

# CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 5, 1999

Agradecemos la gentileza de MERCE CUNNINGHAM al haber cedido generosamente algunos de sus esquemas coreográficos como fondo de portada para esta revista.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

# CAIRON

**Revista de Ciencias de la Danza**



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1996

**Director**

Delfín Colomé

**Consejo de Redacción**

Xoán M. Carreira

Estrella Casero

**Secretario de Redacción**

Jaime Conde-Salazar

**Consejo Editorial:**

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez-Pajares (Madrid, España)

Janet Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nélida Mones (Barcelona, España)

© Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito legal: M-858-1996

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

\* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

# ÍNDICE

Dancing for the Electronic Age: Merce Cunningham and the Contemporary Technology .....	7
ROGER COPELAND Historiador de la Danza	
Lugares Oscuros .....	21
Jaime Conde-Salazar Historiador del Arte	
Improvisational Performance in Dance and Other Related Practices since the 1960's .....	35
SOPHIE LYCOURIS Historiadora de la Danza	
We who are still here .....	57
FERGUS EARLY Coreógrafo y director de la compañía <i>Greencandle</i>	
Juan Gris y las Tentaciones del Teatro .....	65
SERGIO RUBIRA Historiador del Arte	
Orchestics. A System of Human Movements .....	91
GEDEON DIENES Investigador de la Danza	
Due Veneziani a Lisbona: Valentino Capon e Francesco Magri .....	97
RITA ZAMBON Historiadora de la Danza	

Reseñas .....	117
DELFÍN COLOMÉ Crítico y Compositor Naima Prevots. « <i>Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War</i> » Lynn Garafola y Eric Foner (eds). « <i>Dance for a City (Fifty Years of the          New York City Ballet)</i> » Paolo Fabri (ed.). « <i>Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia</i> ».	
JAIME CONDE-SALAZAR .....	123
José A. Sánchez (ed.). « <i>Desviaciones</i> »	
Otras revistas .....	125
Dance Chronicle	

*CAIRON Revista de Ciencias de la Danza* está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en la dirección:

Aula de Danza  
 Universidad de Alcalá  
 Plaza de San Diego, s/n  
 28801 Alcalá de Henares  
 Madrid  
 e-mail: [danza@e.fgua.es](mailto:danza@e.fgua.es)

# DANCING FOR THE ELECTRONIC AGE: MERCE CUNNINGHAM AND CONTEMPORARY TECHNOLOGY

ROGER COPELAND

Ten years ago, as he approached the ripe, young age of seventy, Merce Cunningham began experimenting with a computer animation program called Life Forms which represents the human body as a series of concentric circles. Seated at the computer, Cunningham can dictate –and simultaneously record– a wide variety of choreographic variables ( everything from the flexing of a joint to the height and/or length of a jump, the location of each dancer on stage, the transition from one phrase to the next, etc.) And by the early 1990's, Cunningham had become the first choreographer of international renown to routinely utilize the computer as a choreographic tool. (So much for the widespread assumption that the digital revolution is a young person's game.) The earliest dance Cunningham choreographed with the assistance of Life Forms was «Trackers» in 1991. And significantly, when Cunningham appeared on stage in this work, he did so with the assistance of a portable barre which also seemed to function as a «walker». Is there a connection between these seemingly unrelated facts? Perhaps...

The upright posture had always been central to Cunningham's choreographic identity. But by 1991, severe arthritis had made it increasingly difficult for him to stand –let alone walk or dance– in an upright position for any extended period of time. As a result, the emotional tone of «Trackers» was both melancholy and heroic. It presented Merce Cunningham as a dancer/choreographer determined to remain vertical despite the challenges of age.

But «Trackers» also made it clear that Cunningham would not be able to continue indefinitely choreographing and teaching from the standing position that had constituted his starting point –his center of gravity– for the past fifty years. Thus it's tempting to conclude that the Life Forms software became available at the very moment Cunningham most needed it (i.e. Life Forms made it possible for Cunningham to

choreograph from a seated, rather than a standing, position). True enough. Still, it would be a mistake –a bit one, I believe– to assume that Cunningham's increasing reliance on Life Forms as a choreographic tool was dictated primarily by bodily necessity. It's my contention that Cunningham would have been attracted to the idea of choreographing at the computer in any event –independent of considerations prompted by advanced age and advancing arthritis. Cunningham's own words bear this out: In 1994, he wrote a short essay entitled, «Four Events That Have Led To Large Discoveries». The four events, listed chronologically, are (a) the decision «to separate the music and the dance» (b) the decision «to use chance operations in the choreography» (c) «the work we have done with video and film» and (d) «the use of a dance computer, Life Forms»<sup>1</sup>.

It's my belief that the journey from event (a) to event (d) was all but inevitable, that each discovery laid the groundwork for its successor. In other words, «the four events that led to large discoveries» have also led –like a chain of dominos– from one to the other. The initial dissociation of sound and image in the late 1940's (the decision «to separate the music and the dance») finds its anatomical equivalent in chance-generated compositional processes. As early as 1953, in «Untitled Solo», Cunningham's movement choices for the arms, legs, head, and torso were all conceived separately and ultimately linked together by chance operations. This collage-like conception of the body (as an inorganic «assemblage» of parts) anticipates the way a film or videotape editor arranges and re-arranges individual shots and splices. (Cunningham's extensive work with video and film began in the 1970's). But as early as 1968, in his book *Changes*, Cunningham also foresaw the connection between chance-dictated processes and the computer: listen to what he wrote back then: «...the use of chance methods demanded some form of visual notation... A crude computer in hieroglyphics»<sup>2</sup>. And John Cage conceived of the computer as little more than a high(er) tech version of the *I Ching*, the Chinese Book of Changes, which he and Cunningham had utilized since the 1950's as a principal tool for chance-generated decision-making. In fact, the computer program Cage eventually designed for generating random variations of pitch, timbre, amplitude, and duration was called *ic*.

Furthermore, Cunningham's «de-centered» organization of stage space (e.g. whereby: a dancer located downstage center assumes no automatic pride of place over dancers positioned upstage left or right) –that conception of space has long

---

<sup>1</sup> Merce Cunningham, in David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years* (1997, New York: Aperture Press), 276.

<sup>2</sup> Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography* (1968, New York: Something Else Press), no page numbers.



provided a model for the sort of «liquid architecture» one now finds in the world of «hyper-text» and the CD ROM— where multiple «windows» of information can be opened simultaneously in an overlapping collage of interactive choices. And the process by which the «user» actively selects these choices parallels the process by which the Cunningham spectator chooses to focus his or her attention.

The fact that Cunningham has now become heavily reliant on the Life Forms computer program —which enables him to manipulate the component parts of the human body on screen— thus seems less of a quantum leap and more like a logical next step. Indeed, one could argue that the «cut and paste» command on the computer has institutionalized the mix-and-match collage aesthetic and made it a central fact of contemporary life —which is to say, a central fact in all of our lives, not just Merce Cunningham's. Interviewed by *The New York Times* in 1987, Merce Cunningham drew an analogy between «the way we (the company) work(s)» and the way that society exists now...Being able to take fragments, long and short, and put them together in different ways--we have to, in a sense, do that in our lives all the time, although we don't think about it<sup>3</sup>. That again was 1987. My first experience of the Cunningham company came twenty years earlier in 1968 during an extended engagement at The Brooklyn Academy of Music in New York City. As coincidence will have it, I'd been reading a wonderful book published earlier that year by Wylie Sypher called *Literature and Technology*. Discussing a number of contemporary aesthetic movements, Sypher had written,

The heavy investment in method suggests that the artist was subject to the same imperatives as the scientist and that the fissure between art and science was not so wide as is alleged, or the kind of fissure one might think, since both were highly specialized executions or procedures<sup>4</sup>.

The author went on to draw analogies between artistic method and

...a mentality expressing itself in its sparest and most impersonal form in engineering, the choice of methods that most economically yield the designed results. A law of parsimony worked in aestheticism as it did in science. Such privative or puritan discipline is associated with the notion of distance, the detachment that makes the artist or scientist a neutral spectator, isolating him from the realm of Nature...<sup>5</sup>.

Even though Cunningham and Cage aren't even mentioned in Sypher's book, its generalizations about rigor of method, impersonality, and detached observation turned

<sup>3</sup> Merce Cunningham, quoted by Donald Hutera, *New York Times, Arts and Leisure*, March 1, 1987, p. 8.

<sup>4</sup> Wylie Sypher, *Literature and Technology* (1968, New York: Random House), xvi.

<sup>5</sup> *Ibid.*, xvi-xvii.

out to be immensely helpful in my early attempts to understand the company's work. Above all, it was Cunningham's and Cage's commitment to the impersonal methods of scientific inquiry—regardless of whether the resulting dances employed some easily recognizable form of «technology» that established the connections between their work and the artists that Wylie Sypher was writing about. Here's an example of what I mean. The strangest, most intriguing (and for a while at least, inexplicable) element of the Cunningham performances I first experienced in the late 1960's was the utter autonomy of the design elements, their essential obliviousness to one another all of which derives from that initial decision to «separate the music and the dance». This was probably most apparent in the lighting designs for works like «Winterbranch» and «Canfield». In both pieces, the play of light throughout the stage space was essentially indeterminate. Put bluntly: light didn't serve the customary end of illuminating the dancers. If lighting instruments happened to fade up as the dancers darted past them—well and good. But the dimmer board had its own chance-generated agenda, independent of the audience's (perfectly understandable) desire to see the dancing.

For «Canfield» Robert Morris designed a vertical column adorned with blazingly bright white lights focused on the back wall of the stage. Moving on a trolley that glided from side to side, it began by establishing a predictable back and forth rhythm. But then—as if breaking down internally or simply becoming «indeterminate»—it would unexpectedly reverse direction (just like a Cunningham dancer!). By displaying a «will of its own»,—and no special propensity for focusing on «the human element», let alone the dance element—it erased many seemingly important distinctions between the animate and the inanimate. It displayed all the brutal impersonality of a bank surveillance camera, recording blankly, without «human interest», oblivious to anything—no matter how conventionally significant—that might lay just beyond the perimeters of the viewfinder. (Yet another variation on the fixed, unblinking stare of the camera in Andy Warhol's films from the early 60's).

This attitude of technological detachment was equally evident in Pauline Oliveros' sound score for «Canfield»—which assigned the musicians the task of scientifically testing the acoustical properties of the performance space. As the lights dimmed out at BAM in 1969, one could hear the musicians Cage, David Tudor, and Gordon Mumma communicating with one another over walkie-talkies. With a cool and scrupulous objectivity, they discussed the acoustical possibilities of the opera house. Indifferent to the «dance performance» occurring in their midst, they proceeded with an overt series of experiments, a disinterested «sizing up» of the space, an icily objective examination of its acoustical dimensions. There was something a little scary about the single-minded way these sound-crazed fanatics went about their mission. You sensed that even if someone were to yell «Fire» in this crowded theater, they'd continue to go about their business in a business-like way. I distinctly recall Gordon Mumma blowing

short blasts on a bugle while scrupulously turning a full 360 degrees. The sound ping – poned off a variety of surfaces (including the bodies of the dancers). That some of these «surfaces» were human appeared to be of no special concern to him. In works like «Canfield», Cunningham seemed to be contemplating that most frightening of all possibilities: a post-human world. Like Andy Warhol and Jasper Johns – both of whom designed decor and costumes for Cunningham in the late 60's – he evoked, without a trace of apocalyptic melodrama or self-pity, an «inhuman» landscape that refuses to lend human beings or human consciousness any special pride of place.

Let's segue for a moment into the world of the visual arts. Consider the way Jasper Johns in «Target With Four Faces» from 1965 blurs the distinction between the animate and the inanimate. Here the face – which we usually view close up and the target which we usually view from a distance – are brought into an eerie equivalency with one another. And was it a coincidence, I wondered, that «Target With Four Faces» was the inspiration for the famous poster that Johns designed for Merce Cunningham in 1968? Similarly, Andy Warhol replicated silkscreen images in the same impersonal and mechanistic way regardless of whether the subject matter was Campbell's Soup Cans, the widowed Jackie Kennedy, or Coca Cola Bottles. (It was of course Warhol who designed the décor for Cunningham's «Rainforest» in '68: helium-filled, silver-mylar pillows that wafted languorously in and around the dancers).

Now, granted, it may sound perverse to praise a choreographer for de-emphasizing the differences between his highly trained dancers and the inanimate objects with which they shared the stage. But for me, this was the practice that lent Cunningham's dances their special flavor, their mentholated cool. Cunningham was a Pygmalion in reverse, choreographing dances in which performers seemed to acquire the emotional reticence and palpable physicality of objects. (One thinks, quintessentially, of Cunningham dancing with a chair strapped to his back in «Antic Meet.»). It was only a matter of time, it seemed, before Cunningham would choreograph a dance called «Objects». (Indeed, a work with that title premiered in 1970).

Another distinctive aspect of Cunningham's movement vocabulary is the fact that his choreography had little or nothing to do with the most «natural». Unlike most of the great pioneers of modern dance, Cunningham never embarked on a quest for «the natural» way of moving. In fact, his style often seemed willfully inorganic. Given the chance-dictated nature of movement sequences in his work, it's not surprising that the ordering of phrases rarely seemed guided by a «natural» sense of flow (or even by anatomical logic). By contrast, the body, especially the naked body, functioned in much of the art of the late 1960's as the very symbol of «naturalness». This, after all, was the decade in which the dress rehearsal was less common than the undress rehearsal. The «naked truth» was no mere metaphor in the 1960's. In retrospect, you don't have to be a semiotician to realize that a body minus clothing is still a product of its cultural

conditioning. (Even naked, we continue to move in ways that are dictated by the clothes we've discarded). But in Cunningham's work, there was no pretense of naturalness.

Accordingly, the Cunningham company also avoided any trace of hippie-dippie, touchie-feelie, ersatz ritual: no mystical rites of initiation, no facile invocations of oneness with the audience. A far cry from those exotic (but sanitized) theatricalizations of «primitive» ritual that were so much a part of the dance boom at its peak. (Remember those hideous Gerald Arpino ballets with titles like «The Sacred Grove on Mt. Tamalpais?»). And of course, 1968 and '69 were the years in which The Living Theater toured the U.S. with its most utopian work, *Paradise Now*, featuring «the rite of universal intercourse» in which the audience was invited to join the performers in an extended group grope. By contrast, Cunningham –with his insistence on preserving the autonomy of every element– countered that tendency of the counter-culture that was all about fusion, audience-interaction, going with the flow, etc. (In 1970, in «Tread», he would assemble a row of industrial-size fans right on the curtain line between the audience and the dancers. Only half of them were turned on –whirling throughout the performance– but all of them seemed to be saying «Keep your distance... Do not under any circumstances mistake what you see on stage for a participatory rite»). Yet the culture at large in the late '60's seemed intent on fusion, not separation. The dominant sentiment of the period was probably best summed up by the opening lines of The Beatles' song, «I Am The Walrus»: «I am he as you are he as you are me and we are all together» (culture as a psychedelicatesen where all the ingredients flowed together in a sort of paisley update of Art Nouveau). The most common artistic and technological embodiment of this craving for oneness was mixed-media of the sort that one found at «psychedelic discotheques», the multi-screen projection systems that wowed the crowds at Expo '67, or a good deal of inter-media art. Nam June Paik, a key proponent of such mixes, discerned a sexual metaphor beneath much of this multi-media mania:

Male human body has nine holes. Female body has ten. When all holes are filled, you have satisfaction. Purpose of inter-media art is to plug all holes as fast and efficiently as you can<sup>6</sup>.

Without a doubt, the best-known mixed-media dance work that sought to plug the holes in the late '60's was Robert Joffrey's ballet «Astarte». Certainly when it came to publicizing the many connections between dance and the counter-culture, it left no

---

<sup>6</sup> Nam June Paik, quoted by Marshall McLuhan and Harley Parker, *Through The Vanishing Point* (1968, New York: Harper and Row), 131.

hole unplugged. In fact, on March 15, 1968 –exactly two months before the beginning of Cunningham’s seminal season at BAM– a psychedelized photo of Trinetta Singleton as «Astarte» graced the cover of Time magazine. Clearly, «Astarte» had succeeded in fingering the Zeitgeist. Here was a work dedicated to the blurring of boundaries: film/live action, audience/performers, inside of the theater/the outside of the street. While Singleton gyrated in her paisley leotard, Max Zomoso –dressed in jacket and tie and cunningly planted in the front row of the auditorium (as a symbolic surrogate for the audience)– gradually rose from his seat, enraptured by this ancient Moon Goddess. Slowly, as if hypnotized, he stripped down to his underwear, and surrendered to her primitive power. All the while, gigantic filmed images of Singleton were projected onto an undulating scrim curtain. «Astarte» ended with Zomoso drifting somnambulistically out the back door of the theater, while film footage purported to show him exiting, into an alley, totally tranced-out. This was it: the bridging of the gaps, the plugging of the holes between art and life, live action and filmed overlay, the space of the performance and the «real» world of the street.

Now...I know this feels like a digression; but I take the time to mention «Astarte» for purposes of contrast and comparison. The opposing work I have in mind is Cunningham’s «Variations<sup>5</sup>» from 1965 –with film projection by Stan Van Der Beek– which seemed utterly unlike the garden variety (the «got-to get- ourselves- back- to-the- Garden» variety) multi-media of the period. This was not Fillmore East or the Electric Circus. The images didn’t meld seamlessly into one another. There was no attempt to clobber the audience into blissed- out submission. If «Astarte» epitomized the «mixed media» of the period, «Variations V» was an example of un-mixed-media. (Those whose idea of a good time was to drop acid and then crash the last ten, solarized minutes of Stanley Kubrick’s «2001» –sitting as close to the screen as possible– would not find comfort here).

If there was any sort of connectedness to be found in this work, it was not the tactile, sensory massage variety. In «Variations V», the dancers moved through a series of electromagnetic fields, triggering bleeps and blurts of electronic sound as they darted in and around antenna-like poles. When Cunningham’s dancers reached out to touch someone, it was more likely to remind you of the old Ma Bell commercial rather than the sort of touch-therapy then being practiced at the Esalen Institute. This was the electronic inter-connectedness of long distance. Similarly, in «Walkaround Time», when Carolyn Brown performed slow developpes on demi-pointe, she «swept» her working leg like an electronic antenna picking up otherwise invisible signals. (And in ’69, when Cunningham choreographed a work called «Signals», the title felt entirely appropriate –maybe even inevitable). In fact, in «Signals», the dancers would often stand in one place with feet firmly planted, while their torsos tilted and twisted like radar scanners. Furthermore, in that same work,

one dancer wields a stick in a way that both delineates and re-enforces the physical distance between the performers.

Although we weren't quite ready to describe it as such at the time, this was dancing for the electronic age. Indeed, even the most cursory glance at the orchestra pit in the 1960's made it immediately apparent that we had entered a brave new world: the electronic paraphernalia one found there included wave function generators, pitch sensors, signal modifiers, frequency shifters, VU meters, and oscilloscopes. But what made this strange universe seem less forbidding to the layperson was the aura of happy chaos that permeated the pit: One tended to see a bunch of overgrown kids playing with their expensive toys. In fact, between Cage and his cohorts, it looked as if the Hardy Boys had commandeered their way into mission control at the Kennedy Space center—lots of dials and switches, crisscrossing wires, a maze of electronic circuitry.

In April of '69, prior to the company's season at The Brooklyn Academy of Music, a controversy broke out that illustrates Cunningham's ambiguous relationship to the very idea of «music» for dance. Two different unions, Local 802 of The American Federation of Musicians and Local 4 of The International Alliance of Stage Employees (the electricians) fought one another for jurisdiction over the activities in the orchestra pit. (The electricians claimed that the strange sound-producing equipment was too dependent on electronics to qualify as musical instrumentation.) Needless to say, the sounds that emanated from this high-tech pit were rarely acoustical. They were usually generated electronically in ways that eliminated the role that the organic body of the musician had traditionally played in the creation of sound on more traditional acoustic instruments. Sound from which the body has been excluded. (Even Pierre Schaeffer, whom we think of as the founder of «musique concrete,» was opposed to the use of electronic oscillators as sound sources. He feared that the result would sound «inhuman»).

So what happens when an all-too-human dancer's body moves through that kind of auditory environment? What sort of movement is stylistically consistent with such sounds? Inorganic movement...choreography that never pretends or presumes to have discovered the most «natural» way of moving. And despite the clarity and concreteness of the physical images, both sound and decor often worked to impose a layer of mediation between the dancers and the audience. Here's a slide of a moment from «Walkaround Time» in 1968 where the mediating imagery is adapted by Jasper Johns from Marcel Duchamp's «Large Glass». Cunningham seemed to acknowledge that the privileged place of physical presence in our lives had been challenged—perhaps irreversibly—by electronics. His dancers often seemed to inhabit the landscape of the sci-fi, techno-body that Thomas Pynchon described so evocatively in *The Crying of Lot 49*, published in 1966. In fact, Pynchon could have been talking about dances like «Signals» or «Variations V» when he said of his central character:

She walked in on soft, elegant chaos, an impression of emanations, mutually interfering, from the stub antennas of everybody's exposed nerve endings<sup>7</sup>.

And needless to say, Cunningham's movement vocabulary has evolved over the years in ways that show the unmistakable influence of these technologies: In fact, Cunningham has spoken explicitly about the way in which video has influenced the tempos of his work:

the speed with which one catches an image on the television made me introduce into our class work different elements concerned with tempos which added a new dimension to our general class work behavior<sup>8</sup>.

(Here he seems to illustrate the truth of a prediction Alvin Langdon Coburn made in 1918: that the camera would help bring about the advent of «fast seeing»).

And Cunningham's stage choreography in the 1990's has changed in ways that I believe, reflect his work with Life Forms computer animation. «Enter» ('92) is named after one of the most prominent control keys on the computer. The title of «CRWDSPCR» ('93) is one of Cunningham's most insightful references to the affect of the micro chip on our conceptions of space and time. The title can be read as a condensation of the words «crowd spacer» or «crowds pacer», a twin reference to the way in which technology has both crowded space and quickened pace. What computer science knows as Moore's Law, formulated in the mid 1960's by Gordon Moore, former chair of Intel, argues that the size of each transistor on an integrated circuit will be reduced by 50 per cent with each passing year. Computational power thus expands exponentially. Well... in its speed and density of movement, «CRWDSPCR» offers us the choreographic equivalent of Moore's Law.

As early as «Polarity» (1990), Cunningham began to employ unprecedentedly complex counter-rhythms for the arms and legs. It may or may not be coincidental that «Polarity» was one of the first dances Cunningham choreographed after he began his experiments with Life Forms. Logically enough, he used the computer to devise movements for the legs, arms, and torso that were totally autonomous of one another. Indeed, one could argue that the conception of the body as an assemblage of separate parts –something that had always been implicit in Cunningham technique– is now a technological fact of life.

Of course, it's essential to realize that Cunningham (who has just turned eight

---

<sup>7</sup> Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966, Philadelphia: Bantam), p. 98.

<sup>8</sup> Merce Cunningham, in David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years* (1997, New York: Aperture Press), p. 276.

years old!) no longer works from the starting point of his own body. Rather than standing upright (the foundation of «traditional» Cunningham technique), he now sits in front of the screen –a screen that knows little about weight or the laws of gravity. (This may also help to explain why one sees so many more «off-balance» positions in Cunningham choreography of the 1990's). And unless one struggles to keep them «pinned to the floor», the figures with which one choreographs on Life Forms tend to dart upward. One also finds Cunningham paying much more attention to the arms—especially raised arms—than he has in the past. (The computer is incapable of either consciously or unconsciously «favoring» the legs. All body parts are inherently equal in the world of Life Forms; and the arms can be manipulated with the same ease as any other subdivision of the body). If the arms are apt to appear wildly dissociated from the torso, it's also true that overall phrasing has gotten longer, tending to counterbalance the «cut and paste» fragmentation that the computer implicitly encourages. (Perhaps it's easier—certainly it's less physically taxing—to choreograph long phrases on computer figures than on the human body).

By the time of «CRWDSPCR» in '93, we also begin to see movements on stage that look as if they've been directly influenced by the shapes and rhythms of the Life Forms wire-frame figures. (e.g. the solo in which Frederic Gafner jumps up and down while sharply twisting his torso as he moves toward the audience; its staccato rhythm suggests the transition from one «key frame» to the next). Similarly, in «Ground Level Overlay» ('95), Gafner performs a tortuous series of jumps and reversed turns in a tightly held second position. As early as «Trackers,» the unusual walking rhythms resulted from experimenting with the spacings between walking step patterns that already existed in the Life Forms «menu». In other words, changes in rhythm resulted from manipulating the spatial proportions between shapes.

Partnering is especially difficult to devise on Life Forms; and perhaps as a result, duets have become infrequent in Cunningham's work over the past few years. Or else, when they do appear, as in «Rondo» (1996), they seem to pose for themselves the problem: how can I partner someone while maintaining the maximum amount of distance between our two bodies? In the first duet in «Rondo», the male and female dancers' hands are clasped together, but their midsections are forced as far from one another as possible. Eventually they each rotate 180 degrees. Their hands are still touching, but they no longer face one another (As if to say: «The body is a totally objective entity», no front, no back, no sense that it's more or less «appropriate» to face or not to face one another while dancing a «duet»).

Another recent evolution in Cunningham's choreography is the unprecedented degree of deformation, a tendency to twist and gnarl the body in ways that appear not so much mechanical as «deformed». «Scenario» (1997) with costumes by the fashion designer Rei Kawakubo of «Comme des Garçons» seemed to carry this tendency to



its logical (or illogical) extreme. This was, to the best of my knowledge, the first occasion on which Cunningham allowed a designer to conceal the dancer's silhouette with costumes that altered the fundamental shape of the human body. Based on her notorious Spring '96 collection, which some in the fashion press dubbed the «Quasimodo» line, Kawakubo «de-formed» the dancer's body-shape with comically grotesque humps and bulges. (It was as if Alwin Nikolais had designed costumes for a dance adaptation of Richard III). It may be that Cunningham was implicitly saying in this piece, «I fear I've reached the outer limits of the human bodies' distortability; and to carry this impulse any further, I need the assistance of prosthetic appendages». Of course, another alternative means of moving beyond the limits of the human body is presented by the advent of cyberspace and the possibilities of a «cyber-body», and in recent years, Cunningham has used the computer to propel his dances into purely virtual realms. «Hand Drawn Spaces» –unveiled just last year– is a collaboration between Cunningham, multi-media computer artist Paul Kaiser and animator Shelley Eshkar. «Hand Drawn Spaces» moves beyond the work with Life Forms in a number of ways. First of all, the finished dance exists solely in virtual space. It's projected on large-scale, multiple video screens. Of course, Cunningham has made many dances since the 1970's designed expressly for video. But this project originated with the so-called «motion capture» of two live, flesh-and-blood Cunningham dancers (Jared Philips and Jeannie Steele). Here's the way it started: The dancers wear light sensitive disks called «motion capture sensors». The movement of the sensors is optically recorded as «points in space» and converted into digital 3D files. These data files reflect the position and rotation of the body-in-motion without preserving its mass or musculature. Movement is thus literally «extracted» (or captured) from the performer's body. Motion capture attempts to give us the dance minus the dancer.

When I think about the implications of this process of extracting movement from the body, I can't help but recall a now famous quote from the 1984 book that popularized the term «cyberspace», William Gibson's (then) sci-fi novel, *Neuromancer*. Here's how it goes: «the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh. The body was meat». *Neuromancer* is set in a world in which the central characters lust after what William Gibson calls «the bodiless exultation of cyberspace». And those who live in «the prison of their own flesh» are referred to –derisively– as «meat puppets»<sup>9</sup>. Of course, Cunningham never leaves the body completely behind. Even his motion-captured skeletons remain firmly planted on the floor, executing a vocabulary that is unmistakably his. And ultimately, there is also the digital equivalent of a hand-drawn graphic line –executed by a very talented visual artist named Shelley Eshkar–

---

<sup>9</sup> William Gibson, *Neuromancer* (1984, New York: Ace Science Fiction Books), p. 6.

which helps to «flesh out» the skeletal forms of the dancers. Now... Merce Cunningham was seventy-nine years old when this work premiered last year. Thus on one level, it's difficult not to see these dancing skeletons as performing a dance macabre, an intimation of mortality. And consequently «Hand Drawn Spaces», perhaps inadvertently, also harks back to that moment in dance history when Merce Cunningham broke with Martha Graham by re-balleticizing modern dance, emphasizing uprightiness, lightness, and jointedness. Here's what I mean: The ultra-articulated, balletic limbs we see in «Hand Drawn Spaces» appear to have been X-Rayed through -to -the -bone. One can almost hear the Isadora Duncans of the world uttering their mantras of disdain:

The school of the ballet of today, vainly striving against the natural laws of gravitation or the natural will of the individual, and working in discord in its form and movement with the form and movement of nature, produces a sterile movement which gives no birth to future movements, but dies as it is made. The expression of the modern school of ballet, wherein each action is an end, and no movement, pose or rhythm is successive or can be made to evolve succeeding action, is an expression of degeneration, or living death.... A deformed skeleton is dancing before you. This deformation through incorrect dress and incorrect movement is the result of the training necessary to the ballet<sup>10</sup>.

My guess is that Duncan would have made the very same criticisms of Cunningham. There are of course many important differences between Cunningham and his predecessors in that long tradition of pre-Cunningham modern dance which stretches from Duncan through Graham. His rapprochement with the lightness, uprightiness, and speed of classical ballet is only the most obvious. But the technological dimension of Cunningham's work marks another significant divide between his dances and those of his modern dance predecessors. I find it almost impossible, for example, to imagine the aging Martha Graham working with Life Forms or motion capture. Either technique would have seemed to her blasphemous –abstract and unbodily– whereas for Cunningham, these recent experiments with the computer are merely the latest installment in an on-going series of experiments with technology that began half a century ago. Perhaps coincidentally (perhaps not) the Life Forms wire-frame bodies on which Cunningham now choreographs look remarkably like some of the more robotic designs from Oscar Schlemmer's 1922 «Triadic Ballet». But long before he began to work with film, video or the computer, the image of the machine had become central to Cunningham's dances. In fact, in that time-honored American tension between

---

<sup>10</sup> Isadora Duncan, «The Dance of the Future» in *What Is Dance?*, edited by Roger Copeland and Marshall Cohen (1983, New York: Oxford University Press), p. 263.

the machine and the garden, Cunningham represents the machine and pre-Cunningham modern dance (again: the tradition that stretches from Duncan through Graham) represents the garden. Indeed, the gap between Cunningham and his predecessors in the world of modern dance can also be measured by the number of overt machine images in his work: For «Aeon» ('61), Rauschenberg designed a moving, smoke-belching contraption with an exposed battery and a light, over which hovered what looked like an antenna (actually it was the stripped metal insides of an umbrella). «Winterbranch» ('64) also featured a blinking red light (known as «the monster») which was dragged across the stage. And «Walkaround Time» ('68) alludes on several occasions to the allegory about the mechanization of sex that we find in Duchamp's «Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even» (which inspired Jasper Johns' decor for the dance). The partnering in «Walkaround Time» often suggests a «machine game» in which body parts emulate smoothly meshing gears, pistons, and rods. Furthermore, David Behrman's musical score incorporates the «found» sounds of engines alternately roaring into action and sputtering to a halt. Significantly, the title «Walkaround Time» was derived from computer jargon: it refers to those intervals when the computer is operating autonomously of its human programmer –who is thereby free to «walkaround» for a time... And almost twenty years ago –in 1982 to be exact– Cunningham danced in an event in his Westbeth Studio, accompanied by electronic music being played «live» in Texas (fifteen hundred miles away) by composer Jerry Hunt and transmitted over the telephone lines. Perhaps it's no coincidence that before Cunningham acquired it, the Westbeth space that serves as «home» to his company was an experimental laboratory run by Bell Telephone. Thus, as long ago as the early 1980's, Cunningham understood the world we will soon inhabit, where «home» is re-defined as anyplace on the planet that one has access to a laptop, a cellular phone, and a global positioning system.

That is not the sort of «home» that Graham and the pioneers of modern dance wanted to inhabit. While Martha Graham and so much of the world of early modern dance exuded a sentimental primitivism, a longing for lost Edens (or at least a yearning for a long lost sense of «the organic», the natural), Cunningham seemed fully reconciled to the city. Andy Warhol –whose silver-mylar pillows for Cunningham's «Rainforest» lend an urban flavor to what otherwise might pass as an evocation of the natural world– once described himself as someone who «wanted to enjoy all the great modern things that the abstract expressionists tried so hard not to notice at all»<sup>11</sup>. Cunningham could describe his relationship to Graham in much the same way: What might have

<sup>11</sup> Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, edited by Pat Hackett (1989, New York: Warner Books), p. 605.

struck Graham as cold, impersonal, scientific, or technocratic, seemed to Cunningham an unavoidable fact of contemporary life. What might have struck Graham as urban blight became for Cunningham a potential delight, a source of complexity. In Cunningham's choreography, there are no rhapsodies to the world of lost unity or wholeness; but rather a celebration of fragmentation, simultaneity, and of life as lived by the principles of collage – an acceptance, in other words, of the world we actually inhabit.

### Abstract

Merce Cunningham es uno de los primeros coreógrafos que incorporó la tecnología a sus procesos creativos. Desde 1990 utiliza habitualmente para componer sus coreografías el programa «Life Forms» ejemplo de la función que pueden llegar a tener las nuevas tecnologías en la creación coreográfica. Este artículo hace un recorrido por los fundamentos teóricos y estéticos que pueden deducirse del trabajo de Merce Cunningham con dichas tecnologías. A su vez se relacionan estos fundamentos con aquellos presentes en las propuestas de otros artistas como Robert Morris, John Cage, Andy Warhol o Jasper Johns.

# LUGARES OSCUROS

JAIME CONDE-SALAZAR

*«Juguemos a ser reyes y reinas», a lo cual la otra, con su habitual prurito de exactitud, le había replicado que el simulacro era imposible, puesto que ellas no eran más que dos, y Alicia, al fin, se había visto obligada a decirle: «Bueno entonces tú serás una de las reinas y yo seré todo lo demás».*

Lewis Carroll *Alicia a través del espejo*

Hacia 1911 Igor Stravinsky fotografió a Vaslav Nizhinski acodado en una repisa y reflejándose en el espejo que descansa sobre ésta. La imagen nos muestra a dos bailarines, pero también dos interiores. O tal vez solo uno ya que la habitación reflejada está al otro lado del espejo, está fuera. Ese mismo año, el 19 de Abril, los Ballets Rusos de Diaghilev habían estrenado *Le Spectre de la Rose* en Montecarlo. Quince días después estrenarían *Narcisse*.

Primero saltar por la ventana y luego atravesar el espejo. En los dos casos, de lo que se trataba era de salir. Y es que parece que las cosas importantes para la danza y el teatro comenzaban a suceder fuera.

Ya lo había anunciado Thèophile Gautier al pedir que se destruyeran los teatros: si las mujeres no podían entrar en ellos con sus sombreros, mejor derribarlos. Una vez eliminados aquellos espacios interiores, las actrices saldrían a la calle donde sus sombreros pudieran habitar cómodamente.

Años más tarde en 1922, Adophe Appia volvería sobre el asunto: «Dije al comienzo de esta introducción que queríamos «estar dentro», que habíamos vuelto a encontrar nuestro cuerpo, perdido desde hacía siglos, y que experimentábamos una nueva responsabilidad, una sensación de solidaridad semejante a algún nuevo imperativo categórico súbitamente revelado. Hemos dejado de ser espectadores»<sup>1</sup>. ¿Cómo se

---

<sup>1</sup> APPIA, A., «Fragmentos del diálogo imaginario con el Arquitecto», texto de julio de 1922 publicado posteriormente en *Revue d'esthétique* vol.6, octubre-diciembre 1953. Traducción española en *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970.



*Vaslav Nizhinski fotografiado por Igor Stravinsky hacia 1911*

puede «estar dentro» y dejar de ser espectadores?. La condición de espectador exige estar dentro para poder mirar hacia fuera. Todo lo que sucede en escena está más allá del espectador, es un espacio distinto, un espacio sometido a una narración que no es la del lugar que habita el espectador. Estar dentro y además encontrar nuestro cuerpo. Al final del texto da la solución:» Llegará un tiempo en el que los profesionales del teatro y las obras destinadas a ellos queden anticuadas para siempre. Un tiempo en el cual la Humanidad libre cantará, por medio de los símbolos animados, más o menos dramáticos y compartidos por todos, sus alegrías y sus penas, sus estrecheces, sus luchas, sus trabajos, sus derrotas y sus triunfos. Un tiempo en el cual sólo serán espectadores aquellos a quienes la edad o las enfermedades agrupen a nuestro alrededor»<sup>2</sup>. Así, «estar dentro» significa entrar dentro de la escena, o lo que es lo mismo salir fuera y que todo suceda en el exterior. Todos actores.. Los únicos que pueden

<sup>2</sup> Ibid. ed. española p. 66.

permanecer en el interior son los viejos y los enfermos. Carne de hospital. Efectivamente, de nada sirven los teatros, la escena es la calle, la calle de la ciudad.

En otro lugar escribe Appia: «El hogar se vuelca en la calle y la vida al aire libre irrumpe por nuestras ventanas»<sup>3</sup>. De nuevo, al igual que el espectro de la rosa, la acción a llevar a cabo es la de entrar y salir por las ventanas. Pero ahora sabemos de dónde venía y a dónde iba aquel espectro de cuerpo heterodoxo<sup>4</sup>: a ese lugar permanentemente exterior que es la ciudad.

Contra «el hogar que se vuelca en la calle» —escribe Manfredo Tafuri<sup>5</sup>— la metrópoli justiciera de todo hogar se impone a sí misma como único lugar de acción: ninguna «forma» puede ya conciliarse con ella. El mismo lugar teatral deberá disolverse en la ciudad.

La existencia de interiores resulta cada vez más improbable. Si de lo que se trata es de habitar en la escena, de nada sirven los espacios internos. Lo dejaba muy claro el grabado que Lyonel Feininger preparó para la cubierta del programa de la Bauhaus estatal de Weimar en 1919. Una catedral cristalina<sup>6</sup>. Pero poco tiene que ver ésta con las antiguas, edificios creados como espacios interiores para ser recorridos, escenarios oscuros y enormes en los que ser espectadores de infinitos misterios. La catedral de cristal es una fuente de luz, no se puede entrar dentro. Lo que hay que hacer es verla desde fuera y dejar que los rayos nos alcancen y sea esa luz la que nos haga actores.

Entrar en una casa tenía que ser muy parecido a seguir andando por la calle. En eso debía estar pensando Mies van der Rohe al proyectar la casa Farnsworth (1945-51); el exterior penetra por las ventanas evitando cualquier posible rincón oscuro. El espectáculo invade el interior de la casa. El pabellón de Barcelona de 1929 ya había ensayado la creación de un escenario que evitara la existencia de los espectadores: quien entra allí se convierte inmediatamente en actor. La acción de vagar es la que construye el edificio, vagar por un exterior cubierto, por una extensión sorda de la ciudad, sin posible descanso, sin poder volver a casa. Pero, ¿qué cuerpo resiste esto?, ¿qué cuerpo es ese que Appia anunciaba haber recuperado?

Evitar la existencia de espectadores, suponía que todos fuéramos actores. Y ser actores supone la adopción de un cuerpo exterior, del cuerpo de otro. La tradición de habitar otros cuerpos era larga y mucho más en ballet. Los autómatas son un ejemplo

<sup>3</sup> APPIA, A., segundo prefacio a *Die Musik un die Inszenierung*, 1918. Citado en TAFURI, M., *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 128.

<sup>4</sup> GARAFOLA, L., *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford, 1989, p. 39.

<sup>5</sup> TAFURI, M., *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona.

<sup>6</sup> También Appia habla de una «catedral del porvenir». APPIA, A., 1918, *ibid.*

clásico: desde la *Coppelia* creada por el doctor Coppelius quien le saca todos los días al balcón (de nuevo cruzando ventanas para salir a la calle), a los muñecos de la fiesta de Navidad en *Cascanueces*. Pero también es fundamental para la formación de la danza clásica la adopción de cuerpos exóticos, aquellos cuerpos contruidos como si hubieran sido traídos de lugares lejanos en el tiempo y en el espacio<sup>7</sup>. Ese otro lugar por excelencia es Oriente, pero existen muchas variedades orientales desde lo oriental español, a lo oriental indio o ruso. A través de estos cuerpos exóticos fue posible la creación de aquellos lugares que existieron en las escenas de las grandes capitales, y en especial en París y en Londres<sup>8</sup>. Pero cuando de lo que se trata es de vivir en la calle, el problema cambia. Hasta entonces estos otros cuerpos habían permanecido dentro, sus salidas fuera eran contadas y para ocupar otros lugares cerrados como la pintura.

La Bauhaus también eliminó la posibilidad de que existieran espacios interiores. Si, como quería Schlemmer al llegar a Dessau en 1924, el objetivo era teatralizar la escuela, es decir, que llegara a ser toda ella un escenario, nos encontramos, de nuevo, ante un exterior absoluto (quizás el último posible). Todos los habitantes de la Bauhaus actores, no hacían falta los espectadores. Por mucho que de vez en cuando tuvieran visitas, éstas no alteraban el plan: en ese interior que se había revelado como el lugar en el que había que tener todo fuera, la fiesta no paraba. Pero cualquier cuerpo no soporta esta marcha. Como bien debió figurarse Schlemmer hacía falta hacerse con otro cuerpo. Otro cuerpo como los otros cuerpos del ballet, pero esta vez serían abstractos. Cuerpos abstractos para habitar ese lugar de pretensiones abstractas:

[...] O puede ocurrir –escribe Schlemmer<sup>9</sup>– que el hombre sea transformado en función del espacio abstracto. Es lo que ocurre en la escena abstracta. La red invisible formada por las líneas de las relaciones planimétricas y estereométricas constituye las leyes del espacio cúbico. A esta matemática le corresponde otra inherente al cuerpo humano. Que crea el equilibrio por medio de movimientos esencialmente mecánicos y que están condicionados por la inteligencia. Es la geometría de los ejercicios corporales, rítmicos y gimnásticos, ejercicios a los cuales hay que añadir la estereotipia del rostro que tienen su expresión en el equilibrista exacto y en los movimientos conjuntos (esa inconsciencia de las relaciones espaciales).

<sup>7</sup> Sobre el papel de las danzas de carácter dentro del ballet clásico y de bailarinas como Fanny Essler, Maria Taglioni y Fanny Cerrito ver ARKIN, L., y SMITH, M., «National Dance in the Romantic Ballet» en GARAFOLA, L., (ed.) *Rethinking the Sylph*, Wesleyan University Press, Londres, 1997.

<sup>8</sup> Sobre la creación del baile español en estas ciudades ver GARAFOLA, L., «La fortuna transpirenaica de la danza española», *Cairon*, nº 1, 1996.

<sup>9</sup> SCHLEMMER, O., «Ser humano y representación», *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970.



Se trataba de elaborar otro cuerpo según leyes geométricas que proporcionaran un relato distinto al de la carne. Un cuerpo de superficie opaca que pudiera contener al ocupante sin delatarle. La única manera de construir un cuerpo abstracto es ocultando la carne y quizás esa era la función fundamental de los artefactos de Schlemmer...¿un interior en el que refugiarse de aquel exterior absoluto?

Existe un viaje paralelo en busca de otros cuerpos en la *modern dance* americana. Pero este viaje tiene más que ver con la tradición de creación de lugares exóticos de la danza clásica. De nuevo lo que se busca es otro cuerpo, un nuevo cuerpo sobre el que ejercer un control absoluto, en este caso al servicio de la expresión. Y por expresión se entendía la liberación del movimiento, lograr elaborar danzas al margen de los pasos preestablecidos de la *danse d'ecole*. Así, lo que la historia de la danza al uso nos cuenta es el proceso de conquista y liberación del movimiento. Pero el movimiento libre siempre parece tener más que ver con los cuerpos falsificados que con los de carne y hueso.

Escribió Heinrich von Kleist en 1810:

¿Y qué ventaja ofrecería tal muñeco frente al bailarín vivo?

¿Ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, dilectísimo amigo, a saber, que nunca mostraría *afectación*. Pues la afectación aparece, como sabe usted, cuando el alma (*vis motrix*) se localiza en algún otro punto que en el centro de gravedad del movimiento. Pero siendo así que nuestro titiritero, en nuestro caso, mediante el hilo o alambre, no tendría absolutamente ningún otro punto a su disposición sino ése: entonces los restantes miembros serían lo que deben ser, puros péndulos muertos, y obedecerían meramente a la ley de la gravedad; un atributo envidiable, que buscaríamos en vano en la mayoría de nuestros bailarines<sup>10</sup>.

Y más de un siglo más tarde escribió Oskar Schlemmer:

Esta tendencia a liberar al hombre de sus limitaciones y a extender su libertad de movimientos más allá de lo natural, ha traído como consecuencia la sustitución del organismo por la silueta artificial; marionetas y autómatas. (Heinrich v. Kleist ha hecho entusiastas elogios de los primeros; E.T.A. Hoffmann de las segundas)<sup>11</sup>.

El movimiento, por tanto, comienza a ser tratado como un fenómeno independiente del cuerpo de carne y a ser considerado la esencia de cualquier manifestación escénica y, en especial, de la danza. Como vimos esta abstracción del movimiento lleva consigo la búsqueda de otros cuerpos que encarnen los «movimientos liberados», cuerpos que ni sientan ni padezcan. Pero en el caso americano no se busca un cuerpo de funciona-

<sup>10</sup> KLEIST, H., *Sobre el teatro de marionetas*, Hiperión, Madrid, 1988, p. 31.

<sup>11</sup> SCHLEMMER, O., *ibid.* 1970, p. 153.

miento mecánico al modo de las marionetas o de las prótesis de Schlemmer. La empresa de la *modern dance* consiste en hacerse trajes de piel, en utilizar cuerpos que sigan pareciendo cuerpos. Siguiendo la tradición de la danza clásica de elaborar lugares exóticos que se sitúen al margen de las normas establecidas, las pioneras americanas adoptan las más diversas formas exóticas. Pero, al contrario que la *danse d'ecole* que, finalmente, siempre vuelve a casa, a la postura conocida y segura<sup>12</sup>, la *modern dance* emprende este viaje en busca de otras formas de movimiento liberadoras de la expresión. Don McDonagh escribe a propósito de este asunto:

The earliest modern dancers were not trained ballet dancers and had to devise a system of movement that was suitable for their individual expressive needs. Thus it was that at the outset of modern dance an exploration of form became a necessary adjunct to the expression of an artistic sensibility<sup>13</sup>.

Se trataba de experimentar con la forma, de encontrar soluciones que permitieran la elaboración de un sistema cuya esencia fuera el movimiento. Esto lleva a que se estudien las fuentes de movimiento, al igual que las buscaba el bailarín del relato de Kleist: Isadora Duncan encontrará el centro de todas las energías en el plexo solar y, más tarde, Martha Graham, situará en el torso la técnica de contracción –expansión como origen de cualquier movimiento–. Y esta es la doble paradoja de la *modern dance*: la primera es que esa técnica liberadora del movimiento lo que establece es un nuevo modelo universal, un «cuerpo liberado» al que todos acabarán pareciéndose; y la segunda es que ese cuerpo universal siempre tiene lugar como un cuerpo exótico, como el cuerpo de otro. De nuevo nos encontramos construyendo trajes, esta vez de piel pero de una piel que inequívocamente pretende ser de otro. Isadora Duncan quiere ser griega antigua. Loïe Fuller hace desaparecer su cuerpo con sus artificios de luz. Ruth St. Denis se convierte en bailarina española, en diosa hindú o en Afrodita. Y, tanto Martha Graham como Doris Humphrey abandonan los orientalismos de su maestra para adentrarse en lo exótico interior, en la definición de lo americano, como paradigma de movimiento liberado.

Todo esto estaba ya claro en el retrato de Nizhinski. Como demuestra la figurilla de la repisa, tan parecida a la que debió servir de modelo a Ruth St. Denis años más

<sup>12</sup>. Sobre la danza clásica como una forma de baile que siempre vuelve al mismo lugar seguro por establecido, Don McDonagh escribe: «To be a ballet dancer meant one had been trained in the vocabulary of steps that started and finished in one of the five basic positions of the feet». McDONAGH, D., *The Rise&Fall&Rise of modern dance*, Dance Books, Londres 1990, p. 65. Años más tarde, en un artículo sobre Merce Cunningham, Estrella de Diego volvería a esta idea del ballet como un sistema de posturas a las que siempre volver. De DIEGO, E., «Se empieza con un paso...», *La balsa de la Medusa*, nº 47, abril-junio 1997.

<sup>13</sup> McDONAGH, D., 1990, p. 66.

tarde, no hacía falta salir por la ventana. Era posible inventar una nueva forma de danza teatral y un nuevo cuerpo sin tener que adoptar otro cuerpo. Bastaba con mirarse al espejo. Y Nizhínski sí que se refleja y desde dentro del espejo nos devuelve la mirada. Esta doble imagen resulta casi un guiño: para que su retrato fuera verosímil debería incluir por lo menos dos imágenes de Nizhínski. El cuerpo del bailarín y el del ser de carne y hueso parece que se confundían en los ojos de los espectadores<sup>14</sup>. Es fácil encontrar referencias tanto a un cuerpo vulgar, como a un cuerpo excepcional e incluso de una naturaleza extraña:

Un joven –escribió Alexander Benois<sup>15</sup>– se encontraba junto a ellos. No me habría fijado en él de no habérmelo presentado Fokin como el artista para quien había compuesto especialmente el papel de esclavo de Armida, con el fin de darle una oportunidad para exhibir su extraordinario talento... Quedé bastante sorprendido al contemplar esta maravilla cara a cara. Era un personaje bajito, bastante rechoncho, con un rostro gris de lo más corriente. Más parecía un dependiente de comercio que el héroe de un cuento de hadas. ¡Pero era Nizhínsky!...

«Nizhínsky –escribió Charles Ricketts en una carta al poeta Gordon Bottomley<sup>16</sup>– aventaja en pasión, en belleza y en magnetismo a cuanto pueda hacer Karsavina, y ella es una musa, o varias musas en una, [...] Nizhínsky es una llama viva, el hijo de Hermes o quizás de Loge. Es imposible imaginar a su madre; probablemente la responsable fue alguna bailarina antigua. Pero, prefiero creer en algún tipo de nacimiento espontáneo, como mucho, que atrajera a algún dios fantástico y caprichoso.»

Sobre este asunto también escribe Buckle en su monografía sobre Diaghilev de 1971:

En su vida privada, quizás tuviera Nizhínski un aspecto insignificante; pero en escena resultaba fascinante, y es natural que sus notables actuaciones durante su primera temporada en el Mariínski le confirieran una especie de aureola seductora, de modo que atraía a admiradores que deseaban conocerle, tratar con él, y quizás hacer el amor con él<sup>17</sup>.

Lo que parece claro es que Nizhínski ya era otro. No necesitaba artefactos para construirse otros cuerpos. Y esta parece que fue su gran empresa, la de conseguir que su cuerpo no perdiera ninguno de los significados: tenía que poder ser cualquier

<sup>14</sup> BURT, R., *The Male Dancer*, Routledge, London, 1995, p. 71.

<sup>15</sup> BENOIS, A., *Reminiscences of the Russian Ballet*, Putnam, Londres, 1941, p. 251. Citado en BUCKLE, R., *Diaghilev*, Siruela, Madrid, 1991, p. 146.

<sup>16</sup> RICKETTS, C., *Self-portrait*, Peter Davis, Londres, 1939, p. 177. Citado en BUCKLE, R., *Diaghilev*, Siruela, Madrid, 1991, p. 259.

<sup>17</sup> BUCKLE, R., *Diaghilev*, Siruela, Madrid, 1991, p. 147.

cosa (esclavo oriental, espectro de una rosa, Narciso, fauno etc.) sin que su cuerpo cambiara de propietario.

Muestra de ello es el papel que juega un asunto como el género en su obra. El cuerpo masculino había dejado de existir hacía tiempo en la danza clásica. Una de sus principales aportaciones es la introducción en escena de representaciones de lo masculino necesariamente heterodoxas y, en cualquier sentido, absolutamente revolucionarias. Como apunta Ramsay Burt, esto es posible porque Nizhinski es ruso con todo lo que conlleva esto de orientalidad y de exotismo<sup>18</sup>. Es decir, él ya era otro, y por tanto no se le exigía estar sujeto a las representaciones ortodoxas. Y, por mucho que se vistiera de otro, la singularidad de sus interpretaciones hizo imposible que él desapareciera en otros mundos creados. En este sentido su cuerpo quedó intacto. Y los papeles bailados y los figurines, no hacen más que anunciar su cuerpo.

Quizás por ello deja de saltar: cuando llega el momento de crear sus propias obras, lo fundamental es respetar la integridad del cuerpo y evitar la fragmentación que exigía el virtuosismo. Y el fauno se tumba en el suelo y en una exaltación sensual se masturba sobre el manto de la ninfa. A diferencia de la *modern dance* el problema no se encuentra en la elaboración de movimientos distintos, sino en permitir que el cuerpo cuente todos sus relatos. De nada servían los movimientos esforzados.

El espejo dobla la imagen de Nizhinski. Su cuerpo estático se repite al otro lado, con exactitud. No hace falta tomar prestado otro cuerpo, basta con lo que tiene que contar el de carne y hueso. Y, aunque la imagen reflejada sea otra, puede que no haga si no subrayar al sujeto de la narración, que no es otro que Nizhinski.

\* \* \* \* \*

Quizás nos hemos acostumbrado a vivir fuera y los interiores siguen siendo sólo lugares excluidos que sólo tienen oscuros accesos: quirófanos, zulos, sótanos, snap movies... Lugares en los que deshacerse del cuerpo sin ni siquiera el derecho de adquirir uno nuevo con un mínimo de garantía de funcionamiento. Pero quizás también empecemos a estar a gusto en el abismo al que nos asomó Merce Cunningham.

Es posible que todo su trabajo haya sido el de hacer imposible el seguir más allá. Si la danza era esencialmente movimiento, no tenía ningún sentido superponer al movimiento otras narraciones. Nada de cuerpos exóticos, nada de diseños coreográficos, nada de músicas paralelas. Movimiento puro. Y este es el abismo al que nos asoma: el movimiento no es nada, el movimiento como fenómeno independiente al cuerpo no existe. En este sentido sus obras pueden llegar a ser grotescas: los trajes de Schlemmer se hacen tan finos como la piel y, sin sofocar al bailarín, consiguen ocultar la carne, no delatar al inquilino... cuerpos universales. Pero los extremos no suelen estar bien se-

<sup>18</sup> BURT, R., 1995, p. 76.

llados y las manos, pies y cabeza de carne sobresalen de los cuerpos universales. *Westbeth* es una obra que actualizó en 1977 y en la que Cunningham aparece con un traje diseñado por Rauschenberg. Se trata de una pieza de punto con más orificios para las manos de los normales y ninguno para la cabeza. Ésta lucha por salir probando todos los otros orificios delata al creador de las condiciones de la danza: el vestido, la piel universal. Si el vestido no tiene cuello, el cuerpo no tendrá cabeza. Esta obra es un caso único, nunca más se vuelve a alterar el orden de los apéndices de carne pero el asunto queda planteado. En otra película siete años posterior, *Points in Space*, asistimos a otra revelación que explica todo el trabajo anterior. La cosa empieza grotesca como siempre: minutos y minutos de cuerpos que repiten movimientos esforzados, que entran y salen, cuerpos universales que se agitan. Hasta que aparece él, Merce Cunningham. Y la historia inunda el espacio: su cuerpo ya muy mayor empieza a hablar por sí solo, sus movimientos siempre animales cuentan la historia de una larga vida. La escena dura muy pocos minutos pero muestra con brutal claridad la imposibilidad del movimiento puro y la necesidad de volver a integrarlo en el cuerpo como uno más de sus accidentes. Quizás el cuerpo tenga otras cosas más interesantes que contar. Viendo películas suyas de obras ya clásicas como *Story* (1964), *Rainforest* (1968) o *Walkaround Time* (1973), es fácil vislumbrar el abismo: después de esto no es posible seguir ocultando el cuerpo tras una piel de movimiento puro. Llegados a este punto ya no valía seguir refugiándose en la claridad del exterior absoluto moderno, era necesario llegar al fondo del abismo y, en la oscuridad recuperar cada uno su cuerpo y aprender a contar historias. Mirarnos en el espejo.

Al mismo tiempo que Cunningham definía cada vez más claramente el límite del abismo, su estudio iniciaba en 1960 los cursos de composición dirigidos por Robert Dunn. Aquel grupo organizó en 1962 el primer recital en la Judson Memorial Church de Nueva York ofreciendo el material acumulado a lo largo de aquel curso. Dentro de la iglesia comenzaban a suceder cosas...no deja de ser curioso el que, si en algún momento se intentó volver dentro, el primer lugar disponible fuera una iglesia, protestante sí, pero iglesia al fin y al cabo. Parece que volver dentro tiene que ver con aprender de esos fantásticos escenarios.

Aquel primer recital del seis de julio comenzó con la proyección de una película de Elaine Summers montada al azar que duraba casi veinte minutos y ofrecía imágenes de gente haciendo cosas, llevando a cabo tareas de no siempre claro argumento: buscar en el cubo de la basura, encuentros en un patio, luchadores desnudos y sus genitales, amor en un árbol etc. Tras la película llegaron las actuaciones entre las que se encontró la de Yvonne Rainer<sup>19</sup>. Parece que en ese mismo momento ya se comen-

<sup>19</sup> Sally Banes da la nómina completa de los participantes. BANES, S., *Terpsicore in Sneakers*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980, pp. 11-12.

zó a hablar de danza postmoderna que no significa más que una forma de danza que surge tras o al margen de la danza moderna que, en Estados Unidos, era un estilo muy bien definido. Los intentos posteriores de los historiadores de la danza de extraer del término consecuencias estéticas o estilísticas, han fracasado rotundamente. Entre otras cosas, porque los participantes de aquel movimiento eran muchos, las propuestas eran muy heterogéneas y en ningún momento se pretendió diseñar un proyecto o un programa que estableciera pautas unificadoras. Parece que de todo esto es de lo que se huía. Artículos como el editado por Ann Daly que se preguntaba qué había sido de la danza postmoderna y que recogía la opinión de diversos críticos<sup>20</sup>, no hacen más que demostrar lo ocioso de estos trabajos que pretenden restablecer la tranquilidad diseñando características. Como escribió Marcia B. Siegel, «para cuando los historiadores se dan cuenta del valor de una nueva propuesta y la etiquetan como una tendencia o influencia, los artistas ya no están trabajando en aquella propuesta, y las etiquetas no son más que un motivo de desacuerdo»<sup>21</sup>. No seguiremos más tiempo por este camino. Será mejor dejarlo de un lado y adentrarnos en asuntos un poco más entretenidos.

En 1966, Yvonne Rainer, intentaba contestar a la cuestión que alguien había introducido en un artículo sobre el Judson Dance Theatre y que se preguntaba por la razón por la que todos allí estuvieran tan decididos a ser ellos mismos. Da dos razones:

- 1) The artifice of performance has been reevaluated in that action, or what one does, is more interesting and important than the exhibition of character and attitude, and that action can best be focused though the submerging of personality; so ideally one is no even oneself, one is a neutral doer.
- 2) The display of technical virtuosity and the display of the dancer's specialized body no longer make any sense. Dancers have been driven to search for an alternative context that allows for a more matter of fact, more concrete, more banal quality of physical being in performance, a context wherein people are engaged in actions and movements making a less spectacular demand on the body and in which skill is hard to locate<sup>22</sup>.

La decisión de recuperar el cuerpo, no podía ser más rotunda. Y esa recuperación pasaba por conseguir que el cuerpo hiciera cosas y olvidara la interpretación y por lograr cuerpos no especializados (¿o quizás hay que decir no fragmentados?) por

<sup>20</sup> DALY, A., What Has Become of Postmodern Dance?, *The Drama Review* 36, nº 1, Primavera 1992.

<sup>21</sup> SIEGEL, M. B., *The Tail of the Dragon*, Duke University Press, Londres, 1991, p. x.

<sup>22</sup> RAINER, Y., «A quasi survey of some «minimalist» tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A», en BATTCKOCK, G., *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, 1995, p. 267.

técnica alguna, capaces simplemente de realizar tareas. Si Cunningham había agotado las posibilidades de los cuerpos prestados, no quedaba otra que descender por el abismo en busca de un cuerpo propio. Y un cuerpo propio, es un cuerpo propio, no es una personalidad, un carácter o una expresión. Un cuerpo es un conjunto singular de carne y huesos. Nada más. Como reza el subtítulo de *Trio A* (1966), una de sus obras más conocidas, *The Mind is a Muscle*. Esta obra se compone de una serie de movimientos que se llevan a cabo de modo continuo y uniforme. No existe pretensión de, mediante los movimientos, lograr transcendencia alguna. Así lo que vemos no es una serie de movimientos que buscan cierta expresión de belleza. Lo que se ve es a Yvonne Rainer que se mueve, sus músculos y sus huesos. De nada sirve buscar otros cuerpos porque el único que se ve es el de ella. Con el tiempo otra gente bailarían esta obra y lo que se vuelve a ver son cuerpos que se mueven, personas a las que no se les ha extirpado la historia, el sexo, la edad, la condición física etc. Poco importa el diseño del movimiento. Hasta entonces los pensamientos siempre había acabado por deshacerse del cuerpo. Ya era momento de recuperar un cuerpo completo, con cabeza incluida. La mente también es un músculo.

Parece que Yvonne Rainer empezó a trabajar en *CP-AD (Continuous Project Altered Daily)* en 1969. Y que, como escribió Sally Banes, éste debió ser uno de los principales puntos de arranque de lo que luego sería el colectivo *The Grand Union*<sup>23</sup>. Pero no trataremos aquí el asunto de esta controvertida formación. Lo que nos interesa es la película realizada por Michael Fajans en 1969 en la que filma lo que Banes ha llamado *Connecticut Rehearsal*, pero que yo dudo que se trate de un ensayo y no de la misma *CP-AD*<sup>24</sup>.

La película nos lleva dentro. Todo sucede en el interior de un gimnasio. Allí Yvonne Rainer, Barbara Lloyd, Becky Arnold, David Gordon y Douglas Dunn, hacen cosas. Vienen, van, hablan entre ellos, hacen cosas con objetos(almohadas, cartones, papeles)... De nuevo se trataba de hacer cosas, de llevar a cabo tareas concretas. Ante nosotros tenemos a gente que no pretende contarnos nada que se salga de lo que estrictamente somos capaces de ver. Lo que hay es lo que se ve. Y todo sucede dentro. Al igual que las acciones que cuatro años antes había comenzado a filmar Bruce Nauman en el interior de su estudio.

In a way –escribe Nauman<sup>25</sup>– I was using my body as a piece of material and manipulating it. I think of it as going into the studio and being involved in some activity.

<sup>23</sup> BANES, S., *Terpsicore in Sneakers*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980, p. 203.

<sup>24</sup> La misma Banes señala que cuando se presentó la obra en 1970 en el Whitney Museum, lo que se presentó fue un conjunto de documentos de cómo se iba formando la obra. Y, si uno de los principales objetivos de la obra es que tuviera lugar como proceso, es absurdo pensar que esta película que también se presentó en el museo es solo un ensayo y no la obra misma. *Ibid*, p. 204.

Sometimes it works out that the activity involves making something, and sometimes the activity itself is the piece.

Entrar dentro y hacer cosas. Por aquel momento ya debía estar muy claro que recuperar el cuerpo propio, tenía mucho que ver con llevar a cabo tareas, es decir con ejercitarse, al margen de que esto produjera o no objetos. Pero este tipo de investigaciones con el cuerpo como objeto llevaban teniendo lugar dentro de lo que luego se llamó *Juson Dance Theatre* desde 1960. Lo que nos trae hasta Nauman es, además, su estudio: el lugar en el que suceden las cosas es un interior. Al igual que luego harían los de la *Grand Union*, para poder contar cosas necesitaban aislarse de aquella exterioridad absoluta moderna. Y llegados a este punto aparece otro problema: si al volver dentro el artista recuperó su cuerpo, ¿qué fue del cuerpo del espectador, de aquel cuerpo improbable en aquel exterior permanente? Como vimos, el que todos fuéramos actores hizo necesario bien fabricarse un cuerpo nuevo o bien tomarlo prestado. Pero ahora que el artista había abandonado todas estas otras pieles, ¿volvía a ser posible la presencia de espectadores? . En ambos casos parece que la posibilidad de que existan interiores pasaba por la soledad y el aislamiento. A los que miramos sólo se nos permite mirar por la mirilla, o a través de las imágenes recogidas por la cámara que viene a ser cosa parecida. No es posible que existan testigos presenciales.

Quizás ya en este momento se estaba muy cerca del fondo del abismo, aquel que había abierto Merce Cunningham.

Hacia 1973 Yvonne Rainer deja de bailar y comienza a trabajar como directora de cine. En un artículo reciente que se ocupa de este cambio, Mark Franko formula las dos preguntas de rigor: por qué deja la danza y por qué el cine suponía una alternativa frente a la danza<sup>26</sup>. Clement Greenberg da una pista sobre cuales pueden ser las respuestas:

The art of photography is literary art before it is anything else: its triumphs and monuments are historical, anecdotal, repertorial, observational before they are purely pictorial... The photograph has to tell a history if it is to work as art.<sup>27</sup>

No entraremos aquí a tratar los problemas de esta modernidad diseñada por Greenberg. Simplemente nos aprovecharemos de la presentación feliz del elemento

<sup>25</sup> Citado en GODFREY, T., *Conceptual Art*, Phaidon, Londres, 1998, p. 128.

<sup>26</sup> FRANKO, M., «Some notes on Yvonne Rainer, modernism, politics, emotion, performance and the aftermath», en DESMOND, J., (ed.) *Meaning in Motion. New Cultural Studies in Dance*, Duke University Press, Londres, 1997, p. 289.

<sup>27</sup> Citado en LIPPARD, L., *The Lure of the Local. Senses of place in a multicentered society*, The New Press, Nueva York, 1997, p. 54.



que estropea el plan: la literatura, aquello que se revela como lo que hace imposible la pureza visual. La fotografía, a pesar de ser una disciplina creadora de imágenes, lo que produce son textos: necesita contar cosas, relatar la historia (history) o, lo que finalmente significa lo mismo, contar historias(stories). Me atrevo a pensar que esto podría ser aplicado también al cine. Quizás eso es lo que andaba buscando Rainer, literatura, poder contar cosas. Mark Franko en el artículo citado rastrea a través de los diarios y de los textos de la coreógrafa, el proceso que le lleva a necesitar tratar «las emociones» (*emotions*). Y esto no habla de otra cosa que de la necesidad de narrar, de hablar de la vida o incluso de danzarla. Rainer había recuperado su cuerpo pero a condición de callar, de no pronunciar ni una sola palabra para que estas no hicieran que su cuerpo recién recuperado volviera a desvanecerse. Pero ese cuerpo de carne contaba muchas cosas por sí solo, si algo estaba claro es que no era un cúmulo uniforme de huesos y músculos. ¿Cómo no hablar, cómo no «danzar mi vida», como había escrito Isadora Duncan? Debió parecerle imposible contar cosas con la danza después de haberla sometido a aquel radical proceso de silencio y no le quedó más remedio que buscar en el cine, que tenía sus posibilidades narrativas mucho más en forma. Creo que en este momento en el que Yvonne Rainer empezó a hacer cine, la danza tocó fondo en aquel abismo. Después de esto ya no era posible seguir inventando evoluciones, aportaciones, progresos óptimos. Lo único que quedaba era empezar a hablar. Ya no valían estatutos universales en los que apoyarse. Sólo se podría aceptar el drama que supone contar cosas, hablar de la vida, porque bailar parece que no podía ser otra cosa. El camino es largo y, afortunadamente parece no tener ningún fin programado.

Y uno se pregunta si como consecuencia de que ellos hayan recuperado su cuerpo y hayan decidido bailar la vida, nosotros los espectadores quizás hayamos obtenido permiso para entrar dentro. O incluso mejor ¿y si estuviéramos empezando a ser incluidos en el relato?, ¿y si también nosotros hubiéramos recuperado nuestro cuerpo?, ¿y si, finalmente, al contar su vida no acaban contando la nuestra?... ¿de nuevo actores?. Quizás no nos quede otra que aceptar que las cosas son así, que, como escribe Estrella de Diego de lo que se trata es de encontrarnos y contarnos secretos<sup>28</sup>.

Quizás allí, en el interior estemos recuperando nuestro cuerpo y en la oscuridad del patio de butacas comencemos a recuperar nuestra historia, a hablar de la vida.

<sup>28</sup> de DIEGO, E., *Arte Contemporáneo II*, Historia 16, Madrid,1996, p. 188.

## APÉNDICE 1

### LA RIBOT

#### PIEZAS DISTINGUIDAS 1995

La Ribot sale a escena vestida a conciencia. Su cuerpo resulta demasiado gordo para lo que es ella. Una silla y un micrófono. Se sienta y empieza la música. Quiere hablar y no puede. Empieza a desnudarse. Un gorro, una camiseta, un vestido, unos calcetines, otros calcetines... pero todavía no puede hablar. Se quita otro vestido, caen muchas zapatillas de baile, otra camiseta, unas mallas, una minifalda, más camisetas. Parece que ha llegado el momento de hablar, pero sigue sin poder. Se quita seis pares de medias, cuatro sujetadores, cinco bragas y para cuando se queda desnuda y va a hablar, se acaba la música. Se acabó el tiempo. Quizás sea inútil seguir buscando esencias y sea ya tiempo de ponerse a hablar.

## APÉNDICE 2

### JÉRÔME BEL

#### JÉRÔME BEL (1997)

Autorretrato. La creación del mundo sucede a través de las palabras. *La consagración de la Primavera*. La invención del cuerpo, se trata de encontrar y nombrar. Nacer y ser consciente del nacimiento. Yo que se define en la pérdida, la creación del lenguaje. Encontrarse a sí mismo. Y ella trae la luz: escribe Edison. La otra trae consigo la música, escribe Stravinsky y canta la *Consagración de la Primavera*. La música tiene carne. Lo primordial: Adán y Eva, un mismo cuerpo, dos sexos. Desnudos. Explorar y encontrar lo primordial de la danza: el cuerpo. De nuevo, juego de composición poética. Las palabras encarnadas que establecen el orden recién nacido. Traducir a letras. Poemas. El pis como agua de vida: desde el YO (él y ella), EDISON, STRAVINSKY hasta ERIC SINGS STING. Desde YO hasta ESTE ES MI CUERPO. Yo mismo.

### Abstract

Maybe it is a matter of space. It seems that Arts have spent the century building inner spaces and creating absolute exteriors. Taking a photograph of Nijinsky as a starting point, this article deals with the constant trip from the outside to the inside of Dance and its relationship to other Arts.

# IMPROVISATIONAL PERFORMANCE IN DANCE AND OTHER RELATED PRACTICES SINCE THE 1960's

SOPHIA LYCOURIS

## *1. Introduction*

This paper introduces «improvisational performance in dance» as one of the manifestations of postmodern dance in the second half of 20th century. It discusses the complexity of the connections between improvisation as performance mode and other forms of improvisation in Western theatre dance of the 20th century and progressive arts and suggests that there can be no universally accepted notion of improvisation which is valid across time and space. Adopting an interdisciplinary methodology which combines elements of the postmodern critique of epistemology with Foucauldian strategies of new history, this paper concentrates on the fluidity and contextual/temporal character of any emerging definitions of the term «improvisational performance in dance». By these means, it resists dualistic approaches to the research material and suggests a theoretical framework within which a plurality of meanings of the term becomes possible and prepares the ground for more radical claims such as the reconsideration of the binary opposition between improvisation and choreography.

In Foucault's methodology, linear conceptions of history have been strictly criticised because they attempt to re-constitute the «true» nature of the past by prioritising such concepts as development and progress. Foucault has instead suggested the notion of discontinuity which facilitates the understanding of historical material as a space of transformation.

One of the most essential features of the new history is probably the displacement of the discontinuous; its transference from the obstacle to the work itself; its integration into the discourse of the historian, where it no longer plays the role of an external condition that must be reduced, but that of a working concept. (Foucault 1972: 9)

Within this perspective, forms can be conceived within their processes of being «repeated, known, forgotten, transformed» (Foucault 1972: 25). It becomes impossible to confront this complexity on the basis of such concepts as «tradition», «influence», «development and evolution» or «spirit», which have been operating for many years as linking devices of major significance in traditional historical analysis (Foucault 1972: 21-30).

On the basis of this perspective, improvisational performance in dance can be grasped within its processes of transformation. Therefore, by using the tool of Foucauldian discourse, this paper emphasises that what constitutes a more relevant form of knowledge, from a postmodern perspective, is an understanding of improvisational performance's mechanism of transformation rather than the construction of a fixed model of the form.

It becomes clear that the contextual information and the discussion on prior and contemporaneous (but different) uses of improvisation included in this paper are not meant to cover the area comprehensively nor to construct a firm lineage within which improvisational performance can be located. Rather they provide an overview of selected forms of knowledge possibly available in various degrees to a number of postmodern dance artists whose work is improvisational. These forms have indirectly contributed to the birth of improvisational performance either through processes of their own transformation or as areas in which resistance or denial has been ultimately exercised. On the basis of this theoretical position, these experiences cannot be considered as «influential»<sup>1</sup>. Rather, they should be understood as a range of tools, verified through experience, by means of which further experimentation could be undertaken.

## 2. *About improvisation*

From within the philosophical discourse, Ryle (1979) not only prefers to replace the terms «imagination», «creativity», «originality» with «improvisation» but also detects an improvising element in the very mechanism of «thinking» itself. He asserts that

the vast majority of things that happen in the universe are in high or low degree unprecedented, unpredictable, and never to be repeated. (Ryle 1979: 125)

Human thinking and the ability to respond to such unpredictability is also part of this picture, insofar as «innovative thinking is a necessary element in inferring itself»

---

<sup>1</sup> Foucault (1972) refers in detail to the problematic character of using the notion of «influence» in historical studies.

(Ryle 1979: 127). Technically, the way this mechanism operates means it is possible that «between some premises and some conclusions there are no intermediate steps» (Kolenda in Ryle 1979: 12).

This is an unusual position for the philosophical discourse because improvising becomes thus «logically necessary» within the process of human thought (Kolenda in Ryle 1979: 12). On the basis of this assumption, Ryle comes to the conclusion that thinking «quite generally is, at the least, the engaging of partly trained wits in a partly fresh situation» (Ryle 1979: 129). It seems as if, for Ryle, thinking is always creative; moreover, as if a degree of improvisation is always part of the very process of thinking. In a similar way, improvisation can be described as the ability to bring together efficiently the partly known with the partly unknown. If it were feasible to devise a general definition of improvisation, this statement would probably be fairly close to it.

From her perspective as a dance educationalist, Barbara Haselbach would probably agree with it, at least, as far as movement improvisation in dance education is concerned. Her understanding of the term includes two options: improvisation as «experience» and improvisation as «spontaneous creation of form and content» (1981: 5-6).

In the first case, the unknown movement possibilities of the body are explored from the known position of the mover as individual. This can be accomplished as a «sensitizing experience ... focus[ing] not on the creative activity itself, but on the individual perception and its capacity to differentiate» (Haselbach 1981: 5). The second case is a formalisation of the human being's need to express her or his «stored experiences»; it is an «inside out» process which creates a new (and therefore unknown) vessel (or form) for the already existing (Haselbach 1981: 6). As Ryle has said: «It is the pitting of an acquired competence or skill against unprogrammed opportunity, obstacle or hazard» (1979: 129)<sup>2</sup>.

Yet, after Wittgenstein, there is not much space for definitions<sup>3</sup>. From the perspective of the practitioner, the American improvisational artist, Steve Paxton, not only avoids any similar attempt but finds it particularly difficult to speak about improvisation.

---

<sup>2</sup> Haselbach notices that the distinction between her two notions of improvisation is only a theoretical model, because «in reality there is a constant exchange with reciprocal influences in both directions» (1981 p. 7).

<sup>3</sup> In philosophy, Wittgenstein pointed out the controversial character of the attempt to provide «definitions» as early as during the early 1950s. With his work *Philosophical Investigation* (1953), he introduced the perspective of «family resemblances» claiming that the necessity of using definitions arises as a consequence «of an insufficient grasp of how language works» (Sluga in Audi 1995 p. 859). Thus, he contends that there is no single common element amongst all the different instances which seem to represent the same «definition». Rather these examples have common elements only with some of the rest, in such a way that all of them have something in common with at least one other member of the group.

Trying to pin down something concrete about improvisation ... was a mind wrenching experience. Verbal experience is a different state of mind than improvisational experience, and I learned once again, that a rule of thumb of media might be: one medium cannot describe another. Writing about movement is an academic sideline to an experience of now/now where the «/» is indicator of time passing. (Paxton 1980: 44)

It remains that improvisation in dance is the totality of cases named as such, all of them assembled together in one group by means of their «family resemblances». To study these «family resemblances» means to isolate smaller groups of instances of improvisation and this would probably be a more realistic task. Except that the same problem would appear in smaller scale: more «family resemblances», smaller groups and so on.

In addition, to describe improvisational performance as the form of theatre dance in which there is no choreography and movement takes place spontaneously during the event of the performance does not only polarises the relationship between choreography and improvisation, it also implies the necessity of a pre-existing definition of the concept of choreography.

### *3. What is improvisational performance?*

To claim that, in improvisational performance, the audience witnesses «the creation and disappearance of irretrievable formal elements» (Sulzman 1979 p. 16) is a possibility but not a necessity<sup>4</sup>.

Dworin (1981) provides more parameters of what she names «improvisation in performance» and which further specify the sort of «family resemblances» one expects to find within the idiom of improvisational performance. Nevertheless, the term «improvisation in performance» is not very accurate; although it places «improvisation» in the context of «performance», it does not guarantee that improvisation is the only, or even the main, performance mode of the work. This expression can also refer to those cases in which small parts of a set dance piece have not been choreographed and the dancers are free to fill these «gaps» in their own ways, with relevance to the main concept.

The above description is not what characterises improvisational performance as such and, as Dworin says, the audience too is expected to play a different role.

---

<sup>4</sup> Haselbach makes a similar claim. Her sense of «improvisation as spontaneous creation of form and content» refers to «a form which is not final or calculated, but transitory and provisional, only valid for the moment» (1981 p. 6).

The emphasis in a performance of improvisation is different, as is the attitude it requires of its audience. It is a process of creating at the very same moment as performing and it asks an audience by their presence to become part of that making process ... The audience must be able to suspend their notions of art as a spectacular event and be ready to participate kinaesthetically and emotionally in the creating of art in the moment. (Dworin 1981: 12)

Dworin adds it is crucial to stress the argument that the unstructured character of improvisational performance does not reflect the absence of skill or discipline (1981: 12); most significantly, it does not indicate a lack of ability to use compositional techniques. In fact, the mechanism of decision-making during the performance event operates on the basis of instantaneous choices of primarily compositional character<sup>5</sup>.

Pressing notes that the literature about the teaching of improvisation in music includes at least five approaches (in Sloboda 1988). The oldest one that can be found in history manuals on Western music is largely based on the idea that «improvisation is real-time composition and that no fundamental distinction need be drawn between the two» (Pressing in Sloboda 1988 p. 142). In principle, it seems that improvisation in music is generally understood as improvisation in the context of performance. Pressing also discusses the character of improvisational skill in music pointing out that it

depends partly on increasing the efficiency of perceptual processing to allow the inclusion of more and better-selected information in the improviser's decision-making procedures. (Pressing in Sloboda 1988: 167)

The element of decision-making is far more important in performance than in other contexts where improvisation might be used. Amongst other possibilities, decision-making also refers to compositional choices in terms of timing as this takes place in the form of response to other elements of the work. In dance, improvisation is often used for choreographic purposes. Under these circumstances the improvisational process is much less about composition than about generation of movement material. Yet, in music, this use of improvisation is more of an exception (Pressing in Sloboda 1988).

Emphasising the compositional aspect of improvisational performance in dance facilitates a reconsidered understanding of the relationship between improvisation and choreography. This theoretical position is not without relevance to manifestations of postmodern dance during the last thirty years. As Fulkerson explains, in this context, choreography became «concerned with what it is to be present within experience» (1996 p. 40). She situates this perspective in relation to

---

<sup>5</sup> This is probably why Julyen Hamilton (1995), amongst other improvisers, prefers to describe his performance strategy as «instant composition».

the post-modernist search for the real person in dance, the whole person, the holistic act of performing, and the non-manipulative approach to the audience. (Fulkerson 1996b: 40)

Fulkerson locates her own work «in the neighbourhood of Contact» (1996b: 42), which is indeed a form of improvisation.

In the same article, Fulkerson (1996) directly situates Contact Improvisation<sup>6</sup> within the follow-ups of the Grand Union work. Similarly this research argues that the Grand Union experiment was the culmination of a series of reconsiderations of the medium of dance which took place in the avant-garde American dance scene during the 1960s. By adopting the extreme artistic strategy of «total improvisation», this work provided the ultimate crystallisation of the perspective according to which «dance could be anything»<sup>7</sup>.

It was not surprising, then, that a number of new attitudes to dance as an art form subsequently became possible, amongst which improvisational dance could also claim a space. Yet, because of the socio-economic character of the following decades (a series of economic crises with international repercussions and retrogression towards more conservative political attitudes), the artistic ethos of the 1960s and 1970s was quickly abandoned. Banes writes in the late 1980s: «We can no longer afford the permissiveness of the sixties ... Ours is an age of artifice, specialization, conservation and competition» (1987: XXVIII). Siegel, referring to the dance production of the 1980s, also notes: «Little by little the diversity, the unpredictability, the strangeness that was so much a part of experimental dance was tamed» (1991: XIV). The artistic attitudes that responded to the 1960s optimism, sense of democracy and freedom lost financial and audience support and became marginalised. Improvisational dance was part of this.

Fulkerson also explains that, for the last twenty-seven years, she has been involved with «developing mind-body imagery within choreography» and she describes her work as

the creation of forms which are participatory, chaotic, life-like in structure, which allow for continual renewal and change, as well as imply lines of predictability. (Fulkerson 1996: 42)

<sup>6</sup> For more details on the historical and technical aspects of Contact Improvisation see Novack (1990).

<sup>7</sup> The British choreographer Rosemary Butcher, who experienced directly the American dance postmodernism of the late 1960s during her visits to New York notices: «I knew then that choreography could relate to any form of moving activity» (1992 p. 18) and she adds: «There was always something about the fact ... that dance could be anything» (1995).



Fulkerson does not use the term «choreography» in contrast to «improvisation»; rather she refers to dance making or dance production as a whole, encompassing the entire range between completely improvised movement work to strictly choreographed, as this is manifested in the practice of postmodern dance. This is an interesting perspective, which exhibits an integrated understanding of these terms, from the position of the practitioner, whose involvement with creative work in the area of dance making has dissolved the accompanying theoretical contradiction. By locating choreography and improvisation along a single spectrum, Fulkerson does not simply legitimise them both in equal terms but also creates an appropriate conceptual framework within which all their possible combinations become acceptable.

#### *4. A reference to the past: movement improvisation and modern dance*

As mentioned at the beginning of this paper, neither the reconsiderations of the 1960s, nor the work of the Grand Union was an exclusive domain where improvisation contributed to Western dance production during the 20th century. The whole preceding tradition of modern dance had made available a number of creative tools. For instance, improvisational techniques were an important part of the work of such modern dance artists as the Americans Isadora Duncan and Alwin Nikolais, and the German Mary Wigman\*. It can be argued that Isadora Duncan's theory of movement has an improvisational aspect, which is her fundamental trust of the body. For Duncan, movement meant a response to experience and experience is very much linked to emotion. According to Martin,

She has described her search for certain key movements which should arise out of elemental emotional experiences such as fear and love, and from which a whole series of developing movement should flow as of its own volition. (Martin in Magriel 1947: 6)

Duncan was firmly convinced that «spontaneous movement of the body is the first reaction of all men to sensory or emotional stimuli» (Martin in Magriel 1947 p. 3). This position brings to mind the technique of Contact Improvisation, which prioritises the understanding of movement as response to direct physical stimuli through sharing weight with a partner (Novack 1990).

---

\* Although written and other sources directly mention the use of improvisation in the work and choreographic processes of these choreographers, there is not enough evidence about the absence of this approach in the work of others. Further research has to be undertaken in relation to methods of generating movement material in the work of other modern dance artists.

In traditional dance literature, Duncan has been frequently criticised for not having provided a proper technique in relation to her innovative approach to movement<sup>9</sup>. In some ways, such opinions reflect the failure of traditional dance theory to acknowledge improvisational approaches to movement as frameworks within which movement can be generated in specifically chosen ways.

Scholarly work on Duncan's contribution preceding the recent emphasis on the notion of bodily intelligence cannot avoid the assumption that improvisation is the opposite of choreography. Layson claims that Duncan is not an improviser, because this seems to be the only means of legitimising her work as choreography (1987: 165). Within this perspective what validates the work of a choreographer is the ability to exercise choice and the risk of taking the responsibility of the decision-making process, thus assuming that improvisation lacks the above features and occupies a lower position within a hierarchical system based on higher and lower forms of dance.

Current dance theory would probably come to different conclusions. Given the diversity of current approaches to the body, which shape the development of several «techniques» of movement production, the specificity of Duncan's «technique» could be evident in her concept of how the body moves. «She had become convinced ... that movement arose from a central inner source which she called the soul» (Martin in Magriel 1947: 5). Although this belief adds a spiritual character to Duncan's work, it can be argued that her method of movement production was operating on the basis of specific choices made according to her understanding of how the body moves.

Daly discusses the same problem from a feminist perspective without touching upon improvisation as opposed to choreography; rather she concentrates on the problematic aspect of a gendered-biased (and therefore hierarchical) understanding of the relationship between the dancer (the performer) and the choreographer. She contends that Duncan has been described as dancer rather than choreographer by her contemporary critics and historians because of their «wilful denial» of her different sense of choreography (1992: 241).

This perspective exposes the discussion to another form of dichotomous interpretation; in this case body and mind are not only separate from a philosophical point of view, they are also strictly attributed to two separate areas of the society. The mind, which is responsible for the decision-making processes of the human being, is

---

<sup>9</sup> Martin is particularly bewildered by Isadora's unknown method of generating «the lowest common denominator and the basic unit of composition», namely the gestures which she subsequently built into sequences. He speculates on the possibility of a link between this method and the Stanislavsky approach to theatre training, claiming that Duncan was familiar with the latter.

the realm both of the choreographer and the male. The body is the domain of the dancer and it becomes the means by which the female fulfils her role in meeting the needs of the male.

Daly disagrees with the argument that the theory of the «male gaze» provides an appropriate lens through which to read Duncan's contribution. She claims that «a new theory of representation is required: one that includes within its very structure the capacity for change» (1992: 244). It seems that this suggestion is better equipped in relation to the currently changing notion of choreography. In this respect, Daly's understanding of Duncan's contribution implies a reconsideration of what the choreographer's skill might be. Daly notes:

Unlike ballet, [Duncan's] dancing was not vocabulary-intensive ... her vocabulary served as a kind of neutral backdrop for the dynamic coloring of her movement. For it was how she moved—and sometimes how she stood still—that distinguished her dancing. (Daly 1995: 64)

Daly adds that Duncan's use of structure was similar to her use of movement vocabulary, in the sense of «a framework, meant to recede from view as the work was performed» (1995: 67). Finally, Daly identifies further similarities in the way Duncan used tension-release principles in building movement vocabulary and choreographic structure.

The lifting of the arm is precisely calculated ... The upper arm is tensed as it is raised until midpoint, when the full arm and chest are released upward together. Duncan strategically choreographed such release points into her dances, usually at the top of an extension. (Daly 1995: 78)

Martin also reports Duncan's discovery of the relationship between «emotion and visceral action and visceral action to outward movement» (in Magriel 1947: 5). This information brings to mind such current approaches to the body and movement as Body-Mind Centering (BMC). An important objective of the BMC technique is to increase the mover's awareness in relation to her/his internal organs and support with this knowledge a wider understanding of the movement possibilities of the body<sup>10</sup>.

Mary Wigman's approach to movement was also improvisational. Yet, hers was understood and used more as a technique «to make the body an instrument so dexterous and so pliant that it can express all shades of emotions» (Wigman 1975 p.

<sup>10</sup> For more information on Body-Mind Centering see Bainbridge-Cohen (1993) and Hartley (1995).

53), than as a material repercussion of a certain spiritual conception of the body. It was a tool of exploration, not unexpectedly emphasising individual processes, in Laban's fashion<sup>11</sup>:

Instead of studying dancing from a diagram of what other dancers have done before you, you travel the realms of the dance with your own body. (Wigman 1975: 53)

Wigman's approach to movement generation seems to have been largely based on improvisation but she reworked this material thoroughly through pre-performance compositional choices in order to make her choreographic intentions clearly visible. She maintains:

Composing embraces construction, clarification, arrangement, rounding out, completion. Composition is the concrete expression of a creative inspiration. Improvisation is a loose coordination of successively occurring, spontaneous ideas; whereas composition is clearly delineated, inspired form. From the happen-stance of improvisation there flowers the final reality of composition. (Wigman 1975: 86)

Manning locates Wigman's approach to improvisation on the basis of the difference between «technique» in the American sense, a codified movement vocabulary and *Technik* in the German sense, a method for experiencing and structuring movement» (1993: 91). Wigman used the latter for both her teaching methods and dance making processes.

Manning also traces Wigman's competence with improvisation to her training with Rudolf Laban, yet she acknowledges the impact of her Dalcrozian education at Hellerau, Germany. During these early years, Wigman «learned how to manipulate movement by improvisationally varying its formal qualities» (Manning 1993: 54). Later on she was able «to release and intensify the expressive range of her movement» (Manning 1993: 56) while she worked with Laban, whose approach to improvisation was less tight.

---

<sup>11</sup> Wigman herself traces her familiarity with improvisational practices to her training with Rudolf Laban. She describes the exploratory character of Laban's teaching method and his attitude of never «hold[ing] on» to any of his discoveries. As a consequence, «he always needed people who would ... put [his ideas] to practical use» (Wigman 1975 p. 34). This approach was extremely beneficial for his students who were allowed to, and supported in, developing their individual approaches. It is particularly striking though that, for his teaching of improvisation, Laban frequently used other media as a starting point: drawing, drama and poetry. Wigman does not explain clearly how the transition took place from the initial idea to its application in dance.

## 5. *Improvisation in the avant-garde milieu of the 1960s*

Within the same postmodern consideration of history, the wider avant-garde context of the 1960s is treated as a space of contemporaneous manifestations of notions of improvisation. This could have potentially informed the development of the improvisational practices of postmodern dance during the 1960s culminating in the work of the Grand Union. This is again a presentation of a number of examples of relevant experiences of «knowing how» which were more or less available to the dance artists, depending on the circumstances and the efficiency of communication channels.

The use of *improvisation* in the avant-garde art of the 1960s was both political (it reflected the attitude of the artists towards art and life, their philosophy) and methodological/compositional (functional). It was a manifestation of the period's urge for freedom and at the same time a position against the socio-political *status quo* and an artistic programme for exploring the possibilities of the «new art»<sup>12</sup>.

Further understanding of improvisation as part of the American politics of the 1960s requires familiarity with the socio-political and intellectual context of the period. Similarly, further understanding of improvisation as an artistic practice requires knowledge of the character of the avant-garde American art of the 1960s with special attention to postmodern dance practices.

In this framework, the presentation of the work of the Grand Union as the culmination of the Judson experiments of the 1960s does not imply the construction of an evolutionary line, gradually progressing from the less to the more improvisational. Rather, it should be treated as a space within which the accumulation of particular experiences (or manifestations of «knowing how») made possible the embodiment of a radically different conceptualisation of the dance work: that of the «totally» improvisational performance mode of the Grand Union group.

This experience should not be considered as a direct «influence» on the work subsequently made; rather the Grand Union made available to the succeeding artists an embodied form of «knowing how» that subverted traditionally accepted notions of theatre dance. In conjunction with the prevailing interest in the body, new concepts of movement were able to emerge by means of primarily improvisational practices. At the same time, more possibilities of «what a dance piece could be» became conceivable, amongst which improvisational dance also claimed a space.

<sup>12</sup> For an overview of artistic manifestations in the area of «new art» see Battcock (1966).

## 6. *The artistic strategies of the avant-garde art of the 1960s*

Within this political, intellectual and cultural radicalism, the meaning of the arts was deeply re-considered. In her analysis of the piece *Zen for Head* in the first Fluxus concert, Armstrong mentions:

The questions that *Zen for Head* raises about art ... have to do with the role of art and artist; with the relationship between action and object, between object and museum, between art and life; and with how art is made, presented and received. They also have to do with the boundaries of art –how these are determined and by whom. (Armstrong in Armstrong 1993: 14)

During the 1960s the use of such terms as «multimedia» or «intermedia» manifested the birth of new artistic forms where artistic media (such as words, music, movement and materials), which were traditionally used separately, could co-exist in the form of «events».

In their multifaceted search for freedom, Banes argues, the avant-garde American artists of the 1960s adopted the artistic form of «multimedia» as one that abolishes the hierarchy among the arts; it «enacted an equal union» (Banes 1993: 129) of them. Kostelanetz prefers to use the term «theatre of mixed means». He points out that these forms are fundamentally different from similar attempts of the past, Diaghilev's ballets for instance, because their components did not «complement each other ... [they rather] function nonsynchronously, or independently of each other, and each medium is used for its own possibilities» (Kostelanetz 1968: 4).

This new artistic strategy indeed facilitated a certain blurring of the borders between the different arts. As the American postmodern dance artist, Kenneth King, states:

The new theater [wa]s an arena of transacting techniques assimilated from what we previously called «play», «modern dance», «sculpture», «painting» and «movies». (King in Battcock 1966: 243).

Avant-garde dance, as an active agent within this fervent process of reconsideration, was also deeply affected:

There are no rules for a choreographer. He is no longer wholly dependent on dance movement as *the* medium, and now extends his actions into theater. (King in Battcock 1966: 247)

The redefinition of the meaning of dance as art was both an outcome and a starting point for generous exchanges with other arts, particularly the visual arts. Movement, legitimised as dance, was an important part (sometimes the most important part, as in

Anna Halprin's work, for instance) of such mixed forms as the «happenings». This experience was instrumental for both parts. On the one hand, dance artists had the opportunity to broaden their notion of dance and, on the other, the wider artistic community fully accepted them within a common artistic space.

Historically, this is probably one of the rare cases when dance was able to grow in such an environment of direct exchange with other arts, in particular the visual arts. This became an important element within its radical development during the 1960s in America, without losing the importance of its own potential as an artistic medium.

In this artistic climate, «improvisation was seized on by the avant-garde artists as a potent emblem of freedom» (Banes 1993: 156) and became a common strategy for a large number of artistic media. George Maciunas, the instigator of the Fluxus movement<sup>13</sup>, sees improvisation as one of the major artistic strategies of the 1960s seeking on the whole to abolish formalism and abstraction. For him formalism, which also means artificiality, relies on pre-determination while «the reality of nature ... like that of man himself is largely indeterminate and unpredictable» (in Armstrong 1993: 156-157).

Kenneth King discusses the role of improvisational strategies in the context of the «happenings»:

The Happening prevents a logical literary explication by improvisation or indeterminate methods which strip the performance of connotation and specific meaning by the use of repetition, juxtaposition of objects and acausal relationships. (King in Battcock 1966: 245)

At the same time, improvisation was also becoming popular within theatre training. In 1963, Viola Spolin published the book *Improvisation for the Theater* which was the outcome of many years of experimentation in «game structures», «problem-solving» methods and «point-of-concentration» techniques. This material was published following a period of thorough testing with professional actors and it was extensively used in actors' training as a preparation for acting in written plays. Spolin's approach is deeply egalitarian. She does not accept the difference between «talented» and «non-talented» people. Learning is a matter of experience, experience means a relationship with the environment; an aspect of this relationship is intuitive. She asserts: «When response to experience takes place at this intuitive plane ... [the person] is truly open for learning» (Spolin 1963: 4). The intuitive operates spontaneously and this is where Spolin locates the value of improvisation. In brief, she uses it for learning purposes and her ultimate goal is to make the theatre techniques

<sup>13</sup> The Fluxus movement, which originated in 1962 and included primarily American and German artists, was a form of Dada revival. For more information see Armstrong & Rothfuss (1993).

intuitive. Improvisation in the theatre has a long tradition, especially in the area of training. In Stanislavsky's method, for instance, which is based on the actor's ability to identify with the role, personal exploration is a key element approached mainly through improvisation (Litvikoff 1972).

Using his mixed background in theatre and dance, Daniel Nagrin also developed his own improvisational approach during the 1960s. He started applying his method the following decade and this work became available as a book in the early 1990s. His method, applicable to dance as well as to theatre or music is, primarily based on the idea of movement as metaphor.

Like dance, in music, improvisational practices during the 1960s were not new ground. Many forms of traditional music around the world hold past experiences of improvisation<sup>14</sup>. Yet, in the context of the 1960s in America, music improvisation within the jazz idiom was the most directly available. In the late 1950s and early 1960s, there was considerable exploration in jazz improvisation at the level of «harmony, rhythm and melody» (Banes 1993: 25).

The history of improvisation in the musical forms of the 20th century is well documented in a number of sources<sup>15</sup>. A close reading of such material seems instrumental for the researcher of movement improvisation, mainly because it makes available a number of models by which, issues of movement improvisation could be approached theoretically.

In the dance scene, Banes points out that the avant-garde dance artists of the 1960s not only chose improvisation because of its relationship with the idea and practice of freedom but also as a practice which «relied on the wisdom of the body» (Banes 1993: 211). The Judson Dance Theater group used improvisational practices in a number of ways, but most frequently in structured forms, similarly to jazz music. The choreographer Trisha Brown in particular was critical about free improvisation. She contends that this method of generating movement should be treated

not as an instrument to surrender to the body's impulses, but as a rational plan for generating action in a cohesive community. (Banes 1993: 211)

It seems that the Judsonites welcomed improvisation more as a choreographic strategy than anything else alongside indeterminacy and chance methods. This attitude was consistent with the spirit of freedom in the early 1960s and the general tendency to reject everything belonging to the past. According to Banes (1983), such artists as

---

<sup>14</sup> For a brief but substantial reference to improvisational practices in music see Pressing in Sloboda (1988). In this essay, there is a short chapter dedicated to «oral traditions and folklore».

<sup>15</sup> For example, see Cope's (1989) chapter on improvisation.



Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Morris, Lucinda Childs, Carolee Schneemann and others used extensively structured improvisation as a performance mode, as for example in Concert #14 of the Judson Theater group where the first part included seven improvisations<sup>16</sup>.

The lineage of the Judson Dance Theater can be traced back to Cunningham's use of chance in choreography, Anna Halprin's teaching of improvisational dance during the late 1950s, and Robert Dunn's radical teaching of composition. Most of the Judsonites had worked with at least one of them. Dunn's approach to dance was fundamentally subversive and it can be argued that it was the initial point of all of the successive reconsiderations of the medium of dance which took place during the 1960s and culminated with the work of the Grand Union.

## 7. *Grand Union*

Grand Union lasted from 1970 to 1976 and the company took its name when Yvonne Rainer decided to abandon the leadership of her group. At that time, the company was already performing Rainer's work *Continuous Project-Altered Daily* in an improvisational style, although still under her guidelines. By abolishing herself as a leader, she abolished the last possible sense of control in the creative process. From then onwards, the decisions were open to any member of the group at any time.

*Continuous Project-Altered Daily*, which premiered in March 1969, in its very first version, included a decision making element: the performers could choose the sequence of pre-made pieces of movement material during the actual event of the performance. Gradually, Rainer decided to show through this work all the intermediate stages between the making and the performance of a finished piece; she identified seven «levels» of performance: rehearsal, run-through, working-out, surprises, marking, teaching and behaviour (Rainer 1974: 130).

Illustrating these concepts, the work was perpetually changing, until Rainer realised that she could not go any further along these lines. Grand Union was born at that point as a democratic group without structure nor hierarchy. No one was responsible for the group. All the performers participated on equal terms and contributed to the making of the performance event in a totally unstructured manner which was named «total improvisation».

*Continuous Project-Altered Daily* was not an exception among Rainer's other pieces. As early as 1964, around the end of the Judson period, Rainer devised another improvisational piece. After having danced at the Green Gallery for an event organised

<sup>16</sup> For more information on the Judson Theater group see Banes (1980).

by the artist James Lee Byars<sup>17</sup>, Rainer wrote an essay which would later accompany, in taped form, an improvised solo entitled *Some Thoughts on Improvisation*. In this text, Rainer emphasised the necessity of «connection» between the performer and another element, either externally (in the same space and time) or internally (within the performer's internal state), but always carrying this «connection» with conviction (Rainer 1974: 298-301).

The period of Rainer's work between 1964 and 1970 not only traces the mutation of the Judson Theater experience into the Grand Union experiment; it also documents the «story» of the practice of improvisation which, as a tool in the hands of a radical artist who trusted it deeply, was allowed to reveal its inherently subversive character.

### 8. *A canvas of events, ideas and interpretations*

During the first half of the 1970s, the use of «total» or open improvisation as a performance mode by the American group Grand Union was a conceptual choice<sup>18</sup>; it was the outcome of a series of reconsiderations of dance which took place during the 1960s as part of a wider revolution in the context of the American avant-garde scene and radically changed attitudes to dance as an art form<sup>19</sup>. The main contribution of this revolution can be epitomised in the shift of focus from appearance to conception within the nature of the artistic object, an element directly borrowed from the work of the Dadaists at the beginning of 20th century (Wheeler 1991). The blurring of the borders between the traditionally distinct art forms was one amongst other elements brought by the new order (Armstrong & Rothfuss 1993).

While postmodern dance grew as an integral part of the American avant-garde art of the 1960s, the character it adopted during the 1970s is indebted to a double source: the heritage of this wider artistic context and the specific postmodern dance tradition which gradually emerged in the course of the same decade. In this atmosphere, dance

<sup>17</sup> Nothing more specific has been mentioned about the place and time of this event in Rainer (1974 p. 298). According to her «Chronology» of work (1974 p. 332) *Some Thoughts on Improvisation*, which was performed accompanied by the recorded version of this text, premiered as part of a programme shared with the visual artist Robert Morris and toured in various places in Europe during 1964.

<sup>18</sup> Nancy Lewis, who was a member of Grand Union emphasises that she enjoyed the intellectual character of the work. She notices: «The physicality was also obviously brilliant and thrilling but it was the minds between the lines» (in Banes 1987: 224).

<sup>19</sup> A detailed account on Grand Union's work has been provided by Ramsay (1991). See Banes (1987) on the early American dance postmodernism and Banes (1993) for the American avant-garde art of the early 1960s, an integral part of which was the work of the early dance postmodernists. For further information on the American avant-garde art of the 1960s see Battcock (1966, 1968 and 1973).

artists attempted to emancipate themselves from the traditions of the past, primarily by reconsidering the use of dance vocabularies (Banes 1987). Pedestrian movement was introduced as working material and attention was brought to the dancing body via the new interest in the materiality of dance. «Movement» as «dance» was both studied in terms of its mechanics and totally liberated from its traditional role as representation of ideas, stories or feelings<sup>20</sup>.

Yet, during the second half of the 20th century, emphasis on the body was not exclusive to dance. Brown has pointed out the recent «proliferation of discourses on the body» (1994: 1), some of which can be traced back to the 1960s. In the post-war optimism of the developing American society, the interest in the phenomenological sense of the «experience» and the «growing suspicion of verbal means» (Banes 1993: 191) contributed to the celebration of the physical body as an «alternative to the primacy of the verbal» (Banes 1993: 191). Holistic approaches to the body became increasingly popular, providing new models of understanding and suggesting new methods of treating both the physical and metaphorical illnesses of the harassed postmodernist body. Movement became a preferred means of self-study and subsequent therapy.

Throughout the 1960s and 1970s, a number of improvisational practices which invested in a diversity of body and movement concepts emerged as independent practices in the U.S., not all of which were directly connected with dance. Such examples are Bonnie Bainbridge-Cohen's technique of «Body Mind Centering» (Bainbridge-Cohen 1993) and Mary Starks Whitehouse's approach to «Authentic Movement» (Whitehouse 1987)<sup>21</sup>. This lineage, which draws from the discoveries of the 1930s through the work of Mabel Todd, and even further back via Frederick Matthias Alexander and others, reaches the present time, informing through the years the making of improvisational dance.

In the early 1970s, a parallel story can be seen in Britain. Rosemary Butcher and Mary Fulkerson both fertilised the birth of British New Dance from their direct experience of the early American dance postmodernism<sup>22</sup>. The former celebrated the primacy of the concept in the making of dance (Butcher 1992) and introduced improvisation as her preferred choreographic tool; the latter established the British

<sup>20</sup> Since the 1950s, Merce Cunningham had already been investigating the possibility of using movement as dance for its own sake.

<sup>21</sup> Bainbridge-Cohen explains that Body Mind Centering is «currently applied by people involved in ... dance, athletics, bodywork, physical occupational, movement and speech therapies, psychotherapy, medicine, child development education, voice, music and the visual arts, meditation, yoga, martial arts» (1993 p. 2). «Authentic movement» on the other hand was originally conceived by Mary Starks Whitehouse as form of movement therapy (Olsen 1993: 47).

<sup>22</sup> See Crickmay (1988) for Mary Fulkerson's contribution and Jordan (1992) for a detailed account of Rosemary Butcher's training and early work both in teaching and choreographing.

tradition of New Dance through her teaching at Dartington College of Art, and consolidated the use of movement improvisation as a practice informing dance through the teaching of *release* technique (Fulkerson 1981-82).

Recently, a renewed interest in improvisational performance has stimulated further research in the character of the Grand Union work (Ramsay 1991 pxvi). At the same time, there is much significance in studying the nature of a major shift which has taken place both in the practice and conceptualisation of improvisational dance since the 1970s. It can be argued that during the last 25 years, while improvisational performance was manifesting itself on the basis of how various artists understood it, the experience of materialising it offered new insights into the form, thus suggesting new concepts for subsequent materialisations. This narrative of constant change organises the raw material of relevant information, sources and «factual» details into an initial picture which opens the discussion.

The Grand Union's choice of improvisation as a performance mode was conceptual, an answer to the question «what is dance?». The purpose of this approach was mainly ideological; improvisation was chosen because of its power as statement of belief rather than its potential for new explorations at the level of movement and composition. New solutions to the generation of movement material and compositional approaches had been explored to a large extent during the 1960s with the Judson Dance Theater and post-Judson work; Grand Union was able to use extensively the material of these discoveries<sup>23</sup>.

In the following years, improvisational dance gradually took on new tools. Not only was it increasingly informed by the work of the independent improvisational practices, but further aspects in relation to its character were gradually clarified, amongst which was the relationship between the work and the audience<sup>24</sup>.

In addition, by using a wide range of movement and composition concepts, the improvisers were able to develop more sophisticated systems of selecting the material to meet the requirements of the instantaneous character of the work. The operation of such decision-making systems has often been described as «instant composition».

<sup>23</sup> The Grand Union not only inherited attitudes to dance and compositional strategies from the Judson and post-Judson period of the 1960s but in some cases, their work included movement material directly borrowed from earlier periods. Steve Paxton mentions that, in the early days of the group, Grand Union could be considered as «a repertory dance company with an inheritance from Continuous Project - Altered Daily» (Paxton 1972: 129).

<sup>24</sup> Lorber describes the work of Grand Union as resulting in an «ambivalent relationship with the audience» (1973 p. 34). He explains that this problem emerged because the boundaries between audience and performers had been blurred; often these performances had the character of a workshop because the group «aim[ed] to spur themselves new awareness» (Lorber 1973: 34).

This term, by joining improvisation with composition, draws attention, firstly, to the major difference between improvisation as a performance mode and any other uses of improvisation and, secondly, to the necessity of a «concept of composition», on the basis of which materials from a wide range of movement concepts are selected and «composed» within the unique event of the performance.

Current improvisational work has inherited from the avant-garde American art tradition of the 1960s the perspective of «art as life». This position emphasises the understanding of artistic work as a means of both practising and suggesting new attitudes to everyday life, thus contributing to the birth of a new culture.

In the 1960s, the extreme position of the totally improvisational performance was intended to stimulate changes in the ways art was perceived at the time. This was not separate from the artists' overall attitude to life: rather, it was an aspect of their politics of freedom and equality embodied through culture. The current practitioners of improvisational performance have not rejected this position; they still practise this form of dance as a manifestation of their attitude to life and, by doing so, they still attempt to provoke changes in the way art is conceptualised. By embracing a type of work which prioritises the element of choice so persistently, they believe their dance is political, a celebration of life and freedom - such a difficult task for the 1990s, stumbling towards the millennium in the middle of incurable illnesses, natural disasters and various forms of discrimination.

### Abstract

La improvisación ha sido una estrategia adoptada a lo largo de todo el s. XX por aquellos artistas que han pretendido alejarse de los modos de composición tradicionales. Este artículo hace un breve recorrido por las distintas maneras en que se ha entendido el concepto «improvisación» y se centra especialmente en las propuestas de lo que se ha dado en llamar danza postmoderna norteamericana poniéndola en paralelo con otras disciplinas artísticas.

### *Bibliography*

- ARMSTRONG, E. & J. ROTHFUSS (eds) *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis: Walker Art Center, 1993.
- AUDI, R.(ed) *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- BAINBRIDGE-COHEN, B. *Sensing, Feeling and Action: Experiential Anatomy of Body Mind Centering*, Northampton, MA: Contact Editions, 1993.
- BANES, S. *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.
- , *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- , *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham and London: Duke University Press, 1993.
- BATTOCK, G. (ed) *The New Art*, New York: E. P. Dutton, 1966.
- , *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968.
- , *Idea Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton 1973.
- BROWN, C. *Inscribing the Body: Feminist Choreographic Practices*, Unpublished PhD thesis, University of Surrey, 1994.
- BUTCHER, R. What is Dance?, *Dance Now*, vol. 1, n° 2, Summer 1992, pp. 18-21.
- COPE, P. *New Directions in Music*, Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Publishers, 5th ed. 1989.
- CRICKMAY, C. Fragments of daily life: Mary Fulkerson's world of Images and Compositional Ideas in *Contact Quarterly*, vol.13, n° 2, spring/Summer 1988, pp. 9-18.
- DALY, A. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- , Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze in Senelick, L. (ed) *The presentation of difference in the performing arts*. Hanover and London: University Press of New England, 1992, pp. 239-259.
- DWORIN, J. Improvisation in Performance. *Contact Quarterly*, vol. VI, n° 3/4, Spring/Summer 1981, p. 12.
- FOUCAULT, M. *The Archeology of knowledge* (trans. by A. Sheridan), New York: Pantheon, 1972 (original version 1969).
- FULKERSON, M. The Move to stillness, Dartington College of Arts: *Theatre Papers*, Series 4, n° 10, 1981-82.
- , Taking the Glove without the Hand. *Contact Quarterly*, vol. 21, n° 1, Winter/Spring 1996, pp. 40-42.
- HAMILTON, J. «Dance Improvisation as Instant Composition» (promotion leaflet) '95 *Summer Physical State International*, Liverpool, Summer 1995.
- HARTLEY, L. *Wisdom of the body moving. An introduction to Body-Mind Centering*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1995.
- HASELBACH, B. *Improvisation - Dance Movement* (trans. by M. Murray), St. Louis, MO: Magnamusic-Baton, 1981 (original version 1976).

- JORDAN, S. *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, London: Dance Books, 1992.
- KOSTELANETZ, R. *The Theatre of Mixed Means: an Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Performances*, New York: The Dial Press, Inc., 1968.
- LAYSON, J. *Isadora Duncan: Her Life, Work and Contribution to Western Theatre Dance*. Unpublished PhD thesis, University of Leeds, 1987.
- LITVIKOFF, V. *The Use of Stanislavsky within Modern Dance*, New York: American Dance Guild, 1972.
- LORBER, R. The problem with Grand Union. *Dance Scope*. Spring/Summer 1983, vol.7, n° 2, pp. 32-34.
- MAGRIEL, P. (ed) *Isadora Duncan*, New York: Henry Holt and Company, 1947.
- MANNING, S. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- NOVACK, C. *Sharing the dance*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.
- OLSEN, A. Being seen, being moved. *Authentic Movement and Performance in Contact Quarterly*, vol. 18, n° 1, Winter/spring 1993, pp 46-53
- PAXTON, S. *Improvisational Dance: The Grand Union*. *The Drama Review* (T. 55), vol. 16, n° 3, September 1972, pp 128-134.
- , Report on the ADG Conference on Improvisation: Dance as Art Sport. Minneapolis, 1980. *Contact Quarterly*, vol. VI, n° 1, Fall 1980, p. 44.
- RAINER, Y. *Work 1961-73*, Halifax, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.
- RAMSAY, M. *The Grand Union (1970-1976): An Improvisational Performance Group*, New York: Peter Lang, 1991.
- RYLE, G. *On thinking*, Oxford: Basil Blackwell, 1979.
- SIEGEL, M. *The tail of the dragon: New dance 1976-1982*, Durham and London: Duke University Press, 1991.
- SLOBODA, J. (ed) *Generative processes in Music: The Psychology of Performance Improvisation and Composition*, Oxford: Clarendon Press, 1988.
- SPOLIN, V. *Improvisation for the Theater: a Handbook of teaching and Directing Techniques*, Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1963.
- SULZMANN, M. Process as/and Performance. *Contact Quarterly*, vol. IV, n° 2, Winter 1979, p. 15.
- WHEELER, D. *Art Since Mid-Century: 1945 to the Present*, London: Thames and Hudson, 1991.
- WHITEHOUSE, M. S. Physical Movement and Personality. *Contact Quarterly*, vol. XII, n° 1, winter 1987, pp. 16-19.

- WIGMAN, M. *The Language of Dance* (trans. by W. Sorell), Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1966.
- , *The Mary Wigman Book: Her Writings* (trans. by W. Sorell), Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1975.
- WITTGENSTEIN, L. *Philosophical Investigations* (trans. by G.E.M. Anscombe), New York: Macmillan, 1953.



# WE WHO ARE STILL HERE

BY FERGUS EARLY

## *1. some memories*

1966, Stratford upon Avon

*Leonide Massine, in his seventies, a redundant hairnet ensnaring his thinning black hair, hobbled painfully down the stairs. First he would do his barrework, his muscles and joints following the ingrained patterns of 45 years, since Maestro Cecchetti has first laid out for him Monday's adage, Tuesday's rond de jambe. What he did might look a parody of the technique of the young dancers of the day, but his body and his mind needed these shapes, these repeated forms, needed their energy and their pulse. Later, in rehearsal, he would sit thinking darkly beneath his low eyebrows until with a cry of sheer frustration he would leap out of his seat into a ferocious rendering of the Can Can dancer from *Le Boutique Fantasque*, his hands flapping at the wrist, his head thrown back and precisely inclined, his feet, which had seemed so arthritic, prancing like a young dressage pony. Then the moment passed. He subsided like a spent sexual organ and age sank over him like an old blanket. Painfully he regained his chair. We'd seen it though, that handsome Russian youth, filled with an almost diabolic energy, visiting us from the past, forty years earlier, of the famous, fashionable, audacious Ballets Russes. It was no illusion, Diaghilev's young actor-dancer lover had been there with us.*

1979, The Royal Opera House, Covent Garden

*At first it seemed like blasphemy. Martha Graham, the queen of anti-ballet, to appear at the Royal Opera House! But as the red curtains swept up and aside and Copeland's airy prairie music for *Appalachian Spring* sung out over the vast expanses of the old stage and as the chorus of young girls with their formal*

*sweetness and the preacher with his terrifying stiff-legged sexuality started to make their choreographed magic, it was soon clear that here was a fine match - a truly classical choreographer taking a truly classical stage. On the same bill, Graham herself in Acrobats of God. There she was - long slit skirt of her figure-hugging dress, black hair flattened back with its bun pierced by crossed skewers, ludicrous up-sweeping Cleopatra-like make up - all just as it should be. Forward she came, down below the proscenium to a place where, like a true comedian, she could «work» her public. Behind her slaved the dancers, now halted by a single gesture, now waved into ever more absurd efforts by her, Martha, God-choreographer in charge of her menagerie of acrobats. An eyebrow raised was all she needed to make us complicit in her callously mischievous schemes. We giggled, we roared. She had us, too, in the palm of her hand. Effortlessly she commanded her dancers. Effortlessly she commanded her audience.*

#### 1992. Queen Elizabeth Hall

*The young dancers in their body tights spread, group, run off, run on, do important things in obscure corners and trivial things centre stage. Their technique is almost balletic, with just that slight skewing, that awkward angularity that is the hallmark of the old wizard of Modern Dance, Merce Cunningham. The choreographic form is satisfyingly unsatisfying. Never predictable, never derived from elsewhere. The dancers are immensely skilful, with an ability to change direction, to divert energy flow with a suddenness that is astonishing. Still something lacks; some spark that I remembered from earlier times. Then, unexpectedly (of course), a tall old man in a purple all-in-one leotard hobbles onto stage. Someone has left a clothes horse on stage. The old man, feet recoiling gingerly from the floor as if the stage were covered in shards of glass, reaches the clothes horse. Ah, no! It's a portable barre. He clutches the barre, executing some steps, nimbly, in almost sprightly fashion. He lets go the barre and his hands do something that look like a madly accelerated martial arts exercise. The curly hair is grey, the face more knobbly than ever, the feet tortured with arthritis, but a ripple runs through us in the audience. This man is performing. The other dancers, none even half his age, are dancing, dancing wonderfully, but he, Merce, is performing.*

#### 1996 A London rehearsal room

*A woman in her eighties, spine, ribs, hips out of alignment, her hair white, her face alert and strong, pushes herself from her feet to standing, using the arms of her chair. She gives one hand, then the other to each of the two men standing*

*beside her. She takes three steps diagonally forward, then three on the other diagonal. The steps are not evenly spaced on the pulse of the Schubert impromptu, but deliberately asymmetrical. She uses the support of the men without acknowledging them. Her body twists and the arms, unexpectedly long, extend wide, hands still held by the men, while her head turns in opposition. It is an effort too much and her body subsides over the back of one of the men, one arm hanging loosely down in front. On another beat of the music her shoulder seems to dislocate and the arm drops a further nine inches. It is a supreme gesture of fatigue that only this body, in this position could achieve. Later, the woman walks to the front of the stage, still supported by the two men, and lets go their hands; as the piano climaxes, she lifts her hands up in a conscious re-creation of Isadora Duncan's gesture during her rendering of the Marseillaise. The moment is balanced on a knife edge of tension - can she stand alone? Will she fall? The meaning of this moment is focused through the precise physicality of its performer. No younger dancer could achieve the moment, for it could never contain this doubt and therefore this triumph. Jane Dudley, dancing after a recent hip replacement and a knee operation is showing us the power and danger of pure gesture and consummate performance.*

## 2. Some reflections

Four performers, different times, different contexts. But what is shared is an excitement, an encounter with the richness of experience, a sense of the power of performance, not diminished but *enhanced* by age. It is undeniable that these dancers and many others of many different disciplines can continue to deliver a profound experience to audiences and one which the dancer with less experience of life, art, dance, cannot equal. But we who are *still here* (!) are moving in a territory without signposts. There are few systems for the nurture of the mature dancer; there are few teachers who have an interest in fostering dancers as they mature beyond the simple athleticism of youth; there are few critics who can restrain their contempt for those who, as they might put it, inflict themselves on their audience after their sell-by dates; there are few choreographers or artistic directors who seriously look at the potential of this massive resource of artists who have actually lived enough to have something meaningful to say.

Green Candle Dance Company, the company of which I am artistic director, has been in existence for 12 years. Its artistic policy rests on the understanding that dance is everyone's birthright, both to watch and to participate. This policy led us quite early to consider various disenfranchised groups - children, people with learning difficulties, people with physical disabilities, older people. At first, our work with older people was confined to developing recreational forms of dance for non-professional older people,

and this continues to be an important strand in our work. But as I myself continued to perform and dance into my fifties, and observed that almost all those people with whom I started out my career had long since retired, I became more and more concerned at the terrible waste of talent and artistry that was being perpetrated by the obsessive stress on youth and athleticism which dominates the dance scene.

What is this about? I think it has to do with the sexualisation of dance in western society. In the early years of ballet, for example, dancers were seen as the sexual playthings of the upper classes. The Paris Opera of the Third Empire was in effect a sophisticated brothel where the aristocracy could take their pick of the young women and men as they fancied. This projection of sexual fantasy onto dance required youth above all - sex and age is a bigger and older taboo even than sex and dance.

Whether one considers the male roles danced *en travestie* by women dancers of the Paris Opera of the 1870's in order to be able to show extra lengths of leg, or the sleek, cat-suited contemporary dancers of the last 40 years, sex is a major engine in dance, and sex means youth. Such ideas are immeasurably reinforced by the barrage of advertising promulgating images of young, thin, androgynous people, often, as it happens, dancing. In this virtual fantasy world, the immense beauty to be found in the reality of the human condition is disparaged and ignored.

For the reality is that humans are of all shapes, ages, sizes, colours, and that each of us moves and expresses ourselves with a unique character and a unique beauty. In dance, we limit ourselves to a ludicrously small segment of the range of humanity. Imagine a novelist limiting her or himself to writing only about young people between the ages of 18 and 35, each character weighing not more than 60 kilos (women) or 80 kilos (men), all nearly identical in musculature and physique and all corresponding to a Martini advertisement's criteria of beauty.

That is something like the reality for much of the professional dance world. But that is not our world, we who are still here. We are altogether more disparate, lumpier; we are creatures of the ever-changing world of reality, not the unchanging Shangri-La of virtual ad-land. We must wrestle with these changes, with life. And what is it like to inhabit the dancing body as it matures and changes? Athletic virtuosity may no longer be the aim, but a body still needs suppleness and strength, a heart still needs exercise. When I mounted *Tales from the Citadel* with my company, Green Candle, I assembled a cast of mature performers whose age ranged from their forties to their eighties. In the course of devising the piece, we became so interested in each others' idiosyncratic warm-ups and training regimes that we introduced a «warm-up» section into the production where we all simultaneously practised our warm-up exercises together on stage.

From this experience and from talking to many other dancers still practising their art at an age which defies the (absurd) conventions of the dance world, I have come

across a great variety of solutions to the problem of our continuing need for a physical discipline. Some, as Massine did, carry on what they have always done, a ballet barre still serving their needs long after the time when dancing the classical repertoire has ceased to be a reality. Steve Paxton claims his main training is to labour on his farm, doing everything, as he says, «like a Chinese peasant», using virtually no labour-saving devices. Others practice Yoga, T'ai Chi, Aikido, Capoeira. I find it a problem that there are very few dance classes I would willingly attend. As younger dancers, we all submit to an incredible mixture of good and less good teachers, of styles and techniques that are at best approximate to and at worst in complete opposition to what we perceive as our needs. It is a peculiarly a dancer's dilemma. In other disciplines it is different. The singer finds him or herself a teacher and works with that teacher on a one-to-one basis, sometimes for years, in rather the same way that most athletes do with their coaches. In dance, this kind of coaching is limited to the big ballet companies, if it is available at all, and by definition does not apply to the more mature dancer.

But then, I suppose we are mostly loners in our physical practice. Life brings so many more and different demands to us as we grow older - children, elderly relatives, mortgages, friends making messes of their lives, ourselves making messes of our lives - that we have to find ways to slot our physical training into the complex jigsaw that we live, and we know that this is not just a short burst for a few years, to catch some imagined peak of physical prowess, but an ongoing life process, inescapable, perhaps to the grave. My osteopath has told me that I must exercise every day of my life if I am not to succumb to serious injury. Our bodies are exercise junkies - once hooked they need their fix for ever more. Over the years I have gradually developed and refined the dosage I need to feed this addiction and keep me functioning as a dancer and a person.

In the mid to late seventies I was part of a collective group of dance and performance artists based in a studio we called X6 Dance Space. We had come together with a number of views in common - principally that the trainings then current in both ballet and contemporary dance were frequently both psychologically and physically oppressive to the student; also that the traditional relationships, then still the norm, between choreographer and dancer, needed re-examination and redefinition. Among the many inputs into that process were some of the first contact improvisation workshops held in London, Mary Fulkerson's version of release technique and much new information then filtering in to dance via athletics and other sports. Here it was that I first learnt of the value of aerobic exercise - something that 7 years' training and 12 years' professional dancing had not taught me. Also here that I began to discover more effective ways to stretch. These are vital lessons that have stood me in good stead as I grow older yet have no desire to quit dancing. When not in rehearsal, my exercise regime might look like this:

Venue: Hampstead Heath, London (weather permitting)

Time 7.30 am

Running: 10-15 minutes at a gentle pace, including a steep climb and descent

Stretching: 10-15 minutes of stretching main muscle groups; many stretches are yoga based and involve being in a position for 10-30 seconds. Strengthening: 10 minutes of particular strengthening exercises, relating to abdominal muscles, lower back, backs of the legs and shoulders and arms.

Swimming: 10 minutes swim.

This is a non-winter regime, all taking place in the open air. When the weather is too cold or wet, I will often transfer much of the exercise to a gym. Quite often I will also cycle to work (about 20 minutes). I will seldom manage this amount of exercise every day of the week; administrative or other demands on my time will probably reduce it to about 4 times a week.

It will be obvious that this is a regime without any actual dance. Of course I dance when I am in rehearsal for a project, though I will still for preference run and stretch first. In the studio, I will often use a form of release technique, rolling, crawling, walking, falling, swinging and shaking, rather than a formally structured set of exercises. When it comes to dancing, this form of preparation is useful and adequate for much, if not all the demands I put on myself. In *Tales from the Citadel*, I set myself a task of performing a ballet enchaînement - a quite complex sequence of petit batterie, including brisés volés. I had not done anything like it for perhaps twenty years and at first thought my knees might find it too much... However, after a little while, my muscles began to find a little bounce and elasticity. Kinetic memory and repetition did the rest. Recent research shows that although muscle fibres become smaller as we age, each muscle fibre shows the same potential to improve as younger muscle. «*In a study at London's Royal Free Hospital Medical School Human Performance Laboratory, women aged 75 to 93, training three times a week for 12 weeks, increased their strength by 24 to 30 per cent*»<sup>1</sup>. This heartening statistic gives the lie to the idea that we gradually become debarred from particular sorts of practice as we age, or that we can no longer dream of improving our physical capability in a specific direction. In a quite different arena, I am a keen recreational cricketer. My main expertise is as a slow, «spin» bowler. This season I have developed an effective quicker type of ball to use as a surprise weapon which requires considerably more bodily effort than my normal style of action. It is an enormous pleasure to find a way of still improving physically at an age when deterioration is thought of as inevitable.

---

<sup>1</sup> «Fitness for Life» by Susie Dinan and Dr Craig Sharp. Pub 1966 by Judy Piatkus (Publishers)».

It seems to me, therefore, that those of us who carry on dancing often develop very idiosyncratic trainings for ourselves to fit our physical, emotional and practical needs. Our privilege is that we have such regimes at all. Research shows more and more conclusively that an essential factor in preserving health into late old age is regular exercise comprised of the sacred trinity of stamina, flexibility and strength. We can potentially lengthen both our artistic and our physical lives at one and the same time. Roll on the third millennium.

### Abstract

El trabajo de Fergus Early y de su compañía *Greencadle* consiste fundamentalmente en la exploración de nuevos espacios narrativos que incluyan todo tipo de bailarines. En los últimos años sus esfuerzos han estado centrados en el trabajo con ancianos. Por ello este artículo recoge una serie de reflexiones personales a cerca de su experiencia como bailarín que se hace mayor y que continúa su búsqueda con un cuerpo que ahora además habla del tiempo vivido.





# JUAN GRIS Y LAS TENTACIONES DEL TEATRO

SERGIO RUBIRA GUTIÉRREZ

El 14 de abril de 1921 Juan Gris escribe a Daniel-Henry Kahnweiler:

«Acabo de recibir en este momento un telegrama de Diaghilev pidiéndome hacer los decorados y el vestuario para un ballet. Me ha pedido ir y discutirlo con él en Montecarlo el lunes»<sup>1</sup>.

Se tratará del encargo de la escenografía para *Cuadro Flamenco*, proyecto que Gris nunca realizará. No podemos saber si antes de esta fecha hubo algún tipo de relación entre este Zar Ruso que revolucionó el arte del ballet y el pintor por excelencia del cubismo sintético.

Sí sabemos que ya, en 1916, Diaghilev había empezado a coleccionar arte cubista y sí tenemos el dato de que en 1917 en paralelo a la temporada romana organizó una exposición de arte futurista, con trabajos de Larionov, Gontcharova, Picasso, Juan Gris y Léger. Es muy probable, entonces, que, siendo amigo de Picasso y moviéndose en los ambientes de vanguardia parisinos, Diaghilev ya conociera a Juan Gris antes de este primer encargo.

En la correspondencia de Juan Gris recopilada por su marchante no ha quedado constancia de un encuentro anterior. Conservamos, sin embargo, testimonio de la opinión de Juan Gris sobre algunos ballets de la temporada de 1917, pero parece que *Parade*, considerada como el ballet más revolucionario de los que Diaghilev produjo, será la que más le impresione. Ballet en el que se reunieron tres de las personalidades más influyentes de la vanguardia artística de este momento: Cocteau, como autor del libreto, Satie, como creador de la música y Picasso, como realizador de la escenografía.

Escribe a Maurice Raynal el 15 de mayo de 1917:

«Estuve en el Ballet Ruso. El de Picasso –Parade– no se dará antes del próximo viernes. Todo el mundo está lleno de curiosidad. Los ballets que he visto hace mucho me parecen demasiado espectaculares para nuestro gusto. Los decorados tienden a ser

---

<sup>1</sup> Kahnweiler, D. H. *Letters of Juan Gris*. Privately Printed, London, 1956. Carta n° CXXVII.

bastante llamativos y el público murmura «es espantoso, es cubista» pero aplaude a todo lo mismo. Pero ya sabemos todo sobre estos decorados que parecen tan originales. Representaban *Las mujeres de buen humor* con música de Scarlatti para la que Bakst ha hecho un decorado con casas colocadas en cruz como en una pintura de Vlainck. Representaban también *Los Cuentos Rusos* con decorados de Larionov que tiene cierto parecido con Matisse y bastante de Herbin. Todo esto a gran escala y bastante tosco. Bien, veremos que añada *Parade*. Vi algunos de los bailes ensayados con piano y pensé que eran bonitos. La música de Satie me parece elegante y libre de brusquedades. No sé cómo es la orquestación»<sup>2</sup>.

El 23 de mayo vuelve a escribir a Maurice Raynal:

«Todo lo que dices sobre los ballets es cierto. Me gusta *Parade* porque no es pretenciosa, es alegre y distintamente cómica. El decorado de Picasso tiene mucho estilo y es simple, y la música de Satie es elegante. No es decorativa, ni con elementos de cuento, ni con exageraciones, ni con un motivo dramático. Es una especie de broma musical del mejor gusto y sin grandes pretensiones artísticas. Esto es por lo que se recuerda y es mejor que los otros ballets. Incluso creo que es un intento de hacer algo nuevo en el teatro. Tuvo un gran éxito aunque un grupo se organizó para silbarlo. La idea por supuesto era silbar al Cubismo, pero la gente sin prejuicios sin embargo se impuso y fue el aplauso lo que prevaleció»<sup>3</sup>.

Pero su opinión sobre la colaboración de Picasso con los Ballets Rusos va cambiando con el tiempo, quizás es el triunfo constante del malagueño o un enfrentamiento personal lo que hace que varíe, o simplemente que su evolución pictórica le aleja del cubismo sintético que Gris no abandonará jamás. «Picasso produce cosas bonitas cuando tiene tiempo entre un ballet ruso y un retrato de sociedad», escribe a Kahnweiler.

En esa misma carta habla también de la nueva generación de poetas que ha aparecido en París con el final de la Gran Guerra. Confiesa: «Hay algunos jóvenes músicos también, pero yo no sé nada de música. Por ejemplo, está Auric que tiene veinte y es muy admirado»<sup>4</sup>.

Pero esta afirmación necesita de una explicación que muy acertadamente nos da Karin von Maur: «Cuando Gris confiesa su ignorancia musical se refiere a la música seria, y a las composiciones contemporáneas de sus amigos en particular. Él era aficionado al folk y a la música de baile»<sup>5</sup>. De hecho, Man Ray le retratará en su estudio

<sup>2</sup> Ibidem. Carta nº LX.

<sup>3</sup> Ibidem. Carta nº LXI.

<sup>4</sup> Ibidem. Carta nº LXXXI.

<sup>5</sup> Von Maur, Karin. «Música y teatro en la obra de Juan Gris» en el catálogo de la exposición *Juan Gris*. Whitechapel Art Gallery, London, 1992. p. 267.

en 1922 con un banjo detrás que bien pudiera tocar. Aunque la relación del cubismo y la música, tema ya convertido en tópico, no tiene por qué ser real, sino que el acercamiento de la iconografía cubista a la música se produjo desde el medio plástico. Aunque el interés por la relación espacio-tiempo de los cubistas llevó a algunos de sus teóricos a hablar de polifonías, sinfonías, y sobre todo de Bach y sus composiciones como antecedente de las estructuras cubistas, la elección de los instrumentos musicales por parte de estos pintores se debe más a su formas y volúmenes que a un nuevo *paragone* vanguardista.

Pero Juan Gris era un consumado bailarín, llegando a ganar un premio con *Josette* en un baile en Bandol. Escribirá: «(...) después de pintar lo que más me gusta es el *shymmy*»<sup>6</sup>.

Volviendo a Picasso y *Parade*, escribe a Kahnweiler el 30 de marzo de 1921:

«He escrito una larga carta a Ozenfant sobre su Purismo que me envió. Creo que estarías satisfecho de mi respuesta. Sería solamente tan grotesco como encargar a un artesano hacer uno de los objetos pintados en un cuadro mío, como llevar a Poussin o Chardin a escultura, a lo mejor todavía más porque los cuadros no se piensan para ser planeados en dibujos capaces de ser ejecutados en tres dimensiones. Si Picasso suelta la liebre él mismo debe tomar la responsabilidad»<sup>7</sup>.

Seguramente esta carta se refiere a las esculturas dibujadas del malagueño o a sus grandes collages, pero podemos aplicarlo también a los trajes que llevaron los personajes del *Manager Américaine* y del *Manager Français* en *Parade*, trajes en los que se incluía parte del decorado, casi como esculturas vivientes. Más tarde, en otra carta, escribirá: «Por supuesto, yo nunca habría pensado en hacer bailar a un montón de criaturas con edificios a sus espaldas»<sup>8</sup>.

También sabemos por su correspondencia que el ambiente del teatro no le seducía antes de su primer contacto documentado con Diaghilev, de este modo escribe a Kahnweiler en enero de 1920: «No fui a la Opera a ver el ballet de Derain aunque tenía una entrada. Temo bastante ser visto en esos lugares tan elegantes porque no voy propiamente vestido para eso. El ballet de Picasso no ha podido representarse por la huelga. Por lo que puedo juzgar por las fotografías, no creo que este ballet de Picasso sea tan bueno como *Parade*, que se representó en el Châtelet en 1917»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CLXXIII.

<sup>7</sup> Ibidem. Carta nº CXXV.

<sup>8</sup> Ibidem. Carta nº CXXX.

<sup>9</sup> Ibidem. Carta nº LXXXVIII. Juan Gris se refiere aquí a los ballets *La Boutique Fantasque*, estrenado en Londres el 5 de julio de 1919, música de Rossini y decorados de André Derain, y *Le Tricorne*, estrenado en Londres el 22 de julio de 1919, primer ballet español de los Ballets Rusos, con música de Falla y decorados de Picasso.

Por todo esto es fácil deducir que el encuentro entre estos dos genios de nuestro siglo pudo producirse antes de 1921, seguramente en el período bélico. Sin duda lo que sí podemos certificar es el mutuo conocimiento.

«En 1921, cuando Massine abandonó a Diaghilev, el empresario partió hacia Sevilla en compañía de Stravinsky y de Boris Kochno, quien en esa época era su nuevo secretario, con el propósito de encontrar material para una ópera que iba a ser una especie de *Il Barbiere de Siviglia* a la española. Esta idea fue abandonada, fue entonces cuando, en su lugar decidió llevar a Londres un cuadro flamenco»<sup>10</sup>.

El primer pensamiento de Diaghilev fue encargar los decorados a Juan Gris, con la oposición de Kochno. Así telegrafiará a Gris el 14 de abril con la propuesta, pero Gris en la carta que comunica a su marchante la llegada de este encargo parece reticente: «Diaghilev (...) me pide el decorado y los trajes para un ballet. Me dice que vaya a Montecarlo para hablar con él. Estoy preocupado por ello, pues rechazarlo me parece dar una bofetada a la suerte, ya que un ballet puede contribuir a difundir mi nombre, y aceptar significa perder mi hermosa tranquilidad ¿Qué le parece?»<sup>11</sup>. Un día después, el 15 de abril, vuelve a escribir: «Este enredo de hacer un ballet me roba la tranquilidad, pero realmente no me atrevo a rechazarlo. Esto puede darme nombre entre cierto público que no conviene desdeñar. Me veré obligado a ir a París para esto, pero espero permanecer ahí muy poco tiempo, el menos posible».

Juan Gris se decide finalmente a abandonar Bandol y se dirige a Montecarlo donde le espera Diaghilev. Desde allí escribe de nuevo a Kahnweiler:

«Estoy aquí desde el lunes y estoy muy aburrido. El negocio con el ballet no ha tenido éxito. Diaghilev ha dicho que mi respuesta a su telegrama llegó demasiado tarde y ha hecho otros arreglos. No sé exactamente qué ha ocurrido, pero Larionov me ha contado que estaba decidido que yo hiciera este decorado y que entonces Picasso intervino y se quedó con el encargo. Verdaderamente Diaghilev parecía avergonzado. Yo estaba bastante decepcionado y quería irme a Bandol rápidamente, pero Diaghilev me pidió que hiciera unos retratos de los dos bailarines principales, hombre y mujer, para el programa de la temporada. Estaba bastante avergonzado por no haberte consul-

<sup>10</sup>Catálogo de la exposición *España y les Ballets Russes*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Granada, 1989, p. 18.

Diaghilev con la marcha de Massine se queda sin el bailarín principal y sin el coreógrafo de la compañía, para la nueva temporada serán necesarios dos nuevos estrenos, uno será *Chout*. Para el otro, se piensa en una nueva producción de carácter español tras el éxito en 1919 de *Le Tricorne*, una nueva versión de *El Barbero de Sevilla*, cuyo proyecto se abandonará porque en Sevilla, donde viajan en busca de inspiración, Stravinsky que habría sido el encargado de la nueva obra, queda fascinado por el canto flamenco. Llegan a la conclusión de que la pureza del flamenco no necesita ningún arreglo. Así abandonan el proyecto decidiendo llevar a Londres un cuadro flamenco.

<sup>11</sup>Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta n° CXXVII.

tado, pero fue muy insistente y acepté para no ponerme a mal con él. Así que aquí estoy haciendo los dos dibujos que llevaré a litografía cuando regrese a Bandol, es decir en tres o cuatro días. Pienso que no he hecho nada malo en aceptar y espero que tú no tengas objeciones. Probablemente no sea mala publicidad. Le he pedido cuatrocientos francos por cada retrato más los gastos del viaje. Él además me ha prometido que haré el decorado para un ballet pronto y que tendré tiempo para trabajar en él».

Añade:

«Tengo mucha prisa por regresar a Bandol, no puedo soportar este suave paisaje de Exposición Universal, donde sólo hay mala arquitectura, gente hinchada con expresión idiota o intrigantes. Verdaderamente, paso la mayor parte del tiempo con Diaghilev, Larionov o los bailarines, pero son rusos, es decir excéntricos de un modo u otro. Está también la nueva estrella española cuyo retrato estoy haciendo. Está aquí con su amante argentino, un joven bastante estúpido que conocí en París hace diez años. Tengo que decirte que me voy a la cama tan enfadado como me levanto»<sup>12</sup>.

Pero, ¿qué pudo llevar a Juan Gris a aceptar el encargo y abandonar la «gloriosa tranquilidad» de Bandol? Nos lo explica Kahnweiler: «Como ya hemos visto en sus cartas (...), la idea de hacer un ballet le gustaba a medias pero sufría con la obscuridad en la cual, le parecía, que se le dejaba. Él no estaba envidioso de la gloria de Picasso, del éxito de Braque y de Léger, pero le extrañaba que le olvidasen. En estas crisis de abatimiento se apoderaba de él una verdadera desesperación. «Nadie hace caso de mí», me dijo un día citándome todos los pintores, incluso más jóvenes, que, según él, tenían más éxito. Es pues con la esperanza de conseguir aficionados que le ignoraban por lo que aceptó colaborar con Diaghilev»<sup>13</sup>.

Está claro que la influencia de Diaghilev en el mercado del arte era innegable. Él fue quien aceleró la comercialización de las obras de algunos artistas jóvenes, no sólo pintores, sino también músicos, convirtiéndose en marchante de alguno de ellos. Como hemos visto ya, coleccionaba, pero también vendía, de hecho llegaría a despedazar algunos telones para venderlos como obras de arte (así ocurrirá con el que Picasso realizó para este *Cuadro Flamenco*). Tan tempranamente como es 1895 escribe a su madrastra sobre su verdadera vocación, la de mecenas:

«Yo soy: 1º un charlatán bastante brillante, 2º un gran encantador, 3º un insolente, 4º un hombre lleno de lógica y muy pocos escrúpulos, 5º, no aparento tener talento. (...) Creo haber encontrado mi verdadera vocación: ser un mecenas, tengo todo lo necesario, menos el dinero. ¡Pero ya vendrá!»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem. Carta nº CXXIX.

<sup>13</sup> Kahnweiler, D-H. *Juan Gris. Vida y Pintura*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971. p. 80.

<sup>14</sup> Catálogo de la exposición *Costume and designs of the Ballets Russes*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1978. s/p.

A esto hay que añadir que Gris sabía que las propiedades secuestradas a Uhde y a Kahnweiler durante la guerra iban a ser subastadas pronto. Entre éstas se incluían algunas de sus propias obras. Siendo consciente de que la subasta podría ser un desastre para él, aceptaría el encargo de Diaghilev con la esperanza de hacerse más conocido y subir sus cotizaciones. Si nos atenemos a los resultados las intuiciones de Gris sobre su obra se cumplieron y sus precios fueron bastante más bajos que los que pagaron por Derain, Van Dongen, Vlaminck, Léger, y naturalmente Picasso.

El 29 de abril de ese mismo año vuelve a escribir a Kahnweiler ya desde Bandol:

«(...) Ahora ya es definitivo que Picasso vaya a hacer el decorado en cuestión. Por supuesto no fue Diaghilev el que me lo dijo, sino un miembro de la compañía. Así que no le digas nada sobre esto. Se decidió en Madrid que yo hiciera este decorado y los bailarines lo sabían. Pero cuando llegaron a París tenía que hacerse con gran prisa y Picasso se hizo con ello al presentar un grupo de dibujos ya hechos, diciendo que yo nunca sería capaz de hacerlo en un tiempo tan pequeño. Parece haber golpeado el esqueleto del Cubismo y haber hecho hincapié en las dificultades de ejecutar cualquier proyecto mío»<sup>15</sup>.

Picasso será la sombra que persiga a Gris toda su vida e incluso después, porque casi todas las monografías clásicas sobre el madrileño están escritas por reconocidos picassianos. Uno de ellos, Douglas Cooper, da una visión bastante más inocente de este enfrentamiento Picasso-Gris por *Cuadro Flamenco*: «La intervención personal de Picasso en esto es más que improbable, pues después de todo él no estaba allí, sino en París. La verdad, seguramente, es que, dándose cuenta del poco tiempo disponible para hacer los decorados de *Cuadro Flamenco*, cuyo estreno debía celebrarse en París un mes más tarde, Diaghilev se acordó de los decorados rehusados que Picasso hizo el año anterior para *Pulcinella* y esto le hizo cambiar de idea en cuanto a la elección del artista. Sabía perfectamente que asociando a Picasso al *Cuadro Flamenco* añadiría interés y prestigio al espectáculo, si el decorado en cuestión era adecuado, y, ciertamente, esta solución elegida por Diaghilev dio buen resultado»<sup>16</sup>. No puedo estar de acuerdo con la opinión de Cooper, porque dentro de la compañía de los Ballets Rusos hay dos testimonios que afirman que Picasso robó el encargo a Gris. El primero es de Larionov, que es la misteriosa persona que comunica a Gris la causa de la decisión de Diaghilev, y el segundo, del propio Kochno, que relata también cómo, enterándose Picasso de que Juan Gris había sido contactado para el decorado de *Cuadro Flamenco*, se apresuró a presentar a Diaghilev la serie completa de sus propios diseños realizados en un tiempo récord. Por lo que podemos afirmar que Diaghilev sí estuvo en París en abril de 1921, de hecho visitó a Picasso en su estudio

<sup>15</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXXX.

<sup>16</sup> Cooper, Douglas. *Picasso y el teatro*. Gustavo Gili, Barcelona, 1968. p. 49.

de La Boétie y éste le presentó una serie de dibujos, inspirados en uno de los proyectos que había hecho para el ballet *Pulcinella* de Pergolesi un año antes, arrabátandole así el encargo. «Era como si el pintor no pudiera soportar el que se le dejara al margen de una manifestación tan española como el baile flamenco»<sup>17</sup>. Esta estancia en París de Diaghilev explicaría por qué Juan Gris cuando recibe el telegrama no entiende muy bien a dónde debe dirigirse para entrevistarse con Diaghilev: ¿al Hotel París en Montecarlo? o ¿al Hotel Montecarlo en París?

Diaghilev puso la excusa de que el telegrama con la contestación afirmativa de Gris había llegado demasiado tarde, y, por supuesto, no habló nunca de quién se había llevado el encargo. Como compensación decidió entonces encargarle unos retratos para el programa recuerdo de la temporada. Se le encargará el retrato de la bailarina principal, María Dalbaicín, el del bailarín principal, Thadée Slavinsky, el del pintor Larionov y el de Kochno. Gris los ejecuta a lápiz en estilo clásico. Estilo en el que ya había hecho otros retratos en Bandol ese mismo año y en París en 1918. Kahnweiler habla de una separación entre sus dibujos a trazo y el resto de su pintura porque esta forma de dibujar realiza una representación del volumen por unos medios no ilusionistas. No es el estilo ingresco de Picasso completamente aislado de su estilo cubista, sino que Gris cuando se plantea este tipo de dibujo clásico, «retratos del natural» de un «Premio de Roma»<sup>18</sup>, pretende conciliar tradición y cubismo. Es un proceso que inicia en 1916 y que se prolongará hasta el final de su vida.

Diaghilev pide a Gris que los lleve a litografía, algo que ya había hecho con los retratos de Bandol para Kahnweiler, para incluirlos en los programas. Éstos, editados por Comoedia Illustré, llevarían también un dibujo al pastel de Picasso de cuatro mujeres desnudas, que serviría de portada, un nuevo retrato de Stravinsky, también de Picasso, y uno de Prokofiev, realizado por Matisse. Los programas iban dirigidos a balletómanos, a amantes de la danza, a artistas y a bibliófilos, como bien ha sido apuntado por Lynn Garafola.

A esto debemos añadir que Diaghilev propondrá a Kahnweiler la realización de una serie de lujo que comercializaría la propia Galerie Simon. «Presumiblemente, acuerdos de este tipo representaban una práctica común en los veinte, cuando obras de arte no publicadas competían con fotografías de los bailarines actuando en los programas de las compañías. Con Diaghilev, lo efímero del paso de un artista por el mundo de la danza, los retratos, las figuras, y las caricaturas esbozadas en la intimidad de la colaboración, adquirirían un valor social y comercial por el solo acto de su reproducción»<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Buckle, Richard. *Diaghilev*. Siruela, Madrid, 1991. p. 416.

<sup>18</sup> Cit. por Marchán, Simón. *Fin de siglo y los primeros ismos del XX (1890-1917)*. T. XXXVIII. Summa Artis, Espasa Calpe, Madrid, 1995. p. 288.

<sup>19</sup> Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, New York, 1988. p. 260.

Juan Gris termina exhausto después de su semana en Montecarlo. Pero no se queda inactivo, y parece que, a pesar de la decepción de su primer encuentro con los Ballets Rusos, le han quedado ganas todavía de continuar con un proyecto para ballet, proyecto que pensaba presentar a Diaghilev para que lo produjera.

«El día antes de irme me encontré con Gertrude Stein y Toklas en Montecarlo donde fueron a pasar el día. Vinieron en su coche con la intención de verme, y llegaron en dos o tres días. Gertrude quería hacer algo conmigo para el ballet, pero creo que es sólo un vago proyecto. Está muy enfadada con Picasso»<sup>20</sup>, escribe Gris recién llegado a Bandol.

Este «vago proyecto» puede ser ese ballet que recuerda Kahnweiler en su monografía sobre el pintor: «Hay que decir que Gris había soñado ya con hacer un ballet cuyo argumento había concebido y que se desarrollaba partiendo de un motivo único, al igual que el decorado se basaba en una forma única. Me acuerdo de un banco semicircular y de una bicicleta, pero no consigo reunir estos pocos fragmentos esparcidos en mi memoria. (...) Diaghilev lo descartó inmediatamente»<sup>21</sup>.

«Este proyecto largamente desconocido –para el cual eran los dibujos y el escenario de la herencia de Boris Kochno, ahora en el Museo de la Ópera de París– se ambientaba en un mundo moderno. Gris describe la acción en cuatro páginas. En seis escenas, el ballet cuenta la historia de Pierrot, que se enamora de una bailarina; hay un rival, un príncipe que tiene un gran coche con un chófer negro. Con la ayuda de los gendarmes el príncipe es desenmascarado como un bandolero, y Pierrot consigue a su chica»<sup>22</sup>. Gris titulará así las seis escenas: «1. Pierrot ama a la luna pero... 2. También ama a la bailarina. 3. Los gendarmes arrestan a Pierrot. 4. El prestigio del Príncipe aparta a los gendarmes. 5. Mensajero del amor, el negro se cree una paloma. 6. Pero las autoridades vigilaban. El Príncipe no era más que un impostor y el brazo fuerte de la ley se abatió sobre él»<sup>23</sup>.

Gris parece haber trabajado en este proyecto bastante en detalle, de hecho, al guión hay que añadir siete acuarelas para los personajes principales y el coche en el estilo cubista que le era propio en esos años veinte.

Este proyecto puede incluirse dentro de las tendencias de vanguardia del ballet. Quizás habría sido más apropiado para los Ballets Suecos de Rolf de Maré o para las Soirées de París que para ser presentado a Diaghilev.

La escena de apertura es descrita bellamente: «El telón se levanta lentamente y se ve a Pierrot ascendiendo por los peldaños de una escalera en exacta sincronización.

<sup>20</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXXX.

<sup>21</sup> Kahnweiler. *Juan Gris*. Op. cit. p. 284.

<sup>22</sup> Von Maur, Karin, Op. cit. p. 279.

<sup>23</sup> *España y los Ballets Russes*. Op. cit. p. 50.



Cuando el telón está completamente alzado, él está en lo alto de la escalera y alarga sus manos hacia la luna; sus brazos tienen un accesorio especial que dobla aproximadamente su longitud»<sup>24</sup>. La idea parece más propia de un sketch de mimo e, incluso, podríamos afirmar que se inspira en el cine mudo de la época. El argumento recuerda a muchas de las películas que Charles Chaplin rodó en esos años y de cuya influencia tampoco se libró el ballet.

«Su guión para el ballet no menciona ningún tipo de música, parece que el hecho de que un coche entrara en escena con su sonido necesitaba de una partitura moderna, con afinidades hacia la música concreta: el tipo de cosas que Satie y sus amigos hacían»<sup>25</sup>.

Uno de entre los posibles motivos por los que pudo ser rechazado fue que «el ballet (...) no tenía en cuenta el estado del escenario tal y como era entonces»<sup>26</sup>, según la opinión de Kahnweiler. Aunque la descripción que Gris da del propio escenario no demuestra la imposibilidad de éste: «El decorado es una plaza cerca del mar. Contra un telón de fondo, la línea de un grupo de colinas encima de botes flotando. En el cielo hay luna llena. En el escenario, a la derecha, hay un banco. Ligeramente a la derecha del centro del escenario hay una farola con una escalera»<sup>27</sup>. Kahnweiler no recuerda el coche del Príncipe, por lo que la introducción del automóvil en escena no puede ser la causa, aún así, en el ballet de Cocteau para Rolf de Maré, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, se consiguió que entrara en escena un coche.

Este proyecto para ballet es interesante porque es el único que no se separa radicalmente de lo que era la obra de Juan Gris en esos años. Parte de una iconografía similar: los Pierrots. Será en esos años de 1922 a 1924 cuando en su pintura abundan estos personajes de la Comedia del Arte. Son unos momentos de crisis en su pintura y en su vida, es seguro que por eso elige a esta figura teatral símbolo de la melancolía. Todos estos personajes muestran en su rostro, que mira directamente al espectador, toda la vulnerabilidad de un hombre fracasado y frustrado, de un hombre al que no se le ha reconocido su valor, un hombre enfrentado al mundo que le ha maltratado. Juan Gris llegará a autorretratarse en uno de estos lienzos, será en *El hombre del garrote* de 1923, aunque todos ellos podrían ser retratos de su propio alma.

Pero aún hay más, todos estos personajes –Pierrot, el Príncipe, y el Negro– son los personajes que Gris representa en unas pequeñas esculturitas en hojalata pintada al óleo de 1923, «no eran para él más que unos juguetes y las regaló a sus amigos», «Todas estas obras de circunstancias son, a mi juicio, de una importancia considerable para la escultura. Picasso había abierto la escultura, había mostrado su interior, había

<sup>24</sup> Von Maur, Karin. Op. cit. p.50.

<sup>25</sup> Ibidem. p. 51.

<sup>26</sup> Kahnweiler, Juan Gris. Op. cit. p. 284.

<sup>27</sup> Von Maur, Karin, Op. cit. p. 50.

realizado «el dibujo en el espacio» del alambre. Aquí, se trata de una cosa muy distinta. Es un pequeño trozo de chapa lisa y cortada que, súbitamente, nada más que por la forma en que es doblada, adquiere una tercera dimensión, viva, escultura de bulto, en el espacio.(...) Es la superficie plana la que se anima, se tuerce, se ondula, y llega, en esta activación, a una creación de volumen»<sup>28</sup>.

Parece que es en estas esculturas donde lleva a cabo la que yo creo era su intención en el ballet, animar la superficie cubista, investigar y llevar las cuatro dimensiones (alto, ancho, largo y tiempo) planas de un cuadro cubista a la escena de un teatro, ciertamente resultó más fácil hacerlo en chapas de metal, en los que la tridimensionalidad propia del cuerpo humano no existe. Aquí se resolvería el conflicto que, según Gris, Picasso disimulaba tras sus esculturas y tras sus trajes para *Parade*: un dibujo pensado en dos dimensiones no puede llevarse nunca a la tercera. En estas esculturitas de Gris el propio plano será el que crea el volumen.

En otoño de 1922 Gris debió de recibir el encargo de Diaghilev para la realización del decorado y los trajes de un ballet. El 27 de diciembre de 1922 escribe a Gertrude Stein: «Ahora (...), además de pintar, estoy preparando un ballet que me ha encargado Diaghilev»<sup>29</sup>.

Fue en ese mismo otoño cuando Diaghilev logró mediante un acuerdo con la Société des Bains de Mer, responsable del teatro de Montecarlo, que la compañía se estableciera en esta ciudad de la Costa Azul durante los meses de invierno. De este modo se estabilizaría la situación de la compañía, que iba de una crisis a otra, dando trabajo a la compañía durante los meses de invierno y permitiendo a Diaghilev a preparar las nuevas producciones con tiempo. «Uno de los resultados de la nueva vinculación oficial de Diaghilev con Montecarlo fue que empezó a considerarse como una especie de ministro de Bellas Artes del principado (...). Proyectó un museo de Arte Viviente, para el que Braque diseñaría una sala de exposiciones; y quería que Picasso pintase retratos de la Princesa Heredera y de su marido. Poulenc y Auric, los dos jóvenes compositores franceses, ya estaban trabajando en ballets para él. ¿Por qué no proyectar una temporada completa de ballet y ópera franceses?»<sup>30</sup>.

«Así como Picasso redescubrió a Ingres tras la aventura cubista, Diaghilev, tras sus experimentos futuristas, redescubrió las glorias del pasado clásico francés. De este modo, alió los Ballets Rusos con un fenómeno conservador, la retirada de muchos de los artistas e intelectuales de vanguardia después de la guerra, especialmente en Francia, de las líneas de fuego de la vanguardia experimental»<sup>31</sup>. No se trata sólo de

<sup>28</sup> Kahnweiler. *Juan Gris*. Op. cit. p. 275.

<sup>29</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta n° CLXXIII.

<sup>30</sup> Buckle. Op.cit. p. 444.

<sup>31</sup> Garafola. Op. cit. p. 116.

esta temporada francesa sino de casi todo el período de posguerra de los Ballets Rusos en los que junto a una tendencia más vanguardista, encontramos un verdadero *retour al ordre* en sus producciones, desde 1921 con *La Belle au Bois Dormant*, hasta 1928 con *Apollon Musagète*. Esta corriente neoclásica, que tiene su paralelo en las artes plásticas y en la música, tiene sus antecedentes en algunas otras producciones del período bélico en las que las adaptaciones de obras dieciochescas abundaron.

Este retorno de nuevo a los estilos decorativos y a los temas nacionalistas es una respuesta a la ideología reaccionaria promulgada como resultado de la guerra. Este giro conservador no fue sólo, en cuanto a la escena lírica se refiere, una vuelta a estilos del pasado sino que se llegó a reivindicar la tradición monárquica y aristocrática del *Grand Siècle*. La Paz de Versalles produjo un agitado interés de la prensa por todo lo que se refería al siglo de Luis XIV, se daban fiestas dieciochescas, se exponía a Watteau y a Fragonard, se representaban obras de Lully y Rameau,... Parece que Francia en los primeros años de la década de los veinte se inunda de miriñaques y pelucas.

Este conservadurismo desde luego no fue tan inocente como podemos creer a primera vista. Es un período en el que abundaron las corrientes xenófobas y nacionalistas, un período que en definitiva podemos considerar protofascista.

Kenneth Silver en su magnífico ensayo sobre la vanguardia parisina y la Primera Guerra Mundial recoge un testimonio sobrecogedor de cómo era vista la vanguardia en esos momentos, se trata de una conferencia titulada *De la influencia del cártel judeo-germano de los marchantes parisinos en el arte francés, una conferencia en la que se ataca explícitamente a Kahnweiler y la pintura cubista:*

«Quiero hablar con vosotros de la aplastante y pestilente influencia del cártel de los marchantes judeo-alemanes ha tenido en el arte francés durante los últimos veinte años. Quiero mostraros porqué maniobras ellos han conseguido falsificar el gusto francés; qué influencia han ejercido para forzar los especímenes con los que primero amueblaron sus oficinas en nuestras grandes colecciones públicas, y cómo habían impuesto obras marcadas por la cultura alemana –Puntillismo, Cubismo, Futurismo, etc.– en el gusto de nuestros snobs (...). Todo –música, literatura, pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, moda, todo– sufría los nocivos efectos de los gases asfixiantes de nuestros enemigos»<sup>32</sup>.

A Juan Gris la experiencia de la guerra le había marcado, opiniones de carácter similar a la vista se daban por todo París, Juan Gris llega a proponer a Kahnweiler que

<sup>32</sup> Silver, Kenneth. *Esprit de corps. The art of the parisian Avant Garde at the First World War. 1914-1925*. Thames and Hudson, London, 1989. p. 8.

le escriba vía Madrid. «Tú estás ausente y no puedes imaginar cómo todo extranjero aquí está bajo sospecha, no importa su nacionalidad (...). Dicen cosas espantosas en las cantinas de Montmartre y Montparnasse, y hacen terribles acusaciones contra mí y contra cualquiera que haya tenido negocios contigo»<sup>33</sup>.

Éste pudo ser uno de los motivos por los que Gris decidió naturalizarse francés. Todavía en 1921 escribe a Kahnweiler: «¿Se resolverá la cuestión del secuestro de tu propiedad? Siempre pienso en ello, pero interferir podría ser un error y no ser útil porque soy extranjero»<sup>34</sup>. Como vemos parece que aún en ese año no había cesado su temor.

Es en estos años –en los que el Teatro de la Ópera representaba obras de Destouches, los Ballets Suecos presentaban ballets inspirados en poemas del siglo XVIII o las Soirées de París producían *Guige* con música de Bach y Handel– cuando Diaghilev decide organizar su festival francés, una temporada para la que había encargado a Georges Auric y a Francis Poulenc que escribieran ballets, a los que añadió tres óperas de Gounod– *La Colombe*, *Le Médecin malgré lui* y *Filemon et Baucis* –y otra de Chabrier–, *Une Éducation Manquée*.

«Los Ballets de Poulenc y Auric representarían el siglo XX. Las obras de Gounod y Chabrier significarían el siglo XIX. ¿Qué sacaría del XVII y del XVIII, algo más rebuscado que Rameau?»<sup>35</sup>. Entonces decidió ayudado por Henri Casadeus, experto en música antigua, arreglar unos fragmentos musicales de Michel Pignolet de Montéclair, que Diaghilev encontró buscando en las Bibliotecas de la Ópera y de Versalles. Diaghilev adaptó la partitura a un divertimento de *La Dame de Piques*, ópera de Tchaikovsky. Es entonces cuando pide a Juan Gris que realice los decorados y el vestuario. Estamos en noviembre de 1922 y habrá que esperar a enero de 1924 a que esta obra y el resto de las obras pensadas por Diaghilev para su festival francés vean la luz.

Gris acepta el encargo a pesar de su anterior experiencia con Diaghilev. No por el beneficio material, que era poco, tres o cuatro mil francos, sino por su obsesión por hacerse más conocido. El beneficio que le podía suponer era superior a la pérdida de tiempo que la preparación del ballet conllevaba con respecto a su pintura. En ese momento se encontraba también organizando una exposición en la Galerie Simon.

Además la ocasión de un ballet dieciochesco no podía desperdiciarse. Primero, porque ayudaría a limpiar su nombre de la fama germánica a la que se asociaba, y segundo, porque el siglo XVIII, respondía a su gusto estético, su estudio en estos años estaba plagado de fotos de Watteau, Fragonard y Boucher.

<sup>33</sup> Ibidem. p. 6.

<sup>34</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº LXXXVIII.

<sup>35</sup> Buckle. Op. cit. p. 444.

En enero de 1923 ya tiene terminada la maqueta del escenario, y a principios de verano ha finalizado todos los figurines para los trajes. De acuerdo con Kahnweiler, Gris sufrió la vigilancia estricta de Diaghilev:

«Diaghilev venía a discutir. He asistido a no pocas de estas conversaciones y debo decir que no puedo imaginar nada más desmoralizante. Diaghilev usaba una amabilidad encantadora para derrumbar, o al menos para aminorar, todas las ideas originales que Gris se imaginaba. Me acuerdo de la bellísima invención de una Venus de globo que se levantaría poco a poco en el medio de un estanque, elevándose al mismo tiempo que un chorro de agua, para desinflarse después lentamente. (...) Diaghilev, por esta idea como por otras muchas, comenzó por manifestar mucho entusiasmo. Después comenzó a discutir sus detalles, y al cabo de una cuarto de hora, se hallaba desechada»<sup>36</sup>.

Estos artistas, bajo la vigilancia estricta de Diaghilev encontraron su oportunidad de invención limitada. Estas obras realmente eran producto de la imaginación de Diaghilev que buscó en los vanguardistas simples realizadores de sus ideas. En esos años el ballet se había convertido en «un magasin de luxe, un salón exclusivo diseñado para exhibir arte internacional»<sup>37</sup>. Es decir, el ballet había emparejado a «una izquierda artística» con «una derecha artística», la vanguardia adaptada a los gustos burgueses, a Diaghilev por tanto no le convenían los excesos experimentales de los cubistas, de ahí el control y la simplificación de estas producciones de 1924.

En el mismo año en que Gris se encontraba trabajando ya en *Les Tentations de la Bergère* a Diaghilev se le encargó organizar el espectáculo de una gran gala benéfica para conseguir fondos para la restauración de los jardines de Versalles y para el mantenimiento del propio palacio. Los Amigos de Versalles, encabezados por el empresario Gabriel Astruc y Henri Lapauze, un rico benefactor, consideraron que organizar una fiesta que hiciera revivir el esplendor del palacio en la época del Rey Sol era el mejor medio de conseguir ofrecer algo lo suficientemente atractivo como para que el *tout Paris* asistiera y pagara las carísimas<sup>38</sup> entradas al espectáculo que permitirían dicha restauración.

Como podemos imaginar en esos años el Palacio de Versalles se había convertido en todo un símbolo nacional, en la máxima prueba del pasado glorioso de Francia, de la época en que este país reinó sobre el arte y la política de Europa. Se llegaron a organizar visitas guiadas al palacio, visitas siempre repletas de personas deseosas de recordar los esplendores de la Francia del *Grand Siècle*.

<sup>36</sup> Kahnweiler, *Juan Gris*. Op. cit. p. 82.

<sup>37</sup> Garafola. Op. cit. p. 122.

<sup>38</sup> Sokolova nos cuenta: «La gente vino de toda Europa, e incluso de América, para ver la gala. Las entradas costaban 500 francos cada una, y la cena era un extra».

Versalles y su ambiente se convirtieron en tópicos para las fiestas de la alta sociedad. En ese mismo año de 1923 *L'Illustration*, revista conservadora que todavía dedicaba artículos a las victorias francesas en la Gran Guerra, recoge otras dos celebraciones de este tipo: la primera, un velada en los jardines de Isola Bella en la Costa Azul, organizada por Paul Poiret, el modisto de alta costura que llevó la sensualidad de los primeros ballets de Diaghilev a las calles de París, y una segunda, un baile de disfraces en Cannes, organizado por el gran decorador de interiores, Jean Gabriel Domergue.

Le elección de Diaghilev era lógica. ¿Quién mejor que este Gran Boyardo, comparado constantemente con los Médicis y con Luis XIV<sup>39</sup>, podía resucitar el brillo de esa época?

La gala se planeó para que tuviera lugar el 30 de junio en la Sala de los Espejos del palacio. La primera idea fue incluir en el programa *Les Tentations de la Bergère*, Gris había acabado ya la escenografía. Idea que sería confirmada en un artículo de *Le Gaulois* el 3 de junio: «Otro entretenimiento planeado en el programa es un ballet interludio con música de Montéclair interpretado por la *Société de Instruments Anciens* de Henri Casadesus». Pero la idea se abandonó debido a que la música no estuvo acabada a tiempo. El reportero de *Le Gaulois* concluía su artículo afirmando que la fiesta prometía «variedad, brillantez y esplendor, tanto como para ser digna del más bello palacio y el más famoso parque del universo. (...) Los grandes modistos parisienses están haciendo verdaderas maravillas, y la rue de la Paix está en un estado de gran excitación. La fiesta del 30 de junio podrá ser llamada Tarde de Diademas»<sup>40</sup>.

Finalmente Gris diseñó el escenario para la gala y muchos de sus trajes para *Les Tentations* se utilizaron. Gris sólo diseñó nuevos diseños para una de las sopranos, María Kuznetsova, y para el Rey Sol, que interpretaría Anatole Wilzac. De todo lo que pudo hacer Gris no se conservan más que dos dibujos para el traje del Rey Sol. Sólo nos podemos dar una idea de lo que debió de ser a través de una ilustración de René Lelong para *L'Illustration*.

Parece que en un primer momento Juan Gris pensó en un escenario cubista para la representación, pero «de repente una revelación de la pureza y la belleza de Versalles le hizo cambiar de idea. La maravilla vino después de la ironía, el entusiasmo vino después del desprecio»<sup>41</sup>.

Uniendo los testimonios de Lydia Sokolova, bailarina de la compañía, y de uno de los reporteros de *Le Figaro* podremos configurar la estructura del escenario que Gris

<sup>39</sup> Comparaciones que hicieron Lifar, Kahnweiler, Waldemar George e incluso nuestro Eugenio D'Ors.

<sup>40</sup> Cit. en Schouvaloff, Alexandre. *The Art of Ballets Russes*. New Yale University Press, New Haven y London, 1998. p. 217.

<sup>41</sup> Cit. en ibidem. p. 218.

instaló en la Sala de los Espejos ocupando una tercera parte de la superficie total, dejando las otras dos partes a los miles de espectadores que asistirían.

Sokolova cuenta que: «Se construyó un gran escenario en uno de los lados del gran hall, con un gran cuerpo de escaleras construido para formar un fondo, debajo del cual esperábamos para hacer nuestras entradas. No es necesario decir que había escalones escondidos detrás del escenario para subir a lo alto»<sup>42</sup>.

El reportero de *Le Figaro* da más detalles sobre el aspecto exterior de la escenografía ideada por Gris: «Con la colaboración del Conservador y del Arquitecto del Château, Juan Gris ha creado un decorado digno de Mansard. Imaginen una gran escalera, cubierta de espejos de Saint Gobain, y completamente embellecida con brillantes adornos: fuentes de cristal, cestas, setos, camas de flores, deslumbrantes botines y guirnaldas, todo gradualmente dirigido a un escenario de diez metros cuadrados, donde se representaron los ballets. En frente de todo esto, había una fuente baja con espejos, que representaban el agua de la cuenca, y chorros de cristal, cogiendo la luz de los grandes candelabros instalados originalmente en la Galería»<sup>43</sup>.

El día convenido Diaghilev y Misia Sert se apostaron a la puerta del Palacio. Saludaron al presidente de la República, Millerand, a los miembros del gobierno, al cuerpo diplomático y al inevitable *tout Paris* que asistían a la *Fête Marveilleuse*, evocando los aristocráticos entretenimientos de la nobleza del antiguo régimen. Cuando entraron en la sala debieron quedar deslumbrados por los actores que, de pie o sentados a los lados y con vestidos molierescos de la Comédie Française recreaban el público de la época. Era la primera vez que se utilizaba la luz eléctrica en Versalles y Stravinsky afirmó: «La famosa galería estaba inundada de luz. Las joyas de las damas relampagueaban bajo la luz»<sup>44</sup>. «La audiencia estaba tan espléndida a la vista como lo estábamos nosotros en nuestros trajes de escena»<sup>45</sup>.

«La gala comenzó a las diez de la noche cuando una orquesta invisible (escondida detrás de la escalera) comenzó a tocar, y el Maestro de Ceremonias, rodeado de pajes fue anunciado en el escenario. El espectáculo se inició con una versión corta de *Le Mariage d'Aurore*, adaptado por Bronislava Nijinska de *La Belle au Bois Dormant* de Tchaikovsky. El ballet que fue recibido con tumultuosos aplausos y exclamaciones de admiración, estuvo seguido de dos arias de *La Serva Padrona* de Paisiello (...) y *La Chanson de la Galanterie* de Lully (...). Idizikovsky bailó entonces *L'Oiseau Bleu*, y los números finales fueron una pavana (...) de Fauré en trajes españoles de

<sup>42</sup> Sokolova, Lydia. *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*. Mercury House, San Francisco, 1989. p. 206.

<sup>43</sup> Cit. en Schouvaloff. Op. cit. p. 218.

<sup>44</sup> Cit. en Von Maur. Op. cit., p. 274.

<sup>45</sup> Sokolova. Op. cit. p. 206.

José María Sert, y una tarantella de Cimarosa bailada en trajes napolitanos»<sup>46</sup>. Terminó con la apoteosis del Rey Sol, representado por Wilzak. Mientras se cantaba *L'Hymne au Soleil* de Rameau el Rey Sol ascendía solemnemente por la escalera del escenario, mientras seis pajes negros extendían la cola de treinta y cinco metros que Gris había pensado, una cola azul, forrada de armiño y bordada con flores de lys doradas que cubrió la superficie de la escalera.

Tras este final, comenzó el espectáculo de fuegos artificiales en el jardín. Después los espectadores fueron llamados a la Sala de la Batallas donde se sirvió la cena: «cientos de personas se sentaron en mesas con buenas mantelerías y cubertería de plata, para una comida que había sido traída de desde París y mantenida caliente en las cocinas del palacio»<sup>47</sup>. La cena estuvo animada por una «anacrónica pero crepitante» banda de jazz.

Los espectadores salieron emocionados y así Pierre Plessis escribe en *Le Gaulois*: «Cada cosa se combinaba perfectamente creando una atmósfera extraordinaria: la vivacidad, la armonía, la madurez del colorido, el esplendor de la representación y de los trajes, la elegancia general, incluso la sonrisa en la cara de la compañía rusa. Todos nos quedamos atónitos. No podíamos comprender inmediatamente cómo esos bailarines de las estepas con su melancolía eslava rica en violencia podía penetrar en el secreto de un reino tan diferente al suyo y entender la leyenda del Rey Sol mejor que un francés»<sup>48</sup>.

Las ideas de Diaghilev llevadas a la realidad por Juan Gris fueron un verdadero triunfo. No todos los trajes de la fiesta estaban diseñados por Juan Gris, algunos de ellos provenían del vestuario de la Comédie Française y otros de anteriores producciones de la compañía de Diaghilev. Entre ellos destacan los que Sert diseñó para el ballet de *Las Meninas*, estrenado en San Sebastián en 1916. Incluso la fidelidad histórica en este aspecto es total, Luis XIV era hijo y esposo de Habsburgo. Los trajes napolitanos de los que habla Schouvaloff fueron seguramente los que ideó Sert para otra de las producciones anteriores de Diaghilev, *Le Astuzie Femminilli* que luego recibiría el nombre de *Cimarosiana*.

Los trajes diseñados por Gris para *Les Tentations de la Bergère* utilizados en la fiesta están inspirados directamente en obras del Gran Siécle. Uno de los dos bocetos que conservamos de Gris para el Rey Sol como Apolo es una copia casi literal de uno de los diseños de Stefano della Bella para el *Ballet Royal de la Nuit*. El de los Heraldos, uno de los cuales fue llevado por Kochno en su única aparición en escena, está inspirado directamente en los diseños romanos de Jean Berain para otros ballets

<sup>46</sup> Schouvaloff. Op. cit. p. 178.

<sup>47</sup> Sokolova. Op. cit. p. 207.

<sup>48</sup> Cit. en Schouvaloff. Op. cit. p. 178.



dieciochescos. Juan Gris debió de documentarse concienzudamente antes de realizarlos, creemos que pudo investigar en la Biblioteca Nacional y en la del propio Versalles. De hecho, sí sabemos que mientras pensaba el escenario para la *Fête Merveilleuse* se hizo acompañar por el conservador del palacio que seguramente le introdujo en el mundo de la arquitectura barroca francesa.

Gris tuvo la oportunidad también de ver dos exposiciones fundamentales en este revisionismo histórico de los frívolos años veinte: la de la historia del traje francés que organizó el Museo del Vestido en 1920, y, la que se presentó en el Hôtel Charpentier con el tema de *Danza y Pintura* en enero de 1923, donde se recogieron muchas de estas ilustraciones barrocas y rococós. En esas fechas Gris vivía en París: en la rue Ravignan y en Boulogne-sur-Seine, respectivamente. Gris en 1923 era vecino de Kahnweiler con el que iba «a ver el Louvre, Chantilly, las exposiciones»<sup>49</sup>, así que la posibilidad de que viera la exposición sobre la danza y la música del Hôtel Charpentier es bastante verosímil.

Juan Gris además fue el más intelectual de todos sus amigos, el único que se preocupó verdaderamente por la tradición, estudiándola directamente en los museos: «He estado pensando sobre lo que significa la calidad en un artista... Bien ahora creo que la calidad de un artista deriva de la cantidad de pasado que lleva en él. Cuanta más tradición tenga, más calidad tendrá»<sup>50</sup>. Gris analizó las obras de sus antecesores desde un punto de vista puramente estructural y únicamente trataba de hallar líneas de continuidad entre ellas y su propia técnica cubista. Lo vemos en algunos de sus bocetos para ballet en los que las formas rococós son esencializadas y llevadas a su más simplificada expresión: la geometría. Las flores, los candelabros, las cestas, que debían adornar las telas de los trajes estilo Luis XIV, se convierten en semicírculos, en colores planos, en cenefas completamente abstractas.

El 11 de octubre Gris abandonará su tranquila vida en Boulogne-sur-Seine para marchar a Montecarlo, la preparación del Festival Francés debe comenzar. Juan Gris va dispuesto a trabajar no sólo en *Les Tentations de la Bergère* sino también en *La Colombe*, de la que Diaghilev le encarga también los decorados entusiasmado seguramente por su éxito en Versalles.

Nada más llegar a Montecarlo escribe a Kahnweiler: «No he empezado a todavía a trabajar porque he tenido que estar en el estudio de los pintores de escenarios explicándoles en detalle el decorado»<sup>51</sup>.

El día 20 continúa: «Se me obliga a ir al estudio de los pintores de escenarios cada día para vigilar que no cometan un error, pues a pesar de la maqueta de la cual han,

<sup>49</sup> Kahnweiler. *Juan Gris*. Op. cit. p. 76.

<sup>50</sup> Cit. en Silver, Kenneth. Op. cit. p. 128.

<sup>51</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CLXXXI.

por otra parte, echado abajo la mitad<sup>52</sup>, a pesar de los planos, ellos encuentran manera de equivocarse. Hasta ahora, con mi vigilancia, he logrado impedir los errores»<sup>53</sup>.

El 15 de noviembre: «Los decorados están casi terminados, afortunadamente. Estarían completamente hechos dentro de tres días si no fuera preciso detenerse hoy por falta de tela. Diaghilev debe llegar mañana, y la trae en su equipaje. Todavía no sé si voy a permanecer aquí algún tiempo o si voy a regresar inmediatamente después de terminar los decorados. Si tengo trabajo aquí, tal vez nos quedemos: pero si no rápido al tren. Esto me fastidia terriblemente»<sup>54</sup>.

El 26 de noviembre: «Yo me sigo aburriendo y tengo ganas de que esté todo acabado. Todavía no he visto los decorados enteros sino una parte que han colocado provisionalmente para que los bailarines ensayaran encima. Muy mal iluminados por otro lado. De *La Colombe*, todavía no he visto nada. (...) No he podido distraerme ni un momento porque continuamente se cometían tonterías. Ahora trabajo regularmente o casi con regularidad, pues no me ocupo más que de los accesorios que quedan por hacer»<sup>55</sup>.

El 9 de diciembre: «He tenido una gran contrariedad con *La Colombe*, pues el día que la hemos montado en el teatro, el martes último, comprobé que no se parecía en nada, ni en el color, a la maqueta. Es preciso que los pintores repinten todo el decorado. ¡Con tal de que no me ocurra una sorpresa parecida con Montéclair! He dado aquí las fotos de *La Colombe* y de Montclair que he retocado un poco para el programa y dos dibujos para el interior. Los he hecho pero no los encuentro bien. Me pregunto si no sería mejor que reprodujesen unos que vosotros tenéis en casa.. No sé todavía cuando regresaremos. No son las ganas lo que me faltan pues cada vez detesto más este país. Pero siento que si me marchara ahora podría suponer un enfado con Diaghilev, que podría entender mi partida como un signo de desprecio hacia su ballet»<sup>56</sup>.

El 12 de diciembre: «Para el programa, he dado a Diaghilev un dibujo para la portada y dos dibujos para la página de título. Son en suma las cosas teatrales que él quiere reproducir»<sup>57</sup>.

El 15 de diciembre: «Estoy trabajando duro y estoy encantado. Creo que he terminado»<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> Esto explicaría porque no conservamos hoy estas maquetas.

<sup>53</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta n° CLXXXII.

<sup>54</sup> Ibidem. Carta n° CLXXXIV.

<sup>55</sup> Ibidem. Carta n° CLXXXV.

<sup>56</sup> Ibidem. Carta n° CLXXXVI.

<sup>57</sup> Ibidem. Carta n° CLXXXVII.

<sup>58</sup> Ibidem. Carta n° CLXXXIX.

Por las fotografías de las maquetas que conservamos podemos intuir que la realización de este escenario construido no pudo ser fácil. Polunin, el pintor que lo llevó a cabo, se queja de su complejidad:

«El escenario para *La Tentation de la Bergère* (sic.) consistía en (...) una parte colgada y en una complicada construcción. La dificultad de transporte de las voluminosas partes construidas, algunas medían 20 pies de largo, y el problema que suponía elevarlos en un escenario en un corto espacio de tiempo, no compensaba los resultados obtenidos. Me parecía que todo podría haber sido simplificado y reducido de tamaño sin afectar al efecto artístico de la totalidad.

La pintura de la escena, ejecutada a partir de una maqueta coloreada preparada por Juan Gris, ofrecía las mismas dificultades que la maqueta de Matisse para *Le Chant du Rossignol*. Pero la maqueta de Gris era mucho más complicada debido a su general complejidad técnica, de elementos colgados y construidos. La original técnica *craché* de las paredes, las aparentemente inacabables superficies de escayola nos llevaban a un trabajo muy minucioso, mientras lo intrincado del dibujo en general y de las partes construidas en particular requería cuidado y una precisa ejecución»<sup>59</sup>.

Del telón para *Les Tentations de la Bergère* conservamos dos posibles proyectos y una fotografía de la maqueta, es decir, de lo que se llevó a cabo finalmente. Los dos posibles proyectos tienen aspectos completamente distintos. Siendo ambos naturalezas muertas, el primero está realizado en un estilo completamente cubista, mientras que el segundo, más adecuado al ballet para el que se destinaba, nos presenta un bodegón rococó de ofrendas al amor. Se ha sugerido que eran alternativas al telón finalmente utilizado, un verdadero telón en el que entre cortinajes aparecería el título del ballet, rechazando así la costumbre de utilizar un cuadro como telón.

El bodegón más clásico terminó siendo utilizado para su reproducción en el programa, Gris tapó las medidas y las anotaciones que debían de servir a los Polunin para el caso en el que se realizase y se lo entregó a Diaghilev. Esta vez el programa para el Festival Francés llevaba un Pierrot de Gris en la cubierta. Otro dibujo de Gris de una madre escuchando a su hija tocar el piano en el frontispicio que abría la parte operística; dos retratos de Gounod y su esposa realizados por Ingres; diez fotografías de cantantes; el diseño de Benois para el primer acto de *Filemon y Baucis*; una reproducción del cartel de Lamy para el estreno de dicha ópera; el decorado y los trajes de Benois para *Le Médecin malgré lui* y, finalmente, el decorado de *La Colombe*, con uno de los trajes y el retrato de Chabrier por Manet. La segunda parte del programa dedicada al ballet llevaba su propio frontispicio: un dibujo de Juan Gris con un noble del siglo XVII arrodillado ante una pastora remisa, hoy perdido. Seguían los dibujos de Braque

<sup>59</sup> Polunin, Vladimir. *The continental method of scene painting*. Dance Books, London, 1980. p. 69.

para *Les Fâcheux*, dos dibujos de Marie Laurencin para *Les Biches*, y el dibujo de Gris con las ofrendas a la pastora. Se reproducían en blanco y negro, modelos para el decorado y trajes de dicho ballet, añadiendo a esto diez páginas con las fotografías de Poulenc, Auric y los bailarines de la compañía.

Desafortunadamente de *La Colombe* sólo conservamos un dibujo marcadamente más cubista que el decorado para *Les Tentations de la Bergère*. Leamos de nuevo a Polunin que nos narra además cuáles fueron los problemas con los que se encontraron y que tanto molestaron a Gris:

«Aunque la simple maqueta construida por Gris para *La Colombe* ofrecía las normales dificultades de un modelo, se compensaba por su interesante construcción cubista, que recordaba al escenario de *Pulcinella*, aunque alejado en los tonos.(...)»

Gris personalmente no dio un toque de pincel en ninguna escena, pero por alguna razón decidió alterar los tonos y la técnica usada en el proceso de pintado de *La Colombe*, aunque le avisamos de que no lo hiciera.

La escena a pesar de las alteraciones, tenía una excelente apariencia en el estudio, ¡pero qué diferente apareció cuando se colocó en el escenario! En vez de una delicada armonía en blanco, negro, gris y azul, un sucio tono amarronado invadía todo el escenario. (...) Nada similar había pasado jamás. (...) Debido a las particularidades de construcción de la escena y la fuerte iluminación, la luz penetraba en el lienzo desde atrás, cambiando completamente los tonos fundamentales.(...)

Entonces se ideó un método que aunque lógico no se había utilizado nunca.(...)

Recubrimos toda la escena con una fina capa de anilina. (...) Entonces en poco tiempo, con un simple y completo retoque, todos los tonos se restauraron a su original y delicada relación»<sup>60</sup>.

Finalmente el 20 de diciembre vuelve a escribir a Kahnweiler: «He tenido que dejar de pintar durante los últimos días porque después de todo lo sucedido he sido llamado para hacer un decorado y dos trajes para Diaghilev. Son para *L' Education Manquée* de Chabrier, que tenía que hacer Picasso pero que en el último momento no ha hecho. Me ha ocupado cuatro días. Aquí ya hay signos de nerviosismo por la aproximación de los estrenos. Como siempre nada está preparado. Han comenzado a ensayar el ballet de Auric hoy. (...) He salvado la situación con *L' Education Manquée*, y Diaghilev estuvo muy agradecido, al menos durante dos horas. Ahora se ha olvidado de ello. Deseo escapar de esta atmósfera de locura e histeria en la que, como puedes imaginar, estoy siempre en un estado de nervios»<sup>61</sup>.

De este encargo sólo guardamos el boceto para uno de los trajes, aunque habría

<sup>60</sup> Ibidem. p.71.

<sup>61</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXCI.

que añadir una maqueta descubierta hace pocos años y que ha sido atribuida a esta opereta. Su estilo cubista, con una postal de la Torre Eiffel al fondo, nos hace dudar de esta asignación, parecería más adecuada a una obra contemporánea que a la de Chabrier que sitúa su acción en el reinado de Luis XVI. Este modelo seguramente corresponda a otro de los proyectos que surgieron a Juan Gris más tarde.

El 3 de enero de 1924 se estrena el ballet de Montéclair, dos días después *La Colombe*. Gris escribe el día 6 a Kahnweiler: «He tenido un montón de felicitaciones por *La Colombe* aunque la pieza es demasiado larga y tediosa. Los trajes están bien en cuanto al decorado, aunque están mal confeccionados. El de Barrientos está muy bien hecho, pero no se parece en nada a la maqueta y no resulta bien. El ballet de Montéclair ha sido un gran éxito. Los trajes también están mal hechos pero quedan bien en el aparato escénico. He salido a saludar en escena y Nijinska dice que nunca ha visto un conjunto tan complejo. ¡Pero qué mal lo he pasado los últimos días!. Salvo Nijinska que hace seriamente su oficio, y Diaghilev que conoce el suyo, nadie piensa ni prevé nada. Nadie tiene sentido común. Tengo prisa por dejar este ambiente que me exaspera. (...) Pero qué infernal es la existencia del teatro. Os aseguro que no tengo ganas de volver a empezar. Se vive en un continuo error y es imposible hacerse entender»<sup>62</sup>.

Debemos dar una explicación a esta carta. Los trajes mal hechos pero que quedan bien con el decorado fueron hechos por la Maison Muelle de París, sin embargo, el que llevaba la diva operística María Barrientos en *La Colombe*, «muy bien hecho», pero que en nada se parecía al proyectado por Gris fue realizado por la gran modista Jeanne Lanvin<sup>63</sup>, seguramente por exigencias de la propia soprano. Los trajes de Gris para *Les Tentations* fueron subastados en 1968 en Sotheby's. Todavía hoy conservamos alguno. Uno de los máximos pujadores de esta subasta fue la National Gallery de Camberra; también asistió el rico lord Howard que compró muchos de estos trajes, que han vuelto a ser subastados hace poco, tras su muerte, y adquiridos por el Victoria and Albert Museum.

Juan Gris habla del frívolo mundo del teatro en el que nadie prevé nada. No es extraño que el serio Juan Gris odiase este mundillo en el que uno de los principales bailarines de la compañía tras una larga fiesta en su villa, alquilada con dinero adelantado por la propia compañía porque endeudado hasta las cejas no puede hacerse cargo de sus débitos, caiga enfermo. Un bailarín principal, Woizikovsky, que tiene que ser llevado al teatro envuelto en una manta el día del estreno. Un ambiente que fue

<sup>62</sup> Ibidem. Carta n.º CXCIII.

<sup>63</sup> Juan Gris lo explica así: «*La Colombe* es demasiado aburrida y demasiado larga. Creo que a todo el mundo le gustó el decorado y los trajes excepto el de Barrientos. No tuvo noticia de mi diseño y tuvo el vestido que ella quería».

definido por uno de sus propios miembros como «un nido de víboras». No es extraño que Juan Gris estuviera deseando regresar a la tranquilidad de Boulogne-sur-Seine. Tenemos que añadir que además no estaba pasando por uno de los mejores momentos de su pintura: «Siento que estoy atravesando un mal período. No me siento seguro en ningún medio y estoy totalmente desprovisto de autoconfianza en mi obra»<sup>64</sup>.

Las principales críticas que recibió *Les Tentations* se refirieron especialmente a la disociación entre coreógrafo y pintor. En este ballet el pesado escenario de Gris parece haber dificultado el proyecto coreográfico de la Nijinska. Sokolova que tuvo que bailar esta pieza nos lo cuenta así: «La música era bella (...), y aunque el ballet estaba lleno de encanto en el ensayo, en cuanto lo vistieron, perdió la mitad de su gracia. Nada podría haber gustado menos a sus pinturas cubistas que el decorado que Juan Gris diseñó. El estilizado decorado, representando un jardín delante de un château Luis XIV, con sus suaves azules y grises, era de buen gusto, pero podría haber sido la obra de cualquier profesional de la escenografía para el último acto de una revista. Los trajes eran de textura gruesa y apagados. Nunca sentí al ballet llenarse de vida. El talento de Nijinska era para inventarse movimientos vigorosos y llenos de fuerza: no se sentía a gusto en las afectadas artificialidades de ese período, y la música de Montéclair necesitaba de un toque luminoso»<sup>65</sup>.

Parece que la única crítica positiva que recibió este ballet fue de Louis Laloy, que había escrito en el programa recuerdo: «Con su gran sensibilidad a todo aquello que es lo más remarcable, lo más perfecto de cada época, Diaghilev ha logrado reunir un cierto número de obras de compositores franceses posteriores a Luis XIV hasta nuestros días y, si puede decirse hasta el mañana»<sup>66</sup>.

Las críticas más duras vinieron por parte del prestigioso crítico de danza André Levinson:

«La coreografía de Mme. Nijinska está hecha en un estilo que evoca muy ligeramente los bailes antiguos, ceremoniosos pasos de *minuet* de los cortesanos, rápidos pasos de *bourré* para los campesinos. Mme. Nijinska ha rechazado la reconstrucción documental de los pasos de época de Pécour quien, estoy de acuerdo con ella, no hubiera tenido un valor teatral real. Pero creo que su gran timidez en la elección de los pasos proviene (...) de un conocimiento incompleto de la coreografía del siglo XVIII»<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Ibidem. Carta nº CLXXXVI.

<sup>65</sup> Sokolova. Op. cit. p. 214.

<sup>66</sup> Cit. en Lifar, Serge. *Serge Diaghilev. His Work. His Legend. An Intimate Biography*. Putnam, London, 1940. p. 418.

<sup>67</sup> Ibidem.

Levinson continúa:

«El desdén de Gris por el *trompe l'oeil* reduce el decorado a una rígida estructura. Su mente clásica, sublevada muy naturalmente a las encantadoras y fútiles libertades del estilo Regencia –la era de Montéclair– toma a Lebrun, más que a Watteau como maestro. Las columnas rosas y violetas de falso mármol (...) son una referencia a las pilastras de Mansard de la Sala de los Espejos en Versalles. Pero aquí también, Gris reduce la grandilocuencia barroca de Mansard, el marco de las cartelas, los perfiles de los capiteles, para simplificar las fórmulas. Sin duda, Henri Béraud, lo habría acusado de jansenismo»<sup>68</sup>.

*L'Education Manquée* fue estrenada el 17 de enero, Juan Gris escribe el día 21: «Estoy retrasando mi regreso porque no me han pagado por completo. Se me deben aún 2500 francos que no quiero que se les olviden porque yo lo haya dejado»<sup>69</sup>.

Juan Gris no se limitó a hacer sólo estos decorados sino que debemos añadir otro traje, esta vez para Anton Dolin, el nuevo protegido de Diaghilev, que actuaría en *Daphnis et Chloë*, de Ravel, junto a Sokolova. En este Festival Francés, planeado por el ruso, no podía faltar la obra que encargó al maestro francés para la temporada de 1912.

Sokolova nos vuelve a ilustrar: «Alguno de los vestidos se habían perdido, así que Juan Gris diseño para Pat (Anton Dolin) una simple túnica blanca con un borde negro, que mostraba su fina figura y apostura. Yo llevé uno de los vestidos para *L'Après-midi de une Faune* – el del dibujo rojo; y copié el estilo de mi peinado de una estatua clásica que estaba en un nicho en el camino de la Place de la Gare a la terraza y las salas de ensayo»<sup>70</sup>.

Después de Montecarlo *La Colombe* desapareció del repertorio de la compañía. No así *Les Tentations* que fue llevada a París para esa la temporada de primavera en 1924 y a Londres el 1 de diciembre de ese mismo año con otro título *The faithful sepherdess*, título del entretenimiento de *La Dame de Piques* en el que se inspira.

*Les Tentations de la Bergère* también se estrenó en Barcelona, en el Gran Teatro del Liceo el día 2 de mayo de 1925. Pero consultando la prensa de la época no encontramos ninguna mención relevante a los decorados de Juan Gris.

Después de la gira española de 1925 el ballet con música de Montclair desapareció también del repertorio. Una de las causas que se ha achacado era la complejidad en montar y desmontar el gran aparato teatral que Gris creó.

*L'Education Manquée* también fue eliminada, únicamente volvió a verse en París en el mismo año de su estreno. Diaghilev la suprimió seguramente al darse cuenta de

<sup>68</sup> Cit. en Garafola. Op. cit. p. 119.

<sup>69</sup> Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXCIV.

<sup>70</sup> Sokolova. Op. cit. p. 213.

que su pasión por la ópera no era correspondida por el público parisino que pidió el día de su *première*: «¡Qué bailen! ¡Qué bailen!»<sup>71</sup>.

Sin embargo los trajes de Gris para *Les Tentations de la Bergère* fueron reutilizados en otra obra, *Les Dieux Mendiants* o *The Gods go a-begging*, estrenada en Londres el 16 de julio de 1928. Para este ballet con música de Haendel, arreglada por Sir Thomas Beecham, se usaron también los decorados de Bakst para la producción original de *Daphnis et Chloë* en 1912. La reutilización de decorados se debió seguramente a que Diaghilev no confiaba en que esta pieza fuera a ser un éxito, como finalmente sucedió.

Aquí debería de haber terminado la relación de Diaghilev con Gris, pero no fue así. Serge Lifar recoge en su biografía de Diaghilev algunos de los cuadernos en los que el Zar de la danza apuntaba sus planes más inmediatos, Diaghilev parece volver a contar con Gris, para dos nuevos ballets: el primero con música de Montéclair, titulado *Les plaisirs champêtres*, y un segundo, con música de Godard, y titulado *Les contes de Perrault*, ambos de tema dieciochesco. Pero estos proyectos nunca se llevaron a cabo.

En cambio, sí sabemos que la última colaboración de Gris con Diaghilev fue para otra fiesta benéfica. Esta vez en los grandes almacenes de Printemps el 28 de mayo de 1924 a beneficio de la Cruz Roja. No conservamos absolutamente nada que nos pueda indicar cómo fue el gran tablado que, como en Versalles, Gris proyectó para las representaciones.

Se ha dicho que la maqueta generalmente atribuida a *L'Education Manquée* pudiera ser para esta fiesta pero no tenemos la certeza. Otros han relacionado un boceto escenográfico de Gris que perteneció a la colección de Gertrude Stein con esta gala. En este dibujo, un gouache sobre papel, aparece representada la cubierta de un barco. Se ha atribuido también a otro proyecto fallido de Gris: un ballet que quería presentar el Casino de París.

El 20 de agosto de 1924 escribe a Maurice Raynal: «Necesito tu ayuda. Tengo una carta de Varna pidiéndome que vaya a verle. Fui esta mañana y me pidió que preparara un escenario para él –un ballet corto con decorado y trajes de no más de quince minutos–. ¿Querrías hacer algo conmigo? Dale vueltas en tu cabeza y piensa una idea. Me estoy preguntando si podría ofrecerle el escenario de ballet que te enseñé una vez. De todos modos, le he dicho que no podría llevarle nada antes del 15 de diciembre»<sup>72</sup>.

Este fue su último proyecto escenográfico. El teatro no aportó nada a Gris y quizás él tampoco supo aportar nada al teatro. Las únicas palabras que pudo decir fueron: «He tenido bastante teatro. ¡Qué pérdida de tiempo!»<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Buckle. Op. cit. p. 468.

<sup>72</sup> Kahnweiler. *Letters*. Carta n° CXCVIII.



Abstract

This article examines the works for the theatre of Juan Gris –the painter of the Synthetic Cubism *par excellence*– and, above all, his relationship with Diaghilev and the Ballet Russes for whom he worked in the twenties. It discusses, through the painter's own works and various testimonies of the period, some of the problems posed by the plastic arts and the ballet in those years: the «Spanish» supremacy of Picasso, the *retour a l'ordre*, the recovery of the *Grand Siècle*, the problems with his own creativity with reference to Diaghilev's commissions, the interferences between the painter and the choreographer, and, also, the links between his stage designs and his paintings.

---

<sup>11</sup> Ibidem. Carta n° CXCII.



# ORCHESTICS

## A SYSTEM OF HUMAN MOVEMENTS<sup>1</sup>

DR. GEDEON P. DIENES

«Less than one hundred years ago –wrote Joseph H. Mazo in his 'Prime Movers' in the late seventies– several people decided that they wanted to dance and realized that the kinds of theatrical dance being performed were academic, empty-headed or both». One of these people was Isadora Duncan who in 1900 came to Europe to revolutionize dancing. She had a brother, Raymond, who «organized» a colony in Paris and taught «Greek gymnastics», but none of them considered Greek art as some ethnic source: both tried to find the laws of free human movements hidden in, or rather revealed by, Greek sculpture and drawings as sources of natural dancing. They indeed turned out to be prime movers of modern dance, actually in Europe. (As a child I happened to be a member of that colony.)

In 1905 a Hungarian lady, by the name of Valéria Dienes –after graduating from the conservatory– obtained her Ph.D. in Philosophy, MA in Mathematics and aesthetics at the Budapest University (unheard of for a woman in those days) and later attended the philosophical courses of Henri Bergson at the College de France in Paris (between 1908 and 1912). It so happened that for recreation after theoretical studies she started attending the courses of Raymond and went to see Isadora three times in the Chatelet Theatre.

These impressions combined to a challenge for her scientifically trained mind and turned her interest towards the problems of analyzing human movements, of trying to find out and formulate the rules and laws governing them. Back in Budapest, in 1912 her acquaintances induced her to start a course. Her first study was published in 1915 in Hungarian and the first performance of her school of orchestics was a tremendous success in 1917 in the Budapest Urania Theatre with about one hundred pupils.

---

<sup>1</sup> An Unpublished lecture delivered at the Folk Dance Department of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

This was the beginning of three decades of development (until 1944) during which Valéria Dienes evolved her ideas of the movement system called orchestics (from the Greek word *orcheomai*- «i dance»). «Everything that moves produces some change in space, in time and in force», she wrote and called these the physical criteria of movement (including the movements of lifeless matter). When performed by a conscious living being, the movements carry expression or meaning and this constitutes the psychological criterion of human movement. These four criteria represent the four main chapters of the system of orchestics, i.e. «plastics (or perhaps «kinetics»), rhythemics, dynamics and symbolics.

Kinetics (centered on the study of space) is founded chiefly on the interaction of the moving human body and its environment. Relative kinetics is the study of the body units ( parts of the body) moving in relation to one another without any displacement of the entire body, i.e. the motosphere (consisting of movements «on the spot»). Absolute kinetics is the study of the body traveling in space, i.e. displacing itself (its motosphere) in relation to the environment.

Viewed from kinetics, space consists of two parts, the human body and the environment. These are connected by gravitation and by the recalcitrance of matter. The latter –consisting usually of the atmosphere– can be disregarded but the former binds us to the lithosphere (the solid state of matter) in a wide variety of ways. The environment may be stable environment and the pieces of matter detached from the main mass are parts of the mobile environment.

Two types of mobile environment can and should be distinguished: pieces of matter transmitting the body weight to the stable environment (shoes, vehicles etc.) and pieces of matter whose weight is transmitted by the body (a jacket, a ball, a cane, etc., confer the instrument dances). In the last analysis the mobile environment may either have a transmitting function or be in a transmitted state, - And both types can be studied at rest and in motion. The analysis should start by identifying the most natural relationship between the human body and the environment, in other words, to find the «contact points» between the two.

Humans became humans when they chose the two-prop contact instead of the four-prop support. The use of two legs for support is the most natural means of displacing the body in our current state of development. When two props undertook the struggle against gravitation, the other two became free to fill the space around the body with a large variety of movements. This space is called the motosphere which has an outer and an inner border. The outer limits constitute a spherical surface, the inner border consists of any objects within the sphere including the body itself, i.e. its anatomic constitution.

A human body can also transfer its motosphere from one place to another by different modes of displacement. Raymond realized that there were three fundamen-

tal elements of displacement by which the motosphere can travel: the step, the leap and the jump. These are defined as follows: the step is a change of props touching the floor (i.e. preserve their contact points) while the body weight is transferred. The leap is a change of props while both legs are in the air and the contact points alternate. The jump (or skip) is a change of contact points without changing the prop or props. These elements can be combined into two-element, three-element, etc. modes of displacement. These are the rudiments of locomotion, i.e. absolute kinetics.

For analyzing movements on the spot, the human body is represented by lines and swivel points, i.e. lines that are attached at one end or at both ends to another part of the body. They are referred to as body units. The main units are the three parts of the arms (upper, lower and hand), of the legs ( thigh, lower leg and foot or sole), the two suspension lines (shoulder line and hip line) and the main line from the head through the neck, the trunk to the hip line. The limbs consist of primary, secondary and tertiary units which –when only one of them is moving– invariably describe spherical lines. For describing any other line at least two units have to be moved.

Duncan –laying stress on visuality– used the primary and secondary units of the arms in two relations: in straight line and at a right angle. In orchestics these came to be developed later into arm scales (parallel to the European major and minor scales in music), namely into the straight scale and the rectangular scale, then the obtuse-angle scale and the acute-angled one. These ideas have permitted to devise a wide variety of new forms and movements, not to speak of the asymmetrical combinations. This came to be called the chapter of relative kinetics.

Duncan's chief (and often only) concern was to keep the body in the profile plane (forward and backward) which he borrowed from the posture of Greek statues and which ensures equilibrium. This prompted Dienes to put the body into the center (origin) of a system of co-ordinates which led to the use of the frontal plane (in addition to the profile plane) and eventually to the trihedral (or three-dimensional) system of movements.

These are the fundamentals of kinetics, i.e. of space study which have proved to be a fertile ground for choreographers to invent new forms of movements.

Astorrhythmics, the time study, of human movement, the Duncan-Dienes system relies on Greek prosody. This is not the cosmic notion of time but a subjective time, the time of the arts. Beside this there exists objective time which can be measured and can be compared with its own parts. This is dictated by objectivities, like the revolution of the Earth around the Sun, producing the seasons, or the rotation of the Earth around its own axis, producing days and nights. This is the time objectively dictated by the cosmos. Replying to these dictates is my own subjective and very personal time. My body dictates and psychological time, like the beating of my heart or my breathing, or any symptom of metabolism etc. Neither the objective time nor the subjective time

can be measured by integers (whole numbers). We are aware of the problem of leap years and know that a day and a night are not of equal duration on all latitudes.

Greek culture had evolved a time division or time segmenting called prosody, deriving from one of the most natural expressions, i.e. human speech. We have received this ready-made from antiquity. The division of time into units and the stress laid on any segment constitute the time study, i.e. rhythmic. Without units and some mode of grouping them, no patterns can be constructed.

As the unit of time division we accept the mora, i.e. the unit of metrical time, which will impress patterns on the duration felt to be a sequence of identical units. The metrical feet, which are called here time feet, can be used for designing patterns into space by combining the corresponding rhythms in movement. The time feet can be designed into space by using combinations of the three basic elements of displacement; step, leap and jump. For instance the four-mora dactyl (long, short, short, i.e. taH-ti-ti) can be performed by a leap or a jump plus two steps, or the ionic a minore by two steps and two leaps (ti-ti-taH-taH).

It is interesting to note that the three-mora, the four-mora and the six-mora combinations come more naturally to the human body than, for instance, the five- or seven-mora patterns. The paions (for instance taH-ti-ti-ti) or epitrites (like taH-taH-taH-ti) may give the impression as if something were missing. In fact what seems to be missing are, of course, only the sixth mora and the eighth mora which would make them into ionics or dochmioses. For the unusual character of the odd-mora time feet we may recall the difficulties Nijinsky had when teaching Stravinsky's «*Le Sacre du printemps*» which has beats of five-four time, 11-four time, 7-four time, extremely difficult for European ears which are used to treble and quadruple rhythms, i.e. «common time».

Dynamics –the study of effort– deals with the physical causes of all movements. Here again we distinguish relative and absolute dynamics, responsible for the energy fed into the body to start a movement which is to spend it. Accordingly, each movement has an ascending and a descending line of what is called an energy wave. Dynamics may be referred to as the input- output theory of orchestics. The motion of lifeless matter obtains its input from the outside, from another piece of matter, but human movements obtain their input from inside, i.e. from the body itself, or rather from the spiritual or at least physiological part of man as a psychosomatic being. The motion of lifeless matter is unintended, i.e. has no purpose while the movement of a living being is governed by some purpose, by intention.

This has brought us to the fourth criterion of human movements, namely their meaning, their content. Symbolics is the realm of expression, of communication. When thoughts and emotions are brought to the periphery of the body, the movements fulfill their social function, carrying some message from one mind to another. The study of

movements as message carriers has led Valéria Dienes (relying on a Bedrgsonian background of semantics) to develop her theory of evologic, i.e. the logic of evolution based on four fundamental laws: -time synthesis (the fusion of past and future in the present), emergence (cf. creativity), absence of identity (cf. diversity) and irreversibility (forward direction).

We have not yet spoken of the theatrical productions that were born out of these considerations and of their realization, like the historical dance dramas ( e.g. «Mystery of Saint Emeric» in 1939), of the biblical plays (e.g. «The Eight Beatitudes» in 1926 or the «Ten Virgins» in 1934) and the children's plays and many other dance compositions for the stage.

In a short lecture as this, it is evidently impossible to give a comprehensive survey of a system of human movements, so we have given some basic snapshots conveying a general idea of this Duncan-inspired line of Hungarian dance culture which lived for thirty odd years and then –after half a century of «compulsory» slumbering– is being resuscitated by the aged who remember and is practiced by the young who are ready to assimilate and further develop it under the aegis of the new Society for Movements Culture organizing post-graduate courses at the Hajnal Imre University for Health Sciences.

Dr. Valéria Dienes's book on orchestics- *Orkesztika –mozdulatrendszer–* was published in Hungarian in Budapest in 1996 (163 pages with 93 illustrations). Edited and introduced by Dr. G.P. Dienes. The book is accessible in the Dance Collection of the New York Public Library.

## Abstract

En 1915 Valeria Dienes publicó su primer estudio en el que ofrecía una primera visión sobre el análisis del movimiento del cuerpo humano a través de la indagación en las leyes y reglas que lo gobiernan. A lo largo de las tres décadas siguientes (hasta 1944) desarrollaría el sistema de movimiento humano que denominaría *Orchestics*. En este artículo el hijo de la investigadora y coreógrafa húngara hace una breve revisión de los principales aspectos que conforman este sistema poniendo de relieve un fenómeno digno de ser tenido en cuenta a la hora de considerar el nacimiento y primer desarrollo de la danza moderna en Europa.





## DUE VENEZIANI A LISBONA: VALENTINO CAPON E FRANCESCO MAGRI

RITA ZAMBON

Nella seconda metà dell'Ottocento il Teatro São Carlos di Lisbona vide un avvicinarsi di coreografi provenienti dall'Italia, una conferma dello stretto legame tra i due paesi già esistente dal secolo XVIII. Erano rappresentanti del nuovo stile del ballo romantico «alla francese» o esponenti della scuola italiana di fine secolo, più propensa a raccontare storie anche fantastiche secondo le modalità del ballo pantomimo. Alcuni di essi sono noti, come Carlo Blasis, Luigi Danesi (che si firmava «Coreografo di S. M. Don Luigi II re di Portogallo»), Eugenio Casati, altri invece sono di «seconda fascia», dalla vasta produzione italiana e che furono protagonisti anche in grandi teatri stranieri (la capitale portoghese infatti rientrava nel novero delle città ambite dai coreografi italiani, come Londra, Parigi e Vienna). In questo articolo ci si occuperà di due artisti appartenenti a questa schiera, tracciandone una breve biografia e cercando di illustrarne le caratteristiche, inserendoli quindi nella realtà teatrale che in quel momento viveva Lisbona, magari stimolando così ulteriori ricerche «in loco».

\* \* \*

All'inizio degli anni Cinquanta a Lisbona si stava progressivamente imponendo il gusto per il balletto romantico, anche se con qualche difficoltà, dopo che i primi tentativi datati 1835 e 1843 non erano stati accolti con molto favore dal pubblico<sup>1</sup>. La venuta di Arthur Saint-Léon (1854-56), uno dei maggiori esponenti, fu decisiva per il cambiamento di tendenza e salutata con grandi applausi; ma, dopo l'insuccesso di Carlo Blasis (1857-58), si assistette alla decadenza dello spettacolo di danza, considerato ormai in subordine a quelli operistici<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vedi Sasportes, José. *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1970, pp. 199-205; Carreira, Xoán M. *Il balletto nella Penisola Iberica e nei Paesi latino-americani*, in *Musica in scena*, Torino, UTET 1995, v. V: L'arte della danza e del balletto, pp. 688-89.

<sup>2</sup> Vedi Sasportes, *cit.*, p.214 e Carreira, *cit.*, p. 690.

Prima e dopo Saint-Léon si presentarono al São Carlos rispettivamente Valentino Capon e Francesco Magri, accomunati dalla stessa origine (entrambi erano nativi di Venezia) e dall'aver studiato alla stessa scuola (quella del Gran Teatro la Fenice)<sup>3</sup>. Il secondo è il più famoso, essendo stato un «primo ballerino per le parti» assai stimato, tanto da essere scelto come insegnante di mimica alla Scala, e un valido coreografo, mentre Capon, bravo «primo ballerino danzante», si dedicò alla composizione di balli solo saltuariamente. Non furono i soli veneziani che si esibirono nel teatro più importante della capitale: Giovannina Pitteri fu prima ballerina nella stagione di Blasis, che per lei creerà *A dançarina veneziana* ambientato proprio al Teatro la Fenice di Venezia<sup>4</sup>.

### *Valentino Capon*

Valentino Capon (nei libretti si trova anche Cappon) apparteneva ad una famiglia composta dall'anziano padre Domenico, di professione artigiano, dalla madre Colomba e da altri sei tra fratelli e sorelle<sup>5</sup>. Uno di loro, Antonio, si iscrisse alla Scuola di Ballo fin dalla sua apertura nel 1832 all'età di 20 anni ed ebbe una buona carriera come «ballerino di mezzo carattere», a Venezia e in giro per l'Italia. Al secondo concorso indetto dalla Scuola il 15 aprile 1833 si presentarono Lorenzo, di 14 anni, e Valentino, di 9 anni non ancora compiuti (essendo nato il 13 novembre 1824), e furono accettati entrambi. Lorenzo cercò subito di fare esperienza in teatro approfittando dei permessi che la Presidenza della Fenice concedeva per andare a lavorare fuori città durante il periodo di chiusura in estate, Valentino invece comparì nei teatri veneziani nel 1835 insieme a due compagni di scuola, Carlo Dallanese e Luigia Milesi, formando un terzetto molto affiatato che da allora cominciò a girare per le città del Veneto e del Friuli, sempre accompagnato dalla madre di Luigia, che divenne la loro «manager». I tre ragazzi entrarono nel novero dei «ballerini di mezzo carattere» della Fenice nella stagione di carnevale del 1840, e con questo rango parteciparono agli spettacoli che si svolgevano

<sup>3</sup> Per quanto riguarda le vicende della Scuola di Ballo del Gran Teatro la Fenice vedi Zambon, Rita, *1832-1862: la breve vita della Scuola di Ballo del Gran Teatro la Fenice di Venezia*, in «Chorégraphie», anno 5, n. 10, autunno 1997, pp. 113-131.

<sup>4</sup> La Pitteri fu allieva della Scuola del Gran Teatro la Fenice dal 1850 al 1852, poi insieme alla sorella Amalia passò alla scuola di Carlo Blasis. Un altro allievo della Scuola fu Dario Fissi, fiorentino, coreografo nella stagione precedente (1865-66) la venuta di Magri.

<sup>5</sup> Archivio Storico del Comune di Venezia, Anagrafe: Rubrica Generale 1° novembre 1857. Archivio Storico del Gran Teatro la Fenice (d'ora in avanti A.S.G.T.I.F.), Scuola di Ballo. Scritture spirate o sciolte e relativo carteggio dal 1832, anni 1832-1836.

anche in altre città del Regno Lombardo-Veneto, come Padova e Cremona. Nella primavera del 1842 fu data a Capon la prima occasione per distinguersi: il maestro della Scuola Carlo Scavia compose un passo a due per lui e Luigia Milesi, da eseguirsi durante il primo atto del ballo semiserio di Emanuele Viotti *Li bravi*<sup>6</sup>.

Nel 1843 Valentino ebbe il riconoscimento della sua crescente abilità nella danza quando venne scelto per eseguire un passo a cinque con Pasquale Borri e Adele Polin (primi ballerini assoluti di rango francese), Rosa Clerici (prima ballerina assoluta di rango italiano), e con Adelaide Charrier (prima ballerina per accompagnare), all'interno del primo atto del ballo *Gli Ugri all'assedio di Bergamo* di Viotti<sup>7</sup>. La critica però dimostrò di non apprezzare molto questo momento di pura danza:

«Quanto alle danze, un ballo ungherese intrecciato dalle seconde parti, e con cui principia quasi lo spettacolo, ha qualche novità di figure e parve degno di lode; ma poca lode meritò invece un altro ballo dello stesso tenore, e seguito a cinque dalle prime. Quelle ballerine adoperate da' ballerini a modo de' trapani, quelle giravolte a mezza vita, non fecero certo bel vedere e furono, come si disse, disgradite»<sup>8</sup>.

Anche durante la primavera Valentino Capon si esibì a fianco di Luigia Milesi e Anna Scavia nel ballo di Giovanni Fabbri *Guglielmo Tell* allestito assieme all'opera *Il Giuramento* di Saverio Mercadante al Teatro Gallo di San Benedetto. Da quel momento cominciò la sua carriera di ballerino «danzante», che interveniva soprattutto nelle danze e nei divertissements, e raramente ricopriva ruoli di protagonista all'interno della storia. Allievo del maestro Carlo Scavia, che dal 1839 aveva insegnato alla Scuola della Fenice e resterà in carica fino alla chiusura nel 1862, era fornito di un bel fisico e di talento, unito a forza e a leggerezza; veniva lodato per il suo modo di danzare preciso, brioso, risultando spesso più gradito della ballerina sua partner.

Nel 1845 si sposò con Savina Gonzaga, nata a Milano nel 1821 e ballerina anch'essa, allieva della scuola della Scala, conosciuta ad Asti durante la stagione di primavera: in coppia con lei danzò soprattutto in città di provincia – in senso teatrale – come Bergamo, Piacenza, Novara, Modena, ma anche a Torino e Milano. Nella stagione inverno-primavera 1851-52 furono al São Carlos di Lisbona, provenienti dal Teatro di Navarra<sup>9</sup>, e in quell'occasione Valentino Capon si cimentò per la prima volta (in base alle notizie che finora abbiamo) con la coreografia. Egli presentò il ballo *As Nereides*, due «bailes phantasticos»: *Alcindor ou O órfão d'aldêia* (musica di F. N. dos Santos Pintos) e *A Rainha das Flores*, e il «baile jocoso» *As Quatro Nações*. Ripeté l'esperienza di coreografo tre anni dopo, a Reggio Emilia, durante la fiera del 1855, in

<sup>6</sup> A.S.G.T.I.F., busta Manifesti 1841-42, primavera.

<sup>7</sup> Ivi, busta Manifesti 1842-43, carnevale.

<sup>8</sup> «Gazzetta Privilegiata di Venezia», venerdì 3 marzo 1843, n. 51, p. 201.

<sup>9</sup> Sasportes, *cit.*, p. 347.

cui propose *I masnadierei*. A Lisbona il pubblico non gradì molto il primo lavoro, basato sulla mitologia, perché ormai si era entusiasmato anch'esso, come tutto il pubblico europeo e non, per il ballo romantico; così Capon ripiegò sull'*O órfão d'aldêia*<sup>10</sup> che ottenne un successo maggiore, soprattutto perché il coreografo aveva creato «não uma dança importada do estrangeiro, como quase sempre acontece, mas uma dança imaginada e composta para a nossa cena»<sup>11</sup>. Il ballo narra la storia di Alcindor –interpretato *en travesti* da Sophia Constanza–, un trovatello che si rivelerà essere il figlio di un principe grazie all'intervento della Fata Melusina (Luiza da Rose). Vi sono inserite danze campestri nel quadro I, danze di silfidi nel quadro II all'interno di un sogno (elemento quasi indispensabile nei balletti romantici), e il gran ballabile finale (quadro VIII). Valentino Capon era il Principe dei Silfi e ballava il «passo a dous dos Genios» con Genoveffa Monticelli, una ballerina proveniente dal Teatro Regio di Torino che aveva ricevuto un'accoglienza entusiastica la stagione precedente<sup>12</sup>. Savina Gonzaga invece era Susette, una paesana che si vede costretta a sposare il fattore Nicodinos per salvare il padre dalla rovina, pur amando un altro: ovviamente anche la sua situazione sarà risolta dalla Fata.

Quella di Lisbona fu forse anche l'ultima volta in cui Capon si esibì accanto alla moglie: infatti lo troviamo a Mantova nel 1854 in coppia con Adelaide Charrier. Savina però non doveva aver abbandonato le scene, perché nell'anagrafe del 1865 di Venezia, città ove i coniugi avevano la residenza, è qualificata ancora come «ballerina»<sup>13</sup>. Valentino Capon ritornò nella capitale lusitana nella stagione 1866-67, mentre era coreografo il suo compagno di scuola Francesco Magri. Le notizie sulla sua carriera si fermano all'autunno 1876, quando a Bologna partecipò come «mimo» al ballo *La giocoliera* di Pasquale Borri, riprodotto da Vincenzo Schiano. E nella città felsinea tornò spesso, almeno fino al 1883, pur continuando a vivere a Venezia, dove risulta ancora all'anagrafe del 1889.

### *Francesco Magri*

Anch'egli veneziano, nacque il 12 gennaio 1821 e venne iscritto alla Scuola del Gran Teatro la Fenice nel 1837<sup>14</sup>. Dopo due anni ebbe il primo contratto come «primo

<sup>10</sup> *O órfão d'aldêia / Baile phantastico / em 9 quadros. / Composto e Dirigido / por / Valentim Cappon. / Para se representar / no / Real Theatro / de / S. Carlos.* Lisboa, Typ. de Elias José da Costa Sanches, 1852, pp. 23.

<sup>11</sup> Sasportes, *cit.*, pp. 207-208.

<sup>12</sup> Sasportes, *cit.*, p. 206-207.

<sup>13</sup> Archivio Storico del Comune di Venezia, Anagrafe: Rubrica Generale 1° novembre 1857.

<sup>14</sup> Archivio Storico del Comune di Venezia, Anagrafe: Rubrica Generale 1° novembre 1857. A.S.G.T.I.F., Scuola di Ballo. Scritture spirate o sciolte e relativo carteggio dal 1832, anno 1839.

ballerino di mezzo carattere» ed esordì nella stagione di carnevale-quaresima 1839-40; il primo ruolo di una certa importanza fu nel ballo *Elena di Lepanto* del coreografo Emanuele Viotti durante il carnevale 1842. Questi era un rappresentante della scuola italiana che si rifaceva a Salvatore Viganò e Gaetano Gioja, i più grandi interpreti del coreodramma: anche Viotti infatti cercava di rendere tramite il gesto pantomimico i sentimenti e le passioni che venivano ispirate molto spesso dalla lettura dei romanzi coevi. Era molto amato dal pubblico veneziano, tanto da tornare alla Fenice per ben sei volte (1838, '39-'40, '41-'42, '42-'43, '45-'46, '57-'58), e Magri spesso lavorò con lui anche in altre piazze (vedi Appendice).

Sempre in quel 1842 il nostro doveva avere il primo contatto con un genere completamente diverso da quello a cui la Fenice lo aveva abituato, cioè col cosiddetto «ballo romantico»: al teatro Eretenio di Vicenza si diede infatti in estate *La Silfide* di Filippo Taglioni, in cui danzavano la figlia Maria e Domenico Mathis. Il personaggio interpretato da Magri *en travesti* era quello di Madge, la vecchia strega che regala a James la sciarpa avvelenata per vendicarsi dell'offesa subita. Ancora un ruolo mimico «romantico» fu Ilario in *Gisella o le Wili*, riprodotto da Nathalie Fitz-James alla Fenice nella primavera del 1843.

Finalmente nel 1844 finì la Scuola e con essa il vincolo contrattuale che lo legava al teatro veneziano, e queste furono le lusinghiere parole con cui la Presidenza giudicava il suo operato: «[...] gode la scrivente di poter testimoniare [...] la piena sua soddisfazione tanto pel contegno usato in scuola, quanto per le offerte risultanze di studio, massime nella mimica»<sup>15</sup>.

Magri cominciò la carriera di «primo mimo» a Padova, in un contesto insolito per un ballerino, interpretando il ruolo muto di Carlo I Re d'Inghilterra nell'opera *Gli Anglicani*, ossia *Les Huguenots* di Meyerbeer; continuò poi a Genova, Bologna e Trieste, città che assistette alle sue prime prove come coreografo. Ma arrivò il 1848, anno della Prima Guerra d'Indipendenza italiana: Venezia si ribellò al dominio austriaco e proclamò la Repubblica, gli spettacoli furono cancellati e gli artisti rimasero senza lavoro. Così un gruppo di ballerini, tra cui Magri, chiesero alla Commissione d'ordine pubblico di poter avere il lasciapassare per abbandonare la città, che però, stremata dal colera, capitolò all'assedio nell'agosto del 1849. La vita teatrale ricominciò regolarmente in novembre, quando si allestirono spettacoli di commedia, opera e ballo nei teatri minori. All'Apollo Magri compose *Una burla in villeggiatura*, scherzo mimico, e *I viaggiatori all'isola d'amore*, balletto magico-mitologico, e partecipò come coprotagonista al ballo serio *Il duca e il paggio* di Giuseppe Rota, anch'egli ai

<sup>15</sup> A.S.G.T.I.F., Scuola di Ballo. Scritture spirate o sciolte e relativo carteggio dal 1832, anno 1844, minuta del 2 maggio 1844, prot. n. 460.

primi tentativi di composizione. I due principali interpreti della scuola mimica della Fenice ebbero un grosso successo, che si ripeté nel carnevale 1850 nei balli diretti da Domenico Ronzani, ancora di gusto romantico, tra cui *Esmeralda* con Augusta Maywood, in cui Rota impersonava Febo e Magri era Quasimodo. Spesso durante la sua carriera di «primo mimo» Magri sarà protagonista delle «azioni mimiche» di Rota, che innoveranno la concezione compositiva della coreografia, portando al «ballo grande» di Luigi Manzotti<sup>16</sup>.

Magri continuò a danzare per tutta la sua vita, parallelamente all'attività di coreografo, in maniera sempre elogiata dalla critica, che pure non era molto tenera nei confronti della vecchia scuola mimica, tipicamente italiana, e che considerava le scene pantomimiche alla stregua di *entr'acte* tra un ballabile e l'altro. Tra l'altro fu protagonista, insieme all'altra ballerina italiana Rita Sangalli, della prima rappresentazione all'Opéra di Parigi di *Sylvia ou la Nimphe de Diane* di Louis Mérante (1876, musica di Léo Delibes), in cui interpretava Orion, il cacciatore nero che insidia Silvia.

Nel 1886 approdò alla Scala, partecipando alla prima di *Amor* di Luigi Manzotti, e in questo teatro lavorò fino al 1889, assumendo da quell'anno l'incarico di Maestro di Mimica, che mantenne fino al 1892. Morì a Milano nel novembre del 1895<sup>17</sup>.

Francesco Magri, come si è visto, fece i primi tentativi nel campo della composizione a Trieste (1846) e a Venezia (1849); come coreografo di balli di mezzo carattere presto raggiunse una buona fama che lo portò a Padova, Parma, Verona ed infine nella città più importante del Nord Italia, Milano. Nel carnevale del 1856 infatti fu chiamato al Teatro alla Canobbiana assieme a Giuseppe Rota, che approfittò della abilità del compagno nel comporre questo genere di balli inserendo in una delle sue «azioni mimiche», *Un ballo nuovo*, proprio una sua creazione: all'Opéra di Parigi Monsieur Paulin (interpretato da Magri) inventa al posto di un ballo serio, miseramente fallito, il divertimento mimo-danzante *Triton in China* e lo scherzo comico *Vecchi e giovani*. I due amici realizzeranno poi il loro sogno di lavorare nel più grande teatro parigino, Rota nel 1864 e Magri, come detto, nel 1876.

Il ballo che Magri creò per la Canobbiana fu l'azione mimo-fantastica *La favorita e la schiava*, musica di Pietro Bianchini. La storia narra la gelosia tra Idemé, la favorita del sultano, e Zulima, la schiava, nuova fiamma del volubile sovrano; nella prima edizione si assiste ad una fine tragica: Idemé, travestita da Gran Sacerdote, uccide Zulima durante il matrimonio, ma la vendetta del sultano non può compiersi, perché lo scoppio di una mina sotterranea seppellisce tutti. Questo ballo era imperniato

<sup>16</sup> Notizie sulla personalità di Giuseppe Rota si possono trovare in Zambon, Rita. *Il Gran Teatro la Fenice*, in *La danza in Italia*, Roma, Gremese Editore 1998, pp. 121-24.

<sup>17</sup> Notizia tratta da «Monatshefte für Musik-Geschichte», 28, 1896, Leipzig, Breitkopf & Härtel, p. 98.

sull'opposizione tra la «prima mima» di stile italiano, Idemé, e la «prima ballerina danzante di rango francese», Zulima, interpretate a Milano da Teresa Ceresa e Antonietta Citterio. Il capo degli eunuchi era invece Marco Magri (11 o 13 febbraio 1830 - 12 giugno 1884), fratello di Francesco, anch'egli allievo della Scuola della Fenice e bravo mimo, soprattutto per le parti comiche o di carattere, occasionalmente coreografo: nella primavera del 1868 curò alla Fenice i ballabili dei grand-opéra *Faust* di Charles Gounod e *La Favorita* di Gaetano Donizetti<sup>18</sup>.

Francesco Magri riprese questo suo cavallo di battaglia a Parma (1858), a Trieste (1861) e a Piacenza (1862), senza apportare variazioni. Per la replica di Ferrara, primavera 1862, però, il coreografo decise di volgere il ballo al gusto romantico ormai da tempo imperante, abbandonando le forti tinte proprie della scuola italiana. Questo cambiamento si nota fin dal nuovo titolo: *Un sogno nell'Harem*, sogno che fa Achmet, il sultano, sotto l'effetto dell'oppio, immaginandosi Zora, la schiava, tra le Uri; vennero inserite molte più danze, tutte composte da Magri, escluso il pas de deux tra Zora e Achmet, generalmente opera del primo ballerino. Il ballo poi ha un lieto fine, che riduce al minimo il confronto drammatico che era il perno dell'azione: Zayda, la favorita, accetta il volere del sultano e riceve in cambio la libertà. In questa versione il ballo venne proposto a Roma, Palermo, Cremona, Venezia e a Lisbona (stagione 1866-67) col titolo *Um Sonho de Vizir*.

Nella città portoghese Magri presentò inoltre un lavoro che aveva già dato all'Her Majesty's Theatre di Londra nel 1864, *Bacco ed Arianna*, e che riprese tre anni più tardi a Parma. Il coreografo veneziano arrivava, come abbiamo già avuto modo di dire, in un momento in cui la danza cominciava ad avere sempre meno importanza all'interno della serata teatrale, fino a giungere, secondo le parole di Sasportes, alla «esterilidade absoluta do fim do século»<sup>19</sup>. Destino comune anche all'Italia: dopo l'unità (1861) lo spettacolo di danza entrò in una crisi tale da far dimezzare il numero di balli rappresentati, sia per l'alto costo degli allestimenti sia per l'effettivo disinteresse che ormai il pubblico dimostrava<sup>20</sup>. Facevano eccezione i «balli grandi» di Luigi Manzotti: *Excelsior* (1881), *Amor* (1886), *Sport* (1897) catturarono le platee grazie agli effetti da «colossal» e al largo impiego delle masse. Per quanto possa sembrare strano, un successo così eclatante come quello di *Excelsior* (centinaia di repliche in pochi anni in

<sup>18</sup> Marco Magri sposò Rosa, ballerina, ed ebbe tre figli (Archivio Storico del Comune di Venezia. Anagrafi del periodo unitario).

<sup>19</sup> Sasportes, *cit.*, p. 214.

<sup>20</sup> Per un'analisi approfondita di questo periodo della storia del ballo in Italia vedi Celi, Claudia. *Profiani decadenti e parate trionfali: il «ballo grande» (1861-1899)*, in *Musica in scena*, Torino, UTET 1995, v. V: L'arte della danza e del balletto, pp. 128-131; Kuzmick Hansell, Kathleen. *L'epilogo. La fin de siècle*, in *Storia dell'opera italiana*, Torino, E.D.T. 1988, v. V: La spettacolarità, pp. 297-302.

Europa ed in America) non arrivò nel principale teatro di Lisbona, al contrario di quanto accadde nei teatri di Spagna, Francia, Inghilterra, Russia e del Nuovo Mondo, anche nei paesi latino-americani<sup>21</sup>.

Ritornando a Francesco Magri, egli sarà ricordato come coreografo proprio per *Un sogno nell'harem*, anche se legò la sua fama soprattutto alla bravura come interprete, secondo quanto ricorda l'autore del necrologio nei «Signale für die Musikalische Welt» (November 1895, n. 57, p. 906):

«Prima di dedicarsi alla coreografia, Magri fu un distinto ballerino, la cui arte suscitò sensazione non solo in Italia»<sup>22</sup>.

## Abstract

La presencia de coreógrafos italianos en Lisboa es constante a lo largo de todo el siglo XIX. Este artículo se ocupa de Valentino Capon y Francesco Magri, dos coreógrafos que pueden incluirse dentro de la escuela italiana de baile caracterizada por estructurar los relatos mediante el baile de pantomima. A través de una escueta biografía de ambos artistas, se intenta mostrar el tipo de trabajo que llevaron a cabo en el contexto del teatro en Lisboa en la segunda mitad del XIX. Finalmente, se ofrece una tabla en la que se recogen los datos fundamentales de sus carreras.

## Bibliografia

### Archivi

Archivio Storico del Comune di Venezia: Anagrafi.

Archivio Storico del Gran Teatro la Fenice: serie Spettacoli, serie Manifesti, serie Scuola di Ballo.

### Libretti

Fondo Rolandi (Fondazione Giorgio Cini, Venezia).

Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Casa Goldoni, Venezia.

<sup>21</sup> Confronta la ricca tabella delle repliche dal 1881 al 1889 fornita in appendice a Pappacena, Flavia. *La trascrizione del ballo «Excelsior» e i manoscritti del Museo Teatrale alla Scala*, nel volume monografico *Excelsior*, a cura di F. Pappacena, Roma, Di Giacomo Editore 1998, pp. 55-74. Per gli anni successivi vedi Sasportes, *cit.*, pp. 383-384.

<sup>22</sup> «Magri war, bevor er sich der Choreographie widmete, ein hervorragender Tänzer, dessen Kunst nicht nur in Italien Aufsehen erregte».



*Cronologie*

ADRIA:

Barbuiani, Carla. *Il teatro Fidora - Orfeo di Adria*, tesi di laurea a.a. 1969-70, Università degli Studi di Padova.

BERGAMO:

Comuzio, Ermanno. *Il Teatro Donizetti. Cronologia degli spettacoli 1786-1989*, Bergamo, Lucchetti editore 1990.

BOLOGNA:

Trezzini, Lamberto (a cura di). *Due secoli di vita musicale - Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa 1966, vol.II, Repertorio critico a cura di Sergio Paganelli.

BRESCIA:

Valentini, Andrea. *I musicisti bresciani ed il Teatro Grande*, Brescia, Tipografia e libreria Queriniana 1894 (comprende una cronologia dei drammi, melodrammi e balli rappresentati dal 1800 al 1893).

CESENA:

Raggi, Alessandro e Luigi. *Il Teatro Comunale di Cesena. Memorie cronologiche (1500-1905)*, Cesena, Tipografia G. Vignuzzi 1906.

CREMONA:

Santoro, Elia. *Il teatro di Cremona*, Cremona, Edizioni Pizzorni 1972 (4 voll.)

GENOVA:

Brocca, Ambrogio. *Il Teatro Carlo Felice. Cronistoria dal 7 aprile 1828 al 27 febbraio 1898*, Genova 1898 [ristampa anastatica Bologna, Forni Editore 1981]

—, *Il Politeama Genovese. Cronistoria dall'anno 1870 all'anno 1895*, Genova, Stab. Tip. Antonio Montorfano 1895.

Frassoni, Edilio. *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia 1980, 2 voll.

Vallebona, G.B. *Il Teatro Carlo Felice, Cronistoria di un secolo 1828-1928*, Genova, Coi tipi della Cooperativa Fascista Poligrafici 1928.

LISBONA:

Carreira, Xoán M. *Il balletto nella Penisola Iberica e nei Paesi latino-americani*, in *Musica in scena*, Torino, UTET 1995, v.V: L'arte della danza e del balletto.

Sasportes, José. *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1970.

LONDRA:

Guest, Ivor. *The Romantic Ballet in England*, London, Phoenix House Ltd. 1954.

MANTOVA:

Amadei, Giuseppe. *I 150 ani del Sociale nella storia dei teatri di Mantova*, Mantova, Stab. tip. C.I.T.E.M. 1973.

## MILANO:

- Cambiasi, Pompeo. *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano 1778-1872*, Milano 1872 [ristampa anastatica Bologna, Forni Editore 1969].
- , *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milano, G.Ricordi s.d. [5<sup>a</sup> ed.]
- Tintori, Giampiero. *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, Milano, Gorle 1979.

## MODENA:

- Gandini, Alessandro. *Cronistoria dei Teatri di Modena*, Modena, Tipografia Sociale 1873, 3 voll.

## NAPOLI:

- Marinelli Roscioni, Carlo (a cura di). *La cronologia 1737-1987*, in AA.VV. *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida editori 1987, vol.II.

## NOVARA:

- Bustico, Guido. *Il Teatro Antico di Novara (1695-1873)*, Novara, La Tipografica 1922.
- Raimondi, Silvia. *Oltre il velario. Fantasmî di palcoscenico al Teatro Coccia di Novara*, Novara, Silvana Editoriale 1993.

## PADOVA:

- Brunelli, Bruno. *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi 1921.
- Pallerotti, Antonio. *Spettacoli melodrammatici e coreografici rappresentati in Padova nei Teatri Obizzi, Nuovo e del Prato della Valle dal 1751 al 1892*, Padova, Stabilimento Prosperini 1892.

## PALERMO:

- Tiby, Ottavio. *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Leo S. Olschki editore 1957.

## PARIGI:

- Guest, Ivor. *Le ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Théâtre National de l'Opéra 1976.

## PARMA:

- Cervetti, Valerio - del Monte, Claudio - Segreto, Vincenzo (a cura di). *Teatro Regio, Città di Parma - Cronologia degli spettacoli lirici*, Parma, Grafiche Step Cooperativa editrice 1981.
- Ferrari, Paolo Emilio. *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Luigi Battei editore 1884.

## PIACENZA:

- Forlani, Maria Giovanna. *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Piacenza, Cassa di risparmio di Piacenza - Comune di Piacenza 1985.

Papi, Egidio. *Cronistoria del Teatro Municipale di Piacenza 1804-1912*, Piacenza, Prem. Stab. Tipografico A. Bosi 1912.

REGGIO EMILIA:

Fabbri, Paolo - Verti, Roberto. *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli 1987.

ROMA:

Cametti, Alberto. *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca 1938.

Rinaldi, Mario. *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Leo S. Olschki editore 1978, 3 voll.

ROVIGO:

Traniello, Leobaldo - Stosso, Luigi. *Il Teatro Sociale, gli altri teatri e l'attività musicale a Rovigo*, Rovigo, Minelliana 1970.

TORINO:

Testa, Alberto. *Cronologia dei balli 1740-1936*, in Basso, Alberto (a cura di). *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di risparmio di Torino 1988, vol.V, pp.313-453.

TRIESTE:

Bottura, Giuseppe Carlo. *Storia del Teatro Comunale di Trieste*, Trieste, Carlo Schmidl editore 1885.

[Danziger, Filippo] *Memorie del Teatro Comunale di Trieste dal MDCCCI al MDCCCLXXVI raccolte da un vecchio teatrofilo*, Trieste, Stab. Tip. B.Appolonio s.d.

VENEZIA:

*Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*. Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò. Saggio introduttivo a cura di José Sasportes. Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia a cura di Elena Ruffin e Giovanna Trentin, 2 voll., Drammaturgia Musicale Veneta vol.30, Milano 1994.

Girardi, Michele - Rossi, Franco. *Il Teatro la Fenice. Cronologia degli spettacoli (1792-1936)*, Venezia, Albrizzi editore 1989.

## Appendice

Cronologia della carriera di Valentino Capon e Francesco Magri.

Questa cronologia, lungi dall'essere completa, è stata stilata sulla base di documenti d'archivio, programmi di balli, notizie di giornali e periodici, cronologie di teatri. Per Capon ho segnalato solo i balli in cui interpreta un personaggio.

### Valentino Capon

#### BALLERINO

ANNO E STAGIONE	CITTÀ	TEATRO	RANGO	COREOGRAFO	BALLO E PERSONAGGIO
1840 carnevale	Venezia	Fenice	primo ball. di mezzo carattere	Emanuele Viotti	
1841 carnevale	Venezia	Fenice	ballerino di mezzo carattere	Bernard Vestris	
1842 carnevale	Venezia	Fenice	ballerino di mezzo carattere	Emanuele Viotti	
primavera	Venezia	Fenice	primo ball. di mezzo carattere	Emanuele Viotti	
fiera del Santo	Padova	Nuovo	altro ballerino per le parti	Antonio Monticini	<u>Iriti dell'Indostan</u> (Vincenzo di Sodra, amico di Alvarez)
fiera di settembre	Cremona	Concordia	primo ball. di mezzo carattere	Antonio Monticini	<u>Iriti dell'Indostan</u> (Vincenzo di Sodra, amico di Alvarez)
1843 carnevale	Venezia	Fenice	ballerino di mezzo carattere	Emanuele Viotti	
primavera	Venezia	San Benedetto	primo ballerino danzante (con Luigia Milesi e Anna Scavia)	Giovanni Fabbri	
estate	Vicenza	Eretenio	primo ballerino italiano (con Marietta Rabujati)	Giovanni Fabbri	
1844 carnevale	Mantova	Sociale	primo ballerino italiano (con Ade-laude Charrier e Luigia Milesi)	Emanuele Viotti	
primavera	Brescia	Grande	primo ballerino serio (con Ade-laude Charrier e Luigia Milesi)		
fiera del Santo	Padova	Nuovo	primo ballerino italiano (con Teresa Chiesa)	Emanuele Viotti	
estate-autunno	Como		primo ballerino danzante (con Luigia Milesi e Teresa Chiesa)		

DUE VENEZIANI A LISBONA: VALENTINO CAPON E FRANCESCO MAGRI

novembre	Chiavari	primo ballerino danzante (con Luigia Milesti)			
1845 carnevale	Bergamo	primo ballerino danzante (con Vincenzina Libonati)	Sociale		Giovanni Scannavino
primavera	Asti	primo ballerino danzante (con Savina Gonzanga)			Antonio Regini
autunno	Genova	primo ballerino (con Settimia Rossi; Savina Gonzaga Cappon prima ballerina mimica)	Carlo Felice		Giovanni Fabbri
1846 carnevale	Modena	primo ballerino assoluto (con Rosina Clerici)	Comunale		Giuseppe Villa
primavera	Verona	primo ball. a perfetta vicenda (con Savina Gonzanga)	Filarmonico		
fiera di S.Lorenzo	Udine	coppia di ball. danzanti ass. di ran- go francese (con S.Cappon)			
fiera di settembre	Adria	primo ballerino (con S.Gonzaga)	Orfeo		
fiera di novembre	Codogno	primo ballerino danzante (con Savina Cappon)	Sociale		
1847 carnevale	Bergamo	primo ballerino danzante (con Savina Cappon)	Sociale		Giovanni Scannavino
1848 carnevale	Piacenza	coppia danzante con Savina Gonzaga	Municipale		Antonio Giuliani
1849 carnevale	Torino	primo ballerino (con Savina Capon Gonzaga)	Regio		Antonio Monticini
					<u>La bella dormiente</u> (Conte Arturo) [Savina Capon Gonzaga: Iselda, figlia del Ducadi Normandia, amante del Conte]
autunno	Torino	primo ballerino assoluto (con Savina Cappon)	Carignano		Augusto Belloni
1850 carnevale	Novara	primo ballerino danzante (con Savina Cappon)	Teatro di Novara		Antonio Giuliani
					<u>Il furfantello di Parigi</u> [Savina Cappon: Elisa, sorella di Giuseppe] <u>Il paggio di Leicester</u> (Leicester, Generale) [Savina Cappon: Matilde, ultimo rampollo della Casa Stuarda sotto il nome di Giacomo, in abito di Paggio]
1851 carnevale	Novara	primo ballerino (con Savina Cappon)	Teatro di Novara		Giuseppe Rota
primavera	Milano	coppia danzante con Savina Gonzaga	Re		

1851-1852	Lisboa	São Carlos	primo ballerino (con Savina Cappon)	Valentino Capon	<u>O Orfão d'aldéia</u> (Principe dos Sylphos) [Savina Cappon: Susette, filha d'Anselmo]; <u>As Quatro nações</u> [Savina Cappon: M.me Belfiore]
1854 carnevale	Mantova	Sociale	primo ball. di rango francese (con Adelaide Charrier)	Livio Morosini	
primavera	Milano	Canobbiana	1° ball. danzante di rango francese (con Amina Boschetti)	Giuseppe Rota	
1855 carnevale	Cremona	Concordia	coppia danzante (con Angiolina Negri)	Francesco Sales	
fiera	Reggio Emilia	Comunale	primo ball. di rango francese (con Adelaide Viganoni)	Valentino Capon	<u>L masnadieri</u>
fiera di ottobre	Rovigo	Sociale	primo ball. di rango francese (con Adelaide Viganoni)	Giuseppe Bini	
1856 carnevale	Milano	Scala	1° ball. ass. danzante di rango francese (con Adelaide Merante)	Giovanni Casati, Louis [Lucien] Petipa	<u>Il trionfo dell'innocenza</u> (Ernesto, cugino di Anna)
primavera	Bologna	T. del Corso		cor. Rota, ripr. Bini	
1857 autunno	Milano	Canobbiana	primo ballerino assoluto (con Olimpia Laurain)	Federico Fusco	
1858 carnevale	Modena	Comunale	primo ball. di rango francese (con Sofia Fuoco)	Giuseppe Bini	
autunno	Padova	Nuovo	ballerino (con Adelaide Viganoni)		<u>La rivolta del serraglio</u>
1866-67	Lisboa	São Carlos	ballerino (con Melina Marmet)	Francesco Magri	<u>La giocoliera</u> (Don Gallos)
1876 autunno	Bologna	Comunale		cor. Borri, ripr. V.Schiano	

## COREOGRAFO

---

ANNO E STAGIONE	CITTÀ	TEATRO	TITOLO
-----------------	-------	--------	--------

1851-1852	Lisbona	São Carlos	<u>A Rainha das Flores</u> , baile phantastico; <u>As Quatro Nações</u> , baile jocoso; <u>Alcindor ou O orfão d'Aldéia</u> , baile phantastico, mus. Francisco Antonios Norberto dos Santos Pinto; <u>As Nereides</u> ; <u>Styrienne</u>
1855	Reggio Emilia	Comunale	<u>L masnadieri</u>

## Francesco Magri

## BALLERINO

ANNO E STAGIONE	CITTÀ	TEATRO	RANGO	COREOGRAFO	BALLO E PERSONAGGIO
1840	Venezia	Fenice	ball. di mezzo carattere	Emanuele Viotti	<u>Elena di Lepanto</u> (Ali, con fidente di Solimano)
1841	Venezia	Fenice	ball. di mezzo carattere	Bernard Vestris	<u>Li Bravi</u> (Tommaso, custode del castello)
1842	Venezia	Fenice	supplemento alle prime parti	Emanuele Viotti	<u>Lucrezia degli Obizzi</u> (Pietraccio, servo)
primavera	Venezia	Fenice		Emanuele Viotti	<u>Il Cid</u> (Don Alvarado, amico di Don Sancio)
estate	Vicenza	Eretenio		Giacomo Serafini	<u>La Silfide</u> (Madge)
1843	Venezia	Fenice		Filippo Taglioni Emanuele Viotti	<u>Il giuramento al Dio Manco</u> (Don Pedro d'Ida)
marzo	Venezia	Apollo			<u>Le nozze di Bacco e Arianna</u> (Silenio)
primavera	Venezia	Fenice	primo ballerino mimico	Alessandro Borsi	<u>Gli Ugri all'assedio di Bergamo</u> (Eusebio, custode della torre) danze del <u>Robert le diable</u> (Meyerbeer)
estate	Vicenza	Eretenio		cor. Coralli, ripr. N. Fitz-James	<u>Il matrimonio per astuzia</u> (Gianfaldoni, feudatario)
ottobre	Venezia	Malibran		Giovanni Fabbrì	<u>L'orfano</u> (Rimbaldo)
novembre	Rovigo	T. della Società	primo mimo		<u>Gisella o le Wili</u> (Ilario, guardacaccia)
1844	Venezia	Fenice	primo ballerino per le parti	Livio Morosini	<u>I quattro caratteri</u> danze del <u>Robert le diable</u> di Meyerbeer
					Carlo Scavia <u>L'avaro burlato</u> Raoul di Nangas (Il Conte di

					Nevers)	
					La festa della rosa (Il feudatario)	
					La celeste fanciulla (Yder, principe mogollo)	
					José (José, capo d'una masnada di assassini Svizzeri)	
					Gli Anglicani (Meyerbeer) [all'interno dell'opera:	
					Carlo I Re d'Inghilterra)	
					Il finto sultano	
					La riparazione del primo fallo (amore)	
					Berengario II (Teobaldo, capo degli sgherrani di Berengario)	
					La morte di Josas il masnadiero e della sua famiglia (Josas)	
					Rebecca (Alberto di Malvoisen)	
					Federico Barbarossa (Pietro Garisendi da Bologna)	
					Oscar d'Alva (Ango duca d'Alva)	
					Il Duca e il Paggiu (Duca Daszkiuwicz, Padre di Anna)	
					Erta (Alberto, padre di Alessio)	
					Esmeralda (Quasimodo, campanaro di Nostra-Signora)	
					Zelia (Ubaldo, cerimoniere del Barone)	
					Esmeralda (Quasimodo, campanaro di Nostra-Donna)	
					Enrico di Cinq-mars (Grand-champ, fido servo di Cinq-mars)	
					Corso de Leon (Corso de Leon, masnadiero)	
					Odetta o la demenza di Carlo VI re di Francia (Carlo VI re di Francia)	
primavera	Venezia	San Samuele			Giuseppe Rota	
Fiera del Santo	Padova	Nuovo	primo ballerino per le parti		Emanuele Viotti	
autunno	Genova	Carlo Felice	primo ballerino comico		Giovanni Fabbri	
1845	Genova	Carlo Felice	primo ballerino comico		Giovanni Fabbri	
1846	Genova	Carlo Felice	primo ball. per le parti giocose		Antonio Monticini	
primavera	Genova	Carlo Felice	primo ball. per le parti giocose		Antonio Monticini	
1847	Trieste	Grande	primo ball. di mezzo carattere		Emanuele Viotti	
primavera	Trieste	Mauroner			Giuseppe Rota	
fiera	Brescia	Grande			Emanuele Viotti	
autunno	Bologna	Comunitativo			Emanuele Viotti	
1848	Trieste	Grande			Luigi Astolfi	
1849	Venezia	Apollo			Giuseppe Rota	
1850	Venezia	Fenice	primo mimo		Domenico Ronzani	
primavera	Trieste	Grande			Domenico Ronzani	
Fiera del Santo	Padova	Nuovo			Emanuele Viotti	
1851	Trieste	Grande			Alessandro Borsi	
					cor. Perrot, ripr. Borsi	



autunno	Bologna	Comunale		Giuseppe Lasina	Blyudila di Wratz (Ostawit) Il sogno di un alchimista (Valentino, giovane soldato) La Zingara (Febo, capo degli arcieri)
1852 carnevale	Parma	Reale	primo mimo	Tommaso Casati	Il diavolo a quattro (Il Conte Polinski) La bajadera (Aral Bey)
1854 carnevale	Trieste	Grande	primo mimo ass. per le parti serie	Giovanni Casati	La Rosiera (Ilario, sindaco del villaggio) Il diavolo a quattro (Mazurchi, panaiario)
autunno	Bologna	Comunale		cor. Perrot, ripr. Ronzani	Manon Lescaut (Il Cavaliere Des-Grieux) Odetta (Carlo VI re di Francia)
1856 carnevale	Milano	Canobbiana		Giuseppe Rota	Un ballo nuovo (Monsieur Paulin, coreografo e mimo caratterista)
autunno	Milano	Canobbiana		Giuseppe Rota	Il Conte di Montecristo (Fernando Mondego pescatore)
1857 carnevale autunno	Cremona Milano	Concordia Canobbiana	primo ballerino per le parti	cor. Perrot, ripr. Magni Federico Fusco	Esmeralda (Claudio Frolo) Palleschi e Piagnoni (Troilo degli Ardinghelli, pallesco)
1858 carnevale 1859 carnevale	Parma Torino	Reale Regio		cor. Perrot, ripr. Magni Giuseppe Rota	Una colpa (Aldo Aldini, commesso del banchiere) Esmeralda (Claudio Frolo)
1861 carnevale	Trieste	Grande	primo mimo assoluto	cor. Rota, ripr. F. Pratesi	Il conte di Montecristo (Edmondo) Il giuocatore (Manfredo)
1863 carnevale	Torino	Regio	mimo	Federico Fusco Imelda (Il Duca di Bremon)	Cleopatra (Antonio, triumviro romano)
1864 carnevale	Milano	Scala	artista per le parti mimiche	cor. Rota, ripr. Bini	La contessa d'Ermont (Il principe di Bissy)
1874 carnevale 1875 grande stagione	Venezia Trieste	Fenice Grande	primo mimo assoluto	Giuseppe Rota Jules Perrot cor. Rota, ripr. Bini Ippolito Monplaisir	Velleda (Eliodoro, ufficiale) Gazelda + Gli zingari (Carlo di Ratzeburgo) Cleopatra (Antonio) Le figlie di Cheope (Anselmo, missionario)

1876 giugno	Paris	Opéra	cor. Monplaisir, ripr. G. Rando	<u>La Semiramide del Nord</u> (Il Barone di Lieven, scienziato svedese padre di Maria)
1877 novembre	Paris	Opéra	Louis Mérante	<u>Sylvia</u> (Orion, le chasseur noir)
1883 carnevale	Roma	Apollo	cor. Manzotti, ripr. C. Coppi	<u>Le Fandango</u> (Marquis de Luz)
1885 carnevale	Milano	Scala	Luigi Danesi	<u>Excelsior</u> (Tenebre)
1886 carnevale	Milano	Scala	cor. Danesi, ripr. C. Coppini	<u>Messalina</u> (Pallante, liberto di Claudio)
1887 carnevale	Milano	Scala	Luigi Manzotti	<u>Gretchen</u> (Il Barone Wolfango)
1889 stagione	Milano	Scala	cor. Manzotti, ripr. Achille Coppini cor. Manzotti, ripr. A. Coppini Raffaele Grassi	<u>Amor</u>  <u>Narenta</u> (Tompson, negriero) <u>Rolla</u> (Michelangelo Buonarroti)  <u>Teodora</u> (Manello)
			artisti primari che vi prendono parte	
			Maestro di mimica	

## COREOGRAFO

ANNO E STAGIONE	CITTÀ	TEATRO	TITOLO
1847 primavera	Trieste	Mauroner	<u>Le quattro nazioni</u>
1849 autunno	Venezia	Apollo	<u>Una burla in villeggiatura</u> , scherzo mimico <u>Viaggiatori all'isola d'amore</u> , balletto magico-mitologico
1850 agosto	Padova	Duse	<u>Le quattro nazioni</u> , ballo comico
1852 primavera	Parma	Ducale	<u>La vedova spiritosa</u> , ballo giocoso
1853 primavera	Verona	Filarmonico	danze dell'opera <u>Mosè</u> (Rossini); <u>La vedova di spirito</u> , ballo di mezzo carattere
1856 carnevale	Milano	Canobbiana	<u>La favorita e la schiava</u> , azione mimo-fantastica, mus. P. Bianchini; <u>I montanari di Scozia</u> , mus. G.A. Scaramelli; <u>Triton in China</u> , divertimento mimo-danzante e <u>Vecchi e giovani</u> , scherzo comico (in <u>Un ballo nuovo</u> di G. Rota)
primavera	Milano	Canobbiana	<u>Il duca di Beaufort</u> , ballo di mezzo carattere
1857 carnevale	Cremona	Concordia	<u>Esmeralda ovvero La zingara</u> (cor. Perrot), mus. Pagni; <u>Elisa di Senneville ovvero la vedova di spirito</u>

1858 carnevale	Parma	Reale	<u>Esmeralda</u> (cor Perrot), mus. Pugnì; <u>La fidanzata spagnuola</u> (cor Perrot)
estate	Genova	Doria	<u>La favorita e la schiava</u> , ballo fantastico, mus. Bianchini
ottobre	Alessandria	Teatro della Città	<u>Evelina. Ride bene chi ride ultimo</u>
			<u>La favorita e la schiava</u> , mus. Bianchini; <u>Elisa di Senneville</u>
1860 primavera	Piacenza	Municipale	<u>Ride bene chi ride ultimo</u> , <u>Una burla in villeggiatura</u>
autunno	Torino	Carignano	<u>Elisa di Senneville</u>
1861 carnevale	Trieste	Grande	<u>La favorita e la schiava</u> , mus. Bianchini; <u>Fleurette</u> , mus. Dall'Argine
1862 carnevale	Piacenza	Municipale	<u>La favorita di Selim III. Delia ossia La figlia della Loretta</u> , <u>Adriana Lecouvreur</u>
primavera	Ferrara	Municipale	<u>Camelia ovvero La figlia della Loretta</u> , mus. Dall'Argine; <u>Un sogno nell'harem</u> , mus. Bianchini
1864 aprile	London	King's Theatre	<u>Bacco ed Arianna</u> , <u>La festa di ballo</u>
autunno	Roma	Argentina	<u>L'odalisca</u> , mus. Bianchini; <u>Fiamma</u> , mus. Dall'Argine, cor. dei ballabili dell'opera
1865 autunno	Torino	Carignano	<u>Renato di Croenwald</u> (Gli Ugonotti) di Meyerbeer data all'Apollo.
1866 carnevale	Palermo	Bellini	<u>Enrico di Guisa</u> , mus. Dall'Argine
1866-1867	Lisbona	São Carlos	<u>L'odalisca</u> , mus. Bianchini; <u>Camelia</u> , mus. Dall'Argine e Giovanni
1868 carnevale	Firenze	Pergola	<u>Um Sonho de Vizir. Um divertissement. Baccho e Ariadne</u>
1869 carnevale	Palermo	Bellini	<u>Fiammetta</u> , mus. Dall'Argine
1870 primavera	Parma	Reale	<u>Enrico di Guisa</u> , mus. Dall'Argine
1872 carnevale	Cremona	Concordia	<u>Arianna e Bacco</u> , azione mimo-danzante, mus. Emilio Usiglio
1873 carnevale	Venezia	Apollo	<u>Camelia</u> , mus. Dall'Argine, <u>Un sogno d'un visir</u> , mus. Bianchini
1874 quaresima	Venezia	Fenice	<u>Preziosetta</u> , mus. Dall'Argine e Tessitore
autunno	Trieste	Grande	<u>Il sogno d'un visir</u> , mus. Bianchini
			cor. dei ballabili delle opere <u>Salvator Rosa</u> (Gomez), <u>Giuglielmo Tell</u> (Rossini), <u>La contessa di Mons</u> (Lauro Rossi)
	Genova	Politeama	<u>Il sogno d'un visir</u> , mus. Bianchini
1879 fiera	Bergamo	Genovese	cor. dei ballabili delle opere <u>La stella del Nord</u> (Meyerbeer) e <u>Faust</u> (Gounod)
1882 carnevale	Roma	Riccardi	<u>La Bajadera</u> , mus. Bianchini
1886 fiera di settembre	Cremona	Apollo	maestro cor. per i ballabili dell'opera <u>Mefistofele</u> (Boito)
		Concordia	



## RESEÑAS

DELFIN COLOMÉ

Naima Prevots. *Dance for Export (Cultural Diplomacy and the Cold War)*. Wesleyan University Press, 1998

El debate de la politización del arte es tan viejo como el arte y la política que –en contra de lo que creen las prostitutas– deben de ser las más viejas profesiones del planeta.

Y si bien es cierto que, dentro de las artes, la danza es la que ha tenido un desarrollo teórico menos avanzado, también lo es que, recientemente, proliferan los estudios que investigan el alcance político del hecho coreográfico: una manera más de cerciorarse que la danza es tan cercana al poder como cualquier otra manifestación artística. Y si Nietzsche no podía creer en un dios que no bailara, tampoco el común de los mortales crearemos en un dios que no sea todopoderoso: «Dios no existe y Él lo sabe», decía Pessoa. He aquí, pues, una conexión *ab origine* que empareja poder – con su inevitable política– y danza.

Pero la danza no es sólo una manifestación social, sino un reflejo de la propia sociedad. Todos bailamos lo que nos merecemos. Y si nuestros merecimientos son entendidos como valores, porque nunca ha quedado claro si nosotros hacemos los valores o los valores nos hacen a nosotros, es evidente que su exhibición –e incluso su *exportación* (que de eso va el libro que reseñamos)– tiene un alcance propagandístico de alto voltaje; factor que ningún político en su sano juicio puede desdeñar ni por un momento.

Con todo ese trasfondo, la profesora Naima Prevots, que se había ya asomado al mundo político en un antiguo ensayo (*American Pageantry: A Movement for Art and Democracy*, 1990) presenta ahora un excelente trabajo, *Dance for Export*, al que más explícitamente subtitula *Cultural Diplomacy and the Cold War*. Un libro que provoca múltiples reflexiones.

Una, podría ser que, a los diez años de la caída del Muro de Berlín, la Guerra Fría nos parece tan lejana como incomprensible. Tenía razón el chusco berlinés que, en aquella venturosa noche otoñal, colgó de la infamante pared un rótulo que, simplemente, decía: «Nada es eterno». Lo que nadie imaginaba es que aparte de no ser eterno,

fuera tan volátil. Porque –hay que ver cómo son las cosas– el efecto de la piqueta ideológica fue tal que, pocos años después, Fukuyama llegó a creer que la Historia se nos había ido por el desagüe; píldora dura de tragar cuando en el mundo persiste la pobreza, la ignorancia, el hambre, la injusticia, el subdesarrollo y otras hidras que auguran larga vida a aquella conflictividad –dialéctica, diríamos en marxista– que es alma y motor de la Historia.

Otra, que si alguien se benefició de la exportación coreográfica, más que la política fue la danza misma. Al mirar al otro, todos, americanos y soviéticos, aprendieron algo, aunque sólo fuera la conciencia de sus propias limitaciones, o incluso de sus frustraciones.

Una tercera, sería que el hecho de que los Estados Unidos de América, en un momento determinado, destinaran una cantidad de dinero a la proyección cultural exterior –algo que en Europa es del todo usual– sigue siendo un hecho excepcional que fascina, con cierta nostalgia, a los historiadores e investigadores norteamericanos.

Una más –y será la última, porque lo que me interesa es que lean ustedes el libro y extraigan muchas más conclusiones– es que aquella afirmación de que el diplomático es un ser que cobra por mentir en un país extranjero no queda, al menos en el presente caso, tan lejos de la realidad. ¡Se lo dice alguien del gremio! Porque hay que ver como el Departamento de Estado enviaba al exterior a coreógrafos que, en su propia casa, no eran políticamente correctos e incluso –en una época todavía teñida de una significada segregación racial– las compañías negras eran subvencionadas... pero sólo para actuar en el extranjero.

Bueno: la misma manipulación que el franquismo hizo con el Ballet Español de Antonio, o Imelda Marcos con el famoso Bayanihan, o la URSS con el peculiar Moisseiev de quien se habla, y mucho, en este libro.

Un libro que se lee con gusto, por su agilidad narrativa, sólidamente amarrada en fuentes directas como los papeles –despachos, informes y telegramas– investigados por la autora en el Departamento de Estado.

En sus páginas hay aportaciones tan interesantes como los criterios del *Dance Panel* del ANTA (*American National Theater & Academy*) que se encargaba de seleccionar a los «embajadores culturales» que debían quebrar la idea de que los EE.UU. eran sólo una potencia militarista y materialista. Es particularmente curioso lo que el *Panel* pensó –en aquellos momentos, y hablamos de los cincuenta– de Alvin Ailey o de Merce Cunningham.

Además, el libro se abre con una introducción de Eric Foner, estableciendo un marco histórico claro, riguroso y eminentemente ilustrador de que junto a la «política del ping-pong» (que Nixon quiso practicar con Mao) o la legendaria «conversación de la cocina» entre Kennedy y Jruschov existió, como consecuencia de la penosa Guerra fría –que, afortunadamente, nunca llegó a calentarse– una «diplomacia de la danza», cuyo alcance, efectos y consecuencias analiza con precisión Naima Prevots.

## DELFIN COLOMÉ

*Dance for a City (Fifty Years of the New York City Ballet)*. Edited by Lynn Garafola with Eric Foner. Columbia University Press, 1999

En medio del apremiante proceso de globalización que nos atosiga, siempre es reconfortante contemplar como la civilización puede descender a sus más prístinos orígenes de vinculación con la *civis*, con la ciudad, al abrigo de las instituciones que dan cabal sentido a la misma esencia tanto de la propia civilización –con sus más profundas implicaciones socio-culturales e incluso políticas– como de la ciudad que las sustenta.

Sucede entonces que la ciudad, el ciudadano en definitiva, se ve representado por la institución, lo que asume con orgullo, creando una retroalimentación que genera un poderoso dinamismo.

Así, de la misma forma que, para Barcelona, su famoso y centenario club de fútbol es –como reza su eslogan– *más que un club*; o para Verona su Arena es algo más que un teatro; el *New York City Ballet* es, para Nueva York, mucho más que una compañía de danza: es el símbolo de una rutilante ciudad, rendida a la danza como una de las manifestaciones artísticas que más conviene a su propia idiosincrasia, tal como intuyó ya Federico García Lorca en su *Poeta en Nueva York*.

El NYCB cumplió cincuenta años en 1998. Con tal motivo, la *New York Historic Society* comisionó a Lynn Garafola la realización de una exposición que relatara la bella historia de amor –así de simple– entre la ciudad de Nueva York y el NYCB. Junto con la muestra, tan espléndida como visitada de abril a agosto de 1999, se produjo también un libro, del que fueron editores la comisaria de la muestra y el historiador Eric Foner.

Excelente complemento de la exposición, el libro se articula en ocho capítulos, confiados a otros tantos especialistas de calidad.

Abre la colección la propia Garafola –autora situada en la primera línea de la investigación coreográfica mundial– con un artículo introductorio –que lleva el mismo título del libro– en el que traza los hitos fundamentales de la historia del NYCB, desde

la llegada a América de Balanchine, los primeros contactos con Lincoln Kirstein, el *Ballet Caravan*, la fundación de la compañía, sus avatares y realizaciones, sus producciones más importantes, la creación del Lincoln Center, el influjo de Jerome Robbins, el período de Peter Martins, etc.

A continuación, Thomas Bender (*The New York City Ballet and the Worlds of the New York Intellect*) explora la relación del NYCB con la sofisticada *intelligentsia* de la ciudad: un complicado mundo de interrelaciones que, pese a todo, fructifican en realizaciones de hondo calado artístico.

Sally Banes (*Sibling Rivalry: The New York City Ballet and Modern Dance*) pasando por encima de mitos y verdades a medias, reivindica con acierto para el NYCB el más absoluto sentido de *modernidad*; mientras que Charles M. Joseph nos cuenta (*The Making of Agon*) la extraordinaria aventura de la producción de *Agon*, el ballet que consagró al NYCB, al ser –en palabras del propio Joseph– *the right work at exactly the right time*.

Por su parte, Richard Sennet (*Watching Music*) destaca el sentido musical, la musicalidad de la compañía; algo fácil de discernir cuando se piensa que Balanchine era un músico consumado capaz de sentarse al piano y tocar a primera vista una partitura orquestal.

En su artículo (*Substitute and Consolation; The Ballet Photographs of George Platt Lynes*) Jonathan Weinberg analiza el trabajo del fotógrafo que más trabajó para el NYCB, a quien debemos los mejores recuerdos gráficos de su historia medio centenaria. Un artista en la captación del desnudo masculino que sacó –a mi entender– uno de los mejores retratos del fotogénico Balanchine, empuñando un martillo y un barreno.

El libro se cierra con tres elementos más: una interesantísima entrevista al coreógrafo (*Listening to Balanchine*) en la que le cuenta a Nancy Reybolds, entre 1974 y 1975, un buen número de sus coreografías; un *Portfolio of Photographs of Jerome Robbins*; y un catálogo de las coreografías de Robbins (*Works Choreographed and Staged by Jerome Robbins*) realizado por Jody Sperling y Lynn Garafola.

Pero, en todo caso, lo que emerge de su lectura es la profunda incardinación de la compañía en la propia personalidad de la ciudad. Porque no cabe duda de que Nueva York no sería lo mismo sin el NYCB, y viceversa.



## DELFIN COLOMÉ

*Di sì felice innesto (Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia)*. A cura di Paolo Fabbri. Fondazione Rossini Pesaro, 1997

En su tarea de recuperar y difundir todos los aspectos de la creatividad rossiniana, la Fundación Rossini de Pesaro –ciudad natal del compositor– ha sacado a la luz un libro, coordinado por Paolo Fabbri, en el que una serie de artículos pone de relieve la dedicación del maestro a la música para danza, incardinándola –en un marco más amplio– en la situación general de la creación coreográfica en Italia, durante la primera mitad del siglo XIX, con lo que la obra tiene un doble valor, en la medida en que no sólo nos habla del compositor, sino de las circunstancias envolventes que resultan de gran interés para comprender muchas cosas, no únicamente referidas a Rossini.

El hecho de que Rossini escribiera ballets no es demasiado conocido. Raramente se le da importancia en los libros que tratan del *Cisne de Pesaro*. La razón es muy sencilla: sus ballets no tienen una identidad propia e independiente, sino que quedan diluidos dentro de su formidable producción operística.

Sin embargo hay que tener en cuenta que Rossini contó con la colaboración de los grandes coreógrafos de la época. Entre ellos, Gaetano Gloria, Pietro Hus, Louis Henry y –*primus inter pares*– Salvatore Vigano, quien mantuvo con Rossini una especial relación creativa.

Incluso un cronista anónimo del *Giornaletto ragionato teatrale* escribe, en 1822, tras el estreno de *L'incoronazione di Semiramide*: «Parece que cuando el maestro compone sus obras piensa más en las piernas que en la voz»; lo que confirma el empeño que Rossini ponía en que las danzas incluidas en sus óperas fueran algo más que un mero pasatiempo para distraer a los buenos burgueses que acudían a los foros operísticos.

Que Rossini es *bailable* lo prueba también el hecho de que su música –incluso la no escrita para ser bailada– haya sido utilizada por muchos coreógrafos a lo largo de nuestro propio siglo, como Antony Tudor, Robin Howard, Branwell Tovey o John Cranko.

Junto al breve pero preciso artículo liminar del coordinador del libro, Paolo Fabbri (*Il ballo veduto colla lognette*), Rosa Cafiero desentraña en un espléndido texto (*Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*) la figura del curioso personaje austríaco –conde por matrimonio con la condesa Guicciardi– que dominó durante años el tinglado coreográfico napolitano, creando una verdadera *industria coreográfica*, en la que la música de Rossini aparece continuamente implicada.

Ornella Di Tondo (*I balli negli allestimenti rossiniani a Milano*) estudia el papel, peso y alcance de las coreografías con música de Rossini, básicamente trabajadas por Salvatore Vigano, en la Scala de Milán. Su capítulo incluye una jugosa correspondencia que explica a las mil maravillas cómo funcionaban las cosas en aquel momento; a la que añade una completísima cronología de la Scala entre 1812 y 1837, lo que permite situar convenientemente todos los datos que incluye el libro en general.

A continuación Gloria Giordano (*L'opera in ballo*) traza un preciso cuadro sociológico en el que enmarca la popularización, especialmente en los *salones*, de los bailes que el público ve bailar en la escena operística, traducidos –al bajar de las tablas– en *contradanzas* y *cuadrillas* más sencillas, más asequibles al público general.

Finalmente, Claudia Celi y Andrea Toschi (*Lo spartito animato, o delle fortune ballettistiche dell' «Adelaide di Francia»*) analizan formalmente, con todo lujo de detalles, la parte coreográfica de la delicada *Adelaide*, que en el catálogo de Rossini fue *di Borgogna* primero (en 1817), para ser *di Francia* después (en la Scala, en 1820); reproduciendo asimismo, en tono facsimilar, su partitura y argumento, firmado por el *signor Luigi* (Louis) *Henry*.

En definitiva, una excelente colección de estudios que llena un vacío no colmado en las grandes obras dedicadas a Rossini, como las de Cassou, Lord Derwent, Rognoni, o la más reciente de Frédéric Vitoux; sin olvidar los grandes clásicos: el opúsculo que Eugène de Mirecourt dedicó a Rossini y a Offenbach, o la inevitable *Vida de Rossini* que Stendhal escribió en 1823, cuya lectura recomiendo vivamente porque –además– en su más reciente edición española (Aguilar, Madrid, 1987) va seguida de las deliciosas *Notas de un «dilettante»*.

## JAIME CONDE-SALAZAR

AA.VV. (Jose A. Sánchez, editor), *Desviaciones*, un proyecto editorial de: La Inesperada y Sala Cuarta Pared, Madrid y Cuenca, 1999, 161 pp., 21x15, Ilustraciones B/N, ISBN: 84-605-9078-X, 1.200 pts.

*Desviaciones* es el nombre del ciclo de danza que desde 1997 organiza el colectivo de coreógrafas UVI-La Inesperada. Desde el primer año, éste ha mantenido un serio compromiso con las propuestas más sólidas y arriesgadas que se están dando dentro de la danza contemporánea. Así, gracias a su empeño hemos podido ver en Madrid los trabajos de Jerome Bel, Javier de Frutos, Nao Bustamante, Jilles Jobin, Ion Mundate, Claudia Triozzi, Xavier LeRoy, Bobby Baker y Marco Berrettini, así como el de algunas de las componentes del colectivo: La Ribot, Mónica Valenciano y Olga Mesa. Esto sólo hubiera sido suficiente para considerar *Desviaciones* como un fenómeno excepcional dentro del panorama de la Danza en nuestro país donde cada vez resulta más difícil ver programados espectáculos que sean el resultado de una investigación creativa seria y comprometida y no un mero producto complaciente con el gusto más conservador capaz de desactivar hasta lo más subversivo. Pero la cosa no queda ahí: el ciclo no es sólo una serie de actuaciones sino que éstas se ven acompañadas, año tras año, de mesas redondas y encuentros con los creadores. De este modo, se está formando un pequeño pero sólido espacio para el debate, la crítica y la investigación en Danza. Y es que si alguien alguna vez pensó que los bailarines y coreógrafos eran seres mudos que, como mucho, podían decir las cuatro obviedades que hoy en día son suficientes para rellenar una rueda de prensa o un programa de televisión, estaba muy equivocado. Muestra de ello es este nuevo producto que vuelve a agitar el panorama de la Danza en España: *Desviaciones*(el libro). Por si fuera poco con lo hasta ahora relatado, ahora tenemos que hablar de un proyecto editorial.

El trabajo que Jose A. Sánchez ha realizado es, fundamentalmente, el de recolectar todas las palabras dichas dentro de la edición del pasado año. Así, *Desviaciones* (el libro) tiene algo de memoria, de registro objetivo de todo lo sucedido. El proceso se completa: primero bailar y hablar y luego dejarlo todo escrito. Por ello, si tomamos la

definición que June Layson propuso en su ya clásico artículo del también clásico *Dance History* «fuentes primarias son aquellas que se originan dentro del periodo que es objeto de estudio»<sup>1</sup>, deberemos concluir que estamos frente a una fuente primaria. Como tal, da cabida a muy diverso tipo de textos: desde breves ensayos de carácter académico, hasta entrevistas, propuestas hechas en las mesas redondas y transcripciones de lo dicho en encuentros y debates. E implicados en todo esto encontramos las contribuciones tanto de los artistas que participaron en la edición de 1998, Claudia Triozzi, Gilles Jobin, Nao Bustamante, Ion Mundate y Mónica Valenciano como de personas que se sitúan al otro lado del escenario como el ya citado José A. Sánchez, Estrella de Diego, Laurent Goumarre, Thierry Spicher, Mark de Putter, Lois Keidan, Xanti Eraso y Maris Bustamante. Como no podía ser de otro modo, la propuesta es muy heterogénea ya que los puntos de vista son muchos. Y esto es lo que hace que los asuntos tratados sean muy diversos: desde la definición del movimiento «Live Art» en Inglaterra hasta la Nueva Danza en Francia; desde el cuerpo como lugar de investigación hasta los procesos de creativos; desde los problemas de la nueva crítica hasta primeras aproximaciones a los aspectos históricos de la Nueva Danza etc. Sin embargo, toda esta variedad no impide que *Desviaciones* tenga una asombrosa unidad, quizás conseguida gracias al rigor con el que cada manifestación ha sido recogida y editada. El resultado es una obra que ya hoy se revela como un documento imprescindible para cualquier reflexión sobre la realidad cultural, artística y, si me permiten, escénica, que vivimos en nuestros días.

---

<sup>1</sup> LAYSON, J., «Methods in the historical study of Dance» en J. Adshead and J. Layson (eds.) *Dance History: An introduction*, Londres, Dance Books, 1983, p. 15.



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL  
AULA DE DANZA

SERVICIO DE  
PUBLICACIONES



Centro de Estudios  
y Actividades Culturales  
CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

**Comunidad de Madrid**

9 771135 913008

