

NOTACIONES ESPACIALES: CRISTALOGRAFÍAS DINÁMICAS EN ARQUITECTURA Y DANZA.

(*Nota: las imágenes se han eliminado de este pdf. Para verlas acceder a la publicación.)

En 1962, Frederick Kiesler se refiere¹ a su “*Universal Theater*” (1960-61) como un lugar de “*touch-and-go reality*”, en continuo cambio. Kiesler percibe los procesos creativos como modos de tratar con fuerzas, no con objetos. El diseño, según su definición, sería no la circunscripción de un sólido sino la deliberada polarización de las fuerzas naturales hacia un propósito humano específico. Cualquier tipo de forma, sería el establecimiento visible de las fuerzas integradoras y desintegradoras en transformación según ratios muy bajos de velocidad². El hombre y su entorno pueden ser leídos según su continuo estado de mutabilidad a través de energías y fuerzas. Siendo conscientes de un continuo espacial dinámico y *co-relacionado* con todos los organismos y objetos, se trata de insertar nuevas dinámicas o condensar o intensificar las existentes en ese flujo y así proyectar una realidad nueva.

Un año antes, en enero de 1961, Kiesler aceptaba la invitación de Shirley Broughton³ para hablar en su estudio acerca de la *arquitectura de la danza*⁴. En esa conferencia Kiesler hace referencia a estas mismas cuestiones añadiendo la interrelación del cuerpo con la masa espacio-temporal, su inmersión en ella: “... *There was at one time a new start. I mean the exploration of space by Mary Wigman, based on the principles of her teacher Laban. Yes, it was a break-through. I remember very well the impression her choreography made on me and the discussion we had about it. Her aim at the time was to define space deliberately, no matter how big or small, to involve the onlooking audience with space-time. That seemed a very legitimate contemporary approach to the dance. [...] Personally I have not yet seen any dance group here or abroad which was able to develop it further and thus set new basic standards...*”⁵. Y es que especialmente, desde que en 1924 Frederick Kiesler realiza el “*Raumbühne*” dentro de la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales en Viena, su trabajo con el espacio y las relaciones que establece con el cuerpo estarán entrelazadas a nivel conceptual con las experimentaciones al respecto de la *Ausdruckstanz* o danza expresionista alemana. En concreto con las investigaciones de Rudolf von Laban y Mary Wigman.

¹ Kiesler, Frederick J.: *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996. (p. 124)

² Kiesler, Frederick J.: “*On Correalism and Biotechnique: Definition Test of a New Approach to Building Design*” *Architectural Record*, 86 (1939) (p.59). Ver también en AA.VV: *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989. (p. 114)

³ El estudio de Shirley Broughton, bailarina y coreógrafa, se situaba en la Calle 21, entre la Sexta y la Séptima Avenidas, en Nueva York. Shirley Broughton promueve ese mismo año, en noviembre, el “*Theatre for Ideas*”, lugar para la experimentación teatral y el debate intelectual del momento.

⁴ “*Perhaps the thing that I, as an architect and sculptor, can talk about best to you, as dancers and choreographers, is the way in which time is related to dance and space is related to choreography. So let us group our discussion around the theme of the architecture of the dance*”

Kiesler, Frederick J.: *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*, Simon and Schuster, USA, 1966. *Dance Script* (p. 385)

⁵ Kiesler, Frederick J.: *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*, Simon and Schuster, USA, 1966. *Dance Script* (p. 392- 393)

El “*Raumbühne*” revolucionaba la concepción tradicional con proscenio de los escenarios teatrales y lo que es más importante, fue el primero de los proyectos en los que Kiesler empieza a desarrollar, con más claridad, sus ideas acerca del *continuum espacial* y lo *interminable* que le acompañarán a lo largo de todo su desarrollo creativo y vital. El *Raumbühne*, instalado en el Konzerthaus de Viena, consistía en diversas plataformas escénicas conectadas bien mediante una rampa en espiral, o bien mediante un sistema de escalerillas. Este espacio escénico provocaba la posibilidad de la representación simultánea a diversas alturas y en movimiento dinámico y centrípeto, de forma continua, así como la multidireccionalidad del evento, no habría un foco central de observación ni una audiencia situada en un único plano hacia la que dirigir la acción. La acción se extendía sin principio ni fin, tridimensionalmente a lo largo de la representación. Así el movimiento cualificaba la sustancia espacial, haciéndola visible, extendiendo su permeabilidad de forma múltiple en todas las direcciones posibles. Esta manera de conformar el espacio, hacerlo denso y visible y esculpirlo a través del movimiento, es una de las principales características de la *Ausdruckstanz*⁶, y conforma el principal argumento del trabajo de Mary Wigman⁷, quien podemos decir, es su principal exponente. Mary Wigman, se formó en Hellerau según el método rítmico de Jacques Dalcroze y posteriormente, necesitando explorar más posibilidades del movimiento en independencia de la música y aconsejada por su amigo el pintor Emil Nolde⁸, acude a Suiza a Monte Verità⁹ en 1913, a la escuela- *School of all the Arts of Life*- de Rudolf von Laban quien será su influencia más importante ya que permanecerá con él hasta el año 1920 que creará su propia compañía. En Monte Verità, el trabajo base a partir del cuál se avanzaba era la improvisación¹⁰, el fin era el de explorar las posibilidades del movimiento de cada uno. Así Wigman, con la guía de Laban, supera la forma de moverse según frases rítmicas pre-escritas y encuentra el camino a través del cuál establece su propio diálogo con el espacio, su propio lenguaje. En este diálogo, el espacio se entiende como un hecho, es algo real, que se siente y con quien se trabaja en compañía. Tanto Frederick Kiesler como Rudolf

⁶ El *Raumbühne*, aparece en un momento en el que la *Ausdruckstanz* es ya un hecho, Gertrud Bodenwieser (1890- 1959) y su grupo, integrantes en Viena del movimiento, actúan en el espacio construido por Kiesler.

⁷ Un buen ejemplo de la conciencia del trabajo con la masa espacial, definiéndola y modelándola es “*Raumgestalt*” de 1928, donde a través del movimiento y de una tela, se van haciendo visibles las trazas espaciales y sus configuraciones, abrazándolas, cualificándolas haciéndolas visibles

⁸ Emil Nolde me dijo: “Él (Laban) se mueve como tu y baila como tu lo haces, sin música”.

Wigman, Mary: *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1975. (p. 26)

⁹ La idea de fundar una colonia en Monte Verità surgió en 1899. Allí se intensificaba la relación del cuerpo con la naturaleza para fomentar un nuevo modo de vida y también para explorar nuevas técnicas terapéuticas. Laban aceptó la oferta de dirigir la nueva escuela de la colonia. La formación a través del movimiento se combinaba con la vida natural, cultivaban, cocinaban, etc. Tenían menú vegetariano, algunas horas para tomar el sol cada día e improvisaciones al aire libre.

¹⁰ “*Open air, meadows surrounded by trees, a sunny beach, and a small group of rather queer people. [...] How young we were! We moved, we jumped, we ran, we improvised and outlined our first simple solo dances and group sketches. To me it was meant to be a short summer course, and it turned into a life's direction. [...] And there was always Laban, drum in hand, inventing, experimenting. [...] We danced with music and without it. We danced to the rhythms of poetry, and sometimes Laban made us move to words, phrases, little poems we had to invent ourselves.*”

Wigman, Mary: *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1975. (p. 33- 34)

von Laban y Mary Wigman inciden en el espacio como sustancia con la que tratar, no como vacío sino como un lugar lleno de relaciones¹¹. El espacio sería inseparable del movimiento, de la fuerza, de la expresión y cualquier manipulación en éstos, lo haría visible. De este modo la sustancia densa del espacio está siempre en continua transformación y es a través del movimiento y del contacto consecuente en nuestro cuerpo que somos capaces de distinguir sus configuraciones e impresiones. La realidad sería dinámica¹², donde cuerpos y objetos son permeables a las interrelaciones espaciales y su sustancia. Todo movimiento es un continuo intercambio en estas asociaciones, produciendo uniones y enlaces, nudos, concentrados, separaciones, en un proceso continuo de aparente estabilidad y movilidad en ciclos. En cuanto a la percepción que tenemos de la masa continua espacial, todos los cambios que vemos y sentimos son, según Laban, impresiones táctiles. Es la misma idea que representa Frederick Kiesler en su dibujo sobre los “*Sentidos Expandidos*” (1942) donde intenta ver de qué manera se consigue el mayor contacto posible con el entorno, de qué manera se elimina toda barrera y se consigue la inmersión en el espacio. Kiesler testó esta conexión también en sus diseños para exposiciones - especialmente las relacionadas con los surrealistas¹³- y esta misma conciencia de la continuidad espacial y la densidad de relaciones y tensiones que la conforman aparece también en sus *Galaxias*¹⁴. “...*The object breathes into the surrounding and also inhales the realities of the environment.*”¹⁵ [...] *infinite environ, constantly renewing itself, everchanging, reborn [...] there is no outer space [...] it is all part and parcel of the same composition.*”¹⁶ Esto será desarrollado por Kiesler en su *Manifiesto del Correalismo* y en sus ideas de lo interminable- *endlessness*. En 1947, si bien no es publicado hasta 1949¹⁷, Kiesler escribe el Manifiesto del Correalismo. De acuerdo con éste la *co-realidad* está conformada por las fuerzas que continuamente producen intercambios entre los objetos y su entorno. Continuas fuerzas de integración y desintegración existentes en el espacio. Así el Correalismo estudia las

¹¹ Según Laban “*el espacio vacío no existe, por el contrario, el espacio sería una súper abundancia de movimientos simultáneos*”

Laban, Rudolf von: *Choreutics*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1966. (p. 3)

¹² “*Today we are perhaps still too accustomed to understanding objects as separate entities, standing in stabilished poses side by side in an empty space. Externally it may appear so, but in reality continuous exchange and movement are taking place. [...] This impression of rest is an illusion. What we cannot perceive with our senses, especially with our fundamental sense of touch remains unreal and its very existence is denied, until intuition or research discovers the unique and universal role of movement as a visible aspect of space.*”

Laban, Rudolf von: *Choreutics*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1966. (p. 4)

¹³ Nos referimos especialmente a las exposiciones “*Art of this Century*”(1942), “*Exhibition Internationale du Surréalisme*” (1947) y “*Blood Flames*” (1947) donde todo el cuerpo participaba en la manera idónea de contemplar las obras, de estar una vez más *en contacto* con ellas. Asimismo en éstas se trabaja con la continuidad espacial disponiendo todos los planos como posibles para instalar obras, se establecía un entorno continuo.

¹⁴ En ellas la importancia del espacio entre objetos es casi mayor que la de los objetos en sí mismos, y cada fragmento o islote, junto al entorno, configura un nuevo sistema espacial en continua interrelación y sin principio ni fin. De esta forma, la obra se extendía por todo el espacio, ya que los límites de su materialidad no eran sus límites reales sino que estaba formada por las relaciones y tensiones que se habían generado, por las interrelaciones, que eran activadas por el observador en movimiento.

¹⁵ Kiesler, Frederick: *Segundo Manifiesto del Correalismo*, Art Interntional, 9 (Marzo de 1965) (p. 27)

¹⁶ AA.VV: *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989. (p. 83, 86)

¹⁷ *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1949. Ver también: Bogner, Dieter y otros: *Frederick Kiesler. Endless Space*, MAK Vienna, 2001. (p. 92)

leyes de estas asociaciones e interrelaciones, estudia las dinámicas de continua interacción entre el hombre y sus entornos naturales o tecnológicos. La arquitectura de esta forma es un organismo vivo, está conformada por las trayectorias dinámicas de la sustancia espacial. En tensión densa y continua. Así es como aparece en la *Endless House* y en muchos otros proyectos asociados a esta continuidad espacial interminable y a diversas masas corporales u objetuales en continuo contacto. Proyectos como por ejemplo la “*City in Space*” (1925) o la “*Space- House*” (1934) donde se recogían ideas ya expresadas desde 1924 sobre las interrelaciones del cuerpo con su entorno: de forma espiritual, física, social, mecánica, etc. O como en todos los proyectos que realiza Kiesler asociados al movimiento en espiral como representativo del continuo flujo espacial, nos referimos al ya comentado *Raumbühne*, al *Film Guild Cinema* (1929) de Nueva York- en sus estudios gráficos¹⁸- o al coetáneo “*Endless Theater*” (1923- 25), configurado por una serie de rampas en espiral, líneas de asientos y plataformas escénicas de diversos tamaños. En una de las versiones que Kiesler da para la parte superior del espacio, las rampas siguen subiendo hasta la zona superior de la cáscara siendo completamente practicable en toda su altura. Pero quizás el proyecto donde la espiral es usada más claramente para cambiar- intensificar- esta relación entre cuerpo y entorno y entrelazarlos según el punto de vista del *Correalismo*, es el proyecto que Kiesler desarrolla para la *Place de la Concorde* en Paris (1925). Para este lugar él proponía una estructura que permitiera un continuo fluir de gentes, a partir de un desarrollo en espiral de una rampa, cada vez más amplia, se alcanzaría altura suficiente como para divisar toda la ciudad. Serviría para peatones y tráfico rápido pero también como interminable escenario para eventos públicos de magnitud local y nacional. La conexión (contacto) que a través de este movimiento en espiral se produciría entre la masa espacial urbana y la de los habitantes haría que todo el conjunto se entendiera como un organismo en continua mutación, hecho de masas espaciales permeables¹⁹. En definitiva, la espiral permitía un perpetuo cambio y renacimiento de configuraciones espaciales²⁰. Y es esto lo que también estudia Laban desde 1912. Laban define el movimiento como “*living architecture, living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesión.*”²¹ Esta “arquitectura” es creada por los movimientos de nuestro cuerpo y está hecha de las trayectorias, de las huellas que dejan los rastros de nuestros movimientos en el espacio, es lo que el denominará “*trace-forms*”. Él encuentra cuatro “*trace-forms*” fundamentales que derivan de nuestra estructura anatómica: rectas, curvadas (abiertas), serpenteantes (onduladas) y circulares; y las cuatro son metamorfosis del trazo espacial-

¹⁸ En los estudios para el mismo aparecen una serie de pinturas en las que se hace referencia a cómo se imaginaba Kiesler el espacio escénico del *Raumbühne*, en el que los bailarines o actores podrían moverse interminablemente, en espiral, entrando en contacto con el espacio de la sala e irradiando este flujo continuo en escena.

¹⁹ “*Thus the whole town is transformed into one action-area and an integration of “buildings and inhabitants” become as organic as it is automatic [...] A dynamo of continuous activities, the “endless structure” winds its way in spiral ramps, and in its power of suction and ejection becomes the very expresión of a living organism rather than a solid mass of Architecture*” Kiesler, Frederick J. : *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996. (p. 50- 51)

²⁰ Kiesler indaga en este tema en el texto que escribe en 1946: *Art and Architecture. Notes on the Spiral-Theme in Recent Architecture*.

²¹ Laban, Rudolf von: *Choreutics*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1966. (p. 5)

“*trace-form*”- fundamental que es la *espiral*. La espiral por tanto, también para Laban al igual que para Kiesler, es ejemplar del efecto del movimiento que produce la disolución del espacio del cuerpo en el espacio general. Es a través de la experiencia de la danza que nos aporta Mary Wigman que podemos situarnos en el centro de este fenómeno de la permeabilidad del sistema *cuerpo- espacio*. Mary Wigman reporta como este trabajo en conexión íntima con el espacio es especialmente intenso en los solos, donde el bailarín se refiere en todo momento a sí mismo y al espacio con el que contacta con todas las partes de su cuerpo. Perdiéndose en su interminable continuidad. “*Monotony. Whirl Dance*” (1927- 1942) es un buen ejemplo. Se trata de una danza basada en giros continuos acompañados de piano y percusión en constante repetición. En la danza el cuerpo perdía sus límites habituales, sumándose al giro del espacio al completo, sin principio ni fin, no era ya uno mismo el que giraba sino que era girado por la corriente general que se expandía por el continuo espacial²². A través del giro se siente la sustancia espacial como parte de nuestro cuerpo y viceversa. Es la misma situación con la que Kiesler trabaja a partir de la espiral. En estas operaciones tan sólo nos queda una referencia con relación a nuestro cuerpo ahora disuelto en el magma espacial: seguimos en el *centro*, articulamos el fenómeno desde el centro, estamos inmersos en él, no distinguimos dónde empieza o termina, estamos unidos a él. Los posibles ejes direccionales giran apegados a nosotros. Nos sentimos a nosotros mismos en el movimiento, en el centro del fenómeno. El espacio del cuerpo queda unido al espacio más allá de nuestra piel.

Kiesler trabaja con estas variables incidiendo en la condensación de tensiones, fuerzas y relaciones espaciales. Éstas se entienden como secuencias de movimiento que son capaces de convertirse en formas eficaces estructuralmente. Estas formas están además referidas a la experiencia y movimiento corporal a través de las relaciones espaciales que producen, por lo que hay en ellas un factor táctil; éste decanta ámbitos, territorios, espacios... Esta relación táctil se usa para proyectar lugares. En los dibujos de mobiliario para la “*Endless House*”, Kiesler explora este espacio del cuerpo y su geografía táctil en sus entornos cercanos. Podemos ver un ejemplo en las envolventes que realiza en su estudio para cama doble longitudinal- donde los cuerpos de ambas figuras se entrelazan estando envueltos por su propia vibración o respiración que es formalizada según múltiples líneas acotando el espacio que resulta estar en contacto directo. Son espacios como trajes²³ para el cuerpo. La “*Endless House*” en general, está hecha para ser tocada- y tocarnos- para ser sentida, está pensada desde el espacio corporal. Toda su superficie es una continua estimulación del tacto. Las paredes, en

²² “... there was the big circle of space spanned like an arc, narrowing itself in a spiral and contracting to one point which was called the center, which became the center and remained the center. Nothing more happened, only the relentless turning around one’s own axis. Fixed to the same spot and spinning in the monotony of the whirling movement, one lost oneself gradually in it until the turns seemed to detach themselves from the body, and the world around it started to turn. Not turning oneself, but being turned, being the center, being the quiet pole in the vortex of rotation! [...] without beginning, without end...”
Wigman, Mary: *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1966. (p. 39)

²³ También en el espacio escénico tanto Kiesler- especialmente en su actividad en la Juilliard School of Music, institución de la que fue director entre 1933 y 1957- como Wigman introducen deformaciones en el ámbito y espacio corporal con el uso de máscaras, vestimentas y otras prótesis.

continuidad con suelo y techo, cuentan con hendiduras y pliegues que podemos tocar y donde podemos encajar. El ámbito del cuerpo no está marcado por puertas o particiones, sino por cambios en la textura, en la topografía, en la iluminación- que también llega en oleadas a nuestra piel²⁴- o en la inserción de elementos que señalizan un área determinada. También Mary Wigman señala los ámbitos “espacio- corporales” en sus dibujos coreográficos y los modela a partir de la intensidad, la acción, la fuerza, las dinámicas o los choques, acentuándolos en sus extensiones. Se muestra a cada bailarín en estos dibujos en la totalidad espacial donde ejerce su efecto y según el espacio que genera, no estrictamente en sus límites físicos. Son especialmente famosos sus dibujos para “*Das Totenmal*” (1930), donde se muestra el área de acción de cada bailarín, formalizado con el vuelo de las telas formando un torbellino, mostrando las fuerzas cinéticas de cada cuerpo y su alcance. Pero tras haber visto estos ejemplos, ¿podemos profundizar en cómo se notan estas energías y flujos así como el espacio corporal? ¿cómo se dibujan las fases de esta realidad inestable?

Rudolf von Laban, es el que realiza un sistema de notación del movimiento en el espacio y sus frases *coréuticas*- frases espaciales generadas por el movimiento del cuerpo- de forma más sistemática. Estas configuraciones espaciales del cuerpo son estudiadas por Laban según las leyes de la *cristalografía dinámica* que define en su “*Choreutiks*”²⁵. Pero tanto Wigman como Kiesler, desarrollan notaciones personales en sus sistemas creativos que les posibilitan trabajar con estas dinámicas espaciales y éstas notaciones son inseparables de sus coreografías o arquitecturas. Fijémonos en dos casos concretos. Los dibujos para el proyecto de la “*Endless House*” de Kiesler y los correspondientes a la coreografía “*Orpheus und Eurydike*” de Mary Wigman. Al igual que Laban cuando se refiere a sus cristalografías dinámicas, Kiesler considera la espacialidad de la “*Endless House*” como un continuo flujo de renacimiento y disolución. Es en 1960 cuando Kiesler realiza los estudios gráficos que nos interesan. Estos estudios nos muestran uno de los estados de la “*Endless House*”, que materializada anteriormente alrededor de 1950 según un esferoide, continúa ahora buscando su cristalización más adecuada acorde a las dinámicas sociales, el entorno y lo invisible asociado a cada habitante²⁶. En estos estudios el espacio, leído como sustancia densa, está surcado de líneas

²⁴ El principal dispositivo para ello es el reloj de luz natural coloreada que se instala en una de las versiones de la casa. Dependiendo de la hora del día la luz incide en un área u otra del prisma que lo configura y cada cara tiene una tonalidad, lo que produce un baño de luz sobre los habitantes. El cuerpo así es consciente del flujo temporal y sus ciclos. Se trata de una transmisión táctil del tiempo que llega en oleadas a nosotros, que causa vibraciones en todo el espacio.

²⁵ “*Choreutics*” representa el compendio de todas sus investigaciones en la materia, que empezaron en 1913 en Monte Verità y se extendieron en el tiempo hasta 1928 con la publicación de “*Schriftanz*”, editado en Viena y donde desarrollaba en profundidad su sistema de notación para la danza- *kinetography*- y hasta 1939, año en el que el manuscrito de “*Choreutics*” se acabó en Inglaterra- si bien no se publicó hasta 1966.

²⁶ “*All ends meet in the “Endless” as they meet in life. Life’s rhythms are cyclical. All ends of living meet during twenty-four hours, during a week, a lifetime. They touch one another with the kiss of Time. They shake hands, stay, say goodbye, return through the same or other Doors, come and go through multi-links, secretive or obvious, or through the whims of memory.*” Kiesler, Frederick J. : *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996. (p.126)

relacionales que envuelven nuestro cuerpo, que nos tocan, con diversas densidades. Son esas densidades y asociaciones relacionales las que son modificadas en los dibujos. Estas líneas comienzan a formar cúmulos y claros modelando la masa espacial. En este caso el criterio para su modelaje son los flujos de sus habitantes, pero no sólo en su movimiento, sino en su relación- *Correalismo*- con los objetos hechos por el hombre, es por ello que hay líneas que recorren y otras que se enredan. Estas densificaciones e intensidades espaciales las experimenta- las vive y habita- nuestro cuerpo y es así también como Kiesler trabaja, si bien no está inmerso mediante la danza en el espacio si lo está figuradamente a través de su movimiento sobre el papel- se le podía observar dibujando en sus croquis moviéndose con todo su cuerpo siguiendo las líneas trazadas. Se revela así la secuencia según la cual, determinados trazos se van haciendo más fijos hasta ir alcanzando una posición falsamente estable- cualquier impresión de estabilidad lo es sólo temporalmente- dentro del continuo cambio que conforma la realidad. El espacio vibra con nuestras experiencias, se ajusta, se nos pega al cuerpo, se expande tanto como nuestra mente necesite y finalmente se configura un entorno surcado de la interrelación de lo humano, lo técnico y lo natural, pero que ha surgido de nuestro cuerpo, como el espacio bajo el punto de vista de Laban y Mary Wigman. No encontramos tanta diferencia entre estos croquis y los que ejecuta Mary Wigman en la elaboración de la coreografía "*Orpheus und Eurydike*" en 1961. Mary Wigman cuenta con una extensa colección cartográfica de documentos de trabajo para la generación de sus coreografías. En su colección distinguimos distintos grupos de mapas. Podríamos diferenciar hasta cuatro grupos: aquellos dibujos y mapas que muestran el área de acción del cuerpo; los que dibujan fuerzas o vectores de movimiento; los que muestran interacciones entre espacios corporales individuales y finalmente los que trabajan con masas espaciales completas. Cuando en los mapas aparecen vectores de movimiento hablamos de un mapa plano en el que se marca la interrelación entre uno o más puntos, pero igualmente genera la disolución de los límites físicos del cuerpo, en este caso por su transformación en dirección, en línea de fuerza. En cuanto a los que muestran interrelaciones entre diversos espacios corporales, éstos posibilitan nuevas cristalografías sólo posibles como consecuencia de esta unión- trabajo muy similar a los estudios de Kiesler para la cama doble de la Endless House. En los mapas que trabajan con masas espaciales se aglutinan todos estos modos de configurar el espacio haciendo borrosos los límites físicos de los cuerpos, objetos o entorno y configurando una nueva realidad por contacto. Es lo que ocurre en las cartografías para "*Orpheus und Eurydike*". Es interesante ver las distintas fases más o menos figurativas. Con referencia a las *furias*, en algunos dibujos empieza a aparecer la amalgama de cuerpos aún como lo que son, un conjunto de entidades que se podrían diferenciar y hasta contar. Pero poco a poco esa distinción desaparece y lo mismo ocurre con el entorno. Wigman dibuja el paisaje montañoso donde se desarrollará la acción y es en íntima asociación entre el paisaje y los cuerpos que se modela la configuración final, quedando enlazados según un único conjunto. El continuo espacial en el que se mueve Kiesler empieza a intuirse. De este modo en la siguiente secuencia, aparece la amalgama del espacio como un magma continuo al que diversas

energías y flujos van transformando, sin que podamos decir exactamente en que momento empezó la acción que concluye en una configuración determinada, ni cuanto tiempo durará ni a qué dará paso, se nos muestra el mismo paisaje que en los dibujos de Kiesler. En este paisaje no podemos distinguir ámbitos corporales o entornos, sólo masas, vectores y energías. Así, esta amalgama espacial contiene en potencia infinitas posibilidades que en breves momentos pueden salir a la luz. Lo nuevo, la configuración de lo inesperado está ya virtualmente en cualquier situación actual²⁷. Y cada fase lleva implícito el germen dinámico de la transformación, se intuye que hay actividad en esta sustancia y que seguirá cambiando. Es una configuración la que abre la posibilidad a la siguiente pero tanto el impulso primero que desencadenó la transformación como el estado final nos son desconocidos.

Estas cartografías de Kiesler y Wigman nos sirven como ejemplo de trabajo con el espacio no manipulando elementos físicos- materiales- y vacíos sino la complejidad de la riqueza relacional de estos organismos, es por eso que Kiesler afirma que la *"Endless House"* no es materia muerta apilada sino materia viva, incluyendo en su materialidad también lo que no podemos ver pero sí experimentar con nuestro cuerpo. En concreto en la *"Endless House"*, su materialización tangible continúa de forma natural el proceso que hasta aquí hemos visto. Ahora, al margen de los dibujos, las líneas de densificación del espacio darán lugar a una cartografía táctil, a una maqueta, formada de malla metálica y que aún tiene carácter de línea en la medida en la que establece una trama algo más sólida pero que aún *transparenta* los enlaces de los diversos ámbitos, sus cúmulos y acentos espaciales, es además altamente maleable. Posteriormente se vierte el hormigón sobre el armazón de la malla metálica y se desarrollan las cartografías táctiles de su superficie para terminar desarrollándose la textura de espesor y cualidades variables que configura la casa con todas sus hendiduras y rugosidades que proporcionan el entorno en el que podemos habitar, a través de estar unidos, estar en contacto, tocando los lugares y siendo tocados por ellos. Se trata de una geografía táctil y dinámica que seguirá registrando por su erosión las huellas del paso del tiempo y las trazas del movimiento.

Mary Wigman trabajará mayoritariamente con masas, masas que acumulan de manera indiferenciada espacios de cuerpos y entornos fusionados, paradójicamente las masas se transmutarán desde su visión externa. Frederick Kiesler hará mayor hincapié en las líneas sucesivas, garabatos y cúmulos que tensan la substancia del espacio, líneas que configuran situaciones habitadas, que haciéndose y deshaciéndose, intensificándose y disolviéndose se

²⁷ Es pertinente aquí hacer referencia a las teorías desarrolladas por Sanford Kwinter acerca de la generación de lo nuevo. Nos interesan especialmente las que tratan de cómo actualizar lo virtual para la generación de la novedad incorporando el tiempo como un factor que interviene en el proceso de creación. Se trata de una realidad que podría emparentarse con la Co-realidad de Kiesler y sus dibujos según flujos y líneas de fuerza en cúmulos de diversas densidades, y con el magma espacial de Mary Wigman, en la medida en que contienen en potencia- virtualmente- múltiples posibilidades. Kwinter, Sanford: *Architecture of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Georgia, 2001.

observan desde dentro, se habitan- viene a nuestra memoria la imagen de Kiesler en el interior de su escultura “*Bucephalus*” (1964). Pero ambos trabajarán notando las secuencias de las *cristalografías dinámicas*- como apuntaría Laban- según una sucesión interminable de *frases coréuticas*²⁸ que desplegadas a lo largo del tiempo, construyen en tiempo real las secciones de los diferentes estados de la “*touch and go reality*”.

²⁸ “*The first inner vision of a choreutic shape and the first inner vision of an architectural creation or an abstract drawing have a great resemblance. The invention of an architectural, plastic or pictorial form is, in reality, a choreutic phrase.*”

Laban, Rudolf von: *Choreutics*, Macdonald & Evans, LTD., London, 1966. (p. 115)