



**PONENTE**

**María Aguilar Alejandra**

**Universidad de Sevilla  
España**

**TITULO**

**Arquidance  
Panorama y testimonios**

## 0-RESUMEN

La presente comunicación pretende hacer patente el diálogo existente entre el arte de la danza y el arte de la arquitectura a lo largo del siglo XX a través de obras y ejemplos concretos. La danza y la arquitectura, como disciplinas que abordan el estudio del binomio espacio y cuerpo, deben ser leídas en paralelo con el fin de poder transferir conocimientos de una a otra. Estos actos de trasvase han venido produciéndose de manera puntual pero constante en los últimos años pero no han sido hasta ahora enunciados en su conjunto.

## 1-INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la cultura, de la innovación y de la capacidad crítica de una sociedad, está directamente relacionado con su estructura educativa, y esta última, en un mundo sometido a inexorables y drásticos cambios sociales, políticos y económicos, está obligada a construir relaciones integrales entre todas las ciencias y las artes para poder asumir la complejidad de todos estos fenómenos que se nos manifiestan en multitud de matices y transformaciones.

En el ámbito que nos preocupa, el de las artes, estas transformaciones tan vitales se han de mirar desde la interacción disciplinaria, ya que sólo desde esta se pueden crear confluencias para adecuarse a la realidad y proyectar un futuro potencialmente deseable. Todas estas interacciones disciplinarias ya han sido en parte consideradas por muchos artistas, educadores e instituciones educativas, dando paso a la exploración de un territorio de gran riqueza formalizadora, formadora, de investigación y de interpretación tanto del mundo como de cada uno de nosotros.

De esta manera, podemos decir que el diálogo entre las artes ha estado y está contribuyendo a visualizar y dar salida a esta tan especial complejidad del mundo contemporáneo. Por ello, la danza, como disciplina artística contemporánea fundamental también se encuentra como nodo de una red de confluencia de artes como el teatro, la música, la pintura o la arquitectura.

El cambio de época producido en el pasado siglo, donde surge la danza moderna como reclamo de nuevas libertades, presenta en la revisión del binomio espacio-cuerpo, uno de sus motores. Esto puede ser observado muy claramente a lo largo del desarrollo de la danza contemporánea el cual ha arrojado nuevos intereses corporales, espaciales y creativos que han sido demostrados a través de las obras de coreografía.

Asuntos como el espacio y cuerpo, no son, sin embargo, temas únicamente propios de la danza sino que son compartidos también con otras artes, especialmente con la arquitectura, cuyo interés por las relaciones espacios corporales es máximo. Cuando Rudolf Laban es preguntado sobre el significado que tiene para él la danza dice así "*La danza no es otra cosa que vivir la arquitectura*"<sup>1</sup>. Laban fue uno de tantos coreógrafos modernos que entendió el potente diálogo entre danza y arquitectura, entre cuerpo y espacio, fomentando un diálogo entre ambas artes escénicas que ha sido desarrollado a lo largo de todo el siglo por coreógrafos y arquitectos llegando a resultados desveladores sobre la necesidad de acercamiento entre estas dos disciplinas.

<sup>1</sup> LABAN, R. 1984, *El dominio del movimiento*, 2ª edn, Editorial Fundamentos, Madrid.

## 2-DANZA Y ACERCAMIENTO ARQUITECTÓNICO.

En el año 2.007, fue celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo la exposición *Ver Bailar*<sup>2</sup> que tenía por objeto revisar las aproximaciones que habían surgido entre las Artes Visuales y la danza durante el pasado. Una serie de videos y obras destacadas acompañaban a un texto que se había esforzado en definir los temas propios de la danza contemporánea como los siguientes:

- El alejamiento de los movimientos propios de baile y la independencia de la música.
- La motivación y coordinación de los procesos de movimiento.
- El descentramiento del cuerpo, la interrelación espacial descentralizada entre los diversos bailarines y las jerarquías del espacio escénico.
- La problematización de la posición del espectador.
- El descubrimiento del movimiento cotidiano en el espacio como visualización de trazos.
- La conquista del espacio urbano a través de la circulación dentro de él
- La eliminación de la expresión y la narración seguidas de la reintroducción irónica y multimedial de los elementos narrativos.
- El empleo de la videocámara enfrentada directamente al bailarín como acotación y medición espacial.
- El desarrollo de formas experimentales de grabación documental, junto al medio tradicional del dibujo o al aprovechamiento de los experimentos cinéticos de la escultura minimalista y las instalaciones de video.

Probablemente, salvo el primero de los temas, y esto podría ser discutido, cada uno de los temas específicos que se plantearon la mayoría de los coreógrafos de la contemporaneidad encontraban un aliciente en la arquitectura: interrelación espacial centralizada, jerarquías de espacios, la conquista del espacio urbano o el medio del dibujo, entre otros.

Como ya se ha adelantado anteriormente, uno de los primeros coreógrafos en tomar conciencia de la dualidad danza-arquitectura fue **Rudolf Laban** (Hungría 1879-1958). Él mismo a partir del concepto de la Kinesfera (o esfera máxima que podía ocupar el cuerpo) en cuyo centro se encuentra el centro del cuerpo humano más o menos a la altura del estómago, propuso estudiar el espacio dejándonos guiar por las posibilidades de nuestro propio cuerpo, escuchando sus tensiones. Podríamos hablar del espacio Laban como el espacio vacío dispuesto a ser dibujado por nuestro cuerpo, siguiendo sus tensiones naturales, que según él mismo no eran otras que las de la naturaleza y su geometría. Para ello, adoptó las geometrías de los poliedros regulares y de la esfera y los inscribió en la figura humana de manera que vértices, caras, aristas y centros de los mismos constituían las bases de una forma "natural" de coreografiar, que posteriormente le sirvió como apoyo para su método de notación.

Este concepto de dibujo en el espacio a través del cuerpo ha sido reconducido hoy por la técnica del diseño y la arquitectura dando lugar a experiencias de diseño espacio-corporales antes inimaginables y sobre las que la danza mucho tendría que decir. [IMAGEN 1]

También **Anna Halprin** (EE.UU, 1.920) entendió la relación espacio-cuerpo en aproximación a la naturaleza. Esta coreógrafa californiana que desempeñó un papel fundamental en la danza y es una figura de referencia para varias generaciones de bailarines, performers y músicos

<sup>2</sup> SCHMIDT, E., REEH, P. & SCHEIT-KOPPITZ, S. 2007, *Catálogo de la exposición VER BAILAR*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla-Siegen. Introducción.

convenció su marido el arquitecto y paisajista Larry Halprin, para que construyera para ella un escenario al aire libre, ya que el estudio que le había diseñado en el interior de su casa, la alejaba de sentir las tensiones naturales. Anna Halprin defiende la danza personal fuera de estilos y convenciones históricas o artísticas dentro de una relación con el medio y la naturaleza. Por ello, sus coreografías siempre cambian, como si de una performance se tratara, según en el espacio en el que se desarrollen, escuchándolo. Esto ocurre porque es el espacio el que determina las sensaciones naturales que ocurren en su cuerpo. Entendiendo aquí no un espacio meramente físico sino también psíquico o místico. [IMAGEN 2]

Una de sus mejores alumnas, **Trisha Brown** (EE.UU, 1936), también siguió sus pasos, y se interesó por el espacio de la arquitectura una vez hubo experimentado con el cuerpo los conceptos de gravedad e ingravidez. Nacen, entonces, "Equipment Pieces", obras de concepción local específica, una fusión de baile y arte de la performance.

En la primera pieza "*Man Walking Down the Side of a Building*" (1970) hizo descender a sus bailarines por la fachada de un edificio de siete pisos en el número 80 de Wooster Street, en Manhattan, Nueva York. Sujeto por un arriostramiento de cuerdas que un asistente soltaba desde el tejado, el bailarín, con los brazos pegados al cuerpo, bajaba caminando tranquila y concentradamente por la pared de la casa igual que si pisase una superficie horizontal. En realidad se movía con el cuerpo paralelo al suelo y suspendido en el aire. La radicalidad de esta performance reside en la evocación de la ingravidez, alcanzada por superación de la fuerza de la gravedad.

El desplazamiento de los parámetros de dirección, es decir, de los ejes de horizontalidad y verticalidad, había llevado simultáneamente en las artes plásticas a resultados enormemente innovadores: en 1947 Jackson Pollock produjo sus 'drippings' con un lienzo extendido sobre el suelo de su taller, en 1955 Robert Rauschenberg montó su 'combine painting' *Bed* con un marco colgado de canto y una manta preparada con pintura. La superficie horizontal, de la galería o de la tierra, era un parámetro determinante en muchos proyectos de arte minimal o land art. La representación de "*Man Walking Down the Side of a Building*" tenía otra cualidad más: la de implicar al espectador y ensanchar su percepción. Solamente con la cabeza echada hacia atrás puede seguir la acción, con lo que obligatoriamente tiene que adoptar como el bailarín una postura desestabilizadora, análoga a la de éste. Aunque en mucho menor medida, las "*Equipment Pieces*" de Trisha Brown manifiestan, en buena parte a través de la integración del espectador, un paralelismo directo con la centralidad del proceso del arte conceptual, que hace del espectador un participante activo ofreciéndole así lugares para la experiencia.

A "*Man Walking Down the Side of a Building*" le siguieron entre otras:

- "*Floor in the Forest*" (1970). Dos bailarinas van moviéndose con la mayor naturalidad posible por una hamaca de cuerdas tendida oblicuamente y se ponen una y otra vez las ropas que se encuentran sujetas a ella.
- "*Walking on the Wall*" (1971). Siete bailarines andan, se paran y corren paralelamente al suelo a lo largo de las paredes sostenidos por amarras desde unos carriles en el techo.
- "*Spiral*" (1974). Tres bailarinas suben por una escalera de mano, si colocan un arnés de seguridad y bajan a zancadas desde lo alto de una columna trazando una espiral, de tal modo que sus cuerpos permanecen suspendidos en el aire y paralelos al suelo.

- "Roof Piece" (1972). Conocida gracias a los medios de reproducción y a las excelentes fotografías y película documental de Mangolte, eligiendo ella y sus compañeros de actuación los tejados del Soho como escenario.

Posteriormente a esta época que ella misma llamó "Cambio de coordenadas" comienza una etapa basada en la aplicación de sistemas matemáticos a las coreografías, así como aleatoriedad y complejidad. Destacan en esta etapa:

- "Glacial Decoy" (1979) en la que realiza una exploración de los límites del espacio abarcándose en ellas como en un juego los fenómenos de la visibilidad.
- "Set and Reset" (1983) Coreografía en la que los bailarines se mueven de forma caótica como los peatones de una gran urbe.

Los trabajos de Trisha coincidieron con un cuestionamiento arquitectónico fundamental acerca de las diferencias entre suelo y techo, suelo y pared, mobiliario y arquitectura... en las que los arquitectos influidos por determinadas corrientes artísticas empiezan a jugar con estos límites con el fin de conseguir nuevos resultados. Quizá los arquitectos que mayor legado nos hayan dejado a este respecto sean Alison y Peter Smithson, Frederik Kiesler y Charles and Ray Eames. Sus planteamientos espaciales están siempre ligados a la idea de cuerpo y espacio como continuidad.

Por ello nos deleitaron con proyectos continuos en los que suelo y techo no eran diferenciados, mobiliarios corpóreos y tiernos e incluso paredes practicables. [IMAGEN 3]

También el actual coreógrafo **William Forsythe** (EE.UU 1949), muy influenciado por el método Laban sobre la escucha espacial, anteriormente mencionada, manifiesta un cierto acercamiento al espacio de la arquitectura. Analiza el espacio a partir de esta misma teoría labaniana dando un paso más para introducirle una nueva geometría y leyes de movimiento que descentralicen las fuerzas naturales del cuerpo.

Para Forsythe la danza no es otra cosa que arquitectura en el espacio. Con el fin de componer sus primeras coreografías estudió la manera de introducir algoritmos geométricos y parámetros desestabilizadores en sus composiciones. Una de sus obras más importantes es "Limb's Theorem" fue realizada en colaboración con su amigo el arquitecto Daniel Libeskind.

*P. ¿Ve alguna relación entre el ballet que usted hace o piensa con la arquitectura y la teoría de proyectos de Daniel Liebeskind?*

*R. Daniel es muy buen amigo mío. Hemos discutido mucho sobre dibujo. Y claro que hay una relación. Respirar y dibujar es la misma cosa. Se trata de una relación que me interesa mucho.<sup>3</sup>*

"Limb's Theorem" parte del análisis de los dibujos arquitectónicos de los micromegas, nombre con el que Daniel Libeskind denominó a su primera línea de bocetos y en los cuales se puede apreciar ese concepto de centro diluido y equilibrio inestables, características de nuestra ciudad contemporánea que Forsythe ha utilizado como material coreográfico, entendiendo así, la importancia y la necesidad de una confluencia entre las artes que le conduce a espectaculares resultados.

Forsythe también estudió arquitectura aunque no llegó a culminar la licenciatura. De ahí su entendimiento del cuerpo como una construcción espacial que, a la vez, genera espacios. Y si como espectáculo de danza sus obras triunfan mundialmente, el método Forsythe<sup>4</sup> que

<sup>3</sup> William Forsythe entrevistado por O. KHAN para "El País". 09/02/2008

recientemente ha publicado en formato DVD supera esta proyección con creces. Forsythe nos explica paso a paso su método y su concepción espacial del hombre que no se limita a moverse como una sola cosa sino que puede ser fragmentado, escalado, rotado. De aquí que muchos le atribuyan el adjetivo deconstructivista, porque tomando como punto de partida un lenguaje básico, es capaz de desformarlo hasta generar uno nuevo que resulta tan potente que es difícil de averiguar su procedencia. [IMAGEN 4]

Además de coreógrafos individuales; como Laban, Halprin, Trisha o Forsythe; interesados por la dicotomía danza-arquitectura, también encontramos en los últimos años iniciativas colectivas en este mismo sentido que son síntoma de un estado general de acercamiento inconsciente entre ambas disciplinas ¿No es curioso, a este respecto, que la Bienal de Danza de 2006 celebrada en Lyon llevara por título **"Danse la ville"**, o lo que es lo mismo, Baila la Ciudad? Cuando se le preguntaba a Guy Darnet, director artístico de la misma, por el trasunto de esta decisión, éste respondía de la siguiente forma:

*Hoy día, más del 50% de la población mundial vive en ciudades. La ciudad es el marco de las experimentaciones, las audacias, pero también de los conflictos, las tensiones... Podríamos definir cuatro ejes fundamentales para abordar esta bienal "Danse la ville": la danza urbana, las ciudades con potencial de danza, la relación entre el cuerpo y la arquitectura contemporánea (que tiene la oportunidad de medir al hombre con su entorno urbano y al cuerpo con la arquitectura), y por último, la danza en el espacio público.<sup>5</sup>*

Dentro de esta bienal, resultó especialmente interesante el trabajo llevado a cabo por Flamand, coreógrafo del Ballet Nacional de Marsella. El belga Frederic Flamand construye ciudades de danza. Su preocupación por convertir los espacios urbanos en coreografías ha ocupado su carrera y le ha llevado a crear una importante tetralogía compuesta por las siguientes obras: *Metápolis (2000)*, *Silent Colissions (2003)*, *La cité radiieuse (2004)* y *Metápolis II (2006)*.

*La arquitectura no es solamente construir edificios. Esta noción cambia cuando se piensa en la arquitectura como un arte, como una estética, como una disciplina que se relaciona con el espacio, con la vida y, en consecuencia con la danza. Me gusta la idea de crear un espacio habitado por bailarines y confrontarlo con la idea de un espacio arquitectónico habitado por ciudadanos. En este sentido, Metápolis quiere ser un viaje psicológico de cómo los espacios influncian a los cuerpos.<sup>6</sup>*

Para el desarrollo de estos trabajos Flamand ha querido realizar una labor transdisciplinar entre danza y arquitectura y para ello ha contado con la colaboración de arquitectos interesados por el mismo tema en cada una de las obras que forman la tetralogía anteriormente citada. En *Metápolis I y II* contó con Zaha Hadid, para *Silent Colissions* con Thom Mayne (colaborador de F. O. Ghery) y con Dominique Perrault para *La Cité Radiieuse*. En ninguno de los casos la colaboración se limita a crear un armatoste escénico ornamental, sino que cada escenografía es fruto de una reflexión previa entre la danza y la arquitectura.<sup>7</sup>

*Silent Colissions*, inspirada en *Ciudades Invisibles* de I. Calvino, constituye una propuesta alrededor de la manera en que el entorno y los seres humanos crean una red de tensiones y dinámicas donde los espacios pueden ser públicos o privados, opresores o confortables,

<sup>4</sup> FORSYTHE, W. 2000, *William Forsythe: Improvisation Technologies. A tool for the Analytical Dance Eye*. Hatje Cantz Publishers, New York.

<sup>5</sup> DARNET, G. en entrevista publicada con motivo de la inauguración de la Bienal de Danza de Lyon. [www.biennale-de-lyon.org/danse2006/fran/movie.htm](http://www.biennale-de-lyon.org/danse2006/fran/movie.htm) [Noviembre 2008] Traducción del francés por la investigadora.

<sup>6</sup> FLAMAND, F. por Kahn, O. "Bienvenido a Metápolis". *Susy-Q* nº 7. Madrid. Isadora. Abril 2007.

<sup>7</sup> Véase [www.ballet-de-marseille.com](http://www.ballet-de-marseille.com)[Noviembre 2008]

agresivos o agradables, ideas todas que encuentran continuidad en *La cité radieuse*. Esta pieza, ideada a partir de teorías de Le Corbusier, es una reflexión sobre el concepto de ciudad hoy y su brutal transformación ante la globalización y la proliferación de lo que el antropólogo M. Augé ha llamado los no-espacios: aeropuertos, centros comerciales y demás lugares de transición, símbolos urbanísticos de una era dominada por la velocidad, la ruptura de barreras espaciales, las telecomunicaciones, Internet y, curiosamente, la incomunicación. [IMAGEN 5]

Si bien Flamand se ha interesado principalmente por el espacio de la ciudad y el cuerpo, en el caso de Carol Brown se da un paso más. No es que ella y su compañía estén interesados en las relaciones entre danza y arquitectura y para ello no es que colaboren con arquitectos sino que los arquitectos son parte esencial de la compañía y así nos lo hacen ver en su página web.<sup>8</sup> La compañía la integran casi el mismo número de arquitectos que de bailarines y su interés es la investigación corpóreo-espacial y las cualidades espaciales físicas y digitales. Quizá por eso no es de extrañar que fueran invitados a la última bienal de Arquitectura de Venecia.<sup>9</sup>

Como hemos podido ver en el caso de Flamand las relaciones entre cuerpo y espacio producidas por las distintas disciplinas suelen ser de ida y vuelta. En este sentido, es el coreógrafo el que busca en la ciudad y su arquitectura nuevas formas espaciales que ésta ya ha descubierto por disfrutar de otra coyuntura y es en la confluencia entre danza y arquitectura donde encuentra la creación.

Otro fenómeno producido en la misma dirección y de repercusión mundial es el caso de la plataforma "**Ciudades que Danzan**". Ciudades Que Danzan es una red internacional de festivales de danza que cuenta con una programación en paisajes urbanos. Actualmente este proyecto engloba veintiocho festivales en Europa y Latinoamérica.

La red CQD fue creada por la Associació Marató de l'Espectacle en 1997 en Barcelona. Conscientes de la falta de contacto entre la danza y el público, creó en 1992 el primer festival específicamente de danza en Barcelona, *Dansa al Parc*, con una clara particularidad: presentar la danza en un espacio seductor. Esta propuesta despertó el interés de profesionales y de organizaciones internacionales, por lo que la Associació Marató de l'Espectacle impulsó la realización de eventos similares en otras ciudades europeas y latinoamericanas. De esta manera, de una forma gradual, a partir de 1997, se creó la red internacional.

CQD es el encuentro entre la arquitectura, el espacio urbano, la danza contemporánea y el público. Reafirma el valor del patrimonio artístico y cultural propio de cada ciudad; a través de los festivales y de la danza, el paseante aprende a mirar una plaza, una calle, un rincón de una forma distinta, y va redescubriendo los espacios de su ciudad relacionándolos con los cuerpos danzantes. [IMAGEN 6]

La plataforma se ha preocupado, de nuevo, de buscar en el espacio de la ciudad, y por ende, en el de su arquitectura nuevas formas de ocupación que contribuyen a la generación de nuevas coreografías y a la reinterpretación del espacio urbano y arquitectónico. Este movimiento no sólo ofertó la posibilidad de encuentro entre ciudad, danza y arquitectura sino que se preguntó acerca del mismo organizando seminarios y talleres para su reflexión, culminando con la publicación de los resultados en una revista anual que ellos mismos editan. En ella encontramos varios escritos acerca de las relaciones entre la danza y la arquitectura entre los que gustaría resaltar el texto de Manuel Delgado: "Espacios en Danza" del cual se extrae el siguiente párrafo:

<sup>8</sup> Véase [www.carolbrowndances.com](http://www.carolbrowndances.com) [Noviembre 2008]

<sup>9</sup> *London Architectural Biennale. 18 June, 3pm, Siobhan Davies Studios, London. Dance and Architecture Under the Ribboned Roof Performance Talk, dancing-drawing, towards a dance-architecture by Carol Brown and Mette Ramsgard Thomsen*

*La actividad de los danzantes expresa inmejorablemente la labor de apropiación a la que el usuario de espacios públicos se abandona. Recuérdese que la apropiación es, según Marx, algo muy distinto de la propiedad. Lo apropiado es lo que se pone al servicio de las necesidades humanas, lo que es propio, adecuado. La noción marxista de apropiación, retomada como se sabe más tarde por Lefebvre, se parece a la que Leibnitz sugiere de ocupación. Y ¿qué es lo que ocupa un espacio sino un cuerpo? No un cuerpo abstracto, la corporeidad como concepto, sino un cuerpo específico, concreto, definido, ese cuerpo que gesticula y, haciéndolo, señala, se dirige, puntúa, rodea, da vueltas sobre sí mismo o sobre otros cuerpos u objetos, jalona.*

*Cuerpo que está en el espacio, que tiene ante sí y a su alrededor una objetividad, que se constituye en epicentro de ese espacio, núcleo desde el que parten radios que definen a su vez alrededores, que reconoce contornos, que instaaura periferias cada vez más lejanas, cuerpo que busca con la mirada o a tientas. A veces, encuentra<sup>10</sup>.*

A través de la ligadura cuerpo-apropiación-espacio, danza y arquitectura establecen un diálogo en el que confluyen algunas de sus mismas inquietudes.

### **3-ARQUITECTURA Y ACERCAMIENTO COREOGRÁFICO.**

Los arquitectos del pasado siglo también conscientes de la necesidad de estudiar en profundidad la relación entre cuerpo y espacio ampliaron su campo de acción con el fin de introducir nuevas miradas en un principio ajenas a la arquitectura. Por ello, coincidiendo con el despegue que venía realizando la danza moderna, y posteriormente la danza contemporánea, en materia corporeoespacial no dudaron en incorporar sus atributos a esta nueva concepción.

El primero en hacerlo fue **Oskar Schlemmer** (Stuttgart 1888-1943), maestro de danza de la Escuela de la Bauhaus. Su obra más importante fue el Triadisch Ballet, sin embargo, es en sus danzas posteriores y en su labor teórica donde se aprecian mejor los conceptos en los que trabaja. Schlemmer pretendía introducir a través de la danza todas aquellas cualidades que el espíritu de la Segunda Guerra Mundial y el Movimiento Moderno habían velado en pro de un hacer espacial geométrico, proporcionado e higienista.

*"No hay duda, la geometría, la sección aurea, la teoría de las proporciones... todas están muertas y son inútiles cuando no son experimentadas, sentidas o percibidas"<sup>11</sup>*

Schlemmer, obsesionado con la búsqueda de una relación entre cuerpo y espacio más allá de la puramente geométrica coreografió varias piezas en las que él mismo aparecía como intérprete bajo seudónimo. Todos los estudios y danzas tenían como fin último la convivencia de la organicidad del cuerpo humano y la técnica espacial a través de la geometría lo que se refleja muy bien en sus estudios gráficos "*Delineación espacial egocéntrica*" (correspondiente al mundo emotivo y orgánico del ser humano) y en "*Delineación espacial y figura*" (referido al mundo espacial y geométrico). [IMAGEN 7]

<sup>10</sup> Véase DELGADO, M. en "Espacios en Danza", *Ciudades que Danzan Nº 1*, Asociación Marató, Barcelona, 2008.

<sup>11</sup> PAZ, M. 1996, *Oskar Schlemmer*, MNCARS, Madrid. Pág. 21.



*El organismo llamado hombre está en el espacio cúbico, abstracto del escenario. El hombre y el espacio son sometidos a leyes diferentes. ¿Cuáles prevalecerán? O el espacio abstracto, ante la mirada del hombre natural, se le adapta, y vuelve a ser naturaleza o ilusión de la naturaleza (...). O el hombre natural, ante la mirada del espacio abstracto, es reestructurado para adaptarse a él. Esto es lo que se produce en el escenario abstracto.<sup>12</sup>*

Dos modalidades de escritura teórica permitían conocer las leyes invisibles y antagónicas que Schlemmer predicaba: el texto las hacía legibles, el dibujo visibles. Los esquemas que acompañan al texto o encerraban el cuerpo en la red de las "líneas invisibles del espacio cúbico", o desplegaban, a partir de ese cuerpo, haces lineales que lo prolongaban en el espacio. Del primero de estos dibujos nacerían más tarde algunas danzas de 1926, como "Figura en el espacio" o "Espacio lineal con figura", mientras que concebía el espacio como "una estructura de números y de medidas, una abstracción del sentido de una oposición a la naturaleza, como el legislador de todo lo que se desarrolla en el interior de sus límites y determina también el comportamiento del bailarín". Del segundo dibujo nacería especialmente La danza de las pértigas en la que el hombre era como "el sol central" cuyos rayos desplegaban "una fuerza creadora de forma y de espacio", ampliando la metáfora escrituraria a las dimensiones del escenario. Por último, de la confrontación del espacio abstracto y del cuerpo natural surgía la escritura del vestuario teatral: cuatro "trajes espacio-plásticos" trazaban los principios de transfiguración del cuerpo según cuatro legislaciones distintas. La arquitectura en movimiento (1) había surgido de las "leyes del espacio cúbico circundante"; la marioneta(2) resultaba de las "leyes de funcionamiento del cuerpo humano en su relación con el espacio"; el organismo técnico (3) provenía de "las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio" y la desmaterialización (4) de las "formas de expresión metafísicas, simbolización de los miembros del cuerpo humano"

No hay duda de que la obra de Schlemmer en esta temática es extensa y profunda. Sin embargo, siempre podrá ser planteada la cuestión, de si Schlemmer consiguió estudiar la armonía entre cuerpo y técnica de manera equitativa o realmente se dejó llevar por aquello que mejor conocía, dada su condición de pintor escenógrafo, dejando al margen inconscientemente el lado más emocional y orgánico del cuerpo humano. Ciertamente es que el maestro de la Bauhaus intentó utilizar la danza como medio de síntesis entre estos dos términos, y reflejo de ello es la siguiente cita:

*El conjunto del Ballet Triádico descansaba en esta apuesta: Hacer que interioridad y exterioridad se unieran en la abstracción, reconciliar en la técnica el cuerpo orgánico con un medio mecanizado.<sup>13</sup>*

Sin embargo, su respuesta al dilema fue la estructuración arquitectónica del cuerpo. Y esta respuesta la dio a través de su trabajo sobre el vestuario, es decir, creando un elemento intermedio, mitad arquitectura y mitad cuerpo, entre los dos términos en juego. Recordemos que incluso para *La danza de las pértigas*, en teoría surgida a raíz de la parte orgánica, utiliza elementos rígidos y geométricos. De este modo toma partido por el primer esquema sobre el segundo, aunque el segundo, al quedar planteado con la misma intensidad, permanece como incógnita y le persigue por las páginas de sus diarios.

Pero no solamente Schlemmer se interesó por la danza como materia portadora de nuevos conceptos para la arquitectura. A día de hoy, las aportaciones que la danza transfiere al arquitecto son hoy día una realidad, y por este mismo motivo, desde algunos sectores del

<sup>12</sup> *Ibidem*. Pág.36

<sup>13</sup> PAZ, M. 1996, *Oskar Schlemmer, MNCARS, Madrid*. Pág. 36.

campo arquitectónico es reclamada la formación en danza del arquitecto. Es el caso de las reflexiones que **Modest Masides**, profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, expone en su artículo *El papel de la danza en la enseñanza de la arquitectura*. *Después de este trayecto, hemos llegado a la conclusión de que es necesario implementar de manera sistemática la danza en el estudio de la arquitectura, para explorar las dimensiones narrativas y dramáticas de ésta y detectar, asimismo, sus cualidades ocultas, funcionales y simbólicas.*

*La danza, incorporada como una de las materias del currículum formativo de los arquitectos, puede ilustrar espléndidamente conceptos clave de la geometría, la energía, la mecánica o la topología. Suministra analogías formales entre las grandes familias morfológicas de la arquitectura contemporánea. Genera registros gráficos e icónicos complementarios a los métodos de representación de la arquitectura.*

*Porque la arquitectura es algo que se hace cuando un espacio construido y un usuario se gustan y la danza puede ser un poderosísimo catalizador en este proceso.<sup>14</sup>*

Cómplices de esta misma idea, los **Colegios de Arquitectos** en colaboración con otras instituciones de distintas ciudades españolas, han diseñado talleres de danza y arquitectura, con el fin de sensibilizar a sus colegiados arquitectos en este trasunto. Es el caso del taller anual de *Danza y Arquitectura* organizado por la Fundación Mies van der Rohé y del festival *Dies de Dansa* que se organizan desde el año 2005 en Barcelona y va dirigido a arquitectos y estudiantes de arquitectura. También destacan el taller *Arquitectura en Danza* promovido por el Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla León Este y desarrollado en Ávila y Teruel. [IMAGEN 8]

Efectivamente, la formación en danza de un arquitecto y viceversa puede dar resultados espectaculares por la complementareidad que esto conlleva. Es el caso de Cesc Gelabert o Toni Mira, quienes a poco tiempo de terminar los estudios de arquitectura comienzan a desarrollar su labor coreográfica convirtiéndose hoy en coreógrafos de referencia europea en el caso de Mira y Mundial en el caso de Gelabert.

*Cuando estás configurando un cuerpo es como una sinfonía de huesos en el espacio. Cada momento de un bailarín es para mí una arquitectura y si no lo percibes como tal, se empobrece. Una cosa es poner el brazo a un lado y otra es poner el brazo en una dirección, en un espacio.<sup>15</sup>*

En el caso de Toni Mira la repercusión arquitectónica en sus obras es tal que sus coreografías atienden a problemas específicos de la arquitectura. Es el caso de "Lofi" obra en la que se plantea el habitar unipersonal en un espacio sin divisiones o "Mies" coreografía inspirada en las obras del arquitecto alemán, para ello, ha viajado a cada uno de estos edificios y ha bailado en su interior, realizando un encuentro directo entre danza y arquitectura. [IMAGEN 9]

<sup>14</sup> MASIDES, M. 2008, *El papel de la danza en la enseñanza de la arquitectura*, Associació Marató del'Espectacle, Barcelona.

<sup>15</sup> KAHN, O. & ARNAY, P. 2003, "Solo Gelabert", *POR LA DANZA*, vol. 60, pp. 10-19.

#### **4-CONCLUSIÓN.**

La danza y la arquitectura ofrecen distintas herramientas sobre el trasunto del binomio cuerpo y espacio pero su puesta en común produce una confluencia enriquecedora para ambas disciplinas como se ha podido comprobar a lo largo de las distintas obras y acciones enunciadas. Estos testimonios no sólo demuestran que el diálogo entre danza y arquitectura es posible sino que también constatan que es necesario.

**XXIII CONGRESO MUNDIAL DE INVESTIGACIÓN DE LA DANZA  
CID – UNESCO  
España  
( Málaga 15 / 19 Julio, 2009 )**



## Imágenes

- 1.a Rudolf Laban. Dibujos de la kinesfera. *Coreútica*, 1927.
- 1.b Sistema de dibujo espacial 3D.
- 2 Estudio al aire libre diseñado por Larry Halprin para Anna Halprin. California.
- 3.a *Walking on the Wall*. Trisha Brown. 1971. Nueva York.
- 3.b Charles and Ray Eames. Retrato del diseñador.
- 3.c Installation shot of the exhibition, *Parallel of Life and Art*, 1953. Alison and Peter Smithson.
- 3.d *The endless house*. Friederick Kiesler. 1960.
- 4.a *Limb's Theorem*. William Forsythe. 1991.
- 4.b *Micromegas*. Daniel Libeskind. Dibujo.
- 5.a *La cité radieuse*. Coreografía de F. Flamand. Escenografía de Dominique Perrault. 2004.
- 5.b *La ville radieuse*. Le Corbusier, 1933.
- 6.a Ciudades que Danzan: Huellas, danza en paisajes insólitos (Sevilla). 2006.
- 6.b Ciudades que Danzan: Huellas, danza en paisajes insólitos (Sevilla). 2006.
- 6.c Ciudades que Danzan: Festival Transit (Malmo). 2007.
- 7a *Delineación espacial y figura*. Dibujo de Oskar Schlemmer, 1924.
- 7b *Figura en el espacio con geometría en el suelo y línea espacial*. Dessau, 1926.
- 7c *Delineación espacial y egocéntrica*. Dibujo de Oskar Schlemmer, 1924.
- 7d *Danza de las pértigas*. Dessau, 1923.
- 7e Extracto de *Figura y arte*. Dibujos de Oskar Schlemmer, 1926.
- 8.a Cartel anunciador de Festival *Dies de Dansa*. Barcelona, Julio 2.004.
- 8.b Cartel anunciador de Jornadas de *Arquitecturas en Danza*. Colegio de Arquitectos de Ávila, 2.008.
- 9 Cesc Gelabert, 2002.

**XXIII CONGRESO MUNDIAL DE INVESTIGACIÓN DE LA DANZA  
CID – UNESCO  
España  
(Málaga 15 / 19 Julio, 2009)**

