

09 danzar encadenado

LA ÚLTIMA COREOGRAFÍA DE
MERCE CUNNINGHAM Y
JOHN CAGE

ANTONIO JUÁREZ

Arquitecto y Profesor Titular de Proyectos en la
ETSA de Madrid, y autor del libro *El universo
imaginario de Louis I.Kahn*, publicado por la
Fundación Caja de Arquitectos.



IMAGEN DE OCEAN, LA ÚLTIMA COREOGRAFÍA
CONCEBIDA CONJUNTAMENTE POR MERCE
CUNNINGHAM Y JOHN CAGE.
MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY, 2005



BAILARINES DE LA BALLET SOCIETY EN
THE SEASONS, 1949.
LA ACCIÓN DE LA GRAVEDAD SE HACE
EVIDENTE ENTRE LOS CUERPOS,
QUE SE SUJETAN UNOS A OTROS,
ARTICULANDO EL DIÁLOGO ENTRE LOS
BAILARINES Y RESTABLECIENDO UNA
Y OTRA VEZ EL INESTABLE EQUILIBRIO DE
SUS PESOS Y POSICIONES RELATIVAS

Este texto pertenece a una investigación más amplia que arranca en 1995 en la Universidad de Columbia, Nueva York. Se está trabajando para ello de un modo plurimetódico, desde una articulación crítica de los nuevos retos que se plantean en la tarea del arquitecto contemporáneo. Sobre distintos soportes, desde lo proyectual y lo plástico, hasta lo conceptual y los nuevos modos de percepción, se ha tratado de analizar de modo transversal una nueva poética emergente ante la creciente complejidad que la profesión del arquitecto debe articular desde una óptica interdisciplinar.

Con motivo de la esperada llegada de la coreografía *Ocean* al Lincoln Center de Nueva York, y ante una nueva etapa docente e investigadora en la Universidad de Columbia, este escrito conecta referencias, documentos y aproximaciones que han ido apareciendo de manera recurrente en estos diez años de investigación tratando de vincular con la arquitectura aspectos aparentemente marginales a ella.

Encontrar los límites de una disciplina artística ha sido la tarea conceptual de los grandes creadores. Merce Cunningham ha tratado de encontrar los límites de la danza explorando de manera sorprendente la realidad profunda del gesto, del movimiento y del tiempo. Se tratará de establecer en este texto algunas referencias cruzadas entre la danza, en su doble matiz –espacial y temporal–, y la arquitectura.

La obra de Merce Cunningham (Centralia, Washington, 1919) y John Cage (Los Ángeles, 1912 - Nueva York, 1992) ilumina aspectos profundos de la tarea de organizar la materia y el movimiento en el espacio, sus recorridos y relaciones, y nos abre una dimensión esencial entre la danza y la arquitectura como manipulación de un entorno físico y mental. Cunningham y Cage iniciaron su colaboración en trabajos escénicos en 1943 y desde entonces sostuvieron un juego basado en la mutua sorpresa, el uno con el otro, sobre las relaciones entre movimientos y sonidos. Cada una de las realidades –gestos en el espacio y sonidos en el tiempo– tenía para ellos su propia autonomía, pues negaba cualquier principio jerárquico que pudiera hacer mandar unas sobre otras.

Los grandes coreógrafos del siglo XX –Nijinsky, Martha Graham, Merce Cunningham– han trabajado sobre las variables físicas que interactúan con el cuerpo humano en movimiento, en su doble consideración de tiempo y espacio. Variables profundas vinculan la corporalidad en ambas disciplinas, la danza y la arquitectura, nunca ausentes una de la otra. Joseph Rykwert sugería ya esta conexión, implícita en su libro *The Dancing Column* ya que durante largo tiem-

Chained dance

Merce Cunningham and John Cage last coreography

Finding the limits of an artistic discipline has been the conceptual task of the great creators. Merce Cunningham has tried to find the limits of dance exploring in a surprising way the deep reality of gestures, movement and time. I will try to establish in this text some crossed references between dance, in its double connotations –spatial and temporal–, and architecture. The works of Cunningham and Cage illuminates profound aspects of the task of organizing matter and movement in space, their routes and relations, and open an essential dimension between dance and architecture as manipulation of a physical and mental environment.

Merce Cunningham and John Cage started their collaboration in stage performances in 1943 and since then they have engaged in a game based on the mutual surprise in the relations between movements and sounds. Each of the realities –gestures in space and sounds in time– for they had their own autonomy, as they negated any hierarchical principle that could make one prevail over the other.

The great choreographers of the twentieth century –Nijinski, Martha Graham, Merce Cunningham– have worked on the physical variables that interact with the human body in movement, in its double consideration of time and space. Profound variables link the corporality in both dance and architecture, one never absent from the other. Joseph Rykwert already suggested this implicit connection in his book *The Dancing Column*, which for a long time before seeing the light had the title *Body and Building*. The title itself –*The Dancing Column*– implies a particular vision about the capacity of architecture to suggest movement, not exactly physical, but associated to our modes of perception.

If Martha Graham, who contributed so much to dance from the first decades of the twentieth century and worked with Isamu Noguchi, defined dancing as "a mobile image of life", we could point out that architecture is an immobile frame of reality, a resonance box in which the vibrations of cosmos are registered, the fluidity of the natural and the artificial.

In the decade of the fifties some dancers and critics put into crisis Martha Graham's approaches, as they understood that those were still based on a representative conception of dance and sought ways that would allow a freer coexistence of the specific languages

that met on the stage. As an alternative, a deeper bond of art with life and reality is proposed, in short, to make the stage to descend to the plane of life. A connection parallel to so many attempts throughout the twentieth century to blur the character of the monumental and to get closer to the resolutions of problems in the domestic and daily spheres.

If Cunningham vindicated, in contrast with a traditional exaltation of the interpreter, the scenic potential of the reality of things and events, Cage reinvented the expressive potency of sound, coming intensely closer –especially in some of his 'performances'– to a primitivism that moves in the sphere of the origin of language, like seeking in sounds the arcane birth of oral communication.

The piece 'Ocean' is almost the end of a process that started by destroying all allegory or representation and dissolving it into the apparently trivial condition of daily things, although in this piece previously inexistent new symbolic resonances emerge. In the sixties, Cunningham had made the idea of simulation or illusory imitation of reality go into crisis. Dancing implied going into a flow that was life itself, emphasising the theatrical aspect of every physical event.

In this piece we can see Cunningham and Cage's contributions in this frontier artistic territory. The movements and positions of the dancers and the introduction of electronic sounds are significant –as if screened by an imaginary oceanic surface– like a composition by David Tudor, colleague of both for many years.

"To keep my eyes and ears open before the world", this could be John Cage's motto when faced by the unpredictability of reality. Space, movement and vision are the parameters of the shared/common reflection of Cunningham and Cage which goes back before Marcel Duchamp's concerns, which were a constant reference for them for a long time.

In their choreographies, a particular attention to the multiplicity of motor centres that are generated on the stage is evident, attention to an open situation in which multiple centres demand the spectator's attention simultaneously. Their method of working is the accumulation of materials: juxtaposition of sounds and movements in space, which is the form of expression that is closest to life. Both, Cunningham and Cage, are immersed in a process of progressive transparency between art and life and of scenic osmosis and daily gesture.

Cunningham broadened the vision of the choreographer to include

po antes de salir a la luz tuvo por título *Body and Building*. Ya el mero título –*La columna danzante*– sugiere una particular visión sobre la capacidad de la arquitectura de sugerir movimiento, no exactamente físico, sino asociado a nuestros modos de percepción.

Si Martha Graham, que tanto aportó a la danza desde las primeras décadas del siglo XX y que trabajó con Isamu Noguchi, definió la danza como "*una imagen móvil de la vida*", podríamos apuntar que la arquitectura es un marco inmóvil de la realidad, una caja de resonancia en la que se registran las vibraciones del cosmos, la fluidez de lo natural y lo artificial.

En la década de 1950 algunos bailarines y críticos pusieron en crisis los planteamientos de Martha Graham, por entender que éstos estaban todavía basados en una concepción representativa de la danza, y buscaron caminos que permitieran una más libre coexistencia de los lenguajes específicos que se daban cita sobre la escena. Propusieron como alternativa una vinculación más profunda del arte con la vida y con la realidad; en definitiva, descender la escena al plano de la vida. Conexión paralela a tantos intentos a lo largo del siglo XX de desdibujar el carácter de lo monumental y acercarse a la resolución de problemas en el ámbito doméstico y cotidiano.

Si Cunningham reivindicó, frente a una tradicional exaltación del intérprete, el potencial escenográfico de la realidad misma de las cosas y de los acontecimientos, Cage reinventó la potencia expresiva del sonido, acercándose intensamente –especialmente en algunas de sus "actuaciones"– a un primitivismo que se movía en la esfera del origen del lenguaje, como buscando en los sonidos el arcano nacimiento de la comunicación oral.

La pieza *Ocean* es casi el final de un proceso que comenzó por destruir toda alegoría o representación y disolverla en la aparente condición trivial de lo cotidiano, aunque en ella emergen nuevas resonancias simbólicas antes inexistentes. En los años '60, Cunningham había puesto

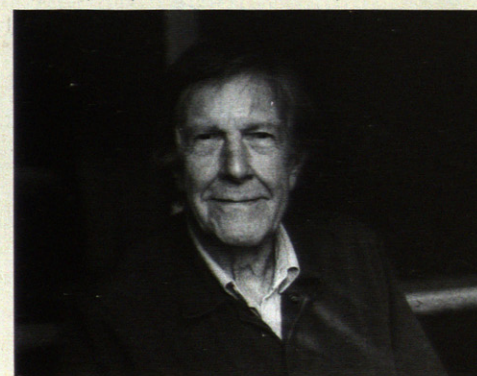


MARTHA GRAHAM EN
LETTER TO THE WORLD, 1940



MERCE CUNNINGHAM EN
FIVE STONE WIND, 1988

JOHN CAGE, 1991 (FOTOGRAFÍA DE BETTY FREEMAN)



conscience that any gesture and movement in space, even trivial and daily things, was secretly charged with scenic potential. Cage, for his part, in music, opened up an ample range any opinion willing to consider that any sound has a musical potential of unforeseen possibilities. Ears opened to the unpredictable concert of life substantially amplified the sphere of what music had been until then. "What is musical: the sound of a lorry that goes by in a factory or the same sound happening near a music school?" With these words Cage caused the essential blurring between music and life. So, both artists endowed both disciplines with new freedoms. Many chains or burdens had been eliminated from music and dance. However, in the piece *Ocean* there is a further step. The dancers do not adopt trivial positions and their gestures are moved by unknown forces, in the labyrinth of contemporary uncertainties. 'Chained dance', the title that heads these lines, implies a certain internal contradiction. Dance contains, in its intimate sense, a freedom of movements that does not happen openly in this choreography. The singular intuition of Hans Urs von Balthasar in his prologue to/for the book *One day in Ronchamp* **N1** suggests an incisive and disturbing reality: that 'dancing chained' connects with the architect's task and that these chains exist within the disparity of what

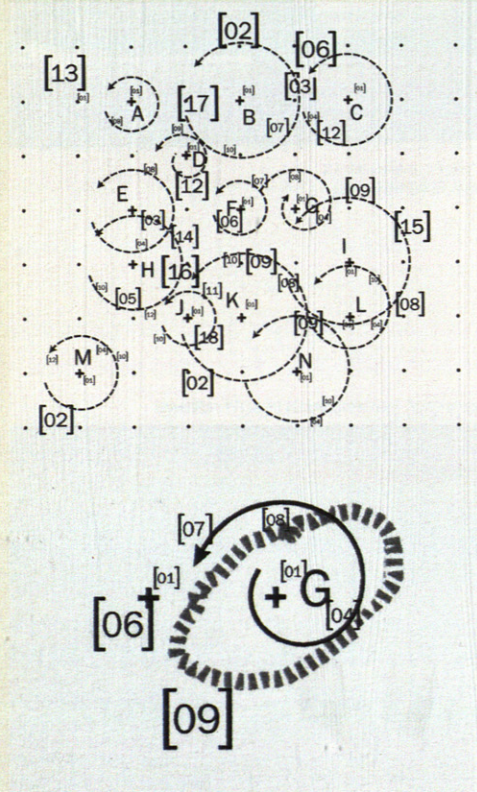
the task of design demands as existential commitment and that the rigid conditions and multiple demands that fall on the architect encumber, like chains, his aspirations of spatial, freedom. The example of Le Corbusier with Ronchamp is similar to the task of a boxer who hits, deforms and almost breaks the imaginary bindings that contain him. The architect tears and models space from within, to the extent that he blows away the disciplinary assumptions accepted until that moment. The case of Le Corbusier with Ronchamp transmits a violent convulsion to the configuring elements of the chapel. It is this convulsion which, in an incisive way, Balthasar intuited when he said that what is developing in space is a chained dance that drags with it some weights which almost –and we do not know where the limit is– make the spatial container configuring space explode. Something of this convulsion, this battle between the necessary and the imaginary, between what ties Le Corbusier to very specific conditionings and the interior rebellion, to make the space in Ronchamp float and explode wildly, is contained in many greats works of architecture. Beyond the limited physical conditions of body and matter, of light and gravity, and over the restrictions that a commission brings with

it, Balthasar suggested that the architect can only start a dance, chained, but a dance nonetheless. Architecture tries here to be an attempt at liberation from the narrow functional and constructive conditions to open a bigger dimension, the opened hand of Le Corbusier, an offering that humans give to the gods. In this context, the choreography *Ocean* becomes a decoding reference of what is also happening in other disciplines, from literature to architecture: in both cases they want to take flight, to float in the weightless air expanding their new liberties where apparently these had been negated. Other contemporary proposals in architecture, which use the diagram as a tool to explain the dynamic state of the situation, urban or architectonic, such as the shown diagrams by Raoul Bunschoten, come closer to the scenic approaches of contemporary dance. They contain an understanding of space as something heterogeneous, where the existent forces do not act equally at any point in space. The pre-existent spaces already present their own dynamic in which the proposed new elements interact. The essay written by John Cage in 1957, which is reproduced here, titled 'Two Pages, 122 Words about Music and Dance', is at the same time a text, a musical score and choreography. In it, the com-



LE CORBUSIER, CAPILLA EN RONCHAMP, 1950-55
(FOTOGRAFÍA DEL AUTOR)

RAOUL BUNSCHOTEN / CHORA,
DIAGRAMAS DE DINÁMICAS URBANAS, 2000



en crisis la idea de simulación o imitación ilusoria de la realidad. Bailar era introducirse en un fluido que era la vida misma, enfatizando el aspecto teatral de todo acontecimiento físico.

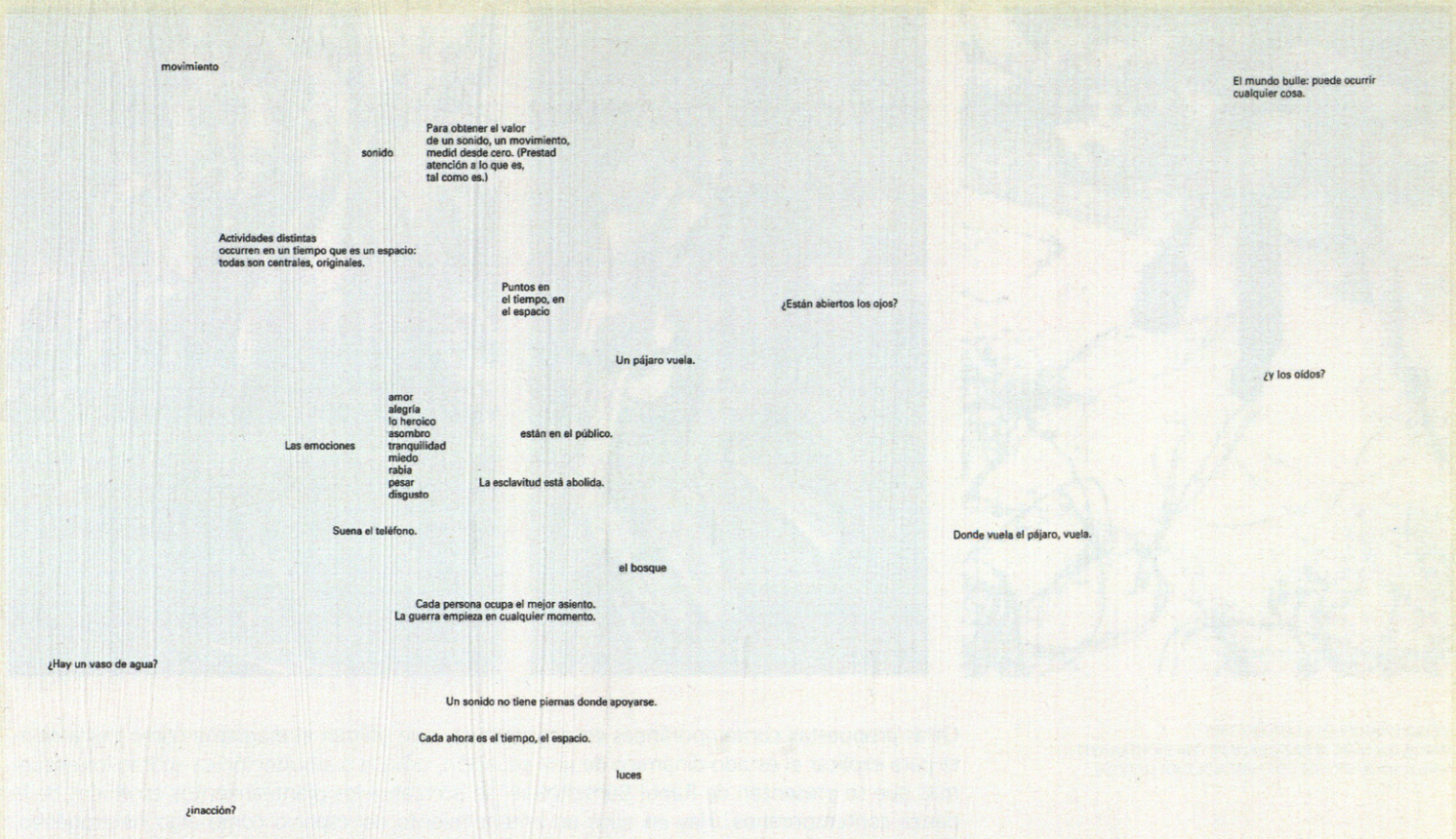
En esta pieza se muestran las aportaciones de Cunningham y Cage en este territorio artístico fronterizo. Son significativos los movimientos y posiciones de los bailarines y la introducción de los sonidos electrónicos –como apantallados por una imaginaria superficie oceánica– de la composición de David Tudor, colaborador de ambos durante muchos años.

"Mantener los ojos y los oídos abiertos ante el mundo": éste podía ser el lema de John Cage ante la imprevisibilidad de la realidad. Espacio, movimiento y visión son los parámetros de la reflexión común de Cunningham y Cage que se remontan a las inquietudes de Marcel Duchamp, referencia constante para ellos durante largos años.

En sus coreografías, evidencian una singular atención a la multiplicidad de centros motores que se generan en la escena, a una situación abierta en la que múltiples centros reclaman simultáneamente la atención del espectador. Su modo de trabajo era el de la acumulación de materiales: la yuxtaposición de sonidos y movimientos en el espacio, que es la forma de expresión más próxima a la vida. Ambos, Cunningham y Cage, se sumergieron en un proceso de progresiva transparencia entre el arte y la vida y de ósmosis entre representación escenográfica y gesto cotidiano.

Cunningham amplió la mirada del coreógrafo para tomar conciencia de que cualquier gesto y movimiento en el espacio, incluso lo trivial y cotidiano, estaba secretamente cargado de potencial escénico. Cage, por su parte, abrió para la música un amplio abanico de la mirada dispuesta a considerar que cualquier sonido tiene un potencial musical de posibilidades insospechadas. Los oídos abiertos al concierto imprevisible de la vida amplificó sustancialmente el entorno de lo que la música había sido hasta entonces. "¿Qué es más musical: el sonido de un camión que pasa junto a una fábrica o el mismo sonido que acontece junto a una escuela de música?" Con estas palabras provocaba Cage el desdibujamiento fundamental entre la música y la vida.

Ambos creadores dotaron, pues, de nuevas libertades a ambas disciplinas. Muchas cadenas o lastres habían sido eliminados en la música y la danza. Sin embargo, en la pieza *Ocean* existe un paso posterior. Los bailarines no adoptan posiciones triviales y sus gestos se ven arrastrados por fuerzas desconocidas, en el laberinto de las incertidumbres contemporáneas.



JOHN CAGE,
2 PÁGINAS, 122 PALABRAS SOBRE MÚSICA Y DANZA, 1957
VERSIÓN CASTELLANA DE ISABEL NÚÑEZ Y JOSEPHINE WATSON, 1999

"Danzar encadenado", título que encabeza estas líneas, implica una cierta contradicción interna. La danza contiene, en su íntimo sentido, una libertad de movimientos que no se produce abiertamente en la coreografía que nos ocupa. La singular intuición de Hans Urs von Balthasar en su prólogo al libro *Un día en Ronchamp* ^{N1} sugiere una realidad incisiva e inquietante: que es propio de la tarea del arquitecto "danzar encadenado" y que estas cadenas consisten en la disparidad de lo que el trabajo proyectual exige como entrega existencial con las rígidas condiciones y múltiples exigencias que recaen sobre el arquitecto, lastrando con cadenas sus aspiraciones de libertad espacial.

El ejemplo de Le Corbusier con Ronchamp es similar a la tarea de un boxeador que golpea, deforma y casi llega a romper una envolvente imaginaria que le contiene. El arquitecto rasga y modela el espacio desde dentro, hasta tal punto que hace estallar los presupuestos disciplinares hasta ese momento aceptados. Le Corbusier imprime a los elementos configuradores de la capilla una violenta convulsión. Es esa convulsión la que, intuye Balthasar de manera incisiva, al decir que lo que en el espacio se desarrolla es una danza encadenada, que arrastra consigo unos pesos que casi –y no sabemos dónde está el límite– hacen estallar el contenedor espacial que configura el proyecto.

Algo de esta convulsión, de esta batalla entre lo necesario y lo imaginario, entre lo que ata a Le Corbusier a unos condicionamientos muy específicos y la rebelión interior para hacer flotar y estallar desafortunadamente el espacio de Ronchamp, está contenido en muchas grandes obras de arquitectura.

Más allá de las limitadas condiciones físicas de los cuerpos y de la materia, de la luz y la gravedad, y por encima de las restricciones que un encargo trae consigo, Balthasar sugería que el arquitecto no puede sino iniciar una danza, encadenado, pero danza al fin y al cabo. La arquitectura se insinúa aquí como un intento de liberación de las estrechas condiciones funcionales y constructivas para abrirse paso a una dimensión mayor, la de la mano abierta de Le Corbusier, ofrenda que los humanos hacen a los dioses.

En este contexto, la coreografía *Ocean* se convierte en un referente descodificador de lo que está pasando también en otras disciplinas, desde la literaria a la arquitectónica: en ambos casos se pretende remontar un vuelo para flotar en el aire ingravido conquistando nuevas libertades allí donde aparentemente éstas habían sido negadas.

N1 Agradezco a Ricardo Aldana haberme hecho partícipe de este texto y haber realizado por primera vez su traducción al castellano. María José Miranda me llamó la atención sobre las palabras "danzar encadenado", y sin su sugerencia no habría sido posible este artículo.



JACKSON POLLOCK EN SU ESTUDIO, 1950
MARCEL DUCHAMP, *DESNUDO BAJANDO UNA ESCALERA*, 1912
MARCEL DUCHAMP, 1952 (FOTOGRAFÍA DE ELIOT ELISOFON)



Otras propuestas contemporáneas en arquitectura, que utilizan el diagrama como herramienta para explicar el estado dinámico de una situación, urbana o arquitectónica –como los esquemas que se presentan de Raoul Bunschoten– se acercan a los planteamientos escénicos de la danza contemporánea. Hay en ellos un entendimiento del espacio como algo heterogéneo, donde las fuerzas existentes no actúan por igual en cualquiera de sus puntos. Los espacios pre-existentes presentan ya una dinámica propia en la que interactúan los nuevos elementos propuestos.

El escrito de John Cage de 1957 que aquí se reproduce, titulado *2 páginas, 122 palabras sobre música y danza*, es a la vez un texto, una partitura y una coreografía. En él, el compositor se cuestiona sobre las situaciones básicas de los objetos, movimiento e inacción o reposo, reflexiona sobre la carga escenográfica que tienen los cuerpos con su sola presencia, el potencial de representación que un gesto cotidiano tiene sobre la escena y cómo la simultaneidad de actividades distintas, que ocurren en un mismo tiempo, puede entenderse como sistemas superpuestos que ocurren simultáneamente en distintos lugares del espacio.

John Cage se pregunta en ese texto sobre la relación entre el sonido y el movimiento, enfatizando sus procedencias distintas y las dimensiones diferentes que les permiten superponerse en el tiempo. El sonido no lleva incorporado ninguna determinación trasladada al plano físico-corporal del bailarín –“*un sonido no tiene piernas dónde doblarse*”, nos dirá Cage–, y al resaltar la independencia del sonido y de la danza aflora la condición azarosa que necesariamente conlleva cualquier intento de superposición de ambas.

Cage nos llama la atención sobre la intensa presencia de la realidad, “*el mundo bulle, puede ocurrir cualquier cosa*”. La realidad es siempre capaz de sorprender nuestras expectativas y ante este carácter imprevisible del mundo, no podemos dejar de enfrentarnos a él no sólo con los ojos abiertos sino también los oídos.

Hemos de atender aquí al carácter siempre cambiante de movimientos y sonidos, ante los que sólo el asombro es una actitud creadora, para ver con nuevos ojos el conjunto interminable de movimientos y sonidos del mundo. *Walden o La vida en los bosques*, el libro en el que Henry David Thoreau narra su propia experiencia de aislamiento del mundo en una cabaña junto al lago de Concord, Massachusetts, dedica un capítulo a los sonidos, y viene a decirnos –nos dirá Cage– que la vida vale la pena ser vivida solamente por la experiencia interminable de asistir al concierto siempre imprevisible que los sonidos traen ante nuestra experiencia.

En *Ocean*, una pieza ininterrumpida de noventa minutos, Cunningham y Cage nos hacen experimentar algo de la multiplicidad de respuestas, superposiciones y contrastes que los sonidos y el movimiento de los cuerpos pueden llegar a expresar. Soledad, quietud, agitación, letargo... son respuestas nuevas ante unos sonidos que se distorsionan al atravesar la barrera invisible de la superficie imaginaria del fluido de las aguas oceánicas. En su extremo, esta pieza intenta

poser questions the basic situation of objects, movement and inaction or repose, and reflects on the scenic influence that bodies have with just their presence, the potential representation that a daily gesture has on the stage and how the simultaneity of different activities, which happen at the same time, can be understood as superimposed systems that occur at the same time in different places of space.

John Cage wonders in this text about the relation between sound and movement, emphasising their alien origin, one from the other and the different dimensions that allow them to superimpose in time. Sound does not incorporate any resolve transferred to the physical-corporeal plane of the dancer "A sound does not have legs with which to bend", would say Cage. By stressing the independency of sound and dance, the risky condition that necessarily entails any attempt at superimposing both arises.

Cage calls our attention to the intense presence of reality, "the world bubbles, anything can happen". Reality is always capable of surprising our expectations and facing this unpredictable character of the world, we can not avoid facing it with eyes opened as well as ears.

In 'Ocean', an interrupted ninety minutes piece, Cunningham and Cage make us to experiment something about the multiplicity of answers, overlays and contrasts that sounds and movement of bodies might come to express. Solitude, peace, agitation, lethargy... they are new answers to the sounds that are distorted when they go through the invisible barrier of the imaginary surface of the fluid of oceanic waters.

In its extreme, this piece tries to suggest an attempt at the restitution of man in the deepness of the abysses where everything seems to have altered except the vital capacity of humans which almost

breaths any imaginable barrier. There are no barriers that can stop a human being in his attempt to seek his identity in the meeting with himself and with the other.

In this piece, the movement of figures is slowed down, as if they moved at the mercy of unknown forces that sometimes drag the dancers to dramatic and dislocated positions: the image of the modern man who has to seek his identity in the bosom of an oceanic shipwreck, after the turbulent waters of the twentieth century and its vanguards.

Sometimes the figures try to embrace the world: the stage cosmos, a circle of about 10 metres in diameter, and the cosmos of the hall, another circle of 112 musicians higher up, who form the Anarchic Philharmonic Orchestra that interpret the electronic music piece by David Tudor. Occasionally the figures move independently and, sometimes, joining their forces they debate in a dialogue between solipsism and communication with others, in an immense variety in which the dancers come onto the stage with freedom and from there, from this microcosm that is the stage, image of the open and unlimited environment, in which life develops, they try to embrace the world.

Facing the impossibility of transgressing the limits that the physical world imposes on corporality, Merce Cunningham and John Cage make visible the iron battle that is also part of the architect's profession: 'chained dance, to move while chained to the objects—withdrawn from any process of transfiguration—, to come closer to the thin enveloping of tolerances beyond which the bodies would explode and the splendour of form would not subsist. There is a common determination in the work of the choreographer and the architect in trying to make apparent, parting from daily things (movements, spaces, rhythms, times and matter), another dimension

of the real previously hidden.

The repositioning of the choreography 'Ocean', ten years after its premiere, with an eighty six years old Merce directing again the exact movements in every instant of the piece, conceived jointly with John Cage, actualizes a whole world of interconnections between music, dance and architecture after the twentieth century. Nowadays, at some distance from the vanguards, this piece can lead us to understand something more about the expressive convulsion of modern forms and the slow recuperation of modern man's references in his search for meaning and sense.

Tremblingly, Cunningham and Cage go progressively deeper through out their work into a 'strange' world in which man can only touch and leave tracks on the shadow of the mystery that forms it.

Cunningham, after having presented on several occasions the instability situations of his dancers, now presents a fluid medium in which gravity is 'slower' opening a more ample reflection about the contemporary conditions of art and architecture.

The geographical and conceptual closeness of Jackson Pollock is surprising, for whom the movements on the canvas are very close to the freedom of movements of the dancers on the stage. For Cage as well as for Cunningham the stage is similar to the open landscape of Pollock's canvas in which the traces of paint constitute a visible map of the painter's movements over the plane of the floor. That is, an x-ray of his movement.

'Nude going down the stairs' and the famous image of Duchamp, taken by Eliot Elisofon in 1952, which shows Duchamp himself in successive stadiums of a descendent movement, represent the continuous attempts to catch the almost impossible dream of simultaneity by art.

The three images quoted—Pollock's canvas, the painting of the nude

sugerir un intento de restitución del hombre en la profundidad de los abismos donde todo parece haberse alterado salvo la capacidad vital del ser humano que atraviesa casi cualquier frontera imaginable. No existen fronteras que puedan detener al ser humano en su intento de búsqueda de identidad en el encuentro consigo mismo y con el otro.

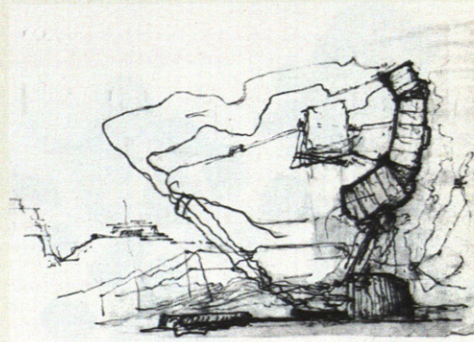
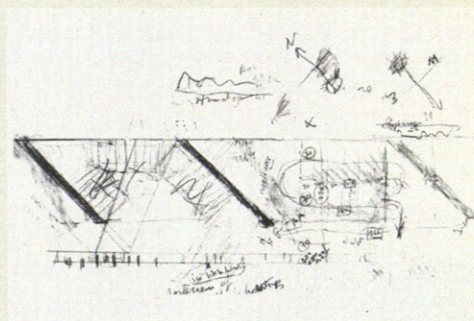
En esta pieza, el movimiento de las figuras está ralentizado, como si se movieran a merced de fuerzas desconocidas que en ocasiones arrastran a los bailarines a posiciones dramáticas y desencajadas: imagen del hombre contemporáneo que ha de buscar su identidad en el seno de un naufragio oceánico, tras las turbulentas aguas del siglo XX y sus vanguardias. En momentos, las figuras tratan de abrazar el mundo: el cosmos de la escena (un círculo de unos 10 metros de diámetro) y el cosmos de la sala (otro círculo de 112 músicos en lo alto, que componen la Anarchic Philharmonic Orchestra interpretando la pieza de música electrónica de David Tudor). En ocasiones, las figuras se mueven independientemente y, a veces, aunando sus fuerzas, se debaten en un diálogo entre el solipsismo y la comunicación con los otros, en una inmensa variedad en la que los bailarines entran en la escena con libertad para desde allí—desde ese microcosmos que es la escena, imagen del entorno abierto e ilimitado en el que se desarrolla la vida—, tratar de abrazar el mundo.

Ante la imposibilidad de transgredir los límites que el mundo físico impone a la corporalidad, Merce Cunningham y John Cage hacen visible la férrea batalla que forma parte también de la profesión del arquitecto: "danzar encadenado", moverse encadenado a los objetos—retraídos ante cualquier proceso de transfiguración—, acercarse a la delgada envolvente de tolerancias más allá de la cual estallarían los cuerpos y no subsistiría el esplendor de la forma. Hay un empeño común en el hacer del coreógrafo y del arquitecto intentando que aparezca, a partir de lo cotidiano (movimientos, espacios, ritmos, tiempos y materia), otra dimensión de lo real antes oculta.

La reposición de la coreografía *Ocean*, cuando se cumplen diez años desde su estreno—con Merce Cunningham a sus ochenta y seis años dirigiendo de nuevo los movimientos exactos de cada instante de la pieza, concebida conjuntamente por él y John Cage—, actualiza todo un complejo mundo de interconexiones entre la música, la danza y la arquitectura tras el siglo XX. Hoy, a cierta distancia de las vanguardias, esta pieza nos puede hacer entender algo más sobre la expresiva convulsión de las formas modernas y una lenta recuperación de referentes del hombre contemporáneo en su búsqueda de significado y sentido.

Cunningham y Cage se adentraron temblorosamente, de modo progresivo a lo largo de su trabajo, en un mundo extraño en el que el hombre sólo puede tocar y hollar la sombra del misterio de la forma. Tras haber presentado Cunningham en diversas ocasiones situaciones de inestabilidad de sus bailarines, nos presenta ahora un medio fluido en el que la gravedad es más "lenta" abriendo paso a una reflexión más amplia sobre las condiciones contemporáneas del arte y de la arquitectura.

LE CORBUSIER,
CROQUIS PARA EL MUSEO DE CHANDIGARH, 1955
ALVARO AALTO,
CROQUIS PARA EL CONCURSO
DEL AYUNTAMIENTO DE KIRUNA, 1958



and Duchamp's photograph— are not far away from the architect's imagination when he follows with the pencil the spaces of paper in which a design is gestating. We can appreciate it in many of the project's conceptual drawings, with the sketches made by Le Corbusier for the Museum in Chandigarh (1955) as an example, or those by Alvar Aalto for the contest of the city hall in Kiruna (1958). The inexactness of the line in these drawings tells us how to seek in imprecision a progressively built form and of a gradual control of it through geometry.

The drawings of the series *Ryoanji* by Cage express in a suggestive way this experience of the architect's pencil when he freely follows the space of the paper. The difference between Cage's drawing and A. Aalto's rests in that Cage is intentionally stopped in the process of exploring the space of paper without any precise formal determination. We are facing a larva situation of the form, in an initial process of indecisiveness. It is one of the key situations for Cage in his writings about musical compositions. But if we look at the instruments to make this drawing: pencils with different hardness and stones or pebbles with different shapes, it is not difficult to imagine the pencil's movement between the obstacles placed in its path. These stones act like elements of fortuitous character, chance obstacles that the pencil has to bypass or move out of the way. So, in a way, the important thing about the drawings of the *Ryoanji*



JOHN CAGE, *RYOANJI*, 1992
(MERCE CUNNINGHAM COLLECTION)

Sorprende la cercanía geográfica y conceptual de Jackson Pollock en quien su libertad de movimientos sobre el lienzo está muy cerca de la libertad de movimientos de los bailarines sobre la escena. Tanto para Cage como para Cunningham la escena se asemeja al paisaje abierto del lienzo de Pollock en el que las huellas de tinta constituyen un mapa visible de los movimientos del pintor sobre el plano del suelo; es decir, una radiografía de su movimiento.

El *Desnudo bajando una escalera* y la conocida imagen de Duchamp, captada por Eliot Elisofon en 1952, que le representa en sucesivos instantes de un movimiento descendente, representan progresivos intentos de atrapar por el arte el sueño casi imposible de la simultaneidad.

Las tres imágenes citadas —el lienzo de Pollock, el cuadro del desnudo y la fotografía de Duchamp— no están lejanas de la imaginación del arquitecto cuando recorre con el lápiz los espacios del papel en que se va gestando un proyecto. Podemos apreciarlo en gran parte de los dibujos de concepción de un proyecto, valga el ejemplo del croquis de Le Corbusier para el Museo de Chandigarh (1955) o el de Alvar Aalto para el concurso del ayuntamiento de Kiruna (1958). El temblor de la línea en estos dibujos nos habla de cómo buscar en la imprecisión una forma progresivamente construida, y de paulatino control de la misma, mediante la geometría.

Los dibujos de la serie *Ryoanji* de Cage expresan de manera sugerente esta experiencia del lápiz del arquitecto, cuando recorre libremente el espacio del papel. La diferencia entre el dibujo de Cage con el de Aalto estriba en que en Cage está intencionadamente detenido en el proceso de exploración del espacio del papel sin ninguna determinación formal precisa. Estamos ante una situación larvaria de la forma, en su proceso inicial de indeterminación. Una de las situaciones clave para Cage en sus escritos sobre la composición musical. Pero si vemos sus instrumentos para realizar este dibujo —lápices de distintas durezas y rocas o guijarros de formas diferentes—, no es difícil imaginar el movimiento del lápiz entre los obstáculos interpuestos en su camino. Esas piedras actúan como elementos de carácter fortuito, obstáculos azarosos que el lápiz ha de rodear o arrastrar.

De tal manera que lo importante de los dibujos de la serie *Ryoanji* no es la forma de sus líneas sino su proceso: el recorrido indeterminado de exploración del espacio vacío, similar a lo que serían las huellas de unos bailarines sobre el espacio de la escena, previo a la lenta aparición de las formas que observamos en los dibujos de arquitectura. Los bailarines sobre la esce-

JOHN CAGE,
CANTOS RODADOS Y LÁPICES UTILIZADOS
PARA LA SERIE *RYOANJI*, 1992
(MERCE CUNNINGHAM COLLECTION)



series is not the form of their lines but the process: the indeterminate route of exploring the empty space similar to what the tracks of some dancers on the stage space would be, previous to the slow appearance of the forms we observe in architecture drawings. The dancers on the stage construct a 'temporal' form which becomes undone and reconfigures repeatedly. The drawings of the genesis of an architectural design slowly configure the construction of a spatial form with the interior vocation towards a greater consistency. José Angel Valente expressed it brilliantly in his book *Three Lessons of Darkness*:

"House, place, room, home: thus starts the dark narration of time: for something to have duration, fulguration, presence: house, place, room, memory: concave becomes hand and the centre of the extension: on the waters: come over the waters: give them names: so what is not there will be fixed and becomes a permanent, body: breath fecundates the humus: they awaken, as form themselves: I recognize my home blindly." N2

Architecture, as Josep Quetglas suggested, is closely linked to the protection of our own skin. From this approach, it comes from the most intimate of our corporeal space, from the contact surface of our body with the world. So, it is an approximation to the architectonic which is very close to the physical conditions of dancing, which Cunningham felt in such a moving way. The skin palpates and develops instinctively the sense of touch of things. It is a primary, original, originating instinct. The most ample knowledge of things, apparently, is what is presented by the sense of touch, or the sense of smell, the most instinctive in a human being. But, curiously Plato already said that the potter knew more about the clay he

models with his hands than the scientist who observes with the eyes —further away— of science.

In texts like this, Valente writes about recognizing our home in the world from the trembling movements of our own body, which slowly colonizes space. As a result of this experience the basic configuration of space in a slow genetic awakening of the form can be produced.

The exploration of the unknown becomes an open territory in the mist of confusion. In the same way, the seeking of a design consists of touching blindly the borders of the still unknown to slowly recognize a territory to inhabit.

Exactly like Bruce Nauman in his conceptual exercise 'Dancing exercise on the perimeter of a square', Cunningham's dancing explores the world of shadows, where almost no sun rays come through the imaginary fluid of water that envelops everything, and do a marvelous exercise parallel to the architect's in the slow configuration of his projects, in a process in which light has not configured its innumerable face in what is visible.

N1 I am grateful to Ricardo Aldana for letting me share this text and having done its first translation into Spanish. María José Miranda called my attention about the words 'chained dance' and without her suggestion this article would not have been possible.

N2 VALENTE, José Angel, "Bet", in *Three Lesson of Darkness*, El fulgor, p. 217.



JEFF SLAYTON EN LA COREOGRAFÍA DE CUNNINGHAM RAIN FOREST, 1968

na construyen una forma "temporal" que se deshace y reconfigura repetidamente. Los dibujos de génesis de un proyecto de arquitectura van configurando lentamente la construcción de una forma espacial con la vocación interior de una mayor consistencia. José Angel Valente lo expresó magistralmente en su obra *Tres lecciones de tinieblas*: "Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí las formas: yo reconozco a tientas mi morada" N2.

La arquitectura, como sugiere Josep Quetglas, va muy ligada a la protección de nuestra propia piel. Surge, desde esta aproximación, desde lo íntimo de nuestro espacio corporal, desde la superficie de contacto de nuestro cuerpo con el mundo. Se trata así, de una aproximación a lo arquitectónico muy cercana a las condiciones físicas de la danza, que Cunningham presiente de manera sobrecogedora. La piel palpa y desarrolla instintivamente el tacto sobre las cosas. Es un instinto primario, primigenio, originario. El conocimiento más vasto de las cosas, aparentemente, es el que nos presenta el tacto, o el olfato, lo más instintivo del ser humano. Pero curiosamente Platón ya decía que el alfarero sabe más sobre el barro que moldea con sus manos que el científico que lo observa con los ojos —más lejanos— de la ciencia.

En textos como éste, Valente nos habla de un reconocimiento de nuestra morada en el mundo a partir de los movimientos temblorosos de nuestro propio cuerpo, que coloniza, lentamente, el espacio. Y fruto de esa experiencia se puede producir la configuración básica del espacio en un lento despertar genético de la forma. La exploración de lo desconocido se convierte en un territorio abierto en la niebla de la confusión. Del mismo modo, la búsqueda proyectual consiste en un palpar a tientas los bordes de lo todavía desconocido para reconocer, poco a poco, un territorio en el que habitar.

Igual que Bruce Nauman en su ejercicio conceptual de *Danza sobre el perímetro de un cuadrado*, los bailarines de Cunningham exploran el mundo de las sombras, donde casi no llegan los rayos del sol, a través del imaginario fluido del agua que todo lo envuelve, y realizan un ejercicio portentoso, paralelo al del arquitecto en la lenta configuración de sus proyectos, en un proceso en el que la luz todavía no ha configurado su innumerable rostro en lo visible.



BRUCE NAUMAN, EJERCICIO DE DANZA SOBRE EL PERÍMETRO DE UN CUADRADO, 1968

N2 VALENTE, JOSÉ ANGEL: "Bet", en *Tres lecciones de tinieblas*, tomado de *El Fulgor*, p. 217.