el que aportar esta nueva materialidad y efectos. Eran espacios encerrados en sí mismos, de algún modo controlados. En

<sup>39</sup> Asociación para la construcción de inmuebles residenciales higienistas y de construcción barata fundada por Orase Weill y Frantz Jourdain. El resto de componentes eran importantes figuras de las finanzas, las letras, las artes... Sauvage y Sarazin fueron determinados por F. Jourdain como los arquitectos de la sociedad.

<sup>40</sup> Su socio desde 1902 ya hasta aproximadamente 1916.

<sup>41</sup> Minnaert, Jean Baptiste. Ob. Cit., (p. 276)

ellos, a la materialidad y a los fenómenos que producía, se le asociaba programas novedosos como era la ubicación de las partes más públicas y sociales de la casa hacia estos patios internos o programas que implicaban la acción del cuerpo- lúdica o deportiva<sup>42</sup>- que asociados a la traslucidez podían igualmente provocar efectos de sombras y luminosidades según las diversas horas del día. El programa se constituía también en atmósfera<sup>43</sup>. Todo esto se volcaría en los recintos de los patios, dotándolos de un cierto carácter escenográfico. Prueba de todo esto son los proyectos para la “*Maison à gradins sportive*” (1912); para el inmueble en la rue Beaujon, 22 (1924); para el edificio situado en el 14-16 del boulevard Raspail (1924); o el proyecto para estudios de solteros (1929) situado en medianería con el número 26 de la rue Vavin, donde la fachada al patio se encontraba igualmente revestida en paños continuos de piezas de vidrio traslúcido. No obstante, el ejemplo más paradigmático en todo caso de esto no lo realizó Sauvage sino Pierre Chareau con su conocida Maison de Verre (1928-1932), edificio que se convirtió en el primero que realmente usaba paños completos de bloque de vidrio traslúcido. La Maison de Verre sería el ejemplo máspreciado de los efectos y atmósfera que a través del vidrio traslúcido Sauvage y otros arquitectos perseguían para sus edificios. Superficies traslúcidas que como las telas de seda sobre el cuerpo de Loïe Fuller, no ponían el acento en lo que había detrás si bien esto se intuía, sino en la reacción de este soporte ante la luz y la coloración o en todo caso transfiguraban el interior, lo convertían en sugerencia. En todo caso, Sauvage si pudo trabajar con más éxito con superficies traslúcidas- primero en el interior a través de la materialidad de los forjados- y luego en el exterior- añadiendo además técnicas de iluminación artificial- en los edificios de grandes almacenes que desarrolló. En concreto en los edificios para *La Samaritaine magasin n2* (intervención de Sauvage 1925-1928) y *n3* (1929- 1930) en París y en los almacenes Decré en Nantes (1931). En estos edificios además Sauvage podrá experimentar con más intensidad sus investigaciones técnicas sin estar sometido al margen más restringido de la construcción residencial. Los almacenes La Samaritaine están formados por 4 edificios de los cuales el número 2 fue reconstruido por Frantz Jourdain y ampliado por él y Sauvage (el proyecto final será de Sauvage) y el número 3 fue igualmente reconstruido por Sauvage. En el número 2, el proyecto final de Sauvage, recogía la construcción de los forjados tal y como estaban anteriormente: de losas de vidrio traslúcido Saint- Gobain de 35cm de espesor dentro de un entramado de hierro y sustentadas por vigas de acero. El efecto de traslucidez se traslada así a la sección. Con respecto a los métodos de construcción y de puesta en obra en el almacén número 3 se producen grandes avances, en concreto en lo referente a las fases de demolición y construcción de las obras y las técnicas empleadas para ello. Las fachadas se realizan con paños de vidrio y carpinterías metálicas y los forjados cuentan igualmente con losas de vidrio traslúcido. De esta forma los efectos de luminosidades y brillos se multiplicaban en diversos planos tridimensionalmente. Pero será en los almacenes Decré donde el efecto de la materialidad traslúcida se lleva más al

---

<sup>42</sup> Nos referimos en concreto al proyecto para la “*Maison à gradins sportive*” (1912), proyecto original para el luego construido inmueble de la Rue Vavin número 26.

<sup>43</sup> Ya nos hemos referido a esto en el primer capítulo al ver como la acción modificaba la espacialidad y condiciones de un lugar.

extremo. Construido de estructura metálica totalmente prefabricada, el edificio de fachadas cristalinas y numerosos paños traslúcidos, cuenta con un gran vestíbulo con iluminación cenital por lo que destaca la profusión de luz natural y sus efectos sobre el vidrio, pero también y a partir de ahora destaca la luz eléctrica que a través de la policromía interior genera en el paisaje urbano la presencia de un elemento luminoso y publicitario que emite señales y a su vez se deja ver. Un elemento que se puede controlar artificialmente en sus interacciones con los viandantes y efectos sobre el espacio urbano. En cierta manera, lo que Sauvage había experimentado con su sistema de decoración luminosa mediante luz proyectada para el interior de los cines, se trasladaba a la escala de la ciudad en la afección del espacio urbano.

La elección de una materialidad apropiada a los efectos y fenómenos buscados será igualmente importante en las danzas de Loïe Fuller, para empezar está la elección de la seda para configurar sus trajes. Fuller probó diversos tejidos y fue la seda la que producía los mejores efectos en movimiento. Pero también utilizó materiales como las sales fosforescentes<sup>44</sup>, gracias a sus investigaciones y relación con Edison. Las sales en la tela generaban un efecto centelleante, de estrellas luminosas. Un ejemplo es la “*Danza Fosforecente*”: “*She disappears and all is dark, but something moves in the darkness, it is tiny brilliant points that dance, it is a dance of lights glittering like stars. They form large, brilliant circles that merge into luminous mountains side by side, crisscrossing, nothing but these points of Light dance, not a iota of human movement*”<sup>45</sup>. El cuerpo se transformaba una vez más en energía productora de fenómenos. La materialidad de la seda en movimiento alcanzó en algunas representaciones grandes escalas. Algunos de estos ejemplos incluían numerosas bailarinas igualmente usando las telas de seda como en “*Feu d’artifice*” [*Fuegos de Artificio*] (1914), o “*Night on Bald Mountain*” [*Noche en Bald Mountain*] (1915). En “*Feu d’artifice*” las bailarinas cubiertas bajo telas negras, movían sobre sus cabezas telas finas que captaban rayos de luz proyectados de tonos multicolores mientras se desplazaban por el escenario, haciendo que el movimiento animara la aparición de los “fuegos artificiales” sobre las telas. En otras ocasiones, eran grandes tejidos los que hacían a su vez de escenografía o era una única pieza de tejido la que “envolvía” a numerosos cuerpos haciendo del espacio cambiante en el interior de la tela el protagonista. “*Le Voile Magique*” [*El Velo Mágico*] (1920) es un ejemplo del primero. Además del traje de Fuller con los bastones que extendían el movimiento a una mayor escala, doce bailarinas sostenían una porción de tela circular y la agitaban bajo la iluminación y diversas proyecciones en combinación con los movimientos de la propia Fuller. Por otra parte,

---

<sup>44</sup> A partir de 1909 Fuller creó sus “Ballets of Light” en los que se usaron muchos de estos efectos y se trataba no sólo de ella bailando sino de una compañía completa. Algunos efectos como los acaecidos bajo la luz negra tuvieron lugar tras la muerte de Fuller, en la continuidad que le dio a algunos de sus trabajos Gab Sorère.

Ver Cooper Albright, Anne. Ob. Cit., (p. 193)

<sup>45</sup> “*Ella desaparece y todo está oscuro, pero algo se mueve en la oscuridad, son pequeños puntos brillantes danzantes, es una danza de luces titilantes como estrellas. Forman círculos grandes y brillantes que se funden en luminosas montañas uno al lado del otro, cruzándose, nada más que estos puntos luminosos danzan, ni rastro de movimientos humanos.*”

Ver Garelick, Rhonda K. Ob. Cit., (p. 39)



Fig. 35/ A la izquierda imitadora de Loïe Fuller para una versión de la “Danza de la Mariposa” utilizando pinturas fosforescentes, 1904. Maryhill Museum of Art. En el centro fragmento de las olas de Loïe Fuller en *La Mer*, 1925. Bancroft Library, University of California, Berkeley. A la derecha “*Le Voile Fantastique*”, 1920, acuarela de Gaëtan Dumas.

un ejemplo representativo de una única gran tela envolvente de muchos cuerpos sería “*La Mer*” [*El Mar*] (1925)<sup>46</sup> con música de Debussy, en la que 75 bailarinas bajo 4.000 m<sup>2</sup> de seda iridiscente provocaron el movimiento marino con la suma de sus cuerpos, todo ello iluminado con proyectores que potenciaban los diversos efectos. Una de las representaciones se llevó a cabo, coincidiendo con la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París en 1925, en las escaleras del *Gran Palais*. Los cuerpos y la arquitectura quedaban desdibujados conjuntamente por el fenómeno que alcanzaba mayores dimensiones. La materialidad de la seda transformaba estos lugares en nuevos paisajes completos de atmósferas cambiantes. Y es con *proyecciones* de imágenes que Fuller configuró estos ambientes en muchas ocasiones, no sólo con luz coloreada. En ocasiones proyectó diapositivas de sus temas habituales: auroras boreales o tormentas de nieve, y ya hemos mencionado como estaba interesada en los

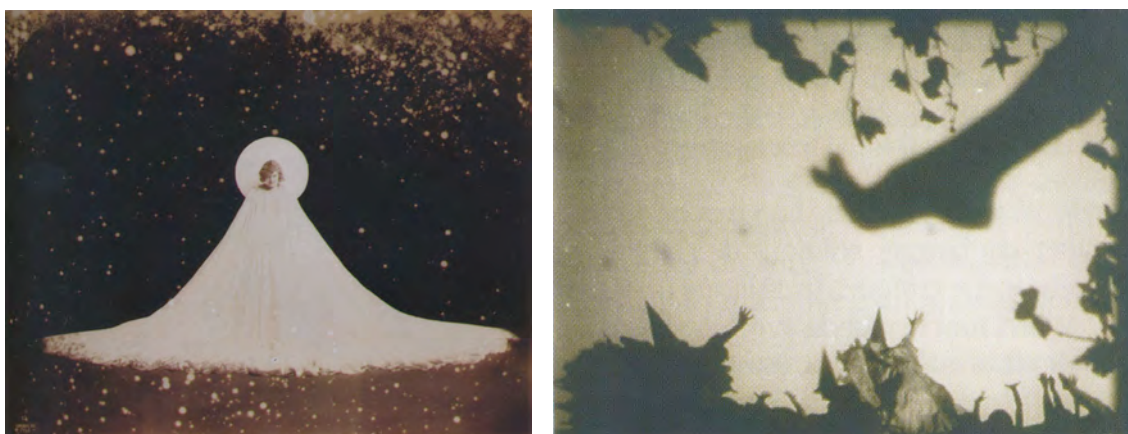


Fig. 36/ A la izquierda Fuller inmersa en una proyección lunar. Fotografía de Benjamin J. Falk, alrededor de 1898. A la derecha fotograma del ballet de “*Les Ombres gigantesques*” de Loïe Fuller, séquence du film “*La Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller*”, 1934. Bajo la dirección artística de Gab Sorère.

<sup>46</sup> Para ver más acerca de esta representación: Garelick, Rhonda K. Ob. Cit., (p. 182)

nuevos paisajes que la tecnología nos mostraba, por ejemplo con la ayuda del microscopio o el telescopio. Algunos ejemplos de danzas en las que usó imágenes telescópicas o microscópicas proyectadas son “*Les Nuages*” [*Las Nubes*], “*Le Firmament*” [*El Firmamento*] o “*Land of Visions*” [*Tierra de Visiones*] donde imágenes de la luna eran proyectadas sobre la tela. A veces se proyectaban sobre pantallas textiles como en “*Danse d’acier*” [*Danza de Acero*] (1914) donde imágenes abstractas y geométricas o vistas a microscopio de células o esqueletos de organismos, eran proyectadas, todo ello bajo una luz plateada. Una cierta mutación del uso de proyecciones fueron sus versiones de los *shadow play*, espectáculos en los que se proyectaban las sombras de las bailarinas, en lugar de usar su visión directa<sup>47</sup>. De algún modo esas siluetas y sombras podemos imaginarlas en el día a día de la experiencia de los patios interiores que realizaba Sauvage en alguno de sus proyectos mencionados con anterioridad. Al igual que estos patios, habrá distintas estancias escénicas y áreas de oportunidad para el movimiento, la luz y el color, la materialidad o las proyecciones. A estos lugares capaces de modular y ampliar los fenómenos dedicaremos la parte final del capítulo.

## CAJAS DE RESONANCIA

*“Estos dispositivos proyectaban una integración global del espacio y de los recursos materiales de la escena en la producción de un espectáculo puramente fenomenal, desprovisto de cualquier función alegórica o narrativa.”*

Giovanni Lista<sup>48</sup>

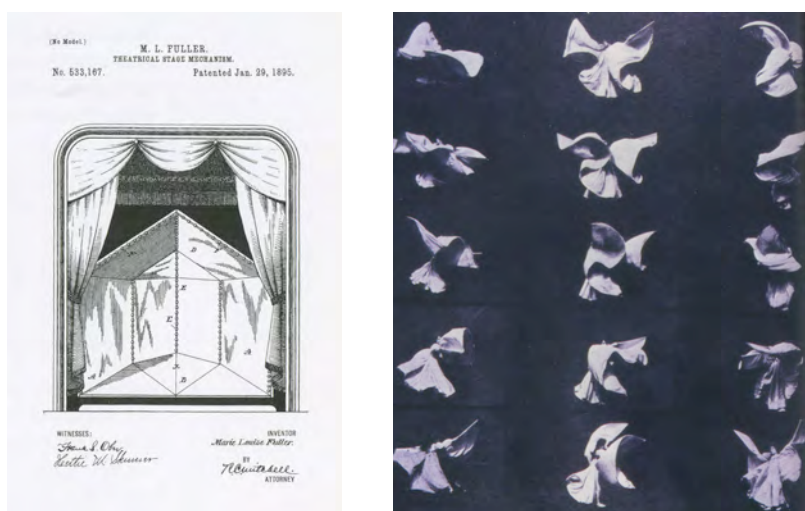


Fig. 37/ A la izquierda mecanismo escénico teatral. Patente registrada por Loie Fuller, 1895, Washington. A la derecha secuencia de la película “*Serpentinaenzerin*” [“*Danza Serpentina*”] de los hermanos Max y Emil Skladanowsky con la bailarina Mlle Ancion. Berlín, 1895.

<sup>47</sup> “Las bailarinas... están ocultas, situadas detrás de la pantalla. Parecen bailar en parejas, una es proyectada en negro, la otra en gris, ejecutando a la vez los mismos pasos y gestos mientras diseños variados y coloreados aparecen sobre la pantalla, cambiando a cada momento.” Garelick, Rhonda K. Ob. Cit. (p. 54). Ver también: Cooper Albright, Anne. Ob. Cit., (p. 193)

<sup>48</sup> “Ces dispositifs envisageaient une intégration globale de l’espace et des ressources matérielles de la scène dans la production d’un spectacle purement événementiel, c’est-à-dire dépourvu d’une quelconque fonction allégorique ou narrative.”

Lista, Giovanni, *Loie Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Hermann Danse, París, 1994.



Algunas de las cajas de resonancia (lugares que modulan y amplían los efectos) más importantes de estos momentos son las salas de los cines, tipología novedosa a principios del siglo XX. Hay que decir en primer lugar que la propia Fuller se adentró en el mundo del cine realizando en 1920 *“Le Lys de la vie”*, película que incorporaba efectos ya usados por Fuller con anterioridad como el uso de las sombras o el uso de fenómenos lumínicos, pero que además introducía otros que no habían sido usados en el cine hasta la fecha, como es la incorporación de imágenes en negativo. Fuller hizo otra película más *“Visions des Rêves”* (1924), y a causa de su muerte dejó inacabada su película fantástica mas ambiciosa: *“Copelius and the Sandman”* (1927). Esta es su descripción de uno de los efectos en los que trabajaba en esta película: *“A man walking on space,- walking upside down- walking on the sky: A tornado cyclone, funnel shape sweeps twirling and swirling across the screen, taking up inside it- everybody and everything...”*<sup>49</sup>

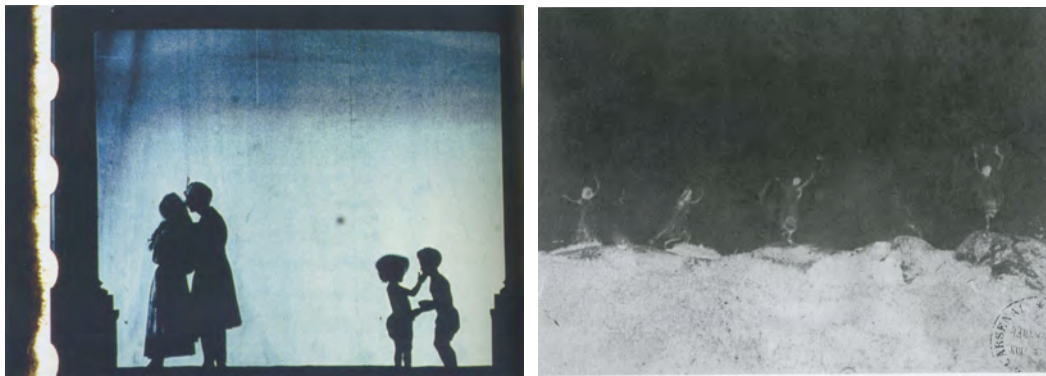


Fig. 38/ A la izquierda fotograma de la primera parte de la película *“Le Lys de la vie”* de Loïe Fuller, 1920. A la derecha imagen en negativo de bailarines en *“Le Lys de la vie”*. Biblioteca Nacional de Francia, París.

La técnica propiciaba así nuevas maneras de llevar más lejos los efectos que Fuller había estado llevando a cabo con su propio movimiento y sus artilugios, el efecto de flotación narrado en esta escena sería un paso más en los efectos del cuerpo suspendido de Fuller a través de sus patentes y en la expansión del movimiento desde el cuerpo hacia el exterior.

Pero si observamos los ámbitos de proyección, es también en el ámbito de las “cajas de resonancia” asociadas al cine que aparece la tipología de los *cines y teatros atmosféricos* acaecido alrededor de la década de los años 20 del pasado siglo. Si bien su origen fueron los Estados Unidos, se extendieron por todo el mundo. John Eberson (1875- 1964), arquitecto americano de origen rumano y formado en Viena, será su máximo especialista. John Eberson se traslada a Estados Unidos en 1901 y allí será donde desarrolle su profesión dando pie al desarrollo de más de 500 teatros atmosféricos, en América y fuera de ella. Los cines atmosféricos recreaban un mundo de fantasía al margen del que propiciaba la película, normalmente simulaban en el interior de la sala espacios abiertos- los jardines de un palacio,

<sup>49</sup> *“Un hombre andando en el espacio, -andando boca abajo- andando sobre el cielo: un ciclón tornado, en forma de embudo, barridos girando y en remolino atraviesan la pantalla, levantando a todo y todos...”*

Haile Harris, Margaret: *Loïe Fuller: Magician of Light*, The Virginia Museum, Richmond, 1979. (p. 33)

una plaza de una pequeña villa- con efectos lumínicos de día y noche- abundaban más los nocturnos- y con efectos meteorológicos como el paso de las nubes, utilizando proyecciones. De esta forma la sala se llenaba de ornamento simulando otro lugar y en numerosas ocasiones otro país en un estilo regionalista e historicista, a menudo de influencia italiana, destinado a manipular el contexto. Los teatros atmosféricos tuvieron su auge cuando el cine sonoro estaba aún desarrollándose y desaparecieron- la depresión también tuvo que ver pues eran muy costosos- cuando el sonido se generalizó en los años treinta. La sustitución de la realidad en estos lugares artificiales y artificiosos generaba una experiencia en la que las reacciones corporales igualmente mutaban: a las de un palacio renacentista, un jardín en pleno verano, etc. El primero de los teatros atmosféricos diseñado por Ebersson fue el *Houston Majestic*, abierto en 1923. Recreaba un jardín italiano en su interior donde las estrellas se movían sobre los espectadores. Fue el primer teatro en incorporar aire acondicionado con lo que el cambio atmosférico era completo y nuestro cuerpo se veía afectado, por la temperatura, por la permutación geográfica, por el cambio lumínico, etc. Fue demolido en 1971. Uno de sus últimos ejemplos representativos fue el *Paradise Theatre*, abierto en 1928 en Chicago. Viendo su presupuesto<sup>50</sup> podemos hacernos una idea del ambiente en el interior del edificio, algunas de las partidas son de especial interés: mobiliario decorativo: 30.000\$; pájaros artificiales: 1.500\$; flores artificiales: 11.000\$; yesos y escayolas: 195.000\$... Se trataba de un mundo de fantasía artificial que utiliza todos los medios a su alcance para transformar la realidad. En ejemplos posteriores de cines y teatros Art Decó del propio Ebersson, si bien el ornamento y la excesiva artificialidad figurativa desaparecen, quedan elementos como pinturas brillantes en la oscuridad que hacen referencia a cómo utilizar las condiciones del recinto para intensificar un cierto efecto<sup>51</sup>.

Fuera de la especificidad de los cines atmosféricos, también Sauvage tiene en los cines un ámbito de trabajo. Estudió en los proyectos para teatros y cines de forma especial tanto la acústica como el emplazamiento de las cabinas de proyección, consiguiendo colocar éstas en el sótano, como es el caso del cine- teatro “*HSV*” en 1921, a través de complejos mecanismos de espejos, para los que también elaboró una patente, que transmitían el haz lumínico. Y es para los cines que desarrolló la decoración mural de luz multicolor que ya hemos nombrado. Pero además Sauvage trabajará con otras cajas de resonancia, serán las asociadas a un tipo de construcción patentada por él: los denominados *Immeubles à Gradins*. En ellos vemos la oportunidad de mirar hacia los espacios totalmente artificiales- su aislamiento permite modular sus condiciones a voluntad- así como a los fenómenos que se podrían producir afectando a nuestro cuerpo y en los que se podrían poner en práctica alguna de las patentes atmosféricas que hemos nombrado hasta ahora. Desarrollados por Sauvage- quien es su autor en solitario- desde aproximadamente 1909, estaban influenciados de las múltiples reflexiones higienistas del momento no siendo los únicos ejemplos, podemos encontrar diversos

---

<sup>50</sup> AA.VV: *Glitz, Glamour & Sparkle: The Deco Theatres of John Ebersson*, Annual of the Theatre Historical Society of America, nº 16, New York, 1989. (p. 16)

<sup>51</sup> Un ejemplo es el Lane Theatre en Staten Island, Nueva York, 1938.

proyectos<sup>52</sup>- algunos de sanatorios- de sistemas constructivos similares. También hay similitudes con los diseños de Antonio Sant'Elia para una nueva ciudad, pero los proyectos y sistemas de Sauvage fueron anteriores. En 1912 Sauvage y Sarazin hacen el registro de la patente con el nombre "*Système de Construction*", el mismo consistía en que las plantas sucesivas de los inmuebles, se encontraban retranqueadas con respecto a las inmediatamente inferiores provocando una sección transversal con mayor sección de luz y aire según subíamos en altura<sup>53</sup>. Así todas las plantas incorporaban terrazas- solarium- jardín. Su sección escalonada provocaba una consecuencia que es la que nos interesa: la aparición de un espacio central un "núcleo negro" como lo denominó el arquitecto Louis Bonnier<sup>54</sup>, que en algunos casos, dependiendo de las condiciones de la parcela, quedaba aislado del exterior debiendo nutrirse de una atmósfera artificial. En todo caso el "núcleo negro" (*le vaste espace troglodyte, [el vasto espacio troglodita]*)<sup>55</sup> constituía un espacio de escala monumental de condiciones distintas al resto del inmueble, bajo nuestro punto de vista se trataba de un área de oportunidad tanto para la generación de efectos como para la implantación de programas inesperados también, como ya hemos nombrado, productores de una cierta atmósfera. Se trataba de una caja de resonancia de distintos fenómenos ya que este espacio hacía referencia a sí mismo sin conexión de importancia con ningún otro lugar ni con el exterior. En la patente se definía para el mismo la posibilidad de incorporar diversos equipamientos colectivos, como cines, teatros, piscinas o salas de conciertos<sup>56</sup>. El primer ejemplo construido del sistema à *gradins* lo encontramos en el número 26 de la rue Vavin<sup>57</sup>. Sauvage acabará instalando allí su estudio, en el vacío interior. El vacío central en este caso, el núcleo negro, quedaba conectado en la mayor parte de su altura con el espacio reservado en planta baja, primera y segunda para locales comerciales, produciéndose espacios triples para la venta, no tenía iluminación directa. Este proyecto se rechaza por cuestiones técnicas relacionadas con la ventilación e iluminación

<sup>52</sup> Un precedente pueden ser también algunos proyectos americanos del último decenio del siglo XIX por ejemplo el *gratteciel à gradins* de Louis H. Sullivan. Revista *The Graphic*, 1891. Ver Borsi, F./ Godoli, E: *Paris Art Nouveau. Architecture et Décoration*, Marc Vokar Editeur, Paris, 1989. (p.175)

<sup>53</sup> Texto que incorporaba la patente en el Instituto Nacional de la Propiedad Industrial. Registro nº 439292.

"...un système de constructions, plus particulièrement applicable aux maisons élevées, caractérisé par le fait que les étages successifs sont en retrait les uns sur les autres de bas en Aut. De la façade, dans le but d'une part de créer dans une rue une section transversale présentant un cône d'air et de lumière très ouvert, et de rendre les habitations plus hygiéniques."

"... un sistema de construcción, particularmente adecuado para edificaciones en altura, caracterizado por el hecho de que las plantas sucesivas están retranqueadas las unas sobre las otras de abajo a arriba. En la fachada el doble objetivo de crear por un lado una sección transversal a la calle que configura un cono de aire y luz muy abierto y por otro, por tanto, conseguir habitaciones más higiénicas."

<sup>54</sup> Louis Bonnier será el arquitecto encargado de redactar para la ciudad de París el nuevo reglamento urbanístico de la ciudad en 1902, donde las cuestiones higienistas eran preocupación de primer orden y afectaban a todo diseño de inmuebles redactado en estos momentos. Como arquitecto de la villa de París, tuvo que supervisar y autorizar algunos de los diversos proyectos que Sauvage llevó a cabo con este sistema.

<sup>55</sup> Minnaert, Jean Baptiste. Ob. Cit., (p. 191)

<sup>56</sup> Ibid., (p. 192)

<sup>57</sup> El 7 de junio de 1912, la Société anonyme des maisons à gradins es fundada por Henri Sauvage, Charles Sarazin, Orase Weill y Émile Leven. El edificio en la rue Vavin será el primero que desarrollen. Ibid., (p. 167)

de algunas piezas y por un exceso de altura, lo que dará pie a una serie de correcciones terminando en la versión construida finalmente entre 1912 y 1913. En esta versión y como consecuencia de tener que incorporar un eje transversal con más viviendas el vacío central queda sin función, partido en dos e iluminado tan sólo por un pequeño patio en cada lado. Será Sauvage el que como decimos situará allí su oficina más adelante. En cuanto al volumen central el siguiente ejemplo construido fue más exitoso, se trata del inmueble HBM en la rue des Amiraux (1913- 1930) (ver D.P 2 cap “2”). En este caso la parcela, permite el desarrollo mediante aterrazamientos en todas las fachadas salvo en la única que es medianera. De esta forma se generó una estructura piramidal que dejaba el vacío de grandes dimensiones en el centro y podía ser iluminado cenitalmente. Se redactaron hasta seis proyectos hasta que se dio el visto bueno para la construcción. Si bien en el segundo proyecto se definía una sala de cine como programa del núcleo negro finalmente se optó por hacer una piscina de uso público. En este caso se aprovechaban las oportunidades que esta estructura asociada a un programa novedoso podían facilitar. La piscina es iluminada cenitalmente a través de un patio situado en la cota superior y que también ilumina las viviendas. Los paramentos interiores son de hormigón y cerámica. El agua y la entrada de luz así como los brillos sobre los revestimientos cerámicos definen los efectos acaecidos en el núcleo del edificio. La virtud de este espacio comodín: se puede incorporar *cualquier cosa*, es un espacio para la imaginación, un espacio resonante encerrado en sí mismo; era también su falla ya que aparecía a la mayor parte de los técnicos encargados de informar los proyectos, como un volumen borroso y poco definido. Pero Sauvage desarrollará estas ideas con más intensidad en algunos proyectos que quedaron en el papel en concreto en el *Giant Hotel* (1927), en el inmueble *Metropolis* (1928) y en el cementerio de Montparnasse (1930)<sup>58</sup>. En todos los casos se trata de mega-estructuras piramidales siguiendo el esquema base de la rue des Amiraux. La primera de ellas pensaba instalarse en el solar de 20.000 m2 que había ocupado el parque de atracciones abierto en 1912 *Magic-City*, un buen precedente para este edificio que elevándose 70m en altura albergaba en su interior 1.300 habitaciones, un teatro, un cine, un hamman, 4 pistas de tenis... etc. Y en el volumen central se situaba una piscina de 100m de largo que se iluminaba y

---

<sup>58</sup> Estas arquitecturas que quedaron en el papel no fueron las únicas de Sauvage y quisiéramos rescatar aquí tan sólo alguna que tiene que ver con otra forma de sustituir la realidad de la que Sauvage era admirador y que encaja con la fascinación de Fuller por esos otros mundos que ponía a su alcance la técnica o la imaginación: la ciencia ficción. En su biblioteca tenían amplia representación los libros del género, especialmente H.G Wells pero también Poe, Wilde o Cazotte. La película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang coincide en el tiempo con los estudios que Sauvage hace junto a André Ventre que culminan en la patente para “*Système de construction d’immeubles et de voies de circulation indépendante des piétons et des voitures*” [*Sistema de construcción de inmuebles y de vías de circulación independiente de peatones y vehículos*] donde los volúmenes centrales de los inmuebles à gradins albergan las vías de circulación quedando así separadas de las circulaciones peatonales. La ciudad descrita en la película *Metrópolis*, donde aparece la atmósfera de los jardines eternos en contraposición a la atmósfera de la ciudad subterránea de los obreros donde el vasto interior se convierte en un exterior: tiene calles y fachadas, es claramente resonante con la ciudad propuesta por Sauvage a través de esta última patente pero también a través de proyectos como el *Giant Hotel* o el inmueble *Metrópolis*. Es igualmente a través de la danza en la película, como el personaje malévolo femenino, termina de crear la locura y rendición de los humanos que la rodean. Una especie de locura colectiva a la que lleva la atmósfera producida por la danza y la música.

ventilaba con un sistema de lucernarios, pozos profundos de luz (tenían 5 plantas de altura) a través de los cuales debía dirigirse y propagarse la luz. En esta escala las posibilidades del volumen central eran más importantes, conformando casi un espacio exterior dentro del edificio, la piscina ocupaba desde la planta cuarta hasta la onceava. El paisaje de efectos atmosféricos y arquitectónicos era el núcleo de la construcción. En el inmueble Metrópolis destinado a uso residencial mayoritariamente, el edificio exagera su condición urbana albergando en la base del edificio piramidal un aparcamiento con capacidad para 4.000 vehículos. En su cota superior, a partir de la treceava planta, el edificio se subdivide en dos estructuras piramidales dando paso a dos volúmenes centrales- núcleos negros- ocupados por dos pistas de tenis de entretenimiento y una pista de competición, todas ellas iluminadas y ventiladas cenitalmente. En el plano horizontal entre las dos pirámides y en la planta trece, se situaba un jardín. Los múltiples efectos, sobretodo encaminados a llevar la luz hacia los núcleos, favorecían la yuxtaposición de programas sorprendentes en cualquier punto del edificio. Por último en la mega-estructura a instalar sobre el cementerio de Montparnasse el edificio y su espacio central, cobran una dimensión simbólica tal y como argumenta Jean-Baptiste Minnaert en su monografía sobre Sauvage. Dejando una altura de una decena de metros sobre el plano del cementerio el edificio se eleva estando agujereado por diversas cúpulas en su volumen central para iluminar el plano del suelo. Si bien en algunos proyectos (ver D.P 2 cap “2”) como vemos el volumen central cobra un sentido simbólico y monumental, tal y como apunta J.B Minnaert no parece que Sauvage llegara a explorar todas las posibilidades expresivas que este espacio ponía a su alcance- Minnaert recuerda algunas referencias míticas como Piranesi o Boullée- y en nuestra opinión igualmente el núcleo negro queda en algunos aspectos inexplorado a la hora de llevar más al extremo algunas de sus posibilidades para trabajar con efectos arquitectónicos y atmosféricos, quedando su condición de caja de resonancia no del todo explotada. Aún así, el mundo de posibilidades abierto con estos volúmenes de gran escala encerrados en el núcleo de los inmuebles, es indudablemente sugerente, en concreto en su relación con atmósferas concretas que produzcan experiencias arquitectónicas novedosas. Su condición de caja de resonancia se manifiesta en las múltiples exploraciones acerca de cómo iluminarlas. Por ejemplo, con el objetivo de llevar la luz natural al interior de estos lugares, o de propiciar la propagación de la artificial, Sauvage patentará en 1928 un *“Système d’éclairage naturel ou artificiel, de tous locaux ou spaces ouverts ou fermés”* [Sistema de iluminación natural o artificial, de todo tipo de locales o espacios abiertos o cerrados] consistía en una especie de periscopio conformado por diversas lentes destinado a capturar la luz natural en la cubierta de la edificación para llevarla a los locales más oscuros, incluso a los situados en el subsuelo. Las lentes superiores se movían siguiendo la posición solar para captar la mayor cantidad de luz posible. Este mecanismo por tanto posibilitaba crear efectos asociados a la luz natural, de forma artificial en todo tipo de locales. Este camino, el de utilizar estas cajas resonantes en toda su potencia, podemos recrearlo de algún modo viendo por último algunas patentes y estancias resonantes fabricadas por Fuller. Podemos pensar en



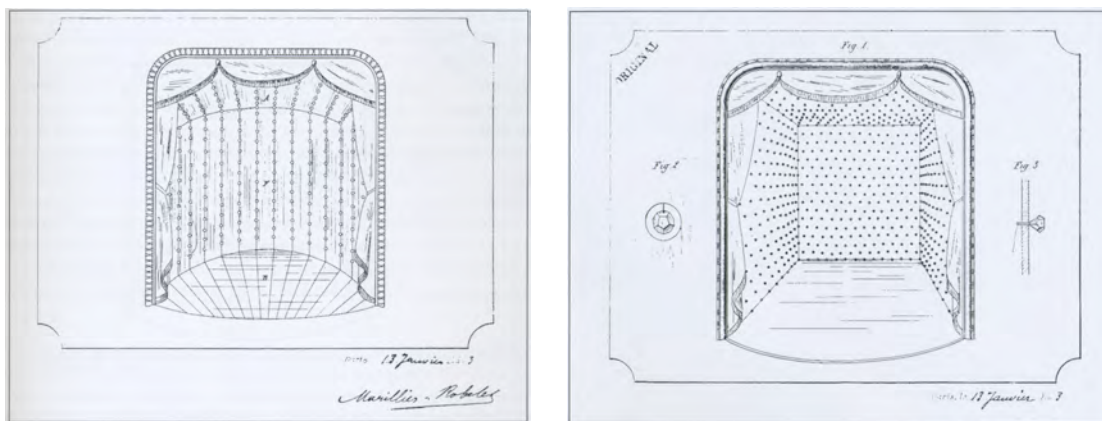


Fig. 39/ A la izquierda patente de L. Fuller de 1893, para “Cristales combinados que producen una ilusión óptica para la danza teatral”. A la derecha patente para “Decoración teatral compuesta de paños blancos cubiertos de pedrería facetada”, Loie Fuller, 1893, París. En el primero la pedrería es móvil, en el segundo fija.

introducir este mundo de fantasía en los núcleos negros de Sauvage. A lo largo de su carrera Fuller llevará a cabo diversos trabajos de “laboratorio”. Es a través de probar efectos, como vemos, que Fuller configura todo su trabajo. Si algunas pruebas estaban asociadas al movimiento, la materialidad de la tela o la incorporación de efectos lumínicos, otras estaban relacionadas con la ampliación de esos efectos a través de estancias escénicas- cajas resonantes- para modularlos y producir ecos múltiples. Una de sus primeras patentes de caja de resonancia escénica fue la usada para la danza “*Le Firmament*” [*El Firmamento*], incluida en la programación del teatro de Fuller en la Exposición Universal de 1900. En esta patente de 1893, incorporó, sobre un plano de fondo agujereado de forma múltiple según una malla, numerosos cristales facetados. Cuando estos cristales eran iluminados, sus facetas cobraban luminosidad llenando el espacio de múltiples vectores lumínicos solapados. Otra de las patentes más importantes y que cuenta con más intensidad en la multiplicación y modulación de los efectos es la patente de 1893 en su primera versión, para la *habitación de espejos*. Se trataba de una caja escénica octogonal, abierta en el frente y con numerosos puntos de luz en

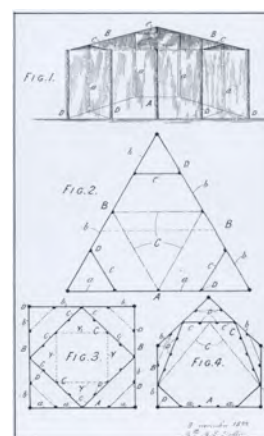


Fig. 40/ “Danza de los Espejos”. Jerome Robbins Dance Division, Biblioteca pública de Artes Escénicas, NY. A la derecha patente de “Perfeccionamiento de los artefactos de espejos para efectos escénicos”, 1899, París.

las intersecciones que multiplicaban en múltiples imágenes especulares los efectos del movimiento de Fuller. Este dispositivo sufrió diversas transformaciones algunas de ellas fueron también patentadas: en 1897 añadió planos de espejo igualmente en el suelo y en el techo de la habitación escénica, permitiendo diversos efectos desde arriba y abajo; y en 1898 patentó otra versión que incluía una pared frontal de vidrio que convertía la habitación en una caja. Cuando las luces del auditorio se apagaban tan sólo quedaba la iluminación de la habitación escénica y ese cristal transparente que permitía a la audiencia ver a Fuller se transformaba para ella en un a espejo donde su propia imagen se reflejaba. Dicho reflejo igualmente se multiplicaba en los paramentos creando un efecto intensificado, a partir de las superposiciones, del efecto luminoso<sup>59</sup>. Fuller se encontraba en el interior del fenómeno. Esta experimentación desde dentro de los fenómenos en estas cajas resonantes estaba también presente en la patente ya mencionada para pedestal y retroiluminación. En su evolución, el pedestal se transformó en un suelo de cristal sobre el que Fuller podía moverse más libremente. De esta forma, el efecto de flotación que provocaba para la audiencia el mecanismo, al verse las telas iluminadas en movimiento suspendidas entre la oscuridad, era también la experiencia que tenía Fuller al bailar sobre un suelo transparente. Experiencia quizás no muy alejada de los compradores que visitaban los almacenes Decré de Henri Sauvage con sus forjados translúcidos.

Para concluir, diremos que si en el capítulo anterior el movimiento empezaba a liberar el gesto y la actitud y podíamos atisbar qué consecuencias espaciales desencadenaba, cómo esta actitud cualificaba el espacio arquitectónico y urbano; con el trabajo de Loïe Fuller vemos como la danza puede liberarse también de un proceso narrativo. No se trata de contar historias sino de experimentar fenómenos, y cómo esos fenómenos puede ser intensificados espacialmente y modulados desde la experiencia arquitectónica. Fenómenos que Fuller trata de expandir a todos, no es una experiencia subjetiva privada sino un ensayo de laboratorio que se ejecuta en cierta forma de modo impersonal, el cuerpo no es individual y expresa su naturaleza, es un instrumento. Se trata de un cuerpo tecnificado, cubierto de prótesis y artefactos, mutado, no natural y desmaterializado bajo los fenómenos. Igualmente la arquitectura participa de dispositivos que acentúan y modifican la experiencia arquitectónica usando manipulaciones atmosféricas. El cuerpo así es receptor de los mismos, participando en diversos niveles en la construcción de un lugar común nuevo, hecho de paisajes artificiales y desconocidos. De este modo, hemos visto una primera afección de nuestra actitud sobre el entorno y su complementaria acción de los fenómenos- la atmósfera artificial- sobre nuestro cuerpo. Volvamos ahora a la luz del día y veamos como la naturaleza incide en la construcción de un modelo distinto de estos fenómenos basado en la recuperación del cuerpo en toda su sensualidad y realidad física y en su desnudez. Aparecerá un nuevo modelo de movimiento natural, sensible y a la vista de todos. Así completaremos en esta primera parte nuestro

---

<sup>59</sup> Ver Garelick, Rhonda K. Ob. Cit. (p. 46)

acercamiento a la interrelación *cuerpo- entorno*, sea este artificial o natural. Vayamos por tanto ahora al ámbito de lo natural y veamos las resonancias que dicho entorno provoca en nuestro cuerpo.

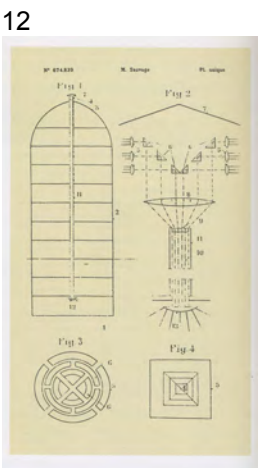
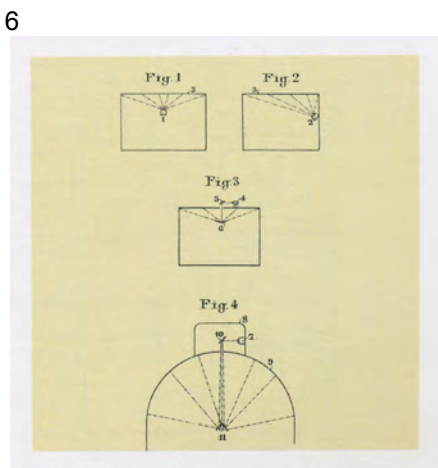


Fig. 41/ Ensayo al aire libre de las bailarinas de Loïe Fuller. Jerome Robbins Dance Division, Biblioteca pública de NY de Artes Escénicas.

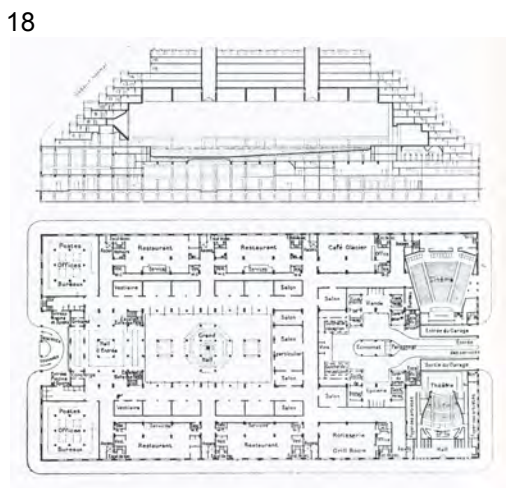
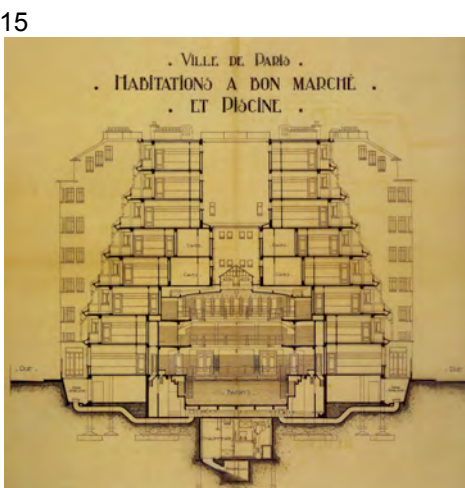




1. Exposición Universal de 1900, París. Vista general desde la primera planta de la Torre Eiffel. En el centro el Palacio de la Electricidad./ 2. Palacio de la Electricidad y fuente luminosa (castillo de agua). París, 1900./ 3. Teatro de Loie Fuller en la Exposición Universal de 1900. Henri Sauvage./ 4. Habitación infantil para la Société Nationale des Beaux-Arts. Henri Sauvage, 1903./ 5. Espacios encadenados de los almacenes de decoración Jansen. Al fondo de la perspectiva, la sala de baños de la exposición. Henri Sauvage, 1901-1902.



6. Sistema de decoración de muros, techos y superficies de toda naturaleza con la ayuda de proyecciones luminosas. Patentado por Henri Sauvage en 1920./ 7. Sala del Cine "Sèvres". En el falso techo se encuentra alojado el dispositivo de proyección rotatoria de imágenes luminosas patentado por Henri Sauvage en 1920. Henri Sauvage, 1920./ 8. Sala de baños adyacente a las salas de exposición de los almacenes Jansen. Henri Sauvage, 1901- 1902./ 9 y 10. Edificio en la Rue Vavin, 26, París. Henri Sauvage, 1912-13. Fotos de la autora./ 11. Pieza de vidrio Falconnier, modelo nº8./ 12. Patente para el "Sistema de iluminación natural o artificial, de todo tipo de locales o espacios abiertos o cerrados". Henri Sauvage, 1928.



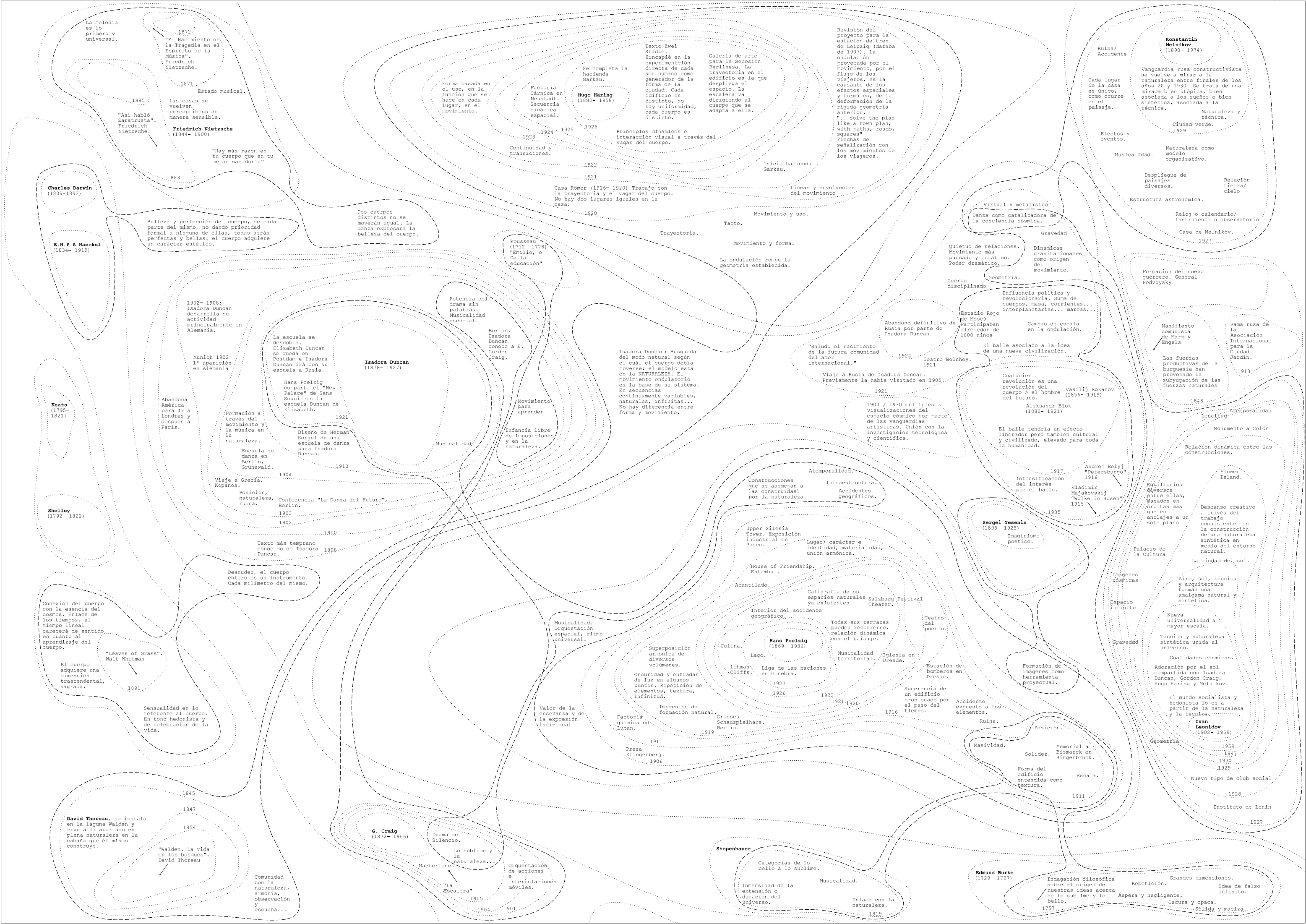
13. Edificio en la Rue de Trétaigne, 7. Henri Sauvage y Charles Sarazin, 1903-04./ 14. Interior del vacío central del edificio en la Rue des Amiraux. Henri Sauvage 1913- 1930. Foto de la autora. / 15. Sección transversal del edificio en la Rue des Amiraux. Henri Sauvage 1913- 1930./ 16 y 17. Almacenes Decré. Henri Sauvage, 1931./ 18. Giant Hotel, Henri Sauvage, 1927.



## **CAPÍTULO 3. LA NATURALEZA**

(D.P 1 cap."3") MAPA





## CAPÍTULO 3. LA NATURALEZA

EL ECO DE LA NATURALEZA SOBRE EL CUERPO Y SU CAPACIDAD RESONANTE.

*“Los movimientos de las nubes a causa del viento, el ondular de los árboles, el vuelo de los pájaros, el arremolinarse de las hojas... todo tiene una especial significación [...]. Aprenden a apreciar la cualidad esencial de cada movimiento. Desarrollan una simpatía secreta en sus almas, desconocida para otros, que las hace comprender estos movimientos [...]. Porque cada fibra de sus cuerpos, sensitiva y alerta, responde a la melodía de la naturaleza y canta con ella.”<sup>1</sup>*



Fig. 42/ Isadora Duncan en 1904. Hof-Atelier Elvira; Dance Division, Biblioteca pública de NY de Artes Escénicas.

La presente cita de Isadora Duncan (1877- 1927) acerca de sus estudiantes resulta clara a la hora de mostrar su posicionamiento en el que el entorno natural encuentra en nuestro cuerpo un espacio resonante. El cuerpo que se destila de la danza de Isadora Duncan, estaría

---

<sup>1</sup> Texto de Isadora Duncan: “*La Escuela de Danza*”. 1914.

Duncan, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. (p. 116)

afectado no sólo por la naturaleza del entorno inmediato sino de modo más general, por el universo entero. El cuerpo necesitaría liberarse, adoptar un estado natural y estar en contacto con el suelo y con el cielo. Trabajaría a favor de leyes como la gravedad que domina nuestra naturaleza y seguiría todas sus dinámicas. Frente al ballet que trataba de producir efectos de ligereza y flotación negando el suelo y la gravedad, que acotaba el cuerpo con sus vestimentas y que imponía una sucesión de pasos comunes para todo bailarín, Duncan trabaja con su cuerpo lo más desnudo posible para acercarse a su estado natural, utiliza el plano del suelo y se ancla a él para crecer de forma armónica a partir del mismo, sus movimientos surgen de la tierra y en lugar de utilizar un sistema de pasos estereotipados usará un tipo de movimiento propio para cada cuerpo, que responde a la realidad individual en relación con el universo. Para Duncan el cuerpo será lo primordial, a través del mismo conformamos nuestro conocimiento y sería inseparable de la mente o del alma. La danza y el cuerpo, adquieren así connotaciones espirituales y se transformarán en un arte elevado. Y este cuerpo y su movimiento debían estar en armonía con la naturaleza. También los posicionamientos arquitectónicos que veremos en este capítulo, estarán articulados al máximo con la naturaleza, siguiendo en la formación y configuración sus dinámicas y comportamientos, liberando las metodologías proyectuales de imposiciones externas a la naturaleza del proyecto; produciendo un eco de musicalidad universal entre los organismos y cuerpos, entornos y construcciones; transformando el espacio arquitectónico en catalizador para entrar en sintonía con el cosmos o los ciclos estacionales u horarios que pautan la naturaleza; produciendo imágenes que enriquecerán o potenciarán el disfrute de lo natural o intuyendo sistemas técnicos de carácter “planetario” para conformar esa articulación con el universo que detectamos también en los movimientos de Duncan. En estas construcciones veremos como el cuerpo es afectado por los fenómenos naturales, es decir, por la experiencia de la naturaleza en diversas categorías como pueden ser el movimiento, la construcción de imágenes, la musicalidad o la conciencia cósmica.



Fig. 43/ Isadora Duncan en la playa. Venecia, 1903 o 1905.

En este capítulo en todo caso seguimos viendo un paso adelante en las líneas iniciadas en los capítulos anteriores. Si bien Duncan recibió formación de ballet, en seguida vio que esos movimientos eran demasiado impositivos y geométricos (tal y como pensaban Delsarte o Fuller) y trabajó hacia un movimiento fluido que partiendo del torso o más concretamente en Duncan del *plexo solar*, se expandía por el resto del cuerpo y del espacio. Parece probado que recibió clases del método Delsarte y aunque lo desechó por haberse convertido en algo excesivamente mecanizado en la figura de los profesores que enseñaban el sistema en ese momento en la costa oeste americana- no compartía el gesto asociado unívocamente a un catálogo de emociones concretas- se pueden seguir en su danza algunas cuestiones que provienen del mismo, como el uso del torso como origen del movimiento, un sistema de navegación corporal que incluye también el suelo, el uso de oposiciones en los movimientos para generar tensión o la actitud, o el gesto suspendido en quietud activando todo el espacio, tensionándolo<sup>2</sup>. En cuanto a la técnica de Loïe Fuller, ésta impresionó a Duncan<sup>3</sup> y comparten la idea de fluidez frente a la sucesión de poses, pero para Duncan, Fuller representaba un estado de ebullición de la naturaleza imposible de evolucionar o repetir- sin que se convirtiera en algo mecánico y sin vida- e imposible de ser articulado en un discurso más universal<sup>4</sup>. Duncan recuperaría frente a Fuller, el cuerpo que ésta había hecho desaparecer. Transferiría las cualidades dinámicas al cuerpo en su estado natural, asociándolas al espíritu y no a un efecto técnico. Tal y como lo hemos enfocado en los capítulos, en Fuller hablamos del cuerpo bajo los efectos artificiales y en Duncan de su armonía o resonancia con los fenómenos naturales. También Jacques Dalcroze había perseguido liberar el cuerpo e instaurar sus ritmos en consonancia con los de la naturaleza pero bajo el punto de vista de Isadora Duncan la gimnasia rítmica no era todo lo creativa y libre que necesitaba el espíritu para expresarse. Con Isadora definitivamente se recupera el cuerpo desprovisto de imposiciones en total individualidad y libertad y con toda su potencia perceptiva y sensual. Algo similar ocurrirá en algunos ejemplos arquitectónicos en consonancia con este nuevo cuerpo: se tornarán específicos para cada lugar y para movimientos corporales concretos. No tenderán a generar un estilo sino que responderán como sistema a las condiciones de su entorno y a su uso. Se comportarán más bien como organismos o se transformarán en accidentes geográficos o instrumentos planetarios.

---

<sup>2</sup> Ann Daly, con respecto a la expresión que puede tener un estado de cierto reposo vibrante como los usados por Duncan, alude a la impresión que causó la actriz Eleonora Duse sobre ella. Daly, Ann: *Done into Dance. Isadora Duncan en América*, Wesleyan University Press, U.S.A., 1995. (p. 135). En especial es en la fase en Rusia de Isadora Duncan donde esta tensión espacial se hace más evidente.

<sup>3</sup> La impresión fue mutua. Por un breve lapso de tiempo en 1901, Isadora se unió a Loïe Fuller en su gira por Europa. Fuller pensaba organizar conciertos con ella y con Sada Yacco. Duncan abandonó rápidamente viendo que ese marco de trabajo no le permitía desarrollar lo que ella buscaba.

<sup>4</sup> “*También en Leipzig iba todas las noches a ver a Loïe Fuller desde un palco, y cada día me entusiasmaba más su maravilloso arte efímero. Esta criatura extraordinaria se hacía fluida, se convertía en luz, llama y color y terminaba en milagrosas espirales de fuego que se elevaban hacia lo infinito.*” “*Yo estaba en éxtasis, pero comprendía que este arte no era sino una súbita ebullición de la Naturaleza que ya no podría repetirse. Se transformaba en millares de imágenes de color a los ojos de su público. Increíble. No puede repetirse ni describirse. Loïe Fuller personificaba los colores innumerables y las formas flotantes de la Libertad. Era una de las inspiraciones originales de la luz y del color.*” Duncan, Isadora: *Mi vida*, Losada, Buenos Aires, 2006. (p. 105-107) Escrito por Isadora Duncan en 1927.



Fig. 44/ Isadora Duncan. Fotografías de Arnod Genthe. 1916.

Para la construcción de este nuevo cuerpo libre y natural de Duncan, ésta se sirve de diversos referentes. En el momento en que Duncan desarrolla su danza múltiples discursos- de ciencia, arte, de naturaleza o metafísica- encuentran en el cuerpo su punto de encuentro<sup>5</sup>. Entre éstos se encuentran filósofos como Schopenhauer y Nietzsche, poetas, en especial Walt Whitman pero también Shelley o Keats o los teóricos evolucionistas: Darwin y Haeckel. Podríamos decir que con Whitman comparte el amor por el cuerpo natural y su desnudez en relación armónica con la naturaleza y el resto del mundo. Todo este afán de retomar el lenguaje natural del cuerpo en consonancia con la naturaleza podría entenderse unido a las teorías del Movimiento para la Reforma de la Vida que se daban en Alemania a comienzos del siglo XX, tal y como vimos en el primer capítulo pero en Isadora Duncan el origen es diferente: claramente americano, con un carácter de individualidad muy marcado y conllevando la celebración de la naturaleza con un mayor desenfado y disfrute. En "*Leaves of Grass*" (1891) [*Hojas de Hierba*] de Walt Whitman y en "*Walden or, Life in the Woods*" (1854) [*Walden. La Vida en los Bosques*], obra anterior de Henry David Thoreau que influyó enormemente la literatura y la lectura de la naturaleza en América, encontraríamos la genealogía de este origen. Entre 1845 y 1847 D. Thoreau decide instalarse en la laguna Walden y vivir allí apartado en plena naturaleza en la cabaña que el mismo construye<sup>6</sup>. La descripción de cómo se instala y desarrolla su vida en el bosque se basa principalmente en la escucha y observación y en la unión armónica con el universo, características importantes del posicionamiento de Duncan. Describe como el lugar de su casa era el observatorio desde el que cada día, tras observar la aurora y bañarse en la laguna, contemplaba la naturaleza y aprendía de ella, llegando a percibir en la misma una

<sup>5</sup> Daly, Ann: *Done into Dance. Isadora Duncan en América*, Wesleyan University Press, U.S.A, 1995. (p. 4)

<sup>6</sup> "Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentar sólo los hechos esenciales de la vida, y ver si no podía aprender lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido" Thoreau, D.: *Walden*, Edición digital, 1854. (p .17)



comunidad gracias al sentimiento de armonía y conexión entre todo ser viviente: de esta forma tras percibir esto nunca se sintió sólo. Este hecho de observar y aprender es básicamente el que utilizó Duncan en la formación y desarrollo de sus movimientos, así como esa conciencia de comunidad armónica universal. El nacimiento de su danza es un largo proceso de contemplación y de escucha de la naturaleza. Para ella conocer es haber experimentado en su propio cuerpo y aquí la desnudez tiene especial importancia, el cuerpo entero es un instrumento, cada milímetro del mismo<sup>7</sup>. Y en este sentido la influencia que tuvo Walt Whitman sobre ella es patente. En la primera página de *“Leaves of Grass”* ya aparece a modo de manifiesto: *“Singing for Soul and Body”*, y es de una manera sensual en lo referente al cuerpo como se desarrolla la poesía de Whitman, en tono hedonista y de celebración de la vida, en *“Song of Myself”* podemos leer:

*“...I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,  
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,  
The first I graft and increase upon myself, the latter I traslate into a new tongue...”*<sup>8</sup>

Y más adelante:

*“...I believe in the flesh and the appetites,  
Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag of me is a miracle.  
Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or man touch’d from...”*<sup>9</sup>

Y con relación a la conexión entre el cuerpo y el resto del universo escribirá en *Kosmos*:

*“...Who having consider’d the body finds all its organs and parts good,  
Who, out of the theory of the earth and of his or her body, understand by subtle  
analogies all other theories,  
The theory of a city, a poem, and the large politics of these States;  
Who believes not only in our globe with its sun and moon, but in other globes with their  
suns and moons,  
Who, constructing the house of himself or herself, not for a day but for all time, sees  
races, eras, dates, generations,  
The past, the future, dwelling there, like space, inseparable together.”*<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> “La desnudez es verdad, es belleza, es arte. [...] El cuerpo es hermoso, es auténtico, verdadero, ilimitado.” “Sólo los movimientos del cuerpo desnudo pueden ser perfectamente naturales” Duncan, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. (p.56)

<sup>8</sup> “Soy el poeta del cuerpo, soy el poeta del alma,  
Los placeres del cielo están conmigo y los dolores del infierno están conmigo,  
A los primeros los injerto y aumento dentro de mí, a los últimos los traduzco a una nueva lengua...”

<sup>9</sup> “...Creo en la carne y en los apetitos,  
y cada parte, cada pizca de mí  
es un milagro.

Divino soy por dentro y por fuera, y  
santifico todo lo que toco o me toca...”

<sup>10</sup> “...quién después de haber considerado su cuerpo  
encuentra que todos sus órganos y sus partes son buenos  
quién, hombre o mujer, con la teoría de la tierra y de su cuerpo  
comprende por sutiles analogías todas las otras teorías  
la teoría de una ciudad, de un poema  
y de la vasta política de los Estados

En paralelo es de Nietzsche y Schopenhauer que extrae la idea de la música como el arte más cercano a la esencia de las cosas y la que permite ese conocimiento de las esencias, por eso para ella la música experimentada corporalmente, la danza, constituiría la mayor aproximación que un ser humano puede hacer a la esencia del mundo<sup>11</sup>. Así utiliza el concepto de lo sublime y de la “voluntad” de Schopenhauer y la alegría del cuerpo danzante así como el estudio de la Tragedia y el coro griegos de Nietzsche, esto último como ejemplo más perfecto de esa comunión con la naturaleza y lo esencial. Nietzsche en concreto, tuvo una gran influencia sobre Isadora Duncan: “... *Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla de la transformación mágica[...] El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez.*”<sup>12</sup> El cuerpo se torna elevado espiritualmente. De su cercana relación con Haeckel<sup>13</sup> aprecia la belleza y perfección del cuerpo, de cada parte del mismo, no dando prioridad formal a ninguna de ellas, todas serán perfectas y por ello bellas: el cuerpo adquiere un carácter estético.



Fig. 45/ A la izquierda Antoine Bourdelle, “L’Entrée d’Isadora” [La entrada de Isadora], 1909.

A la derecha dibujo de Edward Gordon Craig: “Isadora Duncan dansant”

---

quién cree no sólo en nuestro globo con su sol y su luna  
sino en los otros globos con sus soles y sus lunas  
quién hombre o mujer, al construir su casa  
no para un día sino para la eternidad  
ve a las razas, épocas, efemérides, generaciones.  
El pasado, el futuro, morar allí, como el espacio  
indisolublemente juntos. "

Whitman, Walt: *The Complete Poems*, Penguin Classics, Londres, 1986.

<sup>11</sup> Duncan, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. (p.15)

Introducción de José Antonio Sánchez.

<sup>12</sup> Nietzsche, Friedrich: *El Nacimiento de la Tragedia*, EDAF, Madrid, 1998. (p.13)

<sup>13</sup> Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*, 1899.

Así, precisamente utilizando la máxima naturalidad en sus puestas en escena<sup>14</sup>: no utilizando efectos ni decorados, tan sólo unas cortinas azul grisáceo y una alfombra del mismo color configuraba el ámbito de su danza, cuando ésta no era al aire libre. La iluminación muy suave acondicionaba este lugar en espera hasta que la música de la orquesta lo habitaba. Primeramente la música quedaba sola, a veces durante todo el primer movimiento de una sinfonía y era sólo cuando la música ya se había instalado en el lugar cuando aparecía la danza. Los espectadores no habían visto nunca nada igual: un cuerpo natural danzante y libre que era capaz en sí mismo de trascender el ámbito del escenario. Movimientos aparentemente sencillos y espontáneos acompañando a composiciones musicales de Beethoven, Chopin o Schubert... muchas de ellas nunca habían sido bailadas anteriormente.

#### MOVIMIENTO ONDULATORIO. MOVIMIENTO Y FORMA. LAS CONSTRUCCIONES ESPACIALES DE HUGO HÄRING

*“...Cuando se mueve, su cuerpo ondula permanente y delicadamente. Un movimiento fluye u ondula o se funde con otro [...] en un flujo interminable...”* Boston Transcript<sup>15</sup>



Fig. 46/ A la izquierda Isadora Duncan bailando alrededor de 1906. En el centro y a la derecha Isadora Duncan bailando *Ifigenia en Aulis* de Gluck. Dibujos de Van Saan Olgi, 1909.

En la conformación de sus movimientos básicos, Duncan utiliza como hemos comentado la observación y la escucha, pero también la propia experiencia, se trata por tanto de una observación activa. En esta escucha activa intentará dialogar con el movimiento que produce el viento en los árboles, con los movimientos de las aves, con las mareas y observa al fin y al cabo cómo las dinámicas naturales y la esencialidad de cada organismo produce un único movimiento propio y natural. Duncan no tratará de imitar la naturaleza sino de expresarla, no se

<sup>14</sup> Ver descripciones en Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 62-63)

<sup>15</sup> Crítica de danza, *Boston Transcript*. 28 de noviembre de 1908. A propósito de una representación de *Ifigenia* por parte de Isadora Duncan.

trata de copiar su apariencia o su movimiento superficial, sino su esencia<sup>16</sup>. A través de su memoria, de sus diferentes afecciones visuales, epidérmicas, auditivas, cinestésicas, dentro de una relación empática con la naturaleza- y la música,<sup>17</sup> que entiende impregnada en todo el universo- el mundo es aprehendido y Duncan construye a partir de él su cuerpo en movimiento, resonante de la naturaleza, en un estado de orquestación universal. De su percepción de los espacios abiertos naturales y especialmente del mar y la música, Duncan reconoce en el *movimiento ondulatorio* el origen de su sistema. *“Todos los movimientos de la tierra siguen las líneas del movimiento ondular. Tanto el sonido como la luz viajan en ondas. El movimiento del agua, del viento, de los árboles y las plantas progresa en ondas. El vuelo de un pájaro y los movimientos de todos los animales siguen líneas de tipo ondular. Y si uno busca el punto donde localizar el principio del movimiento físico para el movimiento del cuerpo humano, encontrará la clave en el movimiento ondular de la ola. Es uno de los hechos elementales de la naturaleza...”*<sup>18</sup> Y este movimiento ondular evoluciona *“...en secuencias continuamente variables, naturales, infinitas”*<sup>19</sup>. El mismo movimiento ondulatorio al que será sensible Hugo Häring (1882- 1958) en la construcción de su propio lenguaje arquitectónico. Es efectivamente la onda la que abre camino en la configuración de una arquitectura orgánica, resonadora de la naturaleza. Duncan aparece por primera vez en Alemania en 1902, en Munich y es en Berlín donde en 1903 da una de sus primeras conferencias *“La Danza del Futuro”* donde expresa estas ideas acerca de la relación entre el cuerpo, la naturaleza y sus secuencias dinámicas. No será hasta la década de los años veinte que Hugo Häring<sup>20</sup> desarrolla sus tesis arquitectónicas basadas en estas mismas cuestiones y en concreto en la definición afín a Duncan de movimiento y forma. Este sistema de producción del movimiento en Duncan o de la secuencia espacial en Häring es claramente sensual, tal y como veíamos a través de Walt Whitman y como también apreciaron otros críticos arquitectónicos del momento como Lewis Mumford que percibía en Duncan: *“... the uninhibited vitality, the sense of a glorious nakedness about to be affirmed, not only in the rituals of lovers but in every part of the life”*<sup>21</sup>. Esta sabiduría del cuerpo se alcanzaba a través de la comunión, de la fusión con lo que no es el cuerpo, con la naturaleza a través del baile, donde el espacio del cuerpo y del mundo se unen según un

<sup>16</sup> Ver apreciaciones de Irma Duncan a respecto. Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 134)

<sup>17</sup> AA.VV: *Isadora Duncan une sculpture vivante*, Musée Bourdelle Paris Musées, Paris, 2009. (p.39)

<sup>18</sup> Duncan, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. *“El Movimiento es Vida”* (p.92)

<sup>19</sup> *Ibid.*, *“La Danza del Futuro”* (p.58). *“La Danza del Futuro”* fue una conferencia pronunciada por Isadora Duncan en Berlín en 1903. Fue publicada en Leipzig por Eugen Diederichs ese mismo año y en Estados Unidos en 1909 con el título de *“La Danza”*.

<sup>20</sup> Frank Lloyd Wright, expone sus ideas organicistas con anterioridad, simultáneamente con Isadora Duncan, pero en claves distintas- el paisaje americano podría ser la única conexión directa. En 1910 tendrá en Berlín la oportunidad de mostrar su trabajo que se desarrollaba desde finales del siglo XIX en América, pero las tesis de Hugo Häring están de forma más completa ligadas a las teorías de Duncan, en especial en lo referente al movimiento y a la forma, y su labor teórica fue la que configuró más claramente un camino discordante y alternativo (al Estilo Internacional) en los CIAM, donde se consolidaba el Movimiento Moderno. Es por ello que vamos directamente al estudio comparativo de las tesis de ambos- Häring y Duncan- que consideramos están claramente enlazadas.

<sup>21</sup> *“... la desinhibida vitalidad, el sentido de una gloriosa desnudez que debe ser afirmada, no sólo en los rituales de los amantes sino en cada parte de la vida.”* Mumford, Lewis: *My Work and Days: A Personal Chronicle*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1979. (p. 21)

mismo tiempo y lugar a través del movimiento natural- de cada día- y los sentidos, por medio de la desnudez. A través del tacto y del vagar del cuerpo por el espacio se empieza a construir este sistema dinámico. El primer proyecto en el que se aprecia que Häring trabaja con la trayectoria o el recorrido corporal es la *Casa Römer* (1916- 1920), si bien estilística y formalmente aún no refleja plenamente estas ideas, sí es interesante que el vagar del cuerpo, su trayectoria es el principal elemento generador del espacio de la casa. Esta trayectoria está ligada a la especificidad o individualidad de cada uno de los numerosos espacios o habitaciones, no hay dos lugares iguales en la casa. Es interesante como el movimiento corporal va ganando fuerza y autonomía en los proyectos y es precisamente mediante la ondulación que consigue avanzar en este proceso. La ondulación rompe la geometría establecida y es una suerte de agente liberador para permitir las obras que aparecerían después y que ya claramente mostrarán este resonar orgánico y mucho más sensual, apegado al cuerpo. En 1921 Häring se traslada a Berlín donde compartirá estudio durante años con Mies van der Rohe<sup>22</sup> y será en ese año que trabaja en la revisión del proyecto para la *estación de tren de Leipzig*, que databa de un concurso realizado en el año 1907. En esta revisión (ver D.P 2 cap."3") la ondulación provocada por el movimiento, por el flujo de los viajeros, es la causante de los efectos espaciales y formales, de la deformación de la rígida geometría anterior. El flujo ondulado es el hilo conductor de la transformación espacial del proyecto. La anotación escrita en el plano con referencia a la planta: "*solve the plan like a town plan, with paths, roads, squares*"<sup>23</sup> y las flechas con la señalización de los movimientos de los pasajeros nos muestran esta intención. De esta forma desaparecen los ángulos rectos y todas las esquinas se tornan redondeadas para favorecer de forma natural el movimiento corporal a distintas velocidades y adaptarse a él. También la entrada, en su geometría y configuración se adapta al flujo dinámico que se produce a ambos lados del eje central. El movimiento empieza a transformarse en forma. El caminar es el elemento básico de esta aproximación a la forma y es también el movimiento básico del que surge la danza de Duncan. A caminar se suman correr, saltar y balancearse<sup>24</sup>. En su sistema para desarrollar el movimiento propio y natural - andar es el movimiento natural y espontáneo por antonomasia- primero se procedería a caminar con un ritmo sencillo para después ir aumentando la velocidad, la complejidad y las variaciones. Lo que constituiría un vocabulario dancístico y corporal en sí mismo. Estos principios dinámicos: correr, saltar, balancearse o caminar, son la base y no una serie de pasos o posiciones estáticas. Se trata de una narrativa de líneas de fuerza no una suma de estados fijos. Una

---

<sup>22</sup> Ambos tendrían intensos debates en este estudio sobre sus teorías arquitectónicas, acabando éstas por ser contrapuestas: Mies buscaba tipos ideales y atemporales mientras Häring trabajaba con el contexto. El estudio fue también el lugar donde nace la asociación "*Der Ring*" en 1924, asociación de la que Häring será el secretario y a la que pertenecieron entre otros Mies van der Rohe, Bruno Taut, Hans Poelzig o Heinrich Tessenow.

<sup>23</sup> "*resolver la planta como un plano urbano, con caminos, carreteras y plazas*"  
Blundell Jones, Peter: *The Organic versus the Geometric*, Daehan Printing&Publishing, Korea, 1999.  
(p.39)

<sup>24</sup> Aspectos desarrollados por Julia Levien en su análisis de la técnica de Isadora Duncan. Levien, Julia: *Duncan Dance*, Princeton Book Company, U.S.A, 1994.





Fig. 47/ A la izquierda estudiantes caminando en la escuela Duncan en Postdam, llevada por la hermana de Isadora, Elizabeth entre 1921 y 1924. Dibujos de Isadora bailando/ andando. Jules Grandjouan. Entre 1905 y 1912.

energía ondulada que fluye en el espacio. El flujo en sí mismo, el movimiento incesante en sí mismo es la base tanto de la danza de Duncan como de la arquitectura de Häring. Hablamos así en ambos de una asimetría perpetua, sin punto de equilibrio, en un continuo de líneas elementales curvas, en resonancia continua, dinámica. En la identificación entre este movimiento y la forma tenemos el otro aspecto significativo de ambas concepciones espaciales y de movimiento. Hugo Häring, evolucionará la investigación que ya hemos visto en el proyecto para la estación de Leipzig en este sentido, en el sentido de conformar en cada proyecto una materialización formal que fuera la envolvente de los movimientos que se darían en cada punto, de las acciones y funciones que se propiciarán. Un funcionalismo que evidenciaría la unión indisoluble entre movimiento y forma de manera natural: *“Tratamos de afirmar nuestras exigencias expresivas en la dirección de la vida, en la dirección del llegar a ser de las cosas, en la dirección del movimiento, haciendo que cobren vigencia por el camino de su conformación natural, pues el camino de su configuración formal, cuando se satisfacen los fines prácticos, es también el camino de las formas de la naturaleza.”*<sup>25</sup> El movimiento será forma, todo ello en contraposición según Häring con las tesis geométricas del momento, racionalistas- asociadas al Estilo Internacional- pues consideraba que la forma no debía depender de una imposición geométrica definida a priori, la forma había que descubrirla, era una consecuencia no una decisión primera<sup>26</sup>. Y sería distinta según el contexto de cada proyecto. *“Queremos, en consecuencia, alcanzar hallazgos formales libres de ataduras, hallazgos formales (Gestaltfindungen), no formas dadas de antemano. De ese modo, nos encontraremos en consonancia en la naturaleza, pues no nos opondremos a ella, sino que nos situaremos dentro*

<sup>25</sup> Wege Zur Form (Caminos hacia la forma). Revista *Die Form*. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, año 1, cuaderno 1 (octubre 1925), pp.3-5. Ver también en García Roig, José Manuel: *Tres arquitectos alemanes. Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004. (p. 137)

<sup>26</sup> Similares argumentaciones utilizará Isadora Duncan frente a la rigidez e imposición geométrica que los pasos del ballet imponen sobre el cuerpo sin dejarle descubrir su forma natural de moverse.

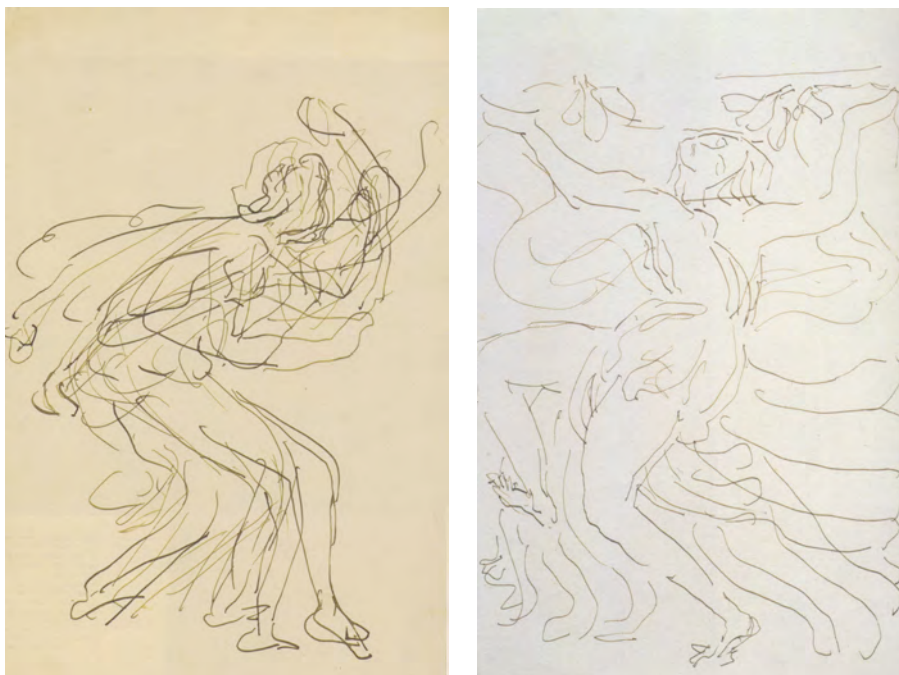


Fig. 48/ Isadora Duncan. Dibujos de Antoine Bourdelle evidenciando la envolvente creada por la huellas de su movimiento.

de ella.<sup>27</sup> [...]... el camino de la configuración orgánica, nunca el camino de la geometría. [...] Un camino que desarrolle así la individualidad de las cosas y cuya evolución sirva al mismo tiempo a la vida en todo su conjunto. [...] Queremos indagar en las cosas y hacer que ellas desarrollen su propia forma. [...] Imponer líneas geométricas a las cosas significa uniformarlas, mecanizarlas.” Esto no era incompatible con que las cosas acabaran teniendo forma idéntica a las figuras geométricas- tal y como ocurría en la naturaleza con las formaciones cristalinas por ejemplo- pero en ningún caso éstas serían el contenido o el origen de la forma. Así se genera una individualidad de las configuraciones arquitectónicas, de los espacios arquitectónicos y urbanos, de forma que la vida es la que les daba forma y sería única para cada lugar, habitante, momento y uso<sup>28</sup>. Si dos cuerpos nunca podrían bailar exactamente de la misma manera, tampoco podía hacerse un estilo estándar ajeno a sus condicionantes, sino que la arquitectura sería la provocada “a medida” para ellos, propiciando una cierta envolvente de los estados del movimiento. Esta es la investigación que vemos en proyectos significativos como

<sup>27</sup> Wege Zur Form (Caminos hacia la forma). Revista *Die Form*. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, año 1, cuaderno 1 (octubre 1925), pp.3-5. Ver también en García Roig, José Manuel: *Tres arquitectos alemanes. Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004. (137-139)

<sup>28</sup> En el texto publicado por Häring en 1926 *Zwei Städte* (dos ciudades), apoya esta idea en contra de la mecanización y la uniformidad de los individuos, viendo en las ciudades tipo que coetáneamente proponían Le Corbusier y Hilberseimer, las consecuencias de estas imposiciones geométricas y organizativas, alegando que ambas con su planteamiento no dejan espacio alguno para la vida, ya que responden a sistemas organizativos basados en aspectos económicos, productivos o de transporte dejando a un lado lo que es la experimentación directa de cada ser humano. El propone por el contrario espacios plenos de vida, donde la individualidad configure las estructuras del conjunto y necesariamente, su ciudad estaría ligada al lugar y al paisaje, cuestión que no aparece presente en las propuestas de urbanismo higienista, donde el paisaje solo se manifiesta con un carácter general. Para Häring la forma de una ciudad es la creación de su paisaje, que vive de él y en él, de manera que cada ciudad es distinta, al igual que cada edificio es distinto y cada cuerpo es distinto.

los estudios para viviendas desarrollados entre 1922-1923 y entre 1941-1948 principalmente; en el proyecto para la *Hacienda Garkau* (1922-1926) o en la *Galería de Arte para la Secesión Berlinese* (1926). En los numerosos estudios para viviendas que realiza es donde quizás se enfatiza más la formalización espacial arquitectónica como resultante de una envolvente de los movimientos y trayectorias. En éstos, es la secuencia del movimiento la que organiza la sucesión de espacios existiendo en muchas ocasiones varias posibilidades. La arquitectura no dirige el movimiento mediante pasillos, ni se accede a estancias cerradas sin posibilidad de continuidad, más bien al contrario, la modulación de una trayectoria libre es la que va proporcionando de forma gradual espacios más privados o menos, a partir de las texturas, insistentemente dibujadas- el carácter táctil y de contacto con el cuerpo de esta arquitectura es claro- y a partir de la compresión o dilatación de los espacios. La mayor parte de las estancias, en consecuencia, contarán con varios accesos. Existirán siempre pequeños lugares íntimos o rincones a la medida del cuerpo, en contraste con otros donde se invita al paso secuencial de una posición a otra y donde una escala mayor induce a tener una actitud diferente, en mayor desequilibrio y articulándose sólo a partir del movimiento, no teniendo constancia de la organización global hasta que todo se ha recorrido y experimentado. Existen numerosas situaciones topológicas corporales basadas en el movimiento y la combinación de éstas es la que construye la experiencia arquitectónica de las casas. También hay otro aspecto en la formalización de estas viviendas que podemos relacionar con el carácter del movimiento en Isadora Duncan y es cómo el espacio arquitectónico se genera de dentro hacia fuera y crece y se expande con relación a la naturaleza, con relación a aspectos como el soleamiento que hacen que el espacio se extienda a la manera de un organismo buscando el sol y con límites difusos entre el exterior y el interior, existiendo siempre la intuición de un posible crecimiento a lo largo del tiempo. Su forma lleva implícita su sistema de crecimiento y expansión. En proyectos como la *Hacienda Garkau*, se evidencia igualmente el trabajo con el movimiento y es donde Häring desarrolla ampliamente su teoría funcionalista<sup>29</sup>: la forma está basada en el uso, en la función que se hace en cada lugar, en el movimiento que se produce en ese lugar, de dentro a fuera; igualmente esto está presente en el edificio para la *Galería de Arte para la Secesión Berlinese*, donde la trayectoria es la que despliega el espacio a partir de la escalera. Es de esta forma que la secuencia del recorrido espacial desde la entrada hasta las galerías situadas en el piso superior se convierte en protagonista. El espacio de la escalera se dilata o comprime según la privacidad de los espacios a los que dirige en sutil simbiosis con el movimiento corporal. Será en numerosos escritos que Isadora Duncan hace hincapié también en cómo movimiento y forma están interrelacionados. En concreto, escribe acerca de ello en el ensayo "*Form and Movement*" [*Forma y Movimiento*]<sup>30</sup>, manuscrito en uno de sus cuadernos alrededor de 1915. En este ensayo se ocupa de la correspondencia natural entre movimiento y

---

<sup>29</sup> Frente a otros funcionalistas que provocan una zonificación del espacio, el acento de Häring en el movimiento, hace que la transición entre las zonas sea muy importante, existe una continuidad, los elementos están unidos más que divididos y al igual que en su proyecto para la Factoría cárnica en Neustadt de 1925 la variedad en sección y la secuencia de las mismas produce una sensación de dinamismo en el recorrido.

<sup>30</sup> Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 33-34)

forma de otros organismos vivos antes de ocuparse del humano y señala como desde la danza se deben explorar cuales son los movimientos propios del hombre, conociendo al máximo el cuerpo y su naturaleza. “... *The form of an organism and the movement of an organism are one and grow together [...] now through this sequence of the form and movement of spheres- plants- fishes Birds and animals we come in sequence to consider the form and movement of Man. [...] That particular real ideal form in its realism to harmonious movement is the study of the dancer [...] to find the harmonious rhythmic movement to the ideal form.*<sup>31</sup>” Así construye Isadora Duncan la técnica de su danza, a partir de esta correspondencia entre forma y movimiento. Estos dos factores influyen por tanto en la generación de la danza: las características del propio cuerpo y su resonancia con la naturaleza. Para ello, hay una percepción extrema y una conciencia absoluta del propio cuerpo y su relación con el resto de la naturaleza, entre otros, en términos de líneas y fuerzas. “*In the slow movements are the essentials of the Duncan approach to finding the original impulses of motives relating to motion. “All movements must start from the center” Isadora taught. [...] From this awareness, Duncan*

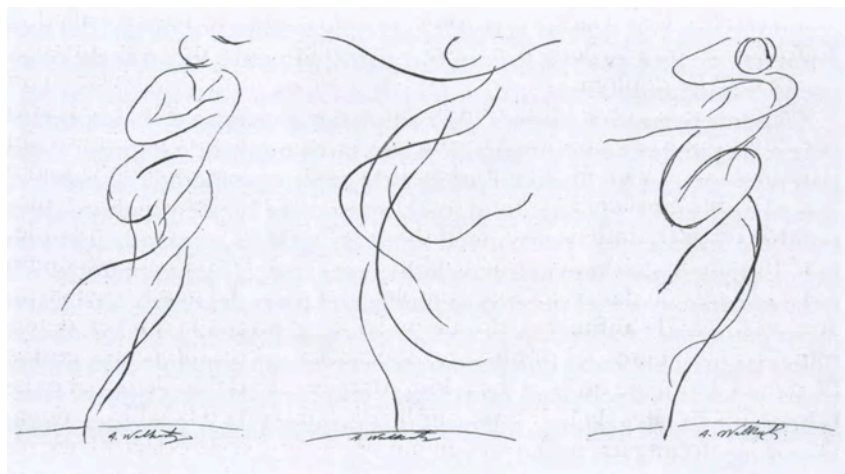


Fig. 49/ Isadora Duncan. Dibujos de Abraham Walkowitz, realizados después de la muerte de Duncan en 1932.

*developed a racional sense of primal body movement as well as arm and hand gestures that radiate from this inner core of energy, liberating the disciplined body into a cycle of ongoing and renewed wavelike energy: the movement that starts from within, emanates from the center to its direction, and then goes outward for infinite renewal.*<sup>32</sup>” Es decir, el movimiento lleva implícito su

<sup>31</sup> “...La forma de un organismo y el movimiento de un organismo son uno mismo y crecen a la par [...] ahora a través de la secuencia de forma y movimiento de las esferas- plantas- peces, pájaros y animales consideramos en consecuencia la forma y movimiento del hombre. [...] Esa particular forma ideal en su realidad de cara al movimiento armónico es el estudio del bailarín [...] encontrar el movimiento rítmico y armónico acorde a la forma ideal.” Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 33-34)

<sup>32</sup> “En los movimientos lentos están los factores esenciales de la aproximación de Duncan para encontrar los impulsos originales de los motivos relativos al movimiento. “Todos los movimientos deben comenzar desde el centro” enseñaba Isadora. [...] Desde esta conciencia, Duncan desarrollaba un sentido racional de movimiento corporal primario, al igual que gestos de brazos y manos que radiaban desde su núcleo interno de energía, liberando el cuerpo disciplinado en un ciclo dinámico y renovado de energía en forma de ondas: el movimiento que empieza desde el interior, emana desde el centro hacia su dirección, para después seguir hacia fuera para su infinita renovación.”

sistema de expansión y surge desde el interior, en un patrón similar a la generación espacial de los proyectos de vivienda de Hugo Häring. Diversas líneas de fuerza producen la forma de la arquitectura o la danza. Es a partir de esta conciencia y percepción de las líneas de fuerza que permiten una percepción fenomenológica expandida del mundo, en la dirección que algunas corrientes filosóficas sensibles al cuerpo señalan actualmente<sup>33</sup>, lo veremos más detenidamente en el capítulo cinco dedicado a la fantasía. De momento, podemos decir que el mundo se percibe imaginativamente a través de la experiencia corporal y la percepción de esquemas de líneas de fuerza generales produciendo diversos modos que contribuyen a la organización de nuestro conocimiento más abstracto y en el caso de Duncan y Häring también en la configuración de la forma de la danza y de la arquitectura. Esta línea ondulada, y los patrones que marca son percibidos por el bailarín o el habitante y son acordes con los organismos vivos. Esta será una de las características básicas en cuanto al carácter universal, natural y cósmico de estas secuencias espaciales, a la que sumaremos a continuación la musicalidad. *“El único y gran principio al que me considero justificadamente inclinada es una unidad constante, absoluta y universal entre forma y movimiento; una unidad rítmica que circula a través de todas las manifestaciones de la naturaleza”*<sup>34</sup>

#### MUSICALIDAD. IMÁGENES COMPARTIDAS DE LA NATURALEZA DE HANS POELZIG

*“Ya no es aceptable hacer uso de cánones aceptados y sofisticados, en su lugar debemos empezar con las formas más simples para conseguir una armonía musical.”* Hans Poelzig<sup>35</sup>



Fig. 50/ Duncan bailando en el teatro de Dionisos, 1903. A la derecha fotografías de E. Steichen en el Partenón, 1920.

---

Levien, Julia: *Duncan Dance*, Princeton Book Company, U.S.A, 1994. (p. 1)

<sup>33</sup> El filósofo Mark Johnson desarrolla en diversos textos cómo a través de la experiencia corporal, trabajamos con imágenes mentales que conforman un patrón dinámico de entendimiento del mundo. También Ann Daly hace referencia a Johnson con relación a Isadora Duncan y sus diversas construcciones corporales pertenecientes a ámbitos diversos: culturales, de género o políticos.

<sup>34</sup> Duncan, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. *“La Danza y la Naturaleza”* (p.124)

<sup>35</sup> *“It is no longer acceptable to make use of a sophisticated, accepted canon, instead we must begin with the simplest of forms in order to achieve musical harmony”.*

Marquart, Christian: *Hans Poelzig. Architect- Painter- Designer*, Ed. Wasmuth, 1995. (p. 21)



Para entender a qué nos referimos al hablar de musicalidad en relación a la naturaleza y la obra de Isadora Duncan y como veremos, de Hans Poelzig (1869- 1936), debemos recuperar las ideas al respecto de Schopenhauer y Nietzsche. Nietzsche se refiere a las argumentaciones de Schopenhauer a este respecto en su texto *“Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”* (1871- 1872) [*El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la Música*]. Para ambos, *la música representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia la cosa en sí*<sup>36</sup>, es decir su esencialidad. Para Nietzsche la melodía es pues lo primero y universal<sup>37</sup>. La música, de carácter dionisiaco, daba a la Tragedia Griega, su grado más elevado en la percepción de lo metafísico. *“Con esa armonía preestablecida que impera entre el drama perfecto y su música el drama alcanza un grado supremo de visualidad, inaccesible, por lo demás al drama hablado. De igual modo que todas las figuras vivientes de la escena se simplifican ante nosotros en líneas melódicas que se mueven independientemente, hasta alcanzar la claridad de la línea ondulada, así la combinación de esas líneas resuena para nosotros en el cambio armónico, que simpatiza de la manera más delicada con el suceso que se mueve: gracias a ese cambio las relaciones de las cosas se nos vuelven inmediatamente perceptibles, perceptibles de una manera sensible, no abstracta en absoluto. [...] Y mientras la música nos constriñe de ese modo a ver más, y de un modo más íntimo que de ordinario, y a desplegar ante nosotros como una delicada tela de araña el suceso de la escena, para nuestro ojo espiritualizado, que penetra con su mirada en lo íntimo, el mundo de la escena se ha ampliado de un modo infinito y asimismo se encuentra iluminado desde dentro...”*<sup>38</sup> Este grado de unión espiritual con la naturaleza y con la esencia de las cosas que facilita la música, es el que Duncan buscaba con su nuevo movimiento<sup>39</sup>. Se trataba de un modo de expresión que no trataba de manifestar su propio sentir sino que trataba de expresar lo trascendente y metafísico, se trataba de la unión de las esencias, del cuerpo y del universo y para despertar el cuerpo a lo trascendental los medios serían la *música* y la *naturaleza*. El cuerpo así era expresión de su propia alma en unión con el universo. Y sería capaz de expresar en sintonía con la musicalidad universal lo espiritual, esencial y metafísico. Esta expresión de las esencias, de lo atemporal y eterno es también transferible a través de una musicalidad de los elementos inorgánicos, a través de un drama sin palabras que está conformado por relaciones espaciales y arquitectónicas. Maurice Maeterlinck y Gordon Craig, como explicaremos más adelante, ya lo vieron así y es este aspecto musical de las construcciones y el diálogo que establecen con el mundo inorgánico y mineral de la naturaleza, a través de una orquestación espacial el que da continuidad a toda la producción de Hans Poelzig. Si a través del movimiento- la ondulación- se entraba en sintonía con el mundo orgánico natural a través de la musicalidad se orquestaría la

<sup>36</sup> Cita de Schopenhauer en Nietzsche, Friedrich: *El Nacimiento de la Tragedia*, EDAF, Madrid, 1998. (p.51)

<sup>37</sup> *Ibid.*, (p.22)

<sup>38</sup> *Ibid.*, (p.66)

<sup>39</sup> *“Music is sound, and sound is vibration; vibration is movement, and movement is the medium and root of dancing”*

*“La música es sonido, y el sonido es vibración; la vibración es movimiento, y el movimiento es el medio y la raíz de la danza”*

Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 142)

articulación con el mundo mineral. Con el paisaje montañoso, con las grutas, con las rocas, con los acantilados, con todo aquello que también Schopenhauer relacionaba con lo sublime, que en su más alto grado definía como el placer por el conocimiento del observador de su propia insignificancia y de su unidad con la naturaleza. A través de la musicalidad por tanto, las construcciones alcanzan un carácter atemporal y metafísico. Poelzig, al igual que Häring, no buscará un cierto estilo, sino que defenderá la individualidad de cada obra. Para ello sí adquiere una sistemática de producción creativa basada como decimos en la musicalidad al igual que Häring la había basado en el movimiento. Ambos intereses trabajan por tanto con la resonancia de la naturaleza que es objeto de nuestro estudio en este capítulo, bien sea ésta orgánica o inorgánica. En opinión de Poelzig “... *in many cases musical terms can be applied to architecture. Music is the least earthbound of the arts and can best express purity and mysticism. It can transform the material world into its purest form.*”<sup>40</sup> Y esta preocupación por esta musicalidad atemporal y universal aparece desde sus primeras obras con diversos matices. En sus primeros proyectos para infraestructuras o edificios industriales hay una cierta vocación de transformar la estructura compositiva- y espacial- inorgánica del lugar a través de la masividad, las grandes proporciones y un asentamiento armónico. Nos referimos a la *presa Klingenberg* (1906) o la *Torre de Agua en Hamburgo* (1910), la *Factoría química en Luban* (1911) o la *Upper Silesia Tower* para la exposición industrial en Posen (1911). Pero es en el proyecto – en su segunda versión- para el *Memorial a Bismarck en Bingerbrück* (1911) en el que además de la masividad, la escala y el asentamiento aparece una cierta textura, rugosa, repetida indefinidamente, que en su carácter táctil genera reminiscencias de las estructuras naturales rocosas o montañosas. Podemos decir que la textura se torna en forma. Y esta forma así configurada entra en resonancia musical con los aspectos inorgánicos del paisaje convirtiéndose en un accidente geográfico más. Su posicionamiento en la coronación de una montaña facilita este diálogo armónico con el accidente topográfico natural. Estas mismas características aparecen igualmente en la *Estación de Bomberos* que proyectará para Dresde entre 1916 y 1917 (ver D.P 2 cap.”3”) cuando era arquitecto de la ciudad. Igualmente en la segunda versión del proyecto, la más extrema, es donde encontramos estas características. Aquí en sus formas fluidas la maqueta nos sugiere un edificio erosionado con el paso del tiempo, o en todo caso en transformación, lo que vuelve a hacer referencia a su relación con la naturaleza, de los accidentes expuestos a los elementos al igual que a la impresión de eternidad de la obra, es como si siempre hubiera estado ahí. Este carácter atemporal que destacábamos en lo musical se acentúa también en el hecho de que en estos proyectos no se responde de forma clara a ningún estilo de las obras arquitectónicas creadas por el hombre. Todos estos factores responden a las cualidades que ya Edmund Burke al hablar de lo bello y lo sublime en 1757 atribuía a lo *sublime*. Para él una obra sublime sería de grandes dimensiones, trabaja con la repetición y con la idea de falso infinito, es áspera y negligente,

---

<sup>40</sup> “... *en muchos casos pueden aplicarse términos musicales a la arquitectura. La música es el arte menos ligada a la tierra y puede expresar mejor la pureza y la mística. Puede transformar el mundo material en su forma más pura.*”

Marquart, Christian. Ob. Cit., (p. 21)

oscura y opaca y sólida y maciza<sup>41</sup>. Lo sublime comparte con la musicalidad esta unión con el universo y el hecho de causar una honda impresión en el espíritu humano sin que éste llegue a comprender racionalmente de dónde procede la fascinación que siente por lo que ve. Esta búsqueda de lo sublime y de un drama de silencio, en el que sobran las palabras porque ya existe una cierta musicalidad a través de elementos arquitectónicos será también el interés del escenógrafo Edward Gordon Craig (1872- 1966) que Isadora Duncan conoce en Berlín en 1904 y al que estará estrechamente ligada<sup>42</sup> durante algunos años. Ambos compartían ideas acerca de la naturaleza como fuente de conocimiento<sup>43</sup>, tenían como referente el ideal del drama griego, pensaban que el movimiento era capaz de articular por sí sólo la interpretación y trabajaban en un “*teatro de símbolos, un teatro de visiones, un teatro de silencio y movimiento*”<sup>44</sup> capaz de trascender la escena. Así la musicalidad presente en la obra de Poelzig articulaba también el *drama de silencio* en el que trabajó Gordon Craig, estableciendo una relación armónica entre acción y elementos espaciales. Con sus ideas fue el otro gran revolucionario de la escena del momento junto a Adolphe Appia y si Appia trabajaba con los espacios rítmicos para establecer una relación tridimensional con el movimiento del cuerpo,

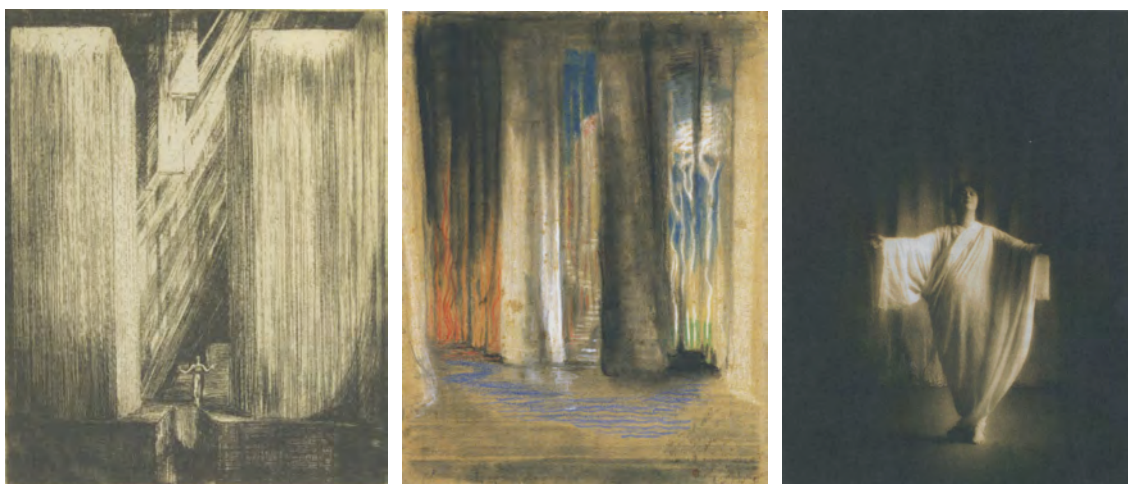


Fig. 51/ a la izquierda “Escena” y proyecto de ballet Cupido y Psique (1905) de Edward Gordon Craig. A la derecha Isadora Duncan Studies. Arnold Genthe.

<sup>41</sup> Posteriormente en 1764, Immanuel Kant trabajaría igualmente en esta categoría estética afirmando que lo sublime puede darse únicamente en la naturaleza y será Shopenhauer en 1819 quien establezca incluso categorías que nos llevan de lo bello a lo sublime, enlazando inequívocamente lo sublime a la naturaleza y la conciencia y unión con el universo.

<sup>42</sup> Además de una relación personal- tuvieron juntos una hija- mantienen una relación de intercambio mutuo en relación a sus ideas de la música, el drama y la danza.

<sup>43</sup> “... but while you are learning all this about the theatre and about acting be very careful to remember that outside the world of the theatre you will find greater inspiration than inside it: I mean in nature. The other sources of inspiration are music and architecture.”

“... mientras aprendes todo esto acerca del teatro y acerca de interpretar, se cuidadoso y recuerda que fuera del mundo del teatro encontrarás mayor inspiración que dentro de él: me refiero a la naturaleza. Las otras fuentes de inspiración son la música y la arquitectura.”

Gordon Craig, Edward: *On the Art of the Theatre*, Seven Arts Book Club, Londres, 1958

<sup>44</sup> Magnus, Maurice: *Gordon Craig and his Art*, Edward Gordon Craig Papers, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas, 1907. (p.28)

Gordon Craig establecía escenas “musicales” que propiciaban este engarce con las esencias y la naturaleza, con lo sublime.

Siguiendo a Maeterlinck, Gordon Craig piensa que el drama está en las relaciones que se orquestan entre las cosas. Para Maeterlinck había dos tipos de dramas que Craig comenta *pudo llamarlos el Drama de Palabras y el Drama de Silencio; “creo (hablando de Maeterlinck) que sus árboles, fuentes, corrientes y todo lo demás pertenecieron al Drama de Silencio; dramas, es decir, en que la palabra se vuelve mezquina e inadecuada. Pero además de las obras de la naturaleza, muchos otros elementos son propios del Drama de Silencio, y entre estos ocupa un lugar importante la más noble de las actividades humanas: la arquitectura”*<sup>45</sup>.

Craig pretendía hacer hablar como elementos dramáticos a los elementos arquitectónicos, tal y como hace la naturaleza. De este modo creó la obra “*La Escalera*” (1905), en la que la escena es arquitectónica: una escalera; y en silencio, se suceden cuatro actos, todos ellos generados por la acción de ciertos personajes, la arquitectura y la presencia de algunos elementos naturales. Craig trabajaba con lo misterioso, introduciendo la oscuridad, y también con la idea de infinito y de grandeza generando construcciones de gran escala todo ello para buscar esta musicalidad universal y esencial de la escena que también reconocemos en los proyectos de Poelzig. Así Poelzig, al igual que Gordon Craig, mira a la naturaleza inorgánica o meteorológica como capaz de establecer una pauta en la búsqueda de una forma adecuada para la arquitectura, una forma capaz de contener la musicalidad de la esencia de las cosas: la mística afin a la naturaleza: “*I believe it is organic life, that which must be present in every work of art in some way or another. The organic forms of nature are not mere chance occurrences. They are linked to life itself and are expressions of this. I can imagine someone painting pictures in which only stars, primeval fogs or who knows what other basic forms are used. Or the crystalline forms of Picasso, this can create music which is mystically akin to nature...*”<sup>46</sup> Si bien ahora puede parecernos obvio, Isadora Duncan llevará a cabo una transferencia similar entre música y danza, nos referimos a transferir esa universalidad y esencialidad de la que venimos hablando todo el capítulo, ya que fue la primera en bailar composiciones que supuestamente no eran bailables, por ser especialmente elevadas en su trascendencia y no pensadas para ser bailadas sino tan sólo para ser escuchadas como la más alta expresión del arte. La danza, en estos momentos, antes de la aparición de Duncan, no se consideraba de forma tan elevada para el espíritu, era más bien un entretenimiento. Y es a través de Duncan que se reconoce en el movimiento corporal esta misma intensidad en la experiencia del espíritu y es con ella que posicionamientos como el drama de silencio de Craig o la arquitectura de Poelzig tienen

---

<sup>45</sup> AA.VV: *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*, La Casa Encendida, Madrid, 2009. (p. 337)

<sup>46</sup> “*Creo que es la vida orgánica la que debe estar presente en cada obra de arte de un modo u otro. Las formas orgánicas de la naturaleza no son meras ocurrencias fortuitas. Están ligadas a la vida en sí mismas y son su expresión. Puedo imaginar a alguien pintando obras en las que sólo son usadas estrellas, nieblas primigenias u otras formas básicas. O las formas cristalinas de Picasso, éstas pueden crear música que es místicamente similar a la naturaleza.*”

Marquart, Christian. Ob. Cit., (p. 21- 22)



Fig. 52/ Isadora, 1909. Dibujos de Anotine Bourdelle.

también nueva fuerza: la musicalidad podía transferirse también a la arquitectura e inferir una emoción similar. Se podía transferir tanto en su esencia como en su estructura. Duncan transfiere la estructura musical a otro medio de expresión, a la danza. Abriendo un camino de gran potencial creativo a otros campos. Así Isadora Duncan bailará composiciones de Beethoven como la Sinfonía no.7 o la Sonata no.8 en C menor – ambas en 1904- o composiciones de Schubert, Chopin, Brahms, Liszt, Wagner, Bach o Mozart. Si bien las coreografías fueron hacia el final de su carrera más independientes de la música en su estructura, la música tenía un papel fundamental en el proceso creativo de Isadora Duncan a través de la *formación de imágenes*<sup>47</sup>. El proceso según el cuál la coreografía emergía incluía un largo tiempo de escucha, a solas, tan sólo con el pianista con el que trabajaba, en reposo, nunca con la presencia de terceras personas, visualizando diversas líneas que la música sugería y que ella trataría de armonizar con su cuerpo, en resonancia. Estas líneas se conformaban en imágenes de la naturaleza, usualmente dinámicas, imágenes que contenían en sí un germen de movimiento, y sólo a partir de ese momento que tenía esas imágenes podía testar los movimientos<sup>48</sup>. Estos movimientos no imitaban servilmente a las imágenes de

<sup>47</sup> “... Richard Wagner’s widow, who was one of the dancer’s great friends, spoke to her of something that struck her most forcibly in Duncan’s work. “Richard” she said, “always saw the music he composed in plastic images, but how did you so grasp his ideas and images as to be able to embody them?” It is not surprising that when Arthur Nikisch saw Duncan for the first time, he exclaimed: “Sie macht die Musik klar!”

“... la viuda de Richard Wagner, quien era una de las mejores amigas de la bailarina (Isadora Duncan), le habló de algo que la impresionaba con fuerza de su trabajo. “Richard” dijo, “siempre veía la música que componía en imágenes plásticas, pero ¿cómo comprendías sus imágenes e ideas como para ser capaz de encarnarlas?”. No es sorprendente que cuando Arthur Nikisch vió a Duncan por primera vez exclamara: ¡Ella hace la música más clara!”

Ilych Schneider, Ilya: *Isadora Duncan. The Russian Years*, Dacapo Paperback, Londres, 1968. (p. 71)

<sup>48</sup> “Her creative procedure followed the natural sequence of closely studying the piece of music involved, which she usually did lying relaxed on a couch with eyes closed while it was being played repeatedly by her pianist, this in the quietude of her studio, with never a third person present even the musician had to sit with his back to her. [...] Only after the idea for the dance creation and [illegible] the sequence of movements to illustrate it had formed themselves in her mind, did she venture to try them out on a physical level.”

“Su proceso creativo seguía una secuencia natural que empezaba con el estudio pormenorizado de la pieza musical en cuestión, lo que normalmente hacía tumbada y relajada en un diván con los ojos cerrados mientras la música era tocada repetidamente por un pianista, todo ello en la quietud de su



la naturaleza sino que trataban de transmitir su esencia. El objetivo no era una mímica según la cuál el espectador reconociera con que imágenes se trabajaba sino que daba igual lo que el espectador interpretara, se trataba de, al igual de la música, transmitir la esencia de las cosas y no su apariencia. No se trataba de imprimir una imagen en el espectador sino un estado de musicalidad universal, de armonía universal, una impresión trascendente. Las imágenes servían a Duncan en su proceso por su potencial cinético, las olas del mar, el viento en los árboles, etc. Y este proceso de generación de lo nuevo, a partir de la construcción de imágenes es otro aspecto en común con el proceso creativo de Poelzig. La construcción de imágenes de la naturaleza será más estática en este caso y tenderán más a la configuración de un cierto resultado, pero en ambos se utilizan como fuente de producción de lo nuevo. En Poelzig, hay todo un imaginario de una naturaleza creada por él extremadamente sugerente. Una naturaleza en la que nuevas estructuras: acantilados, valles, montañas o laderas, formaciones cristalinas o grutas se instalan en el paisaje y conforman un imaginario colectivo ampliado del natural. La *Iglesia* que proyecta para Dresde en 1921 es un bello ejemplo de esto, de una nueva formación cristalina. Es también en este año cuando Poelzig pasa a compartir lugar de trabajo con la escuela Duncan que dirigirá Elizabeth, la hermana de Isadora, en el “New Palace” de Sans Souci, en Postdam. No parece que él estuviera especialmente interesado en esta vecindad pero sin duda tiene cierta influencia en los aspectos que estamos tratando. Pero siguiendo con las imágenes de la naturaleza que genera la arquitectura de Poelzig tenemos ejemplos en numerosos proyectos, tanto en entornos urbanos como en entornos paisajísticos. En la *House of Friendship* [ *Casa de la Amistad* ] de la actual Estambul (1916) Poelzig sitúa un acantilado en la parte histórica de la ciudad. El volumen emerge de la silueta de la misma conformándose según un volumen aterrazado. Al igual que un acantilado, en la escala cercana tan sólo percibimos su textura y tan sólo entendemos su estructura en la lejanía. En definitiva se crea un lugar, un nuevo accidente a ocupar por los elementos, se imagina incluso bajo los efectos de la lluvia y el paso del tiempo que serán los encargados de continuar la configuración del accidente<sup>49</sup>. Otro ejemplo en este caso de la configuración de una colina es el *Salzburg Festival*

---

*estudio, nunca con una tercera persona presente, incluso el pianista debía situarse con su espalda hacia ella. [...] Sólo después de que la idea de la danza y la secuencia de movimientos que la ilustraran se habían formado en su mente, se aventuraba a ensayarlos a nivel físico.”*

Carpeta 166, Irma Duncan Papers, DC. En Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 142)

<sup>49</sup> Theodor Heuss dirá sobre el edificio: “*For the exterior shape, where the stark power of a steep, precipitous cliff encounters the almost homely charm of the falling horizontal layers [...] The building has been carefully integrated into the composition of the city, but as an organism it can barely be understood from the street. The rising rhythms of its terraces can be discerned in the silhouette, but the eye cannot take in their actual physical presence and it is therefore difficult to really feel them. [...] A volume that exists virtually only in the imagination, holds the temptation to translate all this into color and material, walls, glass, shadows, into brick or limestone, to throw sun and rain on it and surround it...*”

“*La forma exterior, donde el poder desnudo de un acantilado abrupto y escarpado encuentra las capas horizontales de encanto doméstico [...] El edificio ha sido cuidadosamente integrado en la composición de la ciudad, pero como organismo apenas puede ser entendido desde la calle. El creciente ritmo de sus terrazas puede ser discernido en la silueta, pero el ojo no puede abarcar su presencia física real y es por tanto difícil percibirlas. [...] Un volumen que existe virtualmente sólo en la imaginación, sostiene la tentación de trasladar todo esto en color y materialidad, muros, cristal, sombras, en ladrillos o piedra caliza, arrojar sobre él sol y lluvia y rodearlo...*”

*Theater* [Teatro de Festivales de Salzburgo] desarrollado entre 1920 y 1922 y situado en Hellbrunn Park en las afueras de Salzburgo. Allí organizará tres auditorios alrededor de un teatro natural y un conjunto de terrazas en cascada propiciando diferentes espacios paisajísticos. La textura de todos los elementos construidos, edificios y muros de aterrazamiento está igualmente formada por la repetición de elementos arquitectónicos por lo que en su conjunto forma un lenguaje común, de nuevo más cercano al de las rocas erosionadas o en formación que al de la arquitectura generada por el hombre. El aterrazamiento del edificio principal- presente en todas las versiones de proyecto- y las diversas escaleras que permiten el recorrido provocan la lectura del edificio como lugar y topografía, todas las terrazas se pueden recorrer por los espectadores, y a la vez genera una relación dinámica con el paisaje permitiendo cambios en las relaciones armónicas del conjunto a través del cambio de cota y de la trayectoria, tal y como ocurre en una colina real. En el interior del edificio de la ópera estaremos dentro del accidente geográfico, su imagen pasa a engrosar la colección de grutas y cavernas. Otros ejemplos que contribuyen a estas lecturas pueden ser el desarrollo de *Lehman Cliffs* (1926) o el *Palacio para la Liga de las Naciones en Ginebra* (1927). El único edificio construido por Poelzig que conforma parte del imaginario colectivo de las imágenes de estos elementos minerales o inorgánicos, de accidentes geográficos, en especial en su espacio interior es la conocida *Grosses Schauspielhaus* en Berlín que data de 1919. El promotor del encargo será Max Reinhardt y se trata de una reconversión del Circo Schumann<sup>50</sup> que había sido previamente un mercado. En el interior, la imagen de una gruta artificial es bien conocida. Las cualidades de lo sublime vuelven a estar presentes: la oscuridad y las entradas de luz natural en algunos puntos, la repetición de elementos formando una textura falsa infinita, tal y como ocurre en la cúpula o la aspereza de las superficies estriadas. Estos elementos, en concreto los colgantes de la cúpula, no tenían una vocación metafórica, aunque se hayan leído así en ocasiones, los colgantes trataban de hacer rugosa la cúpula por temas acústicos aunque por supuesto el mundo formal e imaginario asociado a la musicalidad, la naturaleza y lo sublime estaba presente creando finalmente el espacio que conocemos.

En conclusión la formación de imágenes actuaba como proceso creativo tanto en lo referente a imágenes orgánicas y en movimiento como en lo referente a imágenes inorgánicas, atemporales que sufrían el paso de los tiempos. Tanto la formación de nuevas imágenes como

---

Posener, Julius: *Hans Poelzig. Reflections on his life and work*, The MIT Press, U.S.A, 1992. (p.117)

<sup>50</sup> La estructura original será mantenida y es por eso que algunos críticos consideran que el edificio no cumple con las premisas que siempre había tenido Poelzig acerca de la masividad y solidez, ya que en este caso la conocida cúpula interior no es la que sostiene estructuralmente el edificio sino que ella misma está suspendida de la estructura existente, pero al margen de eso, el edificio constituye un compendio de la mayor parte de las ideas que hemos ido expresando. En su volumetría exterior el edificio se construye a través de la superposición armónica de diversos volúmenes y se trata de un edificio masivo de una escala que tan sólo en la lejanía y con una vista elevada puede ser entendido, del mismo modo que en el proyecto para la *House of Friendship* de Estambul. La vista cercana es una pared abrumadora con la textura repetida de unos nichos. Esta volumetría fue elogiada por Mendelsohn, ya que, tal y como perseguía Poelzig se trataba de un lenguaje nuevo, en este caso tenía resonancias de los edificios industriales e infraestructurales de unos años atrás, todo ello haciendo que el edificio tuviera una lectura silenciosa y opaca, volcada hacia el espacio interior.

la musicalidad han propiciado la resonancia en términos minerales e inorgánicos con la naturaleza, y ya vimos en la primera parte de este capítulo cómo a través del movimiento se producía la resonancia con los organismos vivos ¿Se podría ampliar ahora el campo de resonancia al ámbito planetario?

#### LA NATURALEZA DEL COSMOS. ISADORA DUNCAN EN RUSIA.

“Cada movimiento debería enviar *las reverberaciones de sus ondas arriba, hasta el cielo y convertirse en parte del ritmo eterno en las esferas superiores*” Isadora Duncan



Fig. 53/ Retrato constructivista de Isadora Duncan por Yuri Annenkov.

En 1921 Isadora Duncan se traslada a Rusia para poner en marcha una escuela según petición del gobierno soviético. La escuela no sería una escuela de danza solamente sino de formación global a través de los aspectos destacados de cercanía a la naturaleza, musicalidad, espiritualidad, armonía, etc. Isadora ya lo había intentado en Alemania y Francia<sup>51</sup> pero era

<sup>51</sup> En 1904, instaura su escuela de danza en Berlín, en una villa en Trauden Trasse, Grönwald y las clases comienzan en febrero de 1905. Estará abierta hasta 1908. En 1914 abre una nueva escuela en París en Bellevue, que duraría tan solo siete meses. La enseñanza fue un componente importante en la vida de Isadora Duncan, su modelo era formar a niños y niñas en estos ideales, no eran escuelas de danza sino “de vida” y en concreto la escuela berlinesa estuvo reconocida como escuela elemental por el estado. Se pretendía formar en las mismas a través del movimiento y la música en la naturaleza según las tesis que ya hemos definido: “*Los niños estaban siempre vestidos con trajes ligeros que utilizaban [...] en clase y en el bosque [...] Sus estudios no se limitaban a las formas expresadas en el arte, sino que brotaban de los movimientos de la Naturaleza.* Se admitía a niños de todas las clases sociales y condición y éstos quedaban a cargo de la escuela, se les rodeaba por completo de esta manera de entender el conocimiento y el mundo natural y el cuerpo. Todo ello en concordancia con otra de las grandes influencias que tuvo Isadora Duncan con relación a la naturaleza, la influencia de Rousseau y su *Emilio* (1762), Isadora lo nombrará en múltiples ocasiones compartiendo con él la idea de que la infancia debía ser preservada de las imposiciones de los adultos y debía desarrollarse de modo más espontáneo posible en plena naturaleza. Tal y como vimos en el primer capítulo la idea de alcanzar el lenguaje originario del cuerpo está claramente ligada a la educación, para ello no debía interferirse, todo debía ser lo más natural posible. Para Rousseau “*todo está bien al salir de manos del autor de la naturaleza y todo degenera en*

ahora cuando tendría el apoyo del estado dentro de los planes de formación de la nueva nación de la Unión Soviética basada en los ideales comunistas. Se trataba de un nuevo mundo, de un género humano creado de nuevo<sup>52</sup>. Dos cuestiones pueden decirse a priori de la presencia de Isadora Duncan en Rusia. La primera es que Isadora Duncan encarnaba, desde su primera visita a Rusia en 1905, las ideas que acerca del cuerpo, proponían diversos intelectuales rusos entre los que podemos destacar Vasily Rozanov (1856- 1919) o el poeta Aleksandr Blok (1880- 1921). Éstos, frente a un cierto desprecio del cuerpo- ya que todo lo sensual, la desnudez y lo corporal se asociaba a las clases bajas y no civilizadas, y ciertas enfermedades- piensan que cualquier revolución es una revolución del cuerpo y ven al *hombre del futuro*- muchas de las ideas del nuevo hombre en Rusia serán influenciadas por el *super-hombre* de Nietzsche- naciendo desnudo de las cenizas de la revolución. Pero no se trata de cualquier desnudo ni del desnudo incivilizado que era rechazado en Rusia sino de una desnudez que como la de Isadora estaría ligada a un proceso de civilización superior y elevado, asociada a la naturaleza y a la naturalidad. Rozanov así toma a Isadora como ejemplo de su propia filosofía. Hasta este momento en la cultura rusa se distinguía entre el cuerpo que se perdía en el éxtasis del baile, asociado a las masas bárbaras, y el cuerpo disciplinado de las élites cualificadas. A través de Duncan, Rozanov señala una tercera vía: el arte del baile asociado a la idea de una nueva civilización. Igualmente antes de la llegada de Duncan, entre 1905 y 1917, se intensifica una

---

*manos del hombre*” el distingue en la educación tres tipos de afecciones: la de la naturaleza, la de los hombres y la de las cosas y ya que la de la naturaleza no se puede cambiar, se deben dirigir las otras dos en su dirección. Esto para él es opuesto a la ciudad, el hombre natural es opuesto al ciudadano, por ello desprecia la ciudad como lugar de formación, un desprecio similar al que encontramos en Nietzsche [Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratrasta*, Alianza Editorial, Madrid, 1997. “Oh, Zaratrasta, aquí está la gran ciudad: aquí tu no tienes nada que buscar y todo que perder. [...] Aquí está el infierno para los pensamientos de eremitas: aquí a los grandes pensamientos se los cuece vivos y se los reduce a papilla.” *Del pasar de largo* (p.252)]. Rousseau hablará acerca de su Emilio- el infante imaginario al que procede a educar en su obra- diciendo que el oficio que quiere enseñarle es vivir. *Convengo que cuando salga de mis manos, no será ni magistrado, ni militar, ni sacerdote, será primeramente hombre*. Y esto mismo es lo que en la escuela Duncan se buscaba a través del movimiento en la naturaleza como herramienta fundamental y en esto también sigue a Rousseau en la intensidad corporal del vivir: “... vivir no es respirar, es obrar, hacer uso de nuestros órganos, nuestros sentidos, nuestras facultades, de todas las partes de nosotros mismos que nos dan el íntimo convencimiento de nuestra existencia” ; Y la importancia del movimiento: “Sólo por el movimiento sabemos que hay cosas que no son nosotros, y sólo por nuestro propio movimiento adquirimos la idea de extensión.” Todas las escuelas de Isadora Duncan se desarrollarán en lugares donde la naturaleza tiene un rol especial y las clases se producirán principalmente en sus jardines o áreas naturales adyacentes. En la empresa de la escuela Isadora estará acompañada de Elizabeth, su hermana. El formato de la escuela según el cuál Isadora se hacía cargo del mantenimiento de todos los niños así como su gratuidad, la hacía muy difícil de mantener. En los años veinte la escuela se desdoblará, Elizabeth instaurará su escuela en Potsdam e Isadora Duncan irá con su escuela a Rusia tras haber hecho igualmente el intento en Francia y haber ofertado su escuela en diferentes países.

<sup>52</sup> “Una gran escuela de nuevos seres que serán merecedores de los ideales del nuevo mundo. Una comunidad de niños y niñas que vivirán en una gran escuela y que formarán los hombres y mujeres del futuro, los que sostendrán el comunismo: futuros idealistas. El viejo ideal de la juventud está relegado al pasado, con su limitada y monótona valoración del amor y su estrecho ideal de vida familiar como metas de existencia. El futuro amor no será “mi familia”, sino “toda la humanidad”, no “mis hijos”, sino “todos los niños”, no “mi país”, sino “todos los pueblos”. Yo saludo el nacimiento de la futura comunidad del amor internacional.” “Impresiones de Moscú” (1921- 24) Duncan, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. (p. 142)

cierta euforia e interés por el baile, desde diversas disciplinas<sup>53</sup>. Meyerhold hablará del renacimiento del baile; Stanislavski, con quien Duncan tendrá estrecha relación, estará fascinado por el baile libre; numerosos literatos usarán términos de baile en sus escritos como Andrej Belyj en su *"Petersburgo"* (1916) donde se habla del baile como metáfora del mundo en transformación o Vladimir Majakovskij en sus *"Wolke in Hosen"* [*La Nube en Pantalones*] o en *"Steptanz der Nerven"* [*Claqué de los Nervios*]. Ambos incluso bailaban cuando hacían lecturas de sus poemas en los teatros. En general se veía esta necesidad desatada de bailar como indicador de energías reprimidas revolucionarias. Así en este momento se veía a Duncan como la bailarina del futuro. Cuando Isadora llega a Rusia<sup>54</sup> para fundar su escuela, se mirará al baile con esperanzas, no sólo sería un vehículo de descarga de energía sino un medio de juntar nuevas fuerzas, de evitar el caos y la destrucción, el nuevo hombre dialogaría con otros cuerpos según ritmos y corrientes. El baile tendría un efecto liberador pero también cultural y civilizado, elevado para toda la humanidad.

La segunda cuestión es que la metodología creativa que utiliza la formación de imágenes como principal herramienta y que ya hemos señalado, está presente en los poetas *imaginistas rusos*



Fig. 54/ Estudiantes de la escuela Duncan junto a otros niños para una acción interpretada en el Estadio Rojo de Moscú, 1924.

<sup>53</sup> También en América a finales del siglo XIX numerosos intelectuales y científicos se centran en el baile, históricamente, antropológicamente y filosóficamente. Ver más en: Daly, Ann: *Done into Dance. Isadora Duncan en América*, Wesleyan University Press, U.S.A, 1995. (p. 24) Pero es en Rusia donde encuentra un mayor eco en la transformación de la sociedad, si bien luego fracasaría en ese objetivo, el de la transformación de la sociedad por no trabajar con la individualidad, ese era al menos el ambicioso objetivo del origen.

<sup>54</sup> En 1921, cuando Isadora llega a Rusia, A. Belyj está en Berlín y V. Rozanov ha muerto. Maksimilian Volosin será uno de los principales artífices en el ámbito intelectual de estas ideas. Estas ideas se encuentran ampliamente desarrolladas en: Stüdermann, Natalia: *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, TanzScripte, Berlin, 2008.





Fig. 55/ Isadora Duncan y Sergey Yesenin en 1922. A la derecha pinturas de uno de los referentes de Yesenin: Isaac Levitan, quién avanzó el género del “mood landscape” en la pintura rusa. El alma y el paisaje se representaban en las imágenes. “Early Morning” (1885) [La Primera Hora del Día] y “The Spring” (1888) [La Primavera]

en concreto en la obra de uno de sus principales exponentes<sup>55</sup>: Sergey Yesenin (1895- 1925), quien sería marido de Isadora. Ese es precisamente su proceso, el de contrastar en secuencia, diversas imágenes muy diferentes y poco comunes para propiciar algo nuevo, y en concreto, en especial en la primera etapa de Yesenin hablamos de imágenes de la naturaleza<sup>56</sup> y el cielo, imágenes cinéticas, ilustrando lo argumentado hasta ahora al respecto y que aquí con Yesenin cobra definitiva intensidad. Los ejemplos son múltiples: “Scarlet Sunset”, “The Wild Cherry is Snowing”, “The Smoky Tide Is Getting Low”, todos ellos de 1910; “The Night” (1912), “The Birch- Tree” (1913), “Clay Dries up; Grass Reappears” (1914), “Russ” (1914) o “Good Morning” (1914)<sup>57</sup>:

*“Stars have closed their eyes- the sun is rising./ The creek’s mirror is trembling all throughout. Light is coming slowly from the horizon,/ Painting in red the skies and early clouds.*

*The awakened birches’ laughs are bursting./ Their silken braids all in confusion, Their earrings by a slight wind rustling./ Dew sparkles in silver profusion. [...]”<sup>58</sup>*

<sup>55</sup> “Un día Yesenin le dijo a Isadora Duncan: eres una imaginista [...] porque en tu trabajo la imagen (obraz) es lo más importante...”

Ilych, Ilya: *Isadora Duncan. The Russian Years*, Dacapo Paperback, Londres, 1968. (p. 75)

<sup>56</sup> Uno de los referentes en pintura de Yesenin es Isaac Levitan (1861- 1900). En 1913, Yesenin escribe: “Me siento conectado con Levitan. Cuando fui de una pintura a otra y vi el otoño chispeante de oro sobre los abedules, las aguas azules en el río, el atardecer perdido en pensamientos sobre las aguas profundas, el montón de paja soñando en la quietud de la noche, estaba pensando: pero esta es mi tierra, conectada a mi, querida desde mi niñez. [...] Nombré este día como el viaje al país de las maravillas. [...] Cada poeta tiene su propia paleta y sus pinturas- su propio set de palabras e imágenes.” Levitan avanzó el género “mood landscape” [paisaje de ánimo]. La forma y la condición de la naturaleza entablan un diálogo con el espíritu y son portadoras de la condición del alma humana. La misma conexión entre alma y naturaleza, a través de imágenes, que percibimos en el trabajo de Isadora Duncan.

<sup>57</sup> Yesenin, Sergey: *The Complete Poetical Works of Yesenin*, Floridian Publisher, U.S.A, 1942.

<sup>58</sup> “Las estrellas han cerrado sus ojos- el sol se está levantando./ El espejo del riachuelo está temblando a todo su alrededor. La luz llega despacio desde el horizonte,/ Pintando de rojo los cielos y las nubes tempranas.

Ya hemos visto como este contacto entre cielo y tierra que leemos en el poema de Yesenin está presente en los planteamientos de movimiento en Isadora Duncan. Desde la influencia de Walt Whitman, a la de Haeckel<sup>59</sup>, las referencias de su propio movimiento podían entenderse desde el comienzo como una negociación entre el cielo y la tierra, como en el poema de Yesenin, entre las estrellas y su reflejo en la corriente cristalina. En la técnica de enseñanza del movimiento, Julia Levien, continuadora de la danza de Duncan, destaca algunas secuencias básicas por ejemplo del movimiento de los brazos que están referidos a la *Tierra, a uno Mismo y al Universo*<sup>60</sup>. El cuerpo se torna hacia el suelo, a la tierra y a las cosas que nacen de ella, se intensifica la energía del movimiento en el propio cuerpo y desde ahí se dirige el movimiento hacia el espacio circundante y finalmente hacia el universo. Todo ello para volver de nuevo a centrar el peso y comenzar de nuevo el ciclo. También el arquitecto Herman Sörgel, quien



Fig. 56/ Isadora Duncan en 1914. A la derecha fotograma de la única filmación conocida de Isadora Duncan, probablemente filmado en Rusia.

diseñó una escuela de danza para Isadora Duncan alrededor de 1910<sup>61</sup>, habla de cómo ella no podía imaginar bailar sin algo que se desplegara sobre la danza, formando un arco sobre ella, como hacía la cúpula proyectada en el edificio que de algún modo estaba referida al cielo. Esta sensibilidad con respecto al cosmos, es especialmente intensa en Rusia. Entre 1900 y 1930 las vanguardias artísticas están muy relacionadas con las incipientes investigaciones astrofísicas y

---

*Las risas de los despiertos abedules están estallando./ Sus trenzas de seda en confusión. Sus pendientes susurran por el leve viento./ El rocío brilla en plateada abundancia. [...]*

Yesenin, Sergey: *The Complete Poetical Works of Yesenin*, Floridian Publisher, U.S.A, 1942. (p. 20)

<sup>59</sup> Todas las criaturas derivaban de los mismos principios originales y estaban organizadas de acuerdo a un plan biológico básico. La naturaleza se ve regida por leyes de movimiento y desarrollo; desde la molécula más pequeña hasta los planetas.

AA.VV: *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Wienand, Köln, 2000. (p. 38)

<sup>60</sup> Levien, Julia. Ob. Cit., (p. 5)

<sup>61</sup> No fue publicada hasta 1925. Herman Sörgel “*Vorschläge zu einem Tanzübungs- und Vorführungsraum*” en “*Baukunst*” Ed. Benhard Borst, Munich, vol.1, nr.7, 1925 (p. 181)

cosmonáuticas y hay múltiples visualizaciones del espacio cósmico<sup>62</sup> desde distintas disciplinas. Si en cuanto a la concepción del cuerpo desnudo, Duncan encarnaba a la bailarina del futuro, en lo referente al cosmos también se encontraba en su danza la confirmación a esta sensibilidad. El poeta Maksimilian Volosin expresará con respecto a una de las representaciones en Rusia de Isadora: “*El mundo [...] conoce su eterna totalidad en los movimientos de las danzas; lo cósmico y lo fisiológico, el sentimiento y lo lógico, lo racional y lo inconsciente fluyen juntos en la poesía del baile.*”<sup>63</sup> Esta dimensión de la danza como catalizadora de la conciencia cósmica, tiene dos acentos que en su relación con los espacios arquitectónicos que son objeto de nuestro estudio podemos nombrar. El primero es el que venimos señalando: el carácter virtual y metafísico de referencia al universo. El segundo tiene carácter físico y es el uso de las leyes cósmicas, en concreto de la gravedad. Con respecto al primero podemos hablar de construcciones que enlazan cielo y tierra, de construcciones entendidas como instrumentos que los ponen en relación; con respecto al segundo hablaremos de sistemas técnicos de carácter “planetario” en los que mediante la tecnología nos instalamos en el espacio interestelar como lugar de referencia. Ambos aspectos, de raíz fenomenológica, nos interesan. Como paradigma de estos posicionamientos hablaremos de la casa que construye para sí mismo Konstantin Melnikov (1890- 1974) entre 1927 y 1929 y de la arquitectura que entre los años 1927 y 1930 principalmente, desarrolla Ivan Leonidov (1902- 1959).

Juhani Pallasmaa en su texto sobre la casa de Melnikov<sup>64</sup>, hace hincapié en cómo ésta aparece más como una estructura astronómica que como una vivienda unifamiliar, trayendo a la mente la afirmación de Gaston Bachelard con referencia a la casa como un *instrumento con el cuál enfrentar el cosmos*<sup>65</sup>. Y es que con su conformación cilíndrica, con múltiples huecos que parecen seguir las trayectorias solares y lunares, el edificio se torna, reloj o calendario, instrumento u observatorio, siempre pendiente de los movimientos estelares. “*It is small in size, but it seems to be engaged with cosmic dimensions...*”<sup>66</sup> Esta situación según la cual somos conscientes de una posición para desde ahí hacer referencia al cielo, es la misma que a través del movimiento señala Isadora Duncan, haciendo referencia a lo inalcanzable: “*The dance ends with one more searching gesture to the back of the stage and then a final turn forward and*

---

<sup>62</sup> Sensibilidad que culminará con el lanzamiento del Sputnik en 1957. Todo lo referente a estas interrelaciones entre vanguardia y tecnología puede verse en: AA.VV: *El Cosmos de la Vanguardia Rusa: Arte y Exploración Espacial. 1900-1930*, Fundación Botín, Santander, 2010.

<sup>63</sup> “*Die Welt, [...] erfährt ihre ewige Ganzheit in den Bewegungen des Tanzes; das Kosmische und Physiologische, Gefühl und Logik, Vernunft und Unterbewusstes fließen im Gedicht des Tanzes zusammen.*” Ver: Stüdermann, Natalia. Ob. Cit., (p. 104)

<sup>64</sup> Gozak, Andrei/ Pallasmaa, Juhani: *The Melnikov House. Moscow (1927- 1929)*, Academy Editions, Gran Bretaña, 1996.

<sup>65</sup> Bachelard, Gaston : *La poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957.

<sup>66</sup> “*Es pequeña en tamaño, pero parece estar comunicada con las dimensiones cósmicas*” Gozak, Andrei/ Pallasmaa, Juhani. Ob. Cit., (p. 8)

*gesture to earth, to sky;...*”<sup>67</sup> transgrediendo los límites del cuerpo y de ese espacio. Igualmente, la casa de Melnikov adquiere cualidades metafísicas. La casa constituye en sí misma un pequeño universo reproduciendo esquemas organizativos ricos en paisajes diversos, desde los ventanales hexagonales del piso de su estudio, con divisiones horizontales, a la planta del dormitorio común, toda ella dorada y con pedestales a modo de camas, a la pequeña ventana octogonal que se salta la regla geométrica en el comedor tan sólo para recibir la luz del atardecer o la planta baja con sus diversos compartimentos, paramentos coloreados y un espejo situado estratégicamente. La escalera va conduciendo en un recorrido ascendente a través de estos espacios cambiantes- diversos también en altura libre- donde la luz natural a través de los huecos hexagonales hace de la casa este instrumento que evidencia múltiples señales y horizontes del cielo, pero que también en la diversidad de lugares interiores remite a la naturaleza, señalando variadas experiencias topológicas con relación a la tierra y al cielo<sup>68</sup>. Pero aparte de esta referencia a la relación entre cielo y tierra, la unión con el cosmos y la inserción en sus leyes se da claramente en el seguimiento de las dinámicas gravitatorias como origen del baile. En la técnica que configura Isadora la gravedad tiene un rol determinante. La gravedad es la pareja coreográfica por excelencia de Duncan. Es usada por ejemplo para empezar a correr, en lugar de empezar con el movimiento de los pies, en el movimiento de Duncan primeramente se elevaría el cuerpo hacia arriba apoyando los pies en media punta, se elevaría el pecho y se volcaría frontalmente hasta que el peso de todo el cuerpo es arrastrado hacia delante y los pies deben moverse sometidos a la fuerza de este momento gravitacional. Esto se repite en múltiples movimientos con relación a la estabilidad vertical del cuerpo, un brazo o el torso que se muevan según fuerzas diagonales, sacan del equilibrio al resto del cuerpo, incorporándolo a un nuevo curso de energía dirigido por la gravedad<sup>69</sup>. Duncan será la primera que trabaje con las dinámicas gravitacionales como origen del movimiento<sup>70</sup>. Con respecto a esto explicará que *“the natural gravitation of the dancer’s movement, or Will - entendida ésta en el sentido que argumenta Schopenhauer, es decir como esencia del ser- was ultimately a human translation of the universe’s gravitation...”*<sup>71</sup>. El sistema natural, cósmico estaría trazado en el movimiento de su cuerpo y dentro de ese mundo expandido en el que el cuerpo es un nexo en la cadena universal, la individualidad se ve ennoblecida a través de su

---

<sup>67</sup> *“La danza termina con un gesto más de búsqueda hacia el final del escenario y después, un giro final adelante y un gesto a la tierra, al cielo;...”* Descripción por parte de Julia Levien de una danza de Isadora Duncan. Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 6)

<sup>68</sup> Si bien no incidiremos en ello, las ideas relativas a la musicalidad vistas anteriormente están también presentes en Melnikov: *“La arquitectura posee un lenguaje plástico completamente suyo para sus expresiones y construcciones, igual que la música utiliza el sonido. La arquitectura es la música de las construcciones.”*

Melnikov, K.S: *Escritos*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2001. (p. 37)

<sup>69</sup> Ver descripción en: Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 74-75)

<sup>70</sup> Posteriormente en la configuración definitiva de la danza moderna, la base de tensión y relajación, o del trabajo con oposiciones este antecedente de Isadora Duncan será un referente claro.

<sup>71</sup> *“La gravitación natural del movimiento del bailarín, o Voluntad, era en última instancia una traducción humana de la gravitación del universo.”*  
Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 33)



Fig. 57/ Cursos de energía gravitatoria como origen del movimiento en Isadora Duncan. Dibujos de Jules Grandjouan, Antoine Bourdelle y André Dunoyer de Segonzac.

conexión con el cosmos. Es a partir de finales de los años veinte y principios de los treinta que una cierta idea de recuperar la individualidad así como de la vuelta a la naturaleza aparece en la arquitectura soviética y en concreto en Melnikov y en Leonidov. Aunque la individualidad seguirá entendiéndose enlazada a la humanidad y la naturaleza que resurge está tecnificada y se basa más en las leyes físicas- del universo- que en visiones románticas o materiales<sup>72</sup>.

Leonidov es el exponente del mundo cósmico, regido por leyes físicas como la gravedad o el infinito en expansión al que hace referencia Duncan. Leonidov conforma los efectos espaciales y movimientos de ese mundo que Duncan había atisbado en su propio cuerpo elevándose hacia las esferas planetarias. En Leonidov hay una visión global en la que la Tierra no es ya nuestro único referente sino las relaciones gravitatorias entre diversos cuerpos o planetas. El Lissitzky escribiría en 1930 *"The idea of the conquest of the substructure, the earthbound, can be extended even further and calls for the conquest of gravity as such. It demands floating structures, and physical- dynamic architecture"*<sup>73</sup> Esta arquitectura dinámica se basa en la interdependencia de aspectos tecnológicos y operativos, no en apariencias- como en el caso del uso de la gravedad en Duncan- y es de forma dinámica que las distintas construcciones parecen tener equilibrios diversos entre ellas, basados en órbitas más que en anclajes a un solo plano. Esto es evidente en sus proyectos para el *Instituto de Lenin* (1927), el *Nuevo Tipo de Club Social* (1928), el *Monumento a Colón* (1929) o el *Palacio de la Cultura* en Moscú (1930) entre otros. En estos trabajos se despliegan imágenes cósmicas que a través de la técnica se extienden en un espacio infinito. Existiendo diversas formas de trabajar con la gravedad: la flotación, el anclaje, la elevación, etc. El espacio se torna tridimensional, todas las direcciones son susceptibles de ser ocupadas enfrentándose a distintos aspectos de las leyes

<sup>72</sup> Un buen ejemplo de la naturaleza asociada a la tecnología lo vemos en el proyecto para *La Ciudad Verde* de Melnikov de 1929. En él, se producía de forma artificial el sonido, reproduciendo el arrullo de una corriente de agua, el canto de los pájaros o el sonido de las hojas al ser movidas por el viento.

Además se regulaba la temperatura y la humedad, todo ello para provocar una relación placentera y de calma que se empezaba a asociar de nuevo a la naturaleza como redentora de los males de la ciudad y el trabajo excesivo. En Rusia la rama de la Asociación Internacional para la Ciudad Jardín se funda en 1913.

<sup>73</sup> *"La idea de la conquista de la subestructura, el anclaje a la tierra, puede ser llevado más lejos y clama por la conquista de la propia gravedad. Demanda estructuras flotantes y arquitecturas físico-dinámicas."* AA.VV: *Ivan Leonidov*, Rizzoli, Nueva York, 1982. (p. 2)



físicas, pero como en el movimiento de Isadora, haciendo que éstas trabajen a favor de las construcciones, no existen tensiones, hay una resonancia perfecta entre construcciones y espacio cósmico. Todos estos lugares configuran un panorama, una visión planetaria, tanto en el comportamiento estructural, técnico y formal como en las propias acciones propuestas: Aparecen máquinas en pleno vuelo asociadas a la arquitectura, se presentan como tal, y los programas de la mayor parte de estos proyectos incorporan planetarios, estaciones meteorológicas, observatorios o sistemas de comunicación inter-planetarios<sup>74</sup>. Todo esto estaba también asociado a una nueva espiritualidad cósmica que igualmente se percibe en Isadora Duncan. Una espiritualidad atemporal y universal. Es hacia esta atemporalidad que evoluciona en la última etapa el movimiento de la danza en Duncan. Se hace más pausado y estático, pero a su vez con más poder dramático. Bailará con lentitud, en algunos casos sin cambiar de posición pero activando el espacio de forma intensa. El baile se conformará a través de una quietud de relaciones, que como en el caso de las construcciones de Leonidov, configuran momentos cósmicos, debatiéndose entre la fuerza y la disolución<sup>75</sup>. Se trataba de trabajar más con la escala que con el ritmo, más con el espacio que con el tiempo. Trabajaba con el movimiento dinámico pero lo comunicaba a través de la quietud: *"She started on the ground, lying close to the floor and- it took a long time- the only physical action was the very slow movement which carried her from prone to erect with arms outstretched."*<sup>76</sup> Tanto en estos



Fig. 58/ A la izquierda Isadora Duncan en *"La Marsellesa"*. A la derecha con sus alumnos de Moscú en 1921.

movimientos más lentos como en las danzas que hizo con sus alumnos en Rusia, especialmente en éstas últimas, la geometría aparece como argumento relacional importante. La geometría era la base también de los proyectos de Leonidov, lo orgánico se transforma en un mundo estelar configurado por leyes físicas y geométricas. También se vuelve políticamente más cargado, más revolucionario, aunque siempre basado en el cuerpo o la suma de cuerpos.

<sup>74</sup> Ver: AA.VV: *Ivan Leonidov*, Rizzoli, Nueva York, 1982

<sup>75</sup> En Daly, Ann. Ob. Cit., (p. 154) se argumenta como la relación entre cielo y tierra en el movimiento de Duncan se transforma en su fase final en Rusia en la relación entre fuerza y disolución.

<sup>76</sup> *"Empezaba en el terreno, reposando cerca del suelo y- llevó mucho tiempo- la única acción física era el lento movimiento que la llevaba de abajo a arriba con los brazos extendidos"* Ibid., (p. 200)

Pero sobretodo en la Rusia comunista pronto descubren que el baile efectivamente en su efecto liberador no es fácil de controlar, por lo que derivará más hacia la formación del nuevo guerrero- Isadora trabajará en ocasiones con el general Podvoysky- y menos hacia la formación del bailarín del futuro; y perderá su intensidad individual, trabajando más con las masas y corrientes de cuerpos que más bien orbitan al unísono según corrientes interplanetarias o grandes movimientos como las mareas. Así el cuerpo libre de Duncan, en sus relaciones orbitales se vuelve en sus patrones a la geometría, generando movimientos de numerosos bailarines en espiral y organizaciones geométricas circulares, la onda cambiará de escala y se expandirá a toda la humanidad, a todo el universo. Los cuerpos serán resonantes de las orbitas planetarias de las que no se puede escapar, los cuerpos acabarán siendo disciplinados. Ya en su primera interpretación en el Teatro Bolshoi, el 7 de noviembre de 1921, Duncan trabajará con sus nuevos alumnos de esta manera. Bailará la “*Marcha Eslava*” (parte de su repertorio de bailes revolucionarios como la primera “*La Marsellesa*”), la *Sexta Sinfonía* y *La Internacional*, para esta última se hizo acompañar en el escenario de ciento cincuenta niños vestidos con túnicas rojas y moviéndose en una interminable y perfecta espiral. Igualmente en las diversas representaciones en el Estadio Rojo de Moscú así como las clases multitudinarias- alrededor de mil niños- celebradas allí para hijos de trabajadores y dirigidas por Duncan se trabajaba con naturalidad en la individualidad (En el periódico Izvestia se reporta en 1923 acerca de una de las danzas de los alumnos de Duncan: “*Their dances really seem to flow out of life itself, showing patterns of children’s games or simple runs and jumps...*”<sup>77</sup>) pero con la geometría como organizadora de la masa espacial de cuerpos, cuerpos instrumentalizados, como decimos: cuerpos disciplinados al unísono. La geometría incidirá incluso en las ropas, de corte mucho más anguloso y definido.



Fig. 59/ A la izquierda Podvoysky con miembros de la escuela Duncan en Vozobyov, 1924. A la derecha cominezo y cierre de una de las marchas al aire libre de los estudiantes de Isadora Duncan.

<sup>77</sup> “*Sus danzas realmente parecen fluir de la vida en sí misma, mostrando patrones de juegos infantiles o simplemente carreras y saltos...*”  
Ilych, Ilya. Ob. Cit., (p. 139)



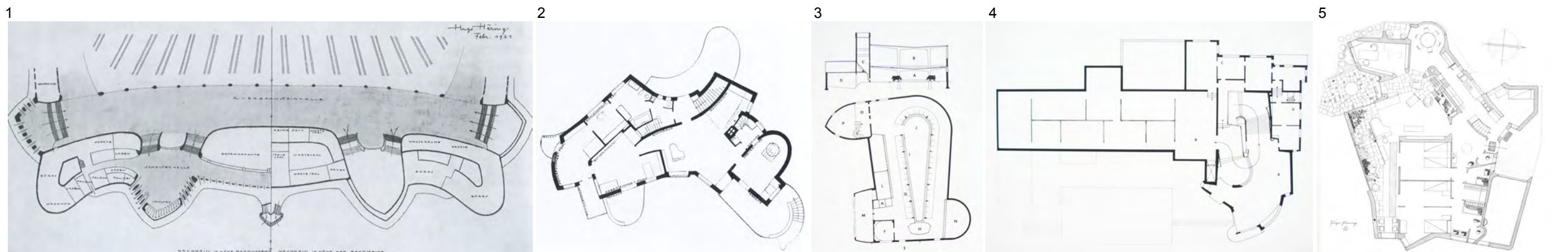
Fig. 60/ A la izquierda organización de una danza popular rusa a finales de los años veinte. A la derecha ejemplos de las “secuelas” que en las manifestaciones multitudinarias dejó Isadora Duncan en Rusia. Desfile en la Plaza Roja a comienzos de los años treinta.

Podemos decir en conclusión que estas resonancias de la naturaleza - en el espacio arquitectónico y en el movimiento del cuerpo- tanto orgánicas o inorgánicas, musicales o cósmicas, utilizan en sus sistemáticas y metodologías el trabajo con las líneas y envolventes del movimiento, la creación de imágenes, las dinámicas gravitatorias o las órbitas y corrientes.

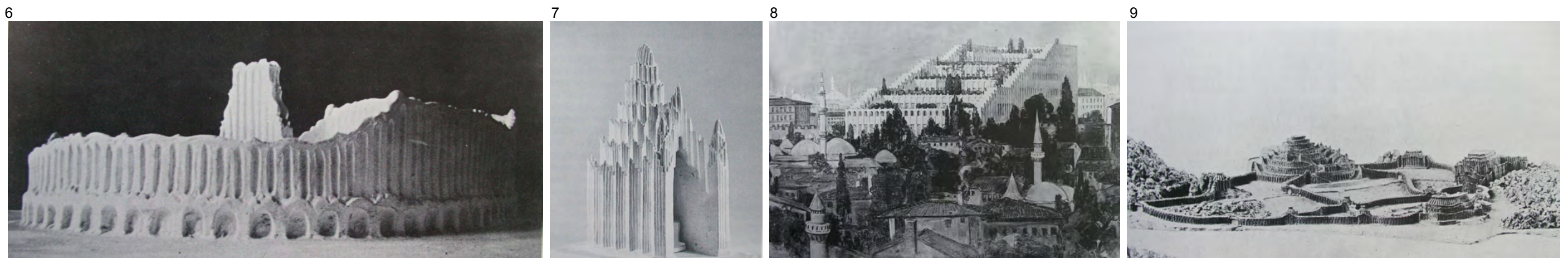
Así, estas sistemáticas compartidas entre danza y arquitectura, se suman a las ya vistas con relación a la producción de fenómenos por medios técnicos para afectar al cuerpo y las afecciones que el propio cuerpo genera, su espacio informal. Hemos visto la incidencia del cuerpo en el espacio y cómo es afectado por el espacio o entorno, sea éste artificial o natural.

Tras esta primera parte pasemos ahora a habitar la piel del bailarín, explorando el espacio del propio cuerpo, su fantasía y su propia temporalidad.





1. Revisión del proyecto para la Estación de Tren de Leipzig. Hugo Häring, 1921./ 2. Estudio para una vivienda. Hugo Häring, 1923./ 3. Proyecto para la Hacienda Garkau. Hugo Häring, 1922-1926./ 4. Galería de Arte para la Secesión Berlinesa. Hugo Häring, 1926./ 5. Estudio para una vivienda. Hugo Häring, 1946.



6. Estación de Bomberos, Dresde. Hans Poelzig, 1916- 1917./ 7. Maqueta de la Iglesia en Dresde diseñada por Hans Poelzig en 1921./ 8. House of Friendship [Casa de la Amistad]. Actual Estambul. Hans Poelzig, 1916./ 9. Salzburg Festival Theater [Teatro de Festivales de Salzburgo] situado en Hellbrunn Park en las afueras de Salzburgo. Hans Poelzig, 1920 y 1922.



10 y 11. Grosses Schauspielhaus [Gran Teatro] en Berlín. Hans Poelzig, 1919./ 12. Casa Melnikov, Moscú. 1927- 1929./ 13. Nuevo tipo de Club Social. Ivan Leonidov, 1928./ 14. Instituto de Lenin, Ivan Leonidov, 1927.

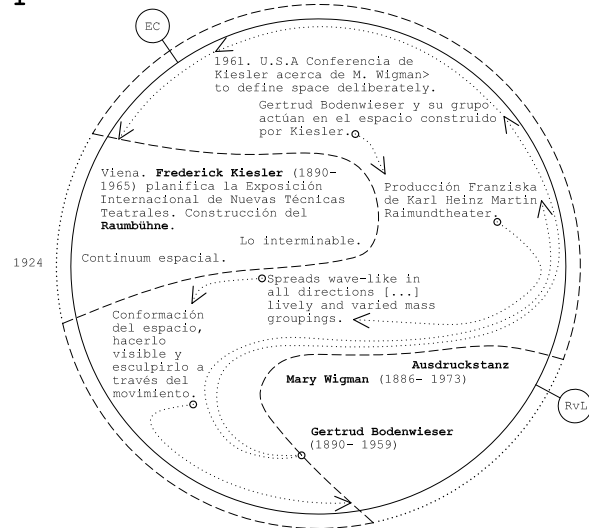
## **2ª PARTE**



## **CAPÍTULO 4. LA INTIMIDAD/ LO TÁCTIL**

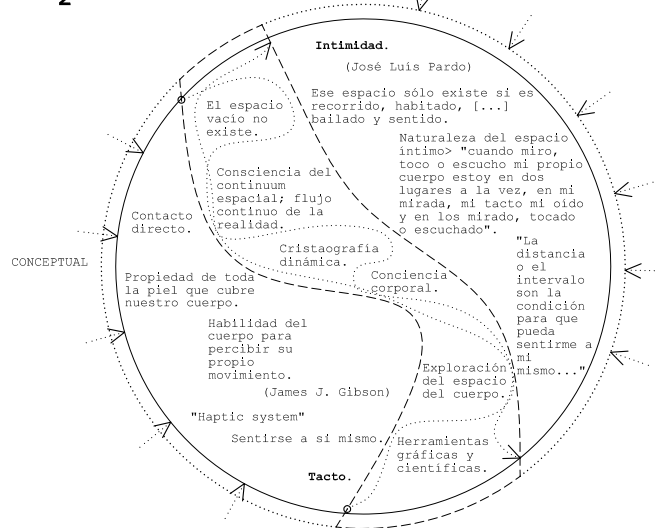
(D.P 1 cap."4") MAPA

1

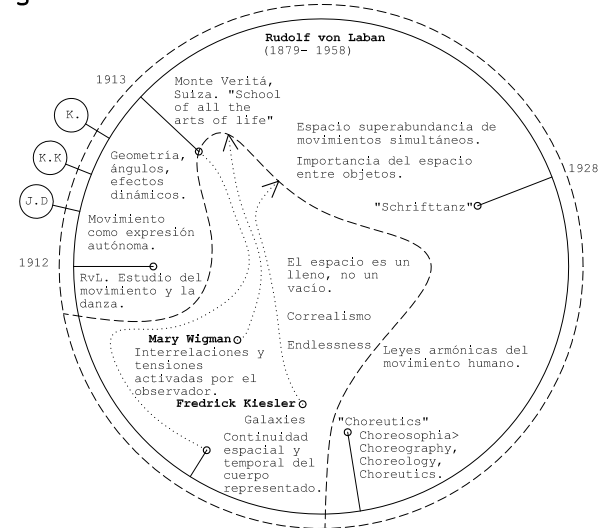


RVL: Rudolf von Laban (1879- 1958)  
EC: Estructura del espacio del cuerpo, cómo nos sentimos en el espacio y de qué manera podemos trabajar con ese flujo continuo de intercambio entre el espacio del cuerpo y otros espacios.

2

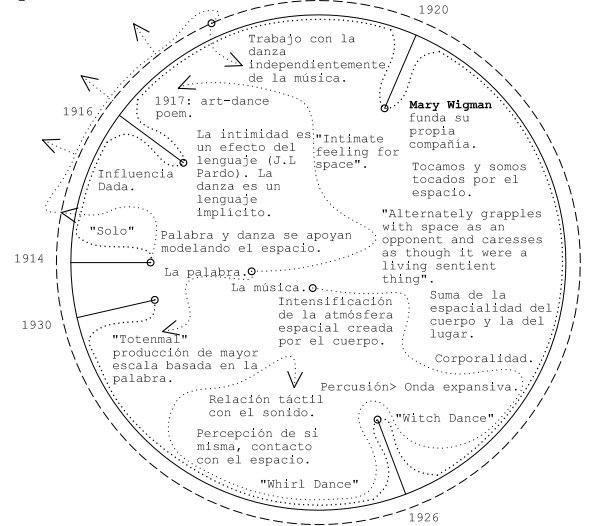


3

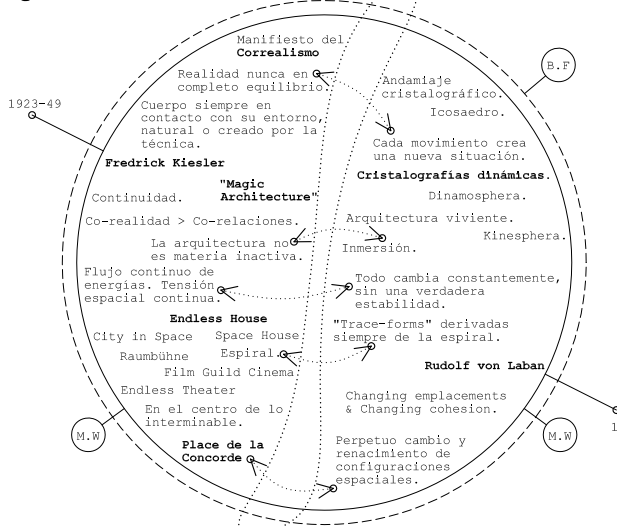


1939 > 1966  
J.D: Jaques Dalcroze (1865- 1950)  
K.K: Körper Kultur  
K.: Wassily Kandinsky (1866- 1944)

4

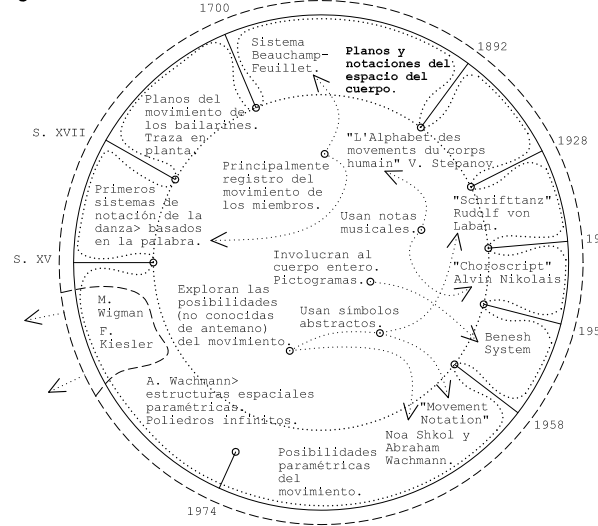


5

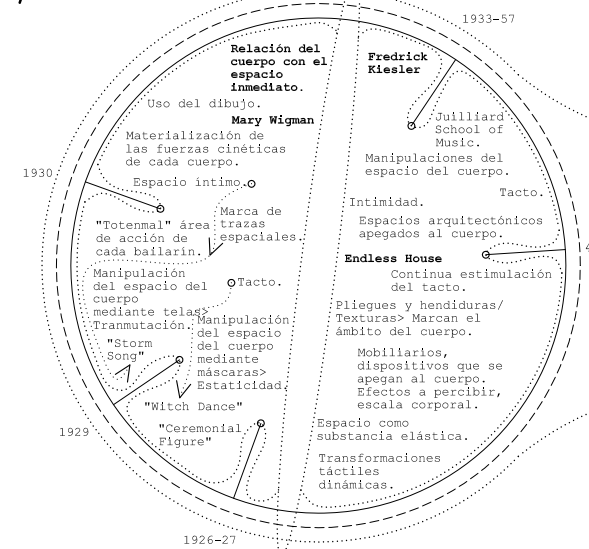


M.W: Mary Wigman  
B.F: Buckminster Fuller (1895- 1983)

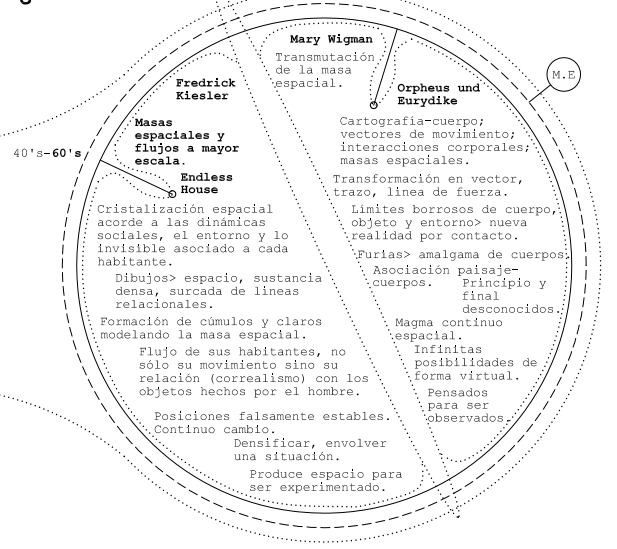
6



7



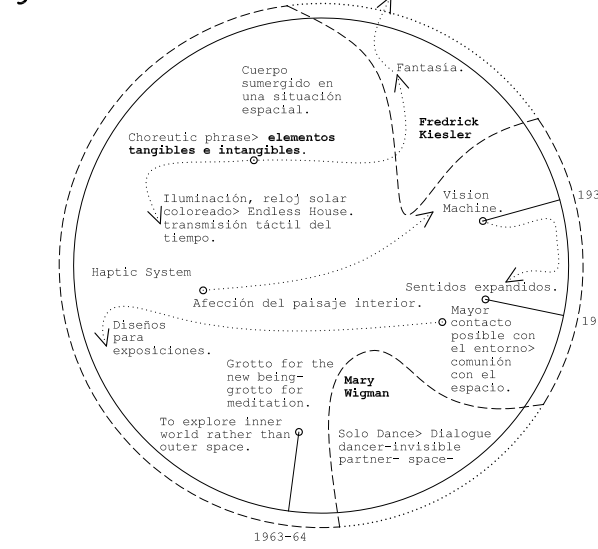
8



Cartografía de nuestra intimidad, nuestro paisaje interno perceptivo permeable a los eventos espaciales que a través del sistema del tacto nos mantienen en todo momento en interrelación con lo que no soy yo. Cómo nos sentimos a nosotros mismos evoluciona en todo momento.

M.E: Mapas de masas espaciales. Esta sistemática de trabajo y representación del movimiento es inseparable de la experiencia.

9



## CAPÍTULO 4. LA INTIMIDAD/ LO TÁCTIL

CUERPO DINÁMICO. EL ESPACIO PROPIO DEL CUERPO Y SU ENTRELAZAMIENTO CON OTRAS MASAS ESPACIALES.

*“...Es el espacio el que es el reino de su actividad real, el que le pertenece porque es uno mismo quien lo ha creado. No es el espacio tangible, limitado y limitante de la realidad concreta, sino el espacio imaginario e irracional de la dimensión que pertenece a la danza, ese espacio que puede borrar los contornos de toda corporalidad y puede convertir al gesto, aún siendo fluido, en una imagen de aparente infinitud, perdiéndose a sí misma en su auto-realización, como rayos, como corrientes, como la respiración. Altura y profundidad, anchura y amplitud [...] los experimenta en su propio cuerpo. Y ellos se transforman en su experiencia viva porque a través de ellos celebra su unión con el espacio.”<sup>1</sup>*



Fig. 61/ Mary Wigman. “Dance in the Stillness” [Danza en el reposo], 1959. Fotografía de Enkelmann.

El movimiento del cuerpo crea espacio. Espacio ilimitado. Espacio que borra los contornos del cuerpo. Espacio del cuerpo. Estamos inmersos en la sustancia del espacio, su carácter no es el del vacío, es el de la densidad de relaciones, tensiones, movimientos... Tal y como veíamos en

---

<sup>1</sup> “... It is space which is the realm of his real activity, which belongs to him because he himself creates it. It is not the tangible, limited and limiting space of concrete reality, but the imaginary, irrational space of the danced dimension, that space which can erase the boundaries of all corporality and can turn the gesture, flowing as it is, into an image of seeming endlessness, losing itself in self-completion like rays, like streams, like breath. Height and depth, width and breadth [...] he experiences them on his own body. And they become his living experience because through them he celebrates his union with space.”  
Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste]. Wigman, Mary: “The Language of Dance”, 582. 83/73/1465. También en: Wigman, Mary: *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1966. (p. 12)

la introducción, citando a Merleau Ponty, es a través del movimiento, de la experiencia motriz de nuestro cuerpo, que se nos proporciona el acceso al mundo, la articulación con los fenómenos. El espacio se activa con nuestro movimiento, descubrimos trazas en su invisibilidad. Tan sólo una posición lo colorea. La conciencia de la inmersión en la sustancia espacial desvela formas dinámicas en continuo cambio con relación a nuestro espacio corporal. Es esa sustancia interminable la que constituye el material principal de trabajo de Mary Wigman (1886- 1973), Rudolf von Laban (1879- 1958) y de Frederick Kiesler (1890- 1965).



Fig. 62/ Mary Wigman. “Tanz der lichten Königin” [Danza de la Reina de la Luz], 1939.

Hasta ahora hemos estudiado el gesto, la actitud, como evento –acción- que afecta en primera instancia al espacio y a nuestra percepción del mismo: el gesto afecta al entorno como el entorno afecta a nuestras acciones. Este entorno se encuentra cargado bien de eventos atmosféricos, artificiales o bien de tramas orgánicas o inorgánicas presentes en la naturaleza y ante las que resonamos de diversas formas. En realidad en los anteriores capítulos hemos visto, a través de la relación cuerpo-entorno, como el movimiento del cuerpo se ha ido liberando y ha conseguido hacerse de nuevo con un movimiento propio a través de la acción desprejuiciada, a través de los efectos atmosféricos y a través de la observación de la naturaleza y la recuperación del cuerpo como valor en si mismo. Es ahora cuando el cuerpo se mueve en el espacio entablando un diálogo abierto con él, entrelazándose en él, modelándolo, enlazándolo según las condiciones del momento, teniendo conciencia absoluta de esta inmersión. Asimismo el espacio arquitectónico utilizará la experiencia y la conciencia de la continuidad espacial como germen de su configuración. Es ahora, cuando podemos abordar con las herramientas adecuadas y mayor detalle el estudio de la estructura del espacio del cuerpo, “cómo nos sentimos en el espacio” y de qué manera podemos trabajar con ese flujo continuo de intercambio entre el espacio del cuerpo y otros espacios que a través del movimiento configura nuestra experiencia. Habitando el movimiento, es decir, instalándonos en él, teniendo conciencia de cada momento, “quedándonos” en cada “fotograma” del mismo con intensidad, tocándolo<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> “To inhabit, is to be at home everywhere”

“Habitat es estar en casa en cualquier lugar” Kiesler, Frederick: *Manifiesto del Correalismo*, 1947.

Es también en esta segunda parte del estudio (capítulos 4, 5 y 6), donde serán más evidentes los procesos y metodologías proyectuales y coreográficas bajo distintos aspectos, que tienen en cuenta esta máxima articulación y contacto con los fenómenos. Empezaremos en este capítulo por el espacio propio del cuerpo y su entrelazamiento con otras masas espaciales a partir de la intimidad y el tacto. La intimidad en este sentido se entenderá tal y como desarrolla el filósofo José Luis Pardo, pero también como lo entienden los protagonistas de nuestro capítulo, como ese espacio que “*sólo existe si es recorrido, habitado, caminado (bailado diríamos nosotros) y sentido por sus pobladores, sólo si es decorado, figurado, cantado por sus habitantes*”<sup>3</sup> para José Luis Pardo siendo seres espaciales, “*desde que estamos en el espacio, sólo podemos sentirnos a nosotros mismos a través del espacio, mediante la distancia: cuando miro, toco o escucho mi propio cuerpo, estoy en dos lugares a la vez, en mi mirada, mi tacto o mi oído y en lo mirado, tocado o escuchado. Y no puedo en modo alguno suprimir la distancia o diferencia entre ambos lugares, no puedo aspirar a una conciencia perfecta. La distancia o el intervalo son la condición para que pueda, a través de mis sentidos, sentirme a mi mismo [...]* Tal es la naturaleza íntima del espacio (humano) y, sólo en ese sentido, la naturaleza del espacio íntimo.”<sup>4</sup> Y es en este sentirse a sí mismo donde aparece la tecnología del tacto, en su traducción inglesa “*haptic sense*” o “*haptic system*”, ya que nos gustaría evitar identificar el tacto únicamente con lo que tocamos por medio de nuestras manos sino que tal y como argumenta Gibson se trata de una propiedad de toda la piel que cubre nuestro cuerpo. Para Gibson el tacto se refiere a dos facultades distintas: una referida a la presión sobre la piel, al contacto directo con el entorno y la otra referida a la habilidad del cuerpo para percibir su propio movimiento, en resumen: “*The haptic system [...] is an apparatus by which the individual gets information about both the environment and his body. He feels an object relative to the body and the body relative to an object. It is a perceptual system by which animals and men (humans) are literally in touch with the environment*”<sup>5</sup>

Así en ese lugar donde nos sentimos a nosotros mismos, siendo conscientes de nuestro espacio y estando en con-tacto con lo que no es el espacio de nuestro cuerpo, en ese lugar común donde no hay contornos y no hay un principio o un final, es donde nos sumergimos a través de la experiencia del baile. Ese lugar está referenciado al cuerpo, nuestro cuerpo, y cada espacio y lugar que distinguimos, o cartografiamos a partir del movimiento y el tacto es en este sentido nuestro espacio y debido a la naturaleza recíproca del tacto nuestro cuerpo pasa a pertenecer también a ese lugar<sup>6</sup>. Es aquí donde nos situamos al comienzo de esta segunda parte.

---

<sup>3</sup> Pardo, José Luis: *La intimidad*, Pre-textos, Valencia 1996. (p.162)

<sup>4</sup> *Ibid.*, (p.159)

<sup>5</sup> “*El sistema relativo a la tecnología del tacto [...] es un aparato según el cuál el individuo obtiene información acerca tanto del entorno como de su cuerpo. Siente un objeto relativo al cuerpo y el cuerpo relativo al objeto. Es un sistema perceptivo según el cuál animales y humanos están literalmente en contacto con el entorno*”

Rodaway, Paul: *Sensuous Geographies. Body, sense and place*, Routledge, New York, 1994. (p. 42)

<sup>6</sup> Para profundizar en estos aspectos desde el campo de la geografía ver:

Rodaway, Paul: *Sensuous Geographies. Body, sense and place*, Routledge, New York, 1994.



## EL ESPACIO NO ES VACÍO. *ENDLESSNESS* Y CONTINUIDAD ESPACIAL

“... la composición espacial es imposible sin un sentido de continuidad [...] el continuum. [...] El artista crea imponiendo límites sobre lo interminable.” Frederick Kiesler <sup>7</sup>

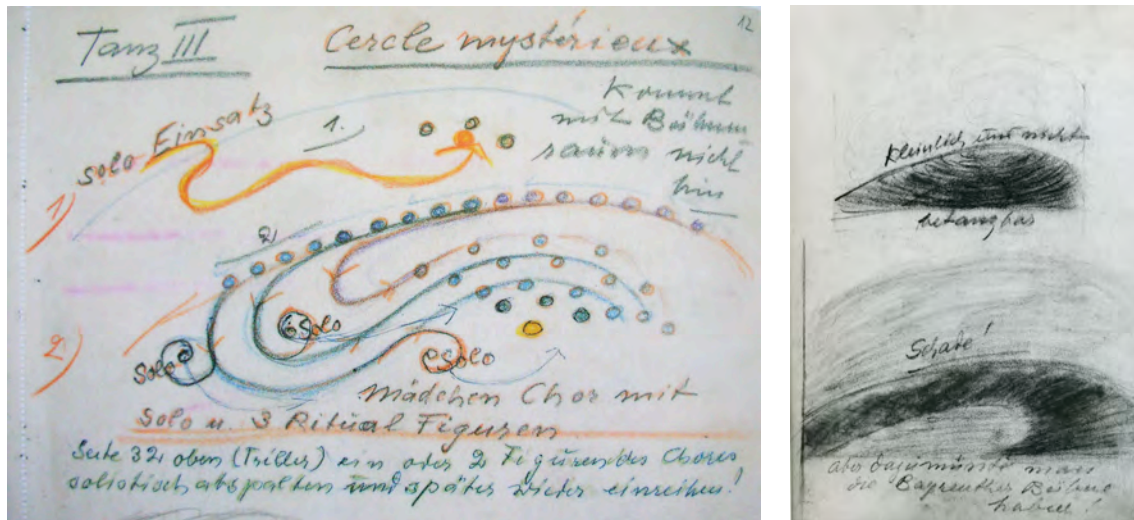


Fig. 63/ “Sacre du Printemps” [La consagración de la Primavera] 1957. Dibujos de los flujos espaciales y cúmulos conformados por el movimiento de Mary Wigman.

1924: En Viena, Frederick Kiesler planifica la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales, donde además construye su manifiesto acerca de cómo debía ser el espacio escénico: el *Raumbühne* [Espacio-Escenario]. Dentro de los presupuestos del Constructivismo, el nuevo espacio escénico de Kiesler dialogaba con ideas y proyectos que formaban parte de la cultura arquitectónica del momento pero que no habían llegado a construirse<sup>8</sup>. En este caso el *Raumbühne* sí se construyó, si bien tuvo una vigencia de tan sólo tres semanas, encarnó las ideas acerca del nuevo espacio adecuado para el movimiento y la observación de la escena, que revolucionaba la concepción tradicional con proskenio de los escenarios teatrales y lo que es más importante, fue el primero de los proyectos en los que Kiesler empieza a desarrollar, con más claridad, sus ideas acerca del *continuum* espacial y lo *interminable* que le acompañarán a lo largo de todo su desarrollo creativo y vital. El *Raumbühne*, se instaló en el Konzerthaus de Viena y consistía en diversas plataformas escénicas conectadas bien mediante una rampa en espiral bien mediante un sistema de escalerillas. En el centro y elevada, una plataforma circular constituía el plano con mayor altitud para la representación. Este espacio escénico provocaba la posibilidad de la representación simultánea a diversas alturas y en movimiento dinámico y centrípeto, de forma continua, así como la multidireccionalidad del evento, no habría un foco central de observación ni una audiencia situada en un único plano

<sup>7</sup> “... spatial composition is impossible without a sense of continuity [...] the continuum. [...] The artist creates by imposing limits on endlessness.”

Kiesler, Frederick J. : *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*, Simon and Schuster, USA, 1966. “Dance Script” (p. 384- 403)

<sup>8</sup> Barbara Lesák en “*Visionary of the European Theater*” hace referencia en especial a los ideados por Anton Weiniger o Moholy-Nagy. Ver: AA.VV: *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989. (p.37) El proyecto para el Teatro Total de Gropius será posterior, de 1927.

hacia la que dirigir la acción. La acción por tanto se extendía sin principio ni fin, de forma continua y tridimensional a lo largo de la representación. El *Raumbühne*, aparece en un momento en el que la danza expresionista alemana- *Ausdruckstanz*- es ya un hecho, Gertrud Bodenwieser (1890- 1959) y su grupo, integrantes en Viena del movimiento, actúan en el espacio construido por Kiesler. Tan sólo un mes y medio después Bodenwieser participa en la producción “*Franziska*”. Su director: Karl Heinz Martin había ensayado en el *Raumbühne* la obra “*Methusalem*” que no llegó a estrenarse finalmente, pero esta experiencia hace que las cualidades del espacio escénico de Kiesler intenten transportarse al escenario convencional del *Raimundtheater*, donde se representará “*Franziska*”, si bien el resultado no es tan innovador.

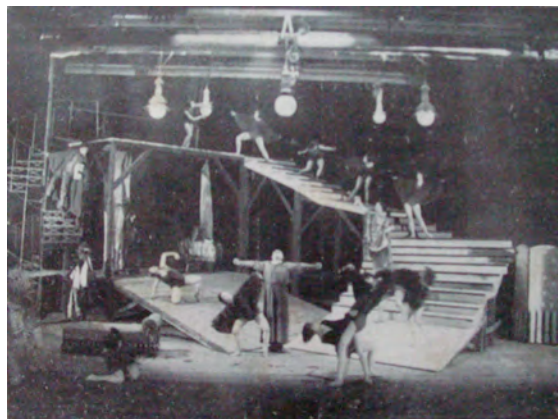


Fig. 64/ A la derecha el *Raumbühne* [Espacio-Escenario], 1924 de F. Kiesler. Konzerthaus, Viena. A la izquierda “*Franziska*”, Raimundtheater, Viena.

Las críticas a estos eventos nos pueden dar una idea cercana a la experiencia del escenario de Kiesler: “... *forces the performers to move freely. Thus, acting like light, spreads wave-like in all directions. The space stage allows for exceptionally lively and varied mass groupings...*”<sup>9</sup> Esta manera de conformar el espacio, hacerlo denso y visible y esculpirlo a través del movimiento, es una de las principales características de la *Ausdruckstanz* [Danza Expresionista alemana], y conforma, como ya hemos nombrado, el principal argumento del trabajo de Mary Wigman, quien podemos decir, es la principal exponente de la *Ausdruckstanz*. Mary Wigman, se formó en Hellerau según el método de Jacques Dalcroze<sup>10</sup> y posteriormente, necesitando explorar más posibilidades del movimiento en independencia de la música y aconsejada por su amigo el pintor Emil Nolde<sup>11</sup>, acude a Suiza a Monte Verità<sup>12</sup> en 1913, a la escuela- *School of all the Arts*

<sup>9</sup> “... *fuerza a los intérpretes a moverse libremente. Así, actuando como la luz se despliegan del modo similar a las ondas en todas las direcciones. El espacio del escenario permite grupos de masas excepcionalmente vívidos y variados*”

Alfred Polgar, *Franziska*, *Die Weltbühne*, n.14, Berlín 7.4.1925, (p.250)

<sup>10</sup> Incluso se le ofreció llevar una sucursal de la escuela Dalcroze en Berlín. Oferta que rechazó después de que Rudolf von Laban la animara a conformar su propio camino bailando.

<sup>11</sup> *Emil Nolde me dijo: “Él (Laban) se mueve como tu y baila como tu lo haces, sin música”.*

Wigman, Mary: *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1975. (p. 26)

<sup>12</sup> La idea de fundar una colonia en Monte Verità surgió en 1899. Se trataba de una colonia que se hacía eco de las corrientes del momento que ya vimos esbozadas en el primer capítulo. Corrientes que intensificaban la relación del cuerpo con la naturaleza para fomentar un nuevo modo de vida y también



Fig. 65/ A la izquierda improvisación en Monte Verità, alrededor de 1913. A la derecha Mary Wigman en “Hexentanz” (I) [Danza de la bruja], presentada por Laban en Munich, 1914. Fotografía de Hugo Erfurth.

of Life [Escuela de todas las Artes de la Vida]- de Rudolf von Laban quien será su influencia más importante ya que permanecerá con él hasta el año 1920 que creará su propia compañía. En Monte Verità el trabajo base a partir del cuál se avanzaba era la improvisación<sup>13</sup>, el fin era el de explorar las posibilidades del movimiento de cada uno. Así Wigman, con la guía de Laban, supera la forma de moverse según frases rítmicas prescritas y encuentra el camino a través del cuál establece su propio diálogo con el espacio, su propio lenguaje. En este diálogo, el espacio se entiende como un hecho, es algo real, que se siente y con quien se trabaja en compañía. Mary Wigman reporta como este trabajo en conexión íntima con el espacio es especialmente intenso en los solos, donde el bailarín se refiere en todo momento a sí mismo y al espacio con el que contacta con todas las partes de su cuerpo. Perdiéndose en su interminable continuidad. “Monotony. Whirl Dance” [Monotonía. Danza Torbellino] (1927- 1942) es un buen ejemplo. Se trata de una danza basada en giros continuos acompañados de piano y percusión en constante repetición. En la danza el cuerpo perdía sus límites habituales, sumándose al giro del espacio al completo, sin principio ni fin, no era ya uno mismo el que giraba sino que era girado por la corriente general que se expandía por el continuo espacial: “... there was the big circle of space spanned like an arc, narrowing itself in a spiral and contracting to one point which was called the center, which became the center and remained the center. Nothing more happened, only

---

para explorar nuevas técnicas terapéuticas. Laban aceptó la oferta de dirigir la nueva escuela de la colonia. La formación a través del movimiento se combinaba con la vida natural, cultivaban, cocinaban, etc. Tenían menú vegetariano, algunas horas para tomar el sol cada día e improvisaciones al aire libre.

<sup>13</sup> “Open air, meadows surrounded by trees, a sunny beach, and a small group of rather queer people. [...] How young we were! We moved, we jumped, we ran, we improvised and outlined our first simple solo dances and group sketches. To me it was meant to be a short summer course, and it turned into a life’s direction. [...] And there was always Laban, drum in hand, inventing, experimenting. [...] We danced with music and without it. We danced to the rhythms of poetry, and sometimes Laban made us move to words, phrases, little poems we had to invent ourselves.”

“El aire libre, praderas rodeadas de árboles, una playa soleada, y un grupo pequeño de gente bastante peculiar. [...] ¡Qué jóvenes éramos! Nos movíamos, saltábamos, corríamos, improvisábamos y esbozábamos nuestras primeras danzas solos o en formaciones grupales. Para mí, iba a ser un corto curso de verano y se convirtió en una dirección vital. [...] Y estaba siempre Laban, percusión en mano, inventando, experimentando. [...] Bailamos con música y sin ella. Bailamos al ritmo de poesía, y a veces Laban nos hacía movernos según palabras, frases, pequeños poemas que teníamos que inventar nosotros mismos.”

Wigman, Mary: *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1975. (p. 33- 34)



*the relentless turning around one's own axis. Fixed to the same spot and spinning in the monotony of the whirling movement, one lost oneself gradually in it until the turns seemed to detach themselves from the body, and the world around it started to turn. Not turning oneself, but being turned, being the center, being the quiet pole in the vortex of rotation! [...] without beginning, without end..."*<sup>14</sup>



Fig. 66/ A la izquierda Mary Wigman en “Monotony. Whirl Dance” [Monotonía. Danza Torbellino]. A la derecha Mary Wigman en “Raumgestalt” [Forma Espacial]. 1928.

A través del giro se siente la sustancia espacial como parte de nuestro cuerpo y viceversa. Tan sólo queda una referencia con respecto a todo lo demás y *referenciada* a nuestro cuerpo ahora disuelto en el magma espacial: seguimos en el centro, articulamos el fenómeno desde el centro, estamos inmersos en él, no distinguimos dónde empieza o termina, estamos unidos a él. Somos corriente espacial, dinámica, pero estamos en el punto de máxima calma en esta disolución, así nos sentimos a nosotros mismos en el movimiento. El espacio del cuerpo queda unido al espacio más allá de nuestra piel. En esta danza Wigman hace referencia- como origen- a la experiencia táctil que resultaba al escuchar un instrumento, un gong de origen chino que sonaba a partir del rozamiento y la vibración que éste producía. Wigman habla de cómo las ondas sonoras modelaban el espacio y uno podía sentir las con todo el cuerpo, a través de la piel, la habitación entera vibraba y esa vibración unía el espacio del cuerpo al de la estancia y a todo el resto. Es esta disolución que supone el intercambio del espacio corporal con el espacio activo la que se intensifica en “Monotony”. Otro ejemplo de la conciencia del

<sup>14</sup> “... estaba el gran círculo de espacio extendiéndose como un arco, estrechándose en una espiral y contrayéndose hasta un punto que era nombrado como el centro, el cuál se convirtió en centro y permaneció así. Nada más sucedía, sólo el incesante giro alrededor del propio eje. Fijado al mismo lugar y girando en la monotonía del torbellino, uno se pierde a sí mismo gradualmente en ello hasta que los giros parecían separarse ellos mismos del cuerpo y el mundo alrededor de él empezaba a girar. No girando uno mismo sino siendo girado, siendo el centro, ¡siendo el polo en calma en el vórtice de rotación! [...] sin principio, sin final...”

Wigman, Mary: *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1966. (p. 39)

trabajo con la masa espacial, definiéndola y modelándola es “*Raumgestalt*” [*Forma Espacial*] de 1928, donde a través del movimiento y de una tela, se van haciendo visibles las trazas espaciales y sus configuraciones, abrazándolas, cualificándolas haciéndolas visibles<sup>15</sup>. Asociada a esta conciencia del espacio como hecho, como sustancia densa, está el proceso de improvisación según el cuál emergían las danzas. Frente a la composición, que conlleva una forma claramente delineada y precisa, impuesta desde fuera, la improvisación era más bien una coordinación flexible, que aparecía según sucesiones de ideas espontáneas a través de este diálogo con el espacio<sup>16</sup>. Y en este flujo espacial, la herramienta que lo modelaba era la expresión. Wigman pensaba en la danza como lenguaje y trataba de expresar la idea concreta o tema de la danza a través de su escritura en el tiempo y en el espacio<sup>17</sup>, en el *continuum*, haciéndola así visible. En esta escritura sobre el tiempo y el espacio que se hacía mediante el movimiento del cuerpo, en ocasiones se incorporaban otros elementos como la música o la palabra, que venían a intensificar dicha escritura. Éstos apoyaban el modelado de la sustancia espacial que el cuerpo proponía y constituían un apoyo más a la inmersión en dicha sustancia, vibrante y articulada. Wigman trabajaba con la danza independientemente de la música y muchas de sus actuaciones fueron en silencio, como en su debut en Munich (1914)- asociada aún a la compañía de Laban- donde Mary coreografió y bailó dos piezas “*Solo*” y “*Hexentanz*” [*Danza de la Bruja*] (I)<sup>18</sup>, de las cuales “*Solo*” fue realizada sin música o ningún otro acompañamiento. Por esto mismo, cuando la música aparecía, lo hacía siempre cuando la coreografía ya estaba montada- es decir los movimientos no eran deudores de la música- y lo hacía para intensificar las conformaciones espaciales creadas por su cuerpo. Un ejemplo de ello es “*Hexentanz*” [*Danza de la Bruja*] (II) de 1926, donde la percusión potenciaba las vibraciones que los movimientos provocaban extendiéndolas según una onda expansiva a todo el ámbito del lugar. El continuum espacial se hacía visible y alcanzaba mayor escala a través

<sup>15</sup> Al hablar de lo específico de la danza expresiva alemana personificada en Mary Wigman, su alumna y posteriormente más importante colaboradora Hanya Holm dirá en 1935: “*Mary Wigman illustrates perfectly its intimate feeling for space. [...] In her dances she alternately grapples with space as an opponent and caresses it as though it were a living sentient thing. In her gestures and movements she carves boldly and delicately visible and fluid forms, shaping, surrounding, and thinking in the space, which presses close about her. Similarly, this emotional impetus makes felt its influence even in the physical techniques of the moving body.*”

“*Mary Wigman ilustra perfectamente su sentimiento íntimo por el espacio. [...] en sus danzas alternativamente forcejea con el espacio como un oponente y lo acaricia como si fuera algo vivo y sensible. En sus gestos y movimientos talla audazmente y delicadamente formas visibles y fluidas, dándoles forma, rodeándolas, y pensando en el espacio, el cuál comprime contra ella. Similarmente, este ímpetu emocional hace sentir su influencia incluso en las técnicas físicas de movimiento del cuerpo.*”

Holm, Hanya: in *Modern Dance* edited by Virginia Stewart, E. Weyne, New York, 1935. Ver en: Partsch- Bergsohn, Isa: *The makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, Princeton Book Company, 2002. (p.57)

<sup>16</sup> Wigman, Mary: *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1975. (p. 86)

<sup>17</sup> “*Whatever the dancer wants to express, he has to make it visible. I would even like to say: he has to write it out in time and space so clearly and so distinctly that it becomes readable.*”

“*Aquello que el bailarín quiere expresar, tiene que hacerlo visible. Incluso diría: tiene que escribirlo en tiempo y espacio tan claramente y tan perfectamente que pueda leerse.*”

Notas manuscritas en inglés en el archivo de Mary Wigman: “*You have asked me to talk to you about the Modern German Dance.*”. Academia de Artes de Berlín [*Akademie der Künste*].

<sup>18</sup> Primera coreografía de este nombre. La segunda y más famosa “*Hexentanz*” en la que Mary Wigman hace uso de una máscara data de 1926.





Fig. 67/ Mary Wigman en “Hexentanz”, 1926.

del sonido. La percusión era especialmente interesante para Wigman- sus alumnos aprendían a tocar instrumentos de percusión- sobretudo porque era un sonido creado por la acción y ritmos del cuerpo, como los latidos del corazón, un ritmo que era imposible descifrar si estuvo primero en el cuerpo o en el instrumento. Una conexión entre el espacio del cuerpo y el espacio más allá de la piel, la percusión la siente uno mismo en forma de resonancia o eco, en el interior. La percusión permitía establecer una relación intensamente táctil con las ondas sonoras. La percepción del espacio articulado por el sonido era corporal. Por su parte también la palabra<sup>19</sup> conformaría un espacio con sus sombras y brillos, con sus matices, capaces de revelar trazas y configuraciones en el magma espacial. Tanto Gertrud Bodenwieser como ella la usarán en ocasiones. En la obra ya nombrada “*Franziska*”, Bodenwieser usa la palabra para modelar el espacio junto al movimiento, ésta se interpreta como sonido, ampliándose en el espacio. Bodenwieser describe como atendían al color de los tonos, a las sombras de las palabras de modo intensamente detallado, aliándose dichos matices a los del movimiento. Será Wigman quien desarrollará esto en “*Totenmal*” (1930), la producción de mayor escala basada en la palabra y no en la música, en ella se usó la combinación de luz, la poesía de Albert Tallow y el espacio, nada más. Ambas, palabra y danza se apoyaban la una a la otra dando forma al espacio. Muchas de estas experimentaciones tenían su origen en las amplias interrelaciones entre diversas disciplinas, que tanto Wigman como Laban, tuvieron en sus procesos creativos. Estuvieron en contacto con los dadaístas en Zurich entre 1916 y 1919, de forma asidua en el Cabaret Voltaire y en la Galerie Corey<sup>20</sup> (Galerie Dada), y también estuvieron en relación con los pintores expresionistas, especialmente Emil Nolde y Ernst

<sup>19</sup> Es a la palabra a la que José Luis Pardo dedica amplio estudio al hablar de la intimidad y es que para él la intimidad aparece como un efecto del lenguaje, al escucharnos a nosotros mismos, además “*la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir*” Es decir siempre hay un contenido implícito que no podemos explicitar o explicar con palabras. “*Lo implícito del lenguaje no es lo explícito reprimido o encubierto, sino algo de naturaleza sustantivamente no explicitable ni traducible al lenguaje de la denotación, algo que cuando se “explicita” o se “traduce” a denotación se falsea, se aniquila, se echa a perder.*” La danza es un lenguaje implícito, Mary Wigman se refiere a numerosas ocasiones en las que le preguntaban por el significado de sus piezas y argumentaba que no podía expresar con palabras ese significado, por eso lo bailaba. Se trata de una comunicación como ya vimos en el primer capítulo dirigida al cuerpo en su totalidad y es por eso, que en el “*doblez*” implícito del lenguaje, en esa parte que no se puede explicitar porque se echaría a perder, reside un elemento que puede intensificar la forma dada al espacio mediante el movimiento de la danza.

Pardo, José Luis: *La intimidad*, Pre-textos, Valencia 1996

<sup>20</sup> En 1917 Mary Wigman organizará la inauguración de la Galerie Corey (Galerie Dada) con una art-dance poem que combinaba pintura, escultura y artes gráficas con su danza así como declamación.



Fig. 68/ Bewegungschöre [*Coro de Movimiento*] de Laban en Hamburgo. Entre 1922 y 1926.

Ludwig Kirchner o con alguno de los impulsores de la Bauhaus como Will Grohman, con intensidad en los años veinte; Wigman y Laban entraron en contacto con todo este círculo intelectual y artístico. En la antología publicada en 1926, "*Tanz in dieser Zeit*" [*La Danza en este Momento*]<sup>21</sup>, por Paul Stefan sobre el estado de la danza europea, se hacen patentes estas conexiones entre Oskar Schlemmer, que hablará de su *danza matemática* [*Tänzerische Mathematik*], Bodenwieser que hablará sobre el *escenario de las palabras* [*Tanz auf der Sprechbühne*], o Laban que hablará de la *representación del movimiento* [*Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe*]. Todos ellos inciden en el espacio como sustancia con la que tratar, no como vacío sino como un lugar lleno de relaciones. Será Wigman la que escriba la introducción al volumen señalando el momento experimental en el que se encontraba la danza en ese momento, lleno de posibilidades, sin una tradición a la que aferrarse y sin una línea clara a seguir, un momento fascinante. Laban era uno de los grandes responsables de este afán experimental. A partir de 1912, tras haberse interesado en arquitectura y artes, Rudolf von Laban decide dedicarse en exclusiva al movimiento y a la danza. Estará influido por Jacques Dalcroze y otros movimientos coetáneos de la *Körper Kultur* [*Cultura del Cuerpo*], pero también por Kandinsky y sus ideas relativas a la espiritualidad en el arte que también influirán a Mary Wigman en la medida en la que se hablaba de una nueva danza capaz de aflorar desde el espíritu interior. En ese sentido Laban reconoce en Isadora Duncan un gran avance al haber recuperado la poética en el movimiento y haber rescatado la espiritualidad- Wigman también la admirará en su naturalidad- pero a su vez considera que su danza es demasiado dependiente de la música. Laban inicia este camino de forma clara, el de la independencia de la danza. Él estudiará el movimiento en toda su potencia espacial como expresión autónoma. Hay que comentar aquí, el avance que supone el estudio de Laban con respecto al que ya vimos con relación al gesto de François Delsarte- estudios que también conoció Laban- y es que si bien Delsarte utilizaba la observación del gesto como principal herramienta de trabajo, Laban, apoyándose en la anatomía, en la cristalografía –geometría- y las matemáticas, disecciona las posibilidades del movimiento, no es un estudio que utilice la observación sino la experimentación, encontrar nuevos modos de moverse en conexión con el espacio. Laban, al igual que Wigman y Kiesler, trabajará con el espacio como lleno, como sustancia densa e interminable. Así sus experimentaciones con el movimiento desnudo inciden en la espacialidad y no en la expresión. Para Laban, por tanto, *el espacio vacío no existe, por*

<sup>21</sup> AA.VV: *Tanz in dieser Zeit*, Universal Edition, Viena, 1926.

el contrario, el espacio sería una súper abundancia de movimientos simultáneos<sup>22</sup>. El espacio es inseparable del movimiento, de la fuerza, de la expresión y cualquier condensación en él, lo hace visible. De este modo la sustancia densa del espacio está siempre en continua transformación y movimiento y es a través del movimiento y del contacto en nuestro cuerpo que somos capaces de distinguir sus configuraciones e impresiones espaciales. *“Today we are perhaps still too accustomed to understanding objects as separate entities, standing in stabilished poses side by side in an empty space. Externally it may appear so, but in reality continuous exchange and movement are taking place. [...] This impression of rest is an illusion. What we cannot perceive with our senses, especially with our fundamental sense of touch remains unreal and its very existence is denied, until intuition or research discovers the unique and universal role of movement as a visible aspect of space.”*<sup>23</sup>

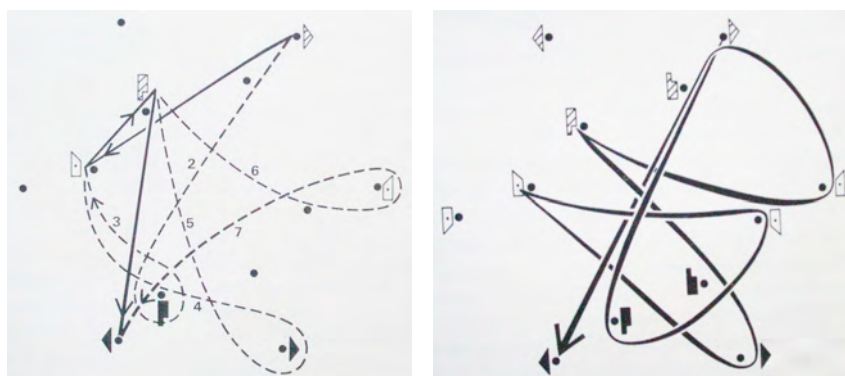


Fig. 69/ Diversas escalas de movimiento. Rudolf von Laban.

Todo movimiento así emerge de este continuo infinito espacial<sup>24</sup>. No hay movimiento sin espacio ni espacio sin movimiento. Todo movimiento es un continuo intercambio en las asociaciones espaciales, produciendo- como venimos diciendo, modelando- uniones y enlaces, nudos, concentrados, separaciones, en un proceso continuo de aparente estabilidad y

<sup>22</sup> Laban, Rudolf von: *Choreutics*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1966. (p. 3)

<sup>23</sup> *“Hoy estamos quizás todavía demasiado acostumbrados a entender los objetos como entidades separadas, permaneciendo en poses estables unos al lado de los otros en un espacio vacío. Externamente puede aparentar eso, pero en la realidad, un continuo intercambio y movimiento está teniendo lugar, esta impresión de reposo es una ilusión. Lo que no podemos percibir con nuestros sentidos, especialmente con nuestro sentido fundamental del tacto, permanece irreal y se niega su existencia, hasta que la intuición o la investigación descubre que el único rol universal del movimiento, es su papel como aspecto visible del espacio.”* Ibid., (p. 4)

<sup>24</sup> En el texto dedicado a La Intimidad al que ya hemos hecho referencia de José Luis Pardo, aparece la siguiente cita de la novela *“Los Meteoros”* de Michel Tournier que viene a darnos una imagen intensificada de lo que argumenta Laban:

*“Cuando era delineante, el espacio constituía para mí una idea puramente negativa. Era la distancia, es decir, la manera que tenían las cosas de no estar en contacto unas con otras. Sobre este vacío, los ejes de coordenadas lanzaban paralelas filiformes... El espacio se ha convertido, ahora, en una sustancia llena, densa, rica en cualidades y atributos, y las cosas en islotes recortados de esta sustancia, hechos de esta sustancia; móviles, sí, pero a condición de que todas las relaciones de su sustancia con la sustancia exterior acompañen y registren el movimiento... Yo mismo... estoy hecho de esta sustancia, y mi envoltura es, también ella, permeable al cien por cien.”*

Pardo, José Luis. Ob. Cit., (p.158)

Tournier, Michel: *Los Meteoros*, Alfaguara, Madrid, 1986. (p. 416)

movilidad en la sustancia espacial. El movimiento no es algo que ocurre ocasionalmente en un lugar vacío, el movimiento por el contrario, es el aspecto visible del espacio. Es un aspecto fundamental del espacio. Y todo lo que se refiere a la percepción que tenemos de la masa continua espacial, todos sus cambios que vemos y sentimos son según Laban impresiones táctiles, para él todos nuestros sentidos son variaciones del sentido del tacto. Al provocar nuevos movimientos, encuentros, nuevas posiciones, condensaciones, aparecen nuevos contactos y nuevas impresiones táctiles. La intensidad del contacto con el espacio la representa igualmente Frederick Kiesler en su dibujo sobre los “*Sentidos Expandidos*”<sup>25</sup>(1942) donde intenta ver de qué manera se consigue el mayor contacto posible con el entorno, de qué manera se elimina toda barrera y se consigue la comunión con el espacio. Kiesler testó esta conexión también en sus diseños para exposiciones (especialmente las relacionadas con los surrealistas)<sup>26</sup> donde todo el cuerpo participaba en la manera idónea de contemplar las obras, de estar una vez más *en contacto* con ellas. Asimismo en éstas se trabaja con la continuidad espacial disponiendo todos los planos como posibles para instalar obras, se establecía un entorno continuo. Esta misma conciencia de la continuidad espacial y la densidad de relaciones y tensiones que la conforman aparece también en las *Galaxias* de Kiesler. En ellas la importancia del espacio entre objetos es casi mayor que la de los objetos en sí mismos, y cada fragmento o islote, junto al entorno, configura un nuevo sistema espacial en continua interrelación y sin principio ni fin. Las *Galaxias* de Kiesler serán diversas pinturas agrupadas según diferentes relaciones de distancia en el espacio, en diálogo con él de modo que forman una obra completa. Su primera obra denominada como *Galaxy* data de 1913 y se trataba de un retrato de un estudiante ruso. Este método para hacer retratos o captar cualquier otra realidad trataba de capturar la continuidad espacial así como el pasado, presente y futuro del cuerpo representado. El principio más importante era controlar la distancia y posicionamiento de unas piezas con respecto a otras estableciéndose una tensión espacial que el observador debe experimentar para entender la complejidad y polidimensionalidad de la obra. De esta forma, la obra se extendía por todo el espacio, ya que los límites de su materialidad no eran sus límites reales sino que estaba formada por las relaciones y tensiones que se habían generado, por las interrelaciones, que eran activadas por el observador en movimiento. “...*The object breathes into the surrounding and also inhales the realities of the environment.*”<sup>27</sup> [...] *infinite environ, constantly renewing itself, everchanging, reborn [...] there is no outer space [...] it is all part and*

<sup>25</sup> La manera de trabajar de nuestros sentidos es interés patente en Kiesler. Uno de sus más famosos proyectos al respecto es la “*Vision Machine*” (1938- 39) “*Por medio de esta demostración aprendemos que ni la luz, ni el ojo, ni el cerebro, solos o juntos, pueden ver. Más bien, vemos tan sólo a través de la coordinación total de las experiencias humanas; e incluso entonces, es nuestra propia imagen concebida, y no realmente el objeto en sí, lo que vemos. Aprendemos, por lo tanto, que vemos gracias a nuestra capacidad creativa y no por medio de una reproducción mecánica.*”

“Breve descripción de *Vision Machine*”, original mecanografiado, (1940-42). Legado Kiesler. Ver en AA.VV: *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*, IVAM, Valencia, 1997. (p. 70)

<sup>26</sup> Nos referimos especialmente a las exposiciones “*Art of this Century*”(1942), “*Exhibition Internationale du Surréalisme*” (1947) y “*Blood Flames*” (1947)

<sup>27</sup> “... *El objeto respira en el entorno e inhala las realidades del mismo.*”

Kiesler, Frederick: *Segundo Manifiesto del Correalismo*, En: *Art International*, nº 9, marzo 1965. (p. 27)

*parcel of the same composition.*"<sup>28</sup> Esto será desarrollado por Kiesler en su *Manifiesto del Correalismo* y en sus ideas de lo interminable- *endlessness*. En 1947, si bien no es publicado hasta 1949<sup>29</sup>, Kiesler escribe el Manifiesto del Correalismo. De acuerdo con éste la co-realidad está conformada por las fuerzas que continuamente producen intercambios entre los objetos y su entorno. Continuas fuerzas de integración y desintegración existentes en el espacio. Así el Correalismo estudia las leyes de estas asociaciones e interrelaciones, estudia las dinámicas de continua interacción entre el hombre y sus entornos naturales o tecnológicos. Así la arquitectura es un organismo vivo, está conformada por las trayectorias dinámicas de la sustancia espacial. En tensión densa y continua. Así aparece la *Endless House* que veremos más adelante y muchos otros proyectos asociados a esta continuidad espacial interminable y a diversas masas corporales u objetuales en continuo contacto. Proyectos como por ejemplo la "City in Space" (1925) o la "Space- House" (1934) donde se recogían ideas ya expresadas desde 1924 sobre las interrelaciones del cuerpo con su entorno: de forma espiritual, física, social, mecánica, etc. O como todos los proyectos asociados al movimiento en espiral como representativo del continuo flujo espacial de características similares a la descrita "Monotony. Whirl Dance" de Mary Wigman. Nos referimos al *Raumbühne* o al *Film Guild Cinema* (1929) de Nueva York donde en los estudios para el mismo aparecen una serie de pinturas en las que se hace referencia a cómo se imaginaba Kiesler el espacio escénico del *Raumbühne*, en el que los bailarines o actores podrían moverse interminablemente, en espiral, entrando en contacto con el espacio de la sala e irradiando este flujo continuo en escena. Igualmente este es el tema



Fig. 70/ A la izquierda intérpretes moviéndose en el espacio escénico tridimensional. Estudios para *Film Guild Cinema* (1929). A la derecha trazas coreográficas espaciales de Mary Wigman.

de trabajo con lo interminable en el coetáneo "Endless Theater" (1923- 25). Construido según una doble cáscara de material continuo- cuya cara interior permitía proyecciones en toda su superficie- estaba configurado por una serie de rampas en espiral, líneas de asientos y plataformas escénicas de diversos tamaños. En una de las versiones que Kiesler da para la

<sup>28</sup> "... infinito entorno , constantemente renovándose, cambiando, renaciendo [...] no existe un espacio exterior (al objeto) [...] forma todo parte de la misma composición"

AA.VV: Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 1989. (p. 83, 86)

<sup>29</sup> *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1949.

Ver también: AA.VV: Frederick Kiesler. *Endless Space*, MAK Vienna, 2001. (p. 92)



parte superior del espacio, las rampas siguen subiendo hasta la zona superior de la cáscara siendo completamente practicable en toda su altura. Pero quizás el proyecto donde la espiral es usada más claramente para cambiar (intensificar) esta relación entre cuerpo y entorno e integrarlos según el punto de vista del correalismo, es el proyecto que Kiesler desarrolla para la *Place de la Concorde* en París (1925). Para este lugar el proponía una estructura que permitiera un continuo fluir de gentes, a partir de un desarrollo en espiral de una rampa, cada vez más amplia, se alcanzaría altura suficiente como para divisar toda la ciudad. Una autopista cruzaría la estructura en su séptimo nivel en su trayecto hacia la ciudad al completo y sus suburbios. Serviría para tráfico rápido pero también como interminable escenario para eventos públicos de magnitud local y nacional: *“Thus the whole town is transformed into one action-area and an integration of “buildings and inhabitants” become as organic as it is automatic [...] A dynamo of continuous activities, the “endless structure” winds its way in spiral ramps, and in its power of suction and ejection becomes the very expresión of a living organism rather than a solid mass of Architecture”*<sup>30</sup> En definitiva, la espiral permitía un perpetuo cambio y renacimiento de configuraciones espaciales<sup>31</sup>. Y es esto lo que también estudia Laban desde 1912. Laban define el movimiento como *“living architecture, living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesión.”*<sup>32</sup> Esta “arquitectura” es creada por los movimientos de nuestro cuerpo y está hecha de las trayectorias, de las huellas que dejan los rastros de nuestros movimientos en el espacio, es lo que el denominará *“trace-forms”*. Es esta conciencia del continuo espacial y en continuo cambio la que hace que Kiesler se interese por la danza. Dentro de su diario y compendio de escritos, *“Inside the Endless House”*<sup>33</sup> aparece un texto completo *“Dance Script”*<sup>34</sup> en el que esclarece como la danza trabaja con esa conciencia de continuidad, ya que está conformada por energías dinámicas. Para Kiesler<sup>35</sup> *“... There was at one time a new start. I mean the exploration of space by Mary Wigman, based on the principles of her teacher Laban. Yes, it was a break-through. I remember very well the*

<sup>30</sup> *“Así la ciudad entera es transformada en un área de acción, y la integración de edificios y habitantes se convierte en algo orgánico, automático. [...] Una dinamo de actividades continuas, la “estructura interminable” serpentea su camino en rampas en espiral y en su poder de succión y expulsión se convierte en la expresión de un organismo vivo más que en la de una masa sólida arquitectónica.”*

Kiesler, Frederick J.: *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996. (p. 50- 51)

<sup>31</sup> Kiesler indaga en este tema en el texto que escribe en 1946: *Art and Architecture. Notes on the Spiral-Theme in Recent Architecture*.

<sup>32</sup> *“Arquitectura viva, viva en el sentido de su emplazamiento siempre cambiante y su cohesión.”*

Laban, Rudolf von. Ob. Cit., (p. 5)

<sup>33</sup> Kiesler, Frederick J.: *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*, Simon and Schuster, USA, 1966.

<sup>34</sup> Conferencia en el estudio de Shirley Broughton. Enero de 1961.

<sup>35</sup> *“Hubo en un momento un nuevo comienzo. Me refiero a la exploración del espacio de Mary Wigman, basada en los principios de su profesor Laban. Sí, fue un gran avance. Recuerdo muy bien la impresión que me causó su coreografía y la conversación que mantuvimos al respecto. Su intención en ese momento, era definir el espacio de forma deliberada, no importaba como era ese espacio de grande o pequeño, involucrar a la audiencia con el espacio- tiempo. Esto parecía una aproximación a la danza muy legítima y contemporánea. Hay por supuesto distintas formas de hacer esto. Personalmente, no he visto todavía ningún grupo de danza aquí o en el extranjero que haya sido capaz de desarrollar estos aspectos más allá y de esa forma establecer un estandar básico nuevo...”*

Kiesler, Frederick J.: *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*, Simon and Schuster, USA, 1966. (p. 392- 393)

*impression her choreography made on me and the discussion we had about it. Her aim at the time was to define space deliberately, no matter how big or small, to involve the onlooking audience with space-time. That seemed a very legitimate contemporary approach to the dance. There are, of course, varied ways to do that. Personally I have not yet seen any dance group here or abroad which was able to develop it further and thus set new basic standards...*

Kiesler reconocerá en la danza<sup>36</sup>, uno de los mejores laboratorios en el trabajo con lo interminable.

#### CRISTALOGRAFÍAS DINÁMICAS. LAS CONSTRUCCIONES DEL CUERPO

*“... Las configuraciones de espacio y tiempo se abren como una flor, engullen y engendran formas; se marchitan, mueren y renacen llenas de un potencial interno y externo insospechado...”*

R. Laban<sup>37</sup>

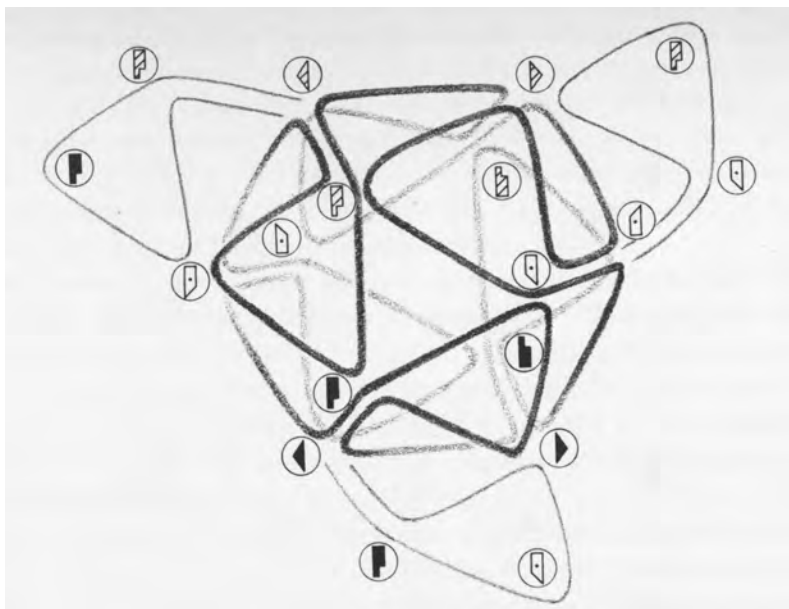


Fig. 71/ Frase coréutica. Línea ininterrumpida de una secuencia de movimiento corporal, según la referencia de un icosaedro, proyectada sobre un plano. Sistema de cristalografía dinámica.

Dentro de la sustancia espacial, las configuraciones espaciales del cuerpo son estudiadas por Laban según las leyes de la cristalografía dinámica que define en su “*Choreutiks*” [Coréutica]. “*Choreutics*” representa el compendio de todas sus investigaciones en la materia, que empezaron en 1913 en Monte Verità, Suiza, en la “School of all the Arts of Life”, donde como

<sup>36</sup> El artículo “*Dance Script*” recorre distintos momentos de la historia de la danza, nombrando el ballet y haciendo referencia expresa a otros bailarines como Paul Taylor. Todo en relación a las tensiones y relaciones establecidas en el espacio.

<sup>37</sup> “*Space-time configurations unfold in a flower-like manner; they swallow and engender formations; they wither and die and are reborn often filled with entirely unexpected inner and outer potentialities.*” Laban, Rudolf von. Ob. Cit., (p. 136)

ya hemos visto Wigman fue su alumna en ese mismo año<sup>38</sup>, y se extendieron en el tiempo hasta 1928 con la publicación de “*Schrifttanz*”, editado en Viena y donde desarrollaba en profundidad su sistema de notación para la danza- *kinetography*- y hasta 1939, año en el que el manuscrito de “*Choreutics*” se acabó en Inglaterra (si bien no se publicó hasta 1966). En la introducción que él mismo escribe para su libro describe como la palabra griega *Choreosophia* es la mas cercana en significado para designar el origen de las ideas expresadas en su libro. Haría referencia en tiempos de Platón, a la sabiduría y estudio de los círculos existentes en la naturaleza y en la vida. Algunas ramas de esta ciencia se desarrollaron y así aparecieron “*choreography*”, “*choreology*” and “*choreutics*”. *Choreography* hace referencia a los dibujos y símbolos de los movimientos de la danza. *Choreology* era una especie de gramática y sintaxis del lenguaje del movimiento, ocupándose no sólo de su forma exterior sino de su contenido mental y emocional, según la premisa de que cuerpo y mente están inseparablemente unidos. *Choreutics*, por último, trataría de las varias formas de movimientos más o menos armónicos del cuerpo humano. Y es esto lo que se propone Laban en su estudio, dar un nuevo aspecto, indagar en las relaciones y configuraciones del movimiento en el espacio y poner en relieve sus leyes armónicas, de esta forma se podría trabajar con ellas en la composición de movimientos de forma autónoma, mediante escalas, al igual que por ejemplo se hace con las notas musicales. Esta cristalografía creada por los movimientos de nuestro cuerpo, está hecha como ya hemos visto de las trayectorias, de las huellas que dejan los rastros de nuestros movimientos en el espacio, Laban las denomina “*trace-forms*”. El encuentra 4 “*trace-forms*” fundamentales que derivan de nuestra estructura anatómica: rectas, curvadas (abiertas), serpenteantes (onduladas) y circulares; y las cuatro son metamorfosis del trazo espacial- *trace-form*- fundamental que es la *espiral*. La espiral por tanto, también para Laban al igual que para Kiesler, es elemento fundamental del entendimiento del continuo flujo variable de la realidad en continuo cambio. En su estudio Laban distingue además entre el espacio del cuerpo y el espacio en general. Su estudio se centra específicamente en el espacio corporal, el espacio que más directamente podemos tocar y nos toca. Así, el espacio del cuerpo, su ámbito, se concreta en la *kinesphera*, esfera alrededor del cuerpo cuyo perímetro puede alcanzarse desde la posición que tengamos en un determinado momento sin movernos, tan sólo extendiendo nuestros miembros. Es decir, de nuestro centro irradiarían una multitud de movimientos de orientación en el espacio, que se formalizarían en la *kinesphera*, la cuál se mueve con nosotros cuando cambiamos de posición. Este ámbito de nuestro cuerpo, lo utiliza para acotar geométricamente el lugar donde se condensan nuestros movimientos en una determinada posición. Estos movimientos, Laban los estudia de modo científico como si se tratara del sistema cristalográfico de la materia mineral. “*One can conceive of a kind of dynamic crystallography of human movement in which spatial tensions and transformations are scientifically examined in a way similar to that undertaken when investigating those which occur*

---

<sup>38</sup> Laban trabajó mano a mano con Mary Wigman para testar su teoría armónica del movimiento del cuerpo, en especial desde 1914. No fue su única colaboradora, otro bailarín y coreógrafo que tuvo un papel importante en testar las teorías de Laban fue Kurt Jooss que encuentra a Laban en 1920 en Stuttgart.

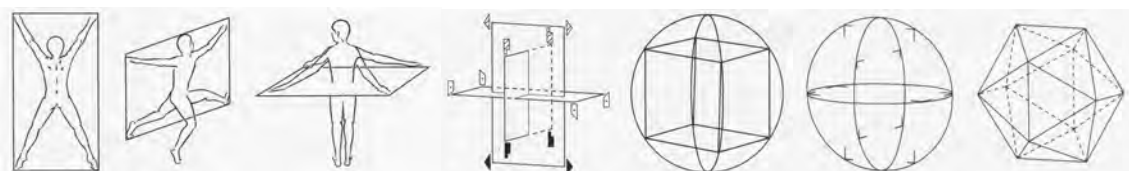


Fig. 72/ Dibujos referidos a los principales planos y ámbitos del movimiento del cuerpo. A la derecha el icosaedro, andamiaje espacial más eficaz para estudiar las cristalografías dinámicas. Rudolf von Laban.

*in the building up of matter. [...] The body itself, in its anatomical or crystalline structure, is built up according to the laws of dynamic crystallisation.*"<sup>39</sup> Estas cristalografías aparecen tanto en el ámbito de la *kinesphera*, donde se definen movimientos de orientación, como en la *dinamosphera*, donde se estudian nuestras acciones dinámicas. A través de su estudio Laban establece las leyes del andamiaje que soporta los movimientos del cuerpo y sus escalas armónicas, encontrando analogías con estructuras de la materia natural así como relaciones geométricas áureas. Las cristalografías no se encuentran predeterminadas, cada movimiento crearía una nueva situación que no permite atisbar a priori en que dirección se desarrollarán los acontecimientos<sup>40</sup>. Eso es lo fascinante de ellas. Al realizar el estudio, si bien tratamos, como venimos viendo, un flujo continuo de configuraciones espaciales, Laban utiliza para su análisis del andamiaje cristalográfico, un método similar al que utilizará Kiesler en sus Galaxias, es decir, nos mostrará fragmentos independientes de esa realidad para proceder a su disección y estudio pormenorizado. Para ello como referencia para este andamiaje cristalográfico, empezó trabajando con la esfera, el cubo, el octaedro y el cuboctaedro, para terminar descubriendo el icosaedro<sup>41</sup> como el poliedro más eficaz a la hora de soportar las trazas de los movimientos

<sup>39</sup> "Uno puede concebir un tipo de cristalografía dinámica del movimiento humano en la que las tensiones espaciales y transformaciones son examinadas científicamente en un modo similar a las observaciones que se llevan a cabo al investigar la construcción de la materia. [...] El cuerpo en sí mismo, en su estructura anatómica o cristalina, se construye de acuerdo a las leyes de la cristalización dinámica." Laban, Rudolf von. Ob. Cit., (p. 103-105)

<sup>40</sup> "Each bodily action is only a step towards an infinitely remote last goal in future time-space, which for our minds is as tangible and uncontrollable as the first cause."  
"Cada acción de cuerpo es sólo un paso hacia un objetivo último y remoto en el futuro espacio-tiempo, el cuál es para nuestras mentes tan tangible e incontrolable como la primera causa."  
Laban, Rudolf von. Ob. Cit., (p. 54)

<sup>41</sup> Si bien el icosaedro no está presente en los sistemas cristalográficos, si se descubrió esta estructura en el mundo orgánico, en la estructura de algunos virus. De forma coetánea Buckminster Fuller (1895-1983), dentro de su teoría general acerca del universo y su evolución, donde se inserta el hombre con la energía como instrumento de relación cósmica entre las partes, genera una nueva proyección cartográfica para la tierra, el *mapa Dymaxion* que si bien en principio (1946) estaba basado en la geometría del cuboctaedro en su versión final (1954) utilizará también el icosaedro como poliedro que deforma menos las proyecciones de la tierra sobre los planos del mismo. Es en concreto en 1948 cuando Fuller inventa la "Jitterbug Transformation" (nombre proveniente de una danza de los años 40) según la cuál, los cuerpos geométricos son entendidos como fases de un proceso de transformación dinámica que se manifiesta según la forma de una contracción en espiral. El sistema pasa de tetraedros a octedros, icosaedros y cuboctaedros. Implicaba una nueva ciencia de las formas. En ambas investigaciones, la de Laban y la de B. Fuller, está presente la consciencia de la existencia de un sistema completo coordinador y racional inherente en la naturaleza y la necesidad de interrelacionar las diversas disciplinas científicas para comprender el sistema en su totalidad y continuidad. El dinamismo es parte integrante y fundamental de este sistema. Esta materia es de interés también para Kiesler, ver: Kiesler, Frederick: *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, *En: Architectural Record*, 86/3, septiembre 1939. Igualmente las cúpulas geodésicas de Fuller trabajan con el reparto más eficaz de

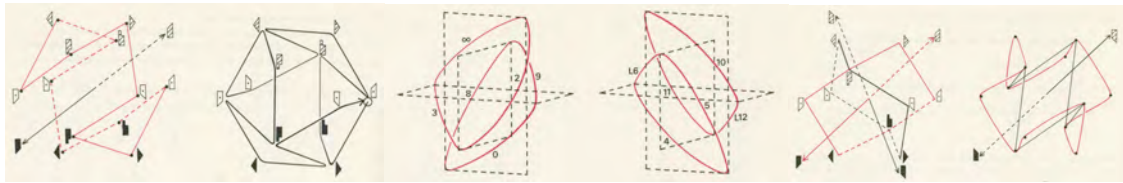


Fig. 73/ Leyes secuenciales y distintas escalas de movimientos periféricos. Rudolf von Laban.

corporales así como el que provoca menos deformación cuando proyectamos estos movimientos sobre sus planos, ya que Laban estudia igualmente no sólo como percibe el movimiento quien lo ejecuta sino cómo es visto. El icosaedro demuestra tener correspondencias angulares con nuestra anatomía. Los ángulos máximos de movimiento de nuestros miembros y los ángulos del icosaedro resultan ser los mismos o siempre en relaciones de  $1/2$  o  $2/1$ , de esta forma las escalas armónicas de movimiento se adaptan perfectamente a las infinitas combinaciones que soporta esta geometría. Laban también explorará “*inclinaciones libres*”, situadas en el espacio sin estar atadas a puntos concretos del anadamiage de la kinesfera. Además, el sistema distinguirá diversa escalas. Podemos nombrar por ejemplo una “*diaformic scale*” de siete secciones principales espaciales y otras cinco inclinaciones, que junto a las anteriores configuran una escala cromática de doce nodos que podríamos comparar con las escalas diatónicas musicales cromáticas o dodecáfonas.

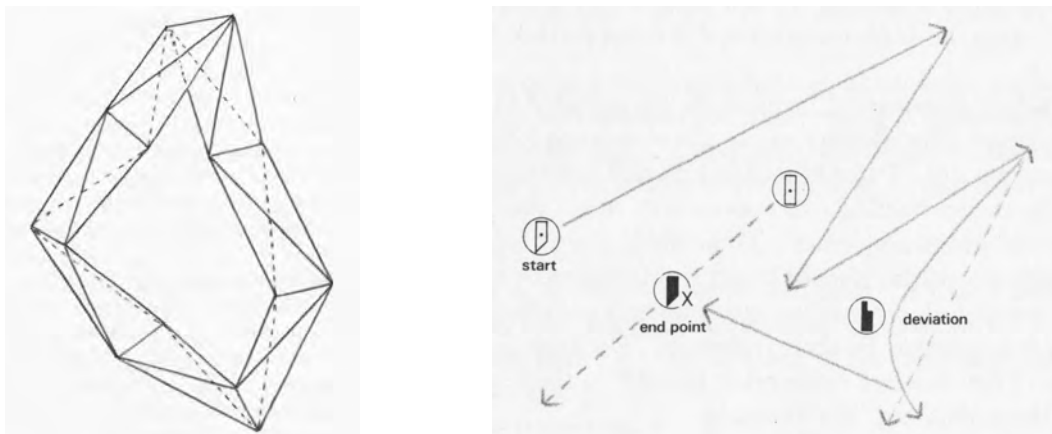


Fig. 74/ A la izquierda, modelo tridimensional de una cadena móvil que muestra en su movimiento las relaciones espaciales, ángulos y distancias. Esto corresponde exactamente a las secuencias de notas cromáticas musicales. Los límites de ciertas áreas de los miembros del cuerpo tienen el mismo ritmo formal mostrando relaciones armónicas idénticas. A la derecha notación de “*free inclinations*” [*inclinaciones libres*].

Laban detecta múltiples similitudes tonales con relación a la música occidental, y señala como también hay numerosas analogías entre las formas espaciales del cuerpo y otras escalas musicales presentes en otras culturas y otros momentos históricos. Así, y en comparación con la música es fácil de entender, que una cuestión importante es poder notar estas escalas espacio-corporales, no sólo para registrarlas y poder repetirlas sino para componer, si bien

---

las tensiones de forma continua tal y como es objeto de estudio de Laban y Kiesler. La tensión continua es una característica principal de estos estudios.



nunca podrían separarse de la experiencia real del movimiento sí pueden aportar nuevas posibilidades. Este intento se ha tratado de hacer de forma objetiva a lo largo de la historia<sup>42</sup>, esto es, tratando de acercarse a un lenguaje universal, como el de la música bajo diversos puntos de vista y con diversas herramientas. Hay que precisar que muchos sistemas de notación están basados tan sólo en grabar mientras otros se centran en trabajar con el movimiento. Para nosotros serán de interés estos últimos ya que nos sirven para extrapolar relaciones espaciales y trabajar con ellas, veremos aquí por tanto otros “*planos*” correspondientes a las cristalografías dinámicas. En el siglo XV aparecen los primeros sistemas de notación de la danza- tan sólo para recordarla o grabarla- y estaban basados en la palabra. Se realizaban anotaciones junto a las notas musicales; posteriormente en el siglo XVII empiezan a aparecer planos del desarrollo del movimiento de los bailarines, se dibujaba principalmente su traza en el suelo, mediante símbolos se indicaba el tipo de movimiento que se ejecutaba. Uno de los sistemas más famosos es el de *Beauchamp- Feuillet* que data de 1700. Este sistema fue ampliamente usado, si bien hasta ahora ninguno de estos métodos realmente analizaba el movimiento, tan sólo era capaz de registrarlo, y principalmente el movimiento de los miembros, no de todo el cuerpo. Será en el siglo XIX, cuando el sistema de Feuillet había caído ya en desuso, cuando aparecerán nuevos sistemas que involucran al cuerpo entero a través del uso de pictogramas de la figura humana. Uno de los más famosos de estos sistemas es el denominado *Benesh System* (1956) y fue ampliamente utilizado por el Royal Ballet de Londres, por lo que ha tenido bastante difusión, muchas compañías de danza tienen este sistema para preservar sus coreografías. Su sistema de representación de la figura humana se adaptaba al pentagrama musical y se podía escribir sobre él. Este tipo de representación al usar la similitud visual con el cuerpo resultaba fácil para ser leído por muchas personas, pero al estar basado en la notación de pasos o formas ya estructuradas de movimiento, no es un sistema que explore las posibilidades del mismo. También en el siglo XIX aparecieron sistemas que usaban las notas musicales para representar el movimiento, aprovechando que danza y música tenían en común esta duración y secuencia temporal. Varios sistemas: “*L’Alphabet des mouvements du corps humain*” de Vladimir Stepanov (1892), el posterior de Vaslav Nijinsky o el de Alvin Nikolais “*Choroscript*” (1932) son algunos de estos intentos. Por último llegamos a los sistemas que utilizan símbolos abstractos: estos serán los que además lleven acompañado un estudio analítico del movimiento en muchos de los casos. Si bien hay un temprano ejemplo basado en símbolos en el siglo XIX, será en el XX cuando aparecen sistemas que basados en las ciencias y matemáticas usen esta sistemática de representación. El sistema de notación de Laban aparece en 1928. Será el más extendido junto al Benesh hasta nuestros días. En cuanto a la exploración del movimiento, tal y como hemos visto, es de especial relevancia su desarrollo basado en la cristalografía y el estudio de las sucesivas secciones generadas por estas relaciones. Pero existe otro sistema interesante al respecto y es el creado por Noa Shkol y el arquitecto Abraham Wachmann. Ambos publican su

---

<sup>42</sup> Ver: Hutchinson Guest, Ann: *Choreo-graphics. A comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the present*, Gordon and Breach, Amsterdam, 1989.

“*Movement Notation*” en Londres en 1958, en este estudio diseccionan el movimiento de forma impersonal, científica, como hace Laban, viendo cuáles son las posibilidades paramétricas del mismo. Usando las matemáticas como disciplina base en la definición de estas configuraciones espaciales posibles. Eso es lo interesante, al igual que Laban exploran lo posible, no lo ya establecido. Si bien hay una diferencia, al trabajar con definiciones matemáticas parece más fácilmente extrapolable en sus condiciones paramétricas a la realización de un espacio arquitectónico. Trabajan con el cuerpo humano como parte del espacio y consideran los miembros como entidades espaciales. En este sentido no es sorprendente que con posterioridad a la creación del sistema, A. Wachman, junto a diversos colaboradores del Israel Institute of Technologie, desarrollara en 1974, una serie de estructuras espaciales paramétricas, *poliedros infinitos*<sup>43</sup>, que utilizaban la variación de geometrías tridimensionales mediante la inclusión de uno, dos o tres vectores de traslación generando sistemas espaciales

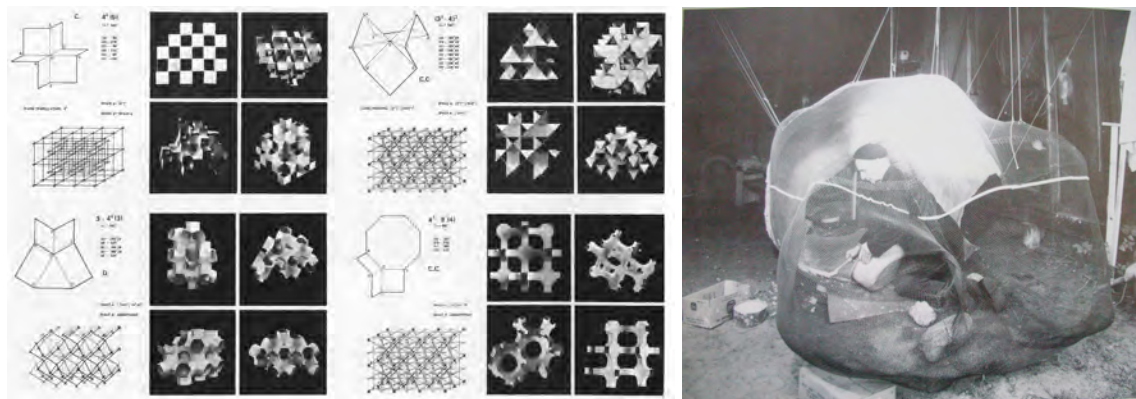


Fig. 75/ A la izquierda, poliedros infinitos basados en investigaciones matemáticas del arquitecto A. Wachman con la colaboración de M. Burt y M. Kleinmann. Israel Institute of Technologie. Haifa, Israel, 1974. A la derecha Frederick Kiesler dentro de su “*Bucephalus*”, 1964.

de crecimiento. De esta forma tendríamos la traslación de las leyes espaciales del cuerpo a otros conjuntos, de forma paramétrica y científica, pudiendo compararse con otros sistemas matemáticos. Con este panorama, vemos algunos ejemplos de cómo el espacio del cuerpo y sus configuraciones se han abordado desde herramientas musicales y científicas. Podemos ver a continuación como Mary Wigman y Frederick Kiesler, trabajan con este espacio corporal mediante herramientas aplicadas a la danza y a la arquitectura, usando medios en ocasiones científicos- como por ejemplo el reparto estructural de tensiones de forma continua en la obra de Kiesler, que podríamos comparar al traslado de fuerzas igualmente sin interrupciones que Laban investiga en la Kinesfera- o en ocasiones más intuitivos y expresivos, pero que de la misma manera revelan el espacio corporal y son capaces de trabajar con él. La comparación de las imágenes de los poliedros infinitos o de las imágenes cristalográficas de Laban, con esta imagen de Kiesler (fig. 75) dentro de su escultura “*Bucephalus*” o con los diversos proyectos como la “*Endless House*” (1950- 60), la “*Grotto for Meditation*” (1963) o la “*Shrine of the Book*”

<sup>43</sup> Wachman, A.: *Polyedres Infinis. Recherche mathématique de configurations spatiales*, En: Techniques et Architecture. Structures Spatiales, un Bilan, París, n° 309, mayo 1976. (p. 36- 38)

(1965), nos abren numerosas posibilidades a cómo la condensación de tensiones, fuerzas y relaciones espaciales, entendidas como secuencias de movimiento, son capaces de convertirse en formas eficaces estructuralmente y cómo éstas están además referidas a la experiencia y movimiento corporal, trabajando con sus relaciones espaciales. En todas ellas hay una relación táctil con la materialización espacial a través del movimiento, a través de poner en contacto el espacio del cuerpo con el magma espacial circundante, sistemática que en consecuencia decanta ámbitos, territorios, espacios... Esta relación táctil se usa para proyectar lugares y coreografiar. En los dibujos de mobiliario para la “*Endless House*”, Kiesler explora este espacio del cuerpo y sus ámbitos cercanos. Lo utiliza para producir envolventes

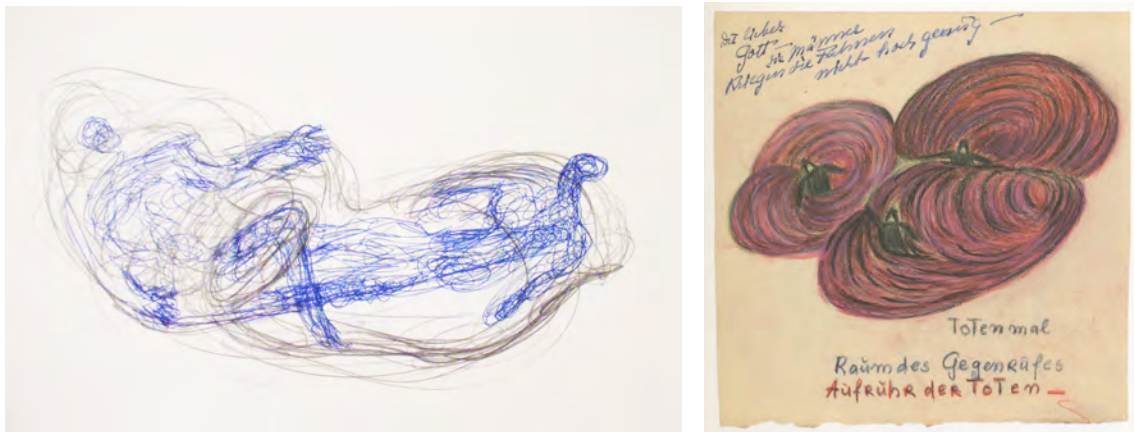


Fig. 76/ A la izquierda doble cama longitudinal, de F. Kiesler dentro de sus estudios para las áreas de mobiliario corporal en la “*Endless House*”, 1959. A la derecha ámbitos corporales individuales en “*Das Totenmal*”, Mary Wigman, 1930.

en algunos casos, como es su estudio para cama doble longitudinal- donde los cuerpos de ambas figuras se entrelazan estando envueltos por su propia vibración o respiración que es formalizada según múltiples líneas acotando el espacio- o para provocar espacios “abrazados” por el mobiliario y que provocan una cualificación del espacio íntimo y del ámbito de su escala corporal. Serán espacios como trajes para el cuerpo a diversos niveles- no sólo el físico. La “*Endless House*” en general, está hecha para ser tocada (y tocarnos), para ser sentida, está pensada desde el espacio corporal. Toda su superficie es una continua estimulación del tacto. Las paredes, en continuidad con suelo y techo, cuentan con hendiduras y pliegues que podemos tocar y donde podemos encajar. La textura del hormigón- material propuesto para la cáscara continua que configura la casa- está salpicada de áreas con arena, piedras, pequeños estanques y arroyos, vegetación, tablas de madera y elementos cerámicos. El ámbito del cuerpo no está marcado por puertas o particiones, sino por cambios en la textura, en los niveles, en la iluminación o en la inserción de elementos que señalizan un área para el cuerpo como era el hogar, el fuego, al que uno se acercaba en la estancia principal. Además como decimos numerosos artefactos y mobiliario se apegan al cuerpo, están en contacto con nosotros, forman parte de nuestra experiencia directa e íntima. Algunos ejemplos, además de la cama doble ya nombrada son áreas convertibles de baño y ducha- siendo más bien lugares

de estancia dedicados al baño acoplados al cuerpo- una cama en continuidad con la superficie que genera un estanque para observarlo, divanes con dosel de vidrio que transforman la materialidad del espacio al mirar a su través o lugares asociados a huecos y lucernarios conformando un emplazamiento para el descanso y la observación. También Mary Wigman señala los ámbitos corporales en interrelación en sus dibujos coreográficos- en casi todas sus coreografías- y los modela a partir de la intensidad, la acción, la fuerza, las dinámicas, los choques, pero siendo consciente de ese ámbito espacial corporal acentuándolo en sus extensiones y proyecciones. Se muestra a cada bailarín en estos dibujos en la totalidad espacial donde ejerce su efecto y según el espacio que genera, no estrictamente en sus límites físicos. Son especialmente famosos sus dibujos para *“Das Totenmal”* (1930), donde se muestra el área de acción de cada bailarín, formalizado con el vuelo de las telas formando un torbellino, mostrando las fuerzas cinéticas de cada cuerpo. Además tanto Kiesler- especialmente en su actividad en la *Juilliard School of Music*, institución de la que fue director entre 1933 y 1957- como Wigman introducen deformaciones en el ámbito y espacio corporal con el uso de máscaras, vestimentas y otras prótesis. Uno de los ejemplos más claros son las telas usadas



Fig. 77/ Dibujos sobre “Alcestis” y “Saul”, Mary Wigman, 1958 y 1954 respectivamente. A la derecha Mary Wigman en “Storm Song”, 1929.

para la coreografía *“Storm Song”* (1929, dentro de *“Shifting Landscape”*). En ella Wigman hace uso de una tela brillante roja, que cubre también su rostro en un efecto de transparencia que hace posible observar el movimiento del cuerpo pero con la intensidad de las huellas del movimiento que la tela materializa<sup>44</sup>. La máscara por su parte incide también en la manipulación del espacio del cuerpo. Para Wigman la máscara era capaz de transformar el espacio del cuerpo al completo, ya que la máscara hacía que el cuerpo entero se entendiera ajeno, artificial o animal, en definitiva irreal, así que su espacio también pasaba a serlo. El estar

<sup>44</sup> “Above the swinging gestures of the arms, the light fabric swelled and was blown up and turned into cloudy images, stirring and drifting away only to tumble down like a torment, rippling and slowly becoming smooth; then during short moments of rest, the dancing body again received its human proportions and shivered under the onslaught of the storm.”

“Sobre los gestos rítmicos de los brazos, la ligera tela se hinchaba y era inflada y transformada en imágenes nubosas, conmoviéndose y fluyendo para deshacerse como un tormento, ondeando y convirtiéndose lentamente en suavidad; entonces tras cortos momentos de calma, el cuerpo danzante recibía de nuevo sus proporciones humanas y se estremecía bajo el ataque violento de la tormenta.” Wigman, Mary: *Mary Wigman. The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966. (p. 60)

en contacto con ella le producía una transformación en su percepción a través del tacto y la disminución en la visión. Intensificaba la intimidad, el sentirse a sí mismo a través de la máscara. Un ejemplo es *Ceremonial Figure* de 1927<sup>45</sup>. Kiesler trabajará igualmente con manipulaciones similares en sus diseños de vestuario para el teatro. De esta forma vemos como el espacio propio del cuerpo es una escala primordial con la que trabajar activamente, virtual y físicamente, extrayendo leyes tensionales o armónicas, cualificándola a través de la experiencia táctil y manipulándola en su configuración: se convierte en la zona más activa de intercambio sensorial y la escala donde estamos en con-tacto más intenso con la sustancia espacial.



Fig. 78/ Dibujos de Mary Wigman. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste].

#### MASAS, ENERGÍAS Y FLUJOS ESPACIALES EN CORREALIDAD. TOUCH AND GO REALITY!

*“The first inner vision of a choreutic shape and the first inner vision of an architectural creation or an abstract drawing have a great resemblance. The invention of an architectural, plastic or pictorial form is, in reality, a choreutic phrase.”*

Rudolf von Laban<sup>46</sup>

<sup>45</sup> “Its only orifice, its only supply of air, consisted of the two narrow slits for the eyes, which permitted no vision and barely let me recognize whether I moved in Light or darkness. In order not to endanger myself on stage, I was compelled to move within tightly measured space with an exactitud marked to each centimeter.”

“Su único orificio, su único suministro de aire, consistía en las dos hendiduras estrechas para los ojos, las cuales no permitían la visión y apenas me dejaban reconocer si me movía en la luz o la oscuridad. Para no ponerme en peligro a mí misma en el escenario, estaba obligada a moverme dentro de un espacio ajustadamente medido con una exactitud marcada al centímetro.”

Ibid., (p. 34)

Otras coreografías en las que la propia Wigman llevaría máscara serían “Hexentanz” (1926) o “Song of Fate” (1935)

<sup>46</sup> “La primera visión interna de una forma coréutica y la primera visión interna de una creación arquitectónica o un dibujo abstracto tienen un gran parecido. La invención de forma arquitectónica, plástica o pictórica es, en realidad, una frase coréutica.”

Laban, Rudolf von. Ob. Cit., (p. 115)





Fig. 79/ Dibujo de las dinámicas espaciales en la coreografía para “Orpheus und Eurydike” [Orfeo y Euridice]. Mary Wigman, 1961.

En 1962<sup>47</sup>, Frederick Kiesler se refiere a su “*Universal Theater*” [Teatro Universal] (1960-61) como un lugar de “*touch-and-go*” reality, en continuo cambio. Kiesler percibe los procesos creativos como modos de tratar con fuerzas, no con objetos, el diseño, según su definición sería no la circunscripción de un sólido sino la deliberada polarización de las fuerzas naturales hacia un propósito humano específico. “*What we call forms wheter they are natural or artificial, are only the visible trading posts of integrating and disintegrating forces mutating at low rates of speed.*”<sup>48</sup> El hombre y su entorno puede ser leído según su continuo estado de mutabilidad según energías y fuerzas. Siendo conscientes de un continuo espacial dinámico y co-relacionado con todos los organismos y objetos, se trata de insertar nuevas dinámicas o condensar o intensificar las existentes en ese flujo y así proyectar una realidad nueva. Esta “*touch-and-go*” reality se basa en la intensidad de estar en contacto en ese momento, todo sigue su camino al instante siguiente y sigue sus dinámicas de transformación en las que volvemos a estar inmersos en otro instante pleno. La masa espacial y el espacio de nuestro cuerpo crea continuas nuevas interrelaciones. Tanto Wigman como Kiesler incorporan en sus sistemas creativos estas dinámicas a través del dibujo de las mismas en sucesivos estados. Continuemos con la “*Endless House*”, en el texto escrito por Kiesler acerca de la casa en 1962, nos cuenta la esencia fundamental de la misma: “*All ends meet in the “Endless” as they meet in life. Life’s rhytthms are cyclical. All ends of living meet during twenty-four hours, during a week, a lifetime. They touch one another with the kiss of Time. They shake hands, stay, say goodbye,*

<sup>47</sup> Kiesler, Frederick J.: *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996. (p. 124)

<sup>48</sup> “Lo que llamamos formas ya sean naturales o artificiales, son sólo los establecimientos visibles de las fuerzas integradoras y desintegradoras mutando según tasas muy bajas de velocidad.”

Kiesler, Frederick: *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, *En*: Architectural Record, 86/3, septiembre 1939. (p.59). Ver también en: AA.VV: *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989. (p. 114)

*return through the same or other Doors, come and go through multi-links, secretive or obvious, or through the whims of memory.*"<sup>49</sup> Al igual que Laban cuando se refiere a sus cristalografías dinámicas, Kiesler considera la espacialidad de la *"Endless House"* como un continuo flujo de renacimiento y disolución. Es claro, a partir de estas palabras como la *"Endless House"* está en continua relación y contacto con sus habitantes y su entorno y por tanto su materialidad es un flujo continuo, sometido al cambio. Es en 1960 cuando Kiesler realiza los estudios gráficos (ver D.P 2 cap."4") que nos interesan a continuación, estos estudios nos muestran uno de los estados de la *"Endless House"*, que materializada anteriormente alrededor de 1950 según un esferoide, continúa ahora buscando su cristalización más adecuada acorde a las dinámicas sociales, el entorno y lo invisible asociado a cada habitante. En estos estudios el espacio, esa sustancia densa, está surcada de líneas relacionales que envuelven nuestro cuerpo, que nos tocan, con diversas densidades. Son esas densidades y asociaciones relacionales las que son modificadas en los dibujos. Estas líneas comienzan a formar cúmulos y claros modelando la masa espacial. En este caso el criterio para su modelaje son los flujos de sus habitantes, pero no sólo en su movimiento, sino en su relación (*correalismo*) con los objetos hechos por el hombre, es por ello que hay líneas que recorren y otras que se enredan. Estas densificaciones e intensidades espaciales las experimenta- las vive y habita- nuestro cuerpo y es así también como Kiesler trabaja, si bien no está inmerso mediante la danza en el espacio si lo está figuradamente en su movimiento sobre el papel- se le podía observar trabajando en sus croquis con todo su cuerpo siguiendo las líneas dibujadas. Se puede observar la secuencia según la cual, determinados trazos se van haciendo más fijos hasta ir alcanzando una posición falsamente estable- cualquier impresión de estabilidad lo es sólo temporalmente- dentro del continuo cambio que conforma la realidad. Así el espacio vibra con nuestras experiencias, se ajusta, se nos pega al cuerpo, se expande tanto como nuestra mente necesite y finalmente se configura un entorno surcado de la interrelación de lo humano, técnico y natural, pero que ha surgido de nuestro cuerpo, como el espacio bajo el punto de vista de Laban y Mary Wigman. No encontramos tanta diferencia entre estos croquis y los que ejecuta Mary Wigman en la elaboración de la coreografía *"Orpheus und Eurydike"* en 1961. Mary Wigman cuenta con una extensa colección cartográfica de los documentos de trabajo para la generación de sus coreografías. En su colección distinguimos distintos grupos de mapas. Hemos visto hasta ahora, algunos documentos en los que se habla del espacio del cuerpo. Podríamos diferenciar hasta cuatro grupos: aquellos dibujos y mapas que muestran el área de acción del cuerpo; los que dibujan fuerzas o vectores de movimiento; los que muestran interacciones entre espacios corporales individuales y finalmente los que trabajan con masas espaciales completas. Cuando en los mapas aparecen vectores de movimiento, normalmente la posición de los bailarines aparece numerada y se señala la posición inicial que ocupa en el espacio. En estos casos se

---

<sup>49</sup> *"Todos los finales se encuentran en la "Endless" tal y como se encuentran en la vida. Los ritmos vitales son cíclicos. Todos los finales de la vida, se encuentran durante veinticuatro horas, durante una semana o toda una vida. Se tocan unos otros con el beso del tiempo. Se dan la mano, permanecen, dicen adiós, vuelven a través de las mismas o distintas puertas, vienen y van a través de múltiples conexiones, secretas u obvias, o a través de los caprichos de la memoria."*

Kiesler, Frederick J. : *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996. (p.126)

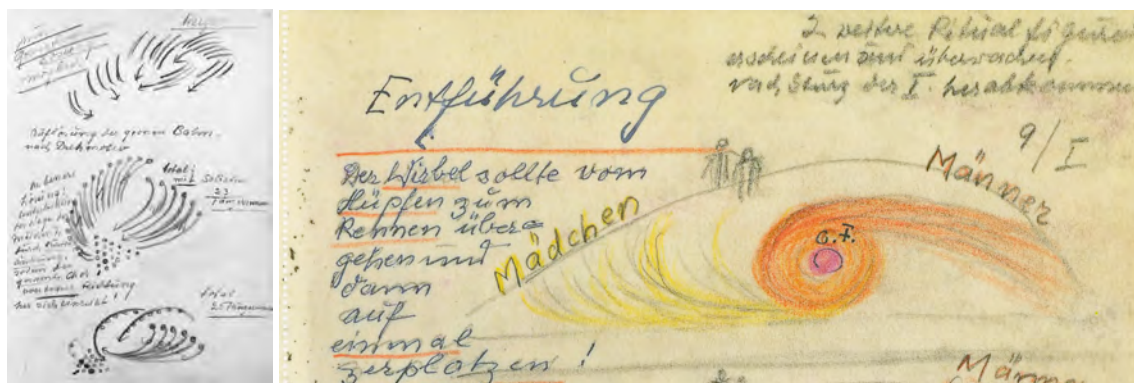


Fig. 80/ Dibujos para “Le Sacre du Printemps”. Mary Wigman, 1957.

trata de un mapa plano, no se habla del espacio sino de la interrelación entre uno o más puntos pero igualmente genera otra forma de disolución de los límites físicos del cuerpo, en esta caso su transformación en dirección, en desplazamiento, en trazo, en vector, en línea de fuerza, en flujo. En cuanto a los que muestran interrelaciones entre diversos espacios corporales, no sólo tratan con la interrelación cuerpo- entorno sino con la interrelación cuerpo- cuerpo, enlazando el radio de acción de ambos o del grupo de cuerpos. En este caso la fusión se produce entre dos o más realidades corporales, generando en su asociación nuevas cristalografías sólo posibles como consecuencia de la unión. En los mapas que trabajan con masas espaciales se aglutinan todos estos modos de configurar el espacio haciendo borrosos los límites físicos de los cuerpos, objetos o entorno y configurando una nueva realidad por contacto. Es lo que ocurre en las cartografías para “*Orpheus und Eurydike*”. Es interesante ver las distintas fases, con referencia a las *furias*, en algunos dibujos empieza a aparecer la amalgama de cuerpos aún como lo que son, un conjunto de entidades que se podrían diferenciar y hasta, haciendo un esfuerzo contar. Pero poco a poco esa distinción desaparece y lo mismo ocurre con el entorno. Wigman dibuja el paisaje montañoso donde se desarrollará la acción y es en íntima asociación entre el paisaje y los cuerpos que se modela la configuración final, quedando enlazados según



Fig. 81/ Las furias en “*Orpheus und Eurydike*”. Mary Wigman, 1961. Foto de la representación de 1947. Se lee la característica espacial de la suma de cuerpos como masa y no como suma de individualidades.



Fig. 82/ Dibujos para las furias “*Orpheus und Eurydike*”. Mary Wigman, 1961. La espacialidad de de las corrientes corporales se entrelazan con la especialidad del entorno.

una única configuración. El continuo espacial empieza a intuirse. Más radical es la secuencia que mostramos a continuación (fig. 83), donde aparece la amalgama del espacio como un magma continuo al que diversas energías y flujos van transformando, sin que podamos decir exactamente en que momento empezó la acción que concluye en una configuración determinada ni cuanto tiempo durará la configuración actual ni a qué dará paso. Tampoco podemos distinguir ámbitos corporales o entornos, sólo masas, vectores y energías. Pero lo que si sabemos es que esta amalgama espacial contiene en potencia infinitas posibilidades que en breves momentos pueden salir a la luz. Lo nuevo, la configuración de lo inesperado está ya virtualmente en cualquier situación actual<sup>50</sup>. Y cada fase lleva implícito el germen dinámico de la transformación, se intuye que hay actividad en esta sustancia y que seguirá cambiando. Esto es exactamente lo que veíamos en las teorías de Laban, y en lo que insiste Kiesler con su *touch-and-go* reality. Es una configuración la que abre la posibilidad a la siguiente pero tanto el impulso primero que desencadenó la transformación como el estado final nos son desconocidos, y es así también como trabaja la cartografía de nuestra intimidad, nuestro paisaje interno perceptivo permeable a los eventos espaciales que a través del sistema del tacto nos mantienen en todo momento en interrelación con lo que no soy yo. Cómo nos sentimos a nosotros mismos evoluciona en todo momento. Estas cartografías gráficas de Frederick Kiesler y Mary Wigman nos sirven como ejemplo de trabajo con el espacio no mediante la manipulación de elementos físicos- materiales- y vacíos, sino la complejidad de la riqueza relacional de estos organismos, es por eso que Kiesler afirma que la “*Endless House*” no es materia muerta apilada sino organismo vivo, incluyendo en su materialidad también lo que no podemos ver pero si experimentar con nuestro cuerpo.

<sup>50</sup> Ya nombramos en el segundo capítulo las teorías desarrolladas por Sanford Kwinter acerca de la generación de lo nuevo. Nos interesan especialmente las que tratan de cómo actualizar lo virtual para la generación de la novedad incorporando el tiempo como un factor que interviene en el proceso de creación. Se trata de una realidad que podría emparentarse con la co-realidad de Kiesler, en la medida en que contiene en potencia- virtualmente- múltiples realidades. / Kwinter, Sanford: *Architecture of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Georgia, 2001.



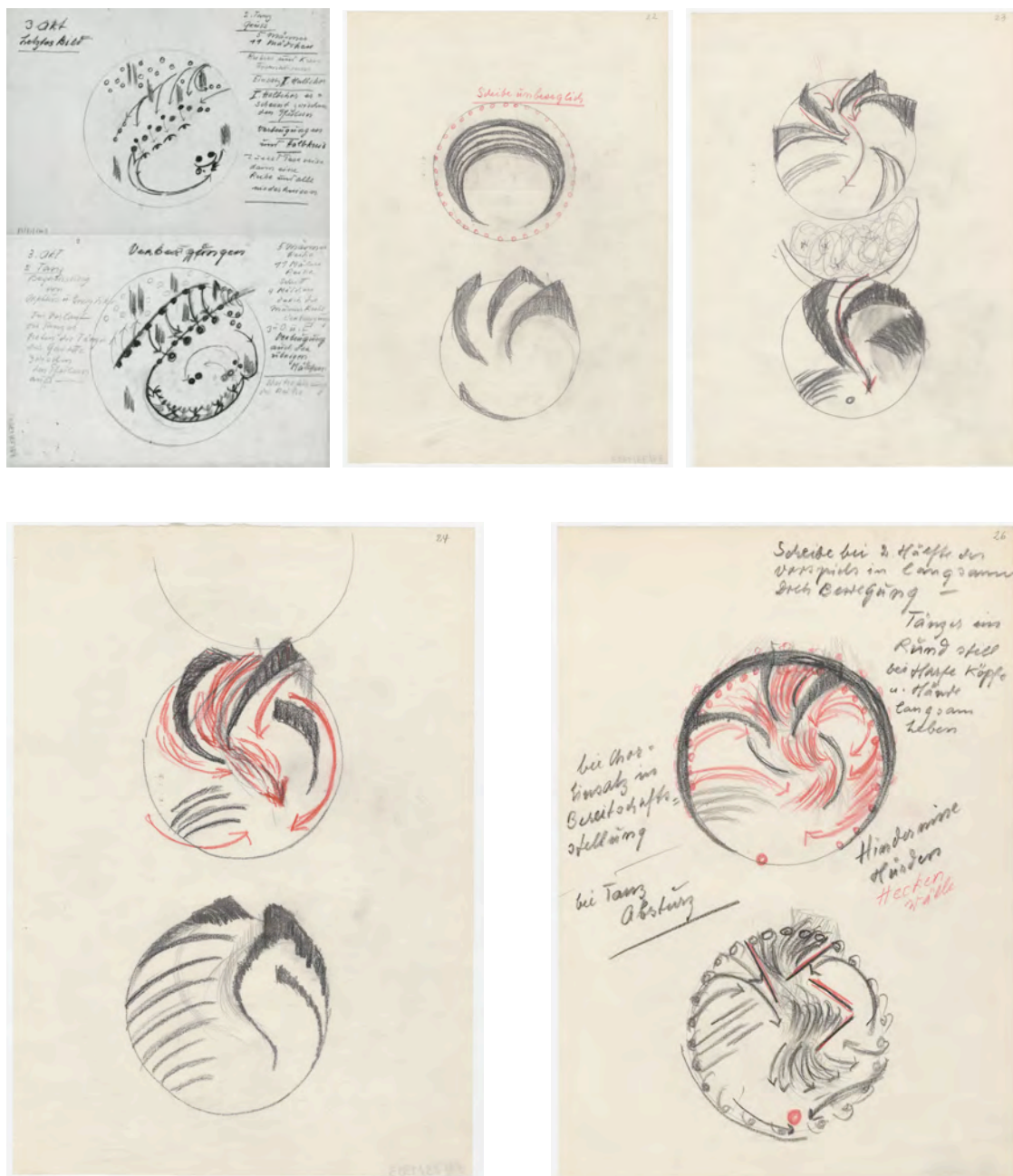


Fig. 83/ Dibujos para “Orpheus und Eurydike”. Mary Wigman, 1961. Trabajo con la sustancia (magma) espacial conformado por cuerpos y entorno.

Esta sistemática de trabajo y representación del movimiento es inseparable de la experiencia, lo que no ocurría en las notaciones matemáticas y estudios cristalográficos que vimos anteriormente como forma de representación. Pero además, esta forma de establecer un diálogo entre el espacio y el arquitecto o coreógrafo nos habla de que en el fondo se trata en ambos casos de hacer una secuencia o frase- frase *coréutica*- en la que nuestro cuerpo se verá sumergido en una situación espacial, generada por él, su presencia y su percepción y con determinadas características. Y en la construcción de esta frase de *coréutica* inciden tanto elementos tangibles como intangibles tal y como hemos visto hasta ahora, es decir, materialidades pero también flujos y energías. En concreto en la Endless House, su



materialización tangible continúa de forma natural el proceso que ya hasta aquí hemos visto, a partir de ahí las líneas de densificación del espacio darán lugar a una cartografía táctil, a una maqueta, formada de malla metálica y que aún tiene carácter de línea en la medida en la que establece una trama algo más sólida pero que aún *transparenta* los enlaces de los diversos ámbitos y acentos espaciales, es altamente maleable. Posteriormente se vierte el hormigón sobre el armazón de la malla metálica y se desarrollan las cartografías táctiles de su superficie para terminar desarrollándose la textura de espesor y cualidades variables que configura la casa con todas sus hendiduras y rugosidades que proporcionan el entorno en el que podemos habitar, a través de estar unidos, estar en contacto, tocando los lugares y siendo tocados por ellos. En cuanto a los elementos intangibles uno de los más importantes en la Endless House es la iluminación, ya que esta pone de relieve sus características táctiles y las transforma y cambia a lo largo del tiempo. El principal dispositivo para ello es el reloj de colores que se instala en una de las versiones de la casa. Para Kiesler la luz puede hacernos sentir que estamos en contacto con el exterior, con el entorno y sus ciclos o puede darnos intimidad y concentración en un solo punto. Con el reloj de luz natural coloreada, dependiendo de la hora del día la luz incide en un área u otra del prisma que lo configura y cada cara tiene una tonalidad, todo ello para hacer que el cuerpo sea consciente de la continuidad del tiempo en continuo fluir, de sus ciclos. Se trata de una transmisión táctil del tiempo que llega en oleadas a nosotros, que causa vibraciones en todo el espacio. Es aquí, en la manera de percibir el espacio, de sentirnos a nosotros mismos en él, donde podemos indagar en una diferencia entre las masas y configuraciones espaciales de Mary Wigman y las de Frederick Kiesler. Y es que las coreografías de Wigman se crean desde dentro- bailando- pero están pensadas para ser vistas, para ser observadas y la arquitectura de Kiesler está pensada para ser habitada- bailada. En ese sentido, Kiesler trabajará con “envolventes” de situaciones en las que las interrelaciones espaciales afectan al cuerpo cuando se instala y Wigman trabaja más bien con la transmutación de la masa espacial que pasa de ser un organismo a ser otro y estas transmutaciones están provocadas por las interrelaciones del cuerpo, por los efectos que su movimiento produce. Kiesler modela una masa espacial concreta. Wigman la transforma en otra distinta. Wigman trabaja con la forma de las masas en continua mutación- experimentadas eso sí por los bailarines- y Kiesler con sus experiencias internas. La actitud según la cuál Wigman, a través de la experiencia de su propia disolución en el espacio por la experiencia del baile, encuentra una sistemática para intentar “ver” desde “fuera” estas energías que ella es capaz de percibir al bailar, es muy interesante como metodología en la que se alternan la inmersión y la observación fenomenal. Y, de algún modo, es también lo que lleva a cabo Kiesler con su trabajo en el gran formato, en las maquetas en las que casi puede uno meterse dentro, en su modo de trabajar moviéndose por todo el dibujo con su cuerpo, y es de ahí que su interés por la danza establece esta sensibilidad entre sentir y ser sentido que es propia del espacio del cuerpo, de su intimidad y de su inmersión en la sustancia espacial. Es a este respecto, el de las referencias espaciales que tenemos al movernos, que Kiesler propone un modelo distinto del espacio arquitectónico y plástico. En el espacio propuesto por Kiesler, bien

en sus *Galaxias*, en sus esculturas, o bien en su arquitectura, no hay referencias claras en cuanto a la orientación, más bien uno debe reorientarse a sí mismo en cada momento- recordamos de nuevo la experiencia de Mary Wigman en "*Monotony*". Volver a tender relaciones, volver a tocar la realidad en referencia al propio cuerpo antes de saber dónde nos encontramos. Y es a través del tejido relacional, topológico, que se configura la construcción de sus espacios. Esta organización topológica, donde sólo las relaciones entre las cosas permanecen y en continua referencia a nuestra percepción y a nuestro cuerpo, es también con la que trabaja la danza- especialmente evidente en los procesos de improvisación que hemos empezado a atisbar y que veremos con intensidad más adelante- y es donde encontramos uno de los puntos de interés para la posible construcción de un método proyectual sensible a la inserción del cuerpo en el espacio. Sensible a la *touch-and-go reality* donde cada instante es intenso pero a su vez provisional<sup>51</sup>.

La percepción del espacio de esta forma requiere de nuestro compromiso en cada instante, no sólo físicamente sino como vamos a ver en el siguiente capítulo, también en el campo de la fantasía. Tal y como lo dice Kiesler son también los "*invitados de tu mundo interior*", haciendo referencia a la fantasía, los que acuden a la "*Endless House*" a través de la intensidad y el compromiso en el espacio en ese instante: "*It is self-evident that congregations of real people as well as those of the imagination will live together peacefully in an endless house. Neither must be restricted by prejudice of any kind. Welcome travellers. Common rest.*"<sup>52</sup> Y es que en el efecto de sentirnos a nosotros mismos, en nuestra intimidad, en nuestra experiencia táctil, la imaginación incide en nuestra manera de percibir el espacio. En la "*Endless House*" lo que se potencia en realidad es la manera de encontrarse a uno mismo, no en aislamiento sino a través del contacto, y a partir de ahí expandir todas las posibilidades de estar en ese lugar, en ese espacio, en el mundo<sup>53</sup>. En resumen, tanto la arquitectura como la danza tienen la capacidad

<sup>51</sup> Al respecto es interesante el debate "*Rethinking Kiesler*" entre Sylvia Lavin, Greg Lynn, Anthony Vidler, Lebbeus Woods y Dieter Bogner publicado en: AA.VV: Frederick J. Kiesler. *Endless Space*, MAK Vienna and MAK Center for Art and Architecture, Hatje Cantz Verlag, Austria, 2001.

<sup>52</sup> "*Es evidente que congregaciones de gente real, al igual que las pertenecientes a la imaginación, vivirán juntas de forma apacible en la Endless House. Ninguno debe ser restringido por prejuicios de ningún tipo. Bienvenidos viajeros. Descanso en común.*"

Kiesler, Frederick J. : *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996. (p.127)

<sup>53</sup> En 1963 Kiesler recibe el encargo para la "*Grotto for the New Being*" para la comunidad espiritual New Harmony en Indiana, dedicada a la memoria del teólogo Paul Jillich. En 1964 terminará el proyecto pero finalmente no fue construido. Es en este proyecto donde incide especialmente en el papel de nuestro mundo interior, de la fantasía en la configuración de nuestra percepción.

"... *We might finish a building, but there are many ways to give you the impression that the outer and inner worlds meet here, and that the inhabitant would have to have the possibility of being aware that he's part of a cosmic world, and not only part of a street or a plaza or of a community. [...] The Grotto for Meditation, although rather small, will give the meditator both the chance to concentrate and the chance to expand his feelings and his coordinates to the cosmic World. [...] Man's participation is indirectly instigated [...] instigated by the scale, by the daring scale and flow of the interior, by light [...]* What I have always been mostly interested in was our voyage into the interior World of man, and in what way can we stimulate a richer and more exuberant life in the interior of a house for man."

"...*Debemos acabar un edificio, pero hay muchas maneras de dar la impresión de que el mundo exterior y el interior se encuentran aquí, y de que el habitante tendría la posibilidad de ser consciente de que él forma parte del mundo cósmico, y no sólo parte de una calle o de una plaza o de una comunidad. [...] La*

de hacernos participar activamente en la confrontación con el espacio, y es en el espacio donde nos sentimos a nosotros mismos- *intimidad*- y es a través de nuestro cuerpo- *haptic system*- que somos permeables a la multitud de relaciones del entorno, especialmente a través del despliegue espacial que significa nuestro movimiento. Nos quedaría ahora hablar de cómo la imaginación o fantasía incide en nuestra experimentación del espacio así como, para terminar nuestro estudio, trabajar- en el mismo plano de lo visto con referencia al espacio en este capítulo- con el tiempo, que abordaremos también desde nuestra perspectiva corporal.

---

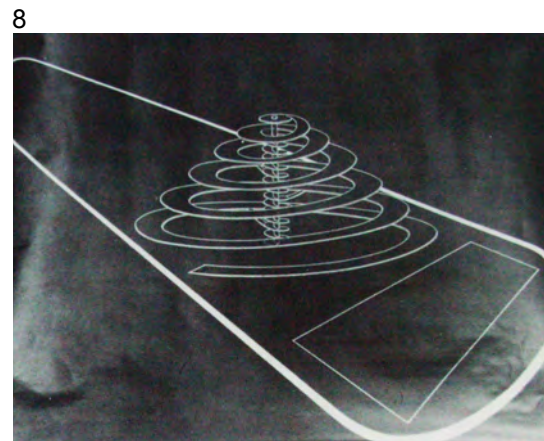
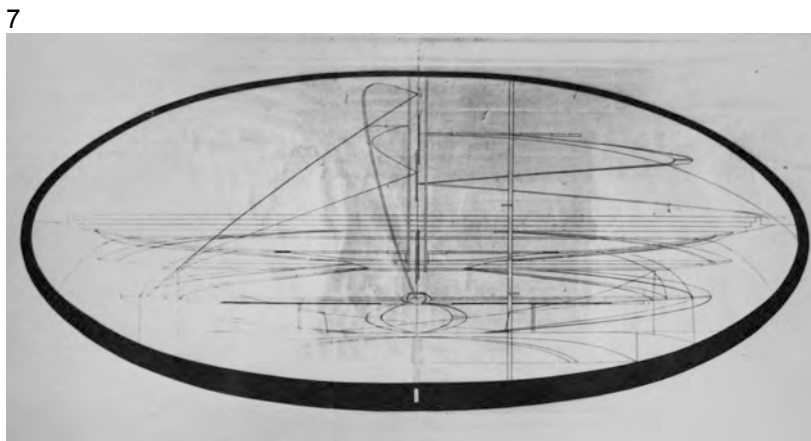
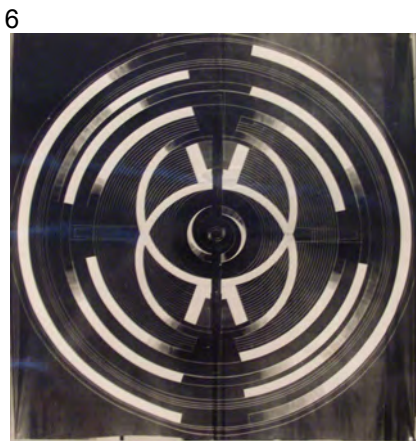
*“Cueva para la Meditación”, aunque bastante pequeña, dará al meditador la oportunidad de concentrarse y la oportunidad de expandir sus experiencias y sus coordenadas al mundo cósmico. [...] La participación del hombre es indirectamente instigada [...] instigada por la escala, por la escala audaz y el fluir del espacio interior, a través de la luz [...] En lo que siempre he estado más interesado es en nuestro viaje al mundo interior del hombre, y en qué modo podemos estimular una vida más rica y exuberante en el interior de la casa de hombre.”*

Kiesler, Frederick: *Grotto for the New Being*. Texto mecanografiado, Julio, 1966. Archivo Fundación Kiesler, Viena. [*Austrian Frederick and Lilian Kiesler Private Foundation*]

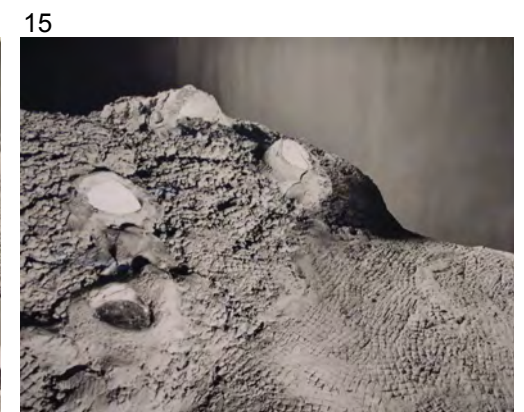
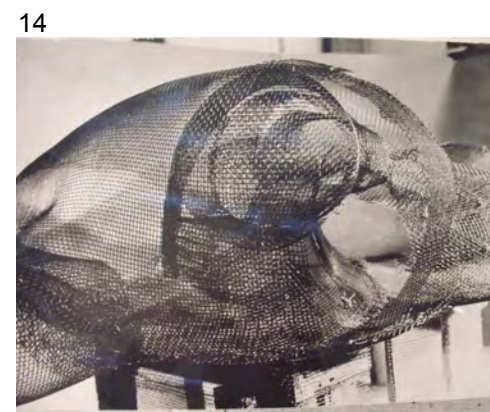
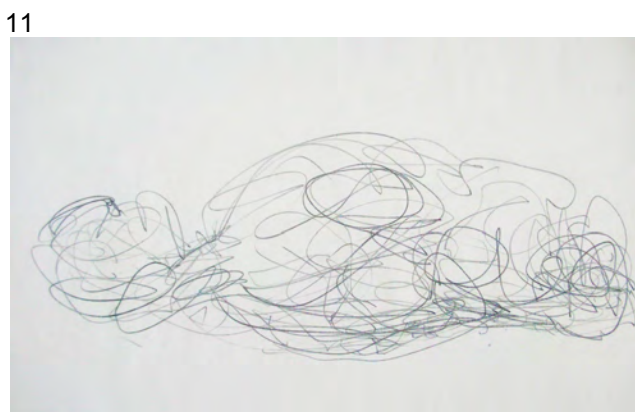




1. *Raumbühne* [*Escenario Espacial*]. Frederick Kiesler, Viena, 1924./ 2. *Sentidos Expandidos*. Frederick Kiesler, 1942./ 3 y 4. Estudios para el diseño expositivo de la muestra “*Blood Flames*”, celebrada en la “Hugo Gallery” de Nueva York. Frederick Kiesler, 1947./ 5. “*City in Space*” [*Ciudad en el Espacio*] de Frederick Kiesler. Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.



6. Planta del *Endless Theatre* [*Teatro sin Fin*], Frederick Kiesler, Viena, 1923- 1925./ 7. Sección del *Endless Theatre* [*Teatro sin Fin*], Frederick Kiesler, Viena, 1923- 1925./ 8. *Spiral Plan* [*Plan en Espiral*] Frederick Kiesler, París, 1925./ 9. Fragmento de uno de los dibujos de estudio para la “*Shrine of the Book*” [*Santuario del Libro*]. Frederick Kiesler, 1959./ 10. Maqueta mostrando el espacio interior de la *Endless House* [*Casa sin Fin*], 1959.



11, 12 y 13. Estudios para la *Endless House* [*Casa sin Fin*]. Frederick Kiesler, c.1960./ 14. Maqueta de la *Endless House* [*Casa sin Fin*] en proceso. Frederick Kiesler, 1959./ 15. Textura exterior y lucernarios de la *Endless House* [*Casa sin Fin*]. Maqueta. Frederick Kiesler, 1959.



## **CAPÍTULO 5. LA FANTASÍA**

(D.P 1 cap."5") MAPA





## CAPÍTULO 5. LA FANTASÍA

### EL PAISAJE INTERIOR DEL CUERPO. RECUERDOS E INVENCIONES

*“Imagina que tienes la coronilla en los pies y has de bajar el resto de la cabeza para que se una a ella. Une las plantas de los pies como si estuvieras rezando. Hay un gran levantamiento en los puntos dos y cuatro, alzando todo el cuerpo del suelo en posición sentada. El movimiento sube desde la base del cuerpo hasta la parte superior de la cabeza. El relajamiento profundo, se hace una gran inspiración que se expele luego con una contracción profunda. Para la contracción veo el cielo; para la contención veo la tierra. Para la liberación o relajamiento imagino la tierra sobre un acantilado. Para el levantamiento me concentro en el interior.”<sup>1</sup>*



Fig. 84/ Martha Graham en “Cave of the Heart” [Cueva del Corazón], 1946. Fotografía de Cris Alexander.

Acabamos de ver en el capítulo anterior como el cuerpo cuenta con una espacialidad propia. Y es a través de esta forma espacial y del movimiento, que entramos en *con-facto* con lo que no soy yo, con otras formas espaciales. Según O.F. Bollnow, ya citado en la introducción, el cuerpo consiste por tanto, en una *especie de espacio interior que se diferencia del exterior*. En

<sup>1</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. Título original: “*Blood Memory*”, 1991.

cuanto tal forma espacial, *ya no es sujeto puro, pero tampoco puro objeto, sino que se encuentra curiosamente suspendido entre los dos*<sup>2</sup>. Este espacio interior del cuerpo tiene su propio paisaje que como venimos viendo desde el primer capítulo, se ve afectado por el espacio y viceversa. Nuestra percepción del espacio se produce desde el punto de vista de nuestro paisaje interior en continua transformación. Este punto de vista constituye el centro de lo que Bollnow llama “*espacio vivencial*”, que en oposición al espacio matemático no se trata de un espacio sólo objetivo sino experimentado por nosotros, entrelazado con nuestro paisaje interior. Es en este paisaje interior en el que nos centraremos ahora profundizando en la fantasía, entre su facultad para reproducir mediante imágenes las cosas pasadas o lejanas; la de la representación de las ideales en forma sensible o la idealización de las reales; y también la correspondiente a las proyecciones futuras, es decir a la imaginación en cuanto inventa o produce<sup>3</sup>. Digamos que a través de la fantasía,<sup>4</sup> nos moveremos según un viaje polarizado entre el mundo de memorias, mitos, experiencias y *recuerdos* y el de las áreas inexploradas de los territorios de la imaginación, de lo no conocido, del futuro, de la *invención*. Ambas direcciones, como veremos serán de dimensiones semejantes, afectando todo ello a nuestra ubicación en el mundo, en el cosmos y en cualquier espacio determinado, sea éste físico-arquitectónico o paisajístico- o simbólico como el de la danza. Este aspecto es de especial interés ya que tras haber recorrido hasta ahora cuestiones relativas a acción y entorno para después llegar a abordar con detalle el espacio del cuerpo, veremos como además el espacio del cuerpo y cualquier espacio visitado, están inmersos en el paisaje interior de la fantasía y son afectados por él ya que es desde ese paisaje interior fantástico, desde el que percibimos la realidad. En resumen el espacio del cuerpo no es sólo físico sino también imaginativo y las redes relacionales que establece con su entorno no son sólo topológicas sino también pertenecientes a la fantasía.

Son estas redes relacionales de la fantasía con las que Martha Graham (1894- 1991) desarrolla su trabajo con el movimiento. Martha Graham definitivamente constituye la danza moderna en toda su complejidad y es la que la dota de una técnica completa, avanzando a partir de lo que ya habían logrado Loie Fuller, Isadora Duncan o Ruth St. Denis. Junto a Ted Shawn, St. Denis fue su profesora en la escuela Denishawn en Los Ángeles desde 1915 y hasta 1923 siendo Martha, en este intervalo igualmente instructora y bailarina formando parte de la compañía. En la escuela Denishawn se aprendía expresión dramática basada en el método de Delsarte y como elemento distintivo el trabajo se producía en relación con la mitología de otros pueblos, no se hablaba de coreografía *tan sólo se inventaban-* o imaginaban- danzas<sup>5</sup>. Esta relación con la invención o la imaginación de danzas define bien el método de trabajo de Graham como veremos en el capítulo. Su propio paisaje interior, compuesto de diversos estados anímicos era el que se proyectaba a partir del movimiento configurando un ambiente, un espacio cargado

<sup>2</sup> Bollnow, Friedrich: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969. (p. 255)

<sup>3</sup> Contenido del término tomado de la definición de *fantasía* de la Real Academia Española de la Lengua.

<sup>4</sup> Explicitado e ilustrado también en los escritos de Kiesler nombrados en la cita nº53 del anterior capítulo.

<sup>5</sup> Graham, Martha. Ob. Cit., (p. 73)



Fig. 85/ Martha Graham en “*Lamentation*” [*Lamento*] (1930), 1935.

psicológicamente y en todo momento dinámico, como el paisaje interior del bailarín. En esto colaboraban activamente la música y las escenografías (en numerosas ocasiones) de Isamu Noguchi (1904- 1988), una de las colaboraciones más extensas y fructíferas de la danza moderna. La danza se entendía así como sucesión de estados emocionales que se comunicaban al espectador<sup>6</sup>. Así como en Isadora Duncan veíamos que las imágenes de la naturaleza -no estados emocionales- con las que ella trabajaba para generar el movimiento no pretendían ser transmitidas a la audiencia, en este caso Martha Graham sí estará interesada en que el espectador sienta al nivel que sea, conscientemente, inconscientemente o a nivel preconsciente<sup>7</sup>. La danza sería un acto de comunicación dirigido al paisaje interior de cada uno. Es decir, estos estados emocionales provenientes de la condición del personaje que encarnaba el bailarín, su paisaje interno, serían los que proyectados configurarían la experiencia de la danza. Duncan establecía una conexión espiritual con la naturaleza y el cosmos, Graham la establecerá con el paisaje de su propio inconsciente y del inconsciente colectivo. De este modo, frente al punto de vista que veíamos, usaba Mary Wigman, en ocasiones desde el exterior viendo y modelando la evolución de las masas espaciales, Martha tendrá siempre un punto de vista interior. En su técnica, en contraposición al modelado espacial, al contacto con el espacio que veíamos en Mary Wigman, con el movimiento se va, se “cae”, hacia dentro del cuerpo no fuera de él<sup>8</sup> “...you fall into yourself not far away from you...”<sup>9</sup> Un ejemplo claro es

<sup>6</sup> Ver Leigh Foster, Susan: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Los Angeles, 1986.

<sup>7</sup> Graham, Martha: *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1973. Introducción.

<sup>8</sup> “I remember Martha Graham used to say that in dancing she never opens her hand “out”, she closes it “in”, and this retains the energy. It doesn’t flow out indiscriminately it flows back into her.” “Recuerdo que Martha Graham solía decir que bailando nunca abría sus manos “hacia fuera”, las cerraba “hacia dentro” y esto retenía la energía. No fluía hacia fuera de forma indiscriminada, fluía hacia su interior.”

AA.VV: Isamu Noguchi. *Essays and Conversations*, Harry N. Abrams, INC. Publishers and the Isamu Noguchi Foundation, Nueva York, 1994. (p. 136)

“*Lamentation*” [*Lamento*] (1930) de Martha Graham en contraste con la ya vista “*Raumgestalt*” [*Forma Espacial*] (1928) de Mary Wigman. En “*Raumgestalt*” se trata de modelar con la tela el espacio, abrazándolo y prolongando su onda expansiva en los densos alrededores. En “*Lamentation*” la tela intensifica la experiencia interior que provoca el movimiento, su efecto se devuelve hacia dentro<sup>10</sup>. Así, Martha Graham encarna el espacio vivencial que define Bollnow, el espacio “vivenciado” concretamente. Bollnow considera el estado de ánimo como un fenómeno clave para comprender el espacio vivencial<sup>11</sup> y habla de la existencia de un centro en nuestra experiencia del espacio, que es misión del hombre crear para sentirse a salvo y ubicado en el mundo. Y es con respecto a ese centro que se percibirán las distancias, y las cualidades cualesquiera que sean del entorno. De ahí es también de donde parte la danza de Graham, a partir de la conciencia del bailarín de su centro. Una vez que el bailarín es consciente de su interior, de su centro desde el que produce todo movimiento, puede moverse, las contracciones y relajaciones permiten el traslado del peso en infinitas variaciones, pero el movimiento siempre seguirá viniendo de dentro, aunque acabe por expandirse finalmente más allá del ámbito escénico. Este movimiento tendrá su origen en el centro físico, corporal- alrededor del abdomen- después los miembros intensificarán esta acción, pero el origen del impulso permanecerá siempre claro, proveniente del estado interior del bailarín y físicamente de su centro. Y es de esta manera que Graham articula también el espacio escénico: el centro estará donde ella se sitúe no en un centro “geográfico” concreto, sino que el centro será el centro de su espacio vivencial, de su paisaje interno. Esto suponía el principio de un cambio en la concepción de la espacialidad del espacio escénico que con posterioridad desarrollará más radicalmente Merce Cunningham y que era contrario a las teorías coreográficas coetáneas- que sí consideraban lugares geográficos predeterminados según la geometría del escenario- de las que una de las mejores muestras es el libro de Doris Humphrey- su compañera en Denishawn y figura también de importancia en la danza moderna-

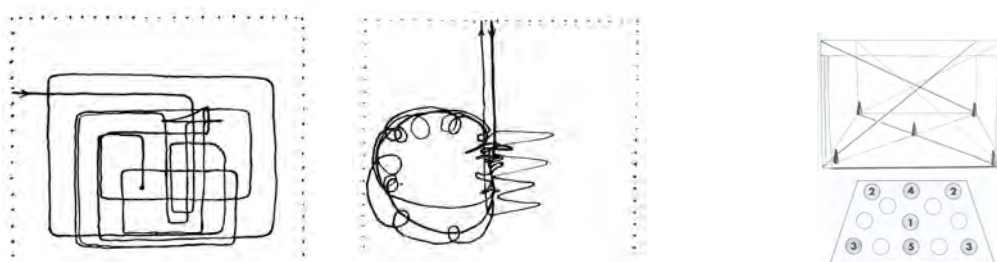


Fig. 86/ A la izquierda dibujos de Arch Lauterer de las trazas de ocupación del espacio de Martha Graham, 1932. A la derecha diagramas de Doris Humphrey acerca de las posiciones más importantes en el espacio escénico.

<sup>9</sup> Graham, Martha: *Martha Graham. Dance on Film*, Criterion Collection, (DVD).

<sup>10</sup> “*Me siento de espaldas a los grandes espejos, de forma que estoy completamente dentro de mi misma*” Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 14)

<sup>11</sup> Hace referencia al concepto introducido por Biswanger de *espacio ambiental*. “*Lo importante es aquí la constante duplicidad. El espacio tiene su ambiente determinado como interior y como paisaje. [...] Se habla tanto de la Stimmung (<disposición anímica>, etc.) del hombre como de la Stimmung (<efecto íntimo, ambiente>, etc.) de un paisaje o de un interior cerrado y, en sentido estricto, ambos no son más que dos aspectos de una sola cosa: <el estar impregnado por un ambiente>*” Bollnow, Friedrich. Ob. Cit., (p. 207-208)



“*The Art of Making Dances*” (1959) [*El Arte de Crear Danzas*]<sup>12</sup>. Como veremos esta percepción del espacio desde el centro de nuestro paisaje interior y su estructuración tendrá también que ver con la “*geografía fluida*” y las teorías desde el “*interior*” hacia el “*exterior*” de Buckminster Fuller (1895- 1983). Buckminster Fuller o Isamu Noguchi, como empezamos a atisbar, pertenecerán por tanto al ámbito de nuestro estudio con relación a la fantasía. Será en el barrio neoyorquino de Greenwich Village donde en 1929 coinciden ambos por primera vez comenzando una enriquecedora interacción y es también en este lugar, caldo de cultivo creativo e innovador, donde coinciden igualmente entre otros con Frederick Kiesler y Martha Graham<sup>13</sup>. Es a través de Constantinos A. Doxiadis (1913- 1975)- cercano a Buckminster Fuller- que recurriremos también a Dimitris Pikionis (1887- 1968), su maestro, que si bien periférico en cuanto al núcleo neoyorquino guarda en su metodología creativa una de las sistemáticas más similares a las de Martha Graham, en cuanto a técnica pero también en cuanto a intereses compartidos con relación a la mitología o la memoria y la ensoñación, temas también presentes en Isamu Noguchi. Con ellos, avanzaremos en nuestro estudio a través de diversas posiciones referentes a los sueños, los recuerdos, los mitos o la invención.

#### TRAS LAS TRAZAS DE LA IMAGINACIÓN. EL PRIMER MOVIMIENTO: LA RESPIRACIÓN. PATRONES DE LA IMAGINACIÓN DINÁMICA, OPUESTOS Y TELEPOESÍA

“*Observo lo que hace el cuerpo cuando respira. Cada inspiración es una expansión; cada espiración, una contracción.*”

Martha Graham <sup>14</sup>



Fig. 87/ Martha Graham en “Night Journey” [*Viaje Nocturno*], 1947.

<sup>12</sup> Al respecto en su autobiografía Martha Graham comenta: “*El libro de Doris “The Art of Making Dances” fue un gran éxito y yo me alegré por ella, aunque disiento de algunas de sus ideas. El capítulo titulado “el centro del escenario” me agotó. Para Doris era un lugar geográfico en el centro de las cosas. Cuando lo vi pensé: <Pero el centro del escenario es donde estoy yo>*” Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 74)

<sup>13</sup> Frederick Kiesler desarrollará dos coreografías para Martha Graham en la Juillard School of Music: “*The Triumph of Saint Joan*” (1951) y “*Canticle for Innocent Comedians*” (1952).

<sup>14</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 54)

Hemos hablado en esta introducción del ambiente del paisaje interno, de nuestra fantasía pero también del centro, de la construcción de un centro desde el que referenciar nuestra percepción. Ya hacíamos referencia en el capítulo cuatro con respecto al tacto y la intimidad, a sentirnos a nosotros mismos, en el centro de los fenómenos, cosa que con distintos matices estaba igualmente presente en los capítulos dedicados a la actitud o a la atmósfera. ¿Por qué es interesante esta conciencia del centro en relación a la fantasía, o más concretamente a la imaginación? Según nuestro punto de vista, apoyándonos en las corrientes filosóficas sensibles al cuerpo- principalmente como vamos a ver a continuación de Mark Johnson y George Lakoff<sup>15</sup>, aunque hay diversas con relación a lo somático como veremos en las conclusiones- es a través de la experiencia del cuerpo que somos capaces de detectar imágenes esquemáticas, “patrones” dinámicos, que de forma metafórica podemos aplicar a otras, múltiples situaciones- incluso algunas que nunca hemos experimentado antes- y es de este modo que comprendemos el mundo y somos capaces de innovar a partir de la manipulación y combinación de estos “patrones” experimentados por nosotros. Estos patrones<sup>16</sup> [*image schema*] en continuo intercambio con el medio y modificación según nuestra experiencia, pueden estructurar igualmente dominios no físicos o abstractos, por lo que la imaginación así entendida, no es sólo asociada a la creatividad, la invención y la novedad sino que es parte de los procesos cognitivos que inciden en el significado, en nuestra comprensión de las cosas y en nuestra racionalidad. Nuestra forma de percibir, asociada al movimiento y nuestra experiencia corporal, por tanto incluye ya a la imaginación y también es creativa la forma de entender. Tan sólo la percepción de algo según diversos patrones o claves ya es novedosa, es una oportunidad para que aparezca lo nuevo, lo creativo. Así en el texto de Mark Johnson “*The Body in the Mind*” (1997)<sup>17</sup> se contempla una teoría de la imaginación que amplía las tesis que han dominado la objetivista filosofía occidental<sup>18</sup> y que incluye al menos: *categorización* (subdivisión en “tipos” que podemos entender), “patrones” [*image schemata*]<sup>19</sup> (conocimiento general de la estructura de los eventos a través del movimiento de nuestro cuerpo y su percepción, son de carácter dinámico), *proyecciones metafóricas* (medio principal a través del cuál leemos y proyectamos estructuras de unas categorías a otras estableciendo nuevas

<sup>15</sup> Johnson, Mark & Lakoff, George: *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980./ Johnson, Mark: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997./ Johnson, Mark & Lakoff, George: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.

<sup>16</sup> Ya habíamos hecho referencia a éstos de forma muy elemental en el capítulo 3. Ver nota 33.

<sup>17</sup> Johnson, Mark: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997. (p. 171)

<sup>18</sup> Se trata de la superación de las dicotomías tradicionales enraizadas en nuestro pensamiento: cuerpo/mente, razón/imaginación, ciencia/arte, cognición/emoción... Así una teoría de la imaginación ampliada debe contemplar sus aspectos relativos a la fantasía, la creatividad o al arte, pero también los aspectos que la reconocen como la facultad que conecta percepción y razón en el contexto del conocimiento. Así la consideraremos.

<sup>19</sup> Cuando se habla de “*image schemata*” debemos saber que es con referencia a “*embodied schemata*” (patrones que experimentamos en nuestra experiencia, en nuestro cuerpo). No se hace referencia por el contrario ni a *imágenes ricas* en detalles (“*rich images*”) (ya que las “*image schemata*” son más abstractas y generales por eso son versátiles y pueden verse involucradas en múltiples situaciones) ni tampoco a *dibujos mentales* de carácter puramente intelectual (“*mental pictures*”), definidos. Se trata de patrones dinámicos que construimos y reconstruimos continuamente.

conexiones y organizaciones), *metonimia* (otra forma de proyección de estructuras que nos permite igualmente nuevas conexiones) y *estructura narrativa* (experimentamos nuestro mundo con una unidad narrativa, de forma que podemos hallar sentido de nuestra experiencia). De este modo el movimiento corporal (su experiencia) y la imaginación estarán aliados (*embodied imagination*) y la imaginación formará parte de los procesos cognitivos según los cuales leemos el mundo de una determinada manera y organizamos nuevos patrones en él. “*Imagination is our capacity to organize mental representations (especially percepts, images, and image schemata) into meaningful, coherent unities.*”<sup>20</sup> Es en este sentido, que como integrante de los “patrones” (*image schemata*) nos interesa la percepción de nuestro centro con relación a las numerosas situaciones dinámicas que experimentamos. En la figura 88 vemos algunos

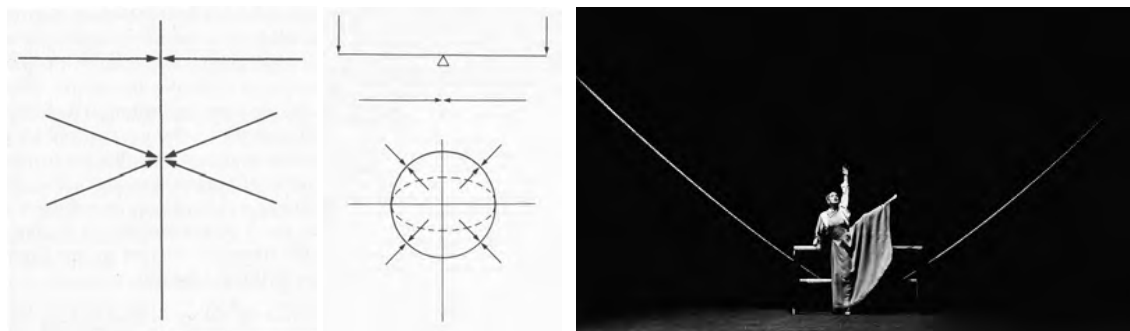


Fig. 88/ Algunos de los diagramas referentes a los patrones o “*image schemata*” de nuestra experiencia corporal con relación al equilibrio, Mark Johnson. A la derecha Martha Graham en “*Frontier*”, escenografía de Isamu Noguchi, 1935.

ejemplos referidos a esto con relación a diversas experiencias corporales de equilibrio. Y es esta *embodied imagination* la que en determinadas obras de Graham y Noguchi, de forma especialmente patente, cualifica la experiencia de la danza y la atmósfera de la percepción de la misma asociada a la fantasía. Un claro ejemplo es la primera colaboración entre Martha Graham e Isamu Noguchi<sup>21</sup> en “*Frontier*” [“Frontera”] estrenado en Nueva York en 1935. “*Frontier*” está basada en la memoria que Martha Graham conservaba de su viaje a California cuando con su familia se trasladó allí desde Pittsburg a la edad de catorce años, para ella la experiencia de las líneas paralelas de la vías del tren tenían que ver con la ampliación del paisaje, lo infinito del paisaje americano. La proyección metafórica<sup>22</sup> de este “patrón” de la

<sup>20</sup> “*La imaginación es nuestra capacidad de organizar representaciones mentales (percepciones especiales, imágenes, e imágenes esquemáticas -patrones) en unidades coherentes y con significado*”. Johnson, Mark. Ob. Cit., (p. 140)

<sup>21</sup> La hermana de Noguchi, Ailes Gilmour, fue miembro de la compañía de Martha Graham desde 1930 hasta 1933. La madre de Noguchi también tuvo relación con Mrtha Graham con relación al vestuario.

<sup>22</sup> “... *some metaphors enable us to see aspects of reality that the metaphor’s production helps to constitute. But that is no longer surprising if one believes that the “world” is necessarily a world <under a certain description>- or a world seen from a certain perspective. Some metaphors can create such perspective.*”

“... *algunas metáforas nos permiten ver aspectos de la realidad que la producción de la metáfora ayuda a constituir. Aunque esto no es una sorpresa si uno cree que el “mundo” es necesariamente un mundo <bajo una cierta descripción> o un mundo visto desde una cierta perspectiva. Algunas metáforas pueden*

experiencia del viaje en tren es la que genera el ambiente de la danza en *Frontier*, su solape o superposición al ámbito escénico, al ser un patrón compartido por muchos otros que habían tenido esa experiencia u otras similares, provocaba una lectura ampliada del espacio concreto enriquecida por el paisaje interior de Graham y Noguchi pero también por el de los espectadores. De esta forma para “*Frontier*”, Isamu Noguchi ideó la escenografía basada tan sólo en dos cuerdas tensadas formando la visión en perspectiva de dos líneas paralelas<sup>23</sup>, de modo que todo el espacio escénico se activaba, apareciendo todo ello como una escultura (Noguchi define la escultura como un *espacio cargado emocionalmente*) que hacía referencia a un territorio mucho mayor fuera del ámbito del escenario, al movimiento a través del paisaje americano. En todo caso, a una “*unidad coherente y con significado*”. Era en el escenario donde por primera vez Noguchi podía hacer realidad las proyecciones de la imaginación en el espacio con más efectividad, proporcionando cambios en el clima emocional del entorno. Pero es que esta raíz de la experiencia corporal como capaz de generar patrones dinámicos que pueden transferirse mediante la imaginación a otras situaciones y dominios, es en realidad la que usa Martha Graham en la elaboración de todo su trabajo. Todo su trabajo se basa en el movimiento más básico que podemos imaginar: *la respiración*. La experiencia de la respiración hace referencia a un patrón que habla de *interior* y *exterior*, e igualmente la inspiración se entiende como expansión infinita y la espiración como profunda contracción hacia nuestro interior. Toda la lectura del mundo, del movimiento, de la realidad que hace Martha Graham en sus procesos creativos tienen que ver con la experiencia básica corporal que es la respiración. En su metodología, no dibujará ya veremos cuál es su sistemática, pero podemos adelantar



Fig. 89/ Martha Graham en “*American Provincials*”, 1935. Fotografía de Barbara Morgan. A la derecha Yuriko, miembro de la Compañía de Danza de Martha Graham, en “*Embattled Garden*” (1958)

---

crear tal perspectiva.” Max Black citado en Johnson, Mark. Ob. Cit., (p. 70). Para profundizar más en el uso de la metáfora en estos procesos ver capítulo 4: “*Metaphorical Projections of Image Schemata*”

<sup>23</sup> “...Las vías ampliaban el paisaje y pasaron a formar parte de mi memoria viva. Líneas paralelas cuyo significado era inagotable, cuyo objetivo era infinito. Este fue el principio de mi ballet *Frontier*” Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 52)

que trabaja con su memoria, conocimiento e imaginación corporal- física. Así este movimiento básico del pulso vital se transfiere al movimiento básico de su técnica que es por tanto la contracción y la expansión- relajación- en ciclos sucesivos. Este patrón dinámico o *image schemata* de “in” y “out” es uno de los más comunes en nuestra experiencia- tal y como señala Mark Johnson- de forma que estas primeras impresiones del interior y exterior de nuestro cuerpo o de nosotros físicamente en el interior o exterior de distintos espacios se extienden en nuestra comprensión y lectura de muy diversas situaciones, así como mediante su combinación, en la creación de novedad. Un ejemplo lo encontramos en las teorías de Buckminster Fuller ya que es esta misma imaginación relativa al cuerpo con la que opera. Fuller nombraba en múltiples ocasiones el diseño “*from inside out*”<sup>24</sup>, desde dentro hacia fuera- tal y como ocurre en el movimiento de Martha Graham- desde eventos locales a los sistemas y desde una correcta posición en el centro del universo comprender el mismo, desde la experiencia de patrones dinámicos “in”/ “out” transferidos metafóricamente a otras percepciones- por ejemplo, nosotros en el universo- y producir así una combinación en la que la lectura del mundo es novedosa y responde más al conocimiento y menos a convenciones que repetimos sin pensar en ellas. Así en su proyecto para el planetario “Geoscope” (1928 aunque construido en 1952), Fuller nos hace ser conscientes de nuestra posición <sup>25</sup>, de que la percepción habitual de orientación en el espacio está manipulada por las representaciones clásicas del mismo, por nuestra imagen mental, así un edificio o nuestra mirada hacia el cielo, no emergería de abajo a arriba sino desde dentro hacia fuera (dentro= hacia el centro gravitacional; fuera= lejos del centro gravitacional). Así el punto de vista del Geoscope está situado en el centro del globo terráqueo y es coincidente con nuestro centro. Se trataba de una esfera transparente de un diámetro de siete metros con el punto de observación en el centro- la experiencia física de estar en el centro era importante. La superficie de la esfera estaba grabada con la representación real del globo terráqueo, mediante masas translúcidas, situadas correctamente, es decir si este globo creciera encajaría exactamente con la geografía real en cada punto- expansión y contracción están así igualmente incorporadas como patrón dinámico. Se podría observar la luna y las estrellas a través de esta superficie grabada pero de este modo uno era consciente en todo momento del universo, del posicionamiento en su globalidad y de las direcciones reales de crecimiento: de dentro a fuera no de abajo a arriba. Se hacía una

---

<sup>24</sup> “... *from the local event to the system in which it is embedded.*”

“... *del evento local al sistema en el cuál se inserta.*”

AA.VV: *Starting with the Universe*, Whitney Museum of American Art & Yale University Press, New York, 2008. (p.2)

<sup>25</sup> En el escrito “*Your private sky*” (1948) habla de esto mismo: “*Your sky may be surfaced inside with sections of global map with zenith of “sky” and oriented accurately to the north. Thus the inhabitant may “see” his geography correctly. Can have his swimming pool at center a hemisphere with his antipodal data. Can follow constellations and star paths and tell date and hour by their location. Sun clock in day. Star clock at night.*”

“*Tu cielo debe estar grabado interiormente con secciones del mapa del mundo con el cenit del “cielo” y orientado con precisión al norte. Así, el habitante puede “ver” su geografía correctamente. Puede tener su piscina en el centro del hemisferio con los datos de las antipodas. Puede seguir constelaciones y trayectorias de estrellas y señalar fechas y horas de su localización. Reloj solar durante el día. Reloj de estrellas durante la noche.*”



lectura del mundo desde nuestro centro y a partir de la referencia a nuestro posicionamiento tal y como organizaba el espacio escénico también Martha Graham. Unas de las correlaciones más evidentes es la idea en Fuller de “*geografía fluida*”<sup>26</sup> donde no existían puntos fijos (no existe un lugar llamado norte o este... ) sino direcciones hacia las que moverse, el mundo tiene un carácter fundamentalmente dinámico, no se trata de visiones estáticas tal y como tradicionalmente los cartógrafos presentaban el mundo, siempre con una orientación estandar, sino de relaciones dinámicas que se transforman en su lectura según nuestra posición. Así su *Dymaxion World Map*, en el que se utilizaba la proyección sobre un icosaedro<sup>27</sup>, podía leerse en múltiples posiciones que nos hacían replantearnos nuestra posición y orientación convencional en el espacio y nuestra lectura y percepción del mismo. El *Dymaxion World Map* hace visible como nuestra percepción varía según el patrón que leamos<sup>28</sup> mediante la imaginación. Para Fuller las bases de la percepción de la realidad eran tanto realistas como creativas y la lectura y creación de patrones dinámicos que nos hicieran aprender y alcanzar conocimiento en una línea muy similar a la que venimos comentando (*image schemata*) era el modo de avanzar, aplicando el conocimiento de esta experiencia (hay que recordar que Fuller fue navegante y esa experiencia influyó en su visión de los procesos dinámicos y referenciales de la realidad) a otras situaciones. Fuller denominará este proceso “Teleology”,

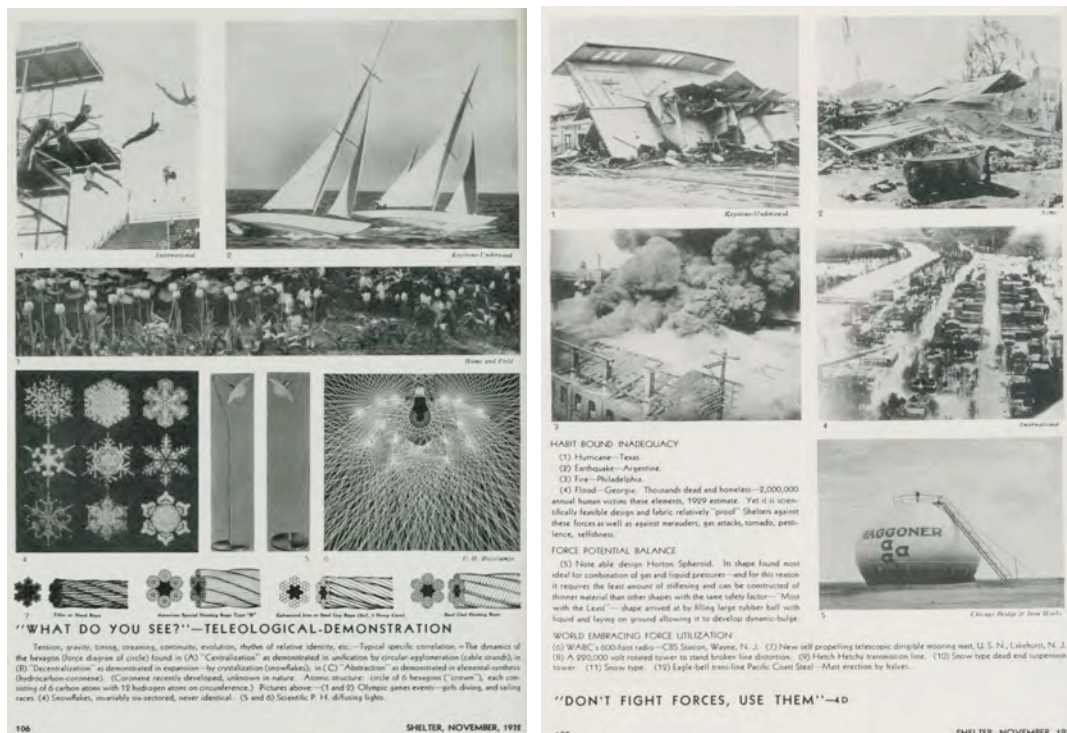


Fig. 90/ Buckminster Fuller, revista “Shelter” noviembre de 1932. Vol. 2 No.5

<sup>26</sup> “*Fluid Geography*” Texto escrito por Fuller en 1944.

<sup>27</sup> Ver nota 41 del capítulo 4 en relación a las similitudes entre B. Fuller y Laban.

<sup>28</sup> Algunos de los títulos de las posibles miradas al Dymaxion World Map, tantas como las posibles combinaciones de sus 14 lados o segmentos, nos pueden ilustrar lo que decimos: “North Pole Layout” [*Presentación Polo Norte*], “Mercator World”, “British Empire” [*Imperio Británico*] o “Jap Empire” [*Imperio Japonés*]. Ver Fuller, Buckminster: *Your Private Sky*, Lars Müller Publishers, Italy, 1999.

“teleology means the intuitive conversión by brain and mind of special-case subjective experience into generalizad principles and their subsequent objective employment in special-case undertakings”<sup>29</sup> Un ejemplo más de la lectura y transformación de la realidad según patrones dinámicos, en ocasiones transferidos metafóricamente de ámbitos diversos serían los estudios de Constantinos Doxiadis, arquitecto urbanista griego muy cercano a Fuller y con el que comparte la manera de entender la realidad y los procesos según la imaginación basada en patrones dinámicos de la experiencia corporal que venimos estudiando. Estos patrones incluyen el paisaje interno, del hombre así como sus percepciones y es a partir de estas interrelaciones dinámicas que Doxiadis habla de la ciudad dinámica (*dynapolis*) y es a partir de ellos que funda su *ekistics* o ciencia de los asentamientos humanos. En todos estos

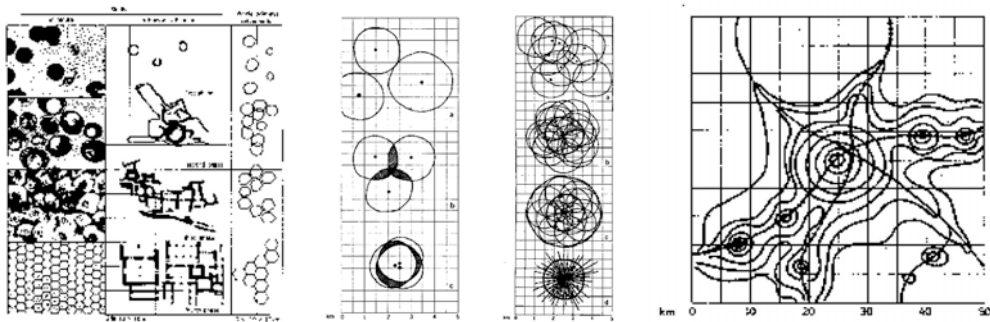


Fig. 91/ Patrones de organizaciones espaciales en la naturaleza y en la historia de los asentamientos humanos. En el centro diversas relaciones de campos cinéticos del hombre a partir de su centro y configuraciones de campos cinéticos en la creación de las ciudades. A la derecha la ciudad entendida como *dynapolis*. *Man's Movement and his City* [El Movimiento del Hombre y su Ciudad], 1968. C. Doxiadis.

ejemplos vemos uno de los modos de operar de la imaginación en las metodologías creativas y científicas que es como Fuller pensaba se debía trabajar, Fuller reconocía en los artistas a aquellos que podían reconocer patrones locales y quienes serían capaces a través de la imaginación de convertirlos en modelos para otros ámbitos de conocimiento<sup>30</sup>. Según Fuller su gran facultad sería la habilidad de la imaginación para formular la realidad conceptualmente. Esta situación borrosa entre ciencia y arte fructífera para ambas e interesante desde el punto de vista del trabajo de la imaginación que venimos resaltando, cuenta con múltiples paisajes de desarrollo tal y como Susan Sontag, nombrando entre otros a B. Fuller, destaca en su artículo “One Culture and the New Sensibility”<sup>31</sup> [Una Cultura y la Nueva Sensibilidad] (1965) o como es ilustrado en el conocido trabajo coetáneo de Gyorgy Kepes, en especial en su libro “The New Landscape in Art and Science”<sup>32</sup> [El Nuevo Paisaje en Arte y Ciencia] (1956) donde la

<sup>29</sup> “teleology [teleología] se refiere a la conversión intuitiva por parte del cerebro y la mente de la experiencia subjetiva de casos especiales, en principios generalizados y su consecuente empleo objetivo en otros casos concretos” Fuller, Buckminster: *Utopia or Oblivion. The Prospects for Humanity*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2008. (p. 390)

<sup>30</sup> AA.VV: *Starting with the Universe*, Whitney Museum of American Art & Yale University Press, New York, 2008. (p.23)

<sup>31</sup> Sontag, Susan: *Against Interpretation and other Essays*, Picador, New York, 1965. (p. 293- 304)

<sup>32</sup> Kepes, Gyorgy: *The new landscape in art and science*, Paul Theobald, Chicago, 1956

ciencia es el disparador para la imaginación creativa al abrir nuevos patrones dinámicos y paisajes que pueden extrapolarse al mundo del arte. Es también en Martha Graham donde encontramos esta proyección metafórica de patrones de un ámbito transferidos a otro a modo de evocación o desencadenante, en concreto del ámbito científico al de la danza desde el punto de vista del disparador de la fantasía que es el que nos interesa en este momento. Graham habla de determinados textos básicos para la ecología como “*The sea around us*” [*El Mar que nos rodea*] (1951) de Rachel Carson, como un texto científico que posee todo el misterio y el sentimiento mágico de los elementos esenciales de la poesía y de los viajes de la imaginación, ella relatará los títulos de los capítulos:

Los principios brumosos

La forma de la superficie

El año cambiante

El mar sin sol

Las tierras ocultas

La larga nevada

El nacimiento de una isla

La forma de los antiguos mares<sup>33</sup>

Como nuevos lugares en continua transformación que desde su paisaje interior desencadenaban atmósferas emocionales y movimiento corporal. Para ella todas estas

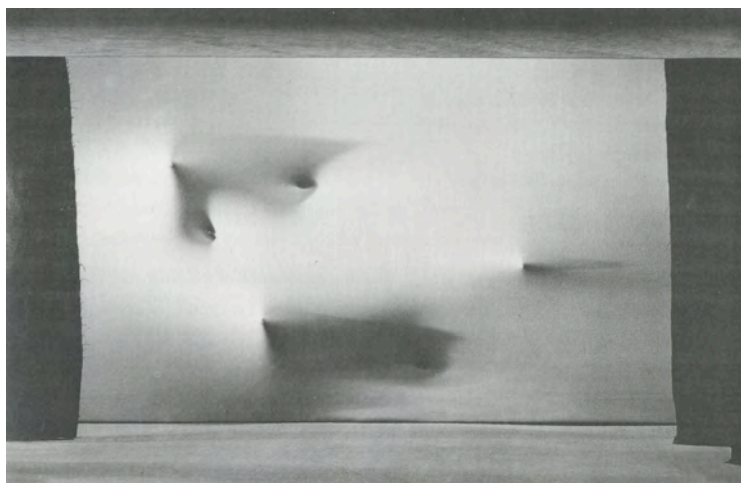


Fig. 92/ A la izquierda Martha Graham en “*Hérodiade*”, 1944. Escenografía de Isamu Noguchi. A la derecha escenografía de Isamu Noguchi para la primera representación de “*Wilderness Stair (Diversion of Angels)*”, 1948.

cuestiones son gráficos de un mundo en formación, y corresponden también con el alma humana. La descripción que se hace en el libro del mundo marino y sus transformaciones y estratos se mueve en el mismo terreno de la imaginación en el que trabaja Graham a partir de los sueños, los mitos o los recuerdos de mundos primigenios oceánicos o no. Pero para cerrar esta fase de estudio diremos que no es sólo a partir de la lectura y proyección de patrones dinámicos que podemos leer las trazas de la imaginación en el trabajo de Graham, Fuller o

<sup>33</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 169)

Noguchi. Hay igualmente una potenciación de la fantasía común a todos ellos, también a Pikionis del que más tarde hablaremos, en el trabajo con los *opuestos*. En la respiración ya encontramos la relación entre dos opuestos, la inspiración y espiración, la expansión y la contracción, es en esto, como hemos visto, que se basa toda la técnica de movimiento de Graham. Para Gaston Bachelard (1884- 1962) - filósofo que es inevitable citar en el capítulo ya que fue quien le dio importancia subjetiva y poética a los mundos de la percepción y sus símbolos, trabajando con las imágenes que la literatura era capaz de evocar, así como con la imaginación dinámica- tanto la respiración como más generalmente, los opuestos, están asociados a la fantasía. La fantasía se activa cuando se acumulan las contradicciones- los opuestos<sup>34</sup>. En *“L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement”* [El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento] (1943), Bachelard expone como en determinadas culturas- como la india, en la que Martha Graham tuvo interés y relación gran parte de su vida- y en general en la imaginación, la respiración es un rito que comunica al hombre con el universo, tiene un carácter cósmico, para Martha Graham la danza por extensión tenía un papel similar, de conexión con otros territorios y lugares. Igualmente asocia a la imaginación activa la expansión y la profundidad y por supuesto el movimiento, si no hay cambio y evolución de imágenes no hay imaginación, si no hay imágenes que llaman a otras ausentes no hay imaginación. Esta cercanía de los opuestos en este sentido es especialmente interesante ya que en lugar de una mera co- existencia entre ellos, los opuestos se afectan el uno al otro. Martha Graham usará esta relación entre opuestos como desencadenante creativo a partir del lenguaje, usando la contigüidad de las palabras para evocar diversas realidades en una sistemática similar a la imagen poética que evoca la literatura según Gaston Bachelard. Y es así como trabajará con ellos igualmente Pikionis<sup>35</sup>, tratando de alcanzar con ellos una síntesis entre los contrastes de oriente y occidente y utilizando pares de opuestos como luz y oscuridad, sólido y transparente, lineal o concéntrico, pasado y futuro; e Isamu Noguchi preguntándose si en un pequeño espacio se podía encarnar el universo o si una obra acerca de la luz podía crearse a partir del color negro<sup>36</sup>. Isamu Noguchi descubre esta filosofía dualista en su estancia en París entre 1927 y 1929 y también se vio apoyada por su estudio de filosofías orientales. Algunas de las obras escultóricas en las que más evidentemente Isamu trabaja con los pares de opuestos son *“Sculpture with driftwood”*, *“Black sun”* [Sol Negro], *“Sun at midnight”* [Sol de Medianoche], *“Seen and unseen”* [Visto y no Visto] o *“Cloud”* [Nube]. Con la amistad de Buckminster Fuller, Isamu comparte con él la filosofía de la dialéctica en la que en el diálogo entre opuestos se establece una dinámica que puede conducir a nuevas realidades inesperadas e imaginativas. Fuller, condensará esto en su idea de *sinergia* donde un conjunto determinado tiene cualidades nuevas y sorprendentes no predecibles por la suma de sus partes. Para terminar esta parte y siguiendo con las teorías sobre la imaginación de Gaston

<sup>34</sup> Bachelard, Gaston: *La poétique de l’Espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957

<sup>35</sup> AA.VV: *Dimitris Pikionis, Architect 1887- 1968. A Sentimental Topography*, Architectural Association, Londres, 1989. (p. 60)

<sup>36</sup> Ver Fletcher, Valerie J.: *Isamu Noguchi. Master Sculptor*, Scala Publishers, Londres, 2004.



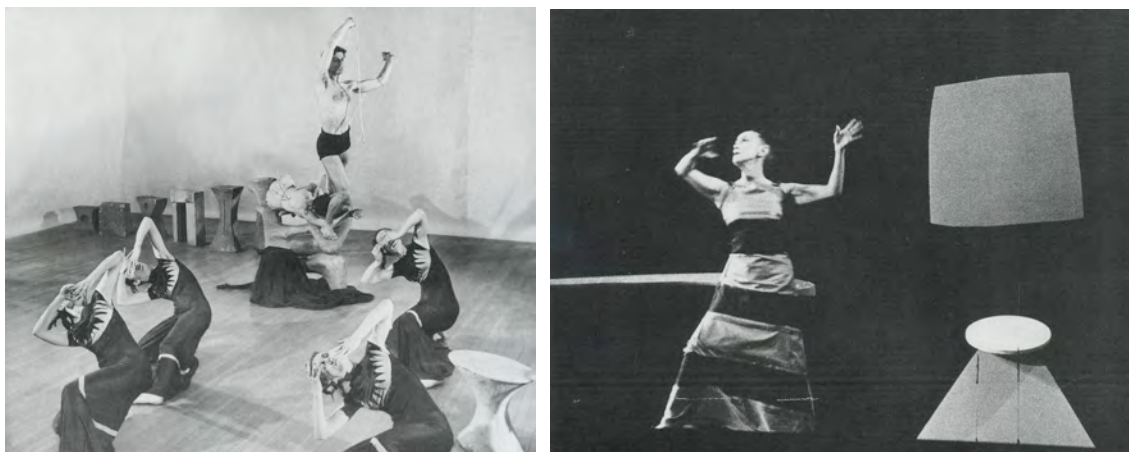


Fig. 93/ A la izquierda “Night Journey” [Viaje Nocturno], Martha Graham, 1947. A la derecha “Acrobats of God” [Acróbatas de Dios], Martha Graham, 1960. Ambas escenografías de Isamu Noguchi.

Bachelard, podríamos detectar además de los patrones dinámicos (*embodied imagination/ image schemata*) y del trabajo con los *opuestos* otra traza de la imaginación en los procesos creativos en este caso los producidos en las colaboraciones entre Isamu Noguchi y Martha Graham. Nos referimos a una cierta “*telepoesía*”. Noguchi y Graham trabajaron compartiendo imágenes dinámicas, no nombradas verbalmente. Pueden aludir a la poesía, a determinadas leyendas o mitos, o a experiencias concretas o recuerdos pero no hablaban de un posible resultado, sino que el mundo compartido de referencias, patrones, palabras, opuestos, etc. ponía en marcha una dinámica según la cuál sus paisajes interiores de algún modo se sincronizaban y se movían en atmósferas emocionales similares, no figurativas y por efecto de ese trabajo compartido de referencias imaginativas, las escenografías y la danza crecían en paralelo para unirse sinérgicamente en un momento determinado. Ambas, escenografía y danza, abrían un campo expandido la una a la otra<sup>37</sup>. Es en un sentido similar que Bachelard

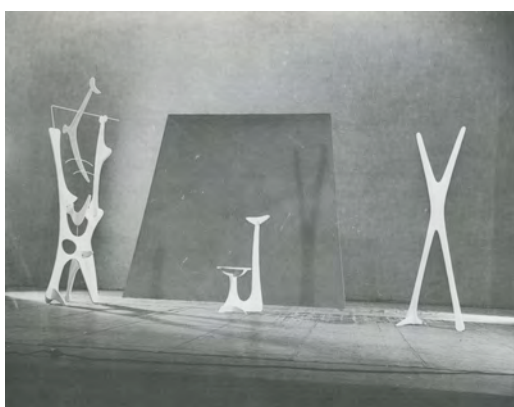


Fig. 94/ Escenografía para “Hérodiade”, 1944, Isamu Noguchi.

<sup>37</sup> “The relationship of dance to its ambiente is important, which is why I do sets. To me, dance is an *extensión of a sculptural air- the air we happen to sit around in*”

“La relación de la danza con su ambiente es importante, es por eso que hago escenografías. Para mí, la danza es una *extensión del aire escultural- el aire que nos sucede al asistir*”

Tracy, Robert: *Spaces of the Mind. Isamu Noguchi's Dance Design*, Proscenium Publishers, New York, 2000. (p. 19)



se refiere a una posible “telepoesía”<sup>38</sup>, como el proceso capaz de ordenar las fuerzas poéticas y trabajar con la adivinación de imágenes, de un paisaje de la fantasía a otro, a través de la filosofía del reposo. Se trataría de poner en reposo el pensamiento utilitario y pasar a un cierto estado de ensueño. *La imaginación necesita un alargamiento, un retardo*<sup>39</sup>. La imaginación es así animada por la producción de imágenes (desencadenadas por la poesía, mitos, leyendas... memorias) y para Bachelard de este modo, la lectura de poemas debería ser una actividad *telepoética* y es así como- a través del lenguaje, mediante la imaginación, en un tiempo lento de imágenes en movimiento compartidas- trabajan Isamu Noguchi y Martha Graham.

#### COLLAGE Y LIBRE ASOCIACIÓN. RECUERDOS, MITOS, SUEÑOS Y MEMORIAS.

*“En otras palabras, me embargan retazos de recuerdos de esas identidades pasadas (no se trata de reencarnación, transformación ni nada parecido). Me refiero a la sacralidad de la memoria, los fragmentos de un recuerdo y a esas cosas de gran valor que olvidamos y que el cuerpo y la mente deciden recordar...”*

Martha Graham<sup>40</sup>

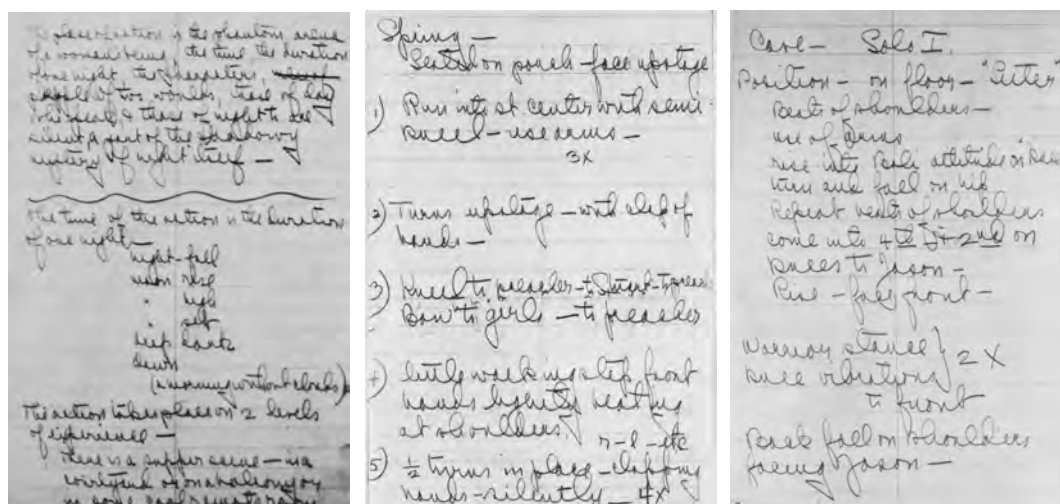


Fig. 95/ Páginas manuscritas de los cuadernos de trabajo de Martha Graham.

Algo más sobre estas dos últimas trazas de la imaginación podemos alumbrar al profundizar en la metodología coreografica de Martha Graham basada como vemos en los patrones dinámicos, el contraste de los opuestos o la telepoesía y cuya técnica es el *collage* y la *libre asociación*. Ahondemos en el paisaje interior desde el que Martha Graham explora las proyecciones de la danza en el espacio. Las herramientas y metodología de trabajo que usaba Graham en comparación con las analizadas en el capítulo anterior de Mary Wigman, son tremendamente reveladoras pues son altamente coherentes con sus preocupaciones y el objetivo de sus danzas y origen del movimiento. Por ello nos pueden ser además útiles en el desarrollo de nuestro método proyectual arquitectónico. Veíamos como Mary Wigman usaba el dibujo como herramienta principal, dibujando el espacio del cuerpo, su radio de acción, las

<sup>38</sup> Bachelard, Gaston: *El Aire y los Sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958. (p. 156)

<sup>39</sup> *Ibíd.*, (p. 225)

<sup>40</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 22)

masas espaciales del grupo de bailarines y sus relaciones con el entorno escénico. Estos dibujos a veces eran mapas, otras diagramas relacionales y otras expresivas corrientes espaciales que se materializaban a partir del movimiento y que estudiaban las diversas condensaciones o dilataciones de relaciones. Todo ello como la herramienta más eficaz para trabajar con el espacio expresivo activado por el movimiento. En la revisión de los cuadernos de trabajo de Martha Graham en cambio, no encontraremos ni un solo dibujo, como mucho algún esquema aislado, lo que encontraremos son palabras, conjuntos de palabras, opuestos y citas, las palabras ocupan el espacio de las páginas a veces de forma diversa: están inclinadas o se leen en vertical, pero básicamente son líneas, párrafos y palabras sueltas conformando un paisaje de pensamientos e imágenes a partir del cuál surgirá el movimiento; como relación espacial tan sólo aparece la relación entre términos sobre el papel<sup>41</sup>. Es el registro de su paisaje interior en el proceso de formación de la pieza, registros que siguiendo el tiempo lento de la imaginación podían durar años en el proceso de Graham a lo largo de los cuales la atmósfera imaginativa de la coreografía se iba fraguando. Estos cuadernos de Graham enlazan también con el proceso que inició en 1915 Buckminster Fuller y que siguió durante toda su vida, nos referimos a los “*Dymaxion Chronofile*” de los que hay más de setecientos volúmenes. Su objetivo era documentar su vida, registrando fragmentos de vida, trabajo, recortes de periódico, invenciones, recortes científicos, cartas, experiencias, noticias, posibles proyectos, ideas... un cuaderno de bitácora que permitía tener un panorama en formato collage, completo, de todos los eventos importantes o no, acaecidos en su vida. Fuller confiaba en cómo un individuo era capaz de descubrir principios a partir de sus experiencias y tomar decisiones



Fig. 96/ Páginas manuscritas de los “*Dymaxion Chronofile*”.

pensando de la forma más amplia posible, documentando cada fragmento para poder tener este panorama global, para pensar en términos cósmicos, no especializados sino generales. Esta sistemática es acorde a su entendimiento de la creatividad, la imaginación y los patrones dinámicos que producen novedad, los cuales venimos señalando. Fuller pensaba que si bien

<sup>41</sup> Graham, Martha: *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1973.

suele hablarse de “creatividad” en realidad se trata de una “combinación” única y sin precedentes en el uso de los principios descubiertos por el hombre pero existentes- a priori- en el universo <sup>42</sup>. Así la técnica del collage es efectiva en estos casos para poner en relación eventos muy diversos bien sean científicos, mitológicos, cotidianos o inventados y producir nuevas percepciones, nuevas combinaciones a través de la acumulación y las afecciones de unos eventos o términos con otros. Si Fuller necesita- a través de este sistema- conocer su lugar en el esquema universal de la evolución, Graham necesita conocer su posición en el amplio panorama de los tiempos del alma humana y la memoria y esta sustancia, en forma de palabras, es de la que están impregnados sus cuadernos. En el caso de Graham, estas palabras hacen referencia a la mitología clásica, a leyendas de diversos lugares y tiempos, a símbolos, a filosofías orientales, a la poesía o literatura de por ejemplo Dante, James Joyce, T.S Eliot o Rilke, a teorías y pensamientos de C. G. Jung, Heinrich Zimmer o Joseph Campbell, a memorias particulares, a fragmentos del cosmos y eventos de la naturaleza, a visiones de la fantasía <sup>43</sup> ... el resultado es la construcción, a través de la asociación de estas imágenes literarias o de la imaginación- habría que acudir aquí de nuevo a Gastón Bachelard para profundizar en cómo la imagen generada por las palabras es territorio de la fantasía- de un collage, de un nuevo paisaje, que es completamente actual y nuevo y que es el que da

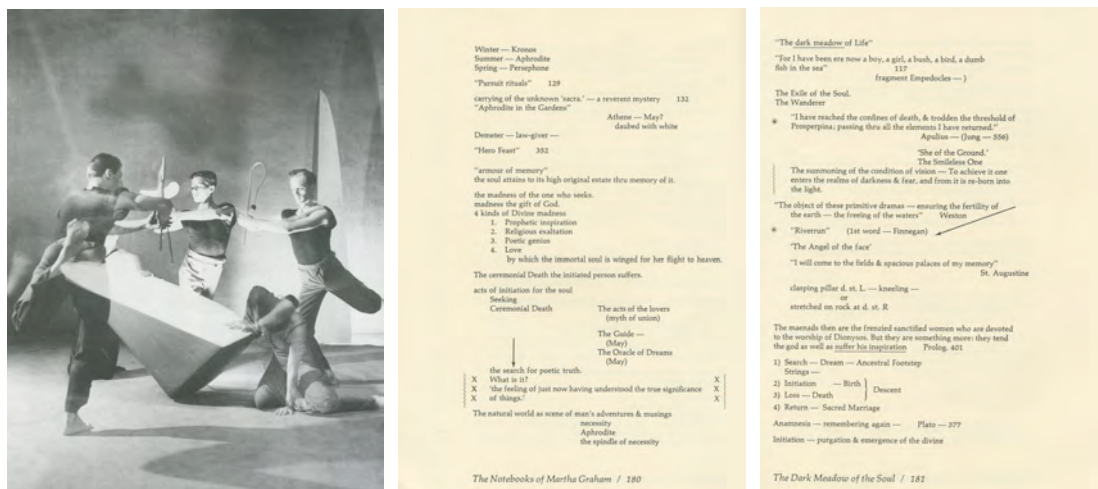


Fig. 97/ “Dark Meadow of the Soul” [Pradera Oscura del Alma] 1946, Martha Graham. Escenografía de Isamu Noguchi. Imagen y proceso de trabajo.

<sup>42</sup> Fuller, Buckminster: *Utopia or Oblivion. The Prospects for Humanity*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2008. “The Music of the New Life”

<sup>43</sup> “I steal from the present and from the glorious past- and I stand in the dark of the future as a glorying and joyous thief- there are so many wonderful things of the imagination to pilfer- so I stand accused- I am a thief- but with this reservation- I think I know the value of that I steal & I treasure it for all time- not as a possession but as a heritage & as legacy”

“Tomo elementos del presente y del glorioso pasado- y permanezco en la oscuridad del futuro como un ladrón glorioso y feliz- hay demasiadas cosas maravillosas de la imaginación que pueden robarse- así que permanezco acusada- soy una ladrona- pero con esta puntualización- creo que conozco el valor de aquello que robo y lo atesoro para el resto de los tiempos- no como una posesión sino como herencia y legado” Graham, Martha: *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1973. (p.303)

contenido al proceso creativo. Cada danza llevará un proceso, como decimos, de meses en el mejor de los casos o años- también los *Dymaxion Chronofile* se desarrollaron durante casi toda una vida- en el que Graham anota todo lo que considera útil para construir y profundizar en el mundo interior de sus personajes. Ese es el objetivo, la producción de ese paisaje mental superpuesto a la realidad física, a través del movimiento y que utiliza como medio las imágenes que la literatura, los mitos, las proyecciones cosmológicas... pueden brindar. Como Fuller, Martha igualmente trabaja “*combinando*”, en su caso, movimientos ancestrales que descubre a partir de su trabajo corporal. Para Graham tendrán interés los mitos en general, si bien por la influencia de Erick Hawkins<sup>44</sup> destacan muchas obras basadas en mitos griegos, también los mitos de otras culturas- relación con Joseph Campbell<sup>45</sup>- o en especial los de las culturas amerindias- relación con Louis Horst<sup>46</sup>- estaban igualmente presentes. En la introducción a sus cuadernos se cita: “*As spectators we are invited to accompany her as she searches, probes, reads, ruminates, questions, rejects, accepts diverse compelling gleams, and ghosts, signs and symbols from the “holy jungle” of mankind’s imagination, including, of course, her own*”<sup>47</sup>. Esta recolección de fragmentos, en los que a través de la memoria o los mitos se accede a una realidad nueva es precisamente también el modo en el que Dimitris Pikionis trabaja en su arquitectura. Su obra estará impregnada de la historia de su país, Grecia, así como de la mitología inherente a la cultura griega. Pikionis tratará sobretodo del contenido impalpable que existe en todas las cosas aunando pasado, presente y futuro en un solo continuo, tal y como ocurre en la obra de Martha Graham. Si en el proceso de ésta se producen ciertas imágenes o visiones para la imaginación, Pikionis producirá igualmente imágenes, a través de sus dibujos, podemos decir que también de una densidad emocional alta. Si bien se tratará de dibujos de proyectos aún no construidos, la apariencia de los mismos es la de una imagen de la memoria, un lugar que ya existe y que ha sido visitado anteriormente, los dibujos están de algún modo conectados con nuestro paisaje interior, como un recuerdo (ver D.P 2 cap.”5”). Fuller trabaja con visiones, Pikionis con recuerdos. En éstos, la vegetación aparece en un estado de desarrollo de años- con porte alto y algunas partes vencidas por las inclemencias del clima-, aparecen algunos elementos en los que el paso del tiempo ha dejado su huella- como vallas destartaladas- y la luz es tan singular que necesariamente se debe a un día concreto, de una determinada época del año. Incluso uno podría recordar si existía viento en ese momento, o si el ambiente era cálido. La arquitectura se instala en estos dibujos con total naturalidad, no como algo recién llegado sino como algo que no tendría su razón de ser sin todo lo demás,

---

<sup>44</sup> Erick Hawkins, bailarín y coreógrafo fue el marido de Martha. Había estudiado Civilización Griega antes de ser bailarín.

<sup>45</sup> Joseph Campbell, marido de una de las bailarinas de Martha. Historiador de religiones, filósofo y estudioso de mitología comparada.

<sup>46</sup> Louis Horst, pianista de Martha Graham, dirigió sus pasos en su primera fase, potenciando en Martha el conocimiento de la cultura americana y amerindia.

<sup>47</sup> “*Como espectadores estamos invitados a acompañarla mientras ella busca, investiga, lee, rumia, cuestiona, rechaza o acepta diversos destellos irresistibles, y espíritus, signos y símbolos de la “sagrada jungle” de la imaginación de la humanidad, incluyendo, por supuesto, la suya propia*”

Wilson, Nancy en Graham, Martha: *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1973. (p. X)

para Pikionis todo es parte de una total armonía, todo está interconectado: vegetación, aire, memoria... se trata de recuerdos, de imágenes inmemoriales, los cuales no podríamos datar, son atemporales, ancestrales, como la memoria de Graham. Todo ello muestra el interés que tuvo Pikionis a lo largo de su carrera en indagar sobre referentes tradicionales y simbólicos con el fin de hallar las fuentes originarias y visualizar así el futuro, todo ello en una corriente continua, cuestión común como vemos a Martha Graham. Por otro lado en la obra construida, esta recolección de fragmentos de la memoria o de los mitos en los que la cultura griega estaba impregnada, es especialmente evidente en edificios como el *Centro de Acogida Turística de San Dimitris Lombardiaris* (1954- 58) o la *Casa Garis* (1960-64), donde la fachada está revestida de un collage de piedra en la que se entremezclan fragmentos antiguos de capiteles, columnas, frontones, pequeñas piezas esculpidas con figuras mitológicas, fuentes empotradas o bancos adosados. De esta forma se genera una cartografía a recorrer por la fachada y que dialoga con nuestra imaginación y memoria. La manera en la que se asocian las piezas tiene que ver con el proceso de aprendizaje teórico de Pikionis asociado a su desarrollo arquitectónico ya que él, al igual que Martha, recopilaba y copiaba antiguos textos, creando un collage que le permitía sumergirse en las profundidades de la historia y la memoria. Diríamos en todo caso que en Pikionis, el ensamblaje constructivo de las piezas sigue más bien un impulso corporal, un hacer “haciendo”, mientras que en Martha Graham si bien eso es cierto cuando empieza a trabajar con el movimiento, en las fases previas de las anotaciones trabaja con procesos similares a los usados por el psicoanálisis de Freud o por los surrealistas, que basados en esto usaban el *cadáver exquisito* o la *libre asociación*, aunque la aleatoriedad no está presente en el trabajo de Martha Graham; es más bien el modo en que unas imágenes llaman a otras sin preocuparse en buscar una explicación racional para ello, sabiendo que existe una conexión aunque no evidente o visible y esto de algún modo es paralelo en Pikionis. El surrealismo en realidad desde su manifiesto en 1924, trabajaba igualmente con un par de opuestos: la vigilia y el sueño. La surrealidad sería la realidad absoluta que uniera ambos estados. Isamu Noguchi, estará también influenciado- con más intensidad que Martha- por los



Fig. 98/ “Cave of the Heart” [Cueva del Corazón] 1946, Martha Graham. A la derecha “Judith”, 1950 Martha Graham. Ambas escenografías de Isamu Noguchi.



surrealistas. Cuando después de una estancia en México vuelve a Nueva York en 1936, el grupo mostraba en sus obras como mediante la exploración de la psique, a través de sus sueños, memorias, emociones y deseos, se establecía su liberación de los límites que la realidad mundana imponía. Si bien no se vio inducido a seguir metodologías claramente surrealistas como el dibujo automático, si utilizó la propia exploración mental, las formas biomórficas y recibió influencias de artistas como Roberto Matta<sup>48</sup> con sus composiciones denominadas “*inscapes*”, paisajes semi-abstractos expresando el estado mental del autor. Ambos estuvieron en la exposición surrealista “*Blood Flames*” en la Hugo Gallery de Nueva York (1947), diseñada por Frederick Kiesler. El descubrimiento de la *psique inconsciente*, que maneja arquetipos y produce símbolos y mitos, y en especial, el desarrollo que hará C. G. Jung del mismo, es tanto para Martha Graham como para Isamu Noguchi de vital importancia y coherencia con sus procesos creativos. Para Jung, estamos impulsados también por fuerzas internas, y *estos motivos interiores surgen de su origen profundo, que no está hecho por la consciencia ni está bajo su dominio*<sup>49</sup>. Así el mundo de los sueños y los deseos freudianos aparecen también entrelazados en este paisaje interno a partir del cuál generaban sus obras<sup>50</sup>. Pero se trataba más bien de un estado de duermevela, entre el sueño y la vigilia en ese proceso telepoético que ya hemos nombrado según el cuál se podían capturar las imágenes del sueño<sup>51</sup>. Una de las obras de Martha Graham más importantes en las que podemos apreciar todo esto es “*Dark Meadow of the Soul*” [*Pradera Oscura del Alma*] (1946). Isamu Noguchi dirá que Martha era capaz de capturar la tierra perteneciente a los sueños en la generación de un “*mindscape*”, un paisaje mental. De las anotaciones podemos extraer algunos fragmentos: “...*The history of the Soul after Death is that of... from Earth to Air, from Air to Aether, & thru the Spheres of the Planets to the Spheres of the Fixed Stars*”/ “*Orpheus & Eurydice*”/ “*Re-birth*”/ “*Cosmic terror- archaic ballads- chronicles- sacred writings- the oldest & strongest emotion of mankind is fear & the oldest & strongest kind of fear is fear to the unknown*”/ “*Persephone*”/ “*Three ways-cross road- journey: the Hill- high place. Castle of enchantment. A higher place- mountain top*”/ “*I should start with some rhythmic activity- if a dancer- exercises- Spinning- sewing- writing- until music begins & she is swept into ancient time & ritualistic dance*”/ Abraham “*Dreams & Myths- Andromeda?- Rehearsal of own*”/ “*I will come*

<sup>48</sup> Roberto Matta exhibió sus “*inscapes*” en la Galería Julien Levy en 1940.

<sup>49</sup> Jung, C. G. Y AA.VV: *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969

<sup>50</sup> “*There are two times in the 24 hours we call a day when terrors walk and we are under the spell of the uncontrollable forces- one being desire- these times are in (1) the mid- afternoon heat- what is called the time of siesta- (2) in the dark crucial hours of the night- early morning [...] this is between 2 & 3 a.m*” “*Hay dos veces en las 24 horas que llamamos día cuando los terrores caminan y estamos bajo el hechizo de fuerzas incontrolables- una el deseo- estos momentos son (1) el caluroso mediodía- lo que denominamos hora de la siesta- (2) en las horas oscuras y cruciales de la noche- la madrugada [...] entre 2 & 3 a.m*” Graham, Martha: *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1973. (p. 81)

<sup>51</sup> “*Graham’s special kind of attentive inattention, at once precise and unfocused and as delicately precarious as that difficult exercise of holding on to the swiftly vanishing images of a dream.*” “*El especial tipo de atenta inatención de Graham, a la vez precisa y desenfocada y tan delicadamente precaria como ese ejercicio difícil de sostener las imágenes rápidamente desvanecidas de un sueño.*” Wilson, Nancy en *Ibíd.*, (p. X)

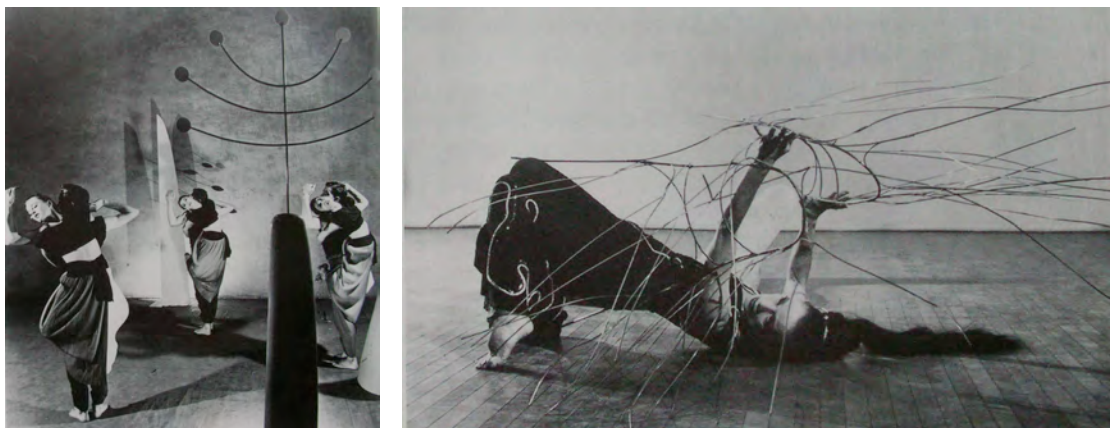


Fig. 99/ “*Dark Meadow of the Soul*” [*Pradera Oscura del Alma*] 1946, Martha Graham. A la derecha “*Cave of the Heart*” [*Cueva del Corazón*] 1946, Martha Graham. Ambas escenografías de Isamu Noguchi.

to the fields & spacious palaces of my memory- St. Augustine Bk X ch.8- Jung 496”/[...]<sup>52</sup>.

Según Noguchi en “*Dark Meadow of the Soul*” se aprecia un cierto primitivismo dentro del área de los mitos, el tiempo de un estado primordial de la mente, es el acceso a cuestiones que van más allá de leyendas específicas hacia un estado general de somnolencia desde el que todas las cosas nacen<sup>53</sup>. No se trataba de una narración literal. Esta realidad de la mente explorada en “*Dark Meadow of the Soul*” para Noguchi continua igualmente en “*Cave of the Heart*” [*Cueva del Corazón*] del mismo año, donde este magma de la mente continua en un cierto ciclo de emergencia o renacimiento y se trata de enseñar un estado emocional, en este caso asociado al mito de Medea. Ese estado emocional compartido- ya hicimos referencia a una cierta telepoesía- es lo que permitía a Isamu Noguchi diseñar objetos para el escenario, no se acordaban de antemano, Noguchi los producía y formaban parte del imaginario del nuevo mundo generado acorde al estado mental explorado. Para Martha Graham, Isamu guió de algún modo su memoria ancestral, la llevó a las imágenes que jamás antes había contemplado y dio nueva vida a las obras que había creado<sup>54</sup>. En ocasiones los objetos diseñados por Noguchi proveían a Graham de nuevas formas de movimiento, como la “*catedral*” móvil elaborada para “*Seraphic Dialogue*” (1955) o la cama y piezas de “*Night Journey*” (1947). Igualmente algunas de las esculturas escénicas se comportaban como los bailarines trasladando el peso y configurando seres de otro lugar, como en “*Herodiade*” (1944) donde los elementos escénicos estaban hechos a través de fragmentos biomórficos que se podían unir

<sup>52</sup> “La historia del alma tras la muerte es la de... la tierra al aire, del aire al éter, y a través de las esferas de los planetas a las esferas de las estrellas fijas/ Orfeo & Euridice/ Re-nacimiento/ Terror cósmico- baladas arcaicas- crónicas- escrituras sagradas- la emoción más fuerte y vieja de la humanidad es el miedo y el miedo más fuerte y viejo es el miedo a lo desconocido/ Persephone/ Tres caminos- cruce de caminos- viaje: la colina- lugar alto. Castillo de encantamiento. Un lugar más alto- cima de la montaña/ Debería empezar con alguna actividad rítmica- si un bailarín- ejercicios- rotaciones- costura- escritura- hasta que la música empieza y ella es barrida hacia un tiempo antiguo y una danza ritual/ Abraham sueños y mitos- Andrómeda?- ensaño de uno mismo/ Yo vendré a los campos y palacios espaciosos de mi memoria- St. Augustine Bk X ch.8- Jung 496” Ibid., (p. 167- 205)

<sup>53</sup> AA.VV: Isamu Noguchi. *Essays and Conversations*, Harry N. Abrams, INC. Publishers and the Isamu Noguchi Foundation, Nueva York, 1994. (p. 81-82)

<sup>54</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 199)

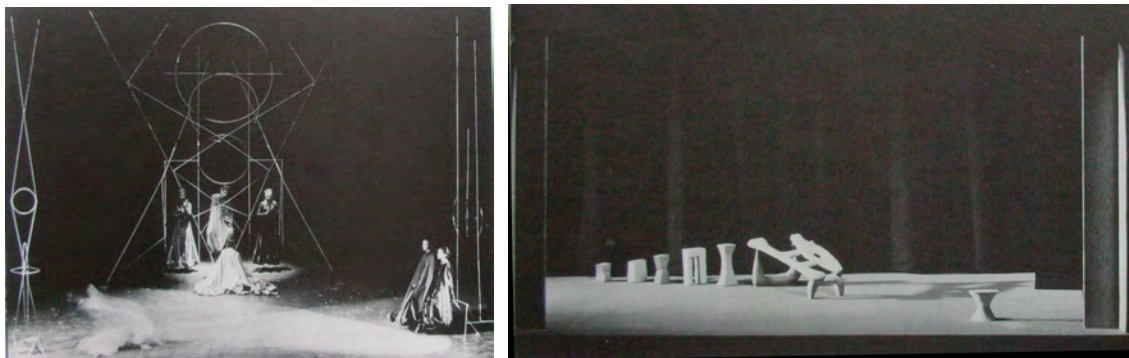


Fig. 100/ “*Seraphic Dialogue*” [Diálogo Seráfico], 1955, Martha Graham. Escenografía de Isamu Noguchi. A la derecha escenografía de Isamu Noguchi para “*Night Journey*” [Viaje Nocturno], 1947.

en un collage o puzzle que no usaba ningún material o pieza de unión sino su propio peso o interpenetración y que servían de apoyo a los miembros de los bailarines configurando nuevos organismos. Noguchi describió estas obras como “*transfigurations, archetypes, and magical distillations*”<sup>55</sup>. Todo ello, debemos decir que contaba siempre en las escenografías con unas ciertas cualidades paisajísticas en relación a la memoria y los mitos, pero también a la invención de un mundo nuevo. El paisaje es cuestión importante en la obra tanto de Martha Graham, como de Isamu Noguchi como de Dimitris Pikionis. En el caso de Martha Graham se trata de la fascinación indiscutible por el paisaje americano. Ya hemos visto la referencia en “*Frontier*” a su escala pero también aparecen sus cualidades en diversas piezas. En “*Appalachian Spring*” (1944) Graham solicitó a Jean Rosenthal, *la creación de un cielo americano azul claro, despejado y sencillo* <sup>56</sup>; y en “*Horizons*” (1936), trabajó con Alexander

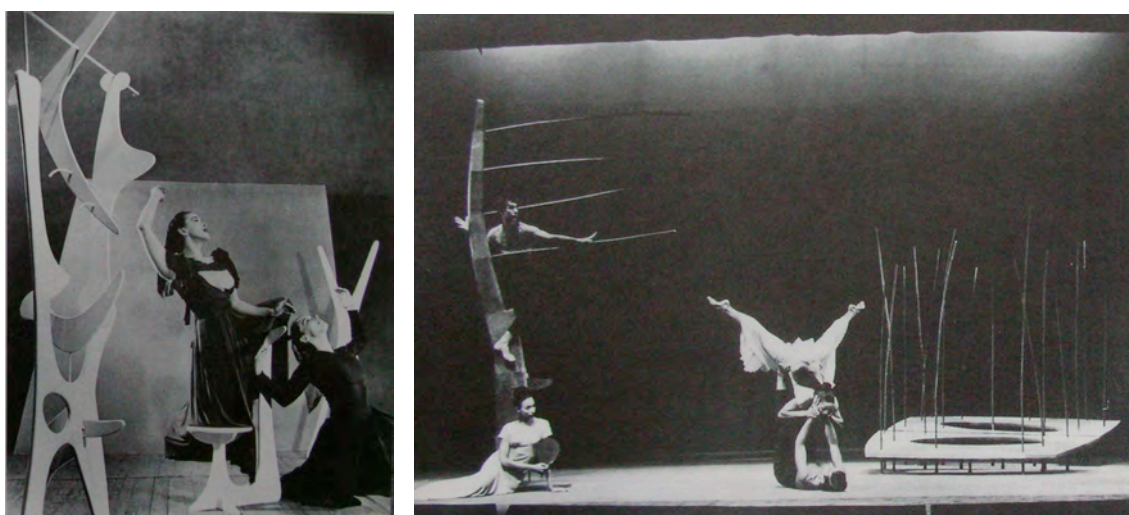


Fig. 101/ “*Herodiade*” 1944, Martha Graham. A la izquierda “*Embattled Garden*” [Jardín Asediado] 1958, Martha Graham. Ambas escenografías de Isamu Noguchi.

<sup>55</sup> “*Transfiguraciones, arquetipos y destilaciones mágicas*”

Fletcher, Valerie J.: *Isamu Noguchi. Master Sculptor*, Scala Publishers, Londres, 2004. (p.94)

<sup>56</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 101)



Fig. 102/ "Appalachian Spring" [Primavera Apalache] 1944, Martha Graham. Escenografía de Isamu Noguchi.

Calder quien aportó unos móviles para la escenografía; escribieron lo siguiente en el programa: "Los móviles diseñados por Alexander Calder son un nuevo empleo consciente del espacio. En "Horizons" se utilizan como preludios visuales de las danzas de esta suite. [...] Los móviles se utilizan para ampliar la idea del horizonte"<sup>57</sup>. J. B. Jackson (1909- 1996) en su conferencia "Several American Landscapes" (1965)<sup>58</sup> registrará esta identificación desde el siglo XIX de los habitantes con el paisaje americano, su redescubrimiento como único y cómo su infinitud afectaba a la fascinación por el mismo, ese mismo material era con el trabajaba Graham en su imaginación. Otra cuestión importante que igualmente resalta J. B. Jackson es la conexión entre paisaje y memoria, argumentando que el paisaje está emparentado en cierto modo con el "monumento" que es un recuerdo del pasado, un símbolo de otra comunidad, a la que pertenecemos, de algún modo ambos son un lugar para la comunión con lo invisible; cada cultura tendría su propio concepto de esa comunidad invisible de la que nace toda inspiración<sup>59</sup>. Y es por esto que tanto en Graham, como en Pikionis como en Noguchi el paisaje tiene un lugar destacado unido a la memoria y a la introspección así como a la conexión con los mitos. En los dibujos de la serie "Attica"<sup>60</sup> que desarrolla Pikionis entre los años cuarenta y cincuenta, asistimos a una síntesis entre paisaje, arte y mito. Se trataba de estudios paisajísticos del área alrededor de la Acrópolis, en composiciones surrealistas apareciendo en ellos personajes de la mitología y símbolos así como líneas caligráficas. Para Pikionis, más cercano como Noguchi y en ciertos aspectos Graham, al mundo oriental, existía una relación mística entre la naturaleza y lo divino, entre paisaje y mito. La elaboración de un espacio coherente dependía en él de la referencia a ese paisaje interior que empieza en nosotros y se desarrolla en el entorno, creando un lugar. Al final ensamblaba un conjunto a partir del paisaje griego y de su ánimo. De lo visible se destilan imágenes asociadas ausentes<sup>61</sup>. Pikionis activa

<sup>57</sup> Ibid., (p. 152- 153)

<sup>58</sup> University of Massachusetts. Jackson, J.B.: *Landscapes*, The University of Massachusetts Press, U.S.A, 1970. (p. 51)

<sup>59</sup> "The Public Landscape" from a lecture at the University of Massachusetts, Autumn, 1966.

Ibid., (p. 159)

<sup>60</sup> AA.VV: *Dimitris Pikionis, Architect 1887- 1968. A Sentimental Topography*, Architectural Association, Londres, 1989. (p. 18, 20, 30 y 31)

<sup>61</sup> En Pikionis por tanto encontramos como en su amigo De Chirico, el convencimiento de que todo objeto o lugar tiene dos aspectos, el común y el metafísico "*In esso ogni roccia, ogni albero si trasformano, per Pikionis, in altrettanti simboli di un universo più ampio*"

"Así cada roca, cada árbol se transforma, para Pikionis, en otros tantos símbolos de un universo más amplio"





Fig. 103/ Dibujo de la serie “Attica” . Dimitris Pikionis 1940-50.

nuestra fantasía desde el campo de la ilusión y la memoria. Su obra más importante bajo estos parámetros es el camino y acondicionamiento paisajístico del área de la Acrópolis, de la colina *Philopappou* (1954-1957). Para la misma Pikionis recupera en la zona piezas de cerámica y mármol abandonadas tras los destrozos y demoliciones ocurridos en la convulsa historia griega y las recupera re-componiendo un conjunto, de memoria y sensibilidad hacia al lugar que devolvía al paisaje su historia y valor. Se restauraba la armonía mediante esta fluidez entre los tiempos, dando paso a un resultado que como en la fachada de la Casa Garis suponía un activador de nuestra fantasía, de la memoria, a lo largo del recorrido. Si leemos la descripción que de la pavimentación del camino hace Anthony C. Antoniadis, tenemos una referencia muy clara a los cuadernos de notas de Martha Graham que leíamos acerca de “*Dark Meadow of the Soul*”: “*Squares, circles, triangles, fish, a child, another child, a woman, the sun, the waves of the sea, tridents, the spiralling wind of the prairie, a flower, another flower, the ruins of an ancient city, the letter A, letter O- a whole range of symbols and metaphysical concepts are composed with stones, tiles and little pieces of gravel*”<sup>62</sup> Las descripciones existentes acerca de su forma de trabajar nos resultan igualmente reveladoras. Acudía al lugar cada día y sobre una base predeterminada que permitía “abarcar” toda el área, se centraba en decisiones concretas trabajando con sus propias manos, se trataba no sólo de correlaciones entre las piezas que seguían una cierta lógica, sino de estas imágenes que comentábamos se enlazaban naturalmente unas con otras pero sobretodo, tal y como generaba el movimiento Martha Graham, se trataba de impulsos corporales, de cómo el espacio del cuerpo físico pero también de la fantasía respondía al lugar y a la pieza precisa a incorporar en ese momento para la formación de un mundo nuevo. En el texto “*A sentimental Topography*” Pikionis habla igualmente de la dimensión física pero también de la de la fantasía en el cuerpo, a través del

---

Ferlenga, Alberto: *Pikionis. 1887- 1968*, Editorial Electa, Milán, 1999. (p. 16)

<sup>62</sup> “Cuadrados, círculos, triángulos, pez, un niño, otro niño, el sol, las olas del mar, tridentes, el viento espiral de la pradera, una flor, otra flor, las ruinas de una ciudad antigua, la letra A, letra O, un rango completo de símbolos y conceptos metafísicos están compuestos con piedras, baldosas y gravilla” AA.VV: *Dimitris Pikionis, Architect 1887- 1968. A Sentimental Topography*, Architectural Association, Londres, 1989. (p. 86)



traslado del peso “...as we walk upon this earth, our hearts experience anew that rapturous joy we felt as children when we first discovered our ability to move in space- the alternating disruption and restoration of balance which is walking [...] we measure the earth by the toil of our bodies. [...] We meditate upons the spirit which emanates from each particular land or place.”<sup>63</sup>

#### LOS PAISAJES DE MUNDOS INVENTADOS

“(La) creación de otro paisaje que pudiera considerarse habitable, contribuyó en gran medida a lo que hoy llamamos coreografía.”  
Martha Graham<sup>64</sup>

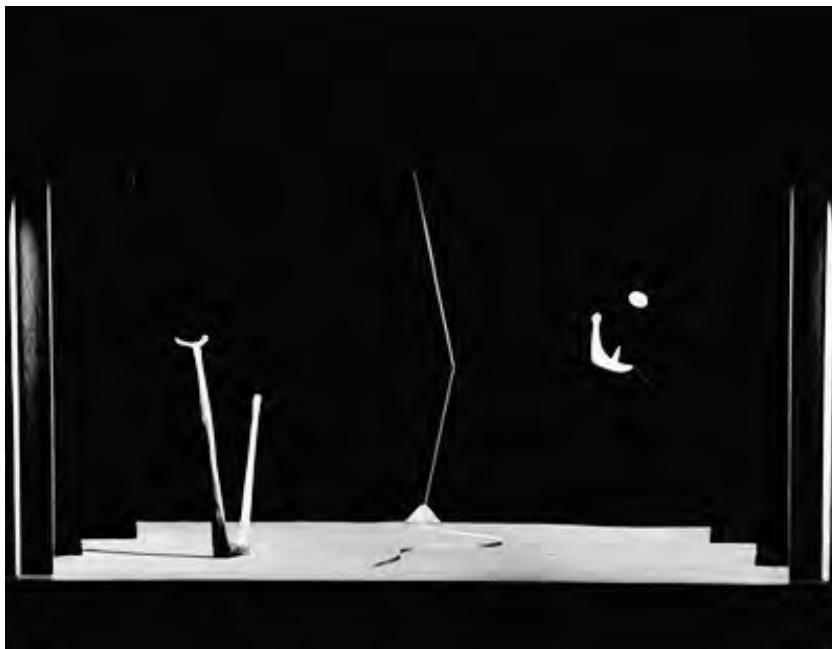


Fig. 104/ Escenografía de Isamu Noguchi para “Errand into the Maze” [Misión en el Laberinto] 1947.

Los mundos inventados por nuestros protagonistas se nutren por tanto de las experiencias y descubrimientos que mediante combinación múltiple arrojan una nueva realidad. En algunos casos se tratará de mundos del inconsciente, en otros de referentes cósmicos, en otros serán mundos que supuestamente conocemos pero que de momento no hemos podido habitar cómodamente, al hacerlo un nuevo mundo se revela ya que sin un observador no existe la visión de ese nuevo paisaje. Es por esto que Martha Graham e Isamu Noguchi estarán fascinados por las formaciones extrañas naturales o de diversas culturas y Fuller estará interesado en moverse por distintos medios ampliando así el rango de situaciones topológicas

<sup>63</sup> “Según andamos sobre esta tierra, nuestros corazones experimentan de nuevo ese entusiasta disfrute, nos sentimos como niños cuando descubrimos por primera vez nuestra habilidad para movernos por el espacio- la interrupción y restauración cíclica del equilibrio que es andar [...] medimosla tierra con el esfuerzo de nuestros cuerpos [...] Meditamos acerca del espíritu que emana de cada tierra o lugar particular.”

Ibid., (p. 68)

<sup>64</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 39)

que podemos imaginar<sup>65</sup>. Las formaciones extrañas activaban la fantasía, eran *la emanación del poder del mundo que nos crea y que crea nuevos mundos en ese momento*<sup>66</sup>. Fue entre 1949 y 1953, que Isamu Noguchi recibió una beca para visitar formaciones de este tipo a lo largo del mundo: entre otras las pirámides en Egipto, Stonehenge en Inglaterra, los templos budistas medievales de Borobudur en Java y Camboya, templos hindúes en India, el Mughal Taj Mahal en Agra y templos y monasterios Zen en Japón. Se trataba de buscar tal y como hemos visto en Graham y Pikionis, esa conexión que al nivel de nuestra memoria, de nuestros ancestros o de nuestra fantasía en general se podía establecer entre espacio y cuerpo. Este interés igualmente era compartido por Buckminster Fuller, el arte o la arquitectura debían mostrar estas otras realidades que abrieran el horizonte de nuestro conocimiento fuera a través de la ciencia, el arte o la arquitectura y era mediante la modificación del entorno que se podía afectar al observador, transformarle, a través de la constitución de un nuevo entorno, de un mundo nuevo. En 1932 Martha fue la primera bailarina en recibir una beca de la fundación John Simon Guggenheim que le hubiera permitido estudiar con Mary Wigman, en lugar de eso decidió ir a México y seguir profundizando en la cultura americana, en sus formaciones, en su memoria. Es a partir de los años cincuenta que Isamu Noguchi realiza determinados jardines y actuaciones en el paisaje<sup>67</sup>, primero había trabajado en paisajes metafóricos como vamos a ver y por supuesto con Martha Graham en los escenarios, todo ello potenció su interés por el trabajo en el lugar, con la tierra, de forma que activara de algún modo el acceso a otros mundos, en un lenguaje no verbal dirigido a la intuición y la fantasía tal y como se producía en las construcciones milenarias que Noguchi había estudiado. Todo ello con el objetivo de activar un horizonte más amplio al de la realidad visible. En estas cartografías de mundos inventados destacan las obras que en los años cuarenta principalmente desarrolla Noguchi con la temática de lo lunar. Todas ellas parten de ser paisajes metafóricos o imaginarios- como hay otros ejemplos en la obra de Noguchi- pero en este caso se refieren a paisajes lunares. Como antecedentes aparecen las obras de A. Giacometti "*Head-Landscape*" [*Cabeza Paisaje*] (1932) o "*No More Play*" [*No más Juego*] (1931- 32) y algunas obras de A. Calder ya en los años cuarenta, así como las obras desarrolladas en paralelo y con anterioridad por Noguchi,

<sup>65</sup> En Buckminster Fuller la idea de dinamismo fluidez y transformación impregna todo su pensamiento imaginativo e inventor, el propio logo que dibujó para su "sello" Dymaxion, un pez volador, contempla la unión de dos opuestos, la transformación o metamorfosis y el dinamismo de moverse en múltiples medios diversos.

"Con frecuencia en nuestros estudios sobre la imaginación, hemos reconocido un tránsito progresivo del agua al aire, hemos señalado la evolución imaginaria continua del pez al pájaro. Todo verdadero soñador de un mundo fluido- ¿y hay acaso onirismo sin fluidez?- conoce el pez volador." Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños*, Fondo de cultura Económica, México D.F, 1958.

<sup>66</sup> Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995. (p. 107)

<sup>67</sup> *Jardín para la Beinecke Library* (1960- 64) en Yale; *En el jardín para el edificio de la UNESCO* (1956- 58) en París empleó en parte la tradición japonesa del jardín ambulatorio donde se estudia cada punto de vista en relación con el cuerpo; y en el jardín para la *plaza del Chase Manhattan Bank* (1961- 64), se trabajaba igualmente de la misma forma que en el espacio escénico, cómo en un área limitada se podría hacer referencia a la escala de todo el universo; *Billy Rose Sculpture Garden* (1960- 65) en Jerusalem. En esta obra el sitio aparecía como una nueva Acrópolis, en la misma colina estaba el Museo de Israel, el Santuario del Libro, F. Kiesler, y la Universidad Hebrea. Se trató tan sólo de entablar un diálogo entre el cielo y la tierra a través del modelado de esta última y de esta forma conservar y hacer presente toda la memoria del lugar.

igualmente paisajes imaginarios pero de la Tierra. Es especialmente interesante al respecto el diseño para el “*Contoured Playground*” [Area de Juego Curvilínea], en Central Park Nueva York nunca construido y las resonancias que todas estas obras tuvieron en el desarrollo de diversos parques de juego para niños. Con estos paisajes Noguchi no predeterminó las formas concretas de las esculturas o sus significados sino que como Martha Graham o como Píxonis, modelaba modificando en el momento estas superficies en un proceso similar a la libre asociación de su fantasía. Isamu definiría sus “*Lunars*” [Lunares] como esculturas de dominios imaginarios que tienen que ver con el espacio interestelar. Todas ellas incorporaban además iluminación estando influenciadas por la actividad escénica que desarrollaba. Hacían referencia a las topografías lunares, de cráteres, valles y montañas y a sus cualidades lumínicas imaginadas y satélites. En dimensiones no superiores a los setenta centímetros



Fig. 105/ “*Lunar Landscape*” (1943-44) de Isamu Noguchi. A la derecha Isamu Noguchi frente a “*Contoured Playground*” (1941)

aproximadamente se visitaba la cartografía imaginaria de la Luna. Los primeros “*Lunars*” datan de 1943, “*Lunar*” y “*Yellow Landscape*” [Paisaje Amarillo] y pronto aparecen en 1944 “*Lunar*” y “*Lunar Landscape*” [Paisaje Lunar]. “*The memory of Arizona was like that of the moon, a moonscape of the mind... Not given the actual space of freedom, one makes its equivalent- an illusion within the confines of a room or box- where the imagination may roam to the further limits of possibilities, to the moon and beyond*”<sup>68</sup>. El viaje aparece así como medio de alcanzar lugares lejanos, reales o de la fantasía y será en un par de obras de más escala donde esta traslación, este viaje al cosmos es experimentado, se trataba de viajar a otro mundo. En 1947 realiza “*Lunar Voyage*” [“Viaje Lunar”], un contorno topográfico realizado en cemento y magnesita iluminado para el barco de pasajeros SS. Argentina, y en 1948 “*Lunar Ceiling*” [“Techo Lunar”] para la American Stove Company. En estos casos una pared completa o el techo se transformaban en un paraje lunar. Estos viajes cósmicos estarían también

<sup>68</sup> “*La memoria de Arizona era como la de la luna, un paisaje lunar de la mente... No dado el espacio real de libertad, uno hace su equivalente. Una ilusión dentro de los confines de una habitación o una caja- donde la imaginación puede vagar hasta los lejanos límites de las posibilidades, hasta la luna y más allá.*”

Fletcher, Valerie J. Ob. Cit., (p.81)

influenciados por la amistad de Noguchi con Buckminster Fuller. Él fue quien le animó a trabajar con materiales como el aluminio y sus conversaciones hicieron que se involucraran mutuamente en sus paisajes visionarios. De esta forma ya en 1931 Noguchi modeló la escultura “*Miss Expanding Universe*”<sup>69</sup> [*Miss Universo en Expansión*] un homenaje hacia las teorías de Buckminster Fuller sobre la energía cósmica. Para B. Fuller el viajar y en general el dinamismo era parte fundamental de entender el universo. Para empezar todos eramos viajeros o más bien astronautas, en su texto “*Operating Manual for spaceship Earth*” (1968) nos hace ver que viajamos por el universo a bordo de la nave de la Tierra. Para Fuller en realidad, tanto el hombre como cualquier mundo conocido o el universo, eran ciertamente *agregados*

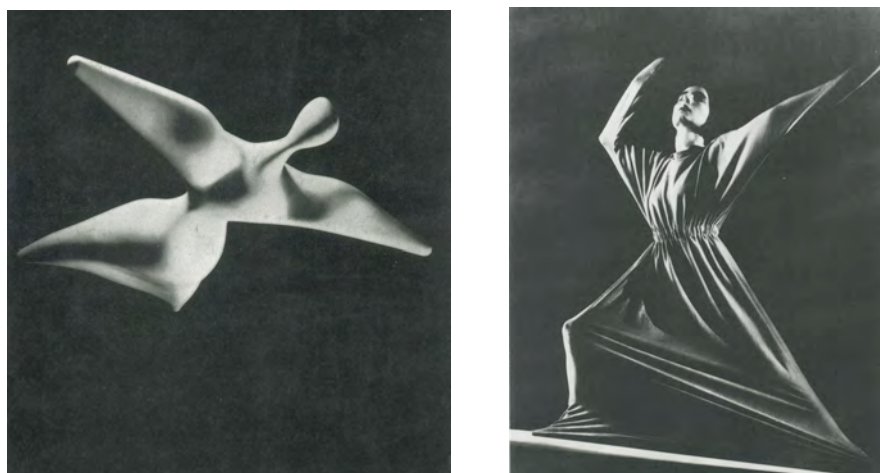


Fig. 106/ A la izquierda “*Miss Expanding Universe*” (1931) de Isamu Noguchi. A la derecha Ruth Page con traje de Isamu Noguchi en “*The Expanding Universe*” (1932)

*complejos de movimiento*<sup>70</sup>. Sus estructuras geodésicas deben ser entendidas como Fuller, el navegante, las veía: sistemas basados en distancias y movimientos, no muy diferentes de las tensiones continuas estudiadas en el movimiento corporal por parte de Laban. En intercambios como los mantenidos entre Fuller, John Cage y Merce Cunningham en el *Black Mountain College* se reforzaba este sentido dinámico intuitivo según el cuál se estructuraban nuevos mundos. Entornos nuevos totales. De esta forma el inventor tiene acceso a todas las potencias del universo, Fuller trabajará continuamente imaginando lo que no existe, hay que anticiparse e imaginar en una realidad en continuo cambio y así proponía también la creación de sus espacios. Sus diseños incorporaban siempre la dimensión del tiempo y en dos pequeñas y simples acciones como fueron proponer a Isamu Noguchi que pintara su estudio en color plata aluminio y la misma decoración que hizo en la taberna de Romany Marie en el Greenwich Village hablaba de que *una habitación no debería ser fija, no debería crear un ánimo estático*

<sup>69</sup> “*The Expanding Universe*” (1932) será también el nombre de una coreografía de Ruth Page, cercana a Noguchi y para la que éste diseñó el vestuario. Parecía tener semejanza al traje llevado por Martha Graham en “*Lamentation*” (1930)

<sup>70</sup> Concepciones similares hemos visto en el anterior capítulo en Frederick Kiesler o Rudolf von Laban. AA.VV: *Starting with the Universe*, Whitney Museum of American Art & Yale University Press, New York, 2008. (p.11)

sino que debería permitirse a sí misma cambiar de forma, que sus ocupantes pudieran “tocarla” como se toca un piano. Y es que el mundo imaginado por Fuller, al igual que el mundo imaginado por Graham es un mundo en movimiento y lo mas amplio posible, de dimensiones cósmicas. Son interesantes las investigaciones de la época acerca de las similitudes entre la psicología del inconsciente colectivo y la física nuclear, C.G Jung y W. Pauli- premio Nobel de física- discutían con frecuencia como *el espacio tiempo de la física y el inconsciente colectivo pueden considerarse, por así decir, como los aspectos exterior e interior de una misma realidad*, la física moderna había descubierto en lo infinitamente pequeño (átomos) y en lo infinitamente grande (cosmos) una realidad nueva que no correspondía a la conocida en el mundo natural según la física clásica y lo mismo ocurría en los márgenes de la psique<sup>71</sup>. El proyecto en el que Fuller más claramente representó este paisaje cósmico habitado por un hombre en movimiento fue el correspondiente a “*Cloud No.6*” [*Nube No.6*] desarrollado con Shoji Sadao en 1962. Se trataba de grandes esferas de estructura geodésica, de 1,5 millas de diámetro, que gracias a la relación del peso de su estructura con respecto al aire que contenían, al ser calentadas por el sol, eran capaces de elevarse y flotar. Podían albergar en su interior miles de habitantes. Serían algo así como nubes hechas a medida. Tendrían un velo de polietileno para evitar que se enfriaran. La altitud ideal para su flotación sería de unos miles de pies y podrían estar en todo caso temporalmente enganchadas en las cimas de las montañas para permitir el acceso. Los pasajeros podrían ir de una nube a otra en continuo movimiento, pasando a carecer de sentido los conceptos del día y la noche o de las estaciones, se podría cambiar del invierno al verano en horas, pasaríamos a tener hábitats móviles. “*Quite clearly, man enabled to enjoy his total earth, enabled to research the bottom of his ocean, and to explore earlier patterns of man around earth, will also be swiftly outwardbound to occupy ever greater ranges of universe.*”<sup>72</sup> Ciudades flotantes como la “*Tetrahedral City*” (1965) realizada igualmente junto a Shoji Sadao formaban también parte de estos hábitats móviles. Todo el conocimiento alcanzado por Fuller estaba basado en la capacidad de imaginar y especialmente su fantasía era relativa a cómo habitar otros mundos, cosa que ya hemos visto igualmente en Graham y Noguchi. Si Graham coloniza otros lugares a través de la coreografía, Fuller utiliza “nubes” que permiten habitar. Sus “*Domed-Cities*”, permitían precisamente eso, la posibilidad ocupar los polos o cualquier otro lugar remoto que no cumpliera en principio las condiciones propicias, pero las “*Domed-Cities*”- la más conocida será la extendida sobre Manhattan en 1950- no sólo eran instrumentos prácticos y tecnológicos, también establecían relaciones intensas perceptivas e imaginativas nuevas, instauraban nuevas experiencias espaciales en relación a la tierra y al cosmos, se aliaban a la naturaleza y creaban un nuevo mundo para imaginar. Otras cúpulas geodésicas como la “*Garden of Eden*” conseguían un auténtico paraíso en un entorno óptimo y controlado. Para él era tan importante estar atento a lo visible como a lo

<sup>71</sup> Jung, C. G. Y AA.VV. Ob. Cit.

<sup>72</sup> “*Bastante claramente, el hombre posibilitó disfrutar toda su tierra, posibilitó investigar el fondo de su océano, y explorar patrones más tempranos del hombre alrededor de la tierra, y será también rápido en poner rumbo hacia la ocupación de ámbitos más grandes del universo.*”  
Fuller, Buckminster: *Utopia or Oblivion*, Lars Müller Publishers, Germany, 1969. (p. 442)



invisible y reinventar las imágenes creadas, ya manufacturadas<sup>73</sup> que el hombre tenía era una de sus principales cualidades. Acerca de sus estructuras geodésicas y en especial acerca del prototipo realizado en 1950 en Montreal para convertirse en una instalación ártica, Fuller relata todo el sistema técnico y constructivo y después cuenta la experiencia de mirar al cielo desde la construcción: “...we didn’t know that it was going to do just that to a blue sky. Those are the very typical sensations we get when we tend to solve only the scientific side of the problem. The qualities of economy that are synergetically resultant in the end do something to us in the way of challenging our sensibility to new sensorial limits<sup>74</sup>”, es decir, se podían imaginar múltiples formas de explorar también lo ya conocido, de plantear imaginativamente incluso algo como mirar al cielo. La forma de mirar a la realidad de nuestros protagonistas tiene siempre la dimensión de la fantasía. Fuller dedicará parte de sus esfuerzos precisamente a potenciar la fantasía creativa asociada al conocimiento, dirigiéndose a los niños, los niños eran los únicos que aún le parecían verdaderos científicos ya que trataban de comprender la globalidad del mundo y lo hacían a través de la combinación para generar nuevas situaciones, tenían aún un aprendizaje creativo e imaginativo cosa que el hombre adulto perdía por la especialización. A los ochenta años Fuller produjo “*Tetrascroll*”, un cuento para niños que había empezado a dibujar años atrás y que explicaba todo su conocimiento con textos y litografías dibujadas por él. Se trataba de un lenguaje para la fantasía.

Para terminar, visitemos alguno más de los mundos inventados por Martha Graham. Martha intensifica su relación con los lugares, con la tierra, siguiendo el camino abierto por Isadora Duncan con relación al uso del suelo, Martha hace un argumento de caer al suelo, caer mostrando el peso, estableciendo una relación intensa con la tierra, con el paisaje en el que uno se encuentra. Nuestro centro es pesado, denso, infinito, ocupa un lugar, y en la polaridad elevación/ caída, está también la intensificación de cada una de las acciones y la afección de una a otra. Para Martha el continuo cambio y flujo natural además de en la respiración está en este traslado del peso. Para su estudio observó la naturaleza, cómo se desplazan los animales en relación a su carácter y desarrolló su técnica. En resumen, su movimiento surge a partir de la conciencia del centro y de su paisaje interior, se articula a partir de la respiración en expansiones y contracciones sucesivas y se enriquece a través de la manipulación del

---

<sup>73</sup> “...poetical sound of sun-set. No one has invented a more poetical single word to express being revolved out of sight of the sun. Which way we see often depends on what we are told at the outset of life before we unconsciously, or subconsciously lock together our spontaneous brain reflexings”

“... el sonido poético de sun-set (atardecer). Nadie ha inventado una sola palabra más poética para expresar estar girado a la vista del sol. El modo en el que vemos a menudo depende de lo que nos han dicho al comienzo de nuestras vidas, antes de que nosotros inconscientemente o subconscientemente cerremos nuestras reflexiones mentales”

Ibid., (p. 43)

<sup>74</sup> “Simplemente no sabíamos que iba a provocar aquello al cielo azul. Estas son las típicas experiencias que obtenemos cuando intentamos resolver sólo la parte científica del problema. Las cualidades de economía que son sinérgicamente resultantes al final nos afectan retando a nuestra sensibilidad en nuevos límites sensoriales”

Fuller, Buckminster: *Your Private Sky*, Lars Müller Publishers, Italy, 1999.



Fig. 107/ A la izquierda Martha Graham en “Ekstasis” (1933). A la derecha en “The Triumph of Saint Joan” (1951)

desplazamiento del peso del cuerpo en un entorno imaginado<sup>75</sup>. La manera de moverse tendrá mucho que ver con el mundo en que se localice. Comportamiento y mundo construido son uno mismo, el movimiento ya constituye otro universo, como ella argumenta, la coreografía es la construcción de otro paisaje que puede considerarse habitable y en el que nos moveremos de forma distinta. En sus cuadernos de notas entre diversos mundos imaginados o inventados habla de *jardines imaginados*: “*Imaginary Gardens with real toads in them [...] What is an imaginary garden? It is a place more wondrous than any actually beheld garden- there are no limits to the flowers or trees grown there or the possibilities of behaviour there*”; *valles de visiones*; *laberintos*: “*One enters and is swept into highly stepped-up experience of living*”; *prisiones mágicas*; *desiertos circulares*; *jardines del Edén*; *meteoros*; *algún lugar tranquilo, idílico*: “*Where the rose tree makes vivid the place- It has no walls- no ceiling- no floor- It has no space*”; *paraísos*; *infiernos*; *pasillos de sueños*; *trópicos*; *microcosmos*; *lugares altos*; *el cielo*; *mundos de oscuridad*; *la Luna...*<sup>76</sup> Todos ellos mundos infinitos, pertenecientes al espacio simbólico en el que se mueve la danza de forma ilimitada. Mundos fraguados en un tiempo lento o inexistente, son lugares atemporales hechos de la sustancia de la telepoesía, suspendidos y sin principio ni fin, pero en continua transformación alimentándose unos a otros. En general el tiempo de la fantasía, es un tiempo sin duración, indeterminado, cíclico, donde confluyen pasado, presente y futuro. El tiempo de las danzas de Graham se mide según su pulso interior. Pero el tiempo es otra investigación importante que debemos abordar. El bailarín

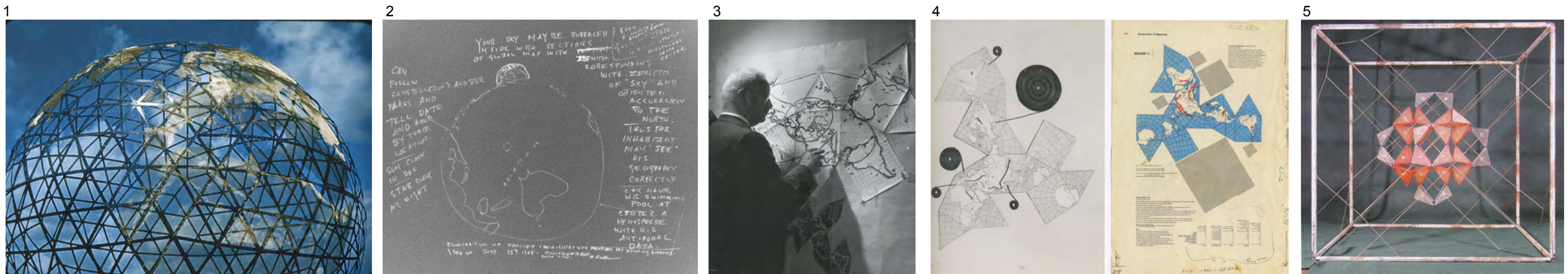
<sup>75</sup> Ver en cita 63 relación con Pikionis.

<sup>76</sup> “*Jardines imaginados con sapos reales dentro [...] ¿Qué es un jardín imaginado? Es un lugar más maravilloso que cualquier otro jardín contemplado realmente- no hay límites a las flores o árboles que han crecido allí o a las posibilidades de comportamiento*”. [...] “*Uno entra y es barrido hacia una intensificación alta de la experiencia de vivir*”. [...] “*Donde el rosal hace vívido el lugar- no tiene paredes- ni techo- ni suelo- no tiene espacio*”.

Graham, Martha: *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1973

se mueve generalmente en un espacio temporal pautado. Veamos como el tiempo se configura en nuestro siguiente capítulo como paisaje, camino o clima de la danza. Es hora de abordar el tiempo tal y como hemos abordado espacio, movimiento o imaginación.

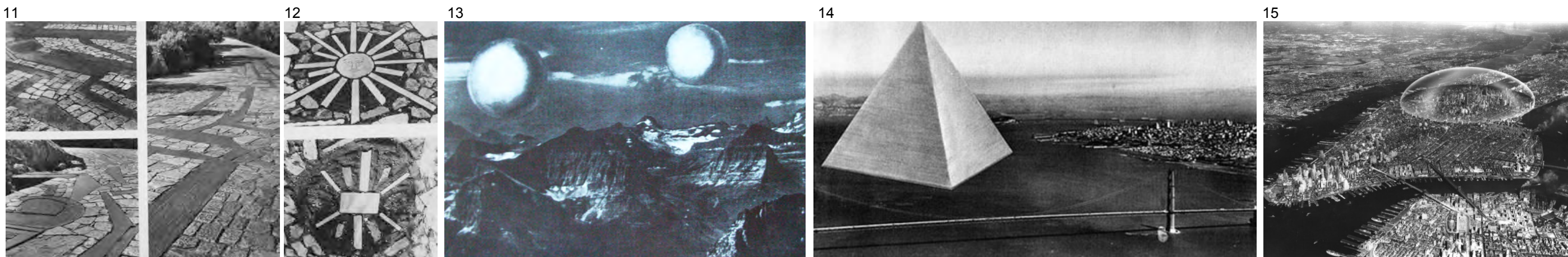




1. *Geoscope* construido con estudiantes en Cornell University. Buckminster Fuller, 1952./ 2. Dibujo del manuscrito “*Your Private Sky*” [*Tu Cielo Particular*] Buckminster Fuller, 1948. El modelo geodésico de la Tierra (*Geoscope*) se convertiría en la base para la correcta percepción de la rotación terrestre en relación al sol y las estrellas./ 3. Buckminster Fuller trabajando con diversas proyecciones del *Dymaxion Map*, c. 1945./ 4. Dos proyecciones del *Dymaxion Map* de Buckminster Fuller mostrando la distribución de áreas en las que el trabajo humano está siendo reemplazado por máquinas. *Geo-Graphic Atlas*, 1953./ 5. Maqueta cinética mostrando la *Jitterbug Transformation*, Buckminster Fuller, 1948.



6. Dibujo de Studio del proyecto para la *Comunidad de Aixoni*. Dimitris Pikionis, 1951- 1954./ 7. Estudios para Villa Forestal en Pertouli. Dimitris Pikionis, 1953- 1956./ 8. Estudio para jardín. Prokopi, Eubea. Dimitris Pikionis, 1961./ 9. Acondicionamiento paisajístico del área de la Acrópolis, colina Philopappou. Fragmento del pavimento. Dimitris Pikionis 1954-1957./ 10. Casa Garis. Atenas. Dimitris Pikionis, 1960- 1964.



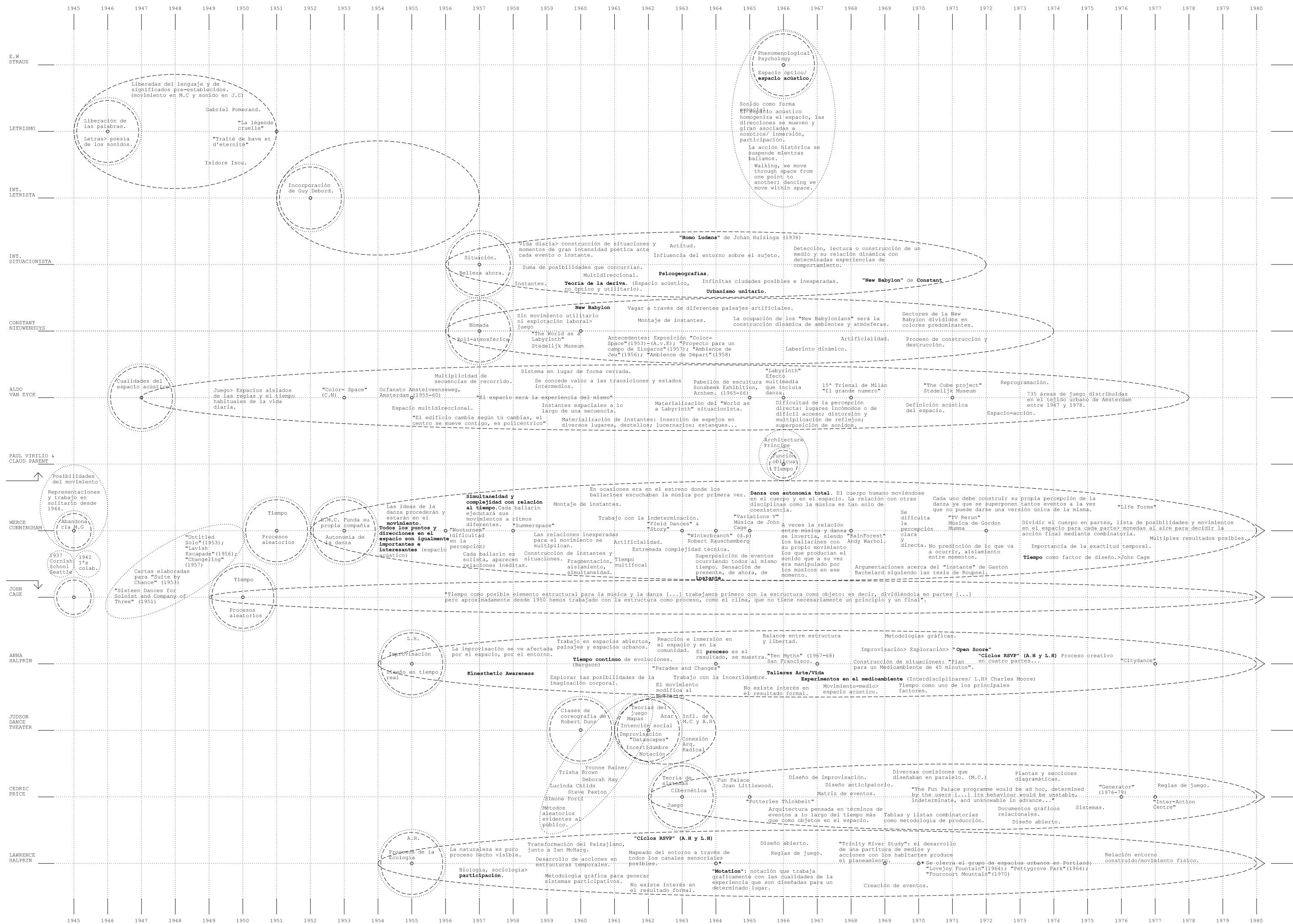
11 y 12. Acondicionamiento paisajístico del área de la Acrópolis, colina Philopappou. Fragmento del pavimento. Dimitris Pikionis 1954-1957./ 13. Proyecto “*Cloud Nine*” [*Nube Nueve*]. Buckminster Fuller y Shoji Sadao, c. 1960./ 14. “*Floated Tetrahedral City*” en la bahía de San Francisco. Buckminster Fuller y Shoji Sadao, 1965./ 15. *Cúpula sobre Manhattan*, Buckminster Fuller y Shoji Sadao, c. 1960.



# **CAPÍTULO 6. EL ESPACIO ACÚSTICO/ EL TIEMPO**

(D.P 1 cap."6") MAPA





# CAPÍTULO 6. EL ESPACIO ACÚSTICO/ EL TIEMPO

CUERPO EN PROCESO. MONTAJE EN TIEMPO REAL

*“Puedes ver a una persona no sólo desde el frente sino desde cualquier otro lado con igual interés. [...] Supón que ahora tomas la dimensión del tiempo. Nuestros ocho bailarines pueden estar haciendo movimientos diferentes [...] a ritmos distintos. [...] Si estás bailando sólo una parte, después de un tiempo, empiezas, si estás concentrado, a desarrollar un sentido acerca de lo que los otros están haciendo, y te das cuenta de que hacen algo más. Tienes que empezar a saber donde está el otro bailarín sin mirar. Tiene que ver con el tiempo, la relación con los tiempos. [...] Depende también de cómo crees que algo puede ser creado. Si siempre crees que las posibles relaciones son de una única forma, en ese caso ese es el modo en el que lo percibes. Pero si crees que las relaciones pueden ser de múltiples formas, entonces eso entra como posibilidad en tu percepción.”<sup>1</sup>*



Fig. 108/ Merce Cunningham durante la filmación “Assemblage” Ghiradelli Square en San Francisco (1968).

---

<sup>1</sup> “You can see a person not just from the front but from any side with equal interest. [...] Suppose you now take the dimension of time. Our eight dancers can be doing different movements [...] in different rhythms. [...] If you are only dancing a part, after a while, you begin, if you’re at all conscious, to develop a sense about what the others are doing, and you realize they’re doing something else. You have to begin to know where the other dancer is, without looking. It has to do with time, the relationship with the timing. [...] It depends also on how you think something can be created, too. If you always think that relationships are only one way, then that’s the way you do it. But if you think relationships can be many ways, then that comes into your possible perception.” Cunningham, Merce/ Lesschaeve, Jacqueline: *The Dancer and the Dance*, Marion Boyars Publishers, USA & Great Britain, 1991. (p. 18, 23)

Es precisamente la dimensión temporal, la relación de los tiempos que enfatiza la cita de Merce Cunningham con la que abrimos el capítulo, el objeto principal de nuestro estudio en esta fase: el tiempo como elemento principal del proceso de generación de lo nuevo y como componente de la percepción a través de la cuál construimos nuestra visión y conocimiento del mundo. Ya hemos venido adelantando a lo largo de los capítulos como junto al espacio del cuerpo y su entrelazamiento con otras masas espaciales así como las inferencias que el espacio interior de nuestra fantasía produce- de forma recíproca- en el espacio, el tiempo del cuerpo y la construcción de eventos (y no necesariamente de lugares) es la tercera componente fundamental cuando tratamos de los fenómenos y nuestra inmersión en los mismos. Vamos a ver por tanto como el uso y relevancia del tiempo (en danza o en arquitectura desde nuestro posicionamiento de raíz fenomenológica) está íntimamente unido al espacio acústico, y éste, por su naturaleza, a la danza- si bien sostenemos que la danza construye igualmente su propia forma de especialidad de características similares, al menos para el bailarín, a las de la música o espacio acústico. Ya recogimos en la introducción las ideas de Erwin W. Straus desarrolladas en “*The Forms of Spatiality*” [*Las Formas de la Espacialidad*]<sup>2</sup> (1930) acerca de la distinta forma de espacialidad en la que se mueve la danza. Straus desarrolla las diferencias entre el espacio óptico y el espacio acústico, asociando a éste último una forma de espacialidad distinta. El sonido se presenta como forma espacial. Para Straus, aunque como hemos visto desde los años veinte la danza intenta separarse o hacerse autónoma de la música, el hecho es que la música es la estructura espacial en la que se produce la danza. Tomando el ejemplo de cómo percibimos el color y los tonos (sonidos), desarrolla como el color aparece en frente nuestro, confinado en una posición, demarcando diferentes áreas, apareciendo al lado o detrás o delante de otras, el color está adherido así al objeto o área espacial. En cambio el tono, se acerca a nosotros, nos alcanza y nos rodea. Los tonos llenan el espacio tomando forma en secuencias temporales. El tono, en su realización máxima, la música, adquiere autonomía espacial y ésta, está asociada al tiempo. La música es estructura temporal. En cierto modo el sonido nos sumerge en el evento mientras que podemos estar a una cierta distancia del color. Así, tal y como veíamos, el espacio óptico es el espacio utilitario, con una dirección clara, nos movemos en él con un propósito, pero el espacio acústico es el de la danza, que se refiere a las cualidades simbólicas del espacio y por tanto es ilimitado. Según Straus el movimiento utilitario y la danza no pueden ser entendidos como diferentes combinaciones de los mismos elementos. Se trata de dos formas completamente distintas de movimiento, relativas a dos modos distintos de lo espacial. La danza no está relacionada a ninguna dirección en particular; no bailamos para llegar de un punto a otro en el espacio. “*Walking, we move through space from one point to another; dancing we move within space*”<sup>3</sup>. El espacio óptico tiene un sistema

---

<sup>2</sup> En 1966, se publica traducido al inglés “*Phenomenological Psychology*”, el capítulo en el que se estudia la danza “*The Forms of Spatiality*”, está escrito en 1930.

Straus, Erwin W.: *Phenomenological Psychology*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1966

Straus, Erwin W.: *Psicología Fenomenológica*, Paidós, Buenos Aires, 1966

<sup>3</sup> “*Andando, nos movemos a través del espacio de un punto a otro; bailando, nos movemos dentro del espacio*” Straus, Erwin W., *Phenomenological Psychology*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1966. (p.23)

establecido de direcciones según el cuál nos dirigimos, el espacio acústico por contra homogeniza el espacio, las direcciones se mueven y giran asociadas a nosotros, es un espacio en el que se está inmerso, se participa. Además en el espacio óptico utilitario nos movemos dentro de un espacio histórico, hay un antes y un después, pero la acción histórica se suspende mientras bailamos: *"The dancer's experience is a mode of being present that does not point to any future end and is, thus spatially and temporally unlimited. [...] Space filled with tone and homogenized by a single pervading movement- and in this the homogeneity of the acoustical mode of the spatial differs from that of empty metrical space- has itself a presentic character. [...] It is determined not by distance, direction, and magnitude but through the "wide openness", loftiness, profundity, and autokinesis of space"*<sup>4</sup>. La experiencia de la danza por tanto, hace referencia al *"ahora"* a estar presente en ese momento, y es la pauta del tiempo la estructura que configura el espacio en el que se mueve el bailarín- sea con música o no- así como es también el tiempo el elemento que estructura el espacio acústico o musical. Si no hay un sistema de direcciones establecido en el espacio acústico, sí hay un sistema temporal que es el que lo posibilita. Así, una de las principales características del espacio acústico es

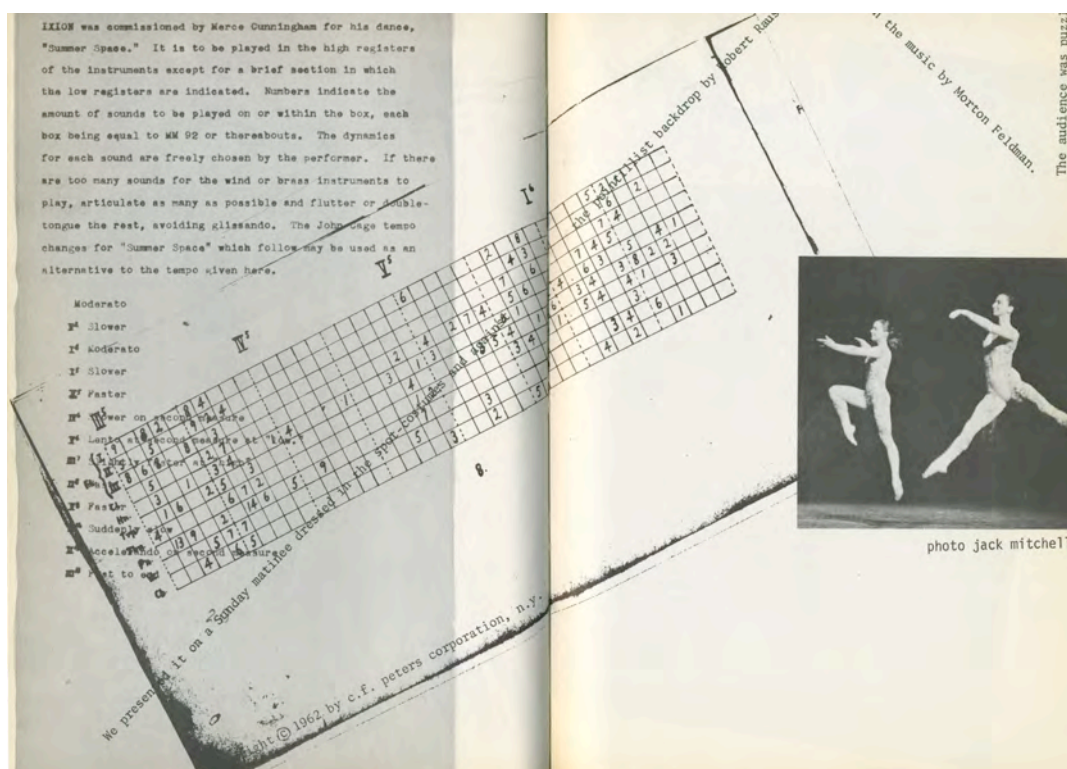


Fig. 109/ Doble página de *"Changes: Notes on Choreography"* [Cambios: Notas sobre Coreografía] (1968). El propio libro es estructurado según eventos que se solapan en un mismo tiempo, como ocurre en las coreografías.

<sup>4</sup> *"La experiencia del bailarín, es un modo de estar presente que no señala hacia ningún final futuro y es, por tanto, espacialmente y temporalmente ilimitada. [...] Espacio ocupado por el tono y homogeneizado por un solo movimiento dominante- y en esto la homogeneidad del modo acústico de lo espacial, difiere del modo del espacio métrico vacío- tiene en sí mismo un carácter relativo al presente. [...] Está determinado no por distancia, dirección y magnitud, sino por la gran amplitud, altura, profundidad, al movimiento referido a nuestra posición del espacio"* *Ibíd.*, (p.35)

que es multicéntrico, sin jerarquías, nos rodea por completo repleto de posibilidades, estamos inmersos en él y esas posibilidades se solapan en un mismo instante, no siendo la visión el principal sentido para movernos por él, sino más bien el cuerpo en su totalidad. Hay que aclarar por tanto, que sólo parcialmente, la definición de espacio acústico con la que trabajaremos coincide con la conocida del *espacio- tiempo acústico* enunciada por Le Corbusier, en documentos como “*L’Espace Indicible*” [*El Espacio Inefable*]<sup>5</sup> (1946). Si bien él también habla de una componente acústica en el dominio de la forma, que te alcanza tal y como hace el sonido, de modo sinfónico, en Le Corbusier esta componente se articula principalmente para la vista y con relación a la emoción plástica. Por consiguiente el modo de moverse en ese espacio no es multifocal, con multitud de posibilidades y relativo a la inmersión completa- de todos los sentidos- en el medio sino que ese movimiento suele estar ya trazado de antemano según una *promenade architecturale*. En nuestro caso, nos referimos a movernos con las mismas pautas en el espacio arquitectónico o urbano- de características acústicas- con las que se mueve el bailarín dentro del espacio musical, o en su defecto, dentro de una estructura temporal cualquiera.

Si echamos un primer vistazo al caleidoscópico panorama que expondrá el capítulo, podemos observar como es durante los años cincuenta y sesenta que en arquitectura aparecen más intensamente, posicionamientos dinámicos y multidireccionales, diríamos *acústicos* con respecto al espacio. Encontramos posicionamientos de este tipo en el Letrismo (1946- 1951), en la Internacional Letrista (1952- 1957) y en la Internacional Situacionista (1957- 1972), y con intensidad en la *New Babylon* (1957- 1974) de Constant Nieuwenhuys (1920- 2005), o en el estructuralismo holandés- en concreto en el trabajo de Aldo van Eyck (1918- 1999)- o en las propuestas de Paul Virilio (1932) y Claude Parent (1923) definidas en su “*Architecture Principe*” (1966). En la danza, igualmente desde los años cincuenta, aparece una intensificación de las cualidades del espacio acústico, podríamos decir que se ponen en relevancia formal y procesual sus características, en especial- con él hemos arrancado- en el trabajo de Merce Cunningham (1919- 2009) y John Cage (1912- 1992), en el de Anna Halprin (1920) y por desarrollo natural en los integrantes del Judson Dance Theater (1962- 1964). Y es precisamente cuando los bailarines entran a trabajar de lleno de forma consciente con este material, cuando se pone de manifiesto como adelantábamos, que la danza sí puede tener su propia forma espacial “*independiente*” de la música, si bien esta forma espacial tiene la misma estructura que Straus asigna a la música, puede configurarse su espacio por sí misma utilizando el elemento común a ambas: el *tiempo*. A partir de este momento en el que la danza trabaja en su espacio de cualidades simbólicas asociado a estructuras temporales, aparecen traslaciones a su formalización y múltiples procesos de generación de la forma o el diseño a lo largo del tiempo, procesos o estructuras abiertas y “performativas”- sólo se completan al

---

<sup>5</sup> Publicado como “*L’Espace Indicible*” en *L’Architecture d’Aujourd’hui*. Enero de 1946. (p. 9-10). También en Ockman, Joan: *Architecture Culture 1943- 1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/ Rizzoli, New York, 1993.

Otras referencias al espacio acústico aparecen por ejemplo en sus obras completas en los volúmenes 5 (p.72) y 6 (p. 8). Boesiger, W./ Stonorov, O./ Bill, M.: *Le Corbusier Oeuvre Complète*, vol. I- VIII, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin, 1995.



“hacerse”- tanto en danza como en arquitectura y paisajismo y en este punto hablaremos de los procesos de Cedric Price (1934- 2003), algunos exponentes de la Arquitectura Radical (1956- 1974) y de Lawrence Halprin (1916- 2009).

#### LA FORMALIZACIÓN DEL ESPACIO ACÚSTICO. LOS CONSTRUCTORES DE INSTANTES

*“And when I happened to read that sentence of Albert Einstein’s: “There are no fixed points in space”, I thought, indeed, if there are no fixed points, then every point is equally interesting and equally changing.”*

Merce Cunningham<sup>6</sup>

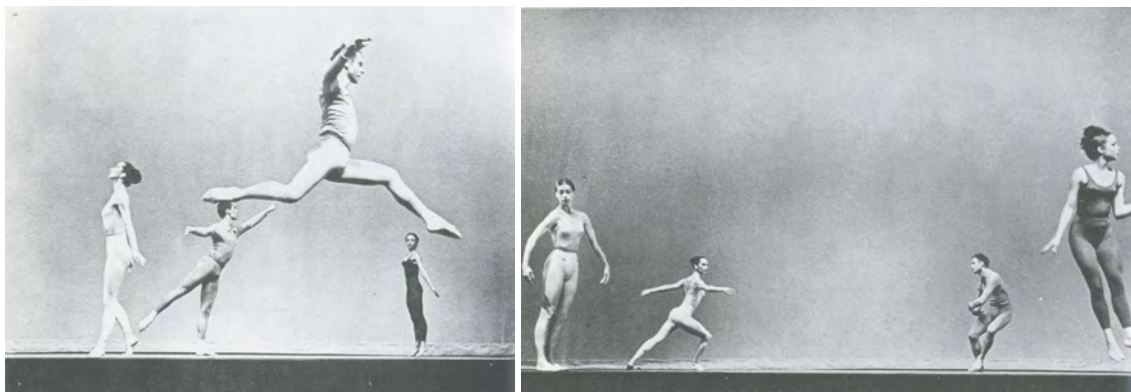


Fig. 110/ “Suite for Five in Time and Space” [Suite para Cinco en Tiempo y Espacio], Merce Cunningham, 1956.

La preocupación del trabajo de Merce Cunningham estará centrada en el movimiento. Con él, la danza moderna pasa a dar un giro con numerosas cualidades que serán integrantes de la danza contemporánea y postmoderna. Bailarín de gran calidad técnica, forma parte de la compañía de Martha Graham entre los años 1939 y 1945, se formó también en la técnica del ballet clásico por indicación de Graham, pronto emprenderá su propio camino separándose en diversos puntos, como decimos, de la danza moderna. Será en el verano de 1953 en Black Mountain College cuando funde su propia compañía, si bien en 1944 ya había realizado su primera representación como solista. Su trabajo estará ligado desde los años cuarenta a las experimentaciones que con la música realiza John Cage y ambos compartirán numerosos puntos de vista con respecto a los procesos de generación de la novedad en música y danza y a las cualidades del espacio acústico y el trabajo con el tiempo. Tanto para Cage como para Cunningham los sonidos y los movimientos- siendo estos de cualquier carácter- respectivamente, tenían autonomía y belleza por sí mismos y no tenían que expresar, significar o narrar nada<sup>7</sup>, simplemente ocupaban puntos diversos espaciales en diferentes instantes. Así Cunningham trataba de explorar al máximo las posibilidades del movimiento del cuerpo

<sup>6</sup> “Y cuando por casualidad leí la frase de Albert Einstein: “No hay puntos fijos en el espacio”, pensé, verdaderamente, si no hay puntos fijos, entonces cada punto es igualmente interesante e igualmente temporal” Cunningham, Merce/ Lesschaeve, Jacqueline. Ob. Cit., (p. 18)

<sup>7</sup> “Dejemos que los sonidos sean ellos mismos en lugar de ser vehículos de teorías artificiales o expresiones de sentimientos humanos”.

Celant, Germano: *Merce Cunningham*, Editorial Charta, Milán, 1999. (p.71)

humano<sup>8</sup> con el mayor nivel de complejidad posible para descubrir nuevas situaciones, despojando el movimiento de significado e interpretación, dándole valor en sí mismo. Las ideas de la danza procederán del movimiento y, a la vez, estarán en el movimiento, no tienen ninguna otra referencia, a diferencia de lo que veíamos con anterioridad y en concreto en Martha Graham, donde su imaginación, evolución interna e incluso su inconsciente a través de mitos concretos eran lo que producía la danza. Una de las primeras cuestiones que se plantea Cunningham está directamente asociada a las condiciones del espacio acústico, como hemos visto, multidireccional y homogéneo: hasta ahora, incluyendo a la danza moderna, se había trabajado con la jerarquización de uno u otro modo del espacio escénico. El centro tenía predominancia en el ballet, y si bien con Martha Graham y la danza moderna esta cuestión se flexibiliza, igualmente el espacio escénico cuenta con la dirección frontal como predominante, la que mira al público. Igualmente en la danza moderna había ciertas secuencias y estructuras formales que podían predecirse en cuanto a los solistas y los grupos de fondo. Merce Cunningham trabajará con la hipótesis que supone que todos los puntos y direcciones del espacio del escenario son igualmente importantes e interesantes- *espacio acústico*. De esta forma si cada bailarín era solista y cada punto tenía la misma importancia, se multiplicaban las posibilidades, aparecían estructuras nuevas, superpuestas, actuando a la vez, en todas las direcciones, se podía encontrar relaciones inéditas. Si a estas cuestiones espaciales se le

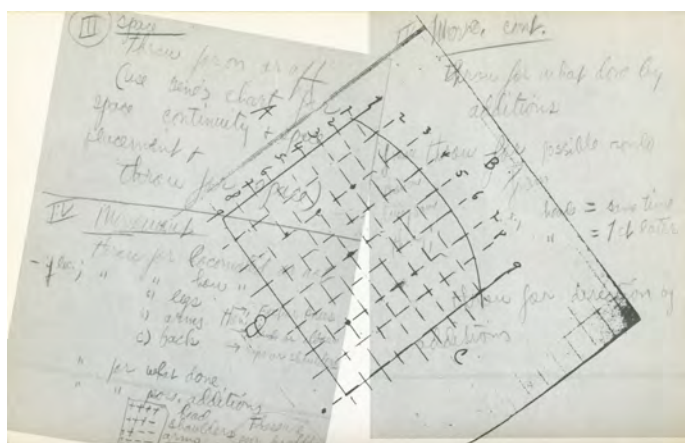


Fig. 111/ Documento de trabajo con diversos puntos no jerárquicos en el espacio. Merce Cunningham. En “*Changes: Notes on Choreography*” (1968)

superponía una simultaneidad y complejidad similares con relación al tiempo, es decir, que cada bailarín no sólo tuviera como centro su posición y sus direcciones particularizadas para él sin que ninguna fuera predominante, sino que además cada uno ejecutara sus movimientos a ritmos diferentes, entonces de nuevo las posibilidades de explorar relaciones inesperadas para el movimiento se multiplicaban de forma fascinante<sup>9</sup>. De este modo las cualidades del espacio

<sup>8</sup> Podríamos decir que esta era también la intención de Rudolf von Laban, pero si Laban se toma esa experimentación de modo científico y geométrico, Cunningham lo hará de forma práctica colocando esta experimentación, “el hacer” en el centro de su trabajo.

<sup>9</sup> Ver: Cunningham, Merce/ Lesschaeve, Jacqueline. Ob. Cit., (p.17)

acústico y no óptico se materializaban formalmente. Pero ¿cuál era la relación entre música-espacio acústico convencional- y danza en este posicionamiento? En realidad es con Merce Cunningham que la danza adquiere una autonomía total: no tratará de ser expresiva, no se servirá de un sentido imaginario, no narrará ni contará ninguna historia, tan sólo *se trata del cuerpo humano moviéndose en el tiempo y en el espacio*<sup>10</sup>, y esto mismo se extiende a la música, la danza no la representa ni la apoya, ni la habita, tan sólo danza y música coexisten, coinciden en un mismo tiempo, pero son totalmente autónomas –ambas- y sus relaciones son flexibles y cambian o pueden cambiar de una vez para otra. El ejemplo más claro de esto es que en muchas ocasiones era justamente en el momento del estreno cuando los bailarines escuchaban la música por primera vez, algunos bailarines como Meredith Monk se refieren a ella como el clima o la meteorología de la danza, coexistía, ocurría pero no les marcaba ninguna pauta. La frescura y espontaneidad que producía esta independencia se transmitía de forma especialmente intensa cuando se producían coincidencias ocasionales. En otras ocasiones incluso la relación se invertía y se hacía más compleja al ser los bailarines con su movimiento, al pasar junto a determinados sensores, los que producían el sonido que a su vez era manipulado por los músicos en ese momento. Un ejemplo de esto lo encontramos en “*Variations V*” (1965) con música a cargo de John Cage y “*TV Rerun*” (1972) con música a cargo de Gordon Mumma. En “*Variations V*” una serie de antenas detectaban el movimiento de los bailarines cuando éstos se acercaban a ellas, enviando señales electrónicas a los músicos que se convertían en sonidos, éstos podían manipularlos, retardándolos, distorsionándolos, prolongándolos, etc. Con lo que el ambiente de la danza no estaba predeterminado a priori sino que se producía a lo largo del tiempo según las múltiples reacciones. Todo ello además coexistía también con la proyección de una película y diapositivas, lo que construía un evento en un momento dado a través de diversas superposiciones ocurriendo todas al mismo tiempo. En “*TV Rerun*” se seguía un método parecido al de “*Variation V*” pero esta vez eran unos sensores de aceleración y radiotransmisores los que traducían movimiento a sonido. Esta cuestión de la no predicción de lo que va a ocurrir o el aislamiento de un momento y otro ya



Fig. 112/ “*Variatons V*”, Merce Cunningham, 1965.

<sup>10</sup> Celant, Germano. Ob. Cit., (p.35)

que cualquier cosa puede pasar en la construcción simultánea de eventos, nos habla de un concepto temporal basado en el instante. Y es que en las distintas formas de trabajar y entender el tiempo que veremos en el capítulo, reconocemos igualmente diversas teorías acerca de su construcción. Si partimos del instante reconoceríamos que el tiempo tendría una discontinuidad esencial tal y como argumenta Gaston Bachelard en *“La Intuición del Instante”*<sup>11</sup> siguiendo las tesis de Gaston Roupnel. Si Henri Bergson basa su conocida tesis sobre el tiempo en la *duración* Roupnel y Bachelard la basan en el *instante*. Ambas teorías sobre el tiempo, que irán estando presentes a lo largo del capítulo, también se despegan del tiempo físico -podríamos equipararlo al espacio cartesiano de coordenadas del que se despega el espacio acústico- que avanza según una medida concreta y sin variaciones para ser un tiempo apegado a nuestra percepción intensa del instante o la duración. En el trabajo de Cunningham, cada instante está aislado despojado de un posible principio o final que lo condicione y por tanto cualquier evento puede conformarlo. Tal y como argumenta Bachelard, *“el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada”*<sup>12</sup>, *“tenemos conciencia del presente y sólo de presente”*<sup>13</sup> nos dice Roupnel. Se trata además de un tiempo multifocal, fenomenológico, se solapan tiempos simultáneos a los que por ejemplo se les manipula en su velocidad y todo ello en un mismo instante debe ser procesado por nuestra percepción. Así, la construcción de instantes, exigía un continuo estar involucrado cien por cien en lo que se estaba haciendo, tanto en el caso de los bailarines como en el caso del observador. En el trabajo de Cunningham, esto exigía un cierto aislamiento y concentración en la propia estructura temporal, para coexistir con el resto sin dejarse influir, haciendo de esta múltiple autonomía el principal artifice de la construcción de instantes y en consecuencia del espacio de cualidades acústicas resultante. Este aislamiento se asociaba en general a un ambiente artificial: se construían situaciones posibles, no naturales, y esto se llevaba al movimiento.



Fig. 113/ *“Story”*, en la imagen Merce Cunningham y Carolyn Brown. 1963.

<sup>11</sup> Bachelard, Gaston: *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987. (Primera edición de 1932)

<sup>12</sup> *Ibíd.*, (p. 11)

<sup>13</sup> *Ibíd.*, (p. 12)

Cada parte del cuerpo podía estar moviéndose independientemente a ritmos distintos, de igual forma que ocurría en el espacio global escénico. La danza construye sus situaciones partiendo de lo que es posible hacer no de lo que es natural hacer. Eventos relativos al movimiento y posibles, coincidentes en el tiempo. Muchas de estas cualidades vistas hasta ahora- movimiento o sonido libre de significado y lenguaje; espacio multidireccional a merced del bailarín cargado de eventos; y una intención por construir situaciones “ex-novo”, artificiales, intensas en cada instante- están presentes en el *Letrismo* y en la *Internacional Situacionista*. El “Letrismo” (1946- 1951) propone liberarnos de las palabras y señala las letras como base para la poesía de los sonidos, liberadas del lenguaje y significados pre-establecidos. Se trata de la misma actitud vista en Merce Cunningham y John Cage con respecto al movimiento y al sonido. Los primeros miembros del Letrismo serían Gabriel Pomerand e Isidore Isou. Desarrollaron eventos relativos a la poética del sonido de las letras, sin aludir a las palabras, pusieron en práctica sus teorías en numerosas publicaciones y desarrollaron experiencias similares a las vistas en Cunningham, por ejemplo en el cine: Pomerand separará el sonido y destruye la imagen en la película de 1951 “*La légende cruelle*” [*La leyenda cruel*] e Isou produjo en el mismo año “*Traité de bave et d’éternité*” [*Tratado de la baba y de la eternidad*], en la que solapó imágenes de otras películas con las imágenes filmadas y dejó el sonido sin sincronizar. Para Isou el sonido en el cine no iba a ser sincronizado o no sincronizado, sencillamente iría completamente independiente de la imagen. En el cambio de década Guy Debord se suma al Letrismo y tras diversas fases que pasan por el *Letrismo Internacional*, varios movimientos se unen en la *Internacional Situacionista* en 1957. Los situacionistas toman una postura similar con nuestra vida diaria, proponiendo la construcción de situaciones y momentos de gran intensidad poética ante cada evento o instante. Cada situación estaba siempre firmemente anclada en el presente, se trataba de conseguir la belleza *ahora*, la belleza de las situaciones que era la representación de una suma de posibilidades que concurrían. Entendían las situaciones como constructos espacio- temporales y distinguían de ellas los momentos, que consideraban más específicos y básicamente temporales. Como hemos dejado entrever, *la teoría de los momentos no se sitúa pues al margen de la cotidianidad, sino que se articularía con ella*<sup>14</sup>. La construcción del tiempo según instantes tenía de nuevo presencia en el situacionismo, la construcción de una situación era para un momento único en la vida de los participantes. Con los situacionistas aparecen la *Teoría de la Deriva*, las *Psicogeografías* o el *Urbanismo Unitario*. La deriva, era una técnica de desplazamiento sin objetivo prefijado por la ciudad. Es decir, por un tiempo determinado, las personas involucradas renuncian a las razones habituales para desplazarse y actuar. Bajo nuestro punto de vista podríamos decir que se deja a un lado el espacio óptico que normalmente dirige nuestros movimientos y pasamos a tener todas las direcciones como posibles en cada instante, en un uso del espacio urbano más parecido al medio acústico que estamos explorando, se convierte en multidireccional. Se trata de un método de construcción mental de infinitas ciudades posibles e inesperadas. En la deriva

---

<sup>14</sup> Ver en: AA.VV: *Teoría de la Deriva y otros Textos Situacionistas sobre la Ciudad*, ACTAR, MACBA, Barcelona, 1997.



lo que marca nuestro recorrido es la inmersión en el relieve psicogeográfico<sup>15</sup> de la ciudad, hay una relación directa entre sujeto y medio o entorno. Y esto mismo, la influencia sujeto-entorno en un *ensamblaje en tiempo real*<sup>16</sup>, es la base tanto de la psicogeografía como del urbanismo unitario<sup>17</sup>, en ambos se trata de la detección o lectura o construcción de un medio y su relación dinámica con determinadas experiencias de comportamiento. Se trata de los efectos que el medio crea en el individuo. Tal y como veíamos en Cunningham hay una intensificación del momento y de la conciencia de lo que ocurre a nuestro alrededor en cada instante. Un ejemplo del espacio acústico configurado a partir de la construcción de situaciones e instantes situacionista es la New Babylon de Constant. Se tratará de una sociedad poli- atmosférica, la ocupación de los “*New Babylonians*” será la construcción de su propio entorno, modificando el tiempo y el espacio para aumentar las posibles situaciones como veíamos en Cunningham. El recorrido por la New Babylon es un continuo vagar por diferentes paisajes artificiales donde se provocan eventos de todo tipo, se trataría de un espacio fluido en todas las direcciones, no jerárquico y que construye una inmersión completa- a través de la manipulación de la atmósfera- en cada instante. Las influencias existentes en el momento del existencialismo y el estructuralismo hacen que se defina a sus habitantes como *Fluxus- Existencialistas dedicados a esta construcción dinámica de ambientes y atmósferas*<sup>18</sup>. La secuencia de formación de la realidad perceptiva es un continuo montaje y desmontaje de los instantes ocurridos, de igual forma que se proponía en la deriva o en las propias danzas de Cunningham, donde uno debe seleccionar a qué atender en cada momento, construyendo su propia percepción del evento,

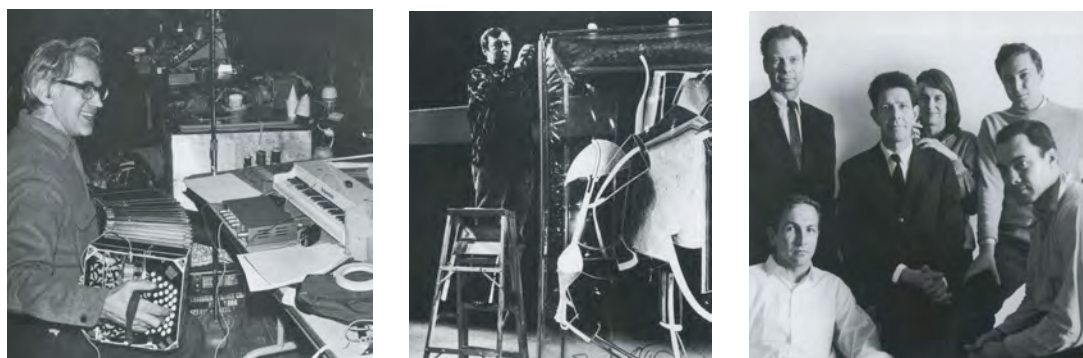


Fig. 114/ La danza construía eventos simultáneos con diversas disciplinas: música, instalaciones, pintura, happenings... a la izquierda David Tudor. En el centro Jasper Johns trabajando en la instalación sobre Duchamp diseñada para “Walkaround Time” (1968). A la derecha: Merce Cunningham, John Cage, M.C. Richards, Jasper Johns, Bob Rauschenberg y Bob Cato, 1958.

<sup>15</sup> Psicogeografía: Los situacionistas la definían como el estudio de efectos específicos del entorno geográfico, conscientemente organizado o no, sobre las emociones de los individuos y su comportamiento. Ver Internationale situationniste 1 (Junio de 1958)

<sup>16</sup> El sistema de ensamblaje en tiempo real lo recuperaremos en la siguiente parte del capítulo con referencia principalmente a la improvisación en la danza con el trabajo de Anna Halprin.

<sup>17</sup> Urbanismo Unitario: Teoría del uso combinado de arte y técnicas, para la construcción integral del medio, en relación dinámica con experimentos en los efectos en la conducta. Ver Internationale situationniste 1 (Junio de 1958)

<sup>18</sup> Zweifel, Stefan/ Steiner, Juri/ Stahlhut, Heinz :*In girum imus nocte et consumimur igni- The situationist international (1957- 1972)*, Museo Tinguely, Basel, 2006. (p. 97)

nunca igual para dos personas distintas, nunca igual si asistes a él varias veces. Así, de nuevo recurriendo a Gaston Bachelard la percepción del tiempo sería la de un *grupo de puntos a los que un fenómeno de perspectiva solidariza*, construyendo la duración<sup>19</sup>. El instante es el que la cualifica. Igualmente en la secuencia de recorrido, nunca se pasará dos veces por el mismo sitio en la New Babylon, cada instante será distinto. No se podrán reconocer los lugares visualmente, de forma utilitaria, ya que éstos habrán cambiado, la orientación será la *acústica*, incorporando todo el cuerpo, y la percepción de ese espacio vendrá dada por la secuencia de montaje de dichos fragmentos a partir de nuestra experiencia. En la New Babylon Constant trabajará con unas inmensas construcciones que controlan y someten a nuestra voluntad el clima, la luz, la sonoridad, todas situaciones diversas construidas a lo largo del tiempo en transformación. Todo es artificial, construido por nosotros. De este modo la preocupación del arquitecto dejará de ser ofrecer una forma concreta sino que construirá ambientes completos y se preocupará por la interacción o participación de la conducta humana. Se organiza en *sectores* de diversas cualidades, en la planta e imágenes del *sector amarillo*, vemos como se trata de un espacio social, en cierto modo laberíntico, Constant hablará de las características de su espacio acústico- como las del *laberinto dinámico*<sup>20</sup>, donde aparecerán un número múltiple de centros en transformación, no tratándose de potenciar el sentimiento de perderse, como en los laberintos, pero si el de descubrir lo desconocido y encontrar cosas nuevas manipulando tiempo y espacio, se trata de un proceso dinámico, cíclico, de creación y destrucción del medio que nos rodea y en el que estamos sumergidos. Un continuo ensamblaje de situaciones. Se trataría de un nuevo hábitat para una humanidad nueva, nómada, en movimiento continuo, liberada del trabajo y de la vida sedentaria. Así el prototipo social de la New Babylon y por extensión de la ciudad situacionista es el *Homo Ludens*, que Johan Huizinga describió en su libro del mismo nombre en 1938. Una vez que el movimiento utilitario desaparece o que la explotación laboral termina, la creatividad y posicionamiento de los habitantes estarán ligados al *juego*. “*The World as a Labyrinth*”, exposición planificada para el Stedelijk Museum, proponía la realización de un espacio de estas características tal y como se describe en la “*Internationale Situationiste 4*” de junio de 1960. Se ocuparían dos salas del museo creando un laberinto cargado de situaciones que conducirían al visitante de nuevo a la calle como extensión del entorno psicogeográfico creado en el museo, tras haber pasado por niebla, lluvia y viento artificiales (cualquier cosa puede pasar en un instante sin que deba ser anunciada o tener consecuencias predeterminadas) así como por ambientes creados con sonidos y ruidos inesperados. La actividad lúdica en el espacio de carácter acústico generaba un entorno cambiante distinto al estático que generaba la sociedad utilitarista. Ya en 1953 Constant y Aldo van Eyck habían colaborado en la instalación “*color-space*” en el Stedelijk Museum de Amsterdam. En el manifiesto que acompañaba dicha exposición “*For a Spatial*

---

<sup>19</sup> Bachelard, Gaston. Ob. Cit., (p. 31)

<sup>20</sup> Careri, Francesco: *Constant. New Babylon, una città nomade*, Universale di Architettura, Roma, 2001. (p. 86)

*Colorism*<sup>21</sup> ambos reclaman como el color puede fundar toda una realidad plástica<sup>22</sup> y ambiental y no sólo ser un evento decorativo. Los propios sectores de la New Babylon estarán divididos en colores predominantes y Aldo van Eyck desarrollará los temas relativos al color en numerosas obras como por ejemplo la *Hubertus House*. Tanto en el interés por el desarrollo de las afecciones del color como por las formas de juego en la ciudad, Constant<sup>23</sup> comparte algunas cuestiones con el arquitecto Aldo van Eyck, y es que como decíamos, también en algunos ejemplos del estructuralismo holandés encontramos las cualidades del espacio acústico. Miremos por ejemplo al *orfanato Amstelveenseweg* en Amsterdam que construye Aldo van Eyck entre 1955 y 1960. Se trata de un edificio cuyo espacio es multidireccional, no hay una única secuencia de recorrido sino que se pueden montar diversas secuencias para llegar al mismo sitio, no hay una jerarquía en las direcciones predominantes, igualmente enlaza espacios interiores y exteriores articulándolos todos de igual manera. Los distintos lugares serán equivalentes y estarán relacionados por la secuencia del recorrido experimentada. “*El edificio cambia según tú cambias, el centro se mueve contigo, es policéntrico.*”<sup>24</sup> Estas cualidades están presentes en los estructuralistas, sustentan un sistema y es ahí donde se acomodan todos los elementos y eventos simultáneos, estructurando espacios principales pero también de transición, *el espacio será así la experiencia del mismo*<sup>25</sup>, hay que habitar el instante, instalarse para conocer. En resumen, esta implantación de sistemas estructuralistas en lugar de una forma cerrada; el valor dado a los estados intermedios entre una posición y otra; lo policéntrico y el “habitar” cada movimiento como actitud, son cuestiones relacionadas con la intensidad del espacio acústico que hemos visto o que veremos en el proceso de generación de la danza en Cunningham. También observamos en el orfanato la estructuración de estas secuencias arquitectónicas de recorrido según instantes: en primer lugar por el cierto aislamiento de cada parte con el todo, y en segundo lugar por la materialización de estos instantes en determinados lugares. El ejemplo más claro de esto último es la inserción de pequeños espejos en diversos lugares de forma que en un momento dado producían un destello, una interacción con el observador, una situación asociada a un instante. Igualmente ocurría con los lucernarios y la luz generada según los diversos momentos del día, puntos de intensidad que los niños podían reconocer; o los pequeños estanques de agua, que se activaban y convertían en reflectores los días de lluvia. Nunca el mismo espacio era

<sup>21</sup> Ockman, Joan: *Architecture Culture 1943- 1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/ Rizzoli, New York, 1993. (p. 314)

<sup>22</sup> Aquí nos acercamos por un momento a la emoción plástica enunciada por Le Corbusier en su espacio acústico, a la irradiación que el color ejerce en el espacio asociado a la forma de manera sinfónica.

<sup>23</sup> Constant, proveniente del grupo COBRA e influenciado por el uso del color del neoplasticismo holandés, fundirá estas inquietudes con la fascinación por el nomadismo, por ejemplo de los zingaros, y los temas de la deriva situacionista y el urbanismo unitario, y es este tema el que desarrolla antes y en paralelo a la larga exploración de la New Babylon, en el “*Proyecto para un campo de Zingaros*” (1957) o en los ambientes construidos como “*Ambiance de Jeu*” –Ambiente de Juego- (1956) o “*Ambiance de Départ*”- Ambiente de despedida- (1958), todos ellos son una especie de campos de juego en los que se plasmaban las ideas de la manipulación espacial a o largo del tiempo y que encontrarán desarrollo en los sectores de la New Babylon.

<sup>24</sup> Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck Works*, Birkhäuser, Basel, 1999. (p. 17)

<sup>25</sup> *Ibíd.*, (p. 8)

exactamente igual. La superposición de áreas de influencia perceptivas del orfanato expresada en un diagrama por Aldo van Eyck (ver D.P 2 cap. “6”) nos habla también de la simultaneidad y superposición que acontece en el espacio acústico, una superposición de ambientes o climas como se enunciaba en el “*The World as a Labyrinth*” situacionista. El pabellón de escultura *Sonsbeek Exhibition* en Arnhem (1965-6), es igualmente una cierta materialización más realista del laberinto. El visitante entra y sale del mismo sin ser muy consciente de ello y en el corazón del pabellón el vagar del cuerpo según una cierta deriva, es la que marca la secuencia de construcción de habitar ese lugar. Por la propia configuración en determinados momentos hay un cierto aislamiento y desorientación que hacen del edificio un lugar siempre distinto y cambiante, que se construye en tiempo real cada vez que se recorre. Lo mismo ocurriría en el orfanato. La totalidad no se puede aprehender por lo que la envolvente que nos rodea en cada instante del recorrido, la inmersión completa en ese ambiente hace nuestra experiencia. Igualmente si en Merce Cunningham veíamos que el espectador debía construir su propia percepción de la danza ya que se superponían demasiados eventos a la vez como para dar una versión única de la misma, es decir, se dificultaba en cierto modo la percepción, Aldo van Eyck también trabajará con esto mismo en diversas ocasiones destacando especialmente el montaje escénico para “*Labyrinth*” [*Laberinto*] (1966) un evento multimedia que incluía danza<sup>26</sup> o el montaje para la 15ª Trienal de Milán en 1968 “*Il grande numero*”. En este último se dificultaba la percepción directa a través de la configuración de lugares incómodos o de difícil acceso por ejemplo provocando atravesar un “bosque” de troncos de árboles o alcanzando un espacio recubierto de espejos rotos que distorsionaban y multiplicaban los reflejos en todas las direcciones espaciales, todo ello superpuesto a sonidos que resonaban en la distancia. Situaciones muy parecidas a los eventos de las danzas de Cunningham como “*Nocturnes*”

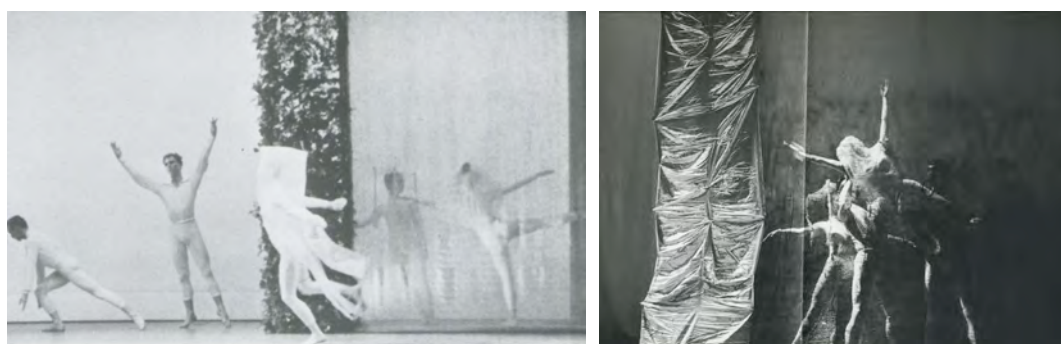


Fig. 115/ “*Nocturnes*”, Merce Cunningham, 1956.

<sup>26</sup> Fue más adelante cuando Aldo van Eyck explorará literalmente las cuestiones relativas al espacio acústico, nos referimos a la exposición “*The Cube Project*” (1971) también en el Stedelijk Museum, donde cuatro cubos metálicos producían sonido a través de la vibración que se les imponía. Dependiendo de las vibraciones aparecían diversos tonos- al menos 100 distintos- y éstos eran grabados y manipulados pero sin añadir ningún sonido ajeno a éstos. El público podía montar las secuencias finales en tiempo real. El sonido derivaría del material y la forma, digamos que esa forma espacial es traducida a sonido en ese lugar. La definición del espacio es acústica.

Con anterioridad, podemos aludir a un antecedente: en 1969 Alvin Lucier, otro de los compositores que colabora con Merce Cunningham, realiza su famoso “*I am sitting in a room*” donde las resonancias del sonido y sus diversas frecuencias vienen dadas por las cualidades del espacio y éste resulta transformado a través de lo acústico.

(1956) o “*Winterbranch*” (1964) en la que la iluminación creada por Robert Rauschenberg cambiaba de una representación a otra y oscilaba entre la oscuridad o la luz cegadora de cara al público: si la visión ya no era una guía fiable otras características del espacio se ponían de relevancia. La inmersión en el instante es así obligada. La eliminación de la percepción mecánica en todos estos casos obligaba a comprometerse con el momento, el instante, el “ahora”.

#### ENSAMBLAJE EN TIEMPO REAL. DISEÑO PARTICIPATIVO. CICLOS RSVP

“*My intent was not to create something to look at, but to participate in.*” Lawrence Halprin <sup>27</sup>

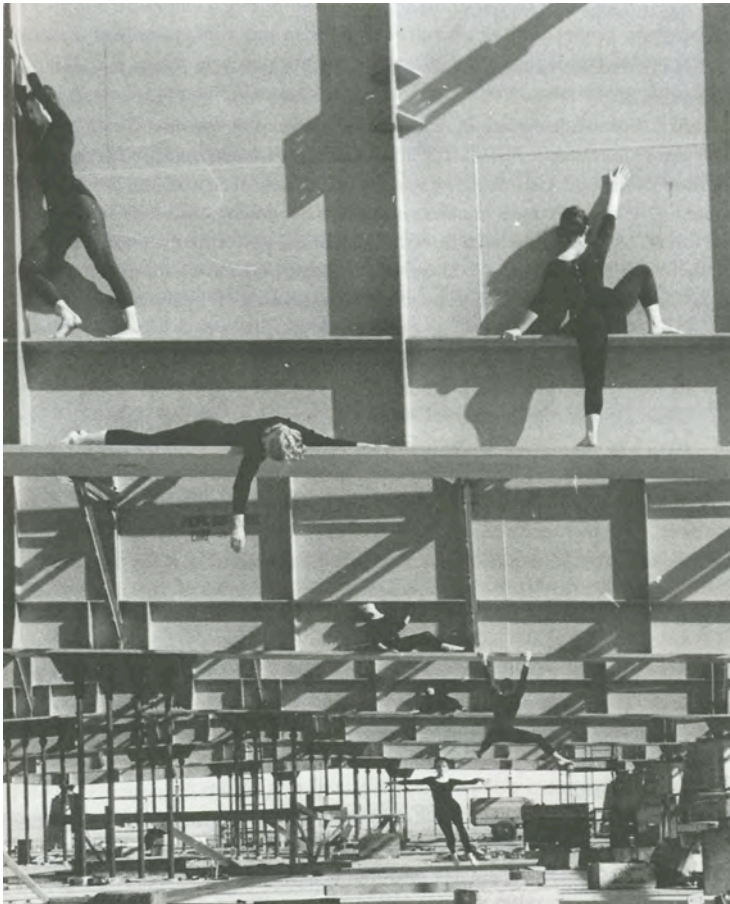


Fig. 116/ “*Experiments in the Environment*” [*Experimentos en el Medio Ambiente*], hangar del aeropuerto de San Francisco, 1950. Anna Halprin.

Ya hemos nombrado como otra característica común entre Aldo van Eyck y Constant, sin separarnos del espacio acústico o entorno que facilita la participación, acción o movimiento del que se encuentra afectado por él, es la referente a lo lúdico, al juego. Entre los años 1947 y 1978 Aldo van Eyck construye alrededor de 735 áreas de juego distribuidas en el tejido urbano de la ciudad de Amsterdam. Estos parques de juego reconfiguraban fragmentos concretos de

---

<sup>27</sup> “*Mi intención no era crear algo para ser visto, sino algo para participar.*”

AA.VV: *Where the Revolution Began. Lawrence and Anna Halprin and the Reinvention of Public Space*, Spacemakers Press, Washington, 2009. (p. 16)



la ciudad y los reprogramaban para que en ese entorno se produjera la participación activa de los niños. En realidad algo que contaba también con características de la ciudad situacionista, salpicada de espacios “acústicos” y de excepción. En ellos se establece una relación muy concreta entre los espacios diseñados y las acciones que se pretendían provocar, en los *Playgrounds*, se desarrollaron familias de formas elementales especialmente pensadas para acciones como saltar, escalar, gatear o descolgarse, etc. El juego provocaba espacios aislados de las reglas y el tiempo habituales de la vida diaria, espacios no utilitarios, como el espacio de la danza. Y es que las teorías asociadas al juego conformarían toda una serie de influencias en los procesos de generación de arquitectura y danza más asociados al paso del tiempo. Las características que al mismo le otorga Johan Huizinga<sup>28</sup>, según las tesis desarrolladas en *Homo Ludens*, confirman como el juego se producía dentro de determinados límites espacio-temporales, exclusivos para el mismo, el juego agotaba su curso y sentido dentro de sí mismo; el juego no era la vida corriente, se desarrollaba al margen de ella; dentro del campo de juego existía un orden propio y absoluto, se creaban reglas concretas que debían cumplirse; el juego incluía tensión, incertidumbre, azar; tenía un carácter desinteresado debido a su aislamiento; y por último podía ser muy serio y absorber por completo la atención del jugador. Estas condiciones nos dan la entrada a las metodologías proyectuales y coreográficas, que se conforman de manera similar a la sistemática de las reglas del juego. La forma final del juego-arquitectura o danza- debe ser realizada, “*performada*”, jugada, habitada o vivida para que aparezca. El acento en todos los casos estará puesto en los procesos más que en los objetivos finales, si bien estos estarán dentro de una sistemática o reglas de juego.

Es principalmente entre los años 1966- 1968 pero con continuidad hasta alrededor de 1981 que Lawrence y Anna Halprin<sup>29</sup> conducen los talleres “*Experiments in Environment*” [*Experiencias en el Medio Ambiente*] algunos bajo diferentes títulos: “*Communities*”, “*LA Spectacular*”... el objetivo era explorar relaciones entre los individuos y su entorno apelando a la experimentación directa de la experiencia de nuestro cuerpo en el medio a través del movimiento y la percepción. Los participantes, pertenecientes a diversas disciplinas- arquitectos, bailarines, pintores, paisajistas, músicos...- trabajarían con la conciencia de la percepción del medio, por ejemplo bloqueando el sentido de la vista y focalizándose en el resto (sonidos, olores, texturas o temperaturas...), usando experiencias cinestésicas y registrando estas situaciones como material creativo. En realidad se trataba de esto, de explorar técnicas creativas (proyectuales en el caso de la aplicación que haría Lawrence Halprin o coreográficas, en el caso de Anna) y

<sup>28</sup> Según Huizinga, el juego está asociado al desarrollo de toda cultura y es factor y fundamento de la misma.

<sup>29</sup> Anna Halprin ya había desarrollado con anterioridad experiencias de este tipo focalizadas en la danza, como muestra la foto de 1950 con la que iniciamos esta parte del capítulo, y las seguirá desarrollando hasta hoy día. Desarrollará igualmente los talleres “*Art/ Life*” [*Arte /Vida*] o los llamados “*mitos*”, consistentes en experiencias de creación común; se trata de historias o situaciones construidas en las que bailarines y público interactúan gracias al entorno en el que ambos son sumergidos. El desarrollo más amplio es la serie “*Ten Myths*” (1967-68) realizada en el estudio de Anna Halprin en Divisadero Street, San Francisco. En ellos se pensaba la manera de acceder, se colocaban las sillas en posiciones inusuales, se recubrían paredes, techo y suelo con la misma página de un periódico, o se procuraba el internamiento en salas llenas de ropa para que la gente las probara, todo ello para provocar acciones concretas. Se trabajaba con el continuo cambio no con situaciones estáticas, en procesos de creatividad colectiva.



Fig. 117/ “*Experiments in the Environment: Communities*” Sea Ranch, 1968. A la izquierda, paseos de conciencia ambiental con los ojos vendados, otros sentidos se activan. Charles Moore en la imagen de la derecha.

como consecuencia de esta aproximación Halprin implementará los ciclos creativos *RSVP*<sup>30</sup> descritos en su libro, publicado en 1969, “*The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*” [*Los Ciclos RSVP: Procesos Creativos en el Entorno Humano*] y realizado en colaboración con Anna Halprin y el psicólogo gestáltico Paul Baum. Estos ciclos marcaban las reglas del juego concretas, se trataba de ciclos sucesivos de reconocimiento de los *recursos* (*Resources*) de los que se disponía, entre los que se incorporaban aspectos sociales, culturales, colectivos, medio ambientales, económicos, todos aquellos que conformaban al fin y al cabo una determinada situación; la realización de *partituras o notaciones cartográficas* (*Scores*) que mostraban la interrelación de estos aspectos y marcaban posibles acciones para intervenir y transformar esa realidad a través de la definición de diversos formatos y dispositivos a implementar; la *evaluación* (*Valuation*), testeo o sometimiento a crítica de los aspectos señalados incorporando la acción como método crítico; y la *realización* (*Performance*) usando los recursos y las cartografías para después volver a comenzar atravesando las diversas fases de nuevo desde este punto de salida distinto. Esta exploración del entorno por parte de los individuos tratando de intensificar la conciencia de la experiencia y desarrollando acciones no codificadas hasta el momento, es similar a la deriva situacionista, tiene que ver con la forma en que se reprogramaban las áreas de juego de Aldo van Eyck y como veremos cuentan además con una cierta componente somática: las herramientas eran las que el *cuerpo-mente* ponía a disposición de los participantes. En alguno de los talleres en concreto el elaborado por Lawrence Halprin para los estudiantes de arquitectura de Charles Moore<sup>31</sup> de la Universidad de California, “*LA Spectacular*” (1981), las propuestas del taller se realizaban sin comunicación verbal entre los participantes, en silencio, desvelando la esencia de aspectos

<sup>30</sup> “*Resources- Recursos/ Scores- Partitura o Cartografía/ Valuation- Evaluación/ Performance- Realización*”

<sup>31</sup> Charles Moore colaboró con Halprin en diversos proyectos y talleres, y desarrolla escritos teóricos como “*Body, Memory, and Architecture*” (Yale University Press, Massachusetts, 1977) junto a Kent C. Bloomer, donde se desarrolla un cierto manifiesto acerca de una arquitectura en la que el espacio implica inevitablemente al cuerpo en sus múltiples posibilidades. Un espacio lleno de transacciones entre cuerpo, imaginación y entorno. Charles Moore en toda su obra entenderá de esta forma el espacio arquitectónico.

arquitectónicos en sus niveles arquetípicos. Esta interacción con los relieves corporales o psicogeográficos del entorno que podrían relacionarse con la deriva situacionista, será también explorada por Anna Halprin por ejemplo en “Citydance” 1976- 1977, evento anual desarrollado en San Francisco desde el amanecer hasta la puesta del sol en diversos lugares de la ciudad y con la participación de bailarines y habitantes, podríamos decir “sin público”, ya que todos participaban. Las acciones participativas serán características del trabajo de ambos, Anna y Lawrence. En resumen, la relación sujeto- entorno, explorándose dicho entorno no de forma utilitaria sino digamos, con una sensibilidad acústica, conforma igualmente el trabajo de



Fig. 118/ “Citydance” 1977. A la derecha “Automobile Event”, 1968.

Lawrence y Anna, pero frente a la construcción de instantes, al incorporar reglas de juego y ciclos, vemos aquí una manera de trabajar con el tiempo, no basada en los instantes sino en la *duración*- podríamos decir que aquí es la aproximación al tiempo de Henri Bergson<sup>32</sup> frente a la de Bachelard la que se pone de manifiesto- y en la manera en la que se reacciona en tiempo real, según evoluciones, dentro de unas pautas a partir de la *improvisación*. Anna Halprin<sup>33</sup> desarrollará la mayor parte de su actividad en la costa oeste, en California, y ella, junto a Merce Cunningham constituye la otra gran influencia americana de la danza postmoderna de la que es pionera. Al igual que Merce Cunningham cuestionará las bases de la danza moderna, y la principal herramienta que usará para ello será la *improvisación*. La improvisación estará enlazada a la relación con el entorno, como ya hemos apuntado, la influencia sujeto-medio y la creación de partituras o notaciones coreográficas y de acciones más o menos abiertas o cerradas a lo largo del tiempo, en evoluciones, es la principal característica de la metodología de generación de lo nuevo de Anna Halprin. Estas evoluciones en el tiempo de características esta vez *bergsonianas*, se producían a través de una inmersión en el espacio y en la comunidad, era también muy importante la conciencia de los otros. La conciencia del ahora, de

<sup>32</sup> Según Bergson, tendríamos una experiencia íntima y directa de la duración. La filosofía bergsoniana por su parte, reúne indisolublemente el pasado y el porvenir. Así es preciso considerar el tiempo en bloque para tomarlo en su realidad. Para ver la comparación entre las teorías de Bergson y Bachelard y Roupnel, remitimos de nuevo a Bachelard, Gaston: *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

<sup>33</sup> Anna Halprin es figura de referencia desde que en 1955 crea el *SFDW* (*San Francisco Dancer's Workshop*- Taller de bailarines de San Francisco). El *SFDW* lo conforman un grupo de artistas de diversas disciplinas: artes plásticas, poesía, arquitectura, música, teatro o danza. Ver Halprin, Anna: *Mouvements de vie*, Contredanse, Bruxelles, 2009. (p. 318)

tener un compromiso y una implicación del cien por cien con lo que se está haciendo era también fundamental- como en la construcción de instantes- pero esta vez se trata de estar enlazado al paso del tiempo a su evolución y utilizar cada variación para construir en proceso. La música no es especialmente importante para ella, puede ser una componente más del entorno, estar o no estar, sí lo es en cambio la cualidad del espacio en el que se mueve<sup>34</sup>. La improvisación, de esta forma es un sistema de reacción e inmersión en el medio- entendido en sus cualidades acústicas- en el que se construye la forma final en tiempo real. Es el cuerpo el que piensa, no se impone una forma de movimiento, se reacciona con naturalidad a favor de las dinámicas, se trata de una inteligencia y conciencia corporal, y la propia danza, el propio movimiento modifica al bailarín<sup>35</sup>. Es un sistema en continuo reajuste, adaptación y en proceso todo el tiempo. Es a partir de Anna Halprin que la improvisación se utiliza no sólo como herramienta interna en el proceso de producción- cosa ya existente en la mayor parte de los bailarines y coreógrafos- sino que se enseña, el propio proceso es el resultado, es el objetivo. Al improvisar se hace un continuo viaje entre lo conocido y lo desconocido, entre lo que uno puede entrever y lo impredecible, se trabaja con la incertidumbre. Se trata de la plenitud de lo que no es conocido, es continuo descubrimiento. La improvisación hace pivotar mente y cuerpo en nueva aprehensión de relaciones cambiante y adaptable a lo largo del tiempo, en cada momento<sup>36</sup>. Cualquier posibilidad es válida, no es acertada o equivocada, simplemente “es”.



Fig. 119/ A la izquierda “Ceremony of Us” [Ceremonia de Nosotros], Anna Halprin, Mark Taper Theatre, 1969. A la derecha principios del proceso creativo, Anna Halprin.

<sup>34</sup> En 1952, Lawrence y Anna se mudan a una casa situada en el lado este del monte Tamalpais. El jardín es diseñado por Halprin como una secuencia coreografiada de distintas penetraciones en el bosque desde la casa, hasta alcanzar el “Dance Deck” [Terraza de Danza] en la cota más baja. Trabajando con el diseñador de iluminación Arch Lauterer, Halprin construye el lugar donde se desarrollarán las investigaciones vanguardistas en danza de su esposa Anna y las experimentaciones para sus futuros talleres.

<sup>35</sup> Esta reciprocidad, será utilizada por Anna especialmente para trabajar con enfermos, grupos sociales en exclusión o personas mayores.

<sup>36</sup> AA.VV: *Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2003. Susan Leigh Foster (p. 7)



Podríamos resumir diciendo que la improvisación “*provides an experience of body in which it initiates, creates, and probes playfully its own physical and semantic potential. The thinking and creating body engages in action. [...] During this playful labor, consciousness shifts from self in relation to group, to body in relation to body, to movement in relation to space and time, to past in relation to present, and to fragment in relation to developing whole*”<sup>37</sup>. Es decir, según este sistema existe una autorregulación constante dependiendo de las condiciones de cada momento y además la improvisación en sí es una forma de exploración e investigación, de conocimiento. Tu atención está igualmente seleccionando y formando una experiencia en tiempo real, construyendo la percepción. A partir de estas bases, Anna Halprin empezó a explorar el balance natural entre estructura y libertad, siguiendo al término de *improvisación* el de *exploración*- estudiar mediante improvisación una idea precisa y trabajar sobre ello- y asociado a ésta el término de “*open score*” o partitura o coreografía abierta, un sistema de montar una estructura que al ser realizada podía adquirir numerosas formas y variables dependiendo del “*como*” se ejecutaba. Ésta última sistemática es especialmente interesante en

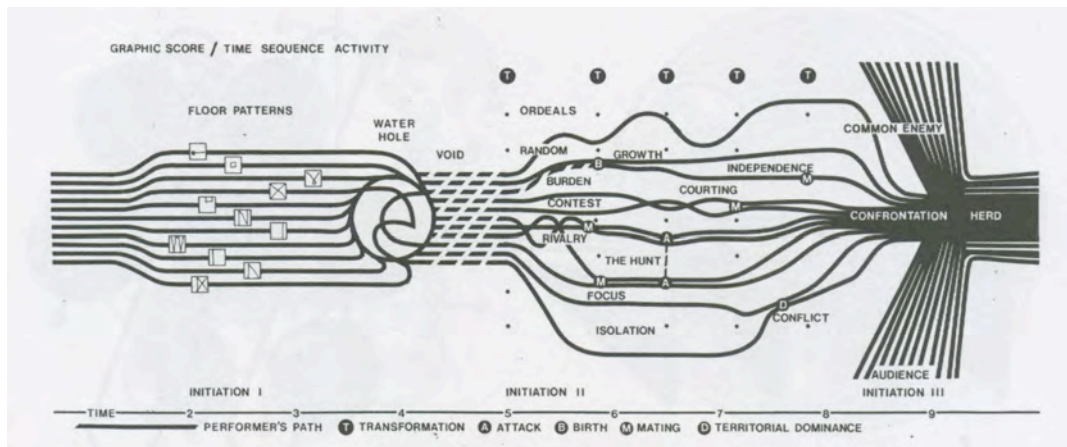


Fig. 120/ Partitura de la secuencia temporal y acciones de “*Animal Ritual*”, Anna Halprin, 1971.

nuestra reflexión acerca de las metodologías proyectuales o coreográficas en las que venimos indagando. Lawrence Halprin es un buen ejemplo del desarrollo similar de estas partituras aplicadas al proyecto de paisaje y espacios públicos. Lawrence Halprin había estudiado paisaje en Harvard (1942- 1944), bajo la dirección de Walter Gropius<sup>38</sup> y fue uno de los primeros junto a Ian McHarg en transformar la disciplina a través de los procesos de la ecología que Lawrence entendía tanto biológicos como sociológicos. Para Lawrence la naturaleza era puro proceso hecho visible y se interesaba por copiar su forma de operar no sus formas resultantes. Es por

<sup>37</sup> “... proporciona una experiencia del cuerpo en la cuál, éste inicia, crea y prueba en forma de juego, su propio potencial físico y semántico. El cuerpo pensante y creador se involucra en acción. [...] Durante esta labor juguetona, la conciencia cambia de uno mismo a la relación con el grupo, va de un cuerpo a otro, al movimiento en relación con el espacio y el tiempo, del pasado a la relación con el presente y de lo fragmentario a la relación con el desarrollo global.”

Ibid., (p. 8)

<sup>38</sup> También fueron sus profesores Marcel Breuer y el paisajista Christopher Tunnard entre otros. Entre sus compañeros se encuentran Philip Johnson o I.M. Pei.





Fig. 121/ Anna Halprin y Walter Gropius en un baile de máscaras.

eso que la posibilidad de trabajar con el movimiento le proporcionó nuevas herramientas para poder trabajar con lo mutable. Los ciclos RSVP son un ejemplo, pero su contacto con la danza le hizo profundizar en temas relativos a la notación del movimiento corporal que podía extenderse a cualquier sistema proyectual en el que el movimiento estuviera implicado. Ambos, Anna y Lawrence, estaban interesados en desarrollar una metodología gráfica para generar estos sistemas participativos, ya fueran danzas o espacios urbanos, de manera que dentro de una estructura temporal se desarrollaran diversas acciones. Estas cartografías se empleaban tanto para elaborar mapas de lo que ocurría como para generar nuevas situaciones, para proyectar. Son interesantes los dibujos de Halprin de toma de datos de masas de agua en el paisaje por ejemplo. Se registra mediante éstos su movimiento, sus características, su sonido, su tipología, su velocidad, etc. Igualmente se registran diversos elementos existentes o los movimientos del cuerpo humano, y después, tras la realización de la cartografía se desarrolla de forma natural el diseño, la transformación dentro de esa dinámica registrada y dibujada. Así, Lawrence Halprin desarrollará los documentos que denominará “*motation*”, un tipo de notación o partitura que trabaja gráficamente con las cualidades de la experiencia que son diseñadas para un determinado lugar. El diseño de los lugares involucra la experiencia sensorial de la gente, de manera que se le daba a esta experiencia un continuo sentido dancístico. Es especialmente interesante la “*partitura*” realizada para el rediseño de *Nicollet Avenue en Minneapolis* (1962), donde se muestra el tiempo en unidades de diez segundos y el espacio en unidades de diez pies. Se marcan además las experiencias y la actitud del observador, mostrando un panorama de relaciones que por estar “*notado*” se puede transformar o manipular, se puede trabajar con ello. Igualmente se usa este sistema como método de planeamiento, en múltiples ocasiones Lawrence realizaría talleres con los habitantes de una determinada comunidad y el desarrollo de la partitura de recursos y acciones (ciclos RSVP) producía el planeamiento, como en el caso del “*Trinity River Study*” (1969). Todo ello producía un diseño abierto y adaptable, que era capaz de acoger la incertidumbre como un factor más y que contaba con la participación y la creatividad colectiva como una de sus primeras características. Son estos también los principales componentes junto a la actividad lúdica de la serie de espacios urbanos desarrollados en Portland por Lawrence Halprin, principalmente: “*Lovejoy Fountain*” (1964), “*Pettygrove Park*” (1964) y “*Forecourt Fountain*” (1970). En paralelo

a los procesos de diseño de su oficina, Lawrence participaba con Anna en los talleres que hemos comentado, en ocasiones incluso en el mismo sitio, antes o después de la realización, aceptando que la realización sería algo así como una partitura más a ser testada, es decir que el proceso de diseño y evolución no acababa con la construcción. Simultáneamente al diseño y construcción de las dos primeras plazas en 1964, Anna, desarrollaba una de sus piezas más paradigmáticas “*Parades and Changes*” [Desfiles y Cambios]<sup>39</sup> (1965- 1967) y, tal y como se configura la pieza, en las plazas Lawrence, se trataba de crear eso mismo: eventos participativos. En las tres plazas, se fomenta una conciencia de estar en ese lugar, de habitarlo y experimentarlo. Proporcionaban distintas relaciones topológicas, dos de ellas mediante cambios de cota, especialmente la última, e intensificaban experiencias como el sonido o el dinamismo o el refugio y el peligro. A través de diversas superficies se generaban piscinas a distintas alturas, cascadas, paseos entre el agua, plataformas para actuar... animaban a la participación física, al juego, de forma similar a cómo lo hacen los escenarios naturales. Para terminar esta parte diremos que esta intensidad entre entorno construido y movimiento físico lo encontramos también en las propuestas de la *función oblicua* desarrolladas por Paul Virilio y Claude Parent. Virilio, tendrá interés por incorporar el factor tiempo en los planos arquitectónicos<sup>40</sup> ya que estos miden solamente el espacio pero no el tiempo, es decir bajo su punto de vista la aproximación al espacio que tradicionalmente hace la arquitectura puede y debe enriquecerse con aproximaciones como las que hacen al espacio la música o la danza, incorporando por tanto la estructura del tiempo, tal y como desarrolla Lawrence Halprin en sus “*motation*”. Según Virilio y Parent, hasta el momento el hombre arquitectónico era siempre una estatua, no un bailarín, y querían cambiar eso, querían partir del cuerpo en movimiento a lo largo del tiempo por lo que multiplicaban las superficies útiles para el mismo, de modo similar al aumento de posibilidades para el movimiento que veíamos en Merce Cunningham.

#### Y ADEMÁS DE REGLAS DE JUEGO: AZAR, CIBERNÉTICA Y SISTEMAS

*“Suit by chance”- was a very elaborated dance. It was the first one I did with everything done by chance. Ther were four parts [...] I made a series of charts of everything: space, time, positions, and the dance was built for four dancers going from one of these lists to the other.”*

Merce Cunnningham<sup>41</sup>

<sup>39</sup> “*Parades and Changes*” es junto a “*Citydance*” uno de los eventos coreográficos más importantes dentro de las obras que priman la participación del público. El estreno fue en Estocolmo en 1965, con éxito pero también controversia debido al uso de la desnudez en la coreografía- repetidas acciones de vestirse y desvestirse lentamente. Los cuadernos de Lawrence en ese momento entrelazan dibujos de los ensayos con dibujos de la “*Lovejoy Plaza*”, mostrando la evolución que había sufrido la plaza y fuente hacia un escenario público: “*En la plaza debería haber eventos.*”

AA.VV: *Where the Revolution Began. Lawrence and Anna Halprin and the Reinvention of Public Space*, Spacemakers Press, Washington, 2009. (p. 19)

<sup>40</sup> Ver entrevista publicada en: Louppe, L./ Virilio, P./ y otros: *Traces of Dance*, Dis Voir, Paris, 1994.

<sup>41</sup> “*Suit by chance*” [Suite por azar]- fue una danza muy elaborada. Fue la primera que hice al completo usando el azar. Había cuatro partes [...] Hice una serie de cartas sobre todo: espacio, tiempo, posiciones, y la danza fue construida para cuatro bailarines yendo de cada una de estas listas a las otras.” Cunningham, Merce/ Lesschaeve, Jacqueline. Ob. Cit., (p. 90)

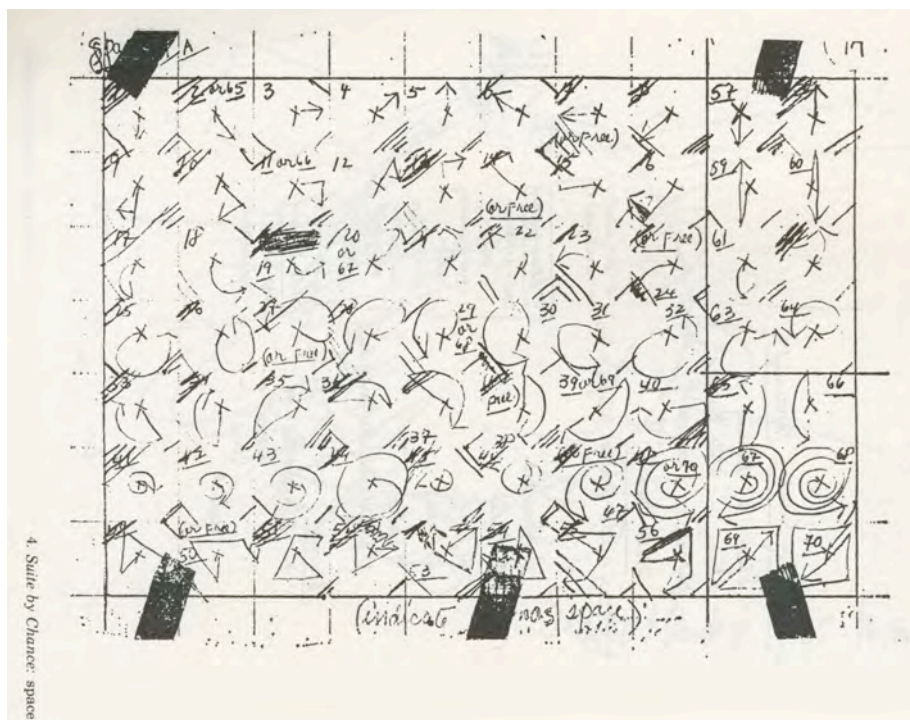


Fig. 122/ "Suit by Chance" [Suit por Azar]. Carta determinada con métodos aleatorios relativa a las posiciones en el espacio. Merce Cunningham, 1953.

Una vez definido el espacio acústico en la primera parte del capítulo y del que hemos visto diversos ejemplos, hemos entrado en las metodologías proyectuales y coreográficas que usan *el tiempo* como factor principal. Con Anna Halprin y Lawrence Halprin, hemos visto como la improvisación y la exploración según cartografías sucesivas es una de ellas. También nos hemos referido al juego y sus reglas como otro ejemplo. En general, todas estas sistemáticas establecen unas pautas pero permiten un desenlace diverso según se realicen éstas de una u otra manera. Estas pautas se desarrollan a lo largo de una estructura temporal y es el tiempo y las interacciones producidas en su devenir el que va originando la "forma" final. En el proceso que vamos a ver a continuación, esto se lleva al extremo. Merce Cunningham y John Cage, utilizarán procesos aleatorios para crear música o coreografías que además podían ensamblarse de múltiples formas y podían ser más o menos abiertas o indeterminadas. Se elimina por tanto el apego a la producción: cualquier cosa que suceda, por azar, es bienvenida y abre posibilidades. El uso de metodologías aleatorias tiene mucho que ver con el elemento fundamental en la creación de eventos e instantes como ya hemos visto en la primera parte: el tiempo. *"Mi asociación con él [Merce Cunningham] atrajo mi atención hacia el tiempo como posible elemento estructural para la música y la danza, y así es como hemos trabajado. Trabajamos primero con la estructura como objeto: es decir, dividiéndola en partes, como si fuera una mesa. Pero aproximadamente desde 1950 hemos trabajado con la estructura como proceso, como el clima, que no tiene necesariamente un principio o un final. Tenemos una larga experiencia de trabajo sobre el tiempo, resituándolo de objeto en proceso."*<sup>42</sup> Ambos

<sup>42</sup> Celant, Germano. Ob. Cit., (p.138)

trabajaban con estructuras temporales más o menos abiertas que podían tener cualquier duración. Cunningham y Cage se conocieron en 1937 en la Cornish School de Seattle y su colaboración dio los primeros frutos en 1942. Cunningham, de este modo estructurará por tanto sus danzas según el tiempo y no, como ya vimos, en temas o a través de una idea que él pueda tener. Más tarde, profundizando en la idea de seguir descubriendo nuevas posibilidades para el movimiento y la música y encontrar relaciones inesperadas, John Cage primero (1950) y poco después también Cunningham (1951), empezaron a incorporar procesos aleatorios para encontrar las estructuras temporales de música y danza pero también para llegar a la elección de los movimientos y sus relaciones, de los sonidos y sus duraciones, etc. Los métodos aleatorios, ocupan el lugar de la improvisación en Anna Halprin, si bien el objetivo de ambos era descubrir nuevas posibilidades para el movimiento eliminando las convenciones existentes, Cunningham lo hará intentando separarse al completo del resultado a través del azar y Anna por el contrario, implicándose totalmente a través de la inmersión en el medio y la improvisación<sup>43</sup>. Todo elemento concurrente podía determinarse de forma aleatoria lo que de nuevo hacía aparecer situaciones que no hubieran sido posibles a partir de la intención y mundo conocido del autor. Se tomaba un cierto distanciamiento de la obra y se aprovechaba todo lo que el azar ponía sobre la mesa, incluso si resultaban movimientos imposibles de hacer por el cuerpo humano, en el intento aparecía algo nuevo. La primera colaboración juntos incluyendo procesos de azar fue *"Sixteen Dances for Soloist and Company of Three"* (1951), también en los años cincuenta Cunningham coreografió tres solos para él que representan la aplicación más radical de procesos aleatorios en su obra, se trata de *"Untitled Solo"*, *"Lavish Escapade"* y *"Changeling"*, en ellos, dividió el cuerpo en partes, hizo una lista de las posibilidades y movimientos en el espacio para cada parte y fue echando monedas al aire para decidir la acción final mediante combinatoria. Se trataba de una ordenación matemática de acontecimientos en el tiempo. También trabajó con la indeterminación. Los casos más extremos de indeterminación fueron *"Field Dances"* y *"Story"* (1963). Esta última es además un fantástico ejemplo del proceso proyectual o coreográfico basado en un sistema que se puede reorganizar de múltiples maneras. Se coreografió en una serie de secciones que podían usarse o no e igualmente dentro de ellas los bailarines podían decidir, durante la representación, realizar en cualquier orden secuencial cada fragmento coreografiado, o alterar el orden de las frases o incluir repeticiones. Pero para Cunningham, una indeterminación extrema asociada a la extremada complejidad técnica que él requería podía resultar peligrosa debido a posibles colisiones o situaciones de riesgo para los bailarines. En todo caso siempre aparecía un cierto grado de indeterminación, bien porque los bailarines tenían cierta autonomía dentro del orden, velocidad o modo de realizar sus secciones o bien porque aparecían elementos en escena que se comportaban de forma indeterminada, como la música o elementos del decorado como los

---

<sup>43</sup> Merce Cunningham además trabajará con la artificialidad: no se hace lo que surge naturalmente sino lo que es posible hacer y Anna Halprin todo lo contrario, trabajará con la naturalidad, en entornos naturales y con reacciones y movimientos naturales. Merce Cunningham impone nuevos movimientos, dificultosos hay que conseguir hacerlos (en cada instante). Anna Halprin sigue las dinámicas, entrando en sintonía (evolucionando de unos estados a otros).

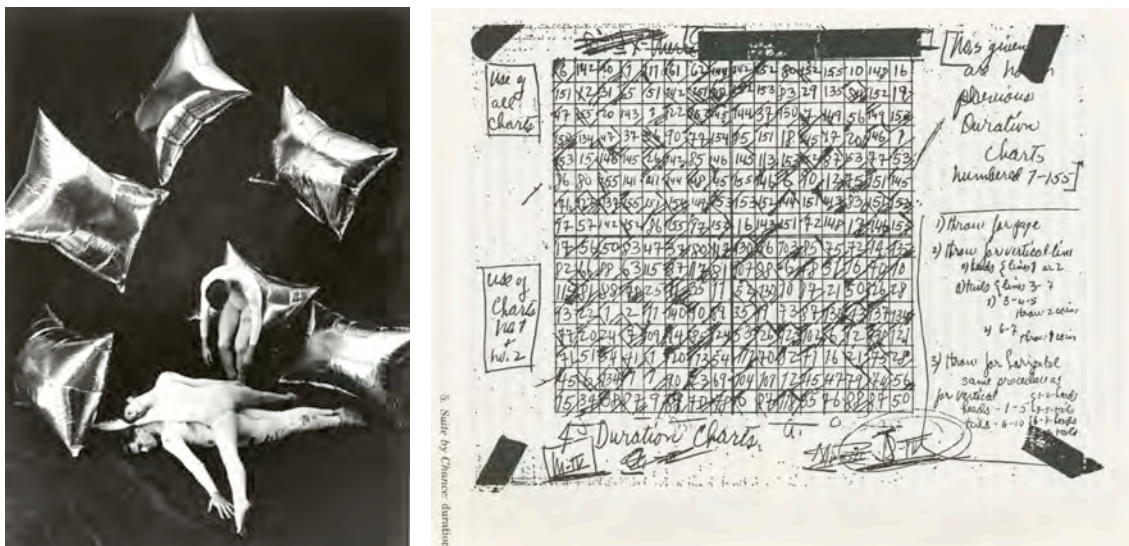


Fig. 123/ A la izquierda “RainForest”, Merce Cunningham, 1968. A la derecha “Suite by Chance” [Suite por Azar] Carta determinada con métodos aleatorios relativa a las duraciones en el tiempo. Merce Cunningham, 1953.

almohadones flotantes que Andy Warhol diseñó para “RainForest” en 1968. En general podemos decir que es en Merce Cunningham donde de forma más radical el tiempo es el factor más importante en el proceso creativo. Se trata de una danza fascinada por las matemáticas, la exactitud y las combinaciones. Cunningham así, trabajará sus danzas en silencio, desarrollando una especie de sentido del tiempo como estructura base, contando en ocasiones con un cronómetro, hasta que para los bailarines no era necesario, habían adquirido el sentido del tiempo de la pieza. Es interesante ahondar aquí en estos procesos: si Mary Wigman vimos que trabajaba modelando las masas espaciales o Martha Graham con las imágenes de la fantasía, Cunningham lo hará con los números, es una danza matemática. En las cartas elaboradas para “Suite by Chance” (1953)- la primera en la que todo es elaborado mediante procesos aleatorios- vemos como se genera la secuencia del movimiento, la longitud temporal, las direcciones en el espacio, el proceso del movimiento en cada parte del cuerpo, etc. Y podemos observar como los números y la combinatoria conforman las reglas del juego en las que el bailarín se mueve. La propia generación de las cartas ya es aceptar un juego y unas normas. No hay posibilidad de error, todo existe en el momento en el que aparece y se realiza, se juega, en claves semejantes a lo que ocurría con la improvisación. Cunningham no enseña el proceso aleatorio en directo, lo realiza antes, y aunque su estructura deja algunos elementos indeterminados y cierta libertad no es improvisación. Los métodos aleatorios que compartían Cage y Cunningham, emergieron del uso del “I Ching”<sup>44</sup> que Cage empezó a hacer en 1951 e incluían echar monedas al aire pero también la detección de imperfecciones en un papel para asignar a esos puntos espaciales determinados eventos. Por último, un ejemplo más para

<sup>44</sup> “I Ching. El Libro de las Mutaciones”. El texto, de origen chino, procede de comienzos del reinado de la dinastía de los Chou circa 1122 a 221 antes de nuestra era. Considera la realidad asociada al cambio. Es un libro filosófico, cosmogónico y oracular. Utiliza hexagramas- figuras compuestas por seis líneas apiladas- 64 en total, contando cada uno de ellos una descripción o parábola que permite múltiples combinaciones. AA.VV: *I Ching. El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977.



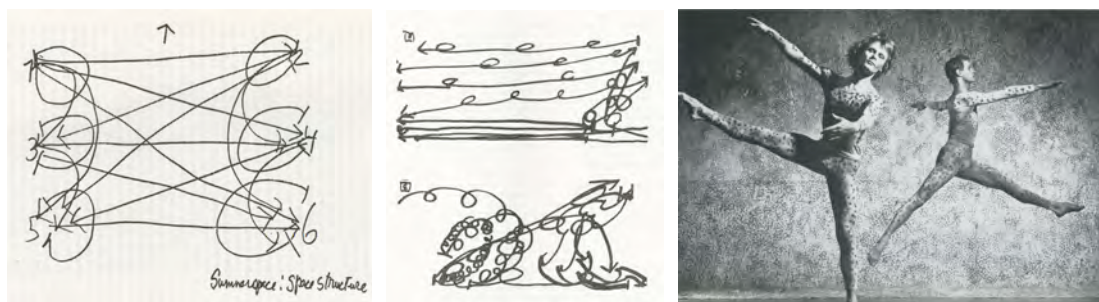


Fig. 124/ “*Summerspace*”, Merce Cunningham 1958. Estructura espacial, trayectorias y realización de la coreografía en 1975.

ilustrar lo argumentado hasta el momento podría ser “*Summerspace*” (1958). “*Summerspace*” trata del espacio, por lo que se hizo una numeración de las posibles entradas al escenario, todas de igual jerarquía, había seis, y se trazaron todas las posibles trayectorias de una a otra, en total había 21 posibilidades espaciales. Después para cada una de estas posibilidades se produjeron diversas frases y por medio de métodos aleatorios se decidió el orden y si eran rápidas, medias o lentas, o si estaban realizadas a una altura elevada, media o baja... combinando todas las posibilidades se obtuvieron la secuencia de las frases y se produjo un orden distinto para cada uno de los bailarines. Para el decorado, realizado simultáneamente tan sólo se le dijo a Bob Rauschenberg que no había un centro concreto en esta danza, por lo que realizó un fondo y vestuario puntillista, igualmente la música fue realizada en paralelo. La iluminación, de la misma manera no tenía nada que ver con la danza, había una luz general que cambiaba constantemente, como la luz diurna del sol, como si alguien tan sólo se sentara a observar los cambios lumínicos en el paisaje<sup>45</sup>. En resumidas cuentas, el sistema que se instauraba podía producir múltiples resultados todos ellos válidos, de nuevo lo importante era el proceso y la construcción de un evento o situación en un determinado momento, lo más importante era la exactitud temporal. La estructura que permitía la convivencia de todo ello era lo interesante.

Si contemplamos las cuestiones relativas a los sistemas de los Halprin y Cunningham además de estas características podemos hablar de espacios no jerarquizados, multicéntricos, con intensidad bien en las evoluciones o bien en los instantes, participativos, con reglas de juego concretas a aplicar en un tiempo determinado y en un espacio concreto, y con grandes cualidades de re-adaptación y transformación y que incluyen la indeterminación en mayor o menor grado. Todo esto, que aparece en la danza contemporánea, aparece también en la *Teoría de Sistemas* ya existente en B. Fuller, en la *Cibernética*, cuyas teorías desarrolló Norbert Wiener y en la *Teoría de Juegos* desarrollada por John von Neumann en los años veinte. Estas vías, junto a las *tecnologías computerizadas*- que también usará Merce Cunningham con el programa “*LifeForms*”<sup>46</sup>- conforman elementos del proceso del diseño arquitectónico de Cedric Price, que podemos rastrear en algunos de sus proyectos más significativos pero en general, como una actitud en toda su obra. Alrededor de 1963 y tras su

<sup>45</sup>Cunningham, Merce/ Lesschaeve, Jacqueline. Ob. Cit., (p.96)

<sup>46</sup> Ahora llamado “*DanceForms*”

encuentro con la actriz, directora y productora de teatro Joan Littlewood, Cedric Price comienza a trabajar en el diseño del *Fun Palace*. Price estaba interesado en pensar la arquitectura en términos de eventos a lo largo del tiempo más que como objetos en el espacio<sup>47</sup>. Por ello se interesaba por el diseño de improvisación y en el diseño anticipatorio capaz de asumir lo cambiante de la realidad, y su indeterminación y anticiparse a posibles eventos adaptándose a ellos. La cibernética era capaz de estudiar modelos de la naturaleza según los cuales los sistemas se adaptan y modifican su comportamiento dependiendo de las condiciones del mundo siempre cambiantes, y además son capaces de autorregularse, evolucionar y aprender. Asociada a ésta, la teoría de los juegos podía dar reglas para estrategias de transformación y adaptabilidad a largo plazo en sistemas complejos. El *Fun Palace*, se convertiría en laboratorio de experimentación para la implementación de estos sistemas. La idea que Joan Littlewood<sup>48</sup> tenía del equipamiento, algo así como un teatro contemporáneo encajaba a la perfección: “... *a place that would change with the seasons, where all knowledge would be available and new discovery made clear. [...] a place to play, to learn, and do what you will*”<sup>49</sup>. De esta forma Price decide que la arquitectura del *Fun Palace*, no debería ser fija sino cambiante, y no estaría completa hasta que el usuario realizara actividades en ella. El programa sería a medida de los usuarios y el edificio debía readaptarse en cada momento a esas condiciones que el propio uso imponía. Así “*the Fun Palace programme would be ad hoc, determined by the users and, like a swarm or meteorological system, its behaviour would be unstable, indeterminate, and unknowable in advance. The Fun Palace would have to self-regulate and its physical configuration and operations would need to anticipate and respond to probable pattern of use*.”<sup>50</sup> El *Fun Palace* se vería influenciado también por la New Babylon<sup>51</sup> u otros proyectos situacionistas como el Proyecto SIGMA<sup>52</sup>, pero el *Fun Palace* contaba realmente con todos los medios para realizarse y las múltiples comisiones que apoyaron el diseño inicial de Price estaban formadas por científicos, psicólogos, ingenieros, sociólogos o informáticos. Cada uno

---

<sup>47</sup> Mathews, Stanley: *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog Publishing, Londres, 2007. (p.243)

<sup>48</sup> Esta idea de un espacio abierto de fuertes connotaciones sociales donde todo el mundo desarrollara sus propias capacidades, se fue desarrollando también bajo la influencia de las teorías entre otros de Rudolf von Laban- que descubrieron a Littlewood el potencial del cuerpo humano- o Bertolt Brecht quien entendía el teatro como una herramienta social cuya esencia sería la diversión o el juego, igualmente en la definición del *Fun Palace* empezaron a tener peso lugares como los parques públicos ingleses, lugares abiertos dispuestos para la actividad.

<sup>49</sup> “*Un lugar que cambiaría con las estaciones, donde todo conocimiento estaría disponible y los nuevos descubrimientos serían explicados. [...] Un lugar para jugar, para aprender, y hacer todo lo que quieras*” Mathews, Stanley. Ob. Cit., (p.46)

<sup>50</sup> “*El programa del Fun Palace sería ad hoc, determinado por los usuarios y, como un enjambre o un sistema meteorológico, su comportamiento sería inestable, indeterminado y desconocido con anterioridad. El Fun Palace tendría que autoregularse, y su configuración física y sus operaciones necesitarían anticiparse y responder a los patrones de uso posibles.*” Ibid., (p.73)

<sup>51</sup> En el *Fun Palace* también se regularía el ambiente, proporcionando eventos meteorológicos o protección y también se construiría el tiempo libre entre el ocio y el aprendizaje, términos entre los que apenas distinguían Price y Littlewood.

<sup>52</sup> Desarrollado por Alexander Trocchi, miembro de la Internacional Situacionista, era una comunidad utópica que trataba del disfrute y la creatividad que aparentemente el hombre estaba olvidando. En 1964 Trocchi y Price se encontraron en diversas ocasiones para discutir modos de colaborar en el *Fun Palace*.

de ellos trabajaba más o menos en paralelo produciendo ideas para el Fun Palace y sus sistemas. Desarrollaban tablas y listas que combinaban provocando la aparición de nuevos programas insospechados o nuevas maneras de enfocar relaciones de espacio y tiempo, en cierto modo de forma similar a los distintos aspectos que se producían en la compañía de Merce Cunningham, desde sus métodos de listas y combinaciones aleatorias hasta el sistema según el cual distintas disciplinas producían en paralelo y luego eran coincidentes en el tiempo, volcándose todas en una única matriz. En concordancia con estas intenciones, el *Fun Palace* era una matriz de eventos, soportada por una estructura general dentro de la cuál mediante grúas y raíles se podían configurar los múltiples espacios de diversas formas a partir de módulos de aluminio y estructuras hinchables. La única planta fija era la baja, a la que se podía acceder por cualquier punto. Las listas desarrolladas para el diseño así como las plantas y secciones diagramáticas nos hablan de una matriz tridimensional en proceso, similar a las partituras de Anna Halprin y Lawrence Halprin o a las tablas de los procesos aleatorios de Cunningham. Estos documentos gráficos cartográficos, aparecerán con generalidad en los procesos proyectuales de Cedric Price en los que el tiempo y los ritmos y sincronizaciones capacitan el espacio para ser transformado en una matriz operacional, como por ejemplo en los diagramas para el *Inter-Action Centre* (1977) o los planos del *Potteries Thinkbelt* (1965- 66) o en los estudios para el proyecto *Generator* (1976- 79). Algunos proyectos en los que se incorporaron las herramientas de la cibernética además de los ya citados *Generator* – edificio reconfigurable capaz de aprender de su propia experiencia según el tiempo evoluciona- o el propio *Fun Palace* fueron la “*Oxford Corner House*” (1976) nunca construida o el más reciente “*Japnet*” (1990), concurso realizado en Japón junto al cibernético Gordon Pask, con quien ya había colaborado con intensidad en el Fun Palace. En este último un sistema de esferas dispuestas en el espacio urbano funcionaban como receptores multidireccionales, y transmisores de diversos media proporcionando a los usuarios diferentes niveles de información avanzada. El sistema podía adaptarse a múltiples situaciones, generando en el espacio urbano una sucesión de interacciones similares a las vistas en “*Variation V*” de Merce Cunningham, en ciclos continuos de emisión, recepción e interacciones dependientes a lo largo del tiempo, pero a la escala de la ciudad<sup>53</sup>. Por último es importante nombrar como el tiempo articula de forma explícita el discurso y el trabajo de Cedric Price: en “*Cedric Price: Mean Time*”, una exposición en el “*Canadian Centre for Architecture*” (CCA) Montreal, Price idea 14 iconos para “*14 modos de mirar el tiempo*”: “*Self-Destruction/ Refabrication/ Prediction/ Anticipating the Impossible/ Chronicle/ Synchronization/ Interval/ Simultaneous/ Uncertainty/ The Pleasure of Frustration/ Suspending Time/ Distorting Time/ Gravity/ Pacing*.”<sup>54</sup> Price parece

<sup>53</sup> A la escala de la ciudad hay otros proyectos interesantes por el uso que hacen del espacio, multi-direccional y multi-posicional en la línea de la definición de espacio acústico que venimos manejando. Un caos paradigmático es el proyecto “*Magnet*” (1994). Se trataba de una serie de estructuras, de vida limitada, que establecerían nuevos tipos de disfrute y movimientos para el público. Ocuparían lugares no considerados habitualmente como solares o emplazamientos disponibles: sobre las carreteras, vías de ferrocarril, lagos... los *Magnets* son deliberadamente móviles, adaptables y reciclables.

<sup>54</sup> “*Auto-Destrucción/ Re-Fabricación/ Predicción/ Anticipación de lo Imposible/ Crónico/ Sincronización/ Intervalo/ Simultáneo/ Incertidumbre/ El Placer de la Frustración/ Tiempo Suspendido/*

haber entendido el tiempo en su trabajo como “performance”: inyecta las artes “*performativas*” en los sistemas operativos urbanos.<sup>55</sup>

#### THE MIND IS A MUSCLE<sup>56</sup>. PROCESOS EXPUESTOS

*“My inside is not a little bird fluttering in my chest- it is chockfull up and down the length of me. My inside comes all the way to the edge of my body, through the columns of my limbs, my neck, my torso, and the bulb of my head”* Trisha Brown<sup>57</sup>



Fig. 125/ “*We Shall Run*” [*Correremos*] Yvonne Rainer, 1963. En la imagen realización en el Wadsworth Atheneum 1965.

La relación entre improvisación, “performación”, incertidumbre, intención social y entre otros notaciones gráficas para producir eventos a lo largo del tiempo, cobrarán amplia autonomía y exuberancia en los integrantes del *Judson Dance Theater* (1962-1964). El Judson Dance Theater supone la consolidación de los paradigmas de la danza postmoderna. La mayor parte de sus integrantes recibieron la influencia- fueron alumnos- tanto de Merce Cunningham<sup>58</sup> como de Anna Halprin y son ellos los que utilizan y llevan más al extremo todas estas potencialidades del instante, el uso del tiempo y la acción desprejuiciada capaz de ser

---

*Tiempo Distorsionado/ Gravedad/ Ritmo*” Price, Cedric: *Opera*, Wiley- Academy, Londres, 2003. (p. 112)

<sup>55</sup> Arata Isozaki en Price, Cedric: *Re:CP*, Birkhäuser, Basel, 2003. (p. 46)

<sup>56</sup> “*The Mind is a Muscle*” [*La Mente es un Músculo*] es el título de una pieza de Yvonne Rainer. La versión completa data de 1966. Rainer trabaja con la estimulación intelectual (*músculo cerebral*) del espectador. Tiene mucho que ver con las tesis fenomenológicas de M. Merleau Ponty según las cuales es un error pensar que los seres humanos somos “mentes” dentro de “cuerpos” (en general así se entiende según la tradición occidental), por el contrario somos más bien “*embodied subject*” [*sujetos corporales*].

<sup>57</sup> “*Mi interior no es un pajarillo revoloteando en mi pecho- está hasta los topes en toda mi longitud, arriba y abajo. Mi interior llega hasta todos los bordes de mi cuerpo, a través de las columnas de mis miembros, mi cuello, mi torso y el bulbo de mi cabeza.*” Burt, Ramsay: *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, Londres, 2006. (p. 15)

<sup>58</sup> Podemos decir que las diferencias que hacen que el trabajo de Cunningham se siga considerando en cierto modo “moderno” y el de los componentes del Judson Dance Theater “postmoderno”, serían principalmente, la falta de interés de estos últimos en el virtuosismo y en la dimensión formal de la danza.

realizada por todos. El colectivo se forma a partir de las clases de coreografía de Robert Dunn (1960) en el estudio de Merce Cunningham. Tras el primer año en el taller de Robert Dunn donde se encontraban entre otros Simone Forti, Steve Paxton e Yvonne Rainer los alumnos mostraron de forma interna sus hallazgos, pero tras el siguiente curso en 1962, cuando además se incorporarían Lucinda Childs, Trisha Brown o Deborah Hay, deciden mostrar públicamente sus coreografías montando “*Concert of Dance #1*”<sup>59</sup> en la Judson Memorial Church en Greenwich Village. Sus influencias teóricas serán el existencialismo, el Budismo Zen y la fenomenología. La vuelta a las cosas y a la experiencia concreta de las mismas será fundamental para todas sus experimentaciones. La “*Fenomenología de la Percepción*” de Maurice Merleau Ponty es traducida al inglés y publicada en dicha lengua en 1962 y tiene una influencia importante en el mundo del arte y en concreto en la danza en los integrantes del Judson Dance Theater. Tal y como veíamos al hablar de la improvisación y tanto en el título de esta parte y en la cita de Trisha Brown, estos bailarines y coreógrafos atribuirán cualquier capacidad de la inteligencia al continuo cuerpo-mente. *La mente también es un músculo*. Y de esta manera tratarán de volver a *las cosas en sí*, tal y como expone la exhortación fenomenológica “*Zu den Sachen!*”. En este sentido, en el grupo se intensificará la “performación”, la realización, la experiencia inmediata asociada al presente con acento en la experiencia de cada día, en las cosas sencillas, en los movimientos cotidianos, teniendo conciencia de esas cosas y percepciones de las mismas, amplificando su percepción. Cualquier movimiento será danza, pero teniendo conciencia corporal y perceptiva. Los movimientos relativos a tareas convencionales tendrán un importante rol<sup>60</sup>. Así, más directamente que Merce Cunningham, los componentes del Judson Dance Theater traducen a la danza las experiencias de John Cage en la música, si Cage valora el sonido ordinario, los bailarines del Judson Dance Theater valorarán el movimiento ordinario. En las clases de Robert Dunn- donde se conforma el grupo- se indagaba en las estructuras temporales aleatorias e indeterminadas de los nuevos compositores como Cage, Stockhausen o Pierre Boulez y se las estudiaba pensando que eran aplicables a *cualquier* evento que tiene lugar a lo largo del tiempo. La enseñanza de estas estructuras musicales era la llave para acceder al tiempo. La escritura de las danzas, la notación coreográfica era de gran importancia para producir, para proyectar. Muchos de los asistentes conocían o estudiaban la *Labanotation* y trabajaban con ella, produciendo collage de determinadas secuencias, pero también se inventaban nuevas formas de notación creativa, parte fundamental del taller. El objetivo principal no era registrar eventos sino crearlos. Los métodos aleatorios estaban como uno de los sistemas con más

---

<sup>59</sup> Es comúnmente aceptado que el Judson Dance Theater original no fue una entidad como tal con posterioridad al “Concert of Dance #16” en abril de 1964. Ver Banes, Sally: *Democracy’s Body. Judson Dance Theater, 1962- 1964*, Duke University Press, London, 1993.

<sup>60</sup> “... Some of us aspired to the lofty and cerebral plane of a quotidian materiality”

“... Algunos de nosotros aspirábamos al plano cerebral y elevado de la materialidad cotidiana” Yvonne Rainer. Ver: AA.VV: *Yvonne Rainer. Radical Juxtapositions 1961- 2002*, The Iniversity of the Arts, Philadelphia, 2002. (p. 90)



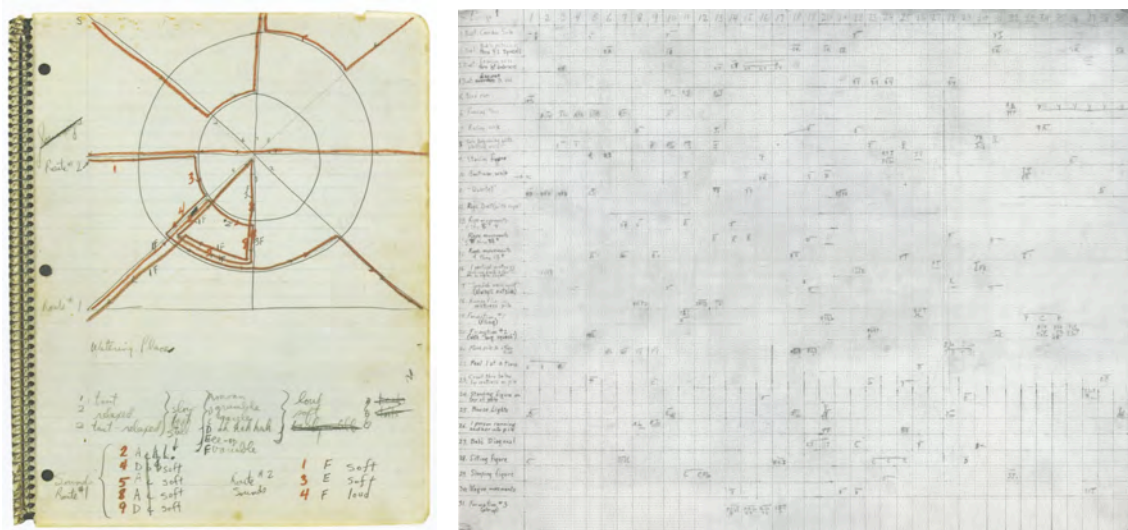


Fig. 126/ A la izquierda cartografía coreográfica para una investigación en el taller de Robert Dunn, 1960. A la derecha partitura de Yvonne Rainer para “Parts of Some Sextets” [Partes de Algunos Sextetos], 1965.

predominancia en las clases, pero como desarrollaría Yvonne Rainer, los métodos aleatorios no eran incompatibles con las imágenes personales, intencionales de una determinada pieza<sup>61</sup>. Se establecía con generalidad un grupo de reglas que generaban una acción o actividad en transformación, muy similar a la estructura de eventos del *Fun Palace*. Se trabajó con “datascares”, como en la pieza de Marni Mahaffay basada en los movimientos rotatorios de la luna o en la pieza de Deborah Hay “City Dance” (1963) dentro del programa del “Concert of Dance #4”, donde realizó una partitura a partir de la recolección de datos escuchando los sonidos que llegaban a su apartamento cronometrándolos a lo largo de varios días; Se trabajaba con el *diseño de improvisación*, o improvisación dentro de ciertas reglas (improvisación estructurada) como algunas de las realizaciones de Trisha Brown, igualmente Trisha Brown usará ampliamente los métodos gráficos para generar sus coreografías como por ejemplo en “Locus” (1975) y otorgará a la estructura del lenguaje un valor coreográfico, será igualmente especialmente depositaria de la ocupación del espacio urbano que hacía Anna Halprin pero añadiendo una mayor tridimensionalidad, ocupará el espacio del aire. Cuestión importante es que se hacían por primera vez completamente evidentes al público las reglas de los procesos aleatorios que daban lugar a la danza en tiempo real como en “Instant Chance” [Azar Instantáneo] (1962) dentro de “Concert of Dance #1” de Elaine Summers, donde los bailarines arrojaban al aire diversos bloques de distintas formas y colores, numerados, que marcaban según forma color y número el lugar para un movimiento, el tipo de movimiento, la velocidad o el ritmo, todo ello haciendo que el completo sistema de la danza se autorregulara y adaptara a cada momento; Se generalizó el uso de mapas, bien elaborados o “encontrados” y releídos como en “Daily Wake” [Despertar Diario] también de Elaine Summers, donde utilizaba como mapa las fotos y palabras de una página del periódico; y desde luego el juego y

<sup>61</sup> “By image (imagen) I mean personal vision, fantasy, or dream and attendant atmosphere”  
 “Por imagen entiendo visión personal, fantasía, o sueño y consiguiente atmósfera”  
 Conferencia sobre el azar, 1961-62. Banes, Sally. Ob. Cit., (p. 78)

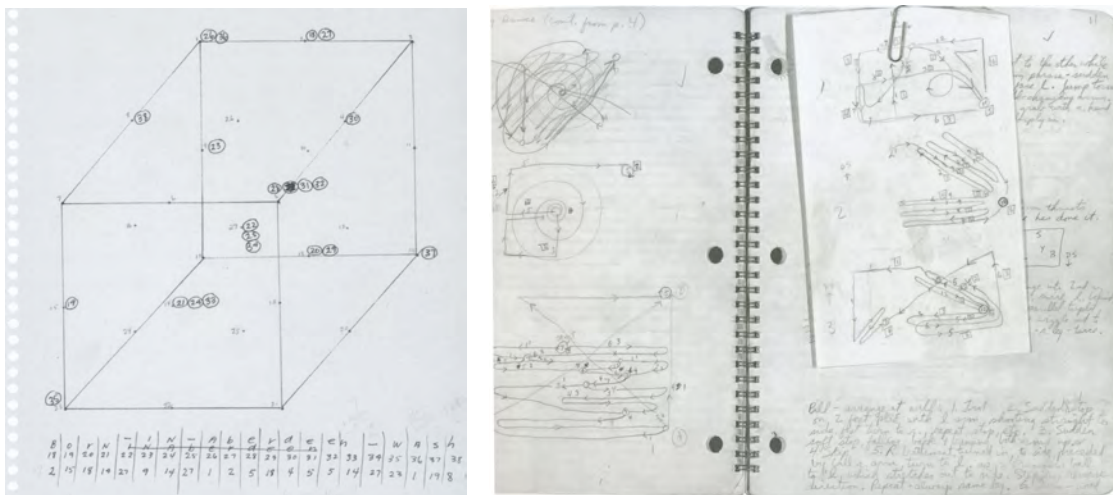


Fig. 127/ A la izquierda “Locus” de Trisha Brown, 1975. A la derecha partitura de Yvonne Rainer para “We Shall Run” [Correremos], 1963.

sus reglas cobraron especial importancia. El trabajo de Yvonne Rainer es especialmente representativo y es una de las figuras con más proyección del Judson Dance Theater. Entre sus piezas destacan por sus cualidades lúdicas “*Dance for three people and six arms*” [Danza para tres personas y seis brazos] (1962) donde se trataba de una secuencia improvisada de acciones predeterminadas, o su conocida “*Ordinary Dance*” [Danza Ordinaria] (1962) simplemente uniendo distintos tipos de movimiento en una secuencia, “*unrelated, unthematic phrases with some repetition*”<sup>62</sup> mientras Rainer hablaba recitando su biografía de memoria, superpuesta a determinados sonidos atmosféricos. Simultáneamente al primer concierto de danza en el Judson Dance Theater, en 1962, Hans Hollein impartirá una de las conferencias fundamentales en lo que es denominado como Arquitectura Radical: “*Back to Architecture*” [Vuelta a la Arquitectura]. La Arquitectura Radical desarrollada principalmente en los años sesenta, podríamos concretar entre 1956 y 1973, y con diversos exponentes en diferentes países europeos, principalmente en Inglaterra (Archigram su más visible exponente), Austria (H. Hollein, Haus- Rucker- Co, Coop Himmelblau, Zünd-Up...) e Italia (Archizoom, Superstudio...) configura un panorama múltiple en el que hallamos conexiones con las estrategias relativas a una realidad mutable (definida a lo largo del tiempo), y en la que la conciencia corporal (implicación en el instante) es una de las principales características. Ilustrando estos posicionamientos podemos nombrar como Hans Hollein en 1960 hablará de un “*Espacio Plástico*”<sup>63</sup> - equivalente a nuestro espacio acústico- sin dirección, que se desarrolla

<sup>62</sup> “*frases no relacionadas y sin tema con alguna repetición*” Banes, Sally. Ob. Cit., (p. 66)

<sup>63</sup> “... To see the other side of the moon I have to move.

To experience the spaces beyond my eyesight I have to move.

To experience regions, continents, the World I have to move.

[...] Space is constantly in motion...”

“Para ver el otro lado de la luna tengo que moverme.

Para experimentar los espacios más allá de mi vista tengo que moverme.

Para experimentar, regiones, continentes, el mundo, tengo que moverme.

[...] El espacio está constantemente en movimiento...”

libremente en todas las direcciones, que no puede ser observado sino sólo experimentado; en 1966 Bernhard Hafner hablará de *SPACETIMEARCHITECTURE*<sup>64</sup>, en la que principalmente se habla de un mayor estado de conciencia en la vida, una implicación mayor en cada momento, con las cosas cotidianas, con todos los sentidos, con un ritmo espacial relativo al ritmo de nuestra respiración, que sólo puede construirse a través de la experiencia; o Zünd-UP en 1969 en un cierto manifiesto enuncia que la arquitectura se ve, se siente, se escucha, se huele, que habla al cuerpo, a su conciencia y que madura, se deteriora y se desvanece. En general los componentes de la *Arquitectura Radical*, como los componentes del *Judson Dance Theater*, enseñan los procesos, el funcionamiento de las infraestructuras; consideran el espacio cambiante y las construcciones se vuelven ligeras, flexibles, transportables, móviles, provisionales. El estilo, la composición o la forma pierden importancia frente a la acción o al cambio en el tiempo. Y si bien las construcciones pueden ser ligeras o transparentes, hechas de aire estarán equipadas con sistemas de interacción sensitiva o somática. Su arquitectura tiene una dosis alta de experiencia en acción o “performatividad” y de rebelión<sup>65</sup>. Rebelión como la que sigue desmontando los componentes de la danza en piezas como “*Trillium*” (1962) de Trisha Brown, exploración cinestésica donde se ahondaba en tres posiciones: sentarse, levantarse o tumbarse, rompiéndolas y reduciéndolas a su esencia mecánica, llegando al grado en el que “tumbarse” se realizaba en el aire. O en “*Trio A*” (1966), de Yvonne Rainer, donde trabaja con un flujo continuo y único de movimiento a lo largo del tiempo: no hay diferenciación de frases, el esfuerzo es similar a lo largo de toda la pieza y no hay repeticiones. El movimiento se extiende en el tiempo sin acentos construyendo una realidad sin estructura coreográfica, el movimiento es sólo flujo temporal indeterminado, siempre distinto y por tanto siempre igual. Las cuestiones relativas a las manipulaciones del flujo temporal (bien manteniéndolo indefinido y

---

AA.VV: *The Austrian Phenomenon. Architecture Avantgarde Austria, 1956- 1973*, Birkhäuser/ Architekturzentrum Wien, Viena, 2010. (p. 27-28)

<sup>64</sup> “*Spacetime as the quintessence of the architectonic: the process of emergence and decay; change; the continuity of dynamic events [...] ARCHITECTURE AND CONSTRUCTION, are not just interpreting reality but are about generating, evoking, realities; about realities that express a broader consciousness and encompass new strata of awareness [...] TOTAL ARCHITECTURE as a living, multidimensional kaleidoscope, which you do not observe but can only experience, as you are part of it; the space it inhabits is developed, built up and torn down, changed and left open.*”

“*Espaciotiempo como la quinta esencia de lo arquitectónico: el proceso de emergencia y deterioro; cambio; la continuidad de eventos dinámicos [...] ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, no están sólo interpretando la realidad, sino que generan o evocan realidades; realidades que expresan una conciencia más amplia y abarcan nuevos estratos de conciencia [...] ARQUITECTURA TOTAL como un caleidoscopio, el cuál no observas sino que sólo puedes experimentar, ya que eres parte de él; el espacio que habita es desarrollado, construido y demolido, cambiado y abierto*”

Ibid., (p. 19-20)

<sup>65</sup> Si Zünd- UP decían: “*fight against the duty to obey/ [...] fight against appeasement manipulation/ [...] fight against the uncritical...*”

“*lucha contra la obligación de obedecer/ [...] lucha contra la manipulación del apaciguamiento/ lucha contra lo no crítico...*”

Yvonne Rainer enunciaba: “*NO to spectacle no to virtuosity [...] no to the heroic [...] no to style [...] no to moving or being moved.*”

“*NO al espectáculo no al virtuosismo [...] no a lo heroico [...] no al estilo [...] no a conmovir o ser conmovido*”



Fig. 128/ A la izquierda “Trio A” de Yvonne Rainer, 1966. A la derecha “Room Service”, 1963.

constante o alterándolo) vienen apoyadas por diversas herramientas, una era el uso de la improvisación en escena que tal y como señala Simone Forti, permitía un cierto viaje temporal al traer a la actuación el momento supuestamente anterior de la composición. Otra herramienta, de las más usadas en algunos de estos coreógrafos sería la repetición o repetición con variaciones. Algunos ejemplos podrían ser “*We Shall Run*” (1963) de Yvonne Rainer, donde el único movimiento era correr pero el constante cambio en el patrón de los corredores sus reagrupamientos y separaciones creaba un flujo de transformación continua a lo largo del tiempo; o “*Room Service*” (1963) también de Rainer donde algunos bailarines improvisaban diversas interacciones con el entorno y otros les seguían repitiendo sus acciones. La repetición permitía volver a asistir a un momento determinado, de algún modo permitía volver atrás en el tiempo, en la línea que Bertolt Brecht años atrás había propuesto, sustituyendo el flujo lineal temporal del drama por otro en ciclos que permitiera la lectura y re-lectura diversas, accediendo a diversos contenidos de las piezas que excedían el contenido explícito de la acción repetida<sup>66</sup>. Posteriormente Trisha Brown, en obras como “*Accumulation*” [Acumulación]<sup>67</sup> (1971), a través de diversas secuencias de repetición y acumulaciones cada vez más largas provocará un efecto parecido con relación a nuestro espacio acústico: el desplazamiento de los centros de las estructuras y su multiplicación, situando en la secuencia un universo de centros repetidos pero con diversas variaciones, no muy distinto del espacio acústico estructuralista que por ejemplo hemos visto en el orfanato de Aldo van Eyck, también porque la estrategia implica al espectador en el proceso de construcción de la pieza provocando el reconocimiento de sus estructuras elementales. Por último, la construcción de espacio de características acústicas a través de la repetición con variaciones es muy claro en el trabajo de Lucinda Childs que trabajará también con secuencias en repetición por ejemplo en

<sup>66</sup> Lambert-Beatty, Carrie: *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, The MIT Press, USA, 2008. (p. 63)

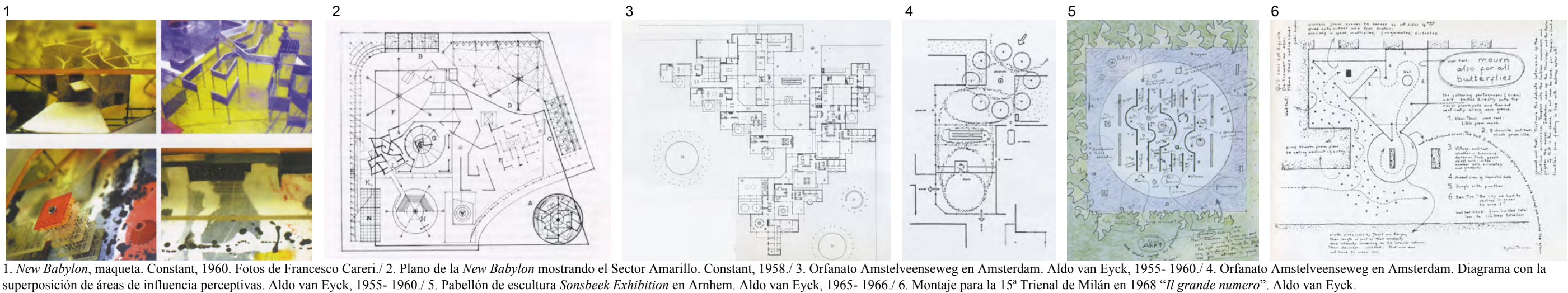
<sup>67</sup> Similares exploraciones aparecen en “*Primary Accumulation*” [Acumulación Primaria], 1972; “*Group Primary Accumulation*” [Acumulación Primaria en Grupo], 1973; o “*Accumulation with Talking plus Watermotor*” [Acumulación con Discurso más Motor de Agua] (1979)



Fig. 129/ Lucinda Childs, "Dance" [*Danza*], 1979.

"*Pastime*" (1963), donde se desarrollaba un solo en tres partes mostrando tres ángulos distintos del cuerpo y sus movimientos o, especialmente en su pieza posterior a los años del Judson Dance Theater, "*Dance*" (1979), con música de Philip Glass y escenografía fílmica de Sol LeWitt, donde una estructura repetitiva con variaciones tanto en los movimientos de la danza, como en la música como en la película que proyecta imágenes de bailarines a distinta escala, genera una matriz temporal, un sentido del tiempo- es especialmente revelador ver en la película documental recientemente realizada (2006) por Patrick Bensard a los bailarines siguiendo la pauta temporal simultáneamente a lo largo de toda la representación, contando cuando están tras el telón- que es perceptible y crea un espacio suspendido, acústico, matemático, multifocal, fluido, sin principio ni fin, simplemente existiendo, rodeándonos por completo, en continua transformación.

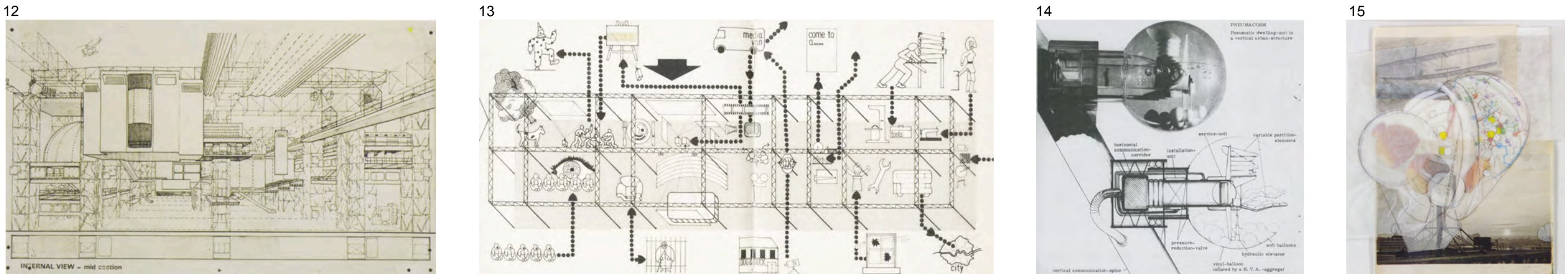




1. *New Babylon*, maqueta. Constant, 1960. Fotos de Francesco Careri./ 2. Plano de la *New Babylon* mostrando el Sector Amarillo. Constant, 1958./ 3. Orfanato Amstelveenseweg en Amsterdam. Aldo van Eyck, 1955- 1960./ 4. Orfanato Amstelveenseweg en Amsterdam. Diagrama con la superposición de áreas de influencia perceptivas. Aldo van Eyck, 1955- 1960./ 5. Pabellón de escultura *Sonsbeek Exhibition* en Arnhem. Aldo van Eyck, 1965- 1966./ 6. Montaje para la 15ª Trienal de Milán en 1968 “*Il grande numero*”. Aldo van Eyck.



7. “*Motation*” realizada para el diseño de Nicollet Avenue en Minneapolis. Lawrence Halprin, 1962./ 8. Imagen de los talleres participativos en comunidades con el fin de planificar los espacios urbanos. Lawrence Halprin, c. 1969-1970./ 9. Partitura de actividades para “*Trinity River study*”, parte de la planificación del área basada en el taller participativo realizado en la comunidad. Lawrence Halprin, 1969./ 10. Dibujo del movimiento del agua. Lawrence Halprin./ 11. “*Forecourt Fountain*”, Portland. Lawrence Halprin, 1970.



12. Sección transversal del “*Fun Palace*”, Cedric Price, 1964./ 13. Diagrama programático del Inter-Action Centre, Londres. Cedric Price, c. 1977./ 14. Pneumacosc, Haus- Rucker- Co, 1967- 1968./ 15. “*Rooftop Oasis Structures*” [Estructuras para Oasis en las Cubiertas], Haus- Rucker- Co, 1971- 1973.



# **CONCLUSIONES**

ENTORNOS COREOGRÁFICOS

# CONCLUSIONES

## ENTORNOS COREOGRÁFICOS

*“Uno traza el mapa de la auténtica realidad con la que está inseparablemente entrelazado, porque un punto de vista o imagen externa no es posible.”<sup>1</sup>*

Al término de este recorrido a través de los territorios compartidos por la danza y la arquitectura, podemos reflexionar sobre lo acontecido. Exponíamos en la introducción el interés de explorar la inmersión en los fenómenos *espacio-temporales*, utilizando la danza- y el *movimiento* en general- para profundizar en los procesos creativos del proyecto arquitectónico que nacen e inciden en la sensibilidad fenomenológica y dotarlos de nuevas líneas de experimentación. Ahora que tenemos clara la genealogía reciente de este territorio compartido, confirmamos la solidez y riqueza de este paisaje y estamos en disposición de exponer las diversas *hipótesis de trabajo* que para nuestra metodología proyectual nos brinda esta mirada. Dichas hipótesis se despliegan a partir de las escenas en las que nos hemos ido sumergiendo a través de los conceptos relativos a la *actitud*, la *atmósfera*, la *naturaleza*, la *intimidad/ lo táctil*, la *fantasía* y el *espacio acústico/ el tiempo* y podemos resumirlas en cinco principalmente:

- 1- La delimitación de los objetos y entornos queda redefinida (o indefinida) según una permeabilidad y continuidad total, que evidencia la pobreza que propicia una simplista reducción a lo visual y en todo caso a quedarse en lo superficial de lo percibido. El cuerpo (el objeto) está en continuidad con su entorno formando diversos *ensamblajes* a lo largo del tiempo. Los límites (variables) se someten a continua negociación<sup>2</sup>.
- 2- El espacio del cuerpo no es sólo físico sino también imaginativo y las redes tensadas en los *ensamblajes* espaciales no son sólo topológicas sino también pertenecientes a la fantasía<sup>3</sup>.
- 3- El tiempo interviene activamente en los procesos de generación de la novedad lo que implica un cierto grado de incertidumbre (nos referimos a las potencialidades latentes aún no desveladas) activo en todo momento<sup>4</sup>.
- 4- El cartografiado o trazado de mapas, la notación de los eventos, es necesaria para que éstos puedan incorporarse al proceso proyectual arquitectónico. No existe punto de vista externo para trazarlos, formamos parte de su misma sustancia<sup>5</sup>.
- 5- La arquitectura se ocupará según esto de revelar y diferenciar trazas (fenómenos) en el ensamblaje espacial actual que despliega nuestro cuerpo en cada momento<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> “One maps the very reality with which one is inseparably intertwined, because no external viewpoint or image is possible.” Kwinter, Sanford: *Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Massachusetts, 2001. (p. 41)

<sup>2</sup> Esto ha sido especialmente puesto de manifiesto en el capítulo 4 pero también en el 1 y en el 6.

<sup>3</sup> Especialmente tratado en el capítulo 5 y subyacente en el 2 y en el 3.

<sup>4</sup> Tratado intensamente en el capítulo 6 pero también presente en el 2 y en el 5.

<sup>5</sup> Estudiado en los capítulos 4, 5 y 6.

Si bien estas hipótesis no son nuevas, sí pensamos que el presente estudio las sintetiza, las condensa y pone de manifiesto el valor de la danza y los procesos coreográficos para: a)- revelarlas con naturalidad; b)- ampliar las herramientas proyectuales. La metodología proyectual arquitectónica en muchas ocasiones cuenta con vacíos instrumentales para abordar estas hipótesis y es aquí donde la danza muestra su utilidad; c)- mostrar una expansión de las posibilidades aún por explorar que aparece en el territorio compartido de ambas. Entender esto incide directamente en nuestra forma de ver el espacio y el tiempo a través del conocimiento del cuerpo (en movimiento) y por tanto en nuestras intervenciones; d)- constatar cómo los acercamientos que tradicionalmente se han tenido a la arquitectura desde presupuestos fenomenológicos, se quedan cortos a la hora de trabajar con complejidad. Aparece así la vía de trabajo asociada a una “fenomenología expandida”<sup>7</sup>, que trataremos de esclarecer y presentar en estas conclusiones. Dicha vía está íntimamente asociada a las hipótesis de trabajo que acabamos de exponer.

Cabría entonces en este momento hacernos las siguientes preguntas: ¿Qué lugar encuentra este posicionamiento en el debate actual arquitectónico? ¿es la “fenomenología expandida” que consideramos en este estudio fértil para la investigación proyectual arquitectónica y qué líneas proporciona ésta? Y por último ¿qué vías de trabajo detectamos en este momento tanto coreográficas como proyectuales que pueden darnos pie a pensar que esto no son unas meras conclusiones sino una posible cartografía base para navegar hacia el futuro? ¿podemos atisbar un futuro en el que una *metodología proyectual de raíz fenomenológica es ampliada* y es capaz de alumbrar nuevos escenarios?

Miremos en primer lugar hacia el debate actual arquitectónico. Son conocidos los acercamientos arquitectónicos a la fenomenología desde aspectos principalmente matéricos o atmosféricos en las últimas décadas. El trabajo teórico y práctico de Juhani Pallasmaa (1936), Peter Zumthor (1943) o Steven Holl (1947), puede ilustrar estos aspectos, que debemos decir, son los que de forma general se han desarrollado desde la arquitectura de sensibilidad fenomenológica con más intensidad<sup>8</sup>. Juhani Pallasmaa ha expuesto sus ideas en numerosos textos entre los que podemos destacar “*The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*”<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Este punto de vista ha sido desarrollado de un modo u otro en todos los capítulos.

<sup>7</sup> Hablamos de “fenomenología expandida” o “ampliada” en diversos momentos del texto para referirnos a cómo se amplían las posibilidades, mediante este estudio, de la utilidad de la sensibilidad fenomenológica en la arquitectura- más allá de los convencionales acercamientos que ésta ha tenido de forma más generalizada a este ámbito filosófico centrados generalmente en los efectos matéricos o la atmósfera. Como vamos a ver a continuación, el presente estudio pretende dar la salida hacia la ampliación de este acercamiento a partir de, entre otros caminos, lo somático o la etología.

<sup>8</sup> Podríamos hablar de numerosos casos en cuanto a la sensibilidad fenomenológica aplicada a la arquitectura, pero no tratándose aquí de hacer una revisión exhaustiva de esto, nos limitaremos a nombrar los que a nuestro juicio pueden ejemplificar la corriente más conocida y extendida al respecto.

<sup>9</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions, Londres, 1996. El libro es una revisión del ensayo “An Architecture of the Seven Senses” publicado en “Questions of Perception” una edición especial de “Architecture and Urbanism” (A+U) de julio de 1994, edición en la que también colaboran Steven Holl y Alberto Pérez Gómez. En la edición de *The Eyes of the Skin* de John

(1996) “*The Architecture of Image. Existential space in cinema*”<sup>10</sup> (2001), o más recientemente “*The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*”<sup>11</sup> (2009). En ellos pone de manifiesto como el cuerpo es el núcleo de nuestro mundo percibido, no en el sentido de su punto de vista central sino como lugar en el que confluyen memoria, imaginación e integración y destaca la necesidad de trabajar desde la arquitectura, con los aspectos sensoriales que incluyen al cuerpo por completo dando prioridad a las tecnologías del tacto y su experiencia en movimiento. Palabras clave en su trabajo serían materia, tacto, paisaje, escala, tiempo o instrumentalidad metafísica<sup>12</sup>. Si Juhani Pallasmaa hace hincapie en estos aspectos metafísicos y en la corporeidad, Peter Zumthor reitera, principalmente con su obra arquitectónica, lo que concierne a la materia y a la atmósfera<sup>13</sup>. Steven Holl por su parte, ha desplegado en los últimos años un coherente discurso fenomenológico en su obra y su teoría y de algún modo también en algunas de sus herramientas proyectuales. Entre sus textos destacan “*Anchoring*”<sup>14</sup> (1991), “*Intertwining*”<sup>15</sup> (1996), “*Parallax*”<sup>16</sup> (2000), “*Color, Light, Time*”<sup>17</sup> (2011) o “*Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*”<sup>18</sup> (2011). Podemos comentar como se aporta a partir de su trabajo una noción de “viscosidad” espacial a través del entrelazamiento, entendido como *entremedio que oscila de lo interior a lo exterior*<sup>19</sup>; asociado a esto, la idea de resaltar las relaciones topológicas entre elementos- en lugar de éstos mismos- desplegando un lenguaje combinatorio que tendrá que ver con exploraciones contemporáneas coreográficas que hemos señalado principalmente en el sexto capítulo y a las que volveremos en este texto (nos referimos a lo que él denomina como proto-elementos); y por último una estrategia de registro desde dentro del fenómeno a través de las acuarelas que acompañan su

---

Wiley & Sons, Chichester (West Sussex), 2005, el prólogo corre a cargo de Steven Holl: “*Thin Ice*” en este prefacio se nombra el texto del arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen “*Experiencing Architecture*” (1959) como antecedente de esta línea teórico- crítica arquitectónica.

<sup>10</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Architecture of Image. Existential space in cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001.

<sup>11</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester (West Sussex), 2009.

<sup>12</sup> La relación con el cosmos que se imprime al cuerpo desde la arquitectura queda reflejada en ensayos como el ya mencionado en el tercer capítulo para la Casa de Melnikov y en construcciones como la “*Plaza de Acceso y Estructura del Calendario*”, en Michigan realizada en 1994 que se constituye como un instrumento metafísico, un interface para el cuerpo relativo al espacio y al tiempo cósmico. Ver Pallasmaa, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio. Juhani Pallasmaa: objetos y diseños arquitectónicos*, Ministerio de Fomento, Madrid, 1999.

<sup>13</sup> Zumthor, Peter: *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

<sup>14</sup> Holl, Steven: *Anchoring: selected projects 1975- 1988*, Princeton Architectural Press, New York, 1991.

<sup>15</sup> Holl, Steven: *Intertwining: selected projects 1989- 1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996. En este texto Steven Holl trabaja con las hipótesis filosóficas de David Michael Levin, también referenciadas por Juhani Pallasmaa en *The Eyes of the Skin*. Daniel Michael Levin desde el campo de la fenomenología hermenéutica se interesa igualmente por la danza, se pueden leer dos de estos ensayos referidos a la danza [“*Philosophers and the Dance*” y “*Balanchine’s Formalism*”] en AA.VV: *What is Dance?*, Oxford University Press, New York, 1983.

<sup>16</sup> Holl, Steven: *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.

<sup>17</sup> Holl, Steven/ Kwinter, Sanford/ Safont-tria, Jordi: *Color, Light, Time*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2011.

<sup>18</sup> Holl, Steven: *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011. Si bien recoge textos escritos en 1992-93.

<sup>19</sup> Holl, Steven: *Entrelazamientos. Steven Holl 1989- 1995*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997. (p.16)



proceso proyectual<sup>20</sup>, un proceso de fotos-fijas de los eventos que esperan registrarse. Es este último punto especialmente interesante ya que nos centra de nuevo en el proceso proyectual arquitectónico y es en este sentido que destaca el trabajo del arquitecto Juan Navarro Baldeweg (1939) que queremos incorporar en este momento. Vemos en sus ideas el reflejo de nuestras cinco hipótesis de forma más enfocada. Nos interesan especialmente dos textos de Juan Navarro: “*La Habitación Vacante*”<sup>21</sup> (1999) y “*Constelaciones*”<sup>22</sup> (2011). Es en numerosos ensayos<sup>23</sup> de “*La Habitación Vacante*” donde nuestra primera hipótesis que pone de manifiesto la dificultad de delimitar los cuerpos<sup>24</sup> se evidencia. En nuestro estudio, especialmente en el capítulo dedicado a la *intimidad/ lo táctil* hemos visto como las ideas de Rudolf von Laban, Mary Wigman y Frederick Kiesler coinciden en esa limitación borrosa de los cuerpos: el manifiesto del correalismo de F. Kiesler y su forma de abordar el proyecto arquitectónico destacan su visión acerca de la arquitectura generada por las trayectorias dinámicas de la sustancia espacial, por continuas fuerzas de integración y desintegración existentes en el espacio, definición que también valdría para hablar del trabajo coreográfico de M. Wigman y que está especialmente patente en sus dibujos en fases de las transformaciones espaciales acaecidas según van evolucionando los movimientos de los bailarines o en las ideas sobre las cristalografías dinámicas corporales de Laban. Juan Navarro Baldeweg hace referencia a esto aludiendo a las ideas de la *geometría y espacio complementario*, al *tapiz* y al *ornamento* aludiendo a la *ambigüedad oscilante entre lo aparente y lo latente*<sup>25</sup>. Para Juan Navarro el ornamento constituye la *colonización del espacio por el tiempo*, de modo similar a cómo lo hace la música- apuntado en el segundo capítulo con referencia al trabajo de Henri Sauvage y Loïe Fuller. Estas ideas con respecto a nuestra primera hipótesis de trabajo se concretan con la configuración de un proceso creativo especialmente rico e interesante en el caso de Juan Navarro que supera los límites de la metodología proyectual. Las posibilidades aquí se multiplican en la línea de nuestra cuarta hipótesis con referencia al cartografiado de situaciones

<sup>20</sup> Ver el registro de este proceso proyectual en Holl, Steven: *Written in Water*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2002.

<sup>21</sup> Navarro Baldeweg, Juan: *La Habitación Vacante*, Pre-Textos, Gerona, 1999.

<sup>22</sup> Navarro Baldeweg, Juan: *Constelaciones*, Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2011.

<sup>23</sup> Estas ideas están desarrolladas principalmente en: “*La Geometría Complementaria*”, “*Tapiz, Aire, Red*”, “*Un Objeto es una Sección*” y en las entrevistas con Ángel González y Luís Rojo de Castro. Navarro Baldeweg, Juan: *La Habitación Vacante*, Pre-Textos, Gerona, 1999.

<sup>24</sup> “*No sé a los filósofos pero a mí me resulta muy difícil distinguir entre el ser y el no ser.*” Ibid., (p.118)

<sup>25</sup> La geometría y espacio complementario hacen referencia a lo que circunscribe, funda y sostiene los objetos, al mostrar estas sustancias envolventes se modifica la noción de objeto en cuanto a algo limitado, redefiniéndolo en una geometría de intersecciones, fugas e interposiciones. Igualmente al hablar de tapiz define el objeto sin principio ni fin, aunque uno pueda identificar en un tapiz una figura la presencia del todo es igualmente importante, la figura sólo surge a partir del tejido, es el fondo el que siempre genera las figuras. En cuanto al ornamento, Juan Navarro lo define como lo que está en el aire: “... *el ornamento no ha pretendido nunca representar las cosas sino reunirlos. El ornamento tiene sin duda mucho de abstracto pero se llena de figuras; permite dar espacio a la figuración. [...] eso que hay entre las cosas [...] el ornamento es huido, casi intangible. Informe incluso, en el sentido de que informa o preforma figuras distintas. Esos poderes originales del ornamento se mantienen intactos [...] Son energías preformativas*”, así vivimos en el espacio abierto por el ornamento. Ibid., (p.44, 37, 137, 113)

y fenómenos. Él se configura como geógrafo<sup>26</sup> en el sentido de trabajar en una pluralidad amplia de registros. Las cartografías desde el interior de esta sustancia ornamental en su caso utilizan los recursos de la pintura, las instalaciones, la mano y sus garabatos<sup>27</sup>, y la propia arquitectura así como datos de órdenes dispares. Todos estos registros<sup>28</sup> hablan de distintos aspectos en los que confluyen nuestras otras hipótesis: la dimensión de la imaginación o la duermevela<sup>29</sup> en los registros pictóricos (por ejemplo “Casa y Dragón”, 1998), similares en muchos aspectos a los vistos por ejemplo en el trabajo de Pikionis o Martha Graham en el capítulo quinto; la intervención activa del tiempo en los registros a partir mayoritariamente de instalaciones a través de su paso y acción como desencadenante o a partir de su suspensión, en instantes (“Columpio de Luz y Metales”, 1976; “Aro de Oro”, 1999), o en ocasiones un tiempo cíclico o fluido y continuo (“Las Lunas”, 1999; “Fuente y Fuga”, 1973), enlazado a lo que hemos visto en el capítulo sexto con generalidad y con respecto al tiempo hipnótico de algunas piezas de los integrantes del Judson Dance Theater (Lucinda Childs por ejemplo en “Dance”), a partir de las repeticiones con variaciones- de nuevo el *ornamento*- en particular. El tiempo crea transformando, reúne destrucción y construcción; y por último con referencia a nuestra última hipótesis, la arquitectura tendría en su trabajo un *sentido musical, verdaderamente vibratorio*, iluminando la realidad cotidiana, capturando o podríamos decir cartografiando o desvelando fenómenos en el ensamblaje ornamental del espacio que nos entrelaza. Creemos que estos registros, el trabajo en general de Juan Navarro Baldeweg y su proceso proyectual y creativo ilustran bien nuestra cuarta hipótesis en la línea de lo que también argumentaba Stan Allen en su ensayo “Mapping the Intangible”<sup>30</sup> (1989/1997/2007) o Sanford Kwinter en “Architectures of Time”<sup>31</sup> (2001). Ambos, desde distintos puntos de visa, reconocen que se requieren nuevas herramientas proyectuales para poder trazar el mapa de las redes inmateriales de las corrientes, formaciones complejas y sistemas que configuran nuestra inmersión en la realidad. Para trabajar con lo invisible, con lo latente y activar lo virtual. Ambos coinciden también en que mediante estos sistemas se trabaja no con el *parecido* a lo existente o a lo que posiblemente puede existir sino con la *diferencia*, con la activación de lo virtual que necesariamente incluye

<sup>26</sup> “Me parece que la alusión a la geografía y los mapas no debe reflejar solamente la integración de intentos sucesivos, sino también el uso simultáneo de técnicas y medios expresivos distintos. Trabajar con datos recursos físicos pertenecientes a órdenes dispares me parece inevitable, y aceptar esa disparidad e instalarse en ella implica adoptar una actitud semejante a la exigida por los territorios, por los paisajes. [...] la imagen del geógrafo que viaja, mira y nos habla de su disponibilidad a lo que va descubriendo en una realidad variada...” Ibid., (p.145- 146)

<sup>27</sup> “...el garabato es la expresión más pura de la proyección del cuerpo [...] hay garabatos en la vía entre el cuerpo y la mano y más allá, en el papel, en los que se advierte que se les ha transmitido la energía de gesto...” Navarro Baldeweg, Juan: *Constelaciones*, Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2011. (p. 70- 78)

<sup>28</sup> Juan Navarro hablará de *constelaciones* conformadas por estos “registros” diversos. Distingue las constelaciones de la luz, la gravedad, la mano y el tiempo. Ibid.

<sup>29</sup> Ver el capítulo “Todo lo verdadero es invisible” en González, Ángel: *El Resto*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

<sup>30</sup> En Allen, Stan: *Practice: Architecture, Technique + Representation. Expanded Second Edition*, Routledge, New York, 2009. El ensayo “Mapping the Intangible” fue escrito en 1989 y revisado en 1997 y 2007.

<sup>31</sup> Kwinter, Sanford: *Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Massachusetts, 2001.

una transformación, una diferencia a lo largo del tiempo para hacerse actual<sup>32</sup>. El tiempo y la incertidumbre por tanto deben tener cabida en los registros notacionales o cartográficos, como hemos visto en el cuarto y sexto capítulos y expuesto en nuestra tercera hipótesis. Se tratará no tanto de producir o representar espacio sino de “*performarlo*”<sup>33</sup> así ambos introducen una mirada al movimiento en general y en el caso de Stan Allen a la danza en particular. Estamos hablando en consecuencia de que el proyecto se mueve en el ámbito de los sistemas dinámicos. Stan Allen destaca como las notaciones nacen bien del ámbito de las matemáticas o bien de las formas artísticas basadas en el tiempo como la música y la danza. Los aspectos intangibles de la experiencia estarían mejor representados por estas notaciones que por los planos convencionales arquitectónicos<sup>34</sup>, ya que trabajan directamente con el tiempo<sup>35</sup>. En su definición de *notación* como instrumento útil para el proyecto arquitectónico, Stan Allen incluye casi todas nuestras hipótesis: *anticipación*- describen lo que no existe como realidad cerrada, siempre hay múltiples realizaciones e interpretaciones; *invisible*- van más allá de los aspectos visuales de la arquitectura; *tiempo*- incluyen el tiempo como variable; o *colectivas*- constituyen las instrucciones para “*performar*” un trabajo<sup>36</sup>. Lo hemos visto principalmente en los tres últimos capítulos, donde han aparecido modelos notacionales basados en las energías y flujos a cada instante, en la palabra y el collage o en las matemáticas y las secuencias de acciones generando cartografías de carácter más o menos abierto. Sanford Kwinter habla igualmente de “*técnicas cartográficas*” necesarias para trabajar con los eventos que pertenecen al mundo del espacio-tiempo. Estas técnicas cartográficas o “*mapas de procedimiento*” deben presentar protocolos o fórmulas para negociar situaciones locales y sus condiciones en continuo cambio- lo que veremos reflejado al final de estas conclusiones a partir de los mapas y notaciones actuales de coreógrafos como William Forsythe (1949). Es S. Kwinter además el que incide más claramente también en las ideas expuestas por Juan Navarro Baldeweg y por nuestras hipótesis en estas conclusiones. Kwinter configura un panorama en el que para aproximarnos al problema de la generación de lo nuevo, debemos tener en cuenta lo siguiente: hay que redefinir el concepto tradicional de “*objeto*”; reintroducir y radicalizar la teoría del *tiempo*; concebir el *movimiento* como principio y parámetro fundamental y no como caso particular que se puede obviar de forma general; y trabajar en general con la idea de “*evento*” en el espacio-tiempo<sup>37</sup>. Con estas premisas Sanford Kwinter detecta diversas tendencias de trabajo<sup>38</sup> en

<sup>32</sup> Ya hicimos referencia en el capítulo dedicado a la atmósfera de la extensa atención que Sanford Kwinter dedica a este tema que el denomina morfogénesis en el texto ya nombrado “*Architectures of Time*”, capítulo I: “*The Complex and the Singular*”.

<sup>33</sup> Stan Allen destaca como a finales de los setenta arquitectos como Bernard Tschumi o Rem Koolhaas, que trabajaban con intensidad en programas y eventos, dedican su atención a la notación.

<sup>34</sup> Ya vimos en el capítulo sexto las ideas al respecto de Paul Virilio: las cartografías de la danza posibilitaban atisbar un medio gráfico que permitiera a la arquitectura incorporar en sus documentos, entre otros parámetros, el tiempo.

<sup>35</sup> La diferencia que Stan Allen encuentra con el diagrama es que el diagrama trabaja con el espacio y la organización.

<sup>36</sup> Stan Allen menciona además un quinto punto en esta definición que no incluimos por no estar centrados en este asunto en este momento: *diagramas digitales*- las notaciones trabajan de forma digital. Allen, Stan. Ob. Cit., (p.66)

<sup>37</sup> Kwinter, Sanford. Ob. Cit., (p.11)

nuestro quehacer moderno destacando la tendencia que trabaja con el *movimiento o la fuerza*, que evita la oposición entre sujeto y objeto entre espacio y tiempo y está enraizado en el dinamismo que conlleva multiplicidad, cambio, azar... y donde materia, forma y sujetos (sus límites) aparecen en un segundo nivel, después, como un efecto. En esta tendencia- donde tiene predominancia el movimiento- Sanford Kwinter se refiere en su genealogía a Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl, Henri Bergson, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, pero dirige su mirada también al campo de la *etología* a través del trabajo de Jakob von Uexküll (1864- 1944). ¿Estamos aquí en una línea hacia esa referencia de la “fenomenología expandida” que vendría a confirmar el panorama mostrado por nuestro estudio para ampliar nuestro proceso creativo proyectual? Entramos de lleno por tanto en la segunda pregunta que nos hacíamos al inicio de nuestras conclusiones.

Es al hablar de las “*técnicas cartográficas*” que Sanford Kwinter alude a la necesidad de establecer esa fusión entre cuerpo y medio, al no existir un punto de vista externo<sup>39</sup> a esta sustancia, formamos parte de ella, la única manera de trazar su mapa es fundirnos con ella y cartografiar desde dentro con nuestro propio cuerpo- el trabajo de Anna Halprin nos introdujo anteriormente en este terreno. Se trata de algo similar, como alude Kwinter, a la definición de “animalidad” de Georges Bataille: el animal, según su formulación “*existe en el mundo como agua dentro de agua*”<sup>40</sup>, es decir habita el mundo en perfecta continuidad. Es en este sentido que la *etología*, que sería, según nuestro punto de vista, el estudio de las capacidades para afectar y ser afectado que caracteriza a cada cosa, nos puede dar una visión ampliada de este *ser agua dentro del agua*, de la definición borrosa de los objetos y cuerpos. Jakob von Uexküll<sup>41</sup>, biólogo y naturalista y pionero de la etología<sup>42</sup>, define el *medioambiente (Umwelt)*, nuestro *entorno*, como una única unidad entre el *mundo percibido del sujeto (Merkwelt)* y el *mundo de los efectos que él produce (Wirkwelt)*, siendo éste distinto para cada especie, incluyendo factores como el tiempo y el espacio<sup>43</sup>. En su ensayo “*Ethology: Spinoza and Us*”<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> La del *tiempo clásico*; la del *eje espacial*; y una tercera tendencia la del *movimiento o la fuerza* que es la que aquí nos interesa. Un ejemplo de esta última tendencia, tal y como indica S. Kwinter, son las ideas expuestas por Umberto Boccioni en su “*Technical Manifesto of Futurist Sculpture*” ideas que ilustran igualmente nuestras hipótesis en especial en lo referente a la relación entre un objeto y su entorno. Ibid., (p.62)

<sup>39</sup> El único modo que ve Sanford Kwinter de ocupar un cierto “fuera” es a partir de teorías del tiempo basadas en el instante, en la línea que hemos visto en el sexto capítulo, cada instante una vez que ha ocurrido de algún modo, aunque este unido al siguiente está también separado. Así el tiempo y nuestro cuerpo pertenecen de alguna manera a este “afuera”.

<sup>40</sup> Kwinter, Sanford. Ob. Cit., (p.178)

<sup>41</sup> Uexküll von, Jakob: *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010. Primera edición de 1934.

<sup>42</sup> Ver también Uexküll von, Jakob: *Theoretical Biology*, Harcourt & Brace and Company, New York, 1926. Y Lorenz, Konrad: *On Aggression*, Routledge, Londres, 2002. Primera edición de 1963.

<sup>43</sup> El espacio puede tener trazas más o menos viscosas dependiendo del sujeto y la duración de los momentos varía en cada entorno- es distinto para el ser humano y otras especies.

Uexküll von, Jakob: *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010. Ver capítulos “Perception Time” or “The Familiar Path” (p.70 y 98 respectivamente)

<sup>44</sup> Publicado en AA.VV: *Incorporations*, Zone Editors, New York, 1992. Editado por Jonathan Crary y Sanford Kwinter.

Gilles Deleuze insiste en esta permeabilidad de cuerpos y objetos a partir de las ideas de von Uexküll asociándolas a la definición que Spinoza (1632- 1677) hace de cuerpo: en primer lugar, un cuerpo está compuesto de un infinito número de partículas; son las relaciones de movimiento y reposo, de velocidades y lentitudes entre partículas las que definen un cuerpo, la individualidad de un cuerpo. En segundo lugar, un cuerpo afecta a otros cuerpos, o es afectado por otros cuerpos; es esta capacidad para afectar y ser afectado que también define un cuerpo en su individualidad<sup>45</sup>. Este “estar fusionado con el entorno” lo que implica una conciencia del instante y ese ser borroso que permite ensamblajes múltiples que dependen más del movimiento, velocidad y el tiempo que de una forma concreta, este ser afectado y afectar, nos remite de nuevo a la danza. El filósofo José Gil, especialmente en “*Movimento Total. O Corpo e a Dança*”<sup>46</sup> (2002), desarrolla la mayor parte de estas líneas a partir de la danza: el cuerpo del bailarín no tocaría los objetos ni los cuerpos, ese contacto con otros cuerpos más que un “tocar” sería una simbiosis. Refiriéndose en concreto al “*Contact Improvisation*”<sup>47</sup>, José Gil comenta que cuando hay contacto entre dos cuerpos, se forma un cuerpo único tal que en la conciencia del bailarín resuenan los movimientos del cuerpo de su par<sup>48</sup>. El interior del cuerpo (del objeto), se vuelve hacia el exterior. Los cuerpos segregarían así una cierta atmósfera espacio-temporal<sup>49</sup>. Esta atmósfera se encuentra llena de *pequenas percepções* que propician la intensificación de los umbrales perceptivos y de una experiencia atenta. Así la conciencia se torna “atmosférica”, *adquire textura*, percibe las líneas de fuerza, las urdimbres- el *ornamento* podríamos decir- y transforma el espacio haciendo que de él nazcan infinitas figuras. Estas apreciaciones acerca de la danza de José Gil, nos confirman y amplían en términos de belleza nuestras hipótesis de trabajo dándonos pie a introducirnos en cómo esta *conciencia perceptiva extrema* (o “escucha” corporal) que nos brinda la danza, que con José Gil se intensifica y que hemos visto a lo largo de nuestro estudio, se torna extremadamente importante a la hora de ver las expansiones de la fenomenología en este momento. Nos referimos a las dos últimas vías filosóficas a las que nos gustaría apuntar y que nacidas de una

<sup>45</sup> Ibíd., (p.625)

<sup>46</sup> Gil, José: *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Iluminuras, Sao Paulo, 2005.

<sup>47</sup> Fue creado a comienzos de los años setenta por Steve Paxton, integrante del Judson Dance Theater, junto a Nancy Stark y Lisa Nelson principalmente. El *Contact Improvisation*, explora las relaciones del cuerpo con la gravedad y con otros cuerpos, lo que resulta en una cierta habilidad para fluir como una masa física. Establece parámetros acerca de cómo moverse pero no designa un vocabulario concreto que se deba aprender, se trata más bien de desarrollar la “escucha” del propio cuerpo y otros cuerpos y entornos. Así el movimiento se despliega de forma espontánea atendiendo a la red cambiante de las interacciones que estén en marcha.

<sup>48</sup> “*Hà um inconsciente do objeto que aflora à superfície do visível e que se compõe de forças: o interior do objeto envolve-o agora do exterior, penetra-o e cria em redor um território de forças. Tudo isto resulta da dinâmica da atmosfera. Tudo isto é o que a dança produz. [...] a dança implica sempre o contágio dos corpos.*”

“*Hay un inconsciente del objeto que aflora a la superficie de lo visible y que se compone de fuerzas: el interior del objeto se vuelve ahora exterior, lo penetra y crea alrededor un territorio de fuerzas. Todo esto resulta de la dinámica de la atmósfera. Todo esto es lo que la danza produce. [...] la danza implica siempre un contagio de los cuerpos*”

Gil, José. Ob. Cit., (p.120)

<sup>49</sup> José Gil desarrolla similares argumentos acerca de cómo el interior del cuerpo se transforma en exterior con referencia a la arquitectura en su texto “*The Infinite Palace*” escrito acerca del pabellón de Portugal en la edición número 11 de la Bienal de Venecia en 2008.



raíz fenomenológica terminan de ilustrar nuestro panorama- o nuestro punto de partida para seguir la presente investigación en el futuro. Nos referimos a las corrientes denominadas “*somaesthetics*” y “*environmental aesthetics*”. Ambas tienen su base en lo *somático*<sup>50</sup>.

*Somaesthetics* según Richard Shusterman se referiría a cómo experimentamos y usamos nuestro cuerpo (o soma) como lugar de apreciación perceptiva (*aesthesia*- del griego “*aisthesis*” que se refiere a la percepción sensorial) y creación. Según esto, hablamos de una conciencia desde el interior de nuestro cuerpo, situado, relacional y en simbiosis, en lugar de entenderlo como un ente autónomo. Se trata de enfocarnos en una conciencia perceptiva aumentada, como la que comentábamos proporciona la danza. Para Shusterman los pioneros de esta corriente serían Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Ludwig Wittgenstein, William James y John Dewey. En su libro “*Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*”<sup>51</sup> mediante un análisis crítico de las teorías de estos referentes construye no sólo un discurso teórico sino también práctico en lo que denomina “*practical somaesthetics*”, de esta forma como refleja el filósofo japonés Satoshi Higuchi<sup>52</sup>, Shusterman va más allá de las prácticas filosóficas que consideran el cuerpo en su totalidad- nada comunes en occidente a diferencia de las filosofías orientales que con generalidad contemplan la sabiduría corporal- incorporando una nueva visión que incluye también las prácticas físicas. *Somaesthetics* sería un ámbito que no sólo se estudia sino que se practica, obteniendo este aumento de los umbrales perceptivos desde dentro del fenómeno experimentado. La danza nos ha mostrado en esta investigación alguna de estas expansiones. En cuanto a la segunda corriente que apuntábamos “*environmental aesthetics*” desarrollada por Arnold Berleant<sup>53</sup>, indaga a su modo en estas ideas. Si mediante las ideas de Shusterman se afina la conciencia somática perceptiva, y el cuerpo o soma adquiere límites borrosos por su tendencia a la simbiosis, según Berleant, el entorno (*environment*) es otro de los supervivientes consecuencia de la dualidad (con la que ya no operamos) cuerpo y mente, es decir el entorno no sería algo que contemplamos sino que tal y como venimos reclamando cuerpo y entorno son continuos. La conciencia perceptiva (*aesthetics*), que nos hace entrar en flujo, estar en continuidad con lo que nos rodea es parte de esta corriente también de raíz fenomenológica. Según Berleant siguiendo estas ideas, la arquitectura es inseparable del cuerpo en este sentido y por tanto es fundamental tener en cuenta esta continuidad perceptiva entre cuerpo y entorno a la hora de

---

<sup>50</sup> Término que en el sentido que aquí nos interesa, fue acuñado por Thomas Hanna en los años setenta para hacer referencia al cuerpo experimentado desde el interior, es decir cuerpo y mente no están separados sino que se experimentan como un todo. Si bien Thomas Hanna empezó a trabajar con el término *soma* (de origen griego) durante los años sesenta, el primer libro en el que utilizó el término fue “*Bodies in Revolt*” (1970). Thomas acuñó el término *somatics*, en 1976 cuando fundó “*The Somatics Magazine-Journal*” de “*The Bodily Arts and Sciences*”. *Somatics* sería el campo de investigación que estudia el cuerpo a través de la perspectiva de la experiencia (percepción) personal.

<sup>51</sup> Shusterman, Richard: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2008.

<sup>52</sup> AA.VV: *Concepts of Aesthetic Education. Japanese and European Perspectives*, Waxmann, Münster, 2007. Ver Higuchi, Satoshi: *Eastern Mind-Body Theory and Somaesthetics*

<sup>53</sup> Ver por ejemplo: Berleant, Arnold: *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.

proyectar algo nuevo. Para él, la experiencia arquitectónica es principalmente somática<sup>54</sup> y ligada al instante, a la conciencia sensorial del momento.

Llegados a este punto y para terminar, recuperemos nuestras dos últimas preguntas acerca de las prácticas arquitectónicas y coreográficas que en este momento desarrollan estas vías de la “fenomenología expandida”. Ya hemos visto como Juan Navarro ilustra una de las líneas de trabajo más completas evolucionando desde los posicionamientos fenomenológicos asociados principalmente a la materialidad hacia la expansión de la *conciencia perceptiva* en los términos que hemos definido en estas conclusiones y apuntado en los capítulos primero y cuarto. Nos parece que al menos hay otros dos ejemplos<sup>55</sup> que nos gustaría destacar, el primero de ellos es el trabajo de Edouard François (1957)<sup>56</sup>. En su quehacer vemos una cierta expansión hacia la fantasía, los arquetipos y lo que podríamos denominar belleza primigenia u original, en muchas ocasiones asociada a la naturaleza y que tendría que ver con lo que hemos estudiado en los capítulos tercero y quinto y con nuestra segunda hipótesis de trabajo. Redefine arquetipos (*Archetypecture*) explorando la dimensión de la imaginación y la “empatía” con la materia y en su proceso utiliza la palabra y la imagen poética, la arquitectura sería una forma de escritura. La fusión con el medio se realiza a partir de la heterogeneidad de la sustancia, la materia y la imaginación. Las técnicas del collage o la libre asociación que estudiábamos abren un nuevo panorama al ser recuperadas en este momento asociadas al trabajo de E. François. La heterogeneidad incluye singularidades y negociaciones con las situaciones locales. Por último podríamos aludir a la vía de trabajo atmosférico/termodinámica- somática que nos parece reflejada en el trabajo de Philippe Rahm<sup>57</sup> (1967). En algunos aspectos ejemplifica las vías abiertas por la “*somaesthetics*” y la “*environmental aesthetics*” y recoge temas que hemos estudiado en los capítulos segundo y sexto así como muchas de nuestras hipótesis de trabajo. En su producción<sup>58</sup>, hablamos de una arquitectura de aire, invisible pero modificada físicamente. Una modalidad aérea de nuestra quinta hipótesis donde determinadas trazas se revelan en el aire de forma invisible pero afectando y dejándose afectar por nuestro cuerpo, en un único sistema complejo<sup>59</sup>. La arquitectura se puede respirar y se nutre del continuo entre entorno y cuerpo que nos revelan la danza, la filosofía pero también las neurociencias. Sólo se puede monitorizar, cartografiar desde dentro. En cuanto a las técnicas coeográficas nos parece que el laboratorio experimental que la arquitectura tiene en la danza no ha terminado, al contrario. Numerosos coreógrafos<sup>60</sup> serían

---

<sup>54</sup> Berleant, Arnold: *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992. (p.152)

<sup>55</sup> La elección de estos ejemplos está basada en la configuración de una metodología proyectual que contemple todas las áreas de trabajo que hemos explorado. Si bien no es la única, sí ilustra todas las vías que manejamos a juicio de la autora.

<sup>56</sup> AA.VV: B2B2SP Édouard François, Archibooks, París, 2008

<sup>57</sup> Rahm, Philippe: *Architecture Météorologique*, Archibooks, París, 2009.

<sup>58</sup> En solitario y con anterioridad junto a Jean- Gilles Décosterd.

<sup>59</sup> Ver el proyecto “*The Hot Death*” junto al coreógrafo Gilles Jobin. París, 2006.

<sup>60</sup> Por ejemplo en el trabajo que se deriva y evoluciona del Judson Dance Theater en lo concerniente por ejemplo a las series, variaciones y repeticiones es interesante la línea Trisha Brown> Pina Bausch> Anne

de interés para continuar con esta urdimbre que hemos trazado en nuestra tesis comparativa entre arquitectura y danza, pero vamos a dirigir nuestra mirada para concluir hacia William Forsythe. El trabajo de William Forsythe es extremadamente rico en procesos e intenciones espaciales. Vamos sólo a nombrar dos aspectos que dejan la presente investigación con determinadas trazas para investigaciones futuras: el referente a sus “*objetos coreográficos*” y el concerniente a sus *procesos* con la inclusión de mapas, notaciones y series de operaciones diversas. Los objetos coreográficos<sup>61</sup> de Forsythe tienen de algún modo su origen en una colaboración con Daniel Libeskind en 1989: “*The Books of Groningen*” donde instauraba una coreografía “lenta” para el crecimiento de cincuenta árboles a orillas de un canal en esta ciudad. Esto sentó el precedente para instalaciones que se configuraban como *entornos coreográficos* y en los que “no bailarines” se verían afectados por esta coreografía espacial o ambiental, un buen ejemplo sería “*Tight Roaring Circle*”<sup>62</sup> (1997). Esta definición de coreografía que utiliza William Forsythe, como principio organizativo ambiental, tiene límites difusos con el espacio arquitectónico y nos parece un territorio a testar: el entorno coreográfico (arquitectónico) animaría al cuerpo a leer cada señal del medio con el que se encuentra en continuidad<sup>63</sup>. Asociado a estas intenciones está el aspecto procesual de Forsythe. Es muy amplio el abanico de procesos creativos con los que trabaja. Nombraremos tres de las estrategias: Por un lado nos encontramos con la profundización de las teorías de Laban- Forsythe recupera la Kinesphera- con las que amplía el vocabulario del movimiento posible (como también veíamos en Cunningham el movimiento es su principal argumento). Se trata de una especie de alfabeto (similar en origen a los proto-elementos arquitectónicos que comentábamos en Steven Holl) que a partir de operaciones que se les aplica y que se pueden combinar crean un sistema complejo. El sistema está definido en “*Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*”<sup>64</sup> y tiene su origen en las líneas espaciales que los bailarines de ballet acostumbran a visualizar. A partir de operaciones espaciales aplicadas a unas primeras líneas básicas, se crea un vocabulario evolucionado-desde el ballet y los estudios de Laban- de resultados no conocidos. Se deja de pensar en el resultado y a cambio se internalizan las corrientes de movimiento, lo que tiene sus consecuencias “atmosféricas” como nos ha mostrado José Gil. Sólo un ejemplo para finalizar en el que además veremos las otras dos estrategias asociadas. La coreografía de *ALIE/N A(C)TION Part I* (1992) se realizó

---

Teresa De Keersmaeker. Se pueden estudiar las trazas del Judson Dance Theater hasta la actualidad en Burt, Ramsay: *Judson Dance Theater. Performative traces*, Routledge, Canada, 2006.

<sup>61</sup> Forsythe, William: *Suspense*, JRP/Ringier, Zürich, 2008.

<sup>62</sup> Ver AA.VV: *Choreography and Dance. William Forsythe*, OPA Routledge, Abingdon, 2000.

<sup>63</sup> “*Choreographic object: it is a model of potential transition from one state to another in any space imaginable. [...] A choreographic object, or score, is by nature open to a full palette of phenomenological instigations because it acknowledges the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment.*”

“*Objeto coreográfico: es un modelo de la transición potencial de un estado a otro en cualquier espacio imaginable. [...] Un objeto coreográfico, o partitura, está por naturaleza abierto a una paleta completa de incitaciones fenomenológicas porque reconoce al cuerpo como totalmente diseñado para insistentemente leer cada señal de su entorno.*” Ensayo en soporte digital de William Forsythe:

<http://www.theforsythecompany.com/>

<sup>64</sup> Forsythe, William: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2000.

según un sistema de mapeado o cartografiado simultáneo desarrollado por todos los bailarines. Este mapeado combinaba, según una secuencia de fases: *documentos rigurosos*- como las proyecciones de la kinesfera de Laban proyectadas sobre un plano- con *elementos que provenían del azar*- la base del mapa era una doble página del texto de Raymond Roussel “*Impresiones de África*” sobre la que diversas figuras y trazas de papel iban ocultando o desvelando palabras diversas- con la elaboración de movimientos a partir del *alfabeto y operaciones que generaban distorsiones* ideadas en “*Improvisation Technologies*”, todo ello combinado con una estrategia que Forsythe denomina “*reading externally*” y que consiste en leer (y re-leer) cualquier tipo de traza como un mapa espacial del movimiento y pasarlo a plano o espacio sucesivamente con variaciones. La colisión de estos materiales en un único proceso, según yuxtaposiciones<sup>65</sup> sucesivas y su experimentación directa corporal en sucesivas fases- se cartografía estando sumergido en el evento- produce una ampliación de las posibilidades<sup>66</sup> impensable a priori. Esta herramienta coreográfica nos parece encarnar las *notaciones, técnicas cartográficas y mapas de procedimiento* con una nueva luz. Sería un documento heterogéneo capaz de dar cabida a situaciones locales, discontinuidades y cambios en el tiempo.

¿Podríamos superponer las vías arquitectónicas de trabajo señaladas en estas conclusiones a través de procesos coreográficos (proyectuales) como los que Forsythe propone a partir de múltiples yuxtaposiciones?

¿Pueden dar este tipo de procesos cabida al desarrollo de nuestras cinco hipótesis de trabajo?

Creemos que sí y que estas experimentaciones serían parte de los escenarios que esta metodología proyectual de raíz fenomenológica *expandida* es capaz de alumbrar. Siendo así, el camino no ha hecho más que empezar...

Madrid 12 de junio de 2012

---

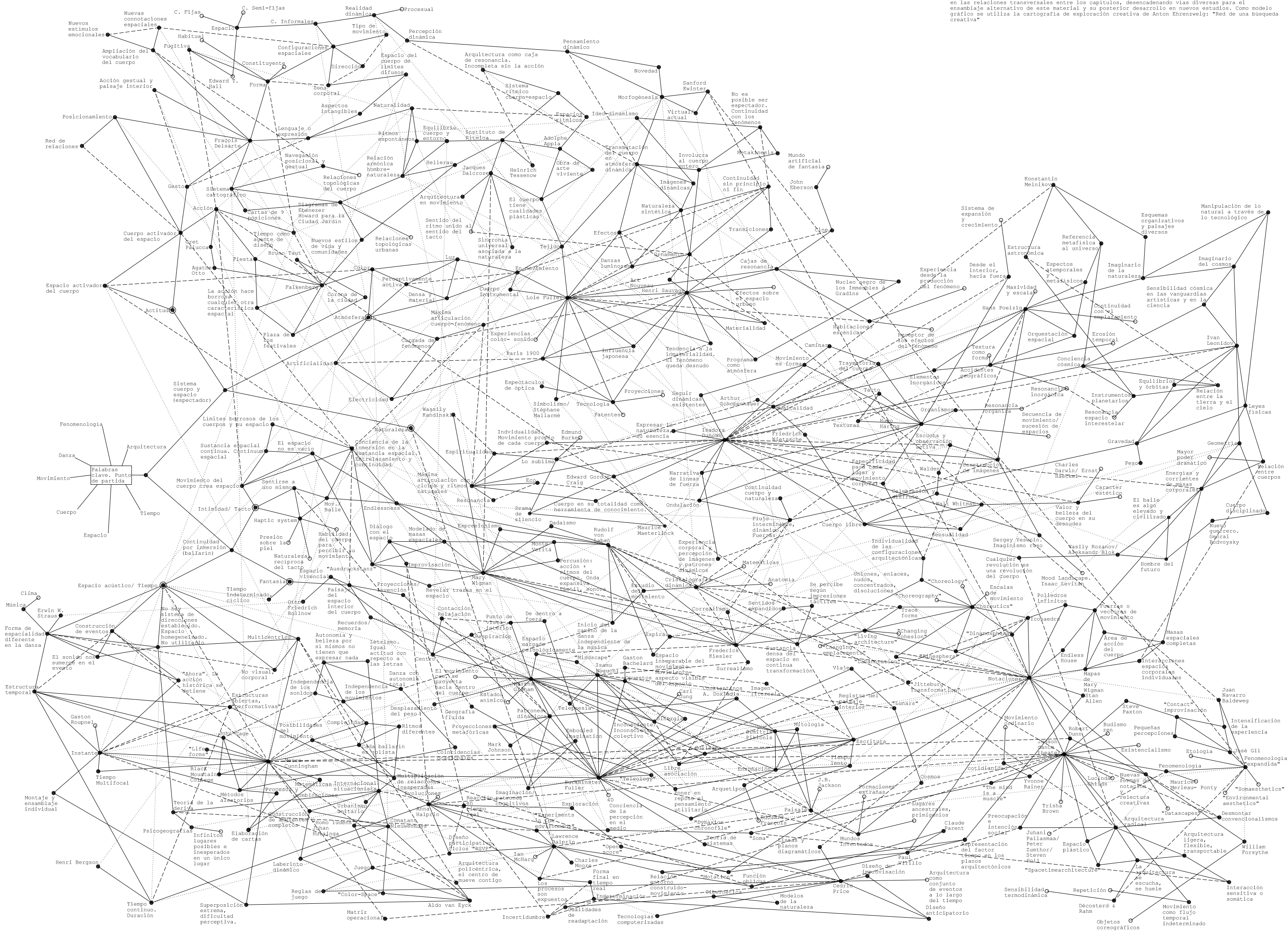
<sup>65</sup> “From now on there would be only incompleteness, discontinuity, fragments. [...] The modern work is proclaimed to be open. With such openness comes ambiguity, polysemy and a new boundlessness that seems capable of including anything, that is, “reflecting” anything, even the chaotic, hazardous processes of creation- yet not, notably and by design, actually “incorporating” time itself. Juxtaposition is said to be the law of such Works.”

“De ahora en adelante existirá solo lo incompleto, lo discontinuo, fragmentos. [...] El trabajo contemporáneo se proclama abierto. Con esta característica llega la ambigüedad, la polisemia y la infinitud que parece capaz de incluir todo, lo que significa, “reflejarlo” todo, incluso los procesos caóticos y aleatorios de la creación- aún no notablemente por el diseño, sino realmente “incorporando” el tiempo en sí mismo. Se dice que la yuxtaposición es la ley de estos trabajos.”

Kwinter, Sanford. Ob. Cit., (p.42-43)

<sup>66</sup> Es la misma inquietud con la que trabajaba Merce Cunningham.

Nota: El presente mapa trata de mostrar el panorama abordado en la investigación haciendo hincapié en las relaciones transversales entre los capítulos, desencadenando vías diversas para el ensamblaje alternativo de este material y su posterior desarrollo en nuevos estudios. Como modelo gráfico se utiliza la cartografía de exploración creativa de Anton Ehrenzweig: "Red de una búsqueda creativa"





## **BIBLIOGRAFÍA:**

# INTRODUCCIÓN

## Bibliografía de primer orden:

Bollnow, Friedrich: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.

Merleau-Ponty, Maurice: *Lo visible y lo invisible*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice : *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París, 1945.

Sheets-Johnstone, Maxine: *The Phenomenology of Dance*, The University of Wisconsin Press, U.S.A, 1966.

Straus, Erwin W.: *Phenomenological Psychology*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1966.

## Textos secundarios de apoyo:

AA.VV: *Danser sa Vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Centre Pompidou, París, 2011.

AA.VV: *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, New York, 1999.

Ábalos, Iñaki : *La Buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Howard Nadel, Myron/ Raymond Strauss, Marc: *The Dance Experience. Insights Into History, Culture and Creativity*, Princeton Book Company, Publishers, Hightstown, NJ, 2003.

Husserl, Edmund: *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, Martinus Nijhoff Publishers, Boston, 1983.

Husserl, Edmund: *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution*, Kluwer Academic Publishers, Boston, 1989.

Kersten, Fred: *Phenomenological Method: Theory and Practice*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1989.

Leigh Foster, Susan: *Choreographing History*, Indiana University Press, USA, 1995.

Leigh Foster, Susan: *Corporealities*, Routledge, London, 1996.

Lepecki, André: *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2004.

Lifar, Serge: *La danza*, Editorial Labor, Barcelona, 1966.

Lyotard, J.-F.: *La Fenomenología*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989.

Michael Levin, Michael: *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Los Angeles, 1993.

Norberg- Schulz, Christian: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London, 1976.

Norberg- Schulz, Christian: *Intentions in Architecture*, MIT, Cambridge, Massachussets, 1965.

- Quesada, Fernando: *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2003.
- Schlemmer, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios. Oskar Schlemmer, Paidós Estética, Barcelona, 1987.*
- Sheets-Johnstone, Maxine: *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, Imprint Academic, Exeter U.K. 2009.
- Sheets-Johnstone, Maxine: *The Primacy of Movement*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1999.
- Sheets-Johnstone, Maxine: *The Roots of Thinking*, Temple University Press, Philadelphia, 1990.
- Sheets-Johnstone, Maxine: *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1985.
- Straus, Erwin W.: *Man, Time and World. Two contributions to Anthropological Psychology*, Duquesne University Press, Pittsburg, 1982.
- Tuan, Yi-Fu: *Space and place. The perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.
- Weiss, Gail: *Body images. Embodiment as intercorporeality*, Routledge, New York/ London, 1999.

## **PRIMERA PARTE:**

### **CAPÍTULO 1: LA ACTITUD**

#### **Bibliografía de primer orden:**

- AA.VV: *Adolphe Appia. Escenografías*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2004.
- AA.VV: *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milán, 2001.
- AA.VV: *Dresdner Hefte 51*, Dresden, 2007.
- AA.VV: *Dresdner Hefte 95*, Dresden, 2008.
- AA.VV: *Genossenschaftliche Wohnanlagen von Messel und Taut*, Edition Arkadien, Berlin, 2004.
- AA.VV: *Hellerau. Die Idee vom Gesamtkunstwerk*, Werkbund/ Hellerau- Europäisches Zentrum der Künste, Leipzig, 2009.
- Amann, Renate: *Adolf Otto. Wohn- und Sozialreformer. Eine Biografie im Spiegel der Zeit*, Edition Arkadien, Berlín, 2001.
- Amann, Renate/ Neumann- Cosel, Barbara von/ Novy, Klaus/ Walleczek, Sylvia: *Zwischen Tradition und Innovation. 100 Jahre*, Edition Hentrich, Berlin, 1992.
- Appia, Adolphe: *The work of living art & Man is the measure of all things. A theory of the theatre*, Univ. of Miami Press, Florida, 1960.
- Brenne, Winfried: *Master of colourful architecture in Berlin. Bruno Taut*, Braun, Berlin, 2008.

Dalcroze, Jacques: *Eurhythmics Art and Education*, Ayer Company Publishers, North Stratford, 1930.

García Roig, José Manuel: *Arquitectos alemanes. Arquitectos desconocidos. 1 Bruno Taut*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2002.

García Roig, José Manuel: *Heinrich Tessenow. Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.

García Roig, José Manuel: *Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura. El movimiento de la ciudad-jardín en Alemania y el caso particular de Hellerau (1907- 1914)*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2000.

Hall, Edward T.: *The Hidden dimension*, Doubleday, Garden City, Nueva York, 1966.

Hall, Edward T.: *The Silent Language*, Anchor Books, Nueva York, 1973

Howard, Ebenezer: *Garden Cities of To-morrow*, The MIT Press, Massachusetts, 1965.

Lorenz, Karl: *Wege nach Hellerau. Auf den Spuren der Rhythmik*, Hellerau-Verlag Dresden. Kleine Sächsische Bibliothek, Dresden, 1994.

Michelis, Marco de: *Heinrich Tessenow (1876- 1950)*, Electa, Milán, 1991.

Mendelssohn, Peter de: *Das Junge Hellerau*, Hellerau- Verlag, Dresden, 1996.

Shawn, Ted: *Every little movement. A book about François Delsarte*, The Eagle Printing and Binding Company, Pittsfield, Massachusetts, 1954.

Stebbins, Genevieve: *Delsarte System of Dramatic Expression*, E.S Werner, Nueva York, 1885.

Taut, Bruno: *Architekturlehre. Grundlagen, Theorie und kritik aus der Sicht eines sozialistischen Architekten*, VSA, Berlin, 1977.

Taut, Bruno: *Escritos expresionistas*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

Tessenow, Heinrich: *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, seguido de *el país situado en el centro*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 1998.

#### Documentos de archivo:

*Der Falkenberg*, nº5 1921. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

*Der Falkenberg*, nº7 (8) 1924. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

*Siedlungsfeste in Falkenberg*, 1914- 1934. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

*Wohnungswirtschaft*. Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

#### **Textos secundarios de apoyo:**

Taut, Bruno: *La casa y la vida japonesas*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

Taut, Bruno: *Ein Wohn Haus*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1995.

Taut, Bruno: *La nuova abitazione*, Gangemi Editore, Roma, 1986.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Teoría de los colores*, Celeste Ediciones, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Madrid, 1999.

Kuhlmann, Christiane: *Charlotte Rudolph*, Steidl, Germany, 2004.

Schirren, Matthias: *Bruno Taut. Alpine Architektur*, Prestel, Berlín, 2004.

#### **Revistas:**

Michelis, Marco De: *Tessenow riformatore Siedlung e piccola città*, En: *Casabella*, nº 565, Febrero 1990.

Hays, Michael K.: Sobre el pabellón de Alemania de la Biennale de Venecia de 1991. Heinrich Tessenow, 1876- 1950, En: *Lotus*, nº 81, 1994.

#### **DVD:**

Shawn, Ted/ St. Denis: *Denishawn :The Birth of Modern Dance*, [DVD] Kultur video, 1988.

## **CAPÍTULO 2: LA ATMÓSFERA**

#### **Bibliografía de primer orden:**

AA.VV: *Henri Sauvage. 1873- 1932*, Editions des Archives d'Architecture Moderne, Bélgica, 1978.

AA.VV: *The Paradise Theatre. John Eberson*, Annual of the Theatre Historical Society of America, nº 16, New York.

Bergman, Gösta M.: *Lighting in the Theatre*, Almqvist&Wiksell, Uppsala, 1977.

Caws, Mary Ann (editora): *Mallarmé in Prose*, New Directions Publishing Corporation, USA, 2001.

Cooper Albright, Anne: *Traces of Light. Absence and presence in the work of Loïe Fuller*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2007.

Current, Richard Nelson / Current, Marcia Ewing: *Loïe Fuller: Goddess of Light*, Northeastern University Press, 1997.

Fuller, Loïe: *Fifteen Years of a Dancer's life, With Some Account of her Distinguished Friends*, BiblioLife, USA, 2010.

Garelick, Rhonda K.: *Electric Salome. Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 2007.

Haile Harris, Margaret: *Loïe Fuller: Magician of Light*, The Virginia Museum, Richmond, 1979.

Lista, Giovanni: *Danseuse de la Belle Epoque*, Editions Somogy, París, 1995.

Mallarmé, Stéphane: *Antología*, Visor de Poesía, Madrid, 2009

Mallarmé, Stéphane: *Another Dance Study: Settings and the Ballet*. En: *Mallarmé in Prose*, New Directions Publishing Corporation, New York, 2001.

Minnaert, Jean Baptiste: *Henri Sauvage*, Éditions Norma. Institut Français d'Architecture, París, 2002.

Sartre, Jean-Paul: *Mallarmé, or the Poet of Nothingness*, The Pennsylvania State University Press, U.S.A, 1988



#### Documentos de archivo:

Loïe Fuller: *Fait de Meaux rêves*. Rondel Collection. Bibliothèque de l'Arsenal.

#### **Textos secundarios de apoyo:**

AA.VV: *Antoine Pompe*, Museum of Ixelles, Bélgica, 1975.

AA.VV: *Glitz, Glamour & Sparkle: The Deco Theatres of John Eberson*, Annual of the Theatre Historical Society of America, nº 16, New York, 1989.

Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*, Renacimiento, Salamanca, 2010.

Baudelaire, Charles: *Pequeños Poemas en Prosa/ Los Paraísos Artificiales*, Catedra, Madrid, 1986.

Borsi, F./ Godoli, E: *Paris Art Nouveau. Architecture et Décoration*, Marc Vokar Editeur, París, 1989.

Downer, Lesley: *Madame Sadayacco. The Geisha Who Bewitched the West*, Gotham Books, New York, 2003.

Gaillard, Marc: *Paris. Les Expositions Universelles de 1855 á 1937*, Les Presses Franciliennes, Paris, 2003.

Morand, Paul: *1900 A.D*, William Farquhar Payson, Nueva York, 1931.

#### **Revistas:**

*Le Théâtre*, París, nº12, diciembre 1898.

R.Marx, *Loie Fuller*, *En: Arts de la Vie*, París, Vol. II, nº18, 1905.

### **CAPÍTULO 3: LA NATURALEZA**

#### **Bibliografía de primer orden:**

AA.VV: *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*, La Casa Encendida, Madrid, 2009.

AA.VV: *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Wienand, Köln, 2000.

AA.VV: *Isadora Duncan une sculpture vivante*, Musée Bourdelle Paris Musées, Paris, 2009.

AA.VV: *Ivan Leonidov*, Rizzoli, Nueva York, 1982.

Bachelard, Gaston : *La poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957.

Blundell Jones, Peter: *The Organic versus the Geometric*, Daehan Priting&Publishing, Korea, 1999.

Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Daly, Ann: *Done into Dance. Isadora Duncan en América*, Wesleyan University Press, U.S.A, 1995.

Duncan, Irma/ Ross MacDougall: *Isadora Duncan's Russian Days*, Victor Gollancz LTD, Londres, 1929.

- Duncan, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003.
- Duncan, Isadora: *Mi vida*, Losada, Buenos Aires, 2006.
- García Roig, José Manuel: *Arquitectos alemanes. Arquitectos desconocidos. 2 Hugo Häring*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2002.
- García Roig, José Manuel: *Tres arquitectos alemanes. Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004.
- Gordon Craig, Edward: *On the Art of the Theatre*, Seven Arts Book Club, Londres, 1958.
- Gozak, Andrei/ Pallasmaa, Juhani: *The Melnikov House. Moscow (1927- 1929)*, Academy Editions, Gran Bretaña, 1996.
- Ilych Schneider, Ilya: *Isadora Duncan. The Russian Years*, Dacapo Paperback, Londres, 1968.
- Lever, Maurice: *Isadora*, Circe, Barcelona, 1989.
- Levien, Julia: *Duncan Dance*, Princeton Book Company, U.S.A, 1994.
- Magnus, Maurice: *Gordon Craig and his Art*, Edward Gordon Craig Papers, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas, 1907.
- Marquart, Christian: *Hans Poelzig. Architect- Painter- Designer*, Ed. Wasmuth, 1995.
- Mélnikov, K.S: *Escritos*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2001.
- Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratrusta*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- Nietzsche, Friedrich: *El Nacimiento de la Tragedia*, EDAF, Madrid, 1998.
- Posener, Julius: *Hans Poelzig. Reflections on his life and work*, The MIT Press, U.S.A, 1992.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emilio o la educación*, [digital pdf], elaleph.com, 2000. Disponible en: <http://www.elaleph.com/>
- Schwarz, Hans- Peter: *Ivan Ilich Leonidov- La Citta del Sole*, Oktogon Verlag, Stuttgart-München, 1989.
- Starr, S. Frederick: *Melnikov*, Princeton University Press, Oxford, 1978.
- Stüdermann, Natalia: *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, TanzScripte, Berlin, 2008.
- Thoreau, D.: *Walden*, [digital pdf], Robert F. Sayre, 1854. Reprint: The Internet Bookmobile, Virginia, 1895. Disponible en: <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/ThoWald.html>
- Whitman, Walt: *The Complete Poems*, Penguin Classics, Londres, 1986.
- Worringer, W.: *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Yesenin, Sergey: *The Complete Poetical Works of Yesenin*, Floridian Publisher, U.S.A, 1942.
- Yesenin, Sergei: *Yesenin, The selected*, USA, 2010.

### **Textos secundarios de apoyo:**

AA.VV: *El Cosmos de la Vanguardia Rusa: Arte y Exploración Espacial. 1900-1930*, Fundación Botín, Santander, 2010.

AA.VV: *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira Editore, Milán, 1999.

AA.VV: *Naturaleza y Artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

Ábalos, Iñaki: *Atlas Pintoresco Vol.1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Ábalos, Iñaki: *Atlas Pintoresco Vol.2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

Blundell Jones, Peter: *Hans Scharoun*, Phaidon, Hong Kong, 1995.

Duchting, Hajo: *Paul Klee. Painting Music*, Prestel, Munich, 1997.

Mondry, Henrietta: *Vasily Rozanov and the Body of Russian Literature*, Slavica, Bloomington, Indiana, 2010.

Munford, Lewis: *My Work and Days: A Personal Chronicle*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1979.

Rozanov, Vasily: *Four Faces of Rozanov: Christianity, Sex, Jews, and The Russian Revolution*, Philosophical Library, Nueva York, 1978.

### **Revistas:**

Herman Sörgel: *Vorschläge zu einem Tanzübungs- und Vorführungsraum*, En: *Baukunst*, Ed. Benhard Borst, Munich, Vol.1, nº7, 1925

### **DVD:**

Duncan, Isadora: *Isadora Duncan: Movement from the soul*, [DVD] Geller/ Goldfine, 1988.

## **SEGUNDA PARTE:**

### **CAPÍTULO 4: LA INTIMIDAD/ LO TÁCTIL**

#### **Bibliografía de primer orden:**

AA.VV: *Frederick Kiesler. 1890- 1965*, Architectural Association, Londres, 1989.

AA.VV: *Frederick Kiesler. Endless Space*, MAK Vienna, 2001.

AA.VV: *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*, IVAM, Valencia, 1997.

AA.VV: *Frederick J. Kiesler. Endless Space*, MAK Vienna and MAK Center for Art and Architecture, Hatje Cantz Verlag, Austria, 2001.

AA.VV: *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989.

AA.VV: *Tanz in dieser Zeit*, Universal Edition, Viena, 1926.

Hutchinson Guest, Ann: *Choreo-graphics. A comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the present*, Gordon and Breach, Amsterdam, 1989.

Kiesler, Frederick J. : *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*, Simon and Schuster, USA, 1966.

Kiesler, Frederick J. : *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996.

Laban, Rudolf von: *Choreutics*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1966.

Laban, Rudolf von: *Choreutik: Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Germany, 1991.

Laban, Rudolf von: *A life for dance*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1975.

Laban, Rudolf von: *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1975.

Laban, Rudolf von: *Modern Educational Dance*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1963.

Montagu, Ashley: *Touching: the human significance of the skin*, Columbia University Press, New York, 1971.

Pardo, José Luis: *La intimidad*, Pre-textos, Valencia 1996.

Rodaway, Paul: *Sensuous Geographies. Body, sense and place*, Routledge, New York, 1994.

Wigman, Mary: *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1966.

Wigman, Mary: *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1975.

#### Documentos de archivo:

Kiesler, Frederick: *Grotto for the New Being*. Texto mecanografiado, Julio, 1966. Archivo Fundación Kiesler, Viena. [Austrian Frederick and Lilian Kiesler Private Foundation]

Kiesler, Frederick: *Form is Language*, En: *Art News*, Vol.59, nº2, Abril 1960. Archivo Fundación Kiesler, Viena. [Austrian Frederick and Lilian Kiesler Private Foundation]

Kiesler, Frederick: *Hazard and the Endless House*, En: *Art News* Vol. 59, nº7, Noviembre 1960. Archivo Fundación Kiesler, Viena. [Austrian Frederick and Lilian Kiesler Private Foundation]

Wigman, Mary: *The Language of Dance*, 582. 83/73/1465. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste]

Wigman, Mary: *Living Experience and Dance Creation*, 584. 83/73/1467. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste]

Wigman, Mary: *The Modern Dance in Germany*, 83/73/1471. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste]

Wigman, Mary: *The New German Dance*, 83/73/1487. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste]

Wigman, Mary: *My Teacher Laban, 1953*, 83/73/1460. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste]

Wigman, Mary: *You have asked me to talk to you about the Modern German Dance*. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste].

Dibujos de Mary Wigman. Archivo de la Academia de Artes de Berlín [Akademie der Künste]  
Referencias: 0963\_08 / 0963\_10 / 0963\_16 / 0963\_17 / 0963\_22 / 0963\_23 / 0963\_24 /  
0963\_26 / 1203\_r / 1203\_v / 1244\_01 / 1244\_02 / 1244\_03 / 1244\_04 / 1244\_05 / 1244\_06

#### **Textos secundarios de apoyo:**

Partsch- Bergsohn, Isa: *The makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, Princeton Book Company, 2002.

Steinbeck, Dietrich: *Mary Wigmans Choreographisches Skizzenbuch. 1930- 1961*, Edition Hentrich, Berlin, 1987.

Tournier, Michel: *Los Meteoros*, Alfaguara, Madrid, 1986.

#### **Revistas:**

Alfred Polgar: *Franziska*, En: *Die Weltbühne*, Berlín, nº 14, abril 1925

Kiesler, Frederick: *Segundo Manifiesto del Correalismo*, En: *Art International*, nº 9, marzo 1965.

Kiesler, Frederick: *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, En: *Architectural Record*, 86/3, septiembre 1939.

Wachman, A.: *Polyedres Infinis. Recherche mathématique de configurations spatiales*, En: *Techniques et Architecture. Structures Spatiales, un Bilan*, París, nº 309, mayo 1976.

Walters, John L.: *Sound, code, image*, En: *Eye*, Vol. 7, nº 26, otoño 1997.

#### **DVD y Vídeos:**

Wigman, Mary: *Mary Wigman 1886-1973. When the fire dances between two poles*, [VHS] Dance Horizons Video, Pennington NJ, 1991.

## **CAPÍTULO 5: LA FANTASÍA**

#### **Bibliografía de primer orden:**

AA.VV: *Buckminster Fuller. Starting with the Universe*, Whitney Museum of American Art & Yale University Press, New York, 2008.

AA.VV: *Dimitris Pikionis, Architect 1887- 1968. A Sentimental Topography*, Architectural Association, Londres, 1989.

AA.VV: *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*, Harry N. Abrams, INC. Publishers and the Isamu Noguchi Foundation, Nueva York, 1994.

Bachelard, Gaston: *El Aire y los Sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

Ferlenga, Alberto: *Pikionis. 1887- 1968*, Editorial Electa, Milán, 1999.

Fletcher, Valerie J.: *Isamu Noguchi. Master Sculptor*, Scala Publishers, Londres, 2004.

Fuller, Buckminster: *Operating Manual for Spaceship Earth*, Lars Müller Publishers, Italy, 2008.

Fuller, Buckminster: *Utopia or Oblivion. The Prospects for Humanity*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2008.

Fuller, Buckminster: *Your Private Sky*, Lars Müller Publishers, Italy, 1999.



Graham, Martha: *Martha Graham*, Circe, Barcelona, 1995.

Graham, Martha: *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1973.

Grimaldi, Roberto: *R. Buckminster Fuller 1895 1983*, Officina Edizioni, Roma, 1990.

Jackson, J.B.: *American Space*, W.W. Norton & Company, USA, 1972.

Jackson, J.B.: *Landscapes*, The University of Massachusetts Press, U.S.A, 1970.

Jackson, J.B.: *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, Yale, 1994.

Johnson, Mark / Lakoff, George: *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Johnson, Mark: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997.

Johnson, Mark & Lakoff, George: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.

Jung, C. G.: *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969.

Kepes, Gyorgy: *The new landscape in art and science*, Paul Theobald, Chicago, 1956.

Leigh Foster, Susan: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Los Angeles, 1986.

Noguchi, Isamu: *The Sculpture of Spaces*, Whitney Museum of American Art, New York, 1980.

Sontag, Susan: *Against Interpretation and other Essays*, Picador, New York, 1965.

Supovitz, Marjory: *Gyorgy Kepes*, The MIT Press Visual Arts Series, Massachusetts, 1978.

Tracy, Robert: *Spaces of the Mind. Isamu Noguchi's Dance Design*, Proscenium Publishers, New York, 2000.

#### **Textos secundarios de apoyo:**

AA.VV: *(The) Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*, Oxford University Press, Nueva York, 1979.

AA.VV: *Matta. Ceres Ceresa, Heres la Tierra*, Galería Almirante, Madrid, 1999.

AA.VV: *Recovering Landscape*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

Alexander, Christopher: *A Pattern Language. Towns- Buildings- Construction*, Oxford University Press, New York, 1977.

B. Siegel, Marcia: *The Shapes of Change. Images of American Dance*, University of California Press, California, 1979.

Carson, Rachel: *The Sea around Us*, Staples Press Limited, Londres, 1951.

Chillida, Alicia/ y otros: *Paisaje y Memoria*, La Casa Encendida, Madrid, 2004.

Humphrey, Doris: *The art of making dances*, Princeton Book Company/ Dance Horizons, NJ, 1959/ 1987.

Loffi Randolin, Marina: *El libro de los sueños*, Editorial Casariego, Madrid, 2003.

Lynne Hanna, Judith: *The Performer-Audience Connection. Emotion to Metaphor in Dance and Society*, University of Texas Press, Texas, 1983.

Steenbergen, Clemens/ Reh, Wouter: *Arquitectura y Paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Trowbridge, Charlotte: *Dance Drawings of Martha Graham*, Dance Observer, New York, 1945.

#### **Revistas:**

*Shelter*, U.S.A, Vol. 2 No.5, noviembre 1932.

#### **DVD y Vídeos:**

Graham, Martha: *Martha Graham. An American original in performance*, [DVD]. Kultur Video, 2002.

Graham, Martha: *Martha Graham. Dance on Film*, [DVD] Criterion Collection, 2007.

Noguchi, Isamu: Isamu Noguchi, [VHS], Phaidon, 1995.

## **CAPÍTULO 6: EL ESPACIO ACÚSTICO/ EL TIEMPO**

#### **Bibliografía de primer orden:**

AA.VV: *The Austrian Phenomenon. Architecture Avantgarde Austria, 1956- 1973*, Birkhäuser/ Architekturzentrum Wien, Viena, 2010.

AA.VV: *Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2003.

AA.VV: *Teoría de la Deriva y otros Textos Situacionistas sobre la Ciudad*, ACTAR, MACBA, Barcelona, 1997.

AA.VV: *Yvonne Rainer. Radical Juxtapositions 1961- 2002*, The University of the Arts, Philadelphia, 2002.

AA.VV: *Where the Revolution Began. Lawrence and Anna Halprin and the Reinvention of Public Space*, Spacemakers Press, Washington, 2009.

Bachelard, Gaston: *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Banes, Sally: *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962- 1964*, Duke University Press, London, 1993.

Bergson, Henri: *La Evolución Creadora*, Cactus Serie Perenne, 2007.

Bergson, Henri: *Matter and Memory*, Zone Editors, Nueva York, 1990.

Bloomer, Kent C. / Moore, Charles W.: *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press, Massachusetts, 1977.

Brown, Carolyn: *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press, Illinois, 2007.

Brown, Trisha: *So that the audience does not know whether I have stopped dancing*, Walker Art Center, Minneapolis, 2008.

Burt, Ramsay: *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, Londres, 2006.

Cage, John: *Composition in Retrospect*, Exact Change Cambridge, Massachusetts, 1993.

Cage, John M.: *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Librería Yerba : CajaMurcia, Murcia, 1999.

Cage, John: *Silence*, Wesleyan University Press, USA, 1961.

Careri, Francesco: *Constant. New Babylon, una città nomade*, Universale di Architettura, Roma, 2001.

Celant, Germano: *Merce Cunningham*, Editorial Charta, Milán, 1999.

Cunningham, Merce: *Changes: Notes on Choreography*, Something Else Press, New York, 1968.

Cunningham, Merce/ Lesschaeve, Jacqueline: *The Dancer and the Dance*, Marion Boyars Publishers, USA & Great Britain, 1991.

Cunningham, Merce/ Vaughan, David: *Other Animals. Drawings and Journals*, Aperture Books, New York, 2002.

Halprin, Anna: *Mouvements de vie*, Contredanse, Bruxelles, 2009.

Halprin, Anna: *The Planetary Dance: a dance for peace among people and peace with the earth*, [score], Anna Halprin, 1980.

Halprin, Lawrence: *Notebooks, 1959- 1971*, The MIT Press, Massachusetts, 1972.

Halprin, Lawrence: *Changing Places*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1986.

Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

Lambert-Beatty, Carrie: *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, The MIT Press, USA, 2008.

Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck Works*, Birkhäuser, Basel, 1999.

Loupe, L./ Virilio, P./ y otros: *Traces of Dance*, Dis Voir, Paris, 1994.

Mathews, Stanley: *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog Publishing, Londres, 2007.

Price, Cedric: *Opera*, Wiley- Academy, Londres, 2003.

Price, Cedric: *Re:CP*, Birkhäuser, Basel, 2003.

Rainer, Yvonne: *Feelings are Facts. A life*, MIT Press, USA, 2006.

Redhead, Steve : *The Paul Virilio reader*, Columbia University Press, New York, 2004.

Sontag, Susan: *Dancers on a plane: Cage, Cunningham, Johns*, Thames and Hudson: Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1990.

Virilio, Paul/ Parent, Claude: *Architecture Principe 1966 et 1996*, Les Editions de L'imprimeur, Besançon, 1996.

Wood, Catherine: *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*, Afterall Books, Londres, 2007.

Zweifel, Stefan/ Steiner, Juri/ Stahlhut, Heinz : *In girum imus nocte et consumimur igni- The situationist international (1957- 1972)*, Museo Tinguely, Basel, 2006.

### **Textos secundarios de apoyo:**

AA.VV: *Arquitectura Radical*, CAAM, Gran Canaria, 2002.

AA.VV: *Dance with Archigram*, Space, Seoul, 2005.

AA.VV: *I Ching. El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977.

Boesiger, W./ Stonorov, O./ Bill, M.: *Le Corbusier Oeuvre Complète*, vol. I- VIII, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin, 1995.

Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Forti, Simone: *Handbook in Motion. An Account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/ Nueva York University Press, Halifax / Nueva York, 1974.

Frétard, Dominique : *Danse Contemporaine. Danse et non- Danse. Vingt-cinq and d'histoires*, Editions Cercle D'Art, Paris, 2004.

Hall, Edward T.: *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*, Anchor Books, Nueva York, 1984.

Halprin, Anna: *Returning to Health with Dance, Movement and Imagery*, LifeRhythm, Mendocino, 2002.

Hay, Deborah: *Lamb at the Altar. The Story of a Dance*, Duke University Press, London, 1996.

Hays, K. Michael: *Architecture Theory since 1968*, Columbia Books of Architecture, New York, 1998.

J. Turner, Margery: *New Dance. Approaches to Nonliteral Choreography*, University of Pittsburgh Press, London, 1971.

Katz, Vincent: *Black Mountain College. Una aventura americana*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

Ockman, Joan: *Architecture Culture 1943- 1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/ Rizzoli, New York, 1993.

Rainer, Yvonne: *The Films by Yvonne Rainer*, Indiana University Press, USA, 1989.

Sayre, Henry M.: *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Worth, Libby / Poinor, Helen: *Anna Halprin*, Routledge, Londres, 2004.

### **Revistas:**

*Danser, Hommage à Merce Cunningham*, París, Septiembre, 2009.

*Repères, Merce Cunningham et la danse en France*, Paris, n°23, Abril, 2009.

*Texte zur Kunst*, Generali Foundation, Viena, n° 39, Septiembre de 2010.

#### **DVD:**

Brown, Trisha: *Trisha Brown. Early Works 1966- 1979*, [DVD] ARTPIX Notebooks, 2004.

Cage John/ Cunningham, Merce: *Cage/ Cunningham. A film by Elliot Caplan*, [DVD] Kultur video, 1991.

Cage John/ Cunningham, Merce: *Points in Space. Merce Cunningham dance company*, [DVD], Elliot Caplan, Kultur Video, 2007.

Cunningham, Merce: *Merce Cunningham. A lifetime of dance*, [DVD] Masters production, 2000.

Cunningham, Merce: *Merce Cunningham Collection. Volume I. Three films by Merce Cunningham and Elliot Caplan*, [DVD] Éditions à voir, 2003.

Cunningham, Merce: *Split Sides. Merce Cunningham Dance Company*, [DVD], Merce Cunningham Dance Company & Artpix, 2009.

Debord, Guy: *La Société du Spectacle/ Réfutation de Tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été portés sur le film "La Société du Spectacle"*, [DVD], Gaumont, 2008.

Forti, Simone: *Simone Forti. An evening of dance construction*, [DVD] Artpix Notebooks, 2009.

Halprin, Anna: *Breath Made Visible*, [DVD] Ruedi Gerber, Projektor, 2010.

Halprin, Anna: *Planetary Dance 2003*, [DVD] John Veltri, Anna Halprin, Earthalive Communications, 2003.

Halprin, Anna: *Right On/ Ceremony of Us*, [DVD], Anna Halprin & Studio Watts, 1969.

Halprin, Anna / Halprin, Lawrence: *Inner Landscapes. Lawrence and Anna Halprin*, [DVD] KQED San Francisco, 1991.

Paxton, Steve: *Material for the Spine. A movement study*, [DVD] Contredanse, 2008.

## **CONCLUSIONES**

#### **Bibliografía de primer orden:**

AA.VV: *B2B2SP Édouard François*, Archibooks, París, 2008

AA.VV: *Choreogarphy and Dance. William Forsythe*, OPA Routledge, Abingdon, 2000.

AA.VV: *Concepts of Aesthetic Education. Japanese and European Perspectives*, Waxmann, Münster, 2007.

AA.VV: *Incorporations*, Zone Editors, Nueva York, 1992.

AA.VV : *Navarro Baldeweg*, Tanais Ediciones, Sevilla, 2001.

AA.VV: *What is Dance?*, Oxford University Press, New York, 1983.

Allen, Stan: *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Expanded Second Edition, Routledge, New York, 2009.



Binswanger, Ludwig / Foucault, Michel: *Dream and Existence, Review of Existential Psychology & Psychiatry*, 1986.

Brandstetter, Gabriele/ Völckers, Hortensia: *ReMembering the Body, STRESS, an image-essay by Bruce Mau with texts by André Lepecki*, Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000.

Berleant, Arnold: *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.

Décosterd, Jean-Gilles/ Rahm, Philippe: *Distorsions*, HYX, Orléans, 2005.

Décosterd, Jean-Gilles/ Rahm, Philippe: *Physiological Architecture*, Birkhäuser, Berlin, 2002.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988.

Dewey, John :*Art as experience*, Perigee Trade, USA, 1980.

Foucault, Michel: *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 1990.

Forsythe, William: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2000.

Forsythe, William: *Suspense*, JRP/Ringier, Zürich, 2008.

Gil, José: *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Iluminuras, Sao Paulo, 2005.

Gil, José: *Metamorphoses of the Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

González García, Ángel: *El Resto*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

González García, Ángel/ Lahuerta, Juan José: *Juan Navarro Baldeweg*, Electa, Milán, 1996.

González, Angel/ Granell, Enrique: *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1999.

Holl, Steven: *Anchoring: selected projects 1975- 1988*, Princeton Architectural Press, New York, 1991.

Holl, Steven: *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

Holl, Steven: *Idea and Phenomena*, Lars Müller Publishers, Switzerland, 2002.

Holl, Steven: *Intertwining: selected projects 1989- 1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996.

Holl, Steven: *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.

Holl, Steven: *Written in Water*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2002.

Holl, Steven/ Kwinter, Sanford/ Safont-tria, Jordi: *Color, Light, Time*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2011.

Holl, Steven/ Pallasmaa, Juhani/ Pérez Gómez, A.: *Questions of perception : phenomenology of architecture*, A+U Architecture and Urbanism, Tokyo, 1994.

Kwinter, Sanford: *Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Massachusetts, 2001.

Navarro Baldeweg, Juan: *Constelaciones*, Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2011.

Navarro Baldeweg, Juan: *La Habitación Vacante*, Pre-Textos, Gerona, 1999.

Pallasmaa, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio. Juhani Pallasmaa: objetos y diseños arquitectónicos*, Ministerio de Fomento, Madrid, 1999.

Pallasmaa, Juhani: *The Architecture of Image. Existential space in cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001.

Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions, Londres, 1996.

Pallasmaa, Juhani: *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester (West Sussex), 2009.

Rahm, Philippe: *Architecture Météorologique*, Archibooks, París, 2009.

Shusterman, Richard: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2008.

Uexküll von, Jakob: *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.

Uexküll von, Jakob: *Theoretical Biology*, Harcourt & Brace and Company, New York, 1926.

Zumthor, Peter: *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

#### **Textos secundarios de apoyo:**

AA.VV: *Cartographies. Poststructuralism and the mapping of bodies and spaces*, Allen&Unwin, Australia, 1991.

AA.VV: *Ideokineis. A Creative Approach to Human Movement & Body Alignment*, North Atlantic Books, California, 2006.

Bainbridge Cohen, Bonnie: *Sensing, Feeling, and Action*, Contact Editions, U.S.A, 1993.

Barbara, Anna/ Perliss, Anthony: *Invisible Architecture. Experiencing Places through the Sense of Smell*, Skira Editore, Milán, 2006.

Brooks, V.W/ Selver, Charlotte: *Reclaiming Vitality and Presence*, North Atlantic Books, California, 2007.

Burrows, Jonathan: *A Choreographer's Handbook*, Routledge, London, 2010.

Feldenkrais, Moshe: *Embodied Wisdom*, North Atlantic Books, California, 2010.

Gil José: *The Infinite Palace*, En: AA.VV: *Out Here. Disquieted Architecture. Ca Fora Arquitectura Desassossegada*, Representação Oficial Portuguesa na 11ª Exposição Internacional de Arquitectura, La Biennale di Venezia, Direcção Geral das Artes 2008.

Hanlon Johnson, Don: *Bone, Breath & Gesture*, North Atlantic Books, California, 1995.

Lorenz, Konrad: *On Aggression*, Routledge, Londres, 2002.

Massumi, Brian: *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham&London, 2002.

Meisenheimer, Wolfgang: *Choreography of the Architectural Space. The Disappearance of Space in Time*, Dongnyok Publishers, Paju, 2007.

Pallasmaa, Juhani: *The Geometry of Terror. Space, look and narrative in Alfred Hitchcock's Rear Window*, Valedictory lecture at the Helsinki University of Technology, 1997.

Thomas, Helen: *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Tschumi, Bernard : *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, 1994.

Tschumi, Bernard : *Architecture in/of motion*, NAI Publishers, Rotterdam, 1997.

Tschumi, Bernard : *Questions of Space*, AA Publications, 2004.

#### **Revistas:**

a+u Architecture and Urbanism, *Juan Navarro Baldeweg*, Tokyo, Vol. 01:04, nº 367, 2001.

Pallasmaa, Juhani: *Hapticidad y Tiempo. Notas acerca de la Arquitectura Frágil*, En: *Pasajes*, Madrid, nº 30, 2001.

Pallasmaa, Juhani: *Identity, Intimacy and Domicile. Notes on the phenomenology of home*, En: *Finnish Architectural Review* 1, 1994.

*Danser, Hommage à Pina Bausch*, París, Julio 2009.

#### **DVD:**

Forsythe, William: *From a Classical Position/ Just Dancing Around*, [DVD], Kultur, 2007.

Forsythe, William: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, [DVD] Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2000.

Keersmaeker, Anne Teresa De: *Rosas, Fase*, [DVD] Thierry De Mey, Éditions à voir, 2002.

Keersmaeker, Anne Teresa De: *Rosas, Hoppla!*, [DVD] Wolfgang Kolb, Éditions à voir, 2007.

Keersmaeker, Anne Teresa De: *Rosas, Shorts*, [DVD] AA.VV, Éditions à voir, 2007.

Wenders, Wim: *Pina*, [DVD] Fusionmediasales, 2011.

#### **APÉNDICE (OTROS TEXTOS CONSULTADOS):**

AA.VV: *Lina Bo Bardi*, Charta Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Milán, 1994.

AA.VV: *Michelangelo Antonioni oni Architetture della visione*, Alef, Catania, 1986.

Acconci, Vito: *Acts of Architecture*, Milwaukee Art Museum, Wisconsin, 2001.

Ahlin, Janne: *Sigurd Lewerentz, architect*, Bygghörlaget, Estocolmo, 1987.

Alberg, Hakon: *Gunnar Asplund, architect. Plans, sketches and photographs. (1885- 1975)*, Bygghörlaget, Estocolmo, 1943.

- Arnheim, Rudolph: *Arte y percepción visual (nueva edición)*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- Arnheim, Rudolf: *La forma visual de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Audi, Robert: *Diccionario Akal de Filosofía*, Madrid, 2004.
- Barkow, Frank/ James, Kathleen/ y otros: *Ruins of Modernity. Erich Mendelsohn's Hat Factory in Luckenwalde*, AA Publications, 1998.
- Blazwick, Iwona: *Cristina Iglesias*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2002.
- Borchers, Juan: *Haithabu*, DPA ediciones ETSAM, Madrid, 1998.
- Bruno, Giuliana: *Atlas of emotion, journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York, 2002.
- Cantz, Hatje: *Zentrum Paul Klee Nern, short guide*, Zentrum Paul Klee, Bern, Switzerland, 2005.
- Carlo Argan, Giulio: *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*, Akal, Madrid, 1991.
- Chomsky, Noam: *La arquitectura del lenguaje*, Kairós, Barcelona, 2003.
- Ciofi degli Atti, Fabio/ Ferreti, Daniela: *Russia 1900-1930 L'Arte della Scena*, Electa, Milán, 1990.
- Clément, Gilles/ Rahm, Philippe: *Environ(ne)ment. Manières d'agir pour demain. Approaches for Tomorrow*, Skira CCA, Turín 2006.
- Colomina, Beatriz: *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1992.
- Corbellini, Giovanni: *Bioreboot. The Architecture of R&S*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2009.
- Corbin, Alain : *Histoire du Corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.
- Cortés, Juan Antonio: *Nueva Consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008.
- Cortés, Juan Antonio: *Lecciones de Equilibrio*, Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, 2006.
- Courtine, Jean- Jacques : *Histoire de Corps. 3. Les Mutations du regard. Le XX siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.
- Cruz Sánchez, Pedro A./ Hernández-Navarro, Miguel Á, *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, CendeaC, Murcia, 2004.
- Cruz Sánchez, Pedro A.: *La vigilia del cuerpo*, Tabularium, Murcia, 2000.
- Dell'Aira, Paola Veronica: *Dall'Uso Alla Forma. Poetiche dello spazio domestico*, Officina Edizioni, Roma, 2004
- Dexter, Emma: *Vitamin D. New Perspectives in drawing*, Phaidon, New York, 2005.
- Didi- Huberman: *El bailar de soledades*, Pre- Textos, Valencia, 2008.
- Diller, Elizabeth/ Scofidio, Ricardo/ Teyssot, Georges: *Flesh :architectural probes*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994.

- Duplaix, Sophie: *Sons & Lumières*, Centre Pompidou, Paris, 2004.
- Eco, Umberto: *Como se hace una tesis*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.
- Eco, Umberto: *Historia de la belleza*, Motta On line, Milán, 2002.
- Ehrenberg, Ralph E. : *Mapping the World. An Illustrated History of Cartography*, National Geographic, Washington D.C, 2001.
- Evans, Robin: *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, AA Documents, London, 1997.
- Ewing, William A, dir: *Le siècle du corps :100 photographies 1900-2000*, Martiniere, París, 2000.
- Ewing, William A.: *The fugitive gesture. Masterpieces of Dance Photography*, Thames and Hudson, London, 1987.
- Fernández-Galiano, Luís, comisario: *El espacio privado, cinco siglos en veinte palabras*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- Ferrer Forés, Jaime J.: *Jorn Utzon. Obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Frank, Elizabeth: *Jackson Pollock*, Abbeville Press, New York, 1983.
- Giedion, Siegfried: *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, USA, 1954.
- Girogi de, Manolo: *Carlo Mollino. Interni in piano-sequenza. Devalle- Minola- Lutrano*, AbitareSegesta Edizioni, Milán, 2004.
- Graafland, Arie: *Architectural Bodies*, 010 Publishers, Rotterdam, 1996.
- Harbison, Robert: *Eccentric Spaces*, The MIT Press, Massachusetts, 1977.
- Harmon, Katharine: *You are here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, Princeton Architectural Press, New York, 2004.
- Huysmann, J: *Contra Natura*, Tusquets, Barcelona, 1884.
- Iris Montero, Marta: *Burle Marx. El paisaje lírico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Isozaki, Arata: *Unbuilt*, TOTO, Tokyo, 2001.
- Kepes, Gyorgy: *El lenguaje de la visión*, Infinito, Buenos Aires, 1969.
- Koffka, Kurt : *Principios de psicología de la forma*, Paidós, Buenos Aires, 1935.
- Köler, Wolfgang: *Psicología de la forma*, Liveright Pub. Corp., 1947.
- Kosinski, Dorothy/ Otros: *El artista y la cámara. De Degás a Picasso*, Guggenheim, Bilbao, 2000.
- Lechte, John: *50 Pensadores contemporáneos esenciales*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.
- Levi- Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*, Fondo de cultura económica, México, 1972.
- Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Infinito, cop. Buenos Aires, 1960.



Lynn, Greg: *Intracacy. A Project by Greg Lynn FORM*, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Philadelphia, 2003.

Manguel, Alberto/ Guadalupi, Gianni: *Breve guía de lugares imaginarios*, Alianza Editorial, Barcelona, 1992.

Manguel, Alberto: *Leer imágenes*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Marchán Fiz, Simón: *Contaminaciones figurativas*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Markessinis, Artemis: *Historia de la Danza desde sus orígenes*, E.S.M.S.L, Madrid, 1995.

Mendieta, Ana: *Ana Mendieta, exposición, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela*, C.G.A.C, Santiago de Compostela, 1996.

Morineau, Camille: *Yves Klein. Corps, couleur, inmatériel*, Centre Pompidou, Paris, 2006.

Niemeyer, Oscar: *The Curves of Time*, Phaidon, London, 2000.

Oliveira de, Olivia: *Subtle substances. The architecture of Lina Bo Bardi*, GG& Romano Guerra Editora, Barcelona y Sao Paulo, 2006.

Panofsky, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1973.

Pardo, Jose Luis: *Las formas de la exterioridad*, Pre-textos, Valencia, 1992.

Pérez Arce, Rodrigo/ Pérez Oyarzún: *Valparaíso School. Open City Group*, Birkhäuser, Basel, 2003.

Pérez- Gómez, Alberto: *Built upon Love. Architectural longing after ethics and aesthetics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

Ponti, Gio : *Tre ville inventate. Planchart, Arreaza, Nemazee*, Prontuario, Milan, 2003.

Praeger, Henri/ Richter, Jana: *Architects Talk, interviews with architects*, Henri Praeger, Jana Richter, Berlín, 2004.

Ramírez, Juan Antonio: *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el Arte Contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.

Ramírez, Juan Antonio: *Edificios- cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.

Rowe, Colin y Koether, Fred: *Collage City*, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1978.

Rykwert, Joseph: *The Dancing Column. On order in Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996.

Sauer, Theresa: *Notatios 21*, Mark Batty Publisher, Nueva York, 2009.

Sennet, Richard: *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Sennet, Richard: *La conciencia del ojo*, Ediciones Versal, Barcelona, 1991.

Sierra Delgado, José Ramón: *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista no adolescente no habita el diseño*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1996.

Sparshott, Francis: *A Measured Pace. Towards a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, University of Toronto Press, Toronto, 1995.

Stegaru, Irinel: *Motion*, Ed: Dr. Claude Wing Sui, Forum d'Art Franco-Allemand, France, 2001.

Steiner, Rudolf: *A lecture on Eurythmy*, Rudolf Steiner Press, London, 1926.

Sten Moller, Henrik/ Udsen, Vibe: *Jorn Utzon Houses*, Living Architecture Publishing, Copenague, 2004.

Sussman, Elisabeth: *Remote Viewing (invented worlds in recent painting and drawing)*, Whitney Museum of American Art, New York, 2005.

Torres Nadal, Jose María y Abalos, Iñaki: *Escritos/ Toyo Ito*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos ; Librería Yerba ; CajaMurcia, Murcia, 2000.

Tufte, Edward R.: *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press, Cheshire, 2001.

Tufte, Edward R.: *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Graphics Press, Cheshire, 1997.

Venturi, Robert/ Izenour, Steven/ Scott Brown, Denise: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili Reprints, Barcelona, 2000.

Vigarello, Georges: *Histoire du Corps. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.

Vila, Thierry: *Paroles de Corps. La chorégraphie au XX siècle*, Éditions du Chêne, Viena, 1998.

Viola, Bill: *Las Pasiones*, Fundación "la Caixa", Barcelona, 2005.

Watts, Elizabeth: *Towards Dance and Art*, Lepus Books, London, 1977.

Yoshimura, Yukio/ Kawashima, Yoichi/ Engfors, Christina: *E.G. Asplund*, Toto, Tokyo, 2005.

Zambrano, María: *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.

Zardini, Mirko: *Sense of the City. An alternate approach to urbanism*, Canadian Centre for Architecture Lars Müller Publishers, Montréal, 2006.

#### **Revistas:**

*Arquitectura Viva*, *Casa, cuerpo, sueños*, AV, Madrid, 12, 1987.

*Arquitectura Viva*, *El espacio privado*, AV, Madrid, 14, 1988.

*Pamphlet Architecture. Architecture as a Translation of Music*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994.

*Quaderns*, *Lo íntimo*, Barcelona, nº 226, 2000.

#### **DVD:**

Decouflé, Philippe: *Philippe Decouflé. Kaleïdoskop*, [DVD] Naïve Vision, 2004.

Kylián's, Jirí: *Black and White Ballets*, [DVD] Arthaus Musik, Leipzig, 2001.

