

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

DOSSIER IX CONCURSO BIENAL DE TESIS DE ARQUITECTURA

AUTORA: M^a AUXILIADORA GÁLVEZ PÉREZ

Tesis doctoral dirigida por:

D. Iñaki Ábalos Vázquez

Departamento e Proyectos Arquitectónicos

E.T.S.A.M

Universidad Politécnica de Madrid

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

ÍNDICE:

- INTRODUCCIÓN (P. 9)

- PRIMERA PARTE:

Espectadores registrando sucesos, afecciones, condiciones... (P. 19)

CAPÍTULO 1: LA ACTITUD. El cuerpo como activador del espacio: posición, gesto y acción. (P. 21)

- LA RÍTMICA EN HELLERAU (P. 34)

- EL FESTIVO FALKENBERG (P. 44)

CAPÍTULO 2: LA ATMÓSFERA. El cuerpo como receptor. La incidencia y producción de los fenómenos. (P. 55)

- LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS EN 1900. LA COLABORACIÓN DE LOÏE FULLER Y HENRI SAUVAGE (P. 61)

- LOS EFECTOS (P. 65)

- CAJAS DE RESONANCIA (P. 81)

CAPÍTULO 3: LA NATURALEZA. El eco de la naturaleza sobre el cuerpo y su capacidad resonante. (P. 93)

- MOVIMIENTO ONDULATORIO. MOVIMIENTO Y FORMA. LAS CONSTRUCCIONES ESPACIALES DE HUGO HÄRING (P. 103)

- MUSICALIDAD. IMÁGENES COMPARTIDAS DE LA NATURALEZA DE HANS POELZIG (P. 110)

- LA NATURALEZA DEL COSMOS. ISADORA DUNCAN EN RUSIA (P. 118)

- SEGUNDA PARTE:

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

(P. 131)

CAPÍTULO 4: LA INTIMIDAD/ LO TÁCTIL. Cuerpo dinámico. El espacio propio del cuerpo y su entrelazamiento con otras masas espaciales. (P. 133)

- EL ESPACIO NO ES VACÍO. *ENDLESSNESS* Y CONTINUIDAD ESPACIAL (P. 140)
- CRISTALOGRAFÍAS DINÁMICAS. LAS CONSTRUCCIONES DEL CUERPO (P. 151)
- MASAS, ENERGÍAS Y FLUJOS ESPACIALES EN *CORREALIDAD. TOUCH AND GO REALITY!* (P. 159)

CAPÍTULO 5: LA FANTASÍA. El paisaje interior del cuerpo. Recuerdos e invenciones. (P. 171)

- TRAS LAS TRAZAS DE LA IMAGINACIÓN. EL PRIMER MOVIMIENTO: LA RESPIRACIÓN. PATRONES DE LA IMAGINACIÓN DINÁMICA, OPUESTOS Y TELEPOESÍA (P. 179)
- COLLAGE Y LIBRE ASOCIACIÓN. RECUERDOS, MITOS, SUEÑOS Y MEMORIAS (P. 189)
- LOS PAISAJES DE MUNDOS INVENTADOS (P. 199)

CAPÍTULO 6: EL ESPACIO ACÚSTICO/ EL TIEMPO. Cuerpo en proceso. Montaje en tiempo real. (P. 209)

- LA FORMALIZACIÓN DEL ESPACIO ACÚSTICO. LOS CONSTRUCTORES DE INSTANTES (P. 217)
- ENSAMBLAJE EN TIEMPO REAL. DISEÑO PARTICIPATIVO. CICLOS RSVP (P. 226)
- Y ADEMÁS DE REGLAS DE JUEGO: AZAR, CIBERNÉTICA Y SISTEMAS (P. 233)
- *THE MIND IS A MUSCLE.* PROCESOS EXPUESTOS (P. 240)

- **CONCLUSIONES.** Entornos coreográficos. (P. 249)

RESUMEN:

La presente tesis doctoral indaga en los procesos y hechos arquitectónicos que nacen e inciden en la sensibilidad fenomenológica, utilizando para ello los hallazgos que una disciplina como la danza puede aportar. 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 a cualquier nivel. Nos parece así 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. Es aquí donde *la danza-* y el movimiento en general- *aparece como una disciplina clave, como un laboratorio donde investigar los procesos que incluyen espacio, tiempo, movimiento y percepción.* Este laboratorio nos permitirá además, *ir más allá de los tradicionales acercamientos que desde posicionamientos fenomenológicos se han hecho en el campo arquitectónico, expandiendo el límite de los mismos y sus herramientas,* construyendo una forma más compleja de trabajo.

Si bien diversos autores como por ejemplo Friedrich Bollnow o Erwin Straus, y algunos arquitectos como Paul Virilio, han señalado el interés de la danza como ámbito de estudio fundamental para explorar el nexo entre hombre y espacio, *no existe una profundización exhaustiva y general en la comparación metodológica, procesual o formal entre las disciplinas de la danza y la arquitectura. Dicha comparación, en formato de genealogía histórica, es igualmente uno de los principales objetivos de la investigación.* 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.

El texto se estructura según seis capítulos dedicados respectivamente a la *actitud*, la *atmósfera*, la *naturaleza*, la *intimidad* el *tacto*, la *fantasía* y por último el *espacio acústico* el *tiempo*. En cada uno de ellos se estudian comparativamente- entre danza y arquitectura- estos conceptos, enmarcándolos además en un intervalo temporal concreto. Para ello se pondrán en relación parejas o grupos coetáneos de arquitectos y coreógrafos que en la mayor parte de los casos colaboraron en determinados proyectos o coincidieron en diversas situaciones. Excepcionalmente se han establecido igualmente relaciones entre grupos que si bien puede que no tuvieran contacto real si conforman una cierta sinergia a la hora de explorar los temas que han sido de nuestro interés. 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 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 acompañada 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. Los capítulos, conformarán escenas en las que sumergirse y tanto en el panorama general como en la experiencia del texto, serán tan importantes las transversalidades del discurso que se irán construyendo escena a escena como las diferencias entre unas y otras.

En la primera parte, hablaremos de cómo en el sistema cuerpo-entorno inciden las afecciones bidireccionales de este sistema, 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, la comparación se realizará a partir de la inmersión en el medio espacial- la experiencia del bailarín- 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...

A través de esta exploración revelaremos numerosos *hallazgos que surgen de la comparación entre los procesos creativos de ambas disciplinas* y se construirá una *historia alternativa de la arquitectura* que se lee desde los cambios conceptuales que fueron acaeciendo con el desarrollo de la danza moderna, contemporánea y postmoderna.

Pasemos a explicar de forma resumida el contenido de los capítulos.

**Nota:* El panorama de cada capítulo se resume y explica mediante un *abstract* y un *mapa*. El sistema gráfico de cada mapa es particular o propio y está basado en las herramientas que los protagonistas del capítulo, tanto coreógrafos como arquitectos, usan como herramienta proyectual o coreográfica. Se recomienda su visualización digital. El tamaño real es un A-3 plegado a A-4 quedando dentro del formato.

CAPÍTULO 1. LA ACTITUD

Entre 1839 y 1859 principalmente, François Delsarte (1811- 1871) observa y clasifica el movimiento expresivo del cuerpo humano. Su estudio se centra en la interrelación entre el gesto y las connotaciones emocionales o espaciales asociadas. Lo estudia bajo múltiples condicionantes y realiza cartografías y cartas de navegación espacial determinadas por el gesto. Delsarte constituye uno de los antecedentes de la danza moderna. El cuerpo aparece aquí como activador del espacio a través de la posición, el gesto y la acción.

Más adelante entre 1907 y 1909 y con motivo de la construcción de la primera ciudad-jardín alemana, Hellerau, se da la colaboración entre el arquitecto Heinrich Tessenow (1876- 1950) y el estudioso del ritmo Jacques Dalcroze (1865- 1950)- el otro gran antecedente de la danza moderna. Ambos colaboran en la construcción del Instituto de Rítmica Jacques Dalcroze y configuran el primer par cruzado entre arquitectura y danza que vamos a considerar. Tratemos de imaginar el espacio de su sala de representaciones: su arquitectura es un receptor dispuesto para la actitud, posicionamiento y acción del cuerpo humano. Su acabado y materialidad confirman esta vocación. La sala estaría forrada completamente por paños de lino blanco retroiluminados que permitían crear una espacialidad isótropa y a su vez graduar luminosidades tan intensas que eliminarían las sombras de los bailarines o gimnastas. El hecho de la eliminación de las sombras hace patente 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 y medida, una vez se han perdido los planos habituales de referencia. Tal y como ocurre con el espacio de la danza (de carácter simbólico) aquí el movimiento parece posible en cualquier dirección, la misma sutil cuadrícula articula todos los planos. Hay que decir que la gimnasia rítmica se entendía como práctica generalizada para todos los habitantes y se realizaba en los espacios públicos y abiertos de la ciudad. Así el espacio urbano de Hellerau queda definido a partir de la acción de la rítmica de la misma forma que ocurría en el interior de la sala. Transmutando el espacio físico y entrelazándose con él. En el capítulo se articularán líneas argumentales al respecto que considerarán como factores principales el posicionamiento, el lenguaje y la forma.

Asociada a esta primera escena nombraremos también la ciudad-jardín de Falkenberg diseñada por Bruno Taut (1880- 1938) en 1913, cuya espacialidad está aún más determinada si cabe, por la acción gestual festiva. Fiestas multitudinarias que hacían borrosa cualquier otra característica espacial, el espacio urbano quedaba definido por las masas de gentes en movimiento y no por la arquitectura de la ciudad. El culmen podría ser la construcción y deconstrucción que mediante las masas se realizaba de la Corona de la Ciudad que Taut había imaginado en uno de los espacios de Falkenberg. De esta primera escena se decanta así una espacialidad informal (en los términos que la definió Edward T. Hall en 1966) que entrelazada con la física determina la experiencia arquitectónica.

CAPÍTULO 2. LA ATMÓSFERA

En esta segunda escena nos situamos en 1900 en la Exposición Universal de París. Nuestros protagonistas en este caso serán la bailarina e inventora Loïe Fuller (1862- 1928) y el arquitecto Henri Sauvage (1873- 1932). Ambos colaboran en la construcción del Teatro para Fuller. El espacio interior del teatro evocaba los efectos que la bailarina realizaba sobre el escenario. Forrado en negro, facilitaba la apreciación de efectos luminosos de color bien a través de la luz natural atravesando lucernarios de vidrio coloreado, bien a través del uso de luz artificial. 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 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.

Y es que en 1890, a partir de un evento fortuito en una representación, Loïe Fuller 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. De este modo con sus danzas construirá un nuevo imaginario dinámico. En esta escena debemos visualizar una sala oscura donde se generarían geografías luminosas mutables, en continua transformación con consistencias materiales distintas a las conocidas. Las efímeras imágenes tenían que ver con lugares y meteorologías pero también con flores, pájaros, mariposas o formaciones minerales en una transmutación continua. A partir de ahí tanto Fuller como Sauvage, que en un primer momento habían utilizado el *ornamento* como principal propiciador de una atmósfera concreta, comienzan a centrarse en la inmaterialidad y proponen patentes de diversos artilugios para desarrollar estos *efectos*, así como lugares donde multiplicarlos: *cajas de resonancia*.

El trabajo con la atmósfera nos llevará a hablar de conceptos como el *ideo-dinamismo* o la *meta-cenestesia*, que articulan cómo las imágenes, formas o movimientos producen en el observador una cierta comunicación o impresión pero también desarrolla reacciones físicas completas, corporales. Se habla aquí de una forma revolucionaria de ver el cuerpo en movimiento basado en el paso dinámico de unas imágenes a otras dentro de una atmósfera densa capaz de hacer visible el espacio informal del que hablábamos en el anterior capítulo. Lo que avanza teorías como las que en la actualidad desarrollan, entre otros, Sanford Kwinter relativas a la *morfogénesis* o la aparición de lo nuevo.

Los prototipos y patentes desarrollados por ambos, así como la observación de fenómenos a lo largo del tiempo en su experimentación directa a escala 1:1 son algunas de las principales herramientas que nos interesan de esta escena.

Loie Fuller (1862- 1928) Debuta en París con sus danzas en 1892. Utiliza efectos visuales basados en telas en movimiento bajo luz coloreada y diversas luminiscencias y sombras. Los efectos quedaban aislados, no se distinguía el cuerpo danzante bajo las telas. Sus efectos no son narrativos ni figurativos. Es un lenguaje ambiental y atmosférico, conceptual, implícito como en el gesto que vimos anteriormente. Tuvo interés en generar una carga artística y humana basada en el uso de la luz. Supuso también una nueva forma de ver el cuerpo en movimiento no a través de una sucesión de poses estáticas como sugería el ballet convencional sino como una continua evolución y transformación en proceso

PATENTE HABITACIÓN DE ESPEJOS

PATENTE EFECTOS ESCÉNICOS

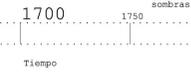
PATENTE TRAJE

ESPECTÁCULOS DE ÓPTICA

VUE D'OPTIQUE. Vistas coloreadas cercanas o lejanas con paisajes en diversas situaciones atmosféricas.

LINTERNAS MÁGICAS

SHADOW PLAY. 1775 se abre en París el Teatro de recreaciones de la China donde sobre una pantalla blanca se proyectaban escenas a partir de las sombras.



Tiempo

DIORAMA de Daguerre, tuvo en París gran impacto desde su apertura en 1822 y se basaba en la reproducción de paisajes atmosféricos mediante la luz en interiores y exteriores.

PANORAMA. París 1801. Consistía en vistas sobre paramentos redondeados, alrededor del espectador eran iluminadas con luz natural por la parte superior del edificio.

EXPOSICIÓN UNIVERSAL, PARÍS

TEATRO DE LOÏE FULLER

PAPELES PINTADOS, MOBILIARIO, ORNAMENTO

Henri Sauvage (1873- 1932) Sus comienzos arquitectónicos se enmarcan en el Art- Nouveau para internarse a continuación de forma no lineal en la modernidad. Las patentes constructivas y un cierto aspecto visionario abren vistas interesantes con relación a la estructura

- Elementos físicos, afirmación, exuberancia.
- Ornamento
- Programa
- Materialidad
- Estructura

ALMACENES JANSEN

Loie Fuller. 1895- Patente de "Mecanismo escénico teatral". Habitación escénica formada por espejos. En 1897 añadió planos de espejo igualmente en suelo y techo, permitiendo efectos desde arriba y abajo y en 1898 patentó otra versión que incluía una pared frontal de vidrio; al apagarse la iluminación de la audiencia el vidrio reflejaba como un espejo para Fuller la iluminación de la caja. Se sitúa en el centro del fenómeno. Posterior perfeccionamiento de la patente en 1899.

Loie Fuller. 1894- Patente de "Mecanismo para la producción de efectos escénicos" No. 513,102. U.S. Patent Office. Pedestal o suelo de vidrio y sistema de retro-iluminación. Su objetivo era aislar el efecto lo máximo posible, incluyendo el plano del suelo, consiguiendo un efecto de flotación y negación de la gravedad. Quedaba eliminada toda referencia al contexto real. Esta impresión de flotación la experimentaba igualmente Fuller al bailar sobre un cristal.

Loie Fuller. 1894- Patente de traje y bastones para provocar la amplitud de su movimiento y los efectos de luz y color sobre la tela de seda blanca. U.S. Patent No. 518,947. U.S. Patent Office. Ambito de acción de 20 pies por encima de ella. Tela de hasta 500 yardas. Transfiguración del cuerpo danzante en una continua transformación hecha de superficies. Oscuridad total y efectos. El cuerpo se transforma en energía y atmósfera.

LOÏE FULLER

HENRI SAUVAGE

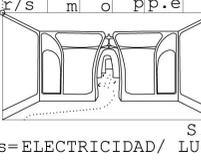
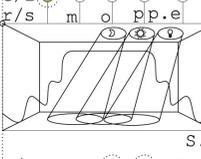
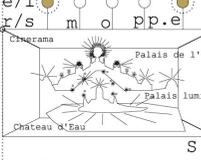
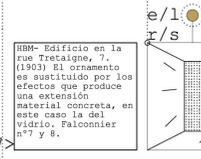
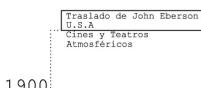
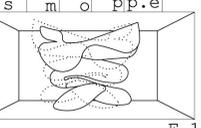
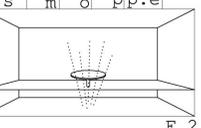
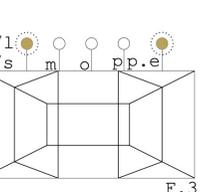
RUE TRETAIGNE, 7

EXPOSICIÓN UNIVERSAL, PARÍS

TEATRO DE LOÏE FULLER

PAPELES PINTADOS, MOBILIARIO, ORNAMENTO

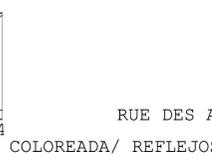
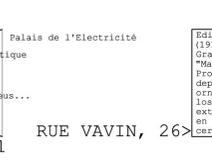
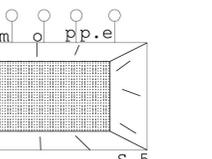
Henri Sauvage. Papeles pintados, mobiliario y ornamento. El ornamento desarrolló su influencia en la escala cercana al cuerpo, la escala de una habitación. Se ponen en valor los materiales por sus cualidades cromáticas, físicas y técnicas. Cada habitación contiene una atmósfera basada tanto en el programa de la misma, como en la presencia del cuerpo incluyendo también influencias escénicas. Cada elemento no se entiende por separado sino en su relación con el resto lo que incluye el mobiliario. Se descomponen los motivos según la escala a la que se mire o el punto de vista del observador.



MALLARMÉ: "La personificación de su sueño acerca de su ideal de teatro: sin escenario, sin palabras, donde espacio y tiempo no tienen importancia, donde la realidad no se imbricase entre la idea y la audiencia [...] puro color, movimiento y música".

BALLETS OF LIGHT

Ballets of Light (1909). Múltiples efectos en los que intervenía toda la compañía no sólo Loie Fuller.



RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAVIN, 26

Edificio en la rue Vavin, 26. (1912- 1913) Immeuble A Gradients. Proyecto original "Maisons à gradients sportifs". Programas sociales lúdicos y deportivos como atmósfera. El ornamento es sustituido por los efectos que produce una extensión material concreta, en este caso la de la cerámica. Vacío central.

RUE VAV

CAPÍTULO 3. LA NATURALEZA

Podríamos situar esta tercera escena en las tres primeras décadas del siglo XX, principalmente en los años veinte. Estamos esta vez en un entorno natural, a través de la observación del movimiento de las nubes, el ondular de los árboles o el agua establecemos un diálogo entre estos movimientos y el movimiento de nuestro cuerpo. Si pensáramos una construcción su formalización seguiría igualmente este ondular para favorecer el movimiento espontáneo y si esta es la afección que produce la naturaleza viva y orgánica, la inorgánica nos proporcionaría un imaginario del habitar y el construir poblado de grutas, cordilleras o terrazas con distintos niveles topográficos. De esta forma proceden los protagonistas de la escena: Isadora Duncan (1878- 1927), planteando una nueva forma de moverse en consonancia con la naturaleza, y rescatando la belleza del cuerpo desnudo y su espontaneidad. El movimiento ondulatorio es la base de su sistema. En secuencias continuamente variables e infinitas. No hay diferencia entre forma y movimiento. Hugo Häring (1882- 1958) que comparte con Isadora ideas similares acerca de cómo el movimiento es forma y el uso de la ondulación, entablando un diálogo con la naturaleza orgánica mediante el uso de trayectorias corporales en sus trazados arquitectónicos. Las líneas envolventes del movimiento provocan una ondulación que rompe con cualquier geometría preconcebida. Y Hans Poelzig (1869- 1936) trabajando de forma similar a partir de la musicalidad, la orquestación espacial y un cierto ritmo universal así como mediante la formación de imágenes en un diálogo resonante con la naturaleza inorgánica. Es también la formación de imágenes durante el proceso creativo la herramienta usada por Isadora Duncan. Herramienta intensificada por su relación con el poeta imaginista ruso Serguéi Yesenin (1895- 1925).

Esta escena en un entorno natural, tiene su contrapunto en el panorama que en la Rusia de la primera treintena del siglo XX se construye a partir de los temas relativos al espacio cósmico y sus tensiones, la relación entre la tierra y el cielo, las órbitas o la gravedad y la geometría. La naturaleza del universo. Aspectos presentes en la obra de Konstantin Melnikov (1890- 1974)- su casa como instrumento cósmico, reloj o calendario. Arquitectura y danza confluyen en la conformación de una conciencia cósmica- o Ivan Leonidov (1902- 1959)- en obras como el instituto de Lenin, el Nuevo tipo de Club Social, el Monumento a Colón o la Flower Island- y usados también por Isadora quien encarnaba en Rusia desde su primera visita 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) asociadas a la revolución del cuerpo y el ideal del hombre del futuro.

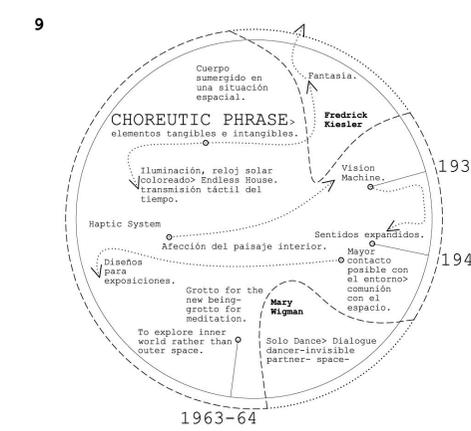
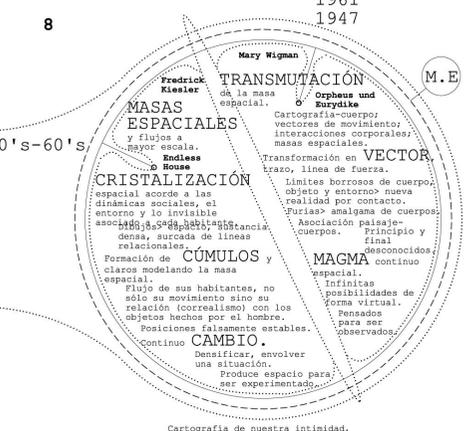
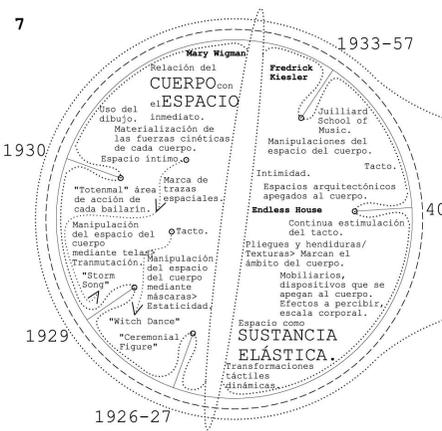
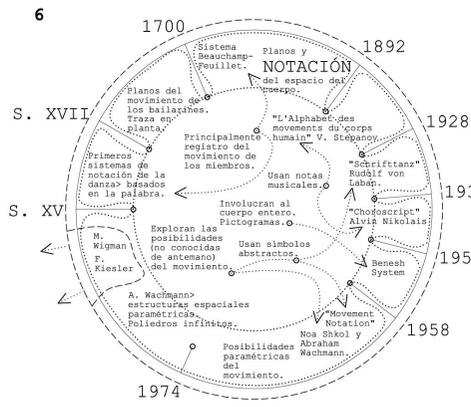
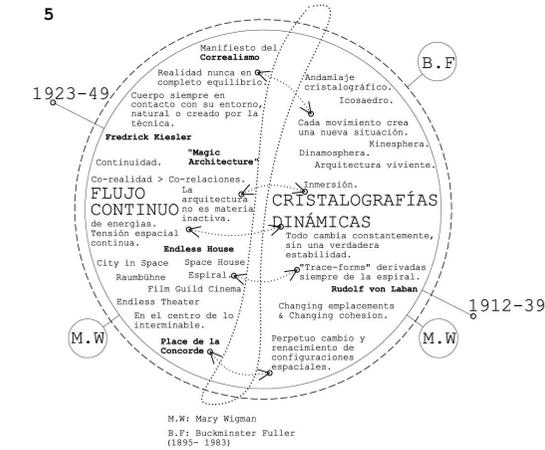
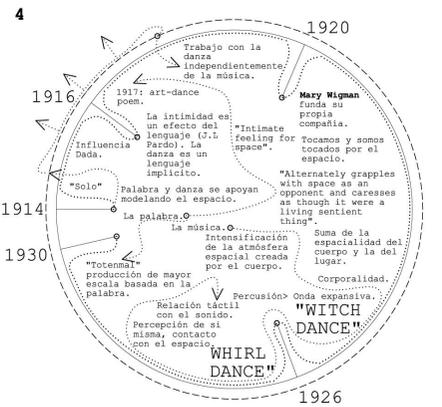
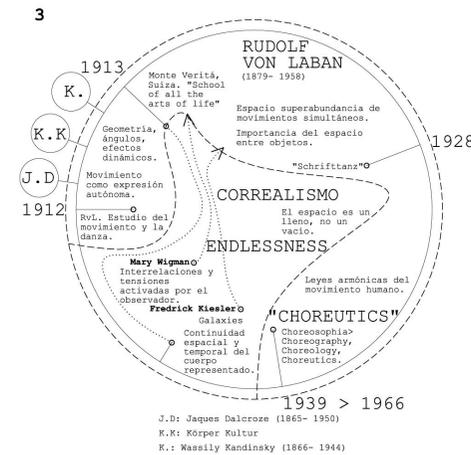
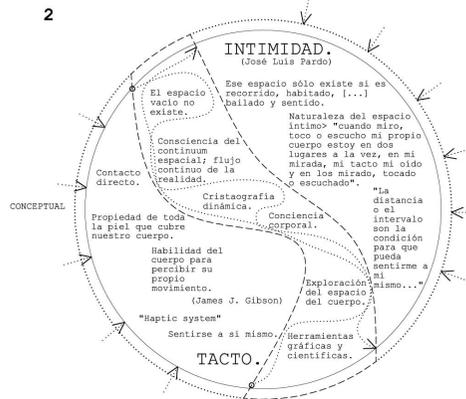
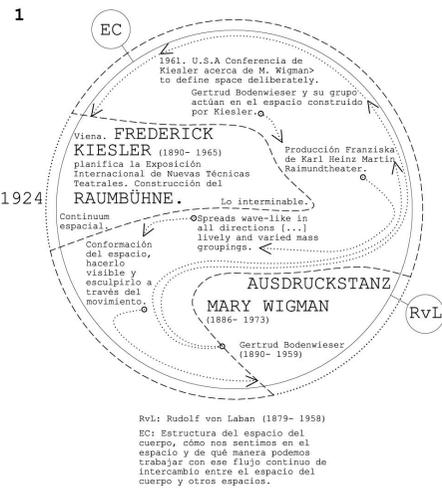
Debemos imaginar en este entorno, grandes formaciones casi marciales, con órbitas de movimiento concretas y en tensión de fuerzas geométricas donde naturaleza y técnica unidas generan una alternativa a la visión idílica y romántica de la que parte el capítulo.

CAPÍTULO 4. LA INTIMIDAD/ EL TACTO

En 1924 Frederick Kiesler (1890- 1965) planifica en Viena la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales, donde construirá el Raumbühne. Éste, será el primero de los proyectos en los que Kiesler empieza a desarrollar con claridad sus ideas acerca del continuum espacial y lo interminable que le acompañarán a lo largo de todo su desarrollo creativo en múltiples proyectos. Estas mismas ideas están presentes igualmente en las investigaciones alrededor de la danza y el movimiento que entre 1913 y 1920 desarrollan conjuntamente Rudolf von Laban (1879- 1958) y Mary Wigman (1886- 1973) y que luego continuarán por separado: Mary Wigman como la principal exponente de la Ausdruckstanz y Rudolf von Laban como el estudioso del movimiento y sus cristalografías dinámicas- Choreutik.

Las interesantes cuestiones acerca de la creación del espacio (íntimo) a través del movimiento, de la unión entre el espacio del cuerpo y todo lo que nos rodea (tacto) así como de la realidad en continuo cambio, se verán reflejadas en los documentos gráficos y notaciones que cada uno de los tres propone. Sus maneras de trabajar con el espacio y el movimiento del cuerpo, incluyendo su notación y registro, se tornarán extremadamente interesantes en su comparación. El capítulo profundizará en cómo las notaciones del espacio del cuerpo que realiza Laban, representan esa misma sustancia inestable que aparece en los dibujos que Kiesler realiza para el mobiliario y artefactos que aparecen en la Endless House. Igualmente pondrá de manifiesto cómo las manipulaciones del espacio corporal tal y como lo conocemos, que realiza Kiesler en la Juillard School of Music, se relacionan directamente con las experiencias al respecto de Mary Wigman. Pero esta escena reseña con especial atención las conclusiones que arroja la comparación detallada de las series de bocetos que realiza Frederick Kiesler para la Endless House -en especial los realizados en los años sesenta- y las series de notaciones que para la generación de la danza Orpheus und Eurydike (1961) realiza Mary Wigman. Ambas unifican en una misma sustancia espacial cuerpo/s y entornos y ambas registran las transformaciones acaecidas. El espacio se verá como un magma en continua transmutación, afectado por diversas energías y flujos, 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. Pero lo que si sabemos es que esta amalgama espacial contiene en potencia infinitas posibilidades que en breves momentos pueden salir a la luz.

La forma gráfica según la cuál se representa esta realidad, alternando- tanto en Mary Wigman como en Kiesler- experiencia desde el interior (bailando o en inmersión en las maquetas- por ejemplo Bucephalus de F. Kiesler) con un esfuerzo por observar “desde fuera” la evolución de masas espaciales a lo largo del tiempo, construirá un importante hallazgo instrumental constituyendo- como apuntaría Laban al hablar tanto de danza como de arquitectura- una sucesión interminable de frases coréuticas.



Cartografías 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. Como nos sentimos a nosotros mismos evolucionamos en todo momento.

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

CAPÍTULO 5. LA FANTASÍA

Es a partir de fragmentos y su combinación o su libre asociación que los protagonistas de este capítulo trabajan con la fantasía. Protagonistas como Martha Graham (1894- 1991), Isamu Noguchi (1904- 1988), Buckminster Fuller (1895- 1983) o Dimitris Pikionis (1887- 1968) que construirán argumentaciones entorno a la imaginación. La escena principal sería similar a una ensoñación donde mitología, leyendas, arquetipos ancestrales pero también diversos patrones dinámicos de realidad y ciencia conviven provocando que este paisaje interior así conformado cualifique la experiencia espacial. Digamos que a través de la fantasía, 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*... entre introspección y expansión pero siempre con el panorama de nuestra imaginación como centro a la búsqueda de nuevos patrones dinámicos de lectura del universo.

Veamos algunas de las herramientas más importantes que aparecen en esta escena: en primer lugar podemos hablar del trabajo con los *opuestos* como desencadenantes de la imaginación, todos los protagonistas del capítulo trabajan con ellos. Patrones dinámicos- o "*image schemata*" como nombra Mark Johnson- "in & out" de Buckminster Fuller o las contracciones y dilataciones (la respiración) de Martha Graham. También la coexistencia de imágenes contrapuestas a partir de elementos de orígenes diversos, contradictorios, y su arqueología (Dimitris Pikionis y Martha Graham) o las sinergias entre los términos (Buckminster Fuller e Isamu Noguchi) construyen el panorama creativo al respecto.

En segundo lugar podemos hablar de la "*teleología*" de la que habla principalmente Fuller, como medio de trasponer patrones dinámicos de la experiencia a otras áreas de conocimiento, lo que juega un papel importante en las invenciones.

En tercer lugar nos referiremos a la "*telepoesía*". Noguchi y Graham trabajarán compartiendo imágenes dinámicas, no nombradas verbalmente. Sus paisajes interiores se sincronizan y se mueven en atmósferas emocionales similares, no figurativas y por efecto de ese trabajo compartido de referencias imaginativas, la escenografía y la danza crecían en paralelo para unirse sinérgicamente en un momento determinado.

Y en cuarto y último lugar nombraríamos la generación de "*mindscapes*" que ilustrarían mundos nuevos pero también mundos recordados. Es Pikionis el que ilustra especialmente este modo de proyectar a partir de la generación de imágenes o situaciones recordadas... y Noguchi el que lo ilustra en su vertiente cósmica y asociada al futuro.

Como medios instrumentales de estos procesos, de forma reiterada aparece en el trabajo de los protagonistas el collage y la asociación de elementos de forma espontánea. Los más de 700 volúmenes del "*Dymaxion Chronofile*" de Buckminster Fuller, o los Cuadernos de Notas de Martha Graham donde la combinación desprejuiciada de la palabra es la herramienta creativa por excelencia, son solo algunos ejemplos de esta forma de trabajar.

ISAMU NOGUCHI (1904-1988)
BUCKMINSTER FULLER (1895-1983)
1929
GREENWICH VILLAGE.

Frederick Kiesler (1890-1965)
Martha Graham (1894-1991)
"The Triumph of Saint Joan" (1951)
Juillard School of Music
"Canticle for Innocent Comedians" (1952)

DIMITRIS PIKIONIS (1887-1968)

Infinitud del paisaje americano
Memoria Viaje a California
Líneas paralelas del tren

1935. "FRONTIER", primera colaboración entre Isamu Noguchi y Martha Graham.
Memoria o experiencia interna capaz de producir una serie de movimientos concretos... Solape con la realidad visible. Secuencia espacial cargada dramáticamente, animadamente.

MARTHA GRAHAM, definitivamente constituye la DANZA MODERNA a partir de lo ya avanzado por Loie Fuller, Isadora Duncan o Ruth St. Denis.
Escuela Denishawn. Los Angeles (1915-1923) No se hablaba de coreografía, tan sólo se inventaban o imaginaban danzas.
Método Delasarte Se producía en relación con la mitología de otros pueblos

FANTASÍA... reproducción mediante imágenes de cosas pasadas o lejanas... representación de las cosas ideales de forma sensible o la idealización de las reales... proyecciones futuras, imaginación en cuanto inventa o produce.
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.

Todo ello materializado en la RESPIRACIÓN
Inspiración: expansión infinita.
Expiración: profunda contracción hacia nuestro interior.

ISAMU NOGUCHI / MARTHA GRAHAM.
FANTASÍA Trabajo solapado entre realidad, poesía, mitos, sueños, memorias... Para generar el presente y el futuro.

"PAISAJE INTERIOR", nuestro mundo interno.
"VISTO ESPACIO EXTERIOR", el COSMOS.
Referencia a espacios infinitos exteriores, pertenecientes al cosmos.
Interés por el mundo oriental. Trabajo con los pares de opuestos.
Clima emocional del entorno interior.
Poder de la comunicación no verbal.
Libre asociación. estudios sobre el inconsciente. C.G. Jung
Referencia a espacios infinitos exteriores, pertenecientes al cosmos.
Reflejo en los proyectos y dibujos de Dimitris Pikionis y Buckminster Fuller.

Relación de los OPUESTOS: interno en contraposición a externo; dos polos de la fantasía...
Tendrá siempre un PUNTO DE VISTA INTERIOR.

La fantasía se activa cuando se acumulan las contradicciones... GASTON BACHELARD (1884-1962)
L'air et les songes. Essai sur l'Imagination du mouvement" (1943) La respiración es un rito que comunica al hombre con el universo.
Movimiento: al no hay cambio y evolución de imágenes no hay imaginación.

Movimiento básico de su técnica: CONTRACCIÓN Y EXPANSIÓN-
RELAJACIÓN- EN CICLOS SUCESIVOS.
Martha Graham e Isamu Noguchi interesados en el cambio.
Dinamismo Metamorfosis

D. Pikionis > síntesis entre contrastes > Oriente y occidente; luz y oscuridad; sólido y transparente; lineal y concéntrico; pasado y futuro...
Isamu noguchi descubre la filosofía dualista en su estancia en París entre 1927 y 1929. Estudio de las filosofías orientales. Obras: "Sculpture with driftwood", "Black sun", "sun at midnight", "Seen and unseen", "Cloud"...

Buckminster Fuller > Sinergia. Donde un conjunto determinado tiene cualidades nuevas y sorprendentes no predecibles por la suma de las partes.

Atmósfera psicológicamente cargada. Con el movimiento se "cae" hacia dentro de cuerpo, no fuera de él.
Fluidez del paisaje emocional a través de los diversos medios. Fluidez
Este movimiento tendrá su origen también en el centro físico, geométrico, corporal. Con el movimiento se "cae" hacia dentro de cuerpo, no fuera de él.
El bailarín es consciente de su CENTRO, desde el que se produce todo movimiento.
Pensamiento imaginativo e inventor de Buckminster Fuller. Sello Dymaxion.

O.F. BOLLNOW (1903-1969)
"HOMBRE Y ESPACIO" (1963)
Percepción del espacio vivencial.

TELEOLOGY PATRONES DINÁMICOS.
BUCKMINSTER FULLER: EXPANSIÓN
Buckminster Fuller: diseño "from inside out", de dentro hacia fuera.

MARTHA GRAHAM INTROSPECCIÓN

Proyección a través del baile hacia el cosmos, por el espacio exterior de la imaginación.
Ser consciente en todo momento del universo
Y de la propia posición con respecto a su globalidad.
"Your private sky" (1948)
Hacer visible una realidad no visible.

Palabras: LÍNEAS, PÁRRAFOS, PALABRAS SUELTAS.
Paisaje de pensamiento, no encontramos dibujos, encontramos PALABRAS: LÍNEAS, PÁRRAFOS, PALABRAS SUELTAS.
Paisaje de pensamientos e imágenes literarias a partir del cuál surgirá el movimiento; como relación espacial tan sólo aparece la relación entre términos sobre el papel.

Legendas de diversos lugares y tiempos.
Poesía o literatura de por ejemplo Dante, J. Joyce, T.S. Eliot o Rilke.
Filosofías orientales.
Teorías y pensamientos de C.G. Jung, Heinrich Zimmer o Joseph Campbell.

RECOLECCIÓN DE FRAGMENTOS, en los que a través de la memoria o los mitos se accede a una realidad nueva.

DIMITRIS PIKIONIS: Igual metodología en sus proyectos arquitectónicos.
Dibujos

LIBRE ASOCIACIÓN, unas imágenes llaman a otras... conexiones no evidentes o invisibles.
Vigilia
Manifiesto del SURREALISMO (1924)
Psique inconsciente (C.G. Jung)
Roberto Matta "inscapes"
Isamu Noguchi
"Blood Flames" Hugo Galley de Nueva York (1947). Diseñada por F. Kiesler.

Fragmentos del cosmos y eventos de la naturaleza.
Visiones de la fantasía.
Centro de Acogida Turística de San Dimitris Lombardiaris (1954-58)
Recolección de fragmentos de la memoria o de los mitos en los que la cultura griega estaba impregnada.
Dibujos de proyectos aún no construidos, la apariencia de los mismos es la de una imagen de la MEMORIA. RECUERDO

TELEPOESÍA
Cierta primitivismo dentro del área de los mitos. "Dark Meadow of the Soul" (1946)
Isamu Noguchi dirá que Martha Graham era capaz de capturar la tierra perteneciente a los sueños en la generación de un "MINDSCAPE", un paisaje mental.
Estado emocional compartido. "Cave of the Heart" (1946)
Isamu Noguchi > guía de la memoria ancestral.
Nuevas formas de movimiento > Catedral móvil de "Seraphic Dialogue" (1955) Cama y pieza de "Night Journey" (1947)

Total armonía. CORRIENTE CONTINUA ENTRE LOS TIEMPOS.
Imágenes inmortales, atemporales.
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.
C.G. Jung y K. Pauli
Ambos expanden lo más posible su fantasía, bien hacia el interior, bien hacia el exterior.

INVENCIÓN DE UN MUNDO NUEVO
CUALIDADES PAISAJÍSTICAS
"transfigurations, ARCHETYPES, and magical distillations"
Comportamiento similar al de los bailarines traslado del peso, configuración de seres de otro lugar. "Herodiade" (1944)

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.
C.G. Jung y K. Pauli
Ambos expanden lo más posible su fantasía, bien hacia el interior, bien hacia el exterior.

Martha Graham, fascinación por el paisaje americano. "Frontier" (1935), "Appalachian Spring" (1944), "Horizontes" (1936)
D. Pikionis, "Attica" series años 1949-53
Formaciones extrañas 40-50 I. Noguchi recibe una beca para visitar formaciones de este tipo en el mundo. A partir de los 50's desarrolla jardines y actuaciones paisajísticas. la "Heirchoke Library" (1960-64); "Jardin para la Urasco (1946-56); "Chase Mahatma Bank" (1961-64); Billy Rose Sculpture Garden (1960-65)
"No More Play" (1931-32)
A. Calder en los años 40
"Lunars" esculturas de dominios imaginarios que tienen que ver con el espacio interior.
1943: "Lunar" y "Yellow Landscape"
1944: "Lunar" y "Lunar Landscape"
1947: "Lunar Voyage"
1948: "Lunar Ceiling"
Viaje al cosmos
Cartografías del cosmos
Memoria
EXPANSIÓN, PROYECCIONES FUTURAS>>>
La forma de mirar la realidad de nuestros protagonistas tiene siempre la dimensión de la fantasía.
Reinvención de las imágenes creadas, ya manufacturadas... Hacer habitables otros mundos.
"Habitats" móviles
paisaje cósmico habitado por un hombre en movimiento
"Cloud No.6" junto a Soji Sadao (1962)
Imaginar lo que no existe
Diseño 4D

Antecedentes: A. Giacometti "Head-Landscape" (1932)
"Contoured Playground" I. Noguchi
"Lunars" esculturas de dominios imaginarios que tienen que ver con el espacio interior.
1943: "Lunar" y "Yellow Landscape"
1944: "Lunar" y "Lunar Landscape"
1947: "Lunar Voyage"
1948: "Lunar Ceiling"
Viaje al cosmos
Cartografías del cosmos
Memoria
EXPANSIÓN, PROYECCIONES FUTURAS>>>
La forma de mirar la realidad de nuestros protagonistas tiene siempre la dimensión de la fantasía.
Reinvención de las imágenes creadas, ya manufacturadas... Hacer habitables otros mundos.
"Habitats" móviles
paisaje cósmico habitado por un hombre en movimiento
"Cloud No.6" junto a Soji Sadao (1962)
Imaginar lo que no existe
Diseño 4D

El tiempo de la fantasía es un TIEMPO SIN DURACIÓN, INDETERMINADO, CÍCLICO>>>

CAPÍTULO 6. EL ESPACIO ACÚSTICO/ EL TIEMPO

Es precisamente la dimensión temporal, el objeto principal de nuestro estudio en esta última parte. Veremos como el uso y relevancia del tiempo está íntimamente unido al espacio acústico, al cuál pauta y da medida. Así, el desencadenante del capítulo es la definición de espacio acústico de Erwin Straus, un espacio multidireccional, homogéneo en cuanto a sus posibilidades, que nos alcanza y rodea frente al espacio óptico y utilitario, visual... y dónde nos movemos en lugar de “a través” del espacio para ir de un sitio a otro, “en” el espacio. La escena se va articulando a partir de la construcción de instantes y situaciones, del tiempo entendido desde el momento; de ideas de espacio multidireccional y policéntrico similar al acústico; de estructuras temporales complejas solapadas y procesos aleatorios; y de una conciencia perceptiva en un tiempo basado esta vez en la duración y en la interacción con el entorno.

En el 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 actitudes 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 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 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- y 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- no utilitarias o limitadas a lo físico- 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 “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 relación entre improvisación, “performación”, incertidumbre, preocupación social y entre otros notaciones gráficas para producir eventos a lo largo del tiempo, cobrarán amplia autonomía y exhuberancia en este capítulo final.

E. W STRAUS

LETRISMO

INT. LETRISTA

INT. SITUACIONISTA

CONSTANT NIEUWENHUYIS

ALDO VAN EYCK

PAUL VIRILIO & CLAUD PARENT

MERCE CUNNINGHAM

JOHN CAGE

ANNA HALPRIN

JUDSON DANCE THEATER

CEDRIC PRICE

LAWRENCE HALPRIN

Liberadas del lenguaje y de significados pre-establecidos. (movimiento en M.C y sonido en J.C)

Liberación de las palabras. Letras>poesía de los sonidos

Gabriel Pomeand. "La légende éternelle"

"Psalte de have et d'exermit"

Ipidore Issa.

LETRAS> POESÍA DE LOS SONIDOS

Incorporación de Guy Debord.



ESPACIO ACÚSTICO.

Situación. Belleza ahora.

"Vida diaria" construcción de situaciones y momentos de gran intensidad poética ante cada evento e instante.

Actitud. Influencia del entorno sobre el sujeto.

Detección, lectura o construcción de un medio y su relación dinámica con determinadas experiencias de comportamiento.

Instantes. Teoría de la deriva. (Espacio acústico, no óptico y utilitario).

Suma de posibilidades que coexisten. Multidireccional.

Psicogeografías. Infinitas ciudades posibles e inesperadas.

"New Babylon" de Constant. Urbanismo unitario.

Nómade. Sin movimiento utilitario ni explotación laboral.

El mundo es un laberinto. Stedelijk Museum.

Vagar a través de diferentes paisajes artificiales. Montaje de instantes.

La ocupación de los "New Babylonians" será la construcción dinámica de ambientes y atmósferas.

Sectores de la New Babylon divididos en colores predominantes.

El edificio cambia según tú cambias, el centro se mueve contigo, es policéntrico.

Multiplicidad de secuencias de recorrido. Sistema en lugar de forma cerrada.

Se pretende valor a las transiciones y estados intermedios.

"Labyrinth" Effect. Pabellón de escultura multimedia que incluye danza.

Artificialidad. Proceso de construcción y destrucción.

CONSTRUCCIÓN DE SITUACIONES Y MOMENTOS- INSTANTES

Calidades del espacio acústico.

Juego Espacios aislados de las reglas y el tiempo. habituales de la vida diaria.

"Color Space" (G.N.). Ofanato Antelvenesweg, Amsterdam (1955-60).

"El espacio será la experiencia del mismo". Espacio multidireccional.

Instantes espaciales a lo largo de una secuencia; Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

Materialización de instantes: inserción de espejos en diversos lugares, detalles; Iluminación; estatuas...

ESPACIO MULTIDIRECCIONAL

TODOS LOS PUNTOS Y DIRECCIONES EN EL ESPACIO SON IGUALMENTE IMPORTANTES

SIMULTANEIDAD Y COMPLEJIDAD TEMPORAL

Danza con autonomía total. El cuerpo humano moviéndose en el espacio. Para cada parte: movimiento, acción final mediante combinatoria.

Cada uno debe construir su propia percepción de la danza ya que se superponen tantos eventos a la vez que no puede darse una versión única de la misma.

"Life Forms" Divide el cuerpo en partes, lista de posibilidades y movimientos en el espacio. Para cada parte: movimiento, acción final mediante combinatoria.

Possibilidades del movimiento.

Representaciones y trabajo en solitario desde 1944.

Abandonada en M.C.

1937 Cornish School Seattle

1942 1st Colab.

Timeo. Procesos aleatorios.

PROCESOS ALEATORIOS

TIEMPO CONTINUO

PROCESO

OPEN SCORE

CICLOS RSVP

IMPROVISACIÓN



KINESTHETIC AWARENESS

Explorar las posibilidades de la imaginación corporal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

Trabajo con la incertidumbre. No existe liberar en el resultado formal.

TEORÍA DE SISTEMAS/ JUEGO/ CIBERNÉTICA

Diseño de improvisación. Diversas comisiones que diseñaban en paralelo. (M.C.)

Diseño anticipatorio. "The Fun Palace programme would be ad hoc, determined by the users: i.e. its behaviour would be unstable, indeterminate, and unworkable in advance..."

Reglas de juego. "Generator" (1976-79)

Reglas de juego. "Inter-Action Centre"

MOTATION

Transformación del Paisajismo, junto a Ian McHarg.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

Mapeado del entorno a través de todos los canales sensoriales.

CONCLUSIONES

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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.

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”¹, que se desarrolla en las conclusiones de la investigación. Dicha vía está íntimamente asociada a las hipótesis de trabajo que acabamos de exponer y a determinadas aportaciones que incluyendo el debate actual coreográfico y proyectual, también dan cabida a nuevas corrientes filosóficas- basadas en su mayoría en lo somático- o a la recuperación de textos característicos de ramas de la biología y la psicología como la etología.

Dentro de las líneas de desarrollo de pensamiento arquitectónicas citaremos algunos textos que se inscriben en las hipótesis mencionadas. El ensayo “*Mapping the Intangible*” (1989/1997/2007) de Stan Allen o “*Architectures of Time*” (2001) de Sanford Kwinter pueden ser un ejemplo. Igualmente las reflexiones que realiza Juan Navarro Baldeweg en su trabajo y en textos como “*La Habitación Vacante*” (1999) pasan a nutrir nuestros posicionamientos y a entrar en debate con ellos. Otros referentes contemporáneos que añaden nuevas líneas de trabajo sobre los procesos proyectuales que hemos señalado podrían ser Philippe Rahm o Edouard François. Por su parte en el debate coreográfico resultan extremadamente interesantes las aportaciones de William Forsythe, dotándonos de herramientas novedosas capaces de gestionar procesos arquitectónicos creativos muy diversos. Nombraremos en este resumen tan solo dos aspectos que señalan determinadas trazas para investigaciones futuras: el primero es la referencia a lo que Forsythe denomina “*objetos coreográficos*” y el segundo es el concerniente a sus *procesos* con la inclusión de mapas, notaciones y series de operaciones diversas solapadas y amontonadas, sin jerarquías aparentes, pero capaces de desvelar líneas de novedad a partir de estructuras formales y espaciales inéditas.

Estos intereses y procesos se ven apoyados como decíamos por diversas ramas de pensamiento. Es al hablar de las “*técnicas cartográficas*” que Sanford Kwinter alude a la necesidad de establecer una fusión entre cuerpo y medio, al no existir un punto de vista externo. 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*”, 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, biólogo y naturalista y pionero de la etología, 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. El filósofo José Gil, especialmente en “*Movimiento Total. O Corpo e a*

¹ 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 de forma más extendida ésta ha tenido a este ámbito filosófico, centrados generalmente en los efectos matéricos o la atmósfera.

Dança” (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*”, 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. Los cuerpos segregarian así una cierta atmósfera espacio-temporal. Esta atmósfera se encuentra llena de *pequeñas percepciones* que propician la intensificación de los umbrales perceptivos y de una experiencia atenta. Así la conciencia se torna “atmosférica”, *adquiere textura*. Y es en este punto que podemos acercarnos finalmente a otras dos corrientes que terminan de conformar el contexto actual donde se inserta nuestro estudio y cobra valor. Nos referimos a las corrientes denominadas “*Somaesthetics*” de Richard Shusterman y “*Environmental Aesthetics*” desarrollada principalmente por Arnold Berleant. *Somaesthetics* según Richard Shusterman se referiría a cómo experimentamos y usamos nuestro cuerpo (o soma) como lugar de apreciación perceptiva (aesthesis- del griego “*aisthesis*” que se refiere a la percepción sensorial) y creación. 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 proyectar algo nuevo.

Para él, y para nosotros tras el abordaje de esta investigación, la experiencia arquitectónica es principalmente somática. Las nuevas posibilidades creativas asociadas no han hecho más que empezar...

NOTAS SOBRE LOS POSIBLES PROCESOS DE REELABORACIÓN QUE LA AUTORA CONSIDERA NECESARIOS PARA SU PUBLICACIÓN EN ARQUIA/TESIS:

En general consideramos que no se requerirán cambios significativos para su publicación más allá de una revisión en la corrección de estilo y una adaptación de las conclusiones a una publicación de estas características, muy diferente de lo que son unas conclusiones en el ámbito académico de una tesis doctoral.

Consideramos que puede ser atractivo valorar el material gráfico- alguno de los mapas se muestra en este resumen- y videográfico con el que cuenta la investigación, lo que podría dar lugar a una parte interactiva de la publicación o en todo caso gráfica de especial novedad.