



[F1] "Experiments in the Environment: Communities" Sea Ranch, 1968. Activación de sentidos alternativos.
Paseos de conciencia ambiental con los ojos vendados.

María Auxiliadora Gálvez Pérez

Profesora colaboradora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad San Pablo CEU de Madrid

Procesos compartidos: Los constructores de eventos

Procesos creativos, Arquitectura, Danza, Percepción, Fenomenología



Los procesos creativos comparados en danza y arquitectura constituyen un panorama capaz de alumbrar una realidad con connotaciones perceptivas distintas. Se trata de una realidad donde lo relevante es 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. Desde el punto de vista arquitectónico la danza aparecería como una disciplina clave, como un laboratorio donde indagar con total libertad en los conceptos relativos al sistema cuerpo y espacio y por consiguiente en las herramientas necesarias para trabajar con ellos. Uno de los ejemplos más significativos de este laboratorio que se consolida en la intersección de los procesos coreográficos y arquitectónicos será la colaboración entre Lawrence Halprin, arquitecto paisajista, y Anna Halprin, coreógrafa. A través de la experiencia directa del cuerpo en el espacio desarrollarán notaciones y ciclos creativos capaces de trabajar con el material que nos proporciona esta percepción expandida. La revisión de estos ciclos creativos desarrollados principalmente en los años sesenta es especialmente pertinente en este momento cuando desde la filosofía, diversas ramas- cuyas raíces son relativas a la fenomenología- se interesan precisamente por la danza y la arquitectura como territorios clave. Parece el momento oportuno para expandir las herramientas arquitectónicas que hasta al momento se han puesto en marcha de forma general desde los intereses fenomenológicos.

Creative processes, Architecture, Dance, Perception, Phenomenology



The comparison between the creative processes in dance and architecture constitute a panorama, which is able to figure out reality with different and intense perceptive connotations. It is about a reality where the important thing is the immersion into the spatial-temporal phenomena, the contact of the space of our body and the spatial essence that is outside our skin limits. Under an architectural point of view, dance would be a key discipline, a laboratory where it is possible to freely explore the concepts related to the body-space system, consequently it is also a good frame to seek the necessary tools to work with them. One of the most important examples of this laboratory consolidated in the intersection of choreographical, and architectural processes is the collaboration between Lawrence Halprin, landscape architect, and Anna Halprin, choreographer. Through the direct experience of the body in space, they will develop notations and creative cycles able to work with the material of this expanded perception of reality. The review of these creative cycles tested mainly in the sixties is nowadays specially appropriated, when diverse branches of philosophy rooted in phenomenology are interested precisely in dance and architecture as key territories. It seems that it is the opportune moment to expand the architectural tools, which have been implemented till now, following phenomenological concerns.

Una intersección

Al hablar de configuraciones espaciales, como arquitectos, inmediatamente pensamos en la realidad material arquitectónica. Una realidad material que en numerosas ocasiones se ve como algo fijo y que desde luego en su representación tradicional lo es: nuestros planos raras veces incorporan el tiempo y las evoluciones que acontecen a su paso. Nos referimos a cambios lumínicos, de temperatura, de textura o al cambio que acontece con nuestra sola presencia y posición. Usualmente distinguimos entre el espacio arquitectónico, es decir, una configuración espacial concreta, y nuestra presencia o la de otros organismos vivos u objetos en ese lugar. Pero ¿qué ocurriría si fuésemos capaces de ver un paisaje diferente?, un paisaje en el que un cuerpo o un objeto no fuera el mismo si estuviera situado en un lugar u otro y en el que el propio espacio mutara mediante el

establecimiento de nuevas relaciones con nuestro cuerpo. Un paisaje que en palabras de Michel Tournier, revelara el espacio como una sustancia llena, densa, rica en cualidades y atributos donde las cosas serían islotes recortados hechos de esta sustancia, móviles, sí, pero a condición de que todas las relaciones de su sustancia con la sustancia exterior acompañen y registren el movimiento¹. Un paisaje en el que como habitualmente perciben los bailarines, la espacialidad del cuerpo y el resto del espacio no son dos cosas distintas. Tal y como lo perciben ellos hablaríamos de un espacio cuyas configuraciones espaciales cambiarían con nuestra presencia y movimiento, es más no existirían sin nosotros. En ese caso, no seríamos capaces de ver las configuraciones arquitectónicas como fijas, sino en continua evolución. Y en ese caso, ¿cuáles serían las herramientas necesarias en el proceso proyectual?

Un punto de vista

Maurice Merleau- Ponty puso de manifiesto cómo es a través del movimiento que se activa la experiencia fenomenológica en sus diversas modalidades y es a través del movimiento que una secuencia espacio-temporal se construye. En concreto argumenta que siendo el cuerpo nuestro modo de acceder al mundo, es mediante la experiencia motriz del mismo que se nos proporciona este acceso². Para él, el fenómeno del movimiento no hace más que manifestar de una manera más sensible la implicación espacial y temporal³. Según esta línea argumental, lo que ponemos de relieve es la experiencia de las cosas- no las cosas en sí- en el sentido en el que el mismo Merleau- Ponty llama experiencia de la cosa o de la realidad a la plena coexistencia con el fenómeno, al momento en el que éste estaría, bajo todos los aspectos, al máximo de articulación⁴. La danza aparece así como modelo de máxima articulación y sintonía del sistema cuerpo- entorno. Como un lugar en el que estudiar sus problemáticas y metodologías concretas, asociadas a un proceso creativo proyectual arquitectónico que tenga por objetivo considerar esta experiencia de raíz fenomenológica y somática, como material de trabajo. Este carácter de la danza como fenómeno que se vive y que se genera a partir de esta máxima articulación entre el cuerpo y los sucesos del entorno, ha sido estudiada en profundidad en *The Phenomenology of Dance [La Fenomenología de la Danza]* (1966) de Maxine Sheets . La experiencia de la danza según Sheets⁵, está libre de cualquier modo de reflexión, cobra vida y transmite conocimiento, narra espacios, despliega tiempos en el momento y es así que nuestro cuerpo la recibe y es eco de ella. Se trata de una forma dinámica que se va construyendo a cada instante y que requiere nuestra implicación en el fenómeno que experimentamos, bien danceemos, bien seamos espectadores, su carácter es pues fenomenológico. Sin esa máxima articulación entre cuerpo y fenómeno- una continuidad total entre cuerpo y entorno- sin esa conciencia de la experiencia, la danza pierde su viveza y se convierte en mero movimiento desconectado de nosotros, no hay inmersión en el fenómeno, no hay experiencia real de la misma, no accedemos al mundo desplegado por ella.

En el territorio de la intersección

En el paisaje de esta intersección a la que nos referimos, la línea que separa los procesos creativos en danza y arquitectura sería borrosa y gruesa, con numerosos solapes y yuxtaposiciones. La danza en este ámbito aparecería como una disciplina clave desde la mirada arquitectónica- como un laboratorio- donde indagar con total libertad los conceptos que nos interesan con relación al sistema cuerpo y espacio. En diversas ocasiones se ha puesto de manifiesto de forma explícita este solape que ahora revisamos. Adentrémonos en este territorio de intersección recalibrando su superficie y kilometraje... Uno de los ejemplos más conocidos para los arquitectos es la experimentación realizada en la escuela de arquitectura de la Bauhaus, desarrollada por Oskar Schlemmer, en concreto y principalmente entre los años 1920 y 1929 primero y posteriormente en Dessau. Pero no es el único, ni el más provechoso para nosotros a la hora de mensurar de nuevo desde la contemporaneidad este lugar⁶. Con anterioridad a Oskar Schlemmer y la Bauhaus y centrándonos en la danza moderna y postmoderna o sus orígenes⁷, podemos nombrar algunas colaboraciones de importancia entre los ámbitos de la arquitectura y la danza. Destacan la existente entre una de las transgresoras de la danza convencional del momento, Loie Fuller y el arquitecto Henri Sauvage para el teatro construido en la Exposición Universal de París en 1900- y que se expande en la comparación de las obras posteriores de ambos- o la colaboración entre Heinrich Tessenow y Jacques Dalcroze con motivo del proyecto para el Instituto de Rítmica en

1. Tournier continúa: "Suponga que lograra usted aislar un litro de agua de mar y que lo desplazara de Vancouver a Yokohama sin sacarlo del océano, sin rodearlo con una envoltura, sino íntegramente permeable. Es la imagen de la cosa que se mueve o del hombre que viaja." Tournier, Michel: *Los Meteoros*, Alfaguara, 2002, Madrid. (p. 416) Edición original 1975, Éditions Gallimard

2. MERLEAU PONTY, M.: *Fenomenología de la Percepción [Phénoménologie de la perception]*, Éditions Gallimard, París, 1945 Ediciones Península, Barcelona, 1975. (p. 161-163)

3. *Ibid.*, (p. 291)

4. *Ibid.*, (p. 332)

5. SHEETS, Maxine: *The Phenomenology of Dance*, The University of Wisconsin Press, U.S.A, 1966. Prólogo de Merce Cunningham

6. Si bien diversos autores han puesto de relevancia y han señalado el interés de la danza como disciplina fundamental para explorar el nexo entre hombre y espacio, no existe una profundización sistemática en la comparación metodológica, procesual o formal entre las disciplinas de la danza y la arquitectura, de forma que se pongan en valor las conexiones entre ambas y se produzca un mutuo enriquecimiento y aprendizaje con el objetivo, entre otros, de atisbar una cierta metodología proyectual que pueda incorporar las conclusiones de esta comparación. Dicha comparación se desarrolló en la tesis doctoral de la autora: *materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica* leída en la E.T.S.A.M. en diciembre de 2012 y dirigida por D. Inaki Ábalos.

7. No nos interesará referirnos a la danza en general sino al ámbito moderno y postmoderno ya que es en este ámbito donde los procesos creativos son más fértiles desde nuestro punto de vista: se trata de experimentar con el movimiento del cuerpo sin pasos pre-establecidos sino a través de un diálogo con el espacio, implicando cuestiones relativas a la fantasía, a la atmósfera o al espacio-tiempo.

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



[F2] "Experiments in the Environment: Communities" Sea Ranch, 1968. Activación de sentidos alternativos. Charles Moore en uno de los momentos del taller.

la ciudad jardín de Hellerau en 1907. Igualmente, previamente y de forma simultánea a la Bauhaus se desarrollan las investigaciones en danza y cuerpo de Mary Wigman y Rudolf von Laban que el arquitecto Frederick Kiesler reporta con fascinación como un nuevo comienzo en el trabajo del cuerpo en el espacio⁸. Conocidas referencias entre ambas disciplinas, aparecen igualmente después del Movimiento Moderno, como las existentes entre el arquitecto Charles Moore y la coreógrafa Anna Halprin y su marido el paisajista Lawrence Halprin, en concreto en los talleres *Experiments in Environment*⁹ [*Experiencias en el Medio Ambiente*] desarrollados en los años sesenta o la colaboración del mismo Charles Moore con Robert J. Yudell en su libro *Body, Memory and Architecture*¹⁰ [*Cuerpo, Memoria y Arquitectura*] (1977), aportando éste último su experiencia en danza y movimiento; más recientemente destacan tanto el interés de Paul Virilio¹¹ en las notaciones de danza por considerarlas posibles complementos a los tradicionales sistemas de representación arquitectónicos: éstas representan además del espacio el tiempo, e incorporan un menor grado de abstracción con respecto a cómo se tiene la experiencia real de un lugar, es decir, siempre a través del movimiento; o las colaboraciones desarrolladas entre Daniel Libeskind y William Forsythe¹² o entre Philippe Rahm y Gilles Jobin. En estos ejemplos que comentamos, la implicación del cuerpo y la visualización de la sustancia que conforma el espacio a la que nos referimos en el presente artículo, se produce según diversas modalidades respectivamente: a través de la densificación de la atmósfera; mediante la puesta en valor de las relaciones corporales espaciales y la actitud; manejando masas espaciales mixtas y dinámicas, correspondientes tanto al cuerpo como a la materialidad de elementos físicos; o a través de la intensificación del rol del tiempo en la conformación de la realidad.

Veamos sin dilación uno de estos lugares de intersección para ver de qué modo estos procesos compartidos pueden resultarnos de interés. Desplacémonos hasta los años sesenta del pasado siglo. Es principalmente entre los años 1966- 1968 pero con continuidad hasta alrededor de 1981 que Lawrence y Anna Halprin¹³ conducen los talleres *Experiments in Environment* algunos bajo diferentes títulos como *Communities* o *LA Spectacular*. El objetivo era explorar relaciones entre los individuos y su entorno apelando a la experimentación directa de la experiencia de nuestro cuerpo en el medio a través del movimiento y la percepción. Los participantes, pertenecientes a diversas disciplinas- arquitectos, bailarines, pintores, paisajistas, músicos...- [F2] trabajarían con la conciencia de la percepción del medio, por ejemplo bloqueando el sentido de la vista y focalizándose en el resto (sonidos, olores, texturas o temperaturas...), usando experiencias cinestésicas y registrando estas situaciones como material creativo. En realidad se trataba de esto, de explorar técnicas creativas (proyectuales en el caso de la aplicación que haría Lawrence Halprin o coreográficas, en el caso de Anna) y como consecuencia de esta aproximación Halprin implementará los ciclos creativos RSVP¹⁴ descritos en el libro, publicado en 1969, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment* [*Los Ciclos RSVP: Procesos Creativos en el Entorno Humano*] y realizado en colaboración con Anna Halprin y el psicólogo gestáltico Paul Baum. Estos ciclos marcaban las reglas del juego concretas del proceso creativo propuesto: se trataba de ciclos sucesivos de reconocimiento de los recursos (*Resources*) de los que se disponía, entre los que se incorporaban aspectos sociales, culturales, colectivos, medioambientales, económicos, todos aquellos que conformaban al fin y al cabo una determinada situación; la realización de partituras o *notaciones cartográficas* (*Scores*) que mostraran la interrelación de estos aspectos y marcaran posibles acciones para intervenir y transformar esa realidad a través de la definición de diversos formatos y dispositivos a implementar a través del cuerpo y posteriores transformaciones espaciales; la *evaluación* (*Valuation*), testeo o sometimiento a crítica de los aspectos señalados incorporando la acción como método crítico; y la *realización* (*Performance*) usando los recursos y las cartografías para después volver a comenzar atravesando las diversas fases de nuevo desde este punto de salida más evolucionado. Esta exploración del entorno por parte de los individuos tratando de intensificar la conciencia de la experiencia y desarrollando acciones no codificadas hasta el momento, cuenta además con una cierta componente somática: las herramientas eran las que el cuerpo-mente ponía a disposición de los participantes. En alguno de los talleres en concreto el elaborado por Lawrence Halprin para los estudiantes de arquitectura de Charles Moore¹⁵ de la Universidad de UCLA, "*LA Spectacular*" (1981), las propuestas del taller se realizaban sin comunicación verbal entre los participantes, en silencio, desvelando la esencia de aspectos arquitectónicos en sus niveles arquetípicos¹⁶. [F3.1] [F3.2]

En resumen, la relación sujeto- entorno que aparece en estas experiencias, pone de relieve un movimiento no utilitario en el espacio e inevitablemente un tipo de espacio distinto, diremos que frente al espacio visual, práctico, al que estamos acostumbrados

9. Ver por ejemplo: HALPRIN, Lawrence: *Changing Places*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1986.

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

11. LOUPPE, L./ VIRILIO, P/ y otros: *Traces of Dance*, Dis Voir, Paris, 1994.

12. Ver el artículo: AGUILAR ALEJANDRE, María: *Pensamiento espacial en la obra de William Forsythe*, En: AA.VV: *La Investigación en Danza en España*. 2010, Ediciones Mahali, Valencia, 2010.

13. Anna Halprin ya había desarrollado con anterioridad experiencias de este tipo focalizadas en la danza y las seguirá desarrollando hasta hoy día. Desarrollará igualmente los talleres "*Art/ Life*" [*Arte/ Vida*] o los llamados "*mitos*", consistentes en experiencias de creación común; se trata de historias o situaciones construidas en las que bailarines y público interactúan gracias al entorno en el que ambos son sumergidos. El desarrollo más amplio es la serie "*Ten Myths*" (1967-68) realizada en el estudio de Anna Halprin en Divisadero Street, San Francisco.

14. "Resources- Recursos/ Scores- Partituras o Cartografías/ Valuation- Evaluación/ Performance- Realización"

15. Charles Moore colaboró con Halprin en diversos proyectos y talleres. En el ya nombrado "*Body, Memory, and Architecture*" (Yale University Press, Massachusetts, 1977) junto a Kent C. Bloomer, desarrolla un cierto manifiesto acerca de una arquitectura en la que el espacio implica inevitablemente al cuerpo en sus múltiples posibilidades. Un espacio lleno de transacciones entre cuerpo, imaginación y entorno.

16. Esta interacción con los relieves corporales o psicogeográficos del entorno que podrían relacionarse con la deriva situacionista, será también explorada por Anna Halprin a lo largo de toda su producción. Podemos nombrar por ejemplo "*Citydance*" 1976- 1977, evento anual desarrollado en San Francisco desde el amanecer hasta la puesta del sol en diversos lugares de la ciudad y con la participación de bailarines y habitantes, podríamos decir sin público, ya que todos participaban.

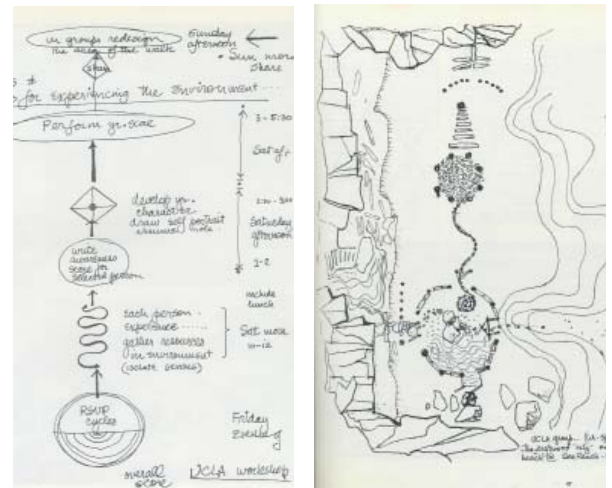
este sería un espacio acústico, más similar al que provoca la música y en el que se mueve el bailarín habitualmente. ¿Está este espacio acústico entrelazado al espacio de nuestra intersección?. Veamos sus características.

Paréntesis: Una especie de espacio asociada

Erwin W. Straus en su escrito *The Forms of Spatiality [Las Formas de la Espacialidad]*¹⁷ (1930), describe la espacialidad en la que se mueve la danza. Straus desarrolla las diferencias entre el espacio óptico y el espacio acústico. Tomando el ejemplo de cómo percibimos el color y los tonos (sonidos), desarrolla como el color aparece en frente nuestro, confinado en una posición, demarcando diferentes áreas apareciendo al lado o detrás o delante de otras, el color está adherido así al objeto o área espacial. En cambio el tono, se acerca a nosotros, nos alcanza y nos rodea. Los tonos llenan el espacio tomando forma en secuencias temporales. El tono, en su realización máxima, la música, adquiere autonomía espacial y ésta, está asociada al tiempo. La música es estructura temporal. En cierto modo el sonido nos sumerge en el evento mientras que podemos estar a una cierta distancia del color. Así, el espacio óptico es el espacio utilitario, con una dirección clara, nos movemos en él con un propósito, pero el espacio acústico es el de la danza, que se refiere a las cualidades simbólicas del espacio y por tanto es ilimitado. La danza no está relacionada a ninguna dirección en particular; no bailamos para llegar de un punto a otro en el espacio. *Walking, we move through space from one point to another; dancing we move within space*¹⁸. El espacio óptico tiene un sistema establecido de direcciones según el cuál nos dirigimos, el espacio acústico por contra homogeniza en cuanto a las posibles direcciones- el espacio, las direcciones se mueven y giran asociadas a nosotros, es un espacio en el que se está inmerso, se participa. Además en el espacio óptico utilitario nos movemos dentro de un espacio histórico, hay un antes y un después, pero la acción histórica se suspende mientras bailamos. La experiencia de la danza por tanto, hace referencia al *ahora* a estar presente en ese momento, y es la pauta del tiempo la estructura que configura el espacio en el que se mueve el bailarín- sea con música o no- así como es también el tiempo el elemento que estructura el espacio acústico o musical. El sonido, está de forma irremediable asociado a la realidad en continuo cambio, al transcurso del tiempo, ningún instante es igual a otro. Si no hay un sistema de direcciones establecido en el espacio acústico, sí hay un sistema temporal que es el que lo posibilita. Una de las principales características del espacio acústico¹⁹ es que es multicéntrico, lleno de posibilidades solapadas en un mismo instante, la herramienta para movernos en él es el cuerpo en su totalidad. Esta inmersión total encaja con el espacio permeable de nuestro cuerpo en la sustancia más general que nos rodea por completo, encaja en el tipo de espacio característico de nuestra intersección. Un territorio, en el que tal y como vimos al principio es fundamental ver la realidad de forma dinámica, incorporando el factor tiempo, en forma de evoluciones continuas.

Los constructores de eventos

Es de esta manera, según evoluciones continuas, que los procesos compartidos de trabajo entre este arquitecto paisajista- Lawrence Halprin- y esta coreógrafa- Anna Halprin- se constrúan en tiempo real. A partir- entre otras herramientas- de la improvisación. Anna Halprin²⁰ desarrollará la mayor parte de su actividad en la costa oeste, en California, y ella, junto a Merce Cunningham resulta ser la otra gran influencia americana de la danza postmoderna de la que es pionera. Al igual que Merce Cunningham cuestionará las bases de la danza moderna, y la principal herramienta que usará para ello será la improvisación. La improvisación estará enlazada a la relación con el entorno. La influencia sujeto-medio (hechos ambos de la misma sustancia relacional según nuestra mirada), la creación de partituras o notaciones coreográficas y de acciones más o menos abiertas o cerradas a lo largo del tiempo, en evoluciones, son las principales características de la metodología de generación de lo nuevo de Anna Halprin. Estas evoluciones en el tiempo, se producían a través de una inmersión en el espacio y en la comunidad ya que era también muy importante la conciencia de los otros, la componente social. La percepción de masas espaciales físicas pero también corporales. La música no era especialmente importante para ella, podía ser un ingrediente más del entorno, estar o no estar, sí lo era en cambio la cualidad del espacio en el que se movía²¹. La improvisación, de esta forma es un sistema de reacción e inmersión en el medio-entendido en sus cualidades acústicas- en el que se construye la forma final en tiempo real. Es el cuerpo el que piensa, no se impone una forma de movimiento,



[F3.1] Taller de fin de semana en Sea Ranch: "LA Spectacular", 1981. A la izquierda y abajo, Environmental-awareness score [partitura de conciencia del entorno] elaborada por Halprin.

17. En 1966, se publica traducido al inglés "Phenomenological Psychology", el capítulo en el que se estudia la danza "The Forms of Spatiality", está escrito en 1930. STRAUS, Erwin W.: Phenomenological Psychology, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1966. STRAUS, Erwin W.: *Psicología Fenomenológica*, Paidós, Buenos Aires, 1966

18. *Andando, nos movemos a través del espacio de un punto a otro; bailando, nos movemos dentro del espacio Straus*, Erwin W.: Phenomenological Psychology, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1966. Ibid (p.23)

19. Hay que aclarar, que sólo parcialmente, la definición de espacio acústico a la que nos referimos coincide con la conocida del espacio- tiempo acústico enunciada por Le Corbusier, en documentos como "L'Espacio Indicible" ["El Espacio Inefable"] (1946). Si bien él también habla de una componente acústica en el dominio de la forma, que te alcanza tal y como hace el sonido, de modo sinfónico, en Le Corbusier esta componente se articula principalmente para la vista y con relación a la emoción plástica. El modo de moverse en ese espacio no es multifocal, con multitud de posibilidades y relativo a la inmersión completa en el medio- de todos los sentidos- sino que ese movimiento suele estar ya trazado de antemano según una promenade architectural. En nuestro caso, nos referimos a movernos con las mismas pautas en el espacio arquitectónico o urbano- de características acústicas- con las que se mueve el bailarín dentro del espacio musical.

20. Anna Halprin es figura de referencia desde que en 1955 crea el SFDW (*San Francisco Dancer's Workshop - Taller de bailarines de San Francisco*). El SFDW lo conforman un grupo de artistas de diversas disciplinas: artes plásticas, poesía, arquitectura, música, teatro o danza. Ver HALPRIN, Anna: *Mouvements de vie*, Contredanse, Bruxelles, 2009. (p. 318)

21. En 1952, Lawrence y Anna se mudan a una casa situada en el lado este del monte Tamalpais. El jardín es diseñado por Halprin como una secuencia coreografiada de distintas penetraciones del bosque desde la casa, hasta alcanzar el *Dance Deck* (Terraza de Danza) en la cota más baja. Trabajando con el diseñador de iluminación Arch Lauterer, Halprin construye el lugar donde se desarrollarán las investigaciones vanguardistas en danza de su esposa Anna y las experimentaciones para sus futuros talleres. Las características de este espacio entran en continua interrelación con estas experimentaciones.



[F3.2] Taller de fin de semana en Sea Ranch: "LA Spectacular", 1981. Una de las acciones: "driftwood village" y derecha superior.



[F4] "Experiments in the Environment" ["Experimentos en el Medio Ambiente"], hangar del aeropuerto de San Francisco, 1957. Anna Halprin

se reacciona con naturalidad a favor de las dinámicas, se trata de una inteligencia y conciencia corporal, y la propia danza, el propio movimiento modifica recíprocamente entorno y bailarín. [F4] Es un sistema en continuo reajuste, adaptación y en proceso. Es a partir de Anna Halprin que la improvisación se utiliza no sólo como herramienta interna en el proceso de producción- cosa ya existente en la mayor parte de los bailarines y coreógrafos- sino que se enseña, el propio proceso es el resultado, es el objetivo. Al improvisar se hace un continuo viaje entre lo conocido y lo desconocido, entre lo que uno puede entrever y lo impredecible, se trabaja con la incertidumbre. La improvisación hace pivotar mente y cuerpo en nueva aprehensión de relaciones cambiante y adaptable a lo largo del tiempo²². Cualquier posibilidad es válida, no es acertada o equivocada, simplemente *es*. Podríamos resumir diciendo que la improvisación *provides an experience of body in which it initiates, creates, and probes playfully its own physical and semantic potential. The thinking and creating body engages in action. [...] During this playful labor, consciousness shifts from self in relation to group, to body in relation to body, to movement in relation to space and time, to past in relation to present, and to fragment in relation to developing whole*²³. De este modo se revela la auténtica naturaleza de la inmersión en el paisaje que aquí señalamos. Es decir, según este sistema existe una autorregulación constante dependiendo de las condiciones de cada momento y además la improvisación en sí es una forma de exploración e investigación, de conocimiento.

La atención está igualmente seleccionando y formando una experiencia en tiempo real, construyendo la percepción y la lectura de la realidad de forma intensificada. A partir de estas bases, Anna Halprin empezará a explorar el balance natural entre estructura y libertad, siguiendo al término de improvisación el de exploración- estudiar mediante improvisación una idea precisa y trabajar sobre ello- y asociado a ésta el término de *open score* o partitura o coreografía abierta, un sistema para generar una estructura que al ser realizada podía adquirir numerosas formas y variables dependiendo del *cómo* se ejecutaba. Es esta sistemática la que nos resulta especialmente interesante en nuestra reflexión acerca de las metodologías proyectuales o coreográficas en los procesos compartidos. [F5] Lawrence Halprin es buen ejemplo del desarrollo de este tipo de partituras aplicadas al proyecto de paisaje y espacios públicos.

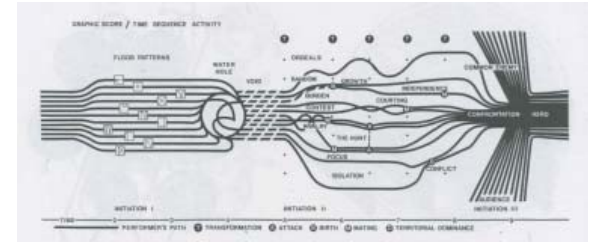
La posibilidad de trabajar con el movimiento le proporcionó nuevas herramientas para poder trabajar con lo mutable. Los ciclos RSVP son un ejemplo, pero su contacto con la danza le hizo profundizar en temas relativos a la notación del movimiento corporal que podía extenderse a cualquier sistema proyectual en el que el movimiento estuviera implicado. Ambos, Anna y Lawrence, estaban interesados en desarrollar una metodología gráfica para generar estos sistemas participativos, ya fueran danzas o espacios urbanos, de manera que dentro de una estructura temporal se desarrollaran diversas acciones o experiencias espaciales. Estas cartografías se empleaban tanto para elaborar mapas de lo que ocurría como para generar nuevas situaciones, para proyectar.

Así, Lawrence Halprin desarrollará los documentos que denominará *notation*, un tipo de notación o partitura que trabaja gráficamente con las cualidades de la experiencia que son diseñadas para un determinado lugar. [F6] El diseño de los lugares así podía involucrar el panorama sensorial de la gente, de manera que se daba a su experiencia un continuo sentido dancístico. Es especialmente interesante la *partitura* realizada para el rediseño de Nicollet Avenue en Minneapolis (1962), donde se muestra el tiempo (en unidades de diez segundos) además del espacio. Se marcan además las experiencias y la actitud del observador, mostrando un panorama de relaciones que por estar *notado* se puede transformar o manipular, se puede trabajar con ello. Igualmente se usa este sistema como método de planeamiento urbano, en múltiples ocasiones Lawrence realizaría talleres con los habitantes de una determinada comunidad y el desarrollo de la partitura de recursos y acciones (ciclos RSVP) producía el planeamiento, como en el caso del *Trinity River Study* (1969). Todo ello constituía un diseño abierto, que era capaz de integrar una cierta incertidumbre como factor y que contaba con la presencia del cuerpo como el agente que completaría la configuración espacial propuesta, en tiempo real. Son estos también los principales componentes junto a la actividad lúdica de la serie de espacios urbanos desarrollados en Portland por Lawrence Halprin, principalmente: *Lovejoy Fountain* (1964), *Pettygrove Park* (1964) y *Forecourt Fountain* (1970). Estos espacios públicos estarían basados en procesos o estructuras abiertas y *performativas* sólo se completarían al *hacerse*.

Este hacer-haciendo en la sustancia espacial densa, cuyas relaciones son múltiples, solapadas y permeables con el espacio de nuestro cuerpo, se desarrollan también en

otros exponentes coetáneos que trabajan con ideas relativas a la inmersión espacial y a la construcción de eventos- configuraciones espaciales- en el tiempo.

Los ejemplos se multiplican caleidoscópicamente, dentro del terreno de solape en el que nos hemos adentrado. Además de en Anna Halprin (1920) y Lawrence Halprin (1916-2009), encontramos posicionamientos de este tipo en el Letrismo (1946- 1951), en la Internacional Letrista (1952- 1957) y en la Internacional Situacionista (1957- 1972), y con intensidad en la New Babylon (1957- 1974) de Constant Nieuwenhuys (1920- 2005), o en el estructuralismo holandés, en concreto en el trabajo de Aldo van Eyck (1918-1999), tanto el Orfanato Amstelveenseweg en Amsterdam (1955- 60) como el pabellón de escultura Sonsbeek Exhibition en Arnhem (1965-66) o el montaje para la 15ª Trienal de Milán en 1968 *Il grande numero* son buenos ejemplos de espacios de características acústicas en los que el cuerpo se relaciona en cada instante con la sustancia espacial arquitectónica; o en las propuestas de Paul Virilio (1932) y Claude Parent (1923) definidas en su *Architecture Principe* (1966). Igualmente podríamos establecer claros paralelismos con los procesos proyectuales de Cedric Price, donde el factor tiempo es predominante y donde el uso de reglas de juego o cibernética y teoría de sistemas ejemplifica este continuo crear a partir de eventos y relaciones dinámicas; o con algunos exponentes de la Arquitectura Radical (1956- 1974), especialmente la austriaca. En la danza, igualmente desde los años cincuenta, aparece una intensificación de las cualidades del espacio acústico, podríamos decir que se ponen de relevancia formal y procesual sus características, en especial en el trabajo de Merce Cunningham (1919- 2009) y John Cage (1912- 1992), cuyos procesos aleatorios con el tiempo como principal elemento dialogan de forma cercana con los procesos usados por Cedric Price; y por desarrollo natural en los integrantes del Judson Dance Theater (1962- 1964). [F7]



[F5] Partitura de la secuencia temporal y acciones de "Animal Ritual", Anna Halprin, 1971

Procesos compartidos

¿Por qué nos interesa dirigir la mirada ahora, en este momento, a este territorio compartido? ¿Qué conclusiones o hipótesis de trabajo podemos tomar de este territorio de intersección entre danza y arquitectura? Estos procesos compartidos hacen referencia a un posicionamiento que si bien tiene su raíz en la fenomenología, se expande a partir de la misma y arroja unas posibles metodologías proyectuales que superan los acercamientos que tradicionalmente la arquitectura, de raíz fenomenológica, ha tenido. Suponen su expansión. Actualmente, los intereses fenomenológicos cuentan con diversas ramas que apoyan la pertinencia de esta revisión y por tanto la revisión de las herramientas proyectuales e hipótesis de trabajo asociadas a los intereses fenomenológicos. Nos referimos principalmente a las corrientes denominadas *Somaesthetics* y *Environmental aesthetics*, ambas con base en lo somático. *Somaesthetics* según Richard Shusterman²⁴ se referiría a cómo experimentamos y usamos nuestro cuerpo (o soma) como lugar de apreciación perceptiva y creación. Así, hablamos de una conciencia desde el interior de nuestro cuerpo, situado, relacional y en simbiosis, en lugar de entenderlo como un ente autónomo. Se trata de enfocarnos en una conciencia perceptiva aumentada, como la que comentábamos proporciona la danza, y usarla como material de proyecto. Por su parte la *environmental aesthetic* desarrollada por Arnold Berleant²⁵, describe como el entorno no sería algo que contemplamos sino que tal y como venimos apreciando cuerpo y entorno con continuos. 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. La experiencia arquitectónica es principalmente somática y ligada al instante, a la conciencia sensorial del momento. Según esto podríamos nombrar algunas de estas hipótesis de trabajo proyectual sensibles a estos procesos compartidos entre danza y arquitectura:

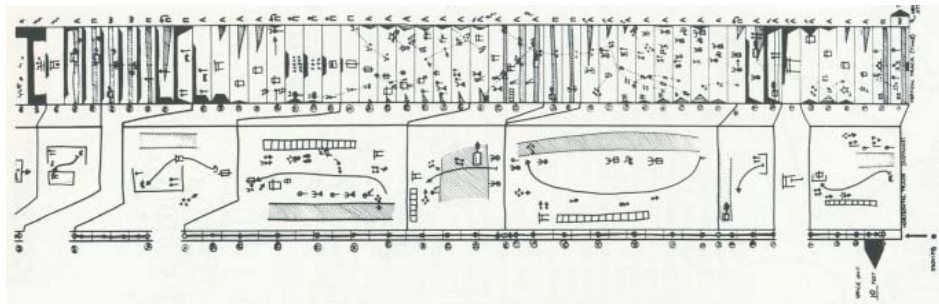
1/ La delimitación de los objetos y entornos queda redefinida (o indefinida) según una permeabilidad y continuidad total, que evidencia la pobreza que propicia una simplista reducción a lo visual y en todo caso a quedarse en lo superficial de lo percibido. El cuerpo (el objeto) está en continuidad con 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.

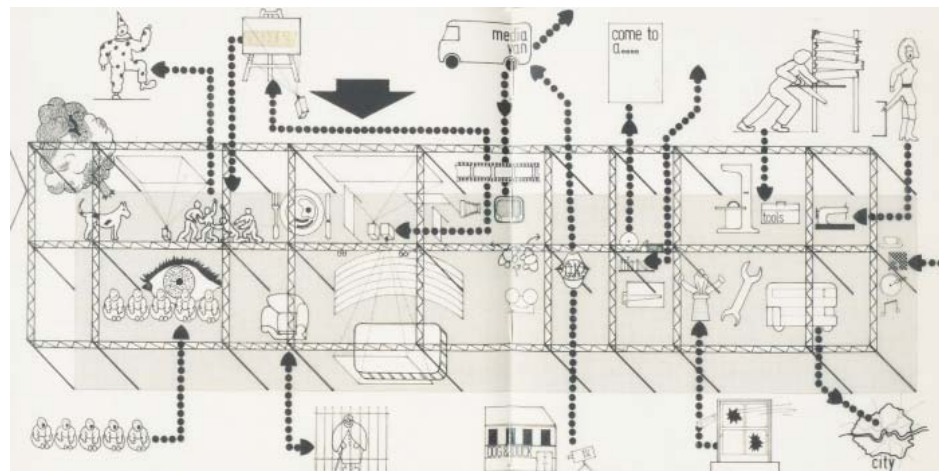
22. COOPER, Am & GERE, David Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2003.

23. "... proporciona una experiencia del cuerpo en la cuál, éste inicia, crea y prueba en forma de juego, su propio potencial físico y semántico. El cuerpo pensante y creador se involucra en acción. [...] Durante esta labor lúdica, la conciencia cambia de uno mismo a la relación con el grupo, va de un cuerpo a otro, al movimiento en relación con el espacio y el tiempo, del pasado a la relación con el presente y de lo fragmentario a la relación con el desarrollo global." Ibid p 8.

[F6] "Motation" realizada para el diseño de Nicollet Avenue en Minneapolis. Lawrence Halprin, 1962.



[F7] Diagrama programático del Inter-Action Centre, Londres. Cedric Price, c. 1977



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.

Para finalizar y bajo este punto de vista, podemos decir que la arquitectura se ocuparía de revelar y diferenciar trazas (fenómenos) en el ensamblaje espacial que nuestro cuerpo desplegaría en cada momento. Construyendo eventos capaces de iluminar la realidad cotidiana. La expansión de este territorio creativo no ha hecho más que empezar.



PROCESOS CREATIVOS
ARQUITECTURA
DANZA
PERCEPCIÓN

24. SHUTERMAN, Richard: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2008.

25. BERLEANT, Arnold: *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.