

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Ros Vilanova, Agustí; Molina, Víctor. La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX. 2011.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/78177>

under the terms of the  license

**LA IMPORTÀNCIA DEL MOVIMENT ROTATORI EN LA  
COREOGRAFIA OCCIDENTAL DEL S. XX**

**TREBALL DE RECERCA**

**del programa de doctorat d' Arts Escèniques  
Departament de Filologia Catalana  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Institut del Teatre  
any 2011**

**Autor: Agustí Ros i Vilanova  
Director: Víctor Molina Escobar**



*a la Carme pel seu suport incondicional*

*a en Jordi per fer-me de mirall*

*a en Víctor per la paciència de llegir-me*



## Índex

<b>1</b>	<b>Introducció</b>	<b>7</b>
	Punt d'interès personal	7
<b>2</b>	<b>Estat de la qüestió</b>	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>Objectiu de la recerca</b>	<b>15</b>
<b>4</b>	<b>Metodologia i fonamentació</b>	<b>17</b>
4.1	Exemples coreogràfics	17
4.2	Documentació	23
4.3	Metodologia	24
<b>5</b>	<b>Qüestions conceptuals</b>	<b>27</b>
5.1	El moviment rotatori	27
5.2	El gir, factors determinants	29
5.2.1	<i>Punt de suport o centre de gir</i>	29
5.2.2	<i>El sentit de gir</i>	30
5.2.3	<i>El grau de gir</i>	30
5.2.4	<i>L'orientació de gir</i>	30
5.3	El trajecte circular, factors determinants	31
5.3.1	<i>El centre del trajecte circular</i>	31
5.3.2	<i>El radi del trajecte circular</i>	31
5.3.3	<i>Direcció dels passos</i>	32
5.3.4	<i>Angle del trajecte circular</i>	32
<b>6</b>	<b>Glossari</b>	<b>33</b>
6.1	Simbologia del gir	33
6.2	Simbologia del trajecte circular	34
6.3	Simbologia de l'orientació	38
<b>7</b>	<b>Anàlisi de les coreografies</b>	<b>41</b>
7.1	<i>L'Après midi d'un faune</i> de Vaslav Nijinsky	41
7.1.1	<i>Història i context</i>	41
7.1.2	<i>Descripció de les fonts</i>	42
7.1.3	<i>Descripció de la coreografia</i>	43
7.1.4	<i>Fragmentació</i>	45
7.1.5	<i>Anàlisi dels moviments rotatoris</i>	47
7.2	<i>Shakers</i> de Doris Humphrey	67
7.2.1	<i>Història i context</i>	67
7.2.2	<i>Descripció de les fonts</i>	69
7.2.3	<i>Descripció de la coreografia</i>	69
7.2.4	<i>Fragmentació</i>	70
7.2.5	<i>Anàlisi dels moviments rotatoris</i>	72
7.3	<i>Septet, In the morgue</i> , de Merce Cunningham	105
7.3.1	<i>Història i context</i>	105
7.3.2	<i>Descripció de les fonts</i>	107
7.3.3	<i>Descripció de la coreografia</i>	107
7.3.4	<i>Fragmentació de Septet In the Morgue</i>	109
7.3.5	<i>Anàlisi dels moviments rotatoris</i>	110
7.4	<i>Hands</i> de Wim Vandekeybus i Eduardo Torroja	147
7.4.1	<i>Història i context</i>	147
7.4.2	<i>Descripció de les fonts</i>	148
7.4.3	<i>Descripció de la coreografia</i>	155
7.4.4	<i>Fragmentació de la coreografia</i>	157

7.4.5	<i>Anàlisi dels moviments rotatoris</i> .....	159
7.5	<i>Déjà vu</i> , de Hans van Manen .....	181
7.5.1	<i>Història i context</i> .....	181
7.5.2	<i>Descripció de les fonts</i> .....	181
7.5.3	<i>Descripció de la coreografia</i> .....	182
7.5.4	<i>Fragmentació de la coreografia</i> .....	183
7.5.5	<i>Anàlisi dels moviments rotatoris</i> .....	185
<b>8</b>	<b>Conclusions</b> .....	<b>241</b>
8.1	Anàlisi comparatiu.....	241
8.2	Quantificació de les dades .....	248
8.3	Dimensions poètiques i estètiques del moviment rotatori.....	255
8.3.1	<i>El moviment rotatori i el centre</i> .....	255
8.3.2	<i>El moviment rotatori i l'orientació</i> .....	260
8.3.3	<i>El moviment rotatori i el temple</i> .....	265
<b>9</b>	<b>Bibliografia</b> .....	<b>269</b>

# 1 Introducció

## Punt d'interès personal

Un dia vaig assistir a un espectacle de dansa durant el qual vaig tenir una experiència inesperada. Aquell dia per algun motiu que ara no fa el cas, vaig desconnectar del que passava a l'escenari. Per obligar-me a mirar em vaig proposar fer una observació una mica més activa. Aviat em vaig trobar fent una operació inversemblant: estava comptant els girs que feien els ballarins. El meu punt de vista de la coreografia, va canviar totalment. Sobretot perquè la sorpresa va ser quan després d'un lapse de temps d'un minut aproximadament, vaig observar que a cada compàs musical hi havien dos girs com a mínim, la qual cosa volia dir que en un compàs de quatre per quatre, si durava quatre segons, la freqüència del gir era d'un cada dos segons. Si la coreografia durava vuit minuts, volia dir que durant aquest temps, hi havia com a mínim dos-cents quaranta girs. Si aquesta xifra la multiplicava pel nombre d'intèrprets, que era de quatre, en la coreografia hi havia nou-cents seixanta girs, és a dir que mitja coreografia s'articulava en base als girs i generava l'estètica característica d'aquest tipus de moviment.

Aquesta anècdota em va portar a pensar que tal vegada el moviment de girar té un pes molt important en l'art coreogràfic i que valdria la pena dedicar-hi una mica d'atenció, ja que si tenia tanta presència, quines serien les possibilitats que cada coreògraf disposava en la seva recerca personal artística per imprimir a la coreografia el caràcter que millor li convingués?, com podia el coreògraf modular el seu discurs coreogràfic, a partir del moviment rotatori?





## 2 Estat de la qüestió

A partir d'aquest fet que he narrat em plantejo una recerca a fi de saber quina és la importància del moviment rotatori en la composició coreogràfica.

Fent una observació panoràmica, ja sigui en les danses tribals, ètniques, populars, religioses o cortesanes; en el ballet; la dansa de carrer, social o de saló; en la dansa moderna o contemporània; en l'acrobàcia i les tècniques corporals de circ, el moviment rotatori és no només omnipresent sinó essencial.

En les diferents cultures antigues del planeta, el moviment rotatori era present en ritus i danses com una manera de personificar les divinitats lligades als fenòmens meteorològics particularment als fenòmens cíclics (estacions de l'any, fases de la lluna, etc.), als circulatoris (tornados, huracans) o al moviment astronòmic dels planetes. Els indis d'Amèrica llatina, com els del Carib, incorporaven en els seus ritus balls que simbolitzaven la tempesta. Les manifestacions meteorològiques en forma de pluja eren fites importants per l'home indígena en tant que incidia directament en l'economia agrària de la comunitat. Els moviments de dansa de caràcter giratori buscaven la complicitat dels moviments rotatoris del vent que portava la pluja. Són molts els exemples, com ara els negres del Llac Alberto Nyaza, els indis Omaha de Nordamèrica o els indis Tarahumara de Mèxic.

En aquests balls es tractava de representar els vents i els trons de la tempesta, girant vertiginosament, caracteritzant-se amb pintures, plomes, que simbolitzaven les corrents d'aire i els sons de la tempesta (Ortiz, 1984, p. 598). Igual com els pobles de les cultures índies, en els pobles d'Europa també es ballava reproduint els moviments dels astres i dels fenòmens meteorològics. El primer impuls era reproduir els moviments de la divinitat que personificava el fenomen climàtic. Després, aquests moviments quedaven inclosos en els rituals màgics i religiosos. Per tant les danses primaverals, que trobem encara avui dia, sempre han tingut un sentit simbòlic, màgic i religiós.

A nivell col·lectiu les danses rotatòries eren nombrosíssimes i tenien un caràcter agrari. Habitualment aquestes danses tenien formes circulars, de serpentina o de meandre. Fernando Ortiz citant a Sachs assenyala que els indígenes de Tasmània executaven una dansa de la tempesta llançant-se contra terra, rodolant i picant amb els peus i les mans. A partir dels rastres iconogràfics rastrejats per Ortiz (Ortiz, 1984, p. 635) en les diferents cultures com Egipte, Asíria, Creta, Grècia, Etruria, Roma, Ibèria, Índia, Xina, Japó i tota Indoamèrica, arriba a la conclusió que els signes estudiats en totes aquestes cultures són representacions de divinitats que tenien a veure amb els fenòmens meteorològics com la tempesta i el vent ja sigui en les formes més benignes o més violentes com els ciclons i huracans. En el folklore europeu, sovint s'ha personificat el vol de la pols empesa pel vent com el viatge màgic de les nereides o les nimfes.

Els pobles riberencs del Mediterrani també coneixien les danses de girar. Per exemple les danses de cintes del mes de maig, típiques del folklore europeu i que encara es poden veure, són danses típiques de la fertilitat que propicia la tempesta. Un bon exemple d'aquestes danses són el ball de la corda de Sicília, el ball *spadonari* del Piemont i el *calusari* de Rumania<sup>1</sup>. Venen a la memòria les formes serpentejants de les danses macedòniques, gregues o sèrbies. També a Catalunya són formes ben presents, citades per Amades (Amades, 1982, vol. II, p. 303) com les danses que es practiquen durant el solstici d'estiu (St. Joan) i el d'hivern (Nadal), i que són danses en forma rodona al voltant del foc, lligades al calendari astronòmic que es ballaven fins no fa gaire a Catalunya, (Amades, 1982, vol. IV, p. 56-69). També la sardana és ben present en tota mena de festes de Catalunya o les danses en forma de cadena o de serp com és el cas del contrapàs citat per Joan Amades (Amades, vol. III, p. 847) i documentat per Carles Mas (Mas, 1988). Tot un camp d'investigació sobre el patrimoni coreogràfic

---

<sup>1</sup> El calusari, és una dansa que ha estat declarada Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat per la UNESCO.

que no s'aborda en aquest treball de recerca, però que en un futur ha de ser estudiat amb una perspectiva coreològica<sup>2</sup>.

En aquest sentit és remarcable l'estudi de Lisbet Torp (Torp, 1979, p. 15) en el qual després d'analitzar les danses d'Europa en forma de cadena o de cercle i de catalogar-les i sistematitzar-les, identifica fins a mil dues-cents vuitanta-cinc danses d'aquesta categoria formades per tres o més de tres ballarins.

Un camp ampli, impossible d'abastar en un treball de recerca com aquest, però prou evident com per demostrar que el moviment rotatori és transversal, en els diferents camps de la dansa<sup>3</sup>.

En balls individuals on la mímica acostumava a acompanyar les danses de la fertilitat, on els braços i cames, eren (i encara ho són) moviments que anaven acompanyats de sons com les castanyoles, que significaven els sorolls de la tempesta i del vendaval. La ballarina girava sobre si mateixa, damunt d'un o dos peus<sup>4</sup>. Els braços es sacsejaven recordant les branques dels arbres empesos pel vent com si fossin la dansa de la tempesta. Aquesta dansa, comportava també moviments de provocació eròtica, amb fins explícits de fecundació, acabant de vegades amb orgies estimuladores de la natura. Segons Ortiz (Ortiz, 1984, p. 615), les danses de flamenc ballades a Andalusia (Espanya), al Marroc i a Egipte tenien la seva significació en la tempesta, en les que les ballarines feien sonar els talons recordant els sorolls dels trons o de l'aigua repicant contra el terra, tal i com Vega de Triana explica recordant a Carmen Amaya (Vega de Triana, 1993, pg. 51):

---

<sup>2</sup> La coreologia és un terme encunyat per R. Laban i usat sovint en els estudis de notació del sistema Benesh per identificar l'estudi científic de la coreografia, des de diferents punts de vista. Com cita Preston – Dunlop la coreologia és l'ús de diferents sistemes d'investigació com ara: l'experimental, l'exploratori, analític i documental aplicat a la coreografia. Però on potser es defineix més clarament el contingut de la paraula, és en la següent definició de Laban (1929) citada per Valerie-Preston Dunlop (Preston-Dunlop, 1995, p. 580): «*The theory of the laws of dance events manifested in the synthesis of spatial and temporal experience.*»

<sup>3</sup> Per ampliar el camp d'informació sobre la presència del moviment rotatori en la coreografia, al final del treball s'adjunta una llista de danses i coreografies classificades per estils, que són accessibles a internet.

<sup>4</sup> Aquesta imatge queda molt ben explicada i contextualitzada per Ortiz en la descripció de la ballarina com a símbol de la divinitat que és capaç de girar damunt d'un sol peu, com l'huracà, en la cultura Indoamericana i en el vell món, i que és representat com la figura d'un Déu d'una sola cama (Ortiz, 1984, pgs. 383-384 i 401-438).

*«Carmen was a brewing hurricane, exploding into pouding thunder and battering rain down over a barren land: Just as quickly, the cloudburst would cease, and she would be gone»*

Les danses religioses o místiques comporten molts elements rotatoris. Només cal pensar en les danses dels dervixos sufís que giren imitant el moviment del sol per entrar en trànsit i sentir-se transportats per damunt de la força de la gravetat (Shah, 1994).

En totes les danses, el moviment rotatori està perfectament tipificat i codificat. Per exemple en la dansa clàssica s'identifiquen una certa quantitat de moviments giratoris ja sigui en el cas del girar les parts del cos, com és l'*endhors* de les cames, o bé del gir de tot el cos com és la *pirouette*, o bé del trajecte circular com és el *manège*. Pel que fa als girs de tot el cos, Challet-Haas identifica en el seu manual de dansa clàssica (Challet-Haas, 1991, p.175-185) fins a tres tipologies de girs segons si el punt de suport és sobre un peu: *tours relevés* o *pirouettes* i *tours piqués*; sobre dos peus: *tour soutenu, déboulés*; o bé girs saltats: *tour sauté* o *en l'air*. Preston-Dunlop, (Preston-Dunlop, 1995, p. 246 ) parla de:

*«Swivel, whirling, twirling, spinning, change of front, slew round, revolve. »*

En la dansa folklòrica Preston-Dunlop (Preston-Dunlop, 1995, p. 246) cita els moviments de rotació següents:

*«Pivot turn, stressing one foot, swing turn, stepping between the partner's feet and turning, step-hop turs. »*

En la dansa espanyola Rocío Espada enumera les següents voltes (Espada, 1997, pg. 147):

*«Vueltas normales, naturales, a tiempo, quebradas, de pecho, giradas, tordines, pirouette o vuelta girada de tornillo (en dehors o en dedans), a la corva, por detrás, etc...»*

En la dansa moderna, el moviment rotatori, tal i com establiren Alwin Nicolais i Louis Murray (Nicolais/ Murray, 2008, p. 132), és una categoria de moviment del cos humà que permet que el cos o una de les seves parts es mogui dins del seu propi espai. A partir d'un punt fix, en girar, el moviment rotatori crea un volum. Si es vol desplaçar aquest mateix volum en l'espai, es pot associar el gir amb la locomoció, estenent així les possibilitats de combinatòria del moviment rotatori en la forma del trajecte circular.

Knust diu que el moviment es pot dividir només en dues grans categories: la progressió i la rotació (Knust, 1979, p.1), de les quals emanen totes els altres. La progressió ve determinada per la direcció, entesa com un flux de moviment que condueix el cos o part del cos cap a un lloc determinat de l'espai. Contràriament, la rotació no té una progressió determinada i no es dirigeix cap a un punt, sinó que la seva característica principal és girar al voltant d'un eix i a partir d'un centre. Segons això, analitzar el moviment rotatori és indagar sobre una part important de l'arbre de les categories del moviment per la qual cosa té un pes important dins de la categorització dels moviments en coreografia.

No obstant sota error u omissió puc afirmar que no hi ha cap estudi exhaustiu sobre el moviment rotatori en allò que pot influenciar la composició coreogràfica. Tot i ser un tipus de moviment que té una presència enorme en totes les tècniques i estils de dansa, no hi ha un estudi inductiu, com és el cas d'aquest treball de recerca, sobre l'articulació del moviment rotatori en el teixit discursiu de la coreografia ni tampoc sobre el seu efecte en termes quantitius i qualitius.

En els estudis de l'anàlisi coreogràfic hi ha una gran quantitat de treballs escrits sobre la significació de l'espai, i el temps, però molt pocs sobre l'anàlisi dels moviments que construeixen la composició i en aquest cas del moviment rotatori.



### 3 Objectiu de la recerca

L'objectiu de la recerca és investigar com es tracta el moviment rotatori en la composició coreogràfica segons el llenguatge personal del coreògraf i com aquest moviment estructura la seva obra, a partir de cinc exemples.

El moviment rotatori, tal i com s'ha vist en el capítol anterior, no és un patrimoni exclusiu d'un moment històric o d'un estil, sinó que és un moviment que apareix en la majoria de les manifestacions coreogràfiques. La qüestió és saber:

1. Quin pes quantitatiu representa en la coreografia?
2. És un moviment objectivable i transversal?
3. Quina és la morfologia del moviment rotatori en cada peça i com afecta a la construcció general de la coreografia?
4. Quina és la seva dimensió poètica i estètica?

En primer lloc cal saber quina és la quantitat de moviments rotatoris en els exemples coreogràfics escollits, i observar si és cert, tal i com es detecta que és un moviment amb una presència important. Per tant el primer objectiu és inventariar els moviments rotatoris, classificar-los, quantificar-los i mesurar la freqüència de la seva presència en la coreografia.

En segon lloc cal veure si el moviment rotatori és una categoria de moviment comuna a les diverses manifestacions coreogràfiques. Això representa fer una mirada transversal per mostrar fins a quin punt és un denominador comú dels exemples coreogràfics escollits, malgrat que en cada un d'ells se'n faci un ús particular. I si malgrat la particularitat s'observen uns mateixos paràmetres morfològics utilitzats de maneres diverses, en la mesura en què els coreògrafs són diversos i es distancien els uns dels altres en les seves propostes coreogràfiques, es tracta de mostrar que la categoria del moviment rotatori és comuna a totes elles.



En tercer lloc es tracta de saber quina és la morfologia del moviment rotatori. En la mesura en què aquest presenta variacions en els seus paràmetres, i com afecta a l'estructura compositiva. Es tracta d'estudiar com aquest moviment és tractat en cada coreografia des de l'estil personal del coreògraf de dansa.

Si bé s'indaga la disposició mecànica i funcional del moviment rotatori dins de la peça, també és cert que hi ha qüestions de més calat que sorgeixen amb força i que inauguren un camp de treball molt més ampli, com ara l'estudi de les estructures sintàctiques, discursives i dramàtiques de la coreografia. No obstant aquesta és una indagació que depassa les dimensions d'aquest treball i serà abordada en un futur estudi.

En quart lloc es tracta d'observar i de dibuixar l'estètica que suscita l'ús d'aquest moviment i quina lectura poètica i estètica se'n pot fer.

## 4 Metodologia i fonamentació

Si es tracta d'observar com alguns coreògrafs han fet ús del moviment rotatori en les seves coreografies i com l'ús d'aquest moviment respon als objectius de l'autor per articular la seva proposta estètica, quina seria la coreografia que caldria analitzar per indagar el moviment de rotatori?

El fet de centrar-se en una sola coreografia no donaria una resposta gaire satisfactòria, ja que les respostes quedarien tancades al marc particular d'aquella coreografia i caldrien més elements comparatius i contrastants. Per tant, cal ampliar el nombre de coreografies a analitzar per obtenir respostes més generals.

Però quines coreografies cal analitzar? Responent a aquesta qüestió, d'una banda han de ser coreografies que responguin a criteris personals d'estil i de composició a fi d'indagar en coreografies contrastants; i de l'altra, donada la dificultat d'un anàlisi d'aquest tipus, escollir exemples que vagin d'una menor a major complexitat, a fi d'estudiar la manipulació dels paràmetres formals del moviment rotatori. La complexitat progressiva dels exemples, ha d'ajudar a crear un aprenentatge metodològic durant el treball de recerca, en la mesura que es van recollint les dades.

### 4.1 Exemples coreogràfics

Els exemples a analitzar són escollits doncs en funció d'una complexitat creixent en l'ús del moviment rotatori. D'aquesta manera s'analitzen cinc exemples diferents, on l'articulació del moviment rotatori es fa progressivament més complexe.

Al llarg del s. XX, la història de la dansa occidental ofereix una visió prou àmplia com per veure algunes propostes estètiques personals de diferents coreògrafs. Tot i que es poden trobar molts exemples on apareix el moviment rotatori més enrere del s. XX és

justament als inicis d'aquest segle quan l'art coreogràfic comença a refundar-se com un projecte artístic diferent i possible, lluny dels esquemes repetits de la dansa clàssica del s. XIX. El trencament de l'art coreogràfic propiciat per Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ted Shawn i Ruth Saint Denis, té un ressò extraordinari a Europa en la figura de Nijinsky, i és a partir d'ell que es pot parlar d'un nou paradigma en la coreografia ja que inaugura un punt de vista diferent, on la recerca de l'estil personal a partir del llenguatge propi de moviment és el principal objectiu del coreògraf.

En aquesta recerca es presenten cinc exemples coreogràfics de diferents estils i tècniques del segle XX de la cultura occidental, que serveixen per mostrar diferents maneres d'utilitzar el moviment rotatori d'acord amb l'objectiu particular i personal de la composició coreogràfica.

Si es mira la cronologia de les coreografies que s'analitzen, aquesta comença el 1912 en un moment de trencament dels paràmetres de la dansa clàssica. El primer exemple mostra com és utilitzat sistemàticament al llarg de tota la coreografia, un tipus determinat de gir. A partir d'aquest fet la peça coreogràfica és un exemple de com acaba agafant una coherència gràcies a la fundació d'una estètica pròpia. És *l'Après midi d'un Faune* de Vaslav Nijinsky, una coreografia que com es veurà més endavant, només fa servir el mig gir. Servint-se d'aquest moviment, el coreògraf articula la pròpia estètica de la coreografia.

La coreografia produïda el 1912, pels Ballets Russos, és una peça que no s'integra en un o altre estil. Defuig qualsevol etiqueta. El llenguatge de Nijinsky consisteix en la recerca constant dels detalls, sense deixar res a l'atzar. En el seu llenguatge de moviment no hi ha cap moviment arbitrari que pugui representar una incorporació injustificada d'algun moviment de la dansa clàssica tradicional. La seva proposta coreogràfica defuig de qualsevol incorporació retòrica que pugui entorpir la comunicació expressiva. Si bé la temàtica beu de les fonts del moviment estètic del simbolisme, s'endevinen en l'estructura de la peça elements formals d'una originalitat inusitada pel moment històric en què es donen, i que es veuran culminats per la seva darrera obra de la Consagració de la Primavera.

Seguint la cronologia dels exemples, aquesta continua en els anys trenta, en els inicis de la *Modern Dance* americana. L'exemple escollit és també una coreografia que usa el moviment rotatori, però d'una manera menys restringida. Dins de la recerca, des del punt de vista del moviment rotatori representa un grau més de complexitat. Si bé el primer cas es tractava de l'ús exclusiu del mig gir, en aquest cas es tracta de l'ús del quart de gir, del mig gir, del tres quarts de gir i del gir sencer els quals acaben per construir el quadrat amb el moviment. També la coreografia afegeix algun moviment de cercle. Com en el cas anterior, permet demostrar com l'ús de cada un dels moviments rotatoris serveixen per estructurar la peça, i forjar una estètica pròpia. És la coreografia de *Shakers* de Doris Humphrey del 1931. Un exemple produït geogràficament ben lluny del primer exemple, però justament per això es pot subratllar la característica transversal del moviment rotatori. La coreògrafa és una de les representants més genuïnes de l'anomenada Modern Dance sorgida als EEUU. Tot i que la seva manera de fer és absolutament diferent de Nijinsky per estil, temps històric i geografia, es pot veure com el moviment rotatori també articula la coreografia, fet que marca la forma de la composició en benefici d'una expressivitat i una estètica buscades expressament per recrear el tema de l'obra.

En el tercer exemple del 1953, en els inicis de la dansa postmoderna americana. És *Septet* de Merce Cunningham, i concretament el fragment *In the Morgue*. Si bé els dos exemples anteriors representaven quasi bé un ús ortodox del gir, en base als quarts, mitjos, tres quarts o voltes senceres, en aquest exemple apareixen usos del moviment rotatori més sorprenents. Durant la primera part es pot observar l'ortodòxia a la qual es feia referència dels quarts de gir i múltiples, però en d'altres fragments apareixen moviments rotatoris i que denoten una manera de fer més flexible respecte a la forma de la composició. Merce Cunningham es caracteritza per fer un ús particular del moviment no només pel que fa als moviments en relació al cos, sinó pel que fa referència a l'espai en termes sobretot d'ocupació. En el discurs d'aquesta recerca, *Septet* representa un exemple d'un grau més elevat de complexitat. Efectivament, les trajectòries corbades dels ballarins que desvetllen punts insospitats de l'espai. En quan als girs, aquests incorporen a part del quart, el mig, el tres quarts de gir. L'octau de gir i els seus múltiples, que acaben per recrear una gramàtica espacial més complexa.

El quart exemple és *Hands* de Wim Vandekeybus estrenada el 1987 com una part de d'una coreografia més gran *What the body does not remember*. *Hands* és un treball que es situa dins de l'òrbita de l'art minimalista. És una peça basada en el moviment de gir al voltant de l'eix longitudinal del cos, però aquí, aquest eix és horitzontal i no coincideix amb l'eix del centre de gravetat. Durant tota la peça els ballarins estan estirats a terra. L'obra s'acaba quan els ballarins es col·loquen en la posició de drets. La conseqüència immediata del moviment de girar amb el cos ajagut és que els ballarins es desplacen per l'espai rodolant. Aquesta única disposició de l'eix representa una actitud força radical respecte a la composició, fet equiparable a la coreografia de *Nijinsky*, ja que ambdues peces es desenvolupen en un sol pla, en el cas *L'après midi d'un faune* és vertical, en el cas de *Hands* és horitzontal.

El cinquè exemple és *Déjà vu* de Hans van Manen del 1995. Hans van Manen és considerat un coreògraf de l'estil anomenat neoclàssic europeu. Aquest estil fundat per Balanchine a través de la seva aportació a la *School of American Ballet* i en l'*American Ballet Company*, idealitza les línies del cos, en una estètica freda, matemàtica, amb una especial atenció per l'espai, la proporció, la música i la dramaturgia.

*Déjà vu*, dins d'aquesta recerca, aporta una complexitat major del moviment de girar. Així com les coreografies anteriors els moviments rotatoris eren realitzats a partir de l'eix vertical coincident amb l'eix de la gravetat, (llevat de *Hands* que és horitzontal) en aquesta coreografia, alguns dels moviments rotatoris són fets a partir d'una mescla de l'eix vertical amb l'eix horitzontal com també s'hi poden veure voltes sobre els peus i voltes sobre d'altres parts del cos.

Resumint, el camp de l'anàlisi de la recerca queda limitat a cinc composicions originals de la coreografia occidental del segle XX, que responen a estètiques pròpies i ben diferenciades. El fil cronològic passa pel 1912 en un moment de trencament dels paràmetres de la dansa clàssica, pel 1930 en els inicis de la dansa moderna americana, pel 1953 en els inicis de la dansa postmoderna americana, pel 1987 en plena dansa contemporània europea, i pel 1995 en l'estil neoclàssic europeu. Són coreografies que

representen cinc tècniques de dansa diferents del s. XX. El plantejament no és un recorregut des del punt de vista històric, sinó des del punt de vista de la complexitat de l'ús del moviment de gir a partir dels diferents paràmetres com poden ser l'eix de gir, la quantitat de gir o bé l'orientació. Si bé el lapse històric i geogràfic és extraordinàriament ampli, també ho és el moviment que es tracta d'investigar ja que aquest és present en múltiples manifestacions coreogràfiques. En aquest sentit lluny de qualsevol sospita d'influència de cap mena, a través d'exemples contrastants que no guarden cap relació entre ells, es pot observar que el moviment rotatori és essencial i determinant i fa servir els mateixos elements tant en un exemple com en un altre, en un moment que representa la inauguració de les poètiques de cada un dels coreògrafs.

Queden fora d'aquesta tria les poètiques de coreògrafs tan importants com Ann Thérèse de Keersmaecker, qui en un dels seus treballs paradigmàtics com és *Fase* és fonamenta únicament en el moviment rotatori, (tot i que molts dels passatges del tan celebrat *Rosas danst Rosas* també s'hi fonamenta). Però justament per aquesta qüestió no és un exemple útil per aquest recerca, ja que l'ús reiteratiu d'aquest moviment exclou tota possibilitat de discriminar-lo, aïllar-lo i trobar-ne el contrast enmig d'altres moviments d'una categoria diferent.

Les coreografies i els materials que s'analitzen en aquest treball són doncs les següents:

Exemple 1.- *L'Après midi d'un faune* Vaslav Nijinsky (1912), partitura en notació Laban.

Exemple 2.- *Shakers* Doris Humphrey, (1930), partitura en notació Laban.

Exemple 3.- *Septet*, Merce Cunningham (fragment: *In the morgue*) (1953), partitura en notació Laban.

Exemple 4.- *Hands*, Wim Vandekeybus i Eduardo Torroja, (1987), partitura en notació pròpia i extractes d'imatges en moviment, en CD.

Exemple 5.- *Déjà vu*, Hans van Manen, (1995), CD imatges en moviment.

La tria dels exemples, respon doncs no només a diferents períodes estètics característics del segle XX sinó sobretot i principalment a una progressió de la complexitat compositiva. La presentació serà asimètrica i no tindrà el mateix patró ja que l'articulació d'aquest mateix moviment és diferent.

La mateixa complexitat del moviment rotatori, en la mesura que avança el fil cronològic, es pot observar i afirmar d'una manera rotunda, que aquesta complexitat representa una de les conquestes de la tècnica de la dansa al llarg de les generacions que travessen el s. XX. Com es veurà al llarg del treball, es pot endevinar que els nous camins de la dansa contemporània, han incorporat dins de les seves fronteres el paradigma dels moviments en el terra. Efectivament, el pas de la posició de drets a la d'estar ajaguts a terra, investigat per Doris i Humphrey, Martha Graham, Erick Hawkins o Mary Wigman (per posar alguns exemples), representen la primera embranzida d'una gramàtica que la dansa actual, al incorporar tècniques com *loga*, *Flying Low*, *Release*, *Break Dance*, *Hip-Hop*, les tècniques de circ, i les d'acrobàcia; tenen en el moviment rotatori una font de recursos de primer ordre. Moure's des del terra, en totes les seves vessants incorpora un desplegament important de materials un dels quals són els moviments rotatoris. No obstant aquest no és l'objectiu de la recerca però queda enunciat i serà desenvolupat en un estudi ulterior.

Si bé *l'Après midi d'un faune* és una peça amb una reducció evident del moviment rotatori, a *Déjà vu* la presència i l'ús d'aquest tipus de moviment és extraordinàriament més complexe. En aquest sentit, els exemples escollits plantegen diversos estadis entre els dos pols que representen les dues maneres contrastades d'abordar la qüestió rotatòria: des de la reducció com és el cas de *l'Après midi d'un Faune*, fins a la seva abundància com és el cas de *Déjà vu* passant per l'atzar de *Septet*, *In the Morgue*; per la verticalitat de *Shakers* i per l'horitzontalitat de *Hands*.

## 4.2 Documentació

El mètode de treball passa per una acurada observació del moviment a través de dos tipus de documents: videogràfics i partitursals. Aquesta observació comporta dos nivells d'observació: l'anàlisi de la partitura i les imatges en moviment. L'observació de la partitura permet fer una mirada deslligada de la temporalitat de les imatges. La possibilitat de mirar durant el temps que es necessiti cada passatge, permet fer una reflexió dilatada en el temps. L'observació i l'anàlisi de les imatges en moviment està sotmesa a un procés on el temps marca el ritme de la reflexió. El ritme de les imatges, tot i que informen de la dinàmica del moviment, imposen una lectura que exigeixen de l'observador una agudes visual sovint difícil d'assolir. Ambdues maneres d'analitzar es complementen. Les imatges aporten la dinàmica del moviment en viu. La partitura comporta la reflexió.

Les partitures de *l'Après Midi d'un faune*, de *Shakers* i *Septet: in the Morgue*, representen un material inestimable per la immensa quantitat d'informació recollida en el sistema de notació de Rudolf Laban<sup>5</sup>. Les partitures de les coreografies de les quals es parteix, és un material escrit per persones especialitzades en la notació Laban i reconegudes internacionalment. El més destacable és que es tracta de material original. Cada partitura té una història d'elaboració a través de testimonis directes que garanteixen l'autenticitat de la informació recollida.

El cas de *Hands*, es tracta d'un material escrit pels creadors en un sistema de notació personal, que funciona com un esbós de la coreografia i que permet resseguir-ne el desenvolupament des del primer moviment. Es tracta també d'un material original perfectament vàlid per reconstruir la coreografia.

Les fonts de *Déjà vu* són imatges en moviment. Si bé no es disposa de partitura o d'altre tipus de documentació, és un material prou rigorós i de qualitat com per garantir-ne l'autenticitat.

---

<sup>5</sup> Aquestes tres partitures s'adjunten al treball de recerca com a Annexos I, II, i III.



### 4.3 Metodologia

La metodologia de treball passa per diverses etapes.

- a) Tria d'exemples coreogràfics contrastants, que responguin al criteri de ser obres que siguin composicions pròpies i originals de coreògrafs occidentals del s. XX.
- b) Recollida de documentació en la qual basar la recerca ja sigui videogràfica o de partitura, i en el millor dels casos que siguin fonts originals.
- c) Fragmentació les coreografies en parts més petites per tal de procedir a realitzar amb més precisió, la dissecció del material de moviment.
- d) Recollida en diverses taules els moviments rotatoris segons les categories del sistema de notació Laban, distingir-los de si són girs o cercles, i anotar-los segons la simbologia de Rudolf Laban en funció de:
  - i. el sentit
  - ii. el moment temporal que succeeixen,
  - iii. el o els intèrprets que els realitzen,
  - iv. la quantitat de graus,
  - v. la disposició de l'eix,
- e) Recollida en diverses taules les orientacions inicials dels intèrprets abans i després del moviment rotatori, també segons el moment en què succeeixen.

En les taules, doncs, es pot veure una descripció detallada dels moviments rotatoris segons cada un dels fragments de les coreografies, corresponents als personatges i segons el compàs musical que els correspon d'acord amb la partitura musical i de moviment. Així es pot veure una primera columna, a l'esquerra de la taula, que correspon a la línia del temps. A cada segment de temps, comptat en compassos

musicals o bé en segons (segons si es tracta d'una partitura o d'unes imatges en moviment), li correspon un moviment de gir<sup>6</sup>.

L'eina fonamental que es fa servir en l'anàlisi, és la notació Laban. El mètode de treball, amb l'ajut d'aquesta eina, esdevé extraordinàriament quirúrgic. La capacitat de penetració del sistema Laban d'anàlisi del moviment és semblant al bisturí. Com diu Ann Hutchinson-Guest (Hutchinson, 1977, p. 10) enregistrar la coreografia en signes gràfics en un document comporta un procés de doble sentit:

*«The process of recording movement on paper involves the conversion of elements of space, time and energy, and the parts of the body involved into symbols which can be read and converted into movement.»*

Escriure i reconstruir, són dues operacions que només poden ser realitzades a partir d'una escriptura que comporti la clau d'una anàlisi en profunditat com és el cas de la notació Laban.

---

<sup>6</sup> Per identificar el gir faig servir la simbologia Laban, ja que considero que amb el gràfic es dona la informació més sintèticament. Amb un sol símbol gràfic es pot obtenir la informació del sentit de gir i del grau de gir.



## 5 Qüestions conceptuals

### 5.1 El moviment rotatori

Un dels moviments més atractius i a la vegada més complexes tant des de l'execució com des de l'observació, és el de girar el cos. Aquesta forma de moure's té un component màgic, místic. Per analogia se'l relaciona amb tota mena de simbologies com ara el cercle, l'espiral, el remolí, tal i com diuen Blom i Tarin Chaplin (Blom i Tarin Chaplin, 1986, p. 71). Les múltiples interpretacions que se li associen tenen a veure amb les idees de centre i perifèria, introversió i extraversió, dins i fora, com també amb l'eternitat, o l'infinit. Aquest tipus de moviment comporta qüestions que tenen a veure amb la percepció visual com ara la desaparició de la imatge del cos, com és el cas particular de les danses de Loïe Fuller, (Hoolboom, 2008, p. 132). Com a forma de moviment té un poder excepcional.

Així, el moviment rotatori es pot produir, damunt d'un centre situat a sota mateix del cos (gir), al voltant d'un centre extern al cos (trajecte circular), o bé al voltant del punt d'inserció d'una part del cos (rotació).

El gir, en la vida quotidiana, associat al trajecte, permet canviar l'orientació de tot el cos a fi d'esquivar obstacles que s'interposen sovint en el camí. Si no es tingués la capacitat de canviar d'orientació durant el desplaçament es xocaria amb les parets o d'altres obstacles. En realitat el gir, en la vida de cada dia, no existeix per si sol aïllat, ja que quan es gira es fa per algun motiu com ara allargar el braç i agafar algun objecte, o per dirigir-se cap algú situat al darrere, etc.

Quan es gira un membre del cos en el seu eix anatòmic, és quan es diu que es tracta d'una rotació o torsió com per exemple: es gira el cap per dirigir la mirada cap a un altre lloc, es gira la mà per tombar el pom de la porta, o bé es gira el canell per voltejar un tornavís.

Així doncs hi ha diverses situacions que donen una visió més o menys clara del moviment rotatori. Però com se'l pot definir?

Segons la definició d'Abrecht Knust, deixeble i col·laborador directe de Laban i gran difusor de la cinetografia Laban (Knust, 1979, p. 54-55), el moviment rotatori en general i el gir en particular, es defineixen pels factors determinants de: sentit, grau, i punt de recolzament o centre.

Ann Hutchinson-Guest, col·laboradora de Knust i deixeble de Sigurd Leder, proposa observar aquest moviment com una acció de tot el cos a partir de l'eix vertical, o bé horitzontal com ara rodar damunt del terra com un llapis (Hutchinson, 1983, p.83). Experimentar el gir en diferents velocitats, ja sigui ràpida o lenta pot produir sensacions com ara la pèrdua del punt d'orientació fins a caure a terra o bé entrar en un estat d'èxtasi. Però girar no només afecta a l'expressió sinó també a l'aspecte funcional del cos i així es poden utilitzar diferents formes de girar mesclant els moviments gimnàstics i acrobàtics, com ara tombarelles, rodes, salts mortals, verticals-pont. Vist així el gir és un moviment que es pot aplicar a altres formes de moviment.

Val la pena insistir en la seva triple naturalesa, fàcilment observable en múltiples situacions: sobre d'un mateix, fent coincidir el centre de gir amb el punt de suport; al voltant d'un centre extern al punt de suport o de fixació i que es concreta en el trajecte circular; i a partir de fer girar un fragment del cos al voltant del seu eix anatòmic.

Per una qüestió de dimensions, en aquest treball de recerca em centro en els dos primers tipus de moviments rotatoris que afecten al moviment de tot el cos i per tant al centre de gravetat: gir i trajecte circular. Tractar tots i cada un dels moviments de rotació seria com parlar de totes i cada una de les parts del cos que poden realitzar aquest tipus de moviment i per tant l'extensió depassaria el marc normal de la recerca.

## 5.2 El gir, factors determinants

El gir anomenat també, volta-eix és un forma de moviment rotatori. El moviment de girar comença en el cervell. A. Hutchinson diu (Hutchinson, 1983, p. 86):

*«For movement it is important to realize that the first 'notion' of turning, the origin of the motion (as with all movement), takes place in the brain.»*

Gràcies a la imatge que es té del gir, es reacciona amb una acció del tronc, és a dir del centre del cos. El gir comença en el tronc i només al final de l'acció es produeix el gir en el peu, en una successió encadenada de moviments des del centre del cos fins al punt de suport. Per iniciar el gir del cos com un tot, cal una força exterior com és l'impuls dels braços que fa tombar el tronc. En la dansa clàssica això no és visible per una qüestió d'elegància estilística, però pot ser més visible en moviments on l'expressió dramàtica sigui necessària com pot ser en la dansa moderna o contemporània.

### 5.2.1 Punt de suport o centre de gir

Tenir consciència del centre i estabilitzar-lo, és una condició necessària per tal de què es produeixi el gir. El centre representa el punt on es recolza l'eix de gir i és el punt fix des del qual tot el cos pot girar. Aquest punt es situa sota mateix del centre de gravetat on es recolza l'eix de gravetat, coincident amb la línia longitudinal del cos. Per fer un gir al voltant de l'eix longitudinal del cos, és necessari establir prèviament un punt de suport sobre el qual el cos pivota i en aquest sentit cada gir pot realitzar-se sobre un o dos peus, com també pot es fer sobre una part diferent del cos, com ara el maluc, el genoll, etc...

### 5.2.2 El sentit de gir

Un dels factors determinants del gir és el sentit. És obvi que per girar es pot escollir entre dos sentits, cap a la dreta o bé a l'esquerra.

Si s'observa la natura, es pot trobar aquest factor en múltiples manifestacions atmosfèriques com ara el moviment dels núvols quan es veuen des dels satèl·lits d'observació meteorològica (en l'hemisferi nord giren en contra de les agulles del rellotge), o bé quan s'observa el moviment del vent com són els fiblons, o tornados. També es pot veure en el moviment de l'aigua quan aquesta fa remolins ja sigui en un riu o bé en el mar. Tots aquests fenòmens informen que no és el mateix girar en un sentit o en un altre.

### 5.2.3 El grau de gir

Un altre factor a considerar és el grau de gir. Un gir pot ser fet en un quart, en un mig, en tres quarts, en un gir sencer, dos girs sencers, o bé sense límit. La conseqüència immediata de la quantitat de graus, és l'orientació del front del cos inicial abans de girar i l'orientació del cos final després de girar. Si s'associa aquest fet al traspàs del pes i al trajecte que se'n deriva, s'observa que en el cas de no canviar la direcció de les passes, es canvia la direcció del trajecte en l'espai en una única acció associada del pas amb el gir anomenat *step-turn* (Preston-Dunlop, 1995, p. 247).

### 5.2.4 L'orientació de gir

Una de les conseqüències del moviment de girar és l'orientació on s'acaba aquest gir. Si s'observa el moviment d'un gira-sol encara que el moviment que realitza no sigui visible per la seva lentitud, si que se'n veuen les conseqüències en el canvi d'orientació respecte el sol.

Que el cos s'orienti cap al fons de l'espai de l'entorn, o cap al davant, implica que es mostra una cara del cos i una altra que s'oculta. Encarar-se amb algú per després donar-li l'esquena, té conseqüències comunicatives importants.

Si abans de girar el cos aquest està orientat cap a una direcció de l'espai de l'entorn, un cop s'ha acabat el gir -si no és un gir complet-, hi ha un canvi d'orientació. L'orientació estableix una relació entre les superfícies del cos i de l'espai de l'entorn.

### **5.3 El trajecte circular, factors determinants**

Com ja s'ha dit el trajecte circular és una forma particular de girar. És un dels moviments més presents en qualsevol àmbit de la vida humana, com de la natura. No cal dir la importància que té a nivell astronòmic. També a nivell folklòric, etnològic, i antropològic. Des del punt de vista de la dansa no cal dir tampoc com n'és de present en els balls populars de molts països i cultures.

El trajecte circular, situat en l'espai d'evolució aporta al moviment una gran quantitat de situacions absolutament diferents que donen un gran nombre de possibilitats.

#### **5.3.1 El centre del trajecte circular**

Per concretar la posició del trajecte circular en l'espai cal pensar on es situa el centre del cercle respecte a l'executant. Quan una persona comença a caminar i descriu un trajecte circular sencer amb passos cap a davant per exemple seguint el sentit de les agulles del rellotge, el centre sempre estarà a la dreta del personatge. I al revés. Si el personatge descriu un trajecte circular en contra les agulles del rellotge amb passos cap a davant el centre del cercles estarà a la seva esquerra. És a dir que hi ha una relació directa entre la direcció dels passos, el centre del gir i el sentit, de tal manera que el centre del trajecte circular pot està ubicat a la dreta, a l'esquerra, al davant o al darrere (Challet-Haas, 2008, p. 69-73 i Hutchinson, 1970, p.181-204).

#### **5.3.2 El radi del trajecte circular**

Pel que fa al radi aquest és sempre perpendicular a la direcció dels passos. En un trajecte circular cap a la dreta (a favor de les agulles del rellotge), si la direcció dels



passos és cap endavant, la línia perpendicular del radi situarà el centre del trajecte circular és a la dreta.

### **5.3.3 Direcció dels passos**

Un dels factors que defineixen el moviment del trajecte circular és la direcció dels passos. Anar endarrere o endavant genera un trajecte circular diferent si es fa a la dreta o a l'esquerra. Cal però considerar també el sentit de cercle. Així un trajecte circular amb passos endavant a favor de les agulles sempre té el centre a la dreta de l'actuant, de la mateixa manera que algú que fa un cercle amb els passos a la dreta en contra de les agulles del rellotge té el centre de cercle al seu davant.

### **5.3.4 Angle del trajecte circular**

L'angle del trajecte circular defineix segons si es tracta d'un cercle sencer, de varis, o bé d'un segment. En el cas del cercle, la quantitat de graus es transforma en fragments de cercle que poden ser d'un quart, d'un mig, de tres quarts, sencer, etc..., donant lloc al mig cercle, o bé a formes com la 'serpent', la 'roda'.

El segment del cercle pot ser un arc o bé una combinació dels dos sentits. En aquest cas la suma dels segments ajudarà a crear trajectes circulars serpentejants, o millor dit meandres. El trajecte circular sempre es realitza en funció a un punt focal i que és el centre del trajecte circular.

## 6 Glossari<sup>7</sup>

### 6.1 Simbologia del gir

A fi de registrar els moviments rotatoris faig servir la simbologia de la cinetografia de Rudolf Laban<sup>8</sup> (Laban, 1956/1975; Hutchinson, 1954/1977; Challet-Hass, 1999/2008) . En aquest sentit, per tal d'identificar els símbols que es fan servir en aquest anàlisi, adjunto un glossari per alleugerir les descripcions literàries, es fa a continuació una llista dels símbols gràfics i els moviments que simbolitzen.

Una primera morfologia de la simbologia Laban ve determinada pel rectangle bisellat per dalt i per baix. Segons si el bisell s'inclina cap a la dreta o a l'esquerra el gir serà cap el sentit del bisell.



Sentit de gir: gir a l'esquerra, gir a la dreta

Una agulla col·locada a l'interior del símbol informa de la quantitat de graus que cal girar. D'aquesta manera cada inclinació varia un octau. Segons la inclinació la quantitat de graus va incrementant –se, fins arribar a la volta sencera que correspon a l'agulla vertical amb el cap avall i la punxa cap amunt.

---

<sup>7</sup> Per qüestions de llegibilitat he optat per posar en primer lloc el glossari, a fi de què el lector no especialitzat en la notació Laban pugui fer un acompanyament més fàcil de l'anàlisi de les coreografies.

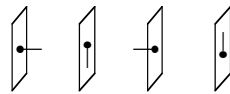
<sup>8</sup> La cinetografia Laban és l'estudi de la l'escriptura coreogràfica anomenada també *Labanotation*. Quan Rudolf Laban després d'haver fundat les seves escoles de dansa a Alemanya, abans de la segona guerra mundial, i d'haver publicat la *Shchriftanz* o *Kinetography* a l'any 1928, es va exiliar a Dartington (Gran Bretanya) acollit pel seu col·laborador i deixeble Kurt Jooss a Gran Bretanya. En aquest context la teoria de la notació coreogràfica va canviar de nom passant a ser *Labanotation*. En aquest sentit dues corrents es van desenvolupar amb algunes diferències que han perdurat fins avui. Així es pot parlar de la *Kinetography*, adoptada a França, Alemanya i Polònia que va ser la línia que va deixar Laban quan es va exiliar, desenvolupada per Albrecht Knust a centreuropa i la línia *Labanotation* que va ser adoptada pel món anglosaxó desenvolupada per Ann Hutchinson Guest.

La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

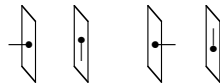


Graus de gir: (cap a la dreta) 1, 1/8, 1/4, 3/8, 1/2, 7/8, 3/4, 7/8. (En el cas de comptar cap l'esquerra s'han de calcular els graus a l'inrevés).

La juxtaposició de l'agulla dins del rombe bisellat informa de dos factors: el sentit de gir i la quantitat de graus.



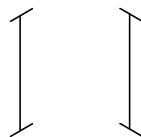
1/4 de gir a la dreta, 1/2 gir a la dreta, 3/4 de gir a la dreta, 1 gir a la dreta.



1/4 de gir a l'esquerra, 1/2 gir a l'esquerra, 3/4 de gir a l'esquerra, 1 gir a l'esquerra.

## 6.2 Simbologia del trajecte circular

En el cas dels trajectes circulars, una línia acotada per dalt i per baix amb un traç inclinat, que recorda el bisell del símbol inicial de girar, informa de què es tracta d'un trajecte (línia vertical) i amb un sentit de la rotació (línies inclinades).



Trajecte circular a favor de les agulles del rellotge, i trajecte circular en contra de les agulles del rellotge.

Si al símbol de trajecte circular s'hi juxtaposa una agulla, la informació que es dóna és que es tracta d'una quantitat de trajecte circular, en aquest cas d'un quart de cercle contra les agulles del rellotge,



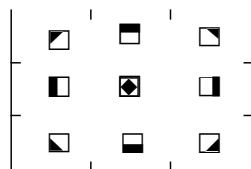
1/4 de trajecte circular en contra de les agulles del rellotge.

o bé de mig cercle si l'agulla apunta cap avall.



1/2 de trajecte circular en contra de les agulles del rellotge.

En un altre registre, es poden indicar les àrees de l'espai escènic. En aquest cas un quadrat tancat per una punta o costat, informa que la zona a ocupar és la que correspon a un quadrat amb un costat acolorit, d'una divisió de nou parts de l'escenari: tres del davant, tres del mig, i tres del fons de l'escenari.



Àrees de l'escenari.

Així en aquesta indicació representa que un trajecte circular acaba en el centre de l'escenari. Es tracta d'assolir un lloc de destinació.



Trajecte circular en contra de les agulles del rellotge fins assolir el centre d'escenari

Però també si al símbol de cercle se li afegeix una agulla és una informació de quantitat de trajecte circular, en aquest cas la meitat, de tal manera que cal assolir el davant de l'escenari fent mig cercle.



1/2 trajecte circular en contra de les agulles del rellotge fins assolir la zona del davant de l'escenari.

Igualment si el lloc finalista és el del costat esquerra de l'escenari (punt de vista del intèrpret), es col·loca al final del símbol de cercle una indicació d'espai.



Forma aproximada de 1/2 cercle a favor de les agulles del rellotge fins assolir la zona esquerra de l'escenari.

Si sorgeix un punt amb un símbol de (V) és que es tracta d'una espiral cap endins.



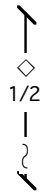
Forma aproximada de 5/8 de cercle en contra de les agulles del rellotge, en espiral, fins assolir la zona del centre de l'escenari.

Si hi ha però dos símbols de zones d'escenari es tracta d'assolir un lloc de destinació entre les dues àrees indicades.

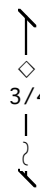


Forma aproximada de 5/8 de cercle en contra de les agulles del rellotge, fins assolir el la zona del davant esquerra de l'escenari

En el cas d'aparèixer un rombe en el símbol de trajecte circular és que es tracta de mantenir el front en l'orientació inicial durant el trajecte. El nombre trencat d' $\frac{1}{2}$  o de  $\frac{3}{4}$  informa de què es tracta de mig o tres quarts de trajecte.



Forma aproximada d' $\frac{1}{2}$  de cercle, en contra les agulles del rellotge, sense canviar l'orientació inicial.



Forma aproximada de  $\frac{3}{4}$  de cercle, en contra les agulles del rellotge, sense canviar l'orientació inicial.

En el cas de trajectes rectes relacionats amb el cercle, la simbologia utilitzada guarda un paral·lelisme amb el símbol de trajecte circular.



Fer un gir cap a l'esquerra, mentre es fa un trajecte recte.



Fer un gir cap a la dreta, mentre es fa un trajecte recte.



Fer un trajecte circular contra les agulles del rellotge fins assolir una determinada orientació.



Fer mig trajecte circular a favor de les agulles del rellotge fent passos en el lloc.

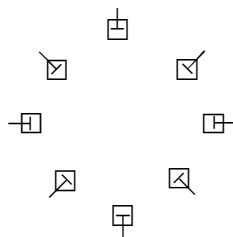
### 6.3 Simbologia de l'orientació

Pel que fa l'orientació del personatge s'indica amb un quadrat, el qual simbolitza el quadrilàter de l'espai de l'entorn i l'agulla plana simbolitza el personatge, de tal manera que el pal més curt representa la línia de la pelvis i la línia llarga perpendicular a aquesta, indica l'orientació del centre del cos.



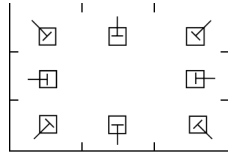
El front del cos es manté de cara el front principal de l'escenari.

En la mesura que el personatge va canviant d'orientació, l'agulla va variant allí on assenyala, mentre que el quadrat es manté invariable. Cada inclinació de l'agulla agafa una orientació diferent.



Les vuit inclinacions segons les vuit orientacions bàsiques. El símbol de dalt representa orientar-se cap al front principal. A partir d'aquest símbol si es segueix el sentit de les agulles del rellotge es veuen les orientacions de: davant-dreta, dreta, darrere-dreta, darrere, darrere-esquerra, esquerra, davant-esquerra.

A fi de deixar una mica més clar el concepte, es pot observar el següent dibuix, el qual representa un quadrilàter obert que significa el front principal dins del qual hi ha els símbols corresponents de les orientacions.



Orientacions del cos cap el davant, fons, dreta, esquerra, diagonal-davant-dreta, diagonal-davant-esquerra, diagonal-darrere-dreta, diagonal-darrere-esquerra

Si s'associa l'agulla del cap pla amb el símbol de gir, s'obté un nou símbol el qual informa de l'orientació que l'executant ha d'assolir quan acaba el gir.



Girar cap a l'esquerra fins a quedar orientat de cara el fons de la sala.

Associat al concepte d'orientació, els plans de l'escenari poden incorporar agulles blanques si són dones o negres si són homes que indiquen l'orientació inicial. Sengles triangles dels mateixos colors indiquen el front final després de realitzar un trajecte circular.



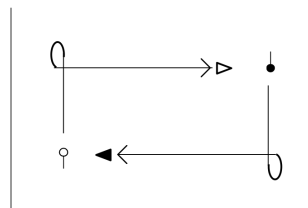
Posicions inicials d'una dona (agulla blanca) i d'un home (agulla negra) en el pla del trajecte.



Posicions finals d'una dona (triangle blanc) i d'un home (triangle negre) en el pla del trajecte.



Si es col·loquen els símbols en un quadrilàter obert per un costat que representa el front principal de l'espai d'evolució, i s'hi adjunten les línies de direcció del trajecte, es pot veure com l'agulla representa l'inici del trajecte i el triangle el front del personatge en finalitzar l'acció, la punta del qual simbolitza el front final de l'executant en funció de l'espai de l'entorn.



La direcció dels trajectes amb els símbols de front inicial i front final.

## 7 Anàlisi de les coreografies

### 7.1 *L'Après midi d'un faune* de Vaslav Nijinsky

#### 7.1.1 Història i context

Era l'any 1912, concretament el 29 de maig, que es presentava la coreografia de



*l'Après midi d'un faune* de Vaslav Nijinsky, amb música de Claude Debussy, al Théâtre du Châtelet a Paris amb la companyia dels *Ballets del Segle XX* de Serge Diaghilev. La coreografia va crear una gran controvèrsia, en ser presentada davant d'un públic el qual es va sorprendre pel caràcter sexual dels moviments del Faune al final de la peça, que representava la unió simbòlica entre l'animal i la nimfa a través del vel. La proposta trencava

qualsevol esquema preestablert al voltant del motiu dramàtic: la relació del Faune i les Ninfes en un entorn natural i bucòlic. Nogensmenys, els aspectes formals de la coreografia tampoc varen deixar indiferent al públic. La proposta formal representava una innovació pel que fa a la relació entre el moviment i la música. La fluïdesa de la partitura musical contrastava amb les frases curtes de moviment que culminaven en posicions fixes corporals, en forma de retauls plàstics. També l'estructura espacial era absolutament innovadora. Les accions foren coreografiades segons la composició del baix relleu grec com en una composició de dues dimensions.

Nijinsky va coreografiar només quatre ballets: *L'Après midi d'un faune* (Théâtre du Châtelet, 1912, Paris), *Jeux* (Théâtre du Champs Elysées, 1913, Paris) *Le Sacré du printemps* (Théâtre du Champs Elysées, 1913) i *Till Eulenspiegel* (Manhatan Opera House, 1916, New York).

Nijinsky trencava amb les normes estilístiques genèriques de l'estètica dels Ballets Russos de Fokine i s'aventurava a cercar un llenguatge propi basat sobretot en noves formes de moviment que s'ajustessin a les noves idees del recent iniciat s. XX. Segons Andrew Hewitt, (Hewitt, 2005, p. 160) el treball coreogràfic Nijinsky representa:

*«a radical break between the symbolist milieu of the fin de siècle in which the dance first reemerged as a viable and serious art form (in Fuller, and then Duncan and the choreographic work of Nijinsky.)»*

En aquest sentit, el coreògraf, buscava una expressió que l'ajudés a crear una nova estètica. Com diu Isa Partch-Bergston (Partch-Bergson, 1994, p. 10):

*«Nijinsky's dancing, too, violated previous aesthetics of ballet, which asked for an even distribution of tension through the whole body.»*

A partir d'aquest tall formal, tan estilístic com ètic i estètic, és el punt des d'on Nijinsky iniciava una nova manera d'entendre la dansa. El coreògraf es fixava unes pautes estilístiques pròpies per cenyir-se única i exclusivament als seus designis. Els moviments constituïen l'entramat de l'obra, i foren creats segons el seu interès personal, definint un llenguatge únic i original. El coreògraf podia seguir o no el dictat de la tradició, però la disposició dels moviments tan sols depèn d'ell. Ell és el primer i el darrer responsable de l'obra. Aquesta actitud trencava radicalment amb la tradició de l'estètica instal·lada a l'època seguint els nous aires de revolució.

### **7.1.2 Descripció de les fonts**

*L'Après midi d'un faune* és una obra de la qual només se'n conserva la partitura original de Nijinsky escrita en la seva pròpia notació, creada a partir de les bases de Stepanov i Massine. Gràcies a aquest manuscrit Ann Hutchinson Guest i Claudia Jeschke, varen editar a l'any 1991 un document, *Nijinsky's Faune Restored* i que és la traducció en notació Laban (Labanotation) del manuscrit de Nijinsky, edició complementada per les fotografies realitzades pel Baró *Adolf Meyer* en el 1912 dies

després de la representació, publicat el 1991 a Philadelphia (E.E.U.U.). El document inclou aportacions històriques, notes de Nijinsky de la partitura original, i un estudi i descripció de la representació de la peça, amb una introducció sobre l'estil, amb particularitats i detalls, glossari dels símbols de *labanotation*, introducció a la partitura, càsting, descripció de la dansa, partitura completa de la coreografia en *labanotation* i comparació amb la partitura musical de Claude Debussy, explicacions sobre el sistema de notació de Nijinsky, cronologia de les actuacions de Nijinsky en el paper del Faune, cronologia de la formació de Nijinsky en notació, notes escrites literàries en la partitura original, notes per ensenyar la coreografia, comentaris de les autores sobre la interpretació d'alguns símbols en el procés de traducció de la notació de Nijinsky a la *labanotation* i bibliografia<sup>9</sup>.

És un document de primer ordre, a partir del qual - entre d'altres coses - es pot perfectament fonamentar aquesta recerca ja que permet visualitzar en tota transparència qui fa el gir, on es fa, quan es fa, així com preguntar-se sobre d'altres aspectes com ara l'eix, el punt de recolzament o centre, el sentit, la quantitat de graus, l'orientació inicial i final, per finalment descobrir quina funció compleix el moviment rotatori en la coreografia.

### **7.1.3 Descripció de la coreografia**

La línia coreogràfica de Nijinsky representa una recerca innovadora tan des del punt de vista formal com de contingut. *L'Après midi d'un faune* és l'avant-sala d'una visió nova de la coreografia, on la reducció de la forma es la principal preocupació del coreògraf. L'obra està concebuda amb una extraordinària precisió on els moviments petits de les parts del cos, més que no pas els moviments de tot el cos, tenen un paper primordial.

L'obra està concebuda com un baix relleu grec, on les figures interactuen en dues dimensions. L'espai està pensat com una immensa pintura i les figures no són sinó elements pictòrics que acaben de completar la gran tela que representa l'escenari.

---

<sup>9</sup> Aquest és un exemple extraordinari de com la notació de la dansa en general i la de Rudolf Laban en particular és una eina de treball de primer ordre, ja que converteix la dansa en un objecte d'estudi analític i acadèmic, sense deixar de ser un objecte artístic.

Léon Bakst idea un espai pictòric, ple de formes vegetals i colors, d'entre les quals les figures del Faune i de les nimfes amb el vestuari i la caracterització, queden perfectament 'empastades' amb el decorat.

L'ús de l'espai està organitzat en dues dimensions: alt i ample, del qual n'ha estat suprimida la dimensió de la profunditat. També l'espai del cos dels ballarins, tan des del punt de vista de la direcció com de la forma ha està concebut, seguint la idea de la gran pintura, dins d'un pla paral·lel al front principal de la caixa escènica. Així les línies de progressió dels recorreguts segueixen el prosceni. L'orientació del front dels ballarins (direcció dels peus), així com la del cap està orientada (llevat de dues excepcions) cap a l'esquerra o dreta de l'escenari.

El què és més important però, per a la recerca, és destacar el moviment rotatori. En aquest sentit és recurrent l'ús del mig gir, per orientar el cos cap a la dreta o a l'esquerra de l'escenari a fi de mantenir i potenciar la il·lusió òptica de la 'planitud pictòrica' de la coreografia. La caixa toràtica està sempre orientada cap al públic, mentre que els peus i la pelvis ho estan cap a la dreta i esquerra de l'escenari, fet que augmenta encara més l'efecte de planitud.

L'esforç de mantenir els fronts de les parts del cos cap a diferents orientacions produeix una tensió dins del tronc, inusual en el ballet de l'època.

La pelvis no es tomba cap al públic, de tal manera que crea un efecte d'orientació dividida entre les diferents parts cos. Aquesta posició corporal requereix una relaxació muscular interna, per tal d'alliberar la torsió de la part alta del tors i poder romandre en alerta, però no tens.

Els moviments dels braços segueixen la línia paral·lela de l'escenari, cap a les direccions en què els ballarins s'estan movent. Les fotografies de Meyer revelen com la 'planitud' és també mantinguda en la posició de les mans en un equilibri entre la tensió i la relaxació.

*L'Après midi d'un Faune*, en ser una coreografia continguda dins d'un espai bidimensional, podria ser un contrasentit l'ús del gir ja que aquest tipus de moviment de seguida pren una dimensió volumètrica. Tanmateix el gir hi és present, justament per reforçar el fort component bidimensional. Efectivament, els trajectes rectes, paral·lels a la línia del prosceni, canvien de direcció gràcies al moviment del gir, el qual compleix la funció de canviar l'orientació dels personatges per mostrar l'altre perfil. Però no només és això sinó que també pren un relleu important la rotació de les parts del cos.

Si tenim en compte que les tres categories del moviment rotatori són el gir, la rotació i el trajecte circular; en *L'Après midi d'un faune* el trajecte circular no hi té cabuda, i els moviments que prenen relleu, són els dos primers, el gir i la rotació. No obstant per les dimensions del treball només s'analitzaran els girs.

#### **7.1.4 Fragmentació**

Per tal d'analitzar la coreografia procedeix a fer una fragmentació en diferents seccions de l'obra amb l'objectiu de detectar el nombre de girs en funció de la secció, del personatge i del moment en què aquest les realitza. Parteixo d'una fragmentació a partir de les escenes. Així els canvis d'escena succeeixen en el moment en què el nombre d'intèrprets dalt de l'escenari canvia, ja que la seva presència o absència aporta una situació dramàtica diferent. Així es poden observar els fragments següents: A, B, C, D, E, F, G, H.

La segmentació, és la següent:

Fragment A.- El Faune està sol damunt de la roca. Toca la flauta. Menja els gotims de raïm.

Fragment B.- Entrada progressiva de les nimfes.

Fragment C.- La Nimfa 5, es treu el primer vel. Immediatament després es treu el segon i tercer vels. El Faune baixa de la roca.

Fragment D.- Les nimfes marxen i s'enduen dos dels vels. El Faune i la Nimfa 5 es queden sols.

Fragment E.- El Faune i la Nimfa 5 s'enllacen pels braços.

Fragment F.- La Nimfa 5 se'n va i el Faune, que es queda sol, agafa el vel.

Fragment G.- El Faune puja les escales.

Fragment H.- El Faune s'ajeu damunt del vel.

No obstant en el document de Hutchinson-Jeschke la fragmentació és més detallada. Però considero més eficaç pel treball de recerca el que he exposat i que es pot veure en la comparació establerta en la taula que segueix:

Fragments proposats pel treball de la recerca				Fragments proposats per A. Hutchinson i C. Jeschke	
Fragments destacables en el vídeo	Compassos		Minutatge	Fragments	Compassos
Fragment A	1-22	El Faune està sol damunt de la roca. Toca la flauta. Menja els gotims de raïm.	0-1,50'	Fragment 1	1-10
				Fragment 2	11-21
				Fragment 3	21-23
Fragment B	23-33	Entrada progressiva de les nimfes.	1,50'-3,00'	Fragment 4	23
				Fragment 5	24-26
				Fragment 6	27-30
				Fragment 7	31-32
				Fragment 8	33
Fragment C	34-54	La Nimfa 5, es treu el primer vel. Immediatament després es treu el segon i tercer vels. El Faune baixa de la roca.	3,00'-4,32'	Fragment 9	34-37
				Fragment 10	38
				Fragment 11	39-43
				Fragment 12	44-49
				Fragment 13	48-55
Fragment D	55-73	Les nimfes marxen i s'enduen dos dels vels. El Faune i la Nimfa 5 es queden sols.	4,32'-6,33'	Fragment 14	56-63
				Fragment 15	64-70
				Fragment 16	71-73
Fragment E	74.-75	Faune i N5 s'enllacen pels braços.	6,33'-7,02'	Fragment 17	74-75
Fragment F	76-85	La Nimfa 5 se'n va i el Faune, que es queda sol, agafa el vel.	7,02'-7,20'	Fragment 18	76-78
				Fragment 19	79-86
Fragment G	86-99	Les nimfes entren i se'n van. Faune puja les escales	7,20-9,22	Fragment 21	93
				Fragment 22	94-101
Fragment H	100-110	El Faune s'ajeu damunt del vel	9,22- 10,41'	Fragment 23	102-106
				Fragment 24	107-110

### 7.1.5 Anàlisi dels moviments rotatoris

Com es pot veure al llarg de l'obra es poden comptabilitzar quaranta-nou girs, alguns dels quals són realitzats com a girs a l'uníson, és a dir fets per dos o tres intèrprets a la vegada i responen a l'objectiu de multiplicar el moviment d'una manera coral.

La majoria dels girs son fets entre tots els personatges en funció del tipus d'escena i per tant no són característics del caràcter del personatge sinó de la situació dramàtica i de la relació que s'estableix entre ells.

Des del punt de vista quantitatiu, es pot concloure que hi ha una mitjana aproximada de cinc girs per minut, la qual cosa dóna una idea del pes que té el gir dins de l'estructura de la coreografia i quina funció. Si es pensa que l'obra està organitzada dins d'un únic pla, el gir té una funció de nòdul, de connexió entre els diferents retaules coreogràfics.

El fragment A es caracteritza per la posició estàtica del Faune de perfil al front principal, dalt de la roca, el qual després de fer algunes accions com ara tocar la flauta o menjar els gotims de raïm, acaba orientat l'altre perfil al públic<sup>10</sup>.

El fragment B es caracteritza per les entrades progressives a l'escena de les nimfes.

A partir del fragment C, els moviments giratoris serveixen per anar i venir d'una punta a l'altre del marc escènic.

En el fragment D, els girs serveixen d'acostament del Faune i la Nimfa 5.

El fragment E, representa una de les culminacions dramàtiques de l'obra, en què els personatges s'aproximen i entrellacen els braços en una posició fixe. Els girs hi són per tal de què els dos personatges es trobin en el centre de l'escenari.

Durant el fragment F, la Nimfa 5 se'n va i el Faune es queda amb el seu vel.

Mentre el Faune està absort amb el vel, les nimfes entren a l'escenari i en marxen tot seguit davant la mirada impassible del Faune. Primer ho fan les nimfes N1, N2, i N3; immediatament després les Nimfes N4 i N5.

---

<sup>10</sup> En alguna versió videogràfica el Faune realitza tres girs durant aquest primer fragment, la qual cosa contradiu la partitura. Si la partitura escrita en notació Laban de Hutchinson-Jeschke que he analitzat és una traducció precisa de la partitura de Nijinsky, considero que algunes versions que s'han fet sobre aquesta obra no s'ajusten al model original. Vegeu: *Rudolf Nureyev dança L'Après midi d'un faune de Debussy* a <http://www.youtube.com>



El Faune orienta els seus passos després d'aquesta escena, per enfilem-se a la seva roca per les escales. Durant el moment d'ajure's damunt del vel, manté l'orientació inicial de l'obra.

En tots els girs, les parts del cos sobre els quals es recolza el pes del cos per impulsar el gir i per acabar-lo són els peus. És important remarcar que es produeixen totes les combinacions possibles de girar sobre els peus. Efectivament els girs en algun cas s'impulsen amb els dos peus per acabar sobre d'un, en d'altres s'impulsen amb un peu per acabar damunt dels dos i en d'altres s'impulsen amb els dos peus per acabar sobre els dos.

Cal destacar que només en un cas el gir del Faune, en el fragment A quan s'està damunt de la roca, es produeix l'impuls del gir des del recolzament de les dues mans i el peu amb la cama estirada al darrere amb el centre de gravetat quasi damunt de la superfície de suport, per acabar damunt dels malucs.

L'eix de gir és sempre vertical. Segueix la direcció de l'eix del centre de gravetat i coincideix amb l'eix transversal del cos. En cap cas hi ha un canvi de direcció de l'eix de gir.

El sentit de gir pot ser tant a la dreta com a l'esquerra indistintament, segons la necessitat de mantenir una posició de perfil oberta<sup>11</sup>. Només hi ha un cas en què la nimfa N5 gira en sentit contrari a les agulles del rellotge, des d'una posició de perfil tancada a una altra posició de perfil tancada<sup>12</sup>. Però la resta de girs busquen acabar en una posició on el cos resti obert.

La quantitat de graus de tots els girs són de cent vuitanta. Tots els girs ja siguin a la dreta o a l'esquerra, tenen la mateixa quantitat de graus. Davant del vídeo de la

---

<sup>11</sup> S'entén per una posició de perfil oberta, una postura en què les cames, des del punt de vista de l'espectador, no estan creuades i per tant mantenen obert el centre del cos.

<sup>12</sup> S'entén per una posició de perfil tancada, una postura en què les cames, des del punt de vista de l'espectador, estan creuades i per tant mantenen el centre del cos tancat.

coreografia, l'observador acostuma a fixar-se en els detalls: els moviments de les mans, dels braços, dels caps, la formació de les files de les nimfes o bé les accions animals que fa el Faune. Els girs gairebé passen desapercebuts. No obstant en aquest cas, tenen una funció de superestructura. És a dir, que gràcies a l'ús del moviment giratori, els personatges es mantenen en el pla del quadre bidimensional. El gir és un dels elements constructors de la forma de la coreografia. Gràcies al gir, els personatges es mostren en les formes corporals volgudes, de perfil al públic. Tant és així que aquestes formes acaben essent signes icònics i la seva forma és reconeguda com un signe de la coreografia. Això no seria així sense l'ús del gir, que manté la bidimensionalitat i dóna sentit i coherència a tota l'obra.

Tal i com s'ha vist, la coreografia presenta un ús reiteratiu del mig gir. Tots els personatges només fan girs de cent vuitanta graus. No hi ha cap més tipus de gir. Aquest fet respon, com ja s'ha dit més amunt a la intenció de mantenir els personatges en la planitud d'una pintura on els personatges queden integrats en la bidimensionalitat. En conseqüència les seves orientacions només es focalitzen rigorosament cap a dos fronts: el costat esquerre o bé el costat dret de l'escenari i donen el perfil del cos dret o esquerre al front principal. En cap cas els personatges es situen d'esquena o de cara al front principal. Tan sols es veu el front del cos en els moments de transició d'una orientació a una altra. D'aquesta manera, el coreògraf aconsegueix que tots els moviments dels personatges quedin inscrits dins del pla del baix relleu que reproduceix la coreografia.

Però hi ha més. El pla en el qual es troben, fa que les personatges es moguin en un altre pla respecte al seu cos. Els moviments dels braços i de les cames sempre van cap a les direccions de davant, dalt, darrere i baix respecte al centre pèlvic. Segons la teoria de l'espai de Rudolf Laban, aquest és l'espai del pla sagital.

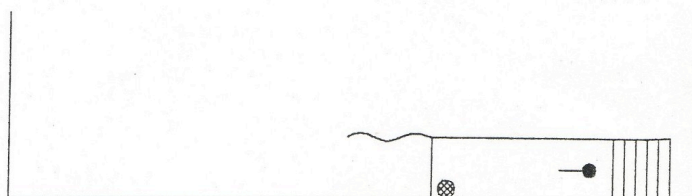
Les direccions es veuen reforçades per la inclusió de la forta rotació del tòrax que es manté quasi sempre orientada de cara al front principal. Aquesta pauta es manté durant tota la coreografia i afecta també en algun moviment de rotació per alguna part del cos, com ara del cap per mirar a un o altre personatge.

**Fragment A, de l'Après midi d'un Faune.**

Quan s'alça el teló s'hi pot veure el Faune mig ajagut sol, damunt d'una roca al mig de l'escenari en una alçada de dos metres aproximadament del terra. Se'l veu de perfil a l'audiència de cara al costat esquerre (punt de vista de l'intèrpret). Toca la flauta. De tant en tant mira al

costat contrari de l'escenari per veure si ve algú. Menja un gotim de raïm. Més

1-14



tard es tomba a partir de punts diferents de recolzament del cos amb el terra com són els peus i les mans per acabar sobre els malucs, quedant orientat amb l'altre perfil al front principal, moment en què entren les nimfes pel costat esquerre de l'espectador, lloc pel qual entraran i marxaran habitualment les nimfes.

Fragment A	Minutatge fragment: del 0' al 1,50'								
	Durada del fragment:								
	Compassos del fragment: 1-22								
	El Faune està sol damunt de la roca. Toca la flauta. Menja els gotims de raïm.								
	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
1									
20									
22									

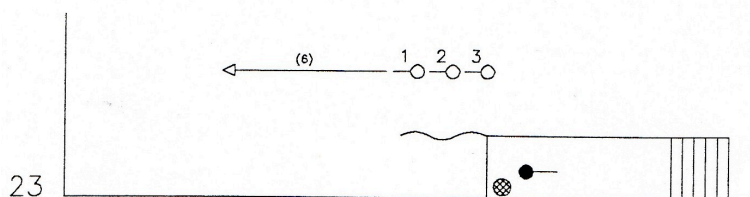
Quan s'obre el teló el Faune està orientat cap a l'esquerra de l'escenari (punt de vista del ballarí)<sup>13</sup>. Al final de l'escenca canvia de front tombant-se de cara al costat dret de l'escenari, costat per on han d'entrar les nimfes.

<sup>13</sup> Totes les referències de dreta i esquerre són d'acord al punt de vista dels intèrprets.

Fragment A	Minutatge fragment: del 0' al 1,50'								
	Durada del fragment:								
	Compassos del fragment: 1-22								
	El Faune està sol damunt de la roca. Toca la flauta. S'estira. Menja els gotims de raïm. Front inicial: □								
	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	1								
	20	□							
	22								
















**Fragment B, de l'Après midi d'un Faune.**

Durant aquest fragment entren les nimfes N1, N2 i N3 en fila, compàs [21], i la nimfa N4 compàs [24]. Després ho farà la nimfa N5 compàs [27]. Immediatament després les nimfes N6 i N7 compàs [28]. Es col·loquen en dues files a dreta i esquerra del centre, encarades, lloc que aprofita la nimfa N5, per ubicar -s'hi.



Fragment B	Minutatge fragment: del 1,50' al 3,00'									
	Durada del fragment:									
	Compassos del fragment: 23-33									
	Entrada progressiva de les nimfes. Totes les entrades i sortides es fan per: ■									
		Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
		21		Entra	Entra	Entra per:				
		23		▶	▶	▶				
		24					Entra			
		25					▶			
		27						Entra		
	28							Entra	Entra	
	33						▶			

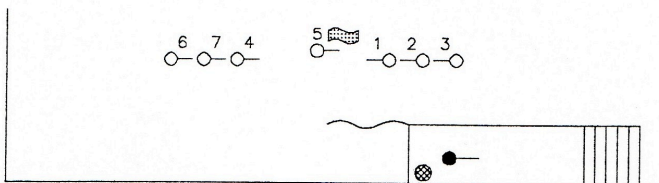
Quan les nimfes entren, aquestes ho fan pel costat dret de l'escenari, orientades cap a l'esquerra. Un cop arriben al lloc es tomben cap al costat oposat de cara on han entrat. La nimfa N5, entra pel mateix lloc que les altres nimfes amb la mateixa orientació, i s'atura de cara a l'esquerra de l'escenari. Després entren les altres nimfes amb les orientacions cap a l'esquerra, de tal manera que el primer grup de tres nimfes convergeix la seva orientació cap el centre de l'escenari igual que el segon grup de tres nimfes en una posició simètrica, realçant la posició central de la nimfa N5, que ha girat la seva orientació, acabant orientada cap al segon grup de nimfes. Per un moment aquesta situació ofereix un quadre fixe.

Fragment B	Minutatge fragment: del 1,50' al 3,00'								
	Durada del fragment:								
	Compassos del fragment: 23-33								
	Entrada progressiva de les nimfes. Front inicial en el moment d'entrar a escena:  . Totes les entrades i sortides es fan per: 								
	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	21		Entra 	Entra 	Entra 				
	23								
	24					Entra  			
	25								
27						Entra 			
28							Entra 	Entra 	
33									

**Fragment C, de l'Après midi d'un Faune.**

Les nimfes emmarquen a la nimfa N5, en la seva posició estàtica que ocupa la posició central. Durant la primera part

34

















































del fragment C, la nimfa N5 es desprèn dels tres vels, en una mena de ritual per a prendre el bany, en un gibrell imaginari amb aigua.

Després d'aquesta acció, el Faune interessat per la nimfa N5 baixa lentament de la roca, d'esquena al sentit de la davallada. Un cop el Faune està al nivell del terra de l'escenari es tomba i es creua amb la nimfa N5. En aquest moment les altres nimfes aprofiten per sortir de l'escenari cadascuna al seu moment. Primer ho fan les nimfes N3, N6 i N7 compàs [47], després la nimfa N4 compàs [49] i finalment a l'acabament del fragment les nimfes N1 i N2 compàs [54]. La nimfa N5 i el Faune es queden sols i abans de començar el fragment següent, aturen el moviment en una pausa que afegeix tensió a l'escena.



La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Minutatge fragment: del 3,00' al 4,32'								
Durada del fragment:								
Compassos del fragment: 34-54								
La Nimfa 5, es treu el primer vel. Immediatament després es treu el segon i tercer vels. El Faune baixa de la roca. Totes les entrades i sortides es fan per: 								
Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
34								
37								
37								
39								
40								
41								
43								
43								
44								
44								
45								
46								
47				Surt			Surt	Surt
47								
49					Surt			
52								
52								
53								
54		Surt	Surt					

Fragment C

Mentre la nimfa N5 es manté en el centre, les altres nimfes canvien les seves orientacions, de tal manera que ho fan tres a tres. Un grup està format per N1, N2 i N3 i l'altre grup per N4, N6 i N7, per tal de reforçar la construcció de fris. Durant el passatge els canvis d'orientacions s'aniran succeint en grups de tres. La nimfa N5, com si fossin moviment apresos, segueix el ritual de treure's els vels, ara tombant-se cap a la dreta ara cap a l'esquerra, sense mantenir cap concordança amb cap dels dos grups de nimfes. El Faune sembla interessar-se per la situació i decideix girar-se, compàs [40], per baixar de la seva roca.

El Faune, un cop ha arribat al terra de l'escenari, es va movent amb les seves posicions animals mantenint un contrapunt respecte als dos grups de nimfes i de la nimfa N5. Mentre les nimfes surten de l'escenari s'enduen els dos primers vels, quedant al terra el tercer dels vels.





La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Minutatge fragment: del 3,00' al 4,32'								
Durada del fragment:								
Compassos del fragment: 34-54								
La Nimfa 5, es treu el primer vel. Immediatament després es treu el segon i tercer vel. El Faune baixa de la roca. Totes les entrades i sortides es fan per: ■								
Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
34		■	■	■	■		■	■
37		■	■	■	■		■	■
37						■		
39		■	■	■			■	■
40	■							
41		■	■	■	■		■	■
43						■		
43		■	■	■				
44							■	■
44						■		
45		■	■		■			
46	■							
47	■			Surt ■	■		Surt ■	Surt ■
49		■	■		Surt ■			
52	■							
52		■	■					
53						■		
54	■	Surt ■	Surt ■					

Fragment C

**Fragment D, de *l'Après midi d'un Faune*.**















Durant els compassos [55] i [56], els personatges, quiets, fan créixer per uns moments la tensió dramàtica. Aquesta tensió es dissol quan els personatges es posen en moviment, però es torna a repetir en els compassos [58] i [59].

En aquest fragment D, el Faune i la nimfa N5 es creuen diverses vegades, fent petits gestos característics d'acord amb els seus personatges. Així la nimfa N5 pren una actitud de sotmetre's als desigis amorosos, a la vegada que el Faune adopta una actitud d'animal mentre la sotmet. Les trajectòries dels desplaçaments són paral·leles entre sí, i al front principal, desplaçant-se de perfil al públic. La trajectòria del Faune va per darrera del de la nimfa N5.

En un moment determinat, la nimfa N5 agafa el vel del terra i es cobreix el cos a la vegada que el Faune com a reacció respon repicant el terra impacient com si els peus fossin peülles de cavall. Les mans es col·loquen en la típica posició de paral·leles al front principal amb el polze obert en forma de banya, com si els personatges es comunicuessin amb una llengua estranya a través de moviments de mans, braços i peus. El Faune no estalvia moments per donar mostres d'energia. Tant és així que en un moment donat, fa un gran salt. Després es tomba cap a ella sobtadament i continua desplaçant-se per darrera d'ella donant sempre el perfil al públic.

Els trajectes, que tenen una clara intenció de persecució continguda del Faune cap a la nimfa N5, es van aturant i reprenent, en la mesura en què la relació entre els personatges evoluciona del desig al rebuig.

Al final del fragment les nimfes N1, N2, N3, N6 i N7 entren a l'escenari compassos [72] i [73].

Fragment D	Minutatge fragment: del 4,32' al 6,33'								
	Durada del fragment:								
	Compassos del fragment: 55-73								
	Faune i N5 sols. Totes les entrades i sortides es fan per: 								
	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	61								
	62								
	62								
	66								
	68								
	68								
	70								
70									
71									
72		Entra	Entra				Entra		
73				Entra				Entra	

El Faune i la nimfa N5 que estan quietes, han quedat sols, mantenint una doble frontalitat. El tors s'orienta cap al front principal, mentre que el centre pèlvic s'orienta cap al costat de l'escenari. Ella recull el vel i es cobreix donant-li l'esquena al Faune i s'allunya d'ell. Després es tomben els dos personatges i s'aproximen. Sense canviar l'orientació els dos fan un moviment oposat, ella s'ajup i ell s'aixeca. Així encarats, amb moviments sostinguts, ella abaixa el cap. Després els dos reaccionen amb un moviment ràpid d'anada i vinguda amb els consegüents canvis d'orientació i tornen a trobar-se en el centre encarats amb els llocs canviats. Els moviments són un seguit d'anades i vingudes, fins que ell assoleix col·locar els braços davant d'ella a l'alçada de les clavícules, posició que ajuda a mantenir les mateixes orientacions per després arribar a una posició al centre de l'escenari.




Anàlisi de les coreografies. de Vaslav Nijinsky

Minutatge fragment: del 4,32' al 6,33'								
Durada del fragment:								
Compassos del fragment: 55-73								
Faune i N5 sols. Totes les entrades i sortides es fan per: □								
Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
61						□		
62	□							
62	□							
66						□		
68	□							
68						□		
70	□							
70						□		
71	□		Entra □			□	Entra □	
72	□					□		
73	□							



Fragment D

**Fragment E, de l'Après midi d'un Faune.**

El Faune i la nimfa N5, es troben al centre de l'escenari. Mentre ella s'ajup, ell es manté dret i els dos enllacen els braços al nivell del colze. En aquest moment, el vel que mantenia la nimfa N5 contra el seu cos, cau al terra. Aquest és l'únic moment en què la nimfa N5 i el Faune mantenen un contacte físic. En aquest moment les nimfes han estat quietes i silencioses, atentes a qualsevol reacció. La situació entre la parella es manté una estona encara, però la nimfa N5 decideix marxar i comença a caminar cap a la sortida.










Fragment E	Minutatge fragment: del 6,33' al 7,02'								
	Durada del fragment:								
	Compassos del fragment: 74-75								
	Faune i N5 s'enllacen pels braços. Totes les entrades i sortides es fan per: 								
	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	74								
	75								

El Faune i la nimfa N5, en el seu contacte físic mantenen la mateixa orientació que abans, ella cap a l'esquerre de l'escenari i ell cap a la dreta. Les nimfes N2 i N6 giren en aquest fragment.

Fragment E	Minutatge fragment: del 6,33' al 7,02'								
	Durada del fragment:								
	Compassos del fragment: 74-75								
	Faune i N5 s'enllacen pels braços								
	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	75								

**Fragment F, de l'Après midi d'un Faune.**

La nimfa N5 surt d'escenari, compàs [76], seguida per les altres compàs [78], sota la mirada una mica estranyada del Faune que es manté quiet. El Faune va cap al vel que ha quedat a terra i l'agafa. Les nimfes N6, N7, N3 i N1 tornen a entrar liderades per N6 compàs [80]. En actitud de burla, dirigeixen gestos al Faune. Aquest es manté impassible i elles inicien la sortida liderades per N1.

Minutatge fragment: del 7,02' al 7,20'									
Durada del fragment:									
Compassos del fragment: 76-85									
N5 se'n va. El Faune veu el vel i l'agafa. Totes les entrades i sortides es fan per: <input type="checkbox"/>									
Fragment F	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	76						Surt		
	77								
	78		Surt	Surt	Surt			Surt	Surt
	80		Entra		Entra			Entra	Entra
	82								
	84								
	85								

Mentre els moviments del Faune basculen entre la sorpresa i la lentitud, davant del vel de la nimfa, que agafa i s'endu, les orientacions del Faune van canviant ara a la dreta ara a l'esquerra. En la mesura que va d'un costat a l'altre de l'escenari, les nimfes entren i surten ràpidament, fent gestos de burla.










La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Minutatge fragment: del 7,02' al 7,20'									
Durada del fragment:									
Compassos del fragment: 76-85									
N5 se'n va. El Faune veu el vel i l'agafa. Totes les entrades i sortides es fan per: <input type="checkbox"/>									
Fragment F	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	76				<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>
	77		<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>		
	78	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>				Surt <input type="checkbox"/>
	79			Surt <input type="checkbox"/>				Surt <input type="checkbox"/>	
	80								
	81								
	82	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>				Entra <input type="checkbox"/>
	83								
	84			<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>	
	85					<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>

**Fragment G, de l'Après midi d'un Faune.**

A l'inici del fragment les nimfes acaben de sortir compàs [86]. El Faune es dirigeix cap el vel i l'agafa, evocant la nimfa N5.

La nimfa N2 entra compàs [92] i amb passos ràpids es dirigeix cap al Faune però abans d'arribar-hi es tomba ràpidament per tornar a marxar compàs [92], moment que coincideix amb l'entrada de la nimfa N4, que entra amb la mateixa rapidesa que N2, però s'entorna compàs [93] quan veu que el Faune podria anar cap a ella. Mentrestant el Faune es manté impassible.

Minutatge fragment: del 7,20' al 9,22'								
Durada del fragment:								
Compassos del fragment: 88-99								
Les nimfes entren i se'n van. Faune puja les escales. Totes les entrades i sortides es fan per: 								
Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
86		Surt		Surt			Surt	Surt
87								
88								
89								
90								
91								
92			Entra  Surt					
93							Entra  Surt	
93								
99								



El Faune amb el vel a les mans es tomba diverses vegades capficat, amb el vel que no deixa d'observar.

Minutatge fragment: del 7,20' - al 9,22'									
Durada del fragment:									
Compassos del fragment: 86-99									
Les nimfes entren i se'n van. Faune puja les escales. Totes les entrades i sortides es fan per: <input type="checkbox"/>									
Fragment G	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	89	<input type="checkbox"/>							
	90	<input type="checkbox"/>							
	91	<input type="checkbox"/>							
	92	<input type="checkbox"/>		Entra Front <input type="checkbox"/> Gir <input type="checkbox"/> Surt					
	93	<input type="checkbox"/>						Entra <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Surt <input type="checkbox"/>	
	99	<input type="checkbox"/>							



### Fragment H, de l'Après midi d'un Faune.



Fragment sense moviment rotatoris. Sol, una altra vegada, el Faune orientat cap on han marxat les nimfes, torna a concentrar-se en el vel. Absort en els seus pensaments, i mirant el vel, camina cap al peu de les escales, que comença a pujar-les a poc a poc. Quan arriba dalt de la roca, s'agenolla per després estirar-se de panxa a terra damunt del vel. En aquest moment aixeca el cap, obre la boca i col·loca el tors cap enrere, per quedar finalment ajagut amb el cap a terra girat cap al fons de l'escenari, ara ja relaxat.

Fragment H	Minutatge fragment: del 9,22' al 10,41'							
	Durada del fragment:							
	Compassos del fragment: 100-110							
	El Faune s'ajeu damunt del vel							
Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
100-110	Fragment sense girs							

L'orientació del Faune ja no canviarà durant la darrera escena. Es mantindrà de cara a l'esquerra de l'escenari fins el moment final.

Fragment H	Minutatge fragment: del 9,22' al 10,41'								
	Durada del fragment:								
	Compassos del fragment: 100-110								
	El Faune s'ajeu damunt del vel								
	Compàs	Faune	Nimfa 1	Nimfa 2	Nimfa 3	Nimfa 4	Nimfa 5	Nimfa 6	Nimfa 7
	Fragment sense moviments rotatoris								

Si es ressegueixen les taules de l'anàlisi de la coreografia es pot comprovar que tots els girs han estat registrats pels símbols:  i . Aquests símbols representen sengles girs cap a la dreta i a l'esquerra segons el sentit del bisell. L'agulla que representa la quantitat de graus, en apuntar cap a avall, indica que es tracta de mitjos girs.

A la vegada també es pot veure en les taules de les orientacions que tots els símbols són de la tipologia:  i , per la qual cosa es tracta d'orientacions únicament a dreta i esquerra de l'espai escènic.

En conclusió, el plantejament formal de la coreografia representa una paradoxa. El fet de disposar els moviments en una situació bidimensional, obliga a forçar l'espai del ballarí i del seu entorn. En efecte, la composició disposa els personatges com si fos un fris grec, la qual cosa obliga a disminuir la volumetria central del moviment, i així exigeix el cos a tòrcer-se i transforma les accions de trajecte en un camí recte paral·lel al prosceni. Això és molt freqüent en tota la iconografia de l'art egipci, com també de l'art grec i bizantí on les imatges són representades en la bidimensió. El recurs de la perspectiva a la *italiana* ha estat radicalment omès, trencant així amb la tradició balletística immediatament anterior. La representació bidimensional de la coreografia aporta una mirada arcaica, i 's'oblida' de la perspectiva entesa aquesta com un recurs subjectiu contingent de l'espectador que recrea l'espai figuratiu, per oferir la visió objectiva de l'espai i de les accions que s'hi desenvolupen (Panofsky, 1978).



## 7.2 *Shakers* de Doris Humphrey

### 7.2.1 Història i context

Doris Humphrey, en el 1931 va presentar la coreografia de *Shakers*. La coreografia tracta sobre la secta cristiana *United Society of Believers in Christ's Second Appearing* (Societat Unida dels Creients en la Segona vinguda de Crist), anomenats *shakers* a causa del seu tremolor corporal que provoca l'èxtasi dels practicants durant el culte.



El moviment *shaker* va ser fundat per James i Jane Wradley a Anglaterra al voltant del 1747 i portat a Amèrica del Nord el 1774 per Ann Lee (1736-1784).

La comunitat vivia (encara queda alguna comunitat a l'estat del Maine, EEUU) en granges i es dedicava fonamentalment a l'agricultura i a la manufactura d'objectes i artefactes de gran qualitat i amb la capacitat de perdurar en el temps, malgrat l'aspecte auster. Entre d'altres creences, els *shakers* consideraven que els homes i les dones eren iguals de cara al govern i l'organització de la comunitat, concepció que els venia de creure en la doble naturalesa de Déu, femenina i masculina. Els membres de la secta vivien en celibat i rebutjaven la procreació. El casament no estava permès i la segregació dels sexes era estricta.

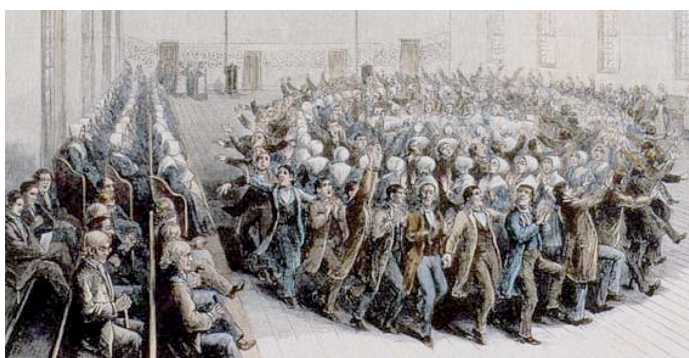
Vivien agrupats en famílies, en cases, on les portes estaven dividides entre les que feien servir les dones i les que feien servir els homes, per entrar i sortir dels establiments. Adoptaven nens orfes com una forma de garantir la pervivència de la comunitat. A l'edat de vint-i-un anys, els nens tenien la llibertat de decidir si volien quedar-se dins de la comunitat o bé marxar-ne.

Doris Humphrey es va interessar pel culte religiós de la secta ja que es fonamentava en

cants i danses<sup>14</sup>. Com en d'altres cultures varen desenvolupar un tipus de dansa espiritual basada en la creença de què podien desfer-se dels pecats, sacsejant el cos. Així amb cants, gestos, girs i trajectes circulars, desenvoluparen els seus ritus. Una de les seves màximes deia :

«*To turn, turn will be our delight, til turning, turning we come round right.*»

Doris Humphrey, fascinada pels gestos, els moviments i les formacions, va provar de



recrear l'esperit de la secta, sense reproduir el ritus religiós.

Així va crear la coreografia de *Shakers*, a partir dels moviments autèntics del ritual religiós, com ara els passos i les trajectòries en l'espai. La

coreografia va tenir molt d'èxit a la seva època i va esdevenir un dels treballs més populars de la coreògrafa americana.

Aquests ritus i sobretot la música, han estat font d'inspiració d'altres coreògrafs com és el cas de la coreògrafa nord americana Martha Graham que en la seva coreografia *Appalachian Spring* estrenada el 30 d'octubre del 1944 la música va ser creada especialment per Aaron Copland, inspirada en les cançons de la secta (LeRoy Laetherman, 1961, p. 178); com també és el cas del coreògraf finès Tero Saarinen qui va estrenar en el 2011 la coreografia *Borrowed Light*<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> <http://www.youtube.com/westwindshakersuite>.

<sup>15</sup> Per més informació sobre el moviment veure: Brewer, P.J., (1986). *Shaker communities, Shaker Lives*. University Press of New England i també Stein, S., (1994). *The shaker experience in America: A History of Believers The United Society*. Yale University Press.

### 7.2.2 Descripció de les fonts

Com ja s'ha dit, l'anàlisi parteix dels dos volums editats pel Dance Notation Bureau (1978), una edició publicada a fi de preservar la memòria del treball artístic de *Doris Humphrey*, una de les coreògrafes de més relleu de l'*American Modern Dance*. Els dos volums inclouen les partitures de les obres més rellevants de la coreògrafa, editades sota el nom de *The Collected Works of Doris Humphrey* (vols. 1 i 2), a cura de Selma Jeanne Cohen, historiadora, Lucy Vebable, Odette Blum, Ann Hutchinson i Els Guelinduer com a notadores, Muriel Topaz com a directora del Dance Notation Bureau i Marjorie i Irving Isaac com a facilitadors del projecte. El primer volum inclou les partitures de les coreografies *Water Study*, *Shakers*, *Partita V* i el segon volum de les coreografies *Air for the G string*, *Two ecstatic themes* i *Day on earth*.

El document partitural descriu amb molta precisió la posició dels personatges així com els moviments de cada un d'ells. D'aquesta manera, hi ha una primera descripció del sentit de l'obra i la seva significació. El document fa una introducció sobre els aspectes musicals, per després mostrar un glossari de símbols recurrents al llarg de la partitura. Finalment, la darrera part de la coreografia mostra els plans d'escenari, des del punt de vista de l'espectador.

### 7.2.3 Descripció de la coreografia

L'escenari representa el lloc de reunió de la comunitat, dividit per una línia central invisible que separa els germans de les germanes. Sense seguir la simetria estricta del servei religiós, els ballarins salten, cauen, i giren en la mesura que el moviment els transporta. Els shakers eren senzills i funcionals i així de la mateixa manera com feien els objectes i els artefactes que construïen amb pulcritud, la coreografia també és funcional, meticulosa, pulcre i austera. Tanmateix la tensió de la passió reprimida, apareix sota la superfície del moviment. Com en els ritus religiosos en què els homes i les dones es mantenen en un i altre costat de la sala i no creuaven mai la línia central, el tractament de la tensió dramàtica de la coreografia està centrada en aquesta línia i a partir de múltiples confrontacions a banda i banda. Tots els gestos tenen una sensació

d'indecisió i les mirades són intenses i ràpides amb un cert sentiment de culpa.

Doris Humphrey, tot i que no era una persona especialment religiosa, va crear la coreografia perquè admirava el moviment *shaker*. Creia en allò que ella havia escrit per a la seva coreografia *Passacaglia* (Doris Humphrey, 1978, 68):

*«the saving power of love, tolerance, and nobility in a world given more and more to the denial of these things».*

Dins del discurs de la recerca, aquesta coreografia representa una articulació de la composició situada a les antípodes de *l'Après midi d'un Faune*. L'espai de *Sahkers* és contundentment cúbic contràriament a la 'planitud' bidimensional de l'exemple anterior. La manipulació del moviment rotatori – entre d'altres elements de la coreografia - permet en aquest cas construir la tridimensió. El caràcter volumètric es va desenvolupant al llarg de la peça, damunt del pla de l'escenari, sense alçades diferents que ressaltin alguna figura, sense un fons que aplaní l'espai, dibuixant els quatre costats de la l'escenari però també girant *ad libitum* i creant l'esfera del gir. La mimesi de la quadratura del marc i el moviment de la coreografia, però també l'esfera de la rotació sense fi com anhel de la revelació divina.

#### **7.2.4 Fragmentació**

La fragmentació parteix de la que estableix la mateixa partitura. Tal i com es pot veure a continuació, la coreografia està escrita per parts. Cada part respon a una idea o escena que dóna nom al fragment. La tensió dramàtica està conduïda pel recurs de la força centrífuga dels moviments rotatoris, els quals en els punt culminants arriben a tenir una freqüència més aviat elevada. Concretament, en el fragment K, representa la el moment en què l'Eldress (la persona principal) té una primera revelació, el fragment N, és quan sorgeix la segona revelació i durant els tres darrers fragments S, T i U és el punt culminant de la tensió i es precipita cap a la calma i el repòs.

Anàlisi de les coreografies. *Shakers* de Doris Humphrey

Compassos	Fragments
1	Fragment A <i>Introduction</i>
2-5	Fragment B <i>On the knees</i>
6	Fragment C <i>Women's song</i>
7-9	Fragment D <i>On the knees</i>
10	Fragment E <i>Women's song</i>
11-13	Fragment F <i>Standing</i>
14-17	Fragment G <i>Walking up center</i>
18-20	Fragment H <i>The star</i>
21	Fragment I <i>Transition</i>
22-25	Fragment J <i>Hopping in lines</i>
25	Fragment K <i>First revelation</i>
26	Fragment L <i>Transition</i>
27-30	Fragment M <i>Hopping in same line</i>
30	Fragment N <i>Second revelation</i>
31-34	Fragment O <i>Transition for Eldress and group</i>
35-38	Fragment P <i>Eights</i>
39-42	Fragment Q <i>Nines</i>
42-48	Fragment R <i>Tens</i>
49-51	Fragment S <i>Eldress turning</i>
52-63	Fragment T <i>Group in jumps and Eldress turns</i>
64	Fragment U <i>Amen</i>



## 7.2.5 Anàlisi dels moviments rotatoris

### Fragment A, de *Shakers, Introduction*

El començament de la coreografia els personatges estan quietes damunt dels genolls, el cos inclinat cap endavant i a la vegada també cap al costat, les mans agafades i els braços recollits. Sis homes i sis dones formen un quadrat, de tal manera que quatre homes estan al costat esquerre del quadrilàter escènic, quatre dones estan col·locades simètricament al costat dret i pel costat del quadrilàter escènic que dona al públic queda tancat per dos homes a l'esquerre i dues dones a la dreta, donant l'esquena al públic.

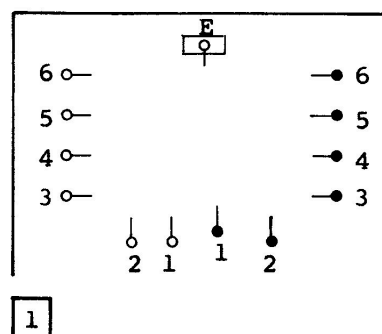
Tots estan orientats cap el centre. Presidint l'escena, asseguda damunt d'una banqueta, al fons i al mig del quadrilàter, hi ha l'Eldress, la persona principal de la comunitat *shaker*. L'home M-1 assenyala amb el dit cap a dalt per damunt del cap de l'Eldress. En la partitura hi ha la següent didascàlia (p. 78):

«All focus where M1 is pointing»

Fragment A	Introduction	Orientacions no canvien					
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6,	W- 1,2	M-1	M-2	M-3,4,5,6
	1	Fragment sense moviments rotatoris					

Els ballarins distribuïts en un quadrilàter anàleg al quadrat de l'escena en tres línies, formen una 'U' que mira cap al centre, en el qual el lloc principal és ocupat per l'Eldress.

Les dones estan col·locades a la dreta orientades cap a l'esquerra i els homes a l'esquerra orientats cap a la dreta (la dreta i l'esquerra són vistes des del punt de vista del ballarí). Una tercera línia formada per dos homes i dues dones s'orienta cap al fons de



l'escenari. Tots estan orientats a l'interior del quadrat. El fons de l'espai està ocupat

per l'Eldress, orientada cap al front principal. Els fronts queden distribuïts segons la taula següent:

Fragment A	Introduction	Orientacions inicials					
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6,	W- 1,2	M-1	M-2	M-3,4,5,6
1		☐	☐	☐	☐	☐	☐

### Fragment B, de *Shakers, On the knees*

En aquest fragment els ballarins fan un moviment de pujar i baixar damunt dels genolls, sense que es produeixi cap gir. L'home M4 fa un moviment de balanceig mentre s'aixeca damunt dels peus a partir de la posició de genolls per després tornar-hi.

Fragment B	On the knees	Orientacions no canvien				
	Compàs	Eldress	W-1,2 M-2	M-1	M-3,4,5,6	
	2-5	Fragment sense moviments rotatoris				

Pel que fa a l'orientació els ballarins mantenen la que tenien en el fragment anterior, mentre es mouen damunt dels genolls orientats cap al centre de la 'U'.

### Fragment C, de *Shakers, Women's song*

Continuen els moviments sobre els genolls, acompanyats de moviments del braç que s'estructuren en quatre frases diferents sense que hi hagi cap desplaçament.

Fragment C	Women's song	Orientacions es mantenen			
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	W-1,2 M-1,2	M-3,4,5,6
	6	Fragment sense moviments rotatoris			

No hi ha cap canvi respecte a l'orientació inicial ni cap canvi de front.

**Fragment D, de *Shakers, On the knees***

Les frases de moviment damunt dels genolls, es van alternant a fi de crear contraposicions en el fraseig. En un moment donat els homes M-4 i M-5, es van alçant mentre fan un balanceig semblant al que han fet anteriorment però ara més ràpid.

Fragment D	On the knees	Orientacions es mantenen			
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	W-1,2 M-1,2	M-3,4,5,6
	7-9	Fragment sense moviments rotatoris			

**Fragment E, de *Shakers, Women's song***

Les orientacions es mantenen tot i que les dones W-3, W-4, W-5 i W-6 s'alcen i fan un moviment d'avançar i retrocedir. Els demés continuen agenollats, menys l'Eldress que es manté asseguda sobre la banqueteta.

Fragment E	Women's song	Orientacions es mantenen			
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	W-1,2 M-1,2	M-3,4,5,6
	10	Fragment sense moviments rotatoris			

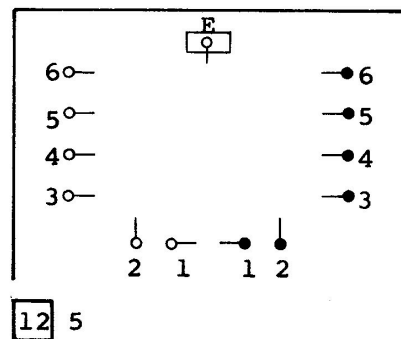
Malgrat alguns moviments ràpids i la contraposició polirítmica dels motius, els ballarins continuen en la mateixa orientació.

**Fragment F, de *Shakers*, Standing**

Les dones W-3, W-4, W-5, W-6 comencen un moviment d'avançar i retrocedir, mentre que els homes M-3, M-4, M-5, M-6, s'incorporen i fan el mateix moviment però simètric a l'altre costat de l'escenari.

Fragment F	Standing	Orientacions es mantenen			
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	W-1,2 M-1,2	M-3,4,5,6
	11	Fragment sense moviments rotatoris			

Els personatges M-1 i W-1 fan el primer gir, d'un quart, simètricament, a fi d'iniciar un moviment de circular al voltant de mig quadrilàter. En la partitura s'indica que els ballarins s'aixequen a poc a poc apretant les mans contra el cos. D'aquesta manera els altres ballarins inicien el moviment d'alçar-se del terra per preparar-se a seguir els dos ballarins M-1 i W-1, en fila.



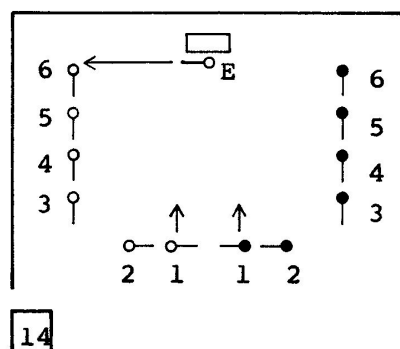
Fragment F	Standing	Orientacions es mantenen							
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	M-3,4,5,6	W-2	M-2	M-2	W-1	M-1
	12-13								

Pel que fa a les orientacions aquestes no varien fins al final del fragment F. La dona W-1 i l'home M-1, situats d'esquena al front principal es tomben l'un vers l'altre i inicien un trajecte recte encapçalant la fila, per la línia divisòria de l'escenari.

Fragment F	Standing								
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	M-3,4,5,6	W-2	M-2	M-2	W-1	M-1
	11-13							□	□

### Fragment G, de *Shakers, Walking up center*

Cadascú al seu moment, va seguint la fila que recórrer la perifèria de mig quadrilàter, fins a arribar al davant i continuen pel passadís central cap al fons. A cada cantonada els ballarins giren un quart, amb l'objectiu de canviar la direcció del trajecte quan és necessari. L'Eldress també segueix el moviment general. Pel que fa als moviments dels braços es diu en la didascàlia:



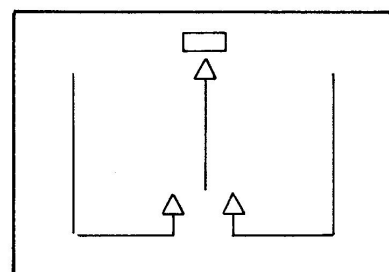
*«Individual arm gesture can be added to men's walk. Women's hands clapped; arms at different levels».*

Amb el puny clos els homes es piquen la cuixa.

També es diu:

*«React to partner (each person in own style) with sharp and body gesture on first count of side step. All heads face forward high».*

I encara:









**15 - 17 General Pattern**

*«The counts of the reactions depend on the number of performers, they should fall on either cts. 1, 5 or 7».*

Finalment en el compàs [17], els homes i les dones s'han situat en el centre del quadrilàter a banda i banda de la línia central i l'Eldress passa pel mig del passadís que

fan les dues files d'homes i dones. En la taula següent es mostren el quart de gir el qual gràcies al seu ús es pot realitzar el dibuix del rectangle.























Fragment G	Walking up center									
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	M-3,4,5,6	W-2	M-2	W-1	M-1		
	14									
	15									
	16									
17										

A fi de seguir el moviment general de la fila, tots els ballarins van canviant l'orientació en la mesura que la fila recorre l'espai. El moviment de les files fa que a les cantonades de dreta i esquerra del davant del quadrilàter escènic, els ballarins es tombin cap al centre. Així, en la mesura en què els ballarins arriben a la línia central, sense canviar d'orientació, encarats aparellats home i dona, van desplaçant-se del davant de l'escenari cap al fons amb passos de costat. Al final del fragment els homes i les dones ja en el passadís, a banda i banda de la línia central que va del davant de l'escenari cap al fons, simètricament, s'orienten cap al costat dret o esquerra del quadrilàter escènic, segons si són homes o dones respectivament. Pel passadís central avança l'Eldress cap al fons de l'escenari després d'haver seguit la fila de les dones. Aquí, llevat de l'Eldress totes les orientacions són oposades.

Si s'observa el quadre següent es pot veure com les orientacions són perpendiculars als costats del quadrilàter.

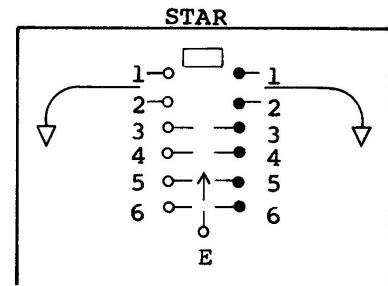
Durant els compassos del [14] al [17] es constata que els ballarins s'orienten cap a les quatre parets de l'escenari.

La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Fragment G	Walking up center							
	Compàs	Eldress	W-3,4,5,6	M-3,4,5,6	W-2	M-2	W-1	M-1
	14							
	15							
	16							
	17		  (front per enllaçar amb el següent compàs)	  (front per enllaçar amb el següent compàs)	  (front per enllaçar amb el següent compàs)	  (front per enllaçar amb el següent compàs)	  (front per enllaçar amb el següent compàs)	  (front per enllaçar amb el següent compàs)

**Fragment H, de *Shakers, The star***

Des de la formes de les files centrals, els ballarins passen a fer dues rotllanes. Amb les mans agafades, de dues en dues, les ballarines giren en rodona. Els ballarins segueixen el mateix moviment, simètricament, però sense agafar-se. L'Eldress es manté al mig de les dues rotllanes. La didascàlia diu:

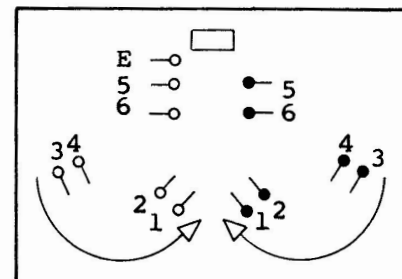


18 1-4

*«Get around so meetings of M1, W1, etc. happen at the right count and place. The meetings are brief and partners separate immediately. The gesture is a 'restricted' research. The centrifugal force should help. If there are fewer performers, one person at time enters the 'star'».*

Una segona nota acaba de descriure l'acció:










*«During the 'star', man's individual in movement, can shake, be near shoulder, across the body, beat thigh with fist, etc. Women's outside hands shakes in various ways».*










19

En el quadre següent es poden veure els trajectes circulars que fan els ballarins en contrast amb el quart de gir de l'Eldress.



Fragment H	The star			
	Compàs	Eldress	W-1,2,3,4,5,6	M-1,2,3,4,5,6
18				
19				
20				

El moviment en forma de parelles evoca dues estrelles a banda i banda de l'escena que roden a favor (els homes) i en contra (les dones) de les agulles del rellotge. En aquest fragment els dos trajectes circulars seran de tres quarts o sencers en la mesura en què els personatges necessitin acomodar-se a l'espai. És l'única vegada que els personatges faran un trajecte circular. Durant aquest fragment, com que el moviment és circular no hi ha cap orientació determinada.

Fragment H	The star			
	Compàs	Eldress	W-1,2,3,4,5,6	M-1,2,3,4,5,6
18				
19				
20				

**Fragment I, de *Shakers*, Transition**

El següent moviment representa una transició per començar l'escena següent. La nota addicional diu (Humphrey, 1978, p. 116):

*«walk into six lines. Slowly start hopping.»*

Aquí es tracta de recórrer un trajecte indefinit per passar de les estrelles a les línies i que segons la situació en la què es trobi el ballarí serà més o menys arrodonit.

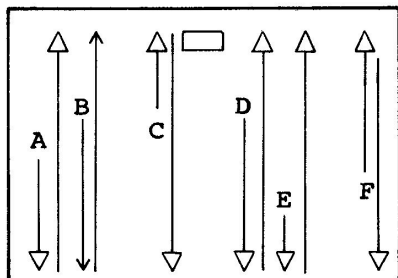
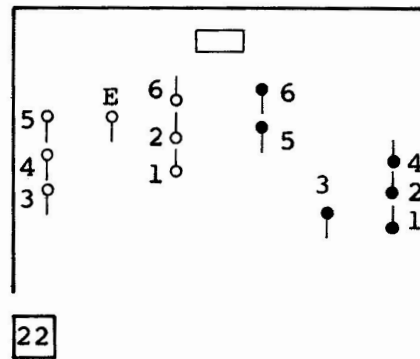
Fragment I	Transition						
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-1,2,4 Line F	M-3 Line E	M-5- Line D
	21	Fragment sense moviments rotatoris					

En aquest fragment, després d'haver fet les rotllanes, els ballarins caminen per tal de situar-se en sis línies perpendiculars al front principal i al fons, de tal manera que els homes M-1, M-2, M-4, M-5 i les dones W-1, W-2, W6, s'orienten cap al fons i els homes M-3, M-5 i M-6 i les dones W-3, W-4, W-5 s'orienten cap al davant de l'escena. L'Eldress s'orienta cap al davant del quadrilàter escènic En aquest nou fragment les orientacions només són dues i oposades: cap a davant o el fons de l'escena.

Fragment I	Transition	Walk into six lines. Slowly start hopping. Ad lib body and arm gestures, becoming more ecstatic. Use al 8cts. See floor plan (p. 42).					
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-1,2,4 Line F	M-3 Line E	M-5-6 Line D
	21	☐	☐	☐	☐	☐	☐

**Fragment J, de *Shakers, Hopping in lines***

Un cop estan distribuïts en sis línies i ocupen tot l'escenari els ballarins comencen a recorre' l en un trajecte en el sentit davant-darrere de l'escenari, durant el qual els ballarins giren sobre si mateixos, en el sentit oposat a les agulles del rellotge.



**22 - 25** General Pattern

Els moviments giratoris són repetits en cànon de tal manera que sempre hi ha algú a o altre que està girant. Aquí els girs són executats com si fossin part del trajecte, en el sentit de crear una força centrífuga que es projecta cap a la direcció dels trajectes.

El símbol que apareix en el quadre és una mescla de recorregut circular i de passos en el lloc, per la qual cosa explica com el moviment de translació en línia recta es combina amb el de girar.

Les sis línies situades a banda i banda de la línia central, tres i tres, estan formades de la manera següent: les tres dones W-3, W-4 i W-5 ocupen la primera de l'esquerra, l'Eldress ocupa la segona, les dones W-1, W-2 i W-6 ocupen la tercera. Aquestes tres línies circulen per la banda esquerra de l'escenari.

Els homes M-1, M2, i M4 ocupen la primera de la dreta, l'home M-3 ocupa la segona de la dreta i els homes M-5 i M-6 ocupen la tercera de la dreta. La situació inicial tal i com es pot veure en el primer esquema és aproximadament simètrica en el sentit dreta i esquerra segons l'eix central del quadrilàter escènic.

Anàlisi de les coreografies. *Shakers* de Doris Humphrey

	Hopping in lines						
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-1,2,4 Line F	M-3 Line E	M-5-6 Line D
Fragment J	22						
	23						
	24						

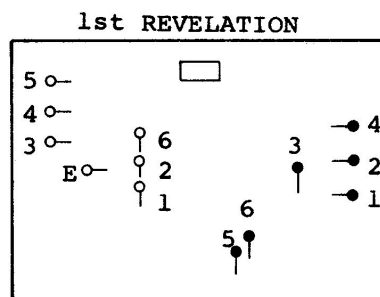
Els ballarins disposats en les orientacions anteriors per canviar de direcció del trajecte, giren mitja volta, en el lloc. Les orientacions doncs són dues, de cara al fons o bé de cara al front principal. Els moviments de girar són fets en diferents moments, per la qual cosa la visió general és com si es tractés d'un cànon de motius basats en el trajecte recte definit per les orientacions i els girs. Les orientacions que van prenent els ballarins tornen a ser les del davant i del fons.

	Hopping in lines						
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-1,2,4 Line F	M-3 Line E	M-5-6 Line D
Fragment J	22		⊣	⊣		⊣	
	23	⊣	⊣		⊣	⊣	⊣
	24	⊣		⊣			⊣

**Fragment K. Moviments rotatoris de *Shakers*, First revelation**

Al final del fragment, després de recórrer l'espai dues vegades i mitja o tres, (depèn de les files, els moviments giratoris, la música i el moviment), s'aturen.

La parada és sorpresiva. La durada de la parada és determinada per la tensió del drama. La revelació



25

sorgeix en forma de paraules pronunciades per l'home M6, les paraules pronunciades en aquest moment tal i com s'indica en la partitura (Humphrey, 1978, p. 129):

*«My life, My Carnal Life, I Will Lay It Down Because It Is Depraved».*

Fragment K	First revelation							
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-1,2,4 Line F	M-3 Line E	M-5- Line D	M-6 Line D
	25							


En el moment en què M-6 té la revelació el moviment s'atura de tal manera que tots els ballarins s'orienten cap a tres dels costats del quadrilàter. El costat del fons queda omès. Així a les dues orientacions que mantenen els ballarins en els trajectes de fons davant s'hi afegeixen les orientacions laterals.

M-6 assenyala cap a la seva diagonal-esquerra-alt, direcció que els homes M-3 i M-5 hi dirigiran la seva mirada. La intensitat dramàtica es veu reforçada per la parada del moviment com també per l'orientació adquirida.


Fragment K	First revelation							
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-1,2,4 Line F	M-3 Line E	M-5- Line D	M-6 Line D
	25							

**Fragment L, de *Shakers*, *Transition***

En aquest moment de transició tots els ballarins recobren la mobilitat progressivament, en un moviment a l'uníson consistent en alçar-se lentament damunt de les puntes. L'Eldress, no obstant gira cap a l'esquerra fins a quedar orientada de cara el fons del quadrilàter escènic.

Fragment L	Transition									
	Compàs	Eldress	W-1	W-2	W-3	W-3,4,5	M-1,2,4	M-3	M-6	M-5
	26									

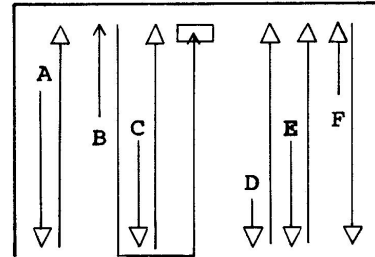
El final de la intervenció parlada de l'home M-6, l'Eldress es tomba cap al fons de l'escenari a fi de recomençar el moviment de les files cap amunt i avall del quadrilàter.

Fragment L	Transition									
	Compàs	Eldress	W-1	W-2	W-3	W-3,4,5	M-1,2,4	M-3	M-6	M-5
	26									

**Fragment M, de *Shakers*, *Hopping in same lines***

A partir d'aquí tots els ballarins tornen a moure's com abans, en una dinàmica més ràpida. Els trajectes rectes continuen essent cap al davant i fons de l'escenari.

En aquest cas les files es mouen amunt i avall de l'escenari tres o quatre vagades segons el ballarí. Els moviments de l'Eldress són més petits i retinguts que els altres ballarins, com si estigués lluitant contra un diable invisible. Els girs es mantenen en contra de les agulles del rellotge igual que en els fragment anteriors.



**27 - 30 General Pattern**

Hopping in same lines						
Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-3 Line E	M-1,2,4 Line F	M-5,6 Line D
27						
28						
29						

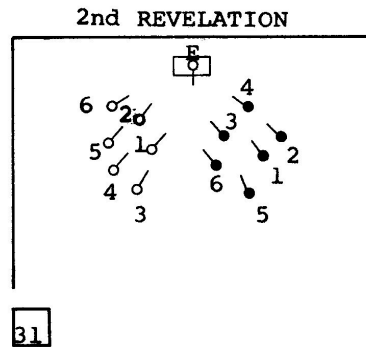
Les orientacions són una altra vegada cap al fons del quadrilàter escènic o cap al front principal tal i com es pot veure en la taula.

Fragment M	Hopping in same lines						
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-3 Line E	M-1,2,4 Line F	M-5,6 Line D
	27	□	甲	甲	甲	□	甲
	28	-□	□		□		□
29		甲	甲	□	甲		

**Fragment N, de *Shakers*, Second revelation**

L'Eldress s'ha assegut en la banqueta del fons. Des de la seva posició principal pica tres cops de mans.

Els ballarins que han seguit recorren els trajectes girant, s'aturen de sobte igual que la música i s'agenollen. L'Eldress en trànsit diu (Humphrey 1978, p. 68) :



«It Hath Been Revealed -Ye Shall Be Saved, When Ye Are Shaken Free - Of Sin»

Fragment N	Second revelation	Eldress (in trance-like tone).- It hath been revealed ---Ye shall be saved, when ye are shaken free - of sin.					
	Compàs	Eldress	W-1,2,6	W-3,4,5	M-3	M-1,2,4	M-5,6
	30	↑   •   ↓	↑   •   ↓  ⊠   ↓	↑   •   ↓  ⊠   ↓	↑   •   ↓  ⊠   ↓	↑   •   ↓  ⊠   ↓	↑   •   ↓  ⊠   ↓



Els ballarins a fi d'incrementar el moment dramàtic, canvien les dues orientacions que eren habituals i incorporen una tercera. Ara ja no s'orienten cap al davant i el fons sinó cap a les dues cantonades del fons. Així les dones apinyades a la dreta tenen el front del cos cap a la cantonada esquerra del fons i els homes apinyats simètricament a l'esquerra de l'escenari ho fan cap a la cantonada dreta del fons, de genolls.



Aquest és un canvi radical dins de la coreografia donat únicament pel canvi de front. Si abans les orientacions eren perpendiculars als costats del quadrilàter ara ho seran cap a les cantonades. L'Eldress es manté però orientada cap al davant de l'escenari.

Fragment N	Second revelation						
	Compàs	Eldress Line B	W-1,2,6 Line C	W-3,4,5 Line A	M-3 Line E	M-1,2,4 Line F	M-5,6 Line D
	30	☐	☐ ☒	☐ ☒	☐ ☒	☐ ☒	☒

**Fragment O, de *Shakers*, *Transition for Eldress and group***

Des de la interrupció del moviment, els ballarins comencen un petit diàleg. Són frases soltes. Són dites en una freqüència d'una frase en cada temps musical (Doris Humphrey, 1978, pg. 140-141):

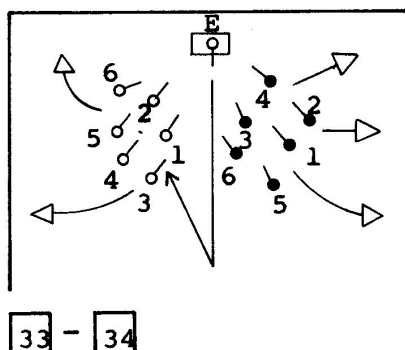
- «1-I'm tired
- 2-What happened?
- 3-Did I have a revelation?
- 4-I'm exhausted
- 5-Was it a revelation?
- 6-I think it was!
- 7-I had a revelation
- 8-We must renounce the earth!
- 9-And acknowledge Haeven!!
- 10-Yes lord!
- 11-We will do it!!
- 12-Renounce the earth!
- 13-We will obey!
- 14-Hallelujah!
- 15-Come, everyone! Let us shake off our sins!»

Fragment O	Transtion for Eldress and group			
	Compàs	Eldress	M	W
	31			
	32			
	33			
	34			

El moviment és reprès per l'Eldress en el compàs 33 que camina pel passadís central fins arribar al davant del quadrilàter escènic, per després continuar cap al costat dret juntament amb el grup de dones. Els homes fan el mateix moviment simètricament.

En aquest fragment de transició tots els ballarins es mantenen en les seves posicions mentre inicien el diàleg entre ells. No hi ha cap canvi de frontalitat. No serà fins al final

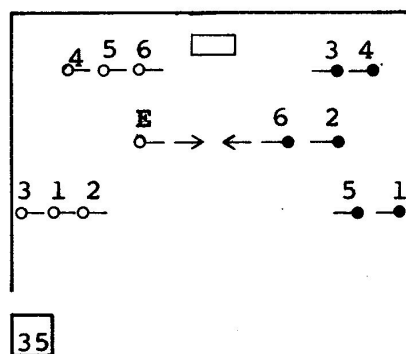
del fragment que els ballarins es dispersen per situar-se en el lloc següent a fi d'iniciar la propera frase.



#### Fragment P, de *Shakers, Eights*

En aquest fragment els ballarins situats a dreta i esquerra de la línia central, es preparen per recórrer l'espai.

Els trajectes són paral·lels a la boca de l'escenari i segons diu una nota de la partitura els homes i les dones no poden creuar la línia central (Humphrey, 1978, pg. 144):



*«Do not cross center line in this section»*

Els girs són d'un quart a la dreta o a l'esquerra segons si els ballarins han d'anar del costat al centre o a l'inrevés. Per entendre el moviment general, els passos per avançar cap al centre són fets endavant i per retornar cap als laterals són fets de costat, fet que explica que els girs siguin d'un quart.

Anàlisi de les coreografies. *Shakers* de Doris Humphrey

Fragment P	Eights						
	Compàs	Eldress	W-1,2,3	W-4,5,6	M-1,5	M-2, 6	M-3,4
35							
36							
37							
38							

Ara, les orientacions han canviat. Els fronts tenen com a referència els costats del quadrilàter. Les dones cap a l'esquerra els homes cap a la dreta. En aquesta orientació els ballarins comencen un desplaçament des del costat fins a la línia central i a l'inrevés. El compàs [38] els ballarins faran el desplaçament però ara amb el front orientat cap al front principal per tal de retornar als lateral.

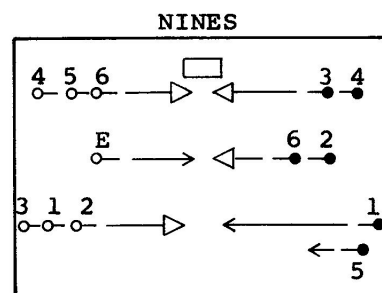
Fragment P	Eights							
	Compàs	Eldress	W-1,2,3	W-4,5,6	M-1,5	M-2	M-6	M-3,4
35								
36								
37								
38								

### Fragment Q, de *Shakers*, *Nines*

L'home M-5 introdueix un nou motiu en el moviment de fer el trajecte recte.

Aquest tema es repetirà diverses vegades a la manera d'estrofa coreogràfica, que serà represa pels altres ballarins.

Igualment en aquest fragment, l'objectiu és recórrer els trajectes en línies paral·leles a la línia del davant de l'espai escènic, ja sigui del costat al centre o a


















































l'inrevés. En aquest fragment a part dels girs també hi ha trajectes circulars que en realitat, com que ho són amb els passos en el lloc, acaben essent igualment girs.

La coreografia agafa intensitat, gràcies a l'utilització d'un major nombre de girs.

Les línies canvien de sentit respecte al fragment J i ara s'orienten de dreta a esquerra i a l'inrevés sense traspasar al línia central. També hi ha sis línies. Les dones W-4, W-5 i W-6 circulen per la línia del fons –esquerra. L'Eldress circula per la línia del mig-esquerra. Les dones W-3, W-1 i W-2 circulen per la línia del davant- esquerra. Els homes es disposen simètricament a la dreta. Així la fila del fons –dreta hi circulen els M-3 i M-4. La fila del mig –dreta hi circulen els homes M-6 i M-2. La fila del davant dreta hi circulen els homes M-1 i M-5. Les tres línies de la dreta i de l'esquerra constitueixen les tres profunditats i travessen les tres zones del fons, del mig i del davant, que Humphrey explica en la seva teoria de la creació de danses (Humphrey, 1960, p. 87)

Anàlisi de les coreografies. *Shakers* de Doris Humphrey

Fragment Q	Nines							
	Compàs	Eldress	W,1,2,3	W-4,5,6	M-5	M-1	M-2,6	M-3,4
39					  			
40					  	  		
41			       		  	  	  	
42	  	  	  		  	  	  	

Fragment Q	43								
									
									
	44								
									
									

Els ballarins en les files es van desplaçant a dreta i a esquerra, sense traspassar mai la línia central i mantenint l'orientació del cos cap al front principal. A partir del compàs [40], tornen a prendre l'orientació cap als laterals del quadrilàter. Però aquesta frontalitat durarà un compàs ja que mentre alguns ballarins s'hi mantenen, les dones W-1, W-2, i W-3 van canviant de front i s'orienten cap els laterals, el davant i el fons, és a dir perpendiculars al quadrilàter.

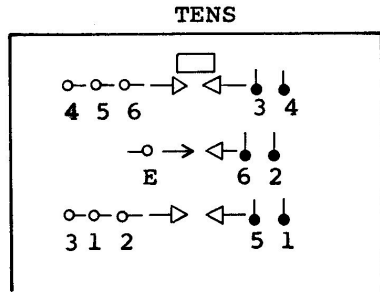
Anàlisi de les coreografies. *Shakers* de Doris Humphrey

Fragment Q	Nines							
	Compàs	Eldress	W,1,2,3	W-4,5,6	M-5	M-1	M-2,6	M-3,4
	39				☐ ☐			
	40	☐ ☐	☐ ☐	☐	☐	☐ ☐	☐	☐
	41	☐	☐ ☐ ☐ ☐		☐	☐	☐	☐
	42				☐			☐ ☐
	43	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
	44	☐ ☐	☐ ☐	☐ ☐	☐ ☐	☐ ☐	☐ ☐	☐ ☐

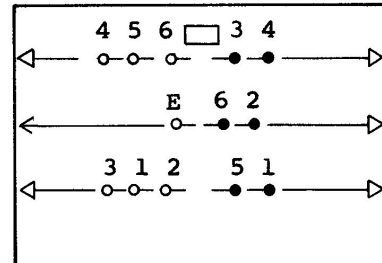


**Fragment R, de *Shakers, Tens***

El moviment d'anar i venir puja d'intensitat utilitzant girs sencers i quart, a la vegada que els trajectes rectes girats incrementen la força centrífuga i per tant augmenten la intensitat del moviment.



**45** 1-3








**45** 3-10

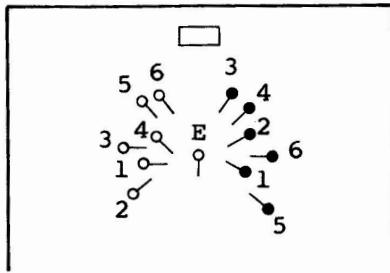
Aquest moment desembocarà en l'aturada de tots els ballarins que de genolls miraran els girs desenfrenats de l'Eldress. En aquest punt els ballarins subratllen un canvi dramàtic de la coreografia orientant-se cap a les cantonades del fons de l'escenari.

		Tens					
Fragment R	Compàs	Eldress	W-1,2,3	W-4,5,6	M-1,5	M-2,6	M-3,4
	45	 Trajecte recte girat					
	46	 Trajecte recte girat					
	47	 Trajecte recte girat	 Trajecte recte girat	 Trajecte recte girat	 Trajecte recte girat	 Trajecte recte girat	 Trajecte recte girat
	48						

El moviment general es manté anant cap a la dreta i esquerra de l'escenari. Sempre sense traspasar la línia central. En els trajectes els ballarins continuen fent moviments de gir així els moviments de desplaçament es veuen afectats per un moviment centrífug que cada vegada és més intens i provoca moments de trànsit. Pel que fa a les orientacions, aquestes segueixen essent cap els laterals.

Fragment R	Tens						
	Compàs	Eldress	W-1,2,3	W-4,5,6	M-1,5	M-2,6	M-3,4
	45	⊖	⊖	⊖	⊕	⊕	⊕
	46		⊕	⊕	⊖	⊖	⊖
	47	⊖	⊖	⊖	⊕	⊕	⊕
	48		 Cauen de genolls cap a E.	 Cauen de genolls cap a E.	 Cauen de genolls cap a E.	 Cauen de genolls cap a E.	 Cauen de genolls cap a E.

**Fragment S, de *Shakers, Eldress Turning***



49

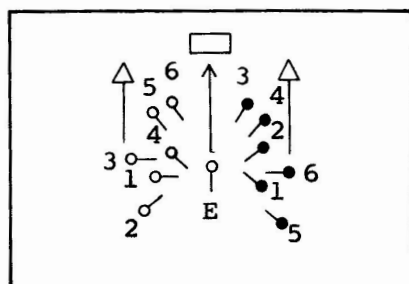
Finalment l'Eldress comença a girar sobre ella mateixa en un moviment 'ad libitum', a favor de les agulles del rellotge com si estigués en èxtasi a la vegada que recula cap al fons de l'escenari, on hi ha la banqueta.

La imatge adjunta mostra el moment exacte de les posicions dels personatges en començar el fragment, exactament en el compàs [49] que coincideix amb l'esquema de més amunt.

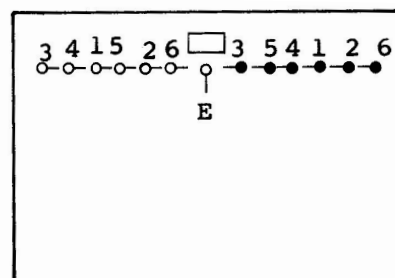


L'Eldress envoltada pels homes i dones *shakers* posseïda per la revelació gira i gira sobre d'ella mateixa cap a la dreta en un moviment *ad libitum*. Si bé a la partitura mostra sis personatges masculins i sis femenins, en la imatge només s'observen tres i tres. La qüestió s'explica perquè la coreografia està pensada per un nombre indeterminat d'intèrprets.

Seguidament, els ballarins s'han anat agrupant en una sola línia al fons de l'escenari, igualment dividits per sexes, les dones a la dreta i els homes a l'esquerra.

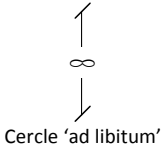

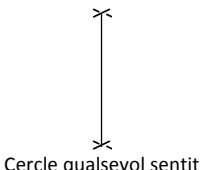
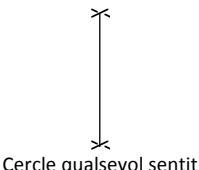





50 1-12

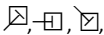
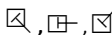





51 13

Anàlisi de les coreografies. *Shakers* de Doris Humphrey

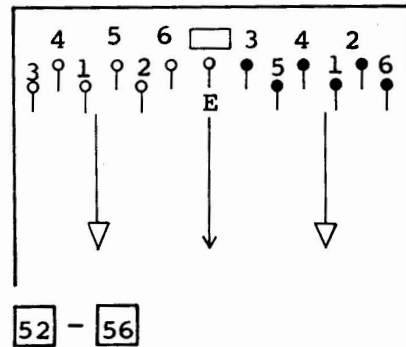
Fragment S	Eldress turning			
	Compàs	Eldress	W-1,2,3,4,5,6	M-1,2,3,4,5,6
	49	 Cercle 'ad libitum'		
	50		 Cercle qualsevol sentit	 Cercle qualsevol sentit
51				

Els girs de l'Eldress desemboquen en un estat de trànsit. Ara el clímax és a dalt de tot. Els ballarins avancen cap el fons de l'espai i acaben orientats cap a l'Eldress en fila, a dreta i esquerra mentre ella s'atura i s'asseu, en un moment de calma però tensa.

Fragment S	Eldress turning			
	Compàs	Eldress	W-1,2,3,4,5,6	M-1,2,3,4,5,6
	49	Gira en el centre, 'ad libitum'.		
	50			
51				

**Fragment T, de *Shakers, Group in jumps and Eldress turns***













En aquest fragment tots els ballarins van avançant cap a davant de l'escenari en una seqüència de salts.



L'Eldress segueix el desplaçament general, però ella el fa girant. Finalment tot el grup arriba al davant de l'escenari. La dona W3 continua els salts 'ad libitum' mentre que els altres s'agenollen.

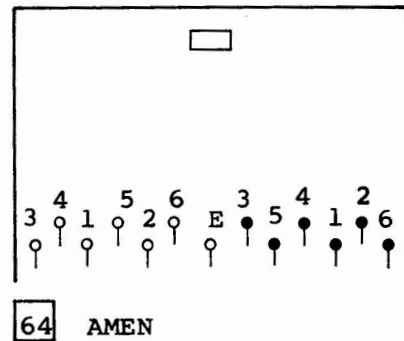
	Group in jumps and Eldress turns			
	Compàs	Eldress	W	M
Fragment T	52			
	53			
	54			
	55			
	56			
	57-63			

En aquest fragment l'Eldress anirà avançant fins al davant de l'escenari, tot girant, a la vegada que els ballarins també van avançant endavant a base de salts. El contrast aquí és considerable. D'alguna manera l'estructura de moviment del fragment ens permet distingir els estats d'ànim dels ballarins. Si bé l'Eldress gira sobre si mateixa, i per tant es reconeix que encara està sota els efectes de l'estat de trànsit del moment anterior, els salts dels ballarins ens indiquen un estat diferent, sobretot perquè mantenen el front cap al davant, tal i com es pot veure en la taula a continuació.

Fragment T	Group in jumps and Eldress turns			
	Compàs	Eldress	W	M
	52	 		
	53	 		
	54	 		
	55	 		
	56	 		
	57-63			

**Fragment U, de *Shakers, Amen***

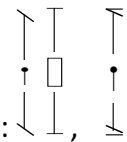
Per acabar la peça, l'Eldress aixeca lentament el braç assenyalant enlaire mentre que els homes i les dones queden agenollats al terra, els quals fan un moviment amb els braços.



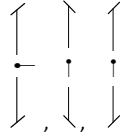
Els moviments són allargats i duren tota l'estona en què s'escolta la paraula 'Amen'. Un cop han arribat al davant del quadrilàter escènic, els ballarins, inclosa l'Eldress es mantenen amb el mateix front orientats cap endavant.




Fragment U	Amen			
	Compàs	Eldress	W	M
	64	Fragment sense moviments rotatori		





Una vegada més si es ressegueixen les taules analítiques, es pot comprovar que els girs han estat registrats pels símbols: , , com en *l'Après midi d'un faune* però també s'hi afegeixen , . Aquests símbols representen sengles girs cap a la dreta i a l'esquerra segons el sentit del bisell. L'agulla que representa la quantitat de graus, en apuntar cap a avall, indica que es de mitjos girs i en apuntar cap a la dreta i l'esquerra representa que són quarts de girs.







També alguns moviments rotatoris han estat simbolitzats amb els símbols de: , . El primer símbol indica que els moviments rotatoris són de fet trajectes circulars de mitja volta fets en el lloc sense desplaçament, i el segon símbol representa un trajecte recte fent mitja volta al seu interior.



Igualment és el cas dels trajectes circulars:  ,  ,  , que puntualment serveixen per fer la transició d'un trajecte recte a un altre.

A la vegada també es pot veure en les taules que els símbols de les orientacions són de la tipologia:  i  , com en *l'Après midi d'un faune*, però s'hi afegeixen dues orientacions noves:  i  , per la qual cosa es tracta d'orientacions en els quatre costats del quadrilàter escènic.

Puntualment apareixen també símbols de l'ordre de:  ,  ,  ,  . Així les orientacions cap a les diagonals s'incorporen per subratllar un canvi de situació.

En conclusió, es pot afirmar una vegada més, que el plantejament formal de la coreografia, pel que fa al moviment rotatori, ofereix un esquema que dona sentit específic a la coreografia. Inicialment la disposició dels ballarins concentra la mirada cap al centre de l'espai buit, l'espai del ritus, dividit per una línia central disposada en el sentit fons-davant invisible, una línia que és tant moral com física. La disposició dels ballarins dibuixa un espai quadrangular i simètric com a expressió de la doble naturalesa sexual de la divinitat: masculina i femenina, en una democràcia de sexes on tothom es mou en el mateix pla. Durant el trajecte en el sentit fons-davant del principi i en el sentit dreta-esquerra de la segona part, sense traspasar la línia central, la coreògrafa fa augmentar la força centrífuga dels moviments a fi de fer créixer el clímax de la peça. La tridimensió de la coreografia es va completant gràcies l'ús de les quatre orientacions ortogonals que fa servir la coreògrafa, com també als girs sense fi que executa *l'Eldress* al final de la peça.

Finalment subratllar que el tema que tracta la coreografia només pot ser servit des del moviment rotatori, ja que aquest tipus de moviment és el fonament del ritus de la secta i és la clau per assolir el benestar espiritual del *shaker*. Malgrat que la traducció escènica que en feu Doris Humphrey no deixa de ser una coreografia, hi ha alguna cosa profunda que vol comunicar la peça i que té a veure amb l'ordre anhelat de la totalitat amb un nucli. La relació entre el cosmos i el centre diví és una manera de connectar l'home amb el cel i la terra a través dels girs, no en va una de les màximes del ritual *shaker* és d'una banda girar i de l'altre sacsejar.





### **7.3 Septet, In the morgue, de Merce Cunningham**

#### **7.3.1 Història i context**

El 22 d'agost de 1953 a Black Mountain College, Merce Cunningham funda la seva companyia amb els ballarins Caroline Brown, Viola Farber, Remy Charlip i Paul Taylor, moment en què estrena la coreografia *Septet* amb música d'Eric Satie.

La coreografia és una de les primeres peces de la seva producció i representa un plantejament diferent dins del repertori habitual del coreògraf ja que coneix la música abans de fer la coreografia. És una obra no-narrativa, creada a partir d'una creació d'Erik Satie per piano a quatre mans: *Trois morceaux en forme de poire*.

*Septet* es caracteritza pel rebuig de la complexitat. Posa l'èmfasi en la línia del cos i la forma. Per a Cunningham la dansa ha de parlar dels cossos que es mouen, sense sentir la necessitat d'establir cap connexió amb la música o amb d'altres històries o emocions. És una peça construïda amb pinzellades d'humor on els ballarins es dediquen a construir arquitectures corporals, com si fossin imatges fixes.

La peça comporta un vestuari molt senzill, el decorat és inexistent i es pot ballar a qualsevol lloc.

En aquesta peça és la darrera vegada que Cunningham fa servir una música de la qual en coneix la durada total i la seva naturalesa abans de començar l'obra. A partir d'aquesta obra la relació amb la música serà totalment aleatòria, provocant un cert desconcert entre el públic.

Tot i que l'obra musical és coneguda prèviament pel coreògraf, no vol dir que la relació sigui mimètica. A *Septet* ja es comença a veure la relació aleatòria entre la música i la coreografia que acostumarà a fer servir el coreògraf en un futur. Es poden observar com alguns moviments musicals forts corresponen a moviments de quietud dels

ballarins, la qual cosa representa que una dinàmica determinada musical no correspon forçosament amb la dinàmica de la dansa.

L'obra d'Erik Satie està dividida en set parts, les quals són utilitzades per Cunningham per identificar cada una d'aquestes parts en un lloc diferent, canviant el nom original establert pel músic. Així les set parts són anomenades: 1- *In the garden*, 2- *In the Music-Hall*, 3-*In the Tea-House*, 4- *In the Playground*, 5- *In the Morgue*, 6- *In the Distance*, 7- *In the End*.

L'obra presenta alguns elements característics de la seva obra coreogràfica com les innovacions respecte al temps i a l'espai. Pel que fa al temps hi ha una distinció ben perceptible entre la durada de la música (exterior a l'interpret), i la temporalitat que el ballarí sent interiorment. Per exemple la durada total d'una frase de moviment pot coincidir amb la durada total d'una frase de moviment, però els passos no necessàriament han d'anar amb la pulsació de la música. Les durades dels fragments es mesuren amb cronòmetre: en minuts i segons i no compàs a compàs, tot i que en la partitura es mostren les fragmentacions dels compassos.

Pel que fa a l'espai, la referència del front principal o bé del centre de l'espai no té cap importància. Els ballarins exploren tots els racons i les direccions de l'espai escènic sense donar cap preeminència a cap d'ells. Així podem veure posicions de perfil i d'esquena, com també posicions insospitades de l'espai. La referència deixa de ser la perspectiva i en conseqüència trenca la tradicional visió *a la italiana* de l'espai, posant en qüestió l'espai euclidià: tots els punts de l'espai tenen el mateix valor. Així el ballarí ja no és en el centre de l'escena, sinó que ell mateix és un centre que evoluciona dins del seu propi espai. L'espai es fa i desfà com un teixit, davant del públic, que és lliure d'escollir el què i qui li interessa mirar enlloc de fixar-se en el ballarí estrella del centre de l'escena. En relació a aquesta concepció de l'espai, Cunningham diu de la coreografia *Suite for five*, creada a la mateixa època (Cunningham, Leschaeve, 2008, pg. 107):

«El espacio lo establecí tomando hojas de papel y marcando las imperfecciones de cada una: si se mira cualquier hoja de papel, ésta por ejemplo, se ven unos puntitos y, por medios aleatorios decidí dónde empezaba alguien en el espacio y a qué lugar se dirigía, y luego otro y así sucesivamente.»

i que és un comentari que es pot estendre perfectament a la coreografia de *Septet*.

### 7.3.2 Descripció de les fonts

Per analitzar *Septet* de Merce Cunningham, parteixo de la partitura escrita per Estelle Corbière, creada per acabar el seu cicle de perfeccionament de notació Laban al *Conservatoire de Musique et la Danse de Paris* a l'any 2010. La partitura fou escrita en ocasió de les sessions d'assaig i presentació de la coreografia pel *Junior Ballet* del *Conservatoire de Danse Paris* i que l'anotadora va seguir tot el procés de reconstrucció. Es tracta d'una partitura realitzada dins del marc del *2ème cycle supérieur de Notation du mouvement Laban* del *Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Paris (CNSMDP)*, com a projecte final per acabar els seus estudis. L'autora va escriure la partitura a partir del vídeo de la companyia de Cunningham de l'any 1987 i dels assajos del *Junior Ballet Contemporain* del CNSMDP, dirigits per dues ballarines de la companyia Cheryl Therien i Carol Teitelbaum durant l'any 2009. La coreografia de *Septet* està dividida en set parts, una de les quals és *In the Morgue* i que és la que s'analitza aquí.

### 7.3.3 Descripció de la coreografia

Els moviments de *Septet, In the Morgue* es fonamenten en el que fan tres parelles home-dona, a partir de les relacions corporals que estableixen entre ells, per crear arquitectures amb els seus cossos. La relació del pes és aquí bàsica. Totes les relacions que estableixen es creen a partir de la relació del pes, ja sigui recolzant-se, agafant-se o be carregant una part del cos o tot sencer on la força de la gravetat és el veritable vehicle de la coreografia.

És un treball amb un paper central masculí ballat pel mateix Cunningham. Tal i com diuen Allastar Macaulay i Katheleen O'connell al *The New York Times* en ocasió de la reconstrucció de *Septet* a l'any 2007, (Macaulay i O'connell, 2007), a New York, pel New York Theater Ballet. La dansa ballada pel coreògraf amb tres dones fa referència al ballet *Apol·lo* de Balanchine (1928), però també hi ha evocacions a la pintura de la *Danse* de Matisse, i de la *Primavera* de Boticelli.

Tanmateix també fa referència a les dues grans tradicions artístiques de Grècia i Índia. L'ambigüitat poètica de la música i la dansa expressa el caràcter d'aquest ballet, el subjecte del qual és Eros i el tema és la intersecció entre la joia i el dolor. *Septet*



comença amb unes posicions en forma d'estàtua que pren una figura femenina i que en ser tocada per l'anhel amorós masculí pren vida; en aquest cas podria ser un déu com Apol·lo, Eros o el mateix Khrisna.

La coreografia està plena d'imatges suggerents deliberadament distants, i evocadores del passat clàssic. El formalisme pur de *Septet*, especialment el sextet (que correspon al fragment de *In the Morgue*) mostra que aquest es un treball coreogràfic que es desmarca de tot el que ha produït el coreògraf anteriorment i representa una nova etapa creativa.



### 7.3.4 Fragmentació de *Septet In the Morgue*

A fi de descobrir els diferents moviments rotatoris que componen la coreografia, em proposo de descriure'ls a través del fragment coreogràfic nº5, *In the Morgue*. Aquesta part de la coreografia té una durada de 104 compassos de 2/4, de 2 minuts i 15 segons i coincideix amb la part III de la música d'Erik Satie. El conjunt dels ballarins està format per tres homes i tres dones, un dels quals és Merce Cunningham.

La fragmentació de *In the Morgue*, en la partitura, es segmenta en quinze parts. Així es pot observar que cada part correspon als compassos següents:

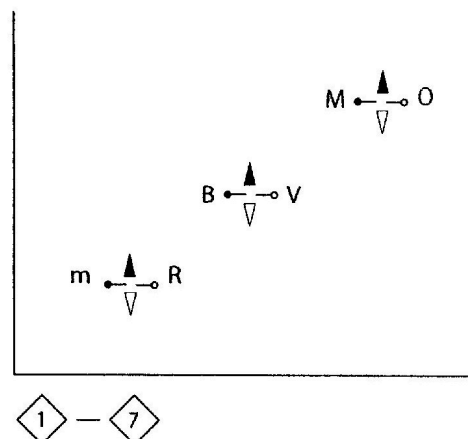
Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'	
Compàs	Fragment
1-21	Fragment A
22-29	Fragment B
30-35	Fragment C
36-40	Fragment D
41-45	Fragment E
46-50	Fragment F
51-54	Fragment G
55-58	Fragment H
59-66	Fragment I
67-71	Fragment J
72-79	Fragment K
80-87	Fragment L
88-91	Fragment M
92-98	Fragment N
99-104	Fragment O

### 7.3.5 Anàlisi dels moviments rotatoris

#### Fragment A, *Septet, In the Morgue*

El fragment A *Septet, In the Morgue*, comença amb una disposició dels ballarins en forma de parelles home-dona, damunt de la línia diagonal que va de l'esquerra-fons a la dreta-davant de l'escenari.

Durant tot el fragment els moviments de les parelles són iguals i executats a la vegada. De tal manera que els tres homes (*m, B, M*) fan els mateixos moviments i les tres dones (*R, V, O*) també són iguals entre elles. El fragment es basa en una relació dels cossos en proximitat, a base d'agafar-se i deixar-se anar per continuar



amb un moviment de contacte i recolzament del pes, sense deixar de realitzar algun moviment de càrrega.

Tots els moviments rotatoris són de gir llevat d'un quart de cercle fet pels homes rodejant a les dones durant els compassos 5 i 6, en tant que elles es col·loquen darrere d'ells per preparar la càrrega.

Els girs doncs, tenen com a objectiu situar el cos de tal manera que els permeti executar els moviments de relació, ja sigui de contacte, de recolzament, d'agafar i/o de carregar amb l'objectiu de crear architectures corporals. Cal destacar, des del punt de vista quantitatiu, que en cada compàs hi ha un moviment de gir. Això informa de què els ballarins estan constantment girant ja sigui per agafar les mans de l'altre o per col·locar-se adequadament perquè la noia pugui ser agafada. L'eix del cos en el moment giratori es manté vertical, per tal de facilitar la relació física dels cossos. El gir no és una acció de virtuosisme tècnic sinó que està al servei de l'estructura general del disseny visual global del fragment coreogràfic.

Aquests girs acostumen a tenir una durada d'un valor musical de corxera. En aquest sentit la partitura marca un metrònom de 115 per la durada de la negra, ja de per si un

*tempo largo* per la qual cosa representa que els ballarins fan els moviments amb un certa lentitud.

Pel que fa als graus de gir podem observar que hi ha una majoria de quarts i mitjos girs, amb algun contrapunt dels girs d'octaus ( $1/8$ ,  $3/8$ ,  $5/8$  o  $7/8$ ).



La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
1						
2						
3						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						
16						
17						
18						
19						
20						
21						

Fragment A

Ja des del primer fragment A, entre els compassos [1-4], les orientacions es mantenen perpendiculars. A partir dels compassos [5-6] les orientacions de les dones canvien cap les diagonals. Després, des del compàs [7] al [17] tornen les frontalitats perpendiculars de tots el ballarins. Però al final del fragment, les orientacions de tots els ballarins tornen a ser cap a les diagonals: els homes s'orienten cap al fons-dret de l'escenari i les dones cap al davant-esquerra de l'escenari, conseqüència directe del moviment de relacions físiques d'agafar-se i recolzar-se entre els cossos. Cal remarcar que en alguns passatges, en dominar quantitativament les orientacions perpendiculars, augmenta el caràcter ortogonal del motiu, sobretot en ser repetit per les tres parelles a la vegada. En d'altres el sistema d'orientacions cap a les diagonals provoca un contrast amb el que s'ha esdevingut anteriorment i projecta les figures corporals cap a les línies de fuga de la perspectiva que recorden la dansa clàssica.



La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home) Front inicial: <input type="checkbox"/>	R = rosa (dona) Front inicial: <input type="checkbox"/>	B = blau (home) Front inicial: <input type="checkbox"/>	V = violeta (dona) Front inicial: <input type="checkbox"/>	M = Merce (home) Front inicial: <input type="checkbox"/>	O = Taronja (dona) Front inicial: <input type="checkbox"/>
	Fragment A					
1	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
2		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
3	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
6		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
7	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
9		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
13	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
15	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
16	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
17	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
19	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	
20		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
21						

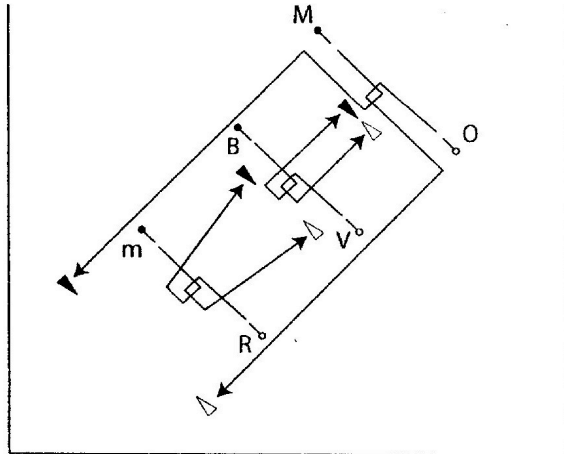
**Fragment B, *Septet, In the Morgue***

El fragment B, de *Septet, In the Morgue* es presenta com un desplaçament recte en l'espai, diferent per a cada parella, mantenint però una relació de simetria respecte a la línia inicial de la diagonal esquerra-darrera, dreta-davant. Només la parella *M,O* té







prescrit un moviment rotatori que es repetirà fins a tres vegades. Aquest moviment és un recorregut recte dins del qual els ballarins fan un gir sencer. D'aquesta manera, a la vegada que giren, descriuen en el terra un trajectòria recte i simultàniament realitzen el moviment de girar.

Els dos primers trajectes són idèntics. Pel que fa al sentit de rotació, aquest és simètric. Els dos darrers trajectes són fets en el mateix sentit de rotació.

Les altres dues parelles executen els seus recorreguts rectes sense cap gir, els canvis de direcció del trajecte es produeixen gràcies al canvi de la direcció dels passos.



La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Orange (dona)
22						
23						
24						
25					Trajecte recte girat 	Trajecte recte girat 
27					Trajecte recte girat 	Trajecte recte girat 
29					Trajecte recte girat 	Trajecte recte girat 

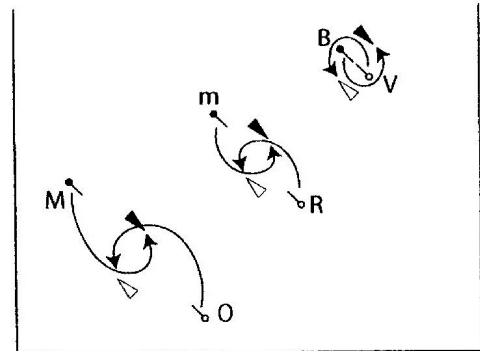
En el fragment B *Septet, In the Morgue*, les orientacions dels personatges es mantenen iguals, respecte al final de l'escena anterior, en la qual totes les parelles han canviat orientant-se cap a les diagonals. La seva orientació es mantindrà cap a la diagonal i donarà un caràcter diferent respecte al primer fragment ja que no hi ha barreges de frontalitats. En aquest sentit els cossos es veuran en escorç, en perspectiva, fet que incrementarà l'aspecte volumètric del fragment<sup>16</sup>. Aquí la pauta de l'orientació es manté durant els set compassos.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment B	Compàs	m = marró (home) Front inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	R = rosa (dona) Front inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	B = blau (home) Front inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	V = violeta (dona) Front inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	M = Merce (home) Front inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	O = Taronja (dona) Front inicial: <input checked="" type="checkbox"/>
	22						
	23						
	24						
	26					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	27						
	28					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	29						
	(30 )					( <input checked="" type="checkbox"/> )	( <input checked="" type="checkbox"/> )

<sup>16</sup> Les orientacions entre parèntesi de la taula són les que s'han assolit en un compàs i que recau en el fragment següent.

**Fragment C, *Septet, In the Morgue***

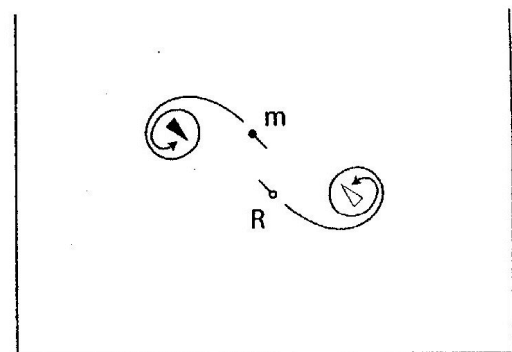
El fragment C de *Septet, In the Morgue*, el dibuix general de la coreografia canvia respecte al fragment anterior. En aquest cas els ballarins executen trajectòries corbades més o menys espiralades en el sentit contrari a les agulles del rellotge. En els compassos [30-31] tots els ballarins a la vegada, fan trajectes circulars iguals de tres quarts, entrelaçats. Les tres parelles estan encarades sobre la línia diagonal de l'escenari. Els cercles d'aquests dos compassos es caracteritzen perquè el front no canvia i es manté orientat cap a la parella. Tots els ballarins a partir dels seus llocs fan el cercle per tornar a ocupar la posició des d'on parteixen.



30 — 31

A continuació, durant el compàs 32, dues de les parelles, executen un quart de cercle en el sentit contrari a les agulles del rellotge d'un quart -seguint la tònica general del fragment-, a la vegada que fan un gir també d'un quart. Immediatament després, *M* fa tres girs, sobre si mateix en el lloc on es troba.

Simultàniament *V*, *m* i *R* fan sengles girs en el lloc on es troben, igual que *M*, de 180°.

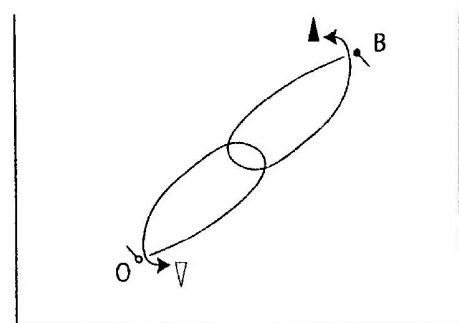


32 — 34

⊙ R ⊙ m

S'acaba la seqüència en què els ballarins es desplacen als llocs concrets de l'espai. *R* i *m* executen recorreguts espiralats en contra de les agulles del rellotge.

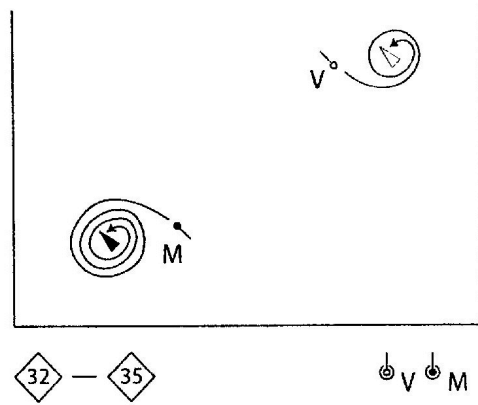
Mentre *B* i *O*, es mouen en les puntes de la diagonal. *B* es desplaça al davant, a prop de la cantonada dreta de l'escenari i *O* al darrera, a prop de la cantonada esquerra de l'escenari realitzant sengles recorreguts en forma de bucle en contra de les agulles del rellotge.



32 — 35

⊙ O ⊙ B

Simultàniament al moviment de les altres dues parelles *M* i *V* es mouen en base a moviments circulars. *M* gira sobre ell mateix fent tres cercles. *V* fa un cercle i mig fins assolir la seva posició a la cantonada davant-dreta de l'escenari



Cal fer notar que el gir ha deixat de tenir incidència en la composició i ha donat pas als trajectes circulars, des del fragment C i que durarà fins al fragment E, fet que amplia considerablement la sensació d'ocupació de tot l'espai. L'efecte de contrast en la composició és considerable.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)	
Fragment C	30-31						
	32						
	33-35						



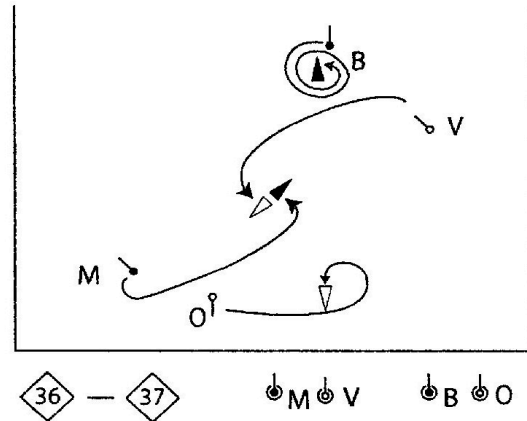
El fragment C de *Septet, In the Morgue*, tots els ballarins realitzen cercles al voltant de les seves parelles girant sobre si mateixos i assolint les orientacions altra vegada cap a les diagonals. La diferència és que en aquest cas radica en què cada ballarí té una orientació diferent. Tot i que la pauta de la diagonal es manté, serà només O que canvia i s'orienta cap al front principal.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment C	Compàs	m = marró (home) Front inicial: ↘	R = rosa (dona) Front inicial: ↙	B = blau (home) Front inicial: ↘	V = violeta (dona) Front inicial: ↙	M = Merce (home) Front inicial: ↘	O = Taronja (dona) Front inicial: ↙
	30						
	31						
	32	↘	↙	↘	↙	↘	↙
	33	↙	↘		↘	↙	
	34			↘			↙
	35	↘	↙				
	(36)			(↘)	(↙)	(↘)	(↙)

**Fragment D, *Septet, In the Morgue***

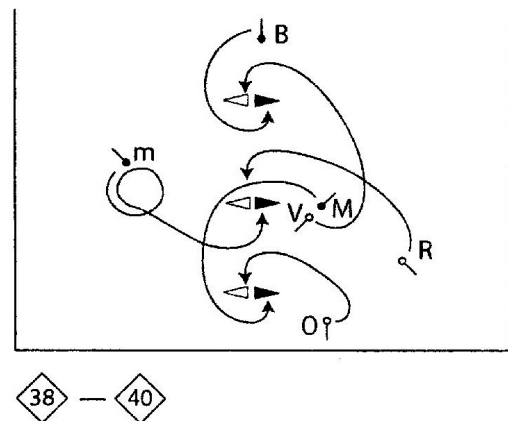
El fragment D de *Septet, In the Morgue*, continua amb la mateixa tònica. Els ballarins executen cercles en contra de les agulles del rellotge, fet que ofereix un aspecte de continuïtat dinàmica respecte del fragment anterior. Els moviments circulars en la majoria dels cassos són espiralats.

En els compassos [36-37], *M* i *V*, fan un recorregut circular allargat per tal de trobar-se en el centre de l'espai escènic. Mentre que *B* i *O* fan un trajecte circular a fi de situar-se sobre la propera posició en l'espai.



En els compassos [38-40] els sis ballarins fan recorreguts circulars, una altra vegada en contra el sentit de les agulles del rellotge

Després, els ballarins acaben aparellats altra vegada, alineats com en el fragment 1, però aquesta vegada sobre la línia central perpendicular al front principal i orientats a la dreta i esquerra de l'escenari, tocant-se una esquena amb l'altre. Els homes *B*, *m* i *M* a la dreta de i les dones *V*, *R* i *O* a l'esquerra de l'escenari, amb els braços oberts al costat i



tocant-se les palmes de les mans. Les parelles són ara, *B* i *V*, *m* i *R* i *M* i *O*

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)	
Fragment D	36-37						
	38-39						

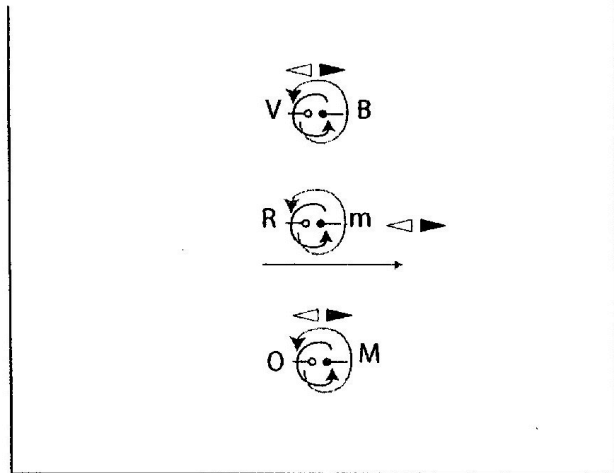
El fragment D de *Septet, In the Morgue*, tots els ballarins tenen orientacions cap a les diagonals llevat de B i O que s'orienten cap a davant i cap al fons.

Finalitza el fragment de tal manera que tots els ballarins acaben de cara al costat dret (els homes) i el costat esquerre (les dones).

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home) Front inicial:	R = rosa (dona) Front inicial:	B = blau (home) Front inicial:	V = violeta (dona) Front inicial:	M = Merce (home) Front inicial:	O = Taronja (dona) Front inicial:
Fragment D	36					
	37					
	38					
	39					
	40					

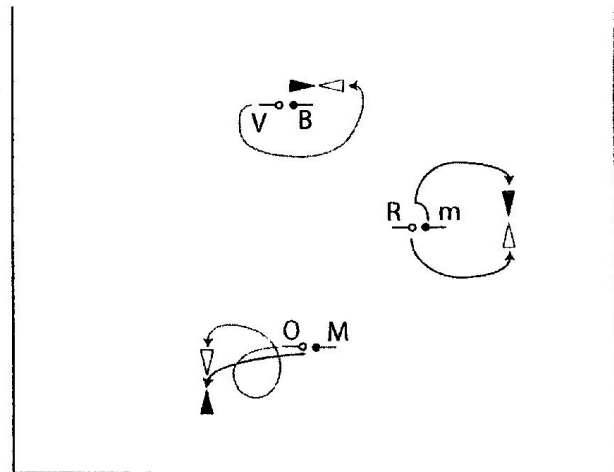
**Fragment E, *Septet, In the Morgue***

El fragment E de *Septet, In the Morgue*, els ballarins, en els compassos [41-42], a partir del lloc anterior, executen un cercle sencer de petita amplitud. R i m aprofiten el trajecte per desplaçar-se cap a la dreta.



◊41 — ◊42

En els compassos [43-45] s'agafen de la mà i les parelles es distribueixen per l'escenari a partir de fer trajectes circulars una vegada més en contra del sentit horari llevat d'*m* que fa mig cercle en sentit oposat per tal d'assolir la posició d'encarar-se amb *R*.



◊43 — ◊45

D'aquesta manera *O* i *M* es col·loquen al fons-esquerra, *V* i *B* es col·loquen davant-centre i *R* i *m* es col·loquen a la dreta-mig. La nova distribució contribueix a donar

volum a la composició ja que els llocs estan escollits en funció de la lateralitat: dreta, mig i esquerra, així com també en funció de la profunditat: davant, mig i fons.

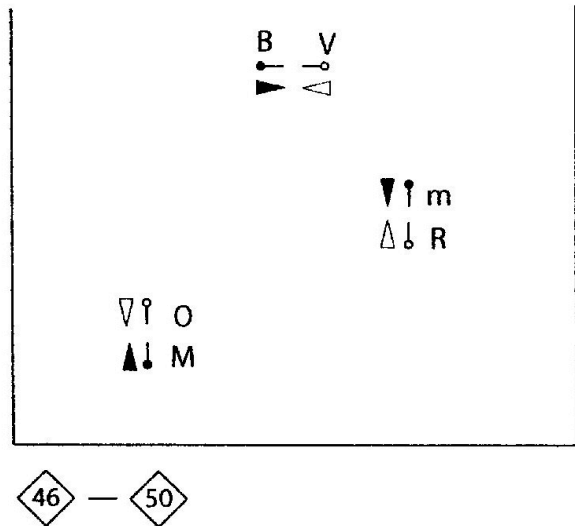
Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
41 - 42 ½						
42½ - 45						

El fragment E de *Septet, In the Morgue*, es desenvolupa tot ell mantenint una unitat d'estructura ja que segueix l'esquema de les orientacions perpendiculars a les parets del quadrilàter. El moviment per parelles s'executa en cercles a partir de les mans agafades. D'aquesta manera l'amplitud dels cercles té a veure amb la distància dels braços.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home) Front inicial: 	R = rosa (dona) Front inicial: 	B = blau (home) Front inicial: 	V = violeta (dona) Front inicial: 	M = Merce (home) Front inicial: 	O = Taronja (dona) Front inicial: 
41						
42 ½						
43						
44						
45						

**Fragment F, *Septet, In the Morgue***

El fragment F de *Septet, In the Morgue*, es caracteritza pels moviments de relació, de recolzament del pes entre les parelles a fi de realitzar arquitectures amb els dos cossos. Els moviments són iguals per les tres parelles. Els homes ofereixen el suport necessari per tal de què les dones s’hi recolzin amb els colzes sobre les mans d’ells. El retorn a la posició inicial enllaça amb el fragment



següent el qual es caracteritza pels trajectes circulars al voltant de l’escenari. Els moviments de gir d’aquest fragment són fets per les dones a partir del suport i de l’impuls que els dona la parella, per la qual cosa a part del peu dret que serveix de pivot del gir, també els colzes intervenen per impulsar-lo. De fet aquest moviment de gir és un balanceig que fa d’enllaç entre el fragment anterior i el posterior.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'								
Fragment F	Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Orange (dona)	
	46-47							
	48-50							

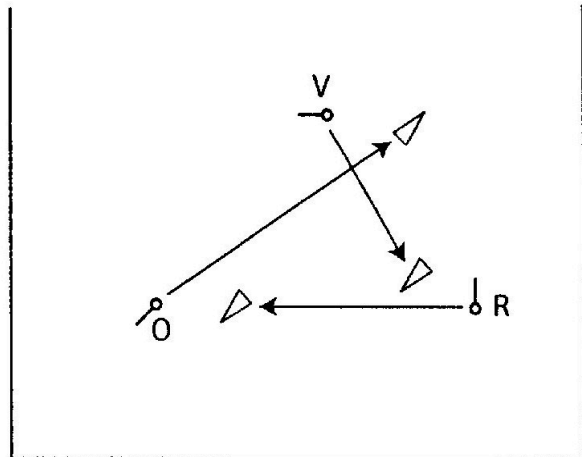
En el fragment F de *Septet, In the Morgue*, les orientacions continuen essent perpendiculars a las parets del quadrilàter escènic, si bé la parella *M* i *O* es manté encarada cap a la diagonal, com un punt discordant de la tònica general del fragment.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment F	Compàs	m = marró (home) Front inicial: ⊞	R = rosa (dona) Front inicial: ⊞	B = blau (home) Front inicial: ⊞	V = violeta (dona) Front inicial: ⊞	M = Merce (home) Front inicial: ⊞	O = Taronja (dona) Front inicial: ⊞
	46	⊞		⊞		⊞	
	47						
	48		⊞		⊞		⊞
	49						
	50	⊞	⊞	⊞	⊞	⊞	⊞

### Fragment G, *Septet, In the Morgue*

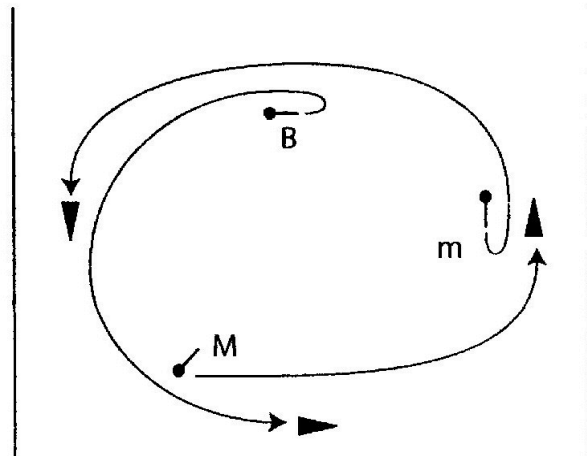
El fragment G de *Septet, In the Morgue*, si bé la coreografia era ballada fins ara per tres parelles, en aquest fragment la distribució dels temes coreogràfics dels ballarins varia i els temes coreogràfics passen a ser distribuïts en dos grups, un per les tres dones i un altre pels tres homes. En el compàs [51] hi ha un gir que serveix per orientar el cos cap a la destinació predeterminedada.

D'aquesta manera les dones tenen moviments de trajectes rectes en l'espai girant contínuament en una seqüència enllaçada fins a dotze mitjos girs, seqüència molt usada en la dansa clàssica (com en la moderna i contemporània) anomenada *chaînés*.



Els homes realitzen a la vegada sengles recorreguts circulars, en un moviment d'embolicar els recorreguts de les dones, amb la seqüència de passos, anomenada *triplet*<sup>17</sup>.

Ambdós trajectes sobreposats generen un efecte contrastant. Com es pot veure els llocs de destinació tenen un valor concret en la geometria del quadrat ocupant els vèrtex d'un triangle. És un



<sup>17</sup> Aquest tipus de pas és una estilització del pas de vals, el qual es basa en tres passos. Es realitza en compàs ternari. El primer pas es fa a nivell baix mentre que els altres dos són de nivell alt. No obstant en aquest cas el *triplet* es realitza sobre compàs binari. Aquesta combinació de passos es troba molt sovint en les combinacions de moviments Martha Graham. Combinacions que també fa servir Cunningham. És molt típic de la dansa moderna i que Cunningham incorpora sovint en les seves coreografies de tal manera que forma part del silabari de la seva tècnica.



bon exemple de com per Cunningham qualsevol punt de l'espai té el mateix valor ja siguin les cantonades del rectangle com dels costats.

Els recorreguts circulars tornen a ser en contra de les agulles del rellotge.

Les destinacions dels recorreguts dels ballarins són una indicació molt precisa, per la qual cosa la finalització del trajecte en un lloc de l'escenari esdevé cabdal pel dibuix global de la coreografia.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment G	Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
	51						
52-54							

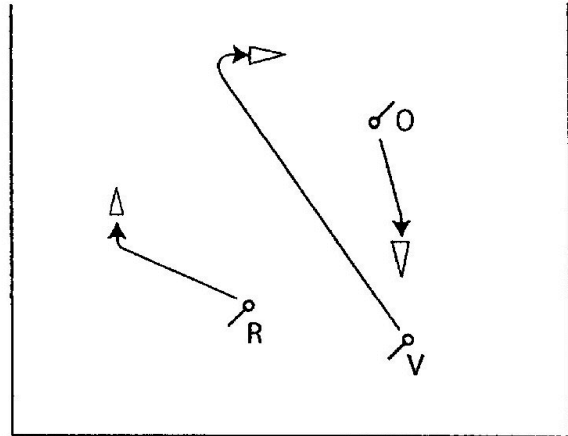
En el fragment G de *Septet, In the Morgue*, les orientacions es barregen. No obstant, els moviments dels trajectes rectes de les dones acaben orientades cap a les diagonals i els trajectes corbats dels homes, finalitzen orientats cap a les perpendiculars durant el primer compàs del proper fragment.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment G	Compàs	m = marró (home) Front inicial: 	R = rosa (dona) Front inicial: 	B = blau (home) Front inicial: 	V = violeta (dona) Front inicial: 	M = Merce (home) Front inicial: 	O = Taronja (dona) Front inicial: 
	51						
52							
53							
54							
(55)							

### Fragment H, *Septet, In the Morgue*

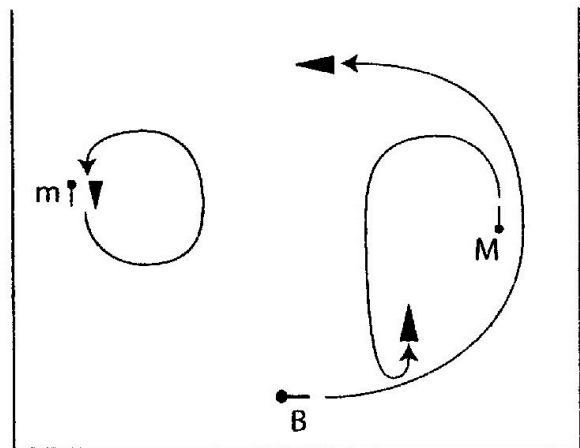
El fragment H de *Septet, In the Morgue*, [55-58], segueix el mateix esquema del fragment anterior, en el qual les dones fan un desplaçament recte executant durant el desplaçament la mateixa seqüència de dotze mitjos girs fins assolir un nou lloc en l'espai, prèviament definit.











Si bé la tendència anterior era la de mantenir el sentit de gir en contra de les agulles del rellotge, en aquest cas el sentit de gir canvia per les dones que els servirà per realitzar un canvi de front en el moment d'arribar al lloc de destinació de l'espai.



















A la vegada els homes segueixen la tònica general de fer els trajectes circulars en contra de les agulles del rellotge, mantenint la mateixa dinàmica anterior.

Si bé en els moviments dels fragments de la A a la F, els llocs en l'espai tenien una concreció geomètrica, ocupaven un ordre matemàtic com les posicions en línia diagonal, en línia recte o bé distribuïts en l'espai segons la profunditat i lateralitat, en els dos fragments G i H, els llocs semblen ser arbitraris. Cunningham en aquests dos fragments mostra que no hi ha valors jeràrquics de l'espai i que tots els llocs han de tenir la mateixa consideració. De fet amb el tractament de l'espai dels fragments de l'1 al 6, i dels fragments G i H crea un altre contrast a partir dels llocs que ocupen els ballarins.



Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
55-56		 x 12		 x 12		Girs  x 12
57-58						

En el fragment H de *Septet, In the Morgue*, les dones continuen els trajectes rectes, a la vegada que els homes els fan corbats. A l'inici del fragment hi ha una mescla de frontalitats. Al final tots els ballarins acaben orientats cap a les perpendiculars del quadrilàter escènic unificant la pauta de les orientacions.

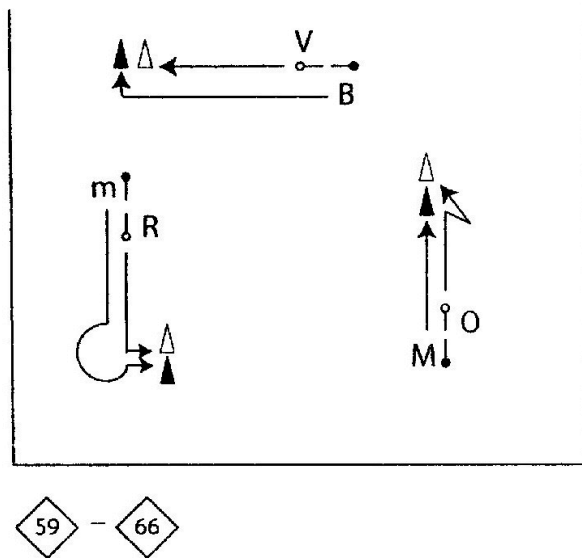
Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home) Front inicial: 	R = rosa (dona) Front inicial: 	B = blau (home) Front inicial: 	V = violeta (dona) Front inicial: 	M = Merce (home) Front inicial: 	O = Taronja (dona) Front inicial: 
55						
56						
57						
58						

### Fragment I *Septet, In the Morgue*

El fragment I de *Septet, In the Morgue*, es caracteritza pels desplaçaments en parelles, realitzats en la perifèria de l'escenari en forma recta. Aquests desplaçaments, segueixen el sentit contrari de les agulles del rellotge, és a dir *B* i *V* ho fan de dreta a l'esquerra de l'escenari, *m* i *R* de davant a darrere de l'escenari, i *M* i *O* del fons al davant de l'escenari.

El moviment de gir apareix en el moviment del personatge d'*O*, seguit immediatament pels girs dels altres ballarins.

En aquest fragment tornen a sorgir les arquitectures entre els cossos. *M* encarat a *O* s'estira a terra moment que aprofita *O* per recolzar-se en els



braços d'*M*, per immediatament recuperar l'equilibri, per tombar-se i ajudar a aixecar a *M*.

*B* i *V* fan sengles desplaçaments per tombar-se de cara al front principal i fer un moviment conjunt. Finalment la parella *m* i *R* fan un moviment d'aproximar-se, moment en què *R* es tomba per mantenir la mateixa orientació que *m* de tal manera que li permeti recolzar-se i així *m* pugui fer un quart de cercle per acabar encarat a *R*. Al final del fragment, *R* es tomba mitja volta per prendre l'orientació principal.

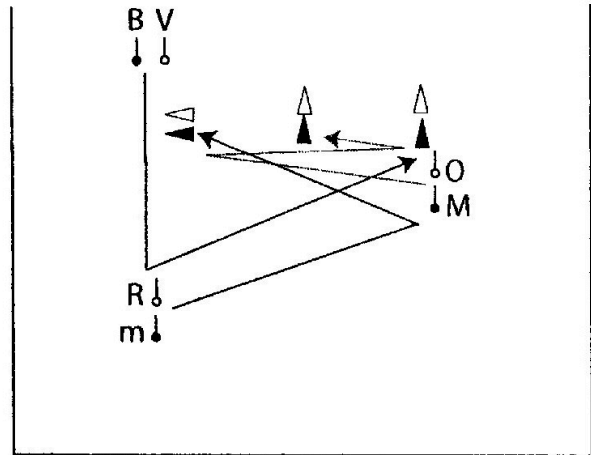
Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Orange (dona)
59						
60						
61						
62	 1/4 					
63	 • 					
64						
65						
66						

En el fragment I de *Septet, In the Morgue*, els ballarins acaben els seus desplaçaments orientats cap al front principal. El coreògraf fa una unificació de les frontalitats encarant-los d'una manera igual cap al públic.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home) Front inicial: 	R = rosa (dona) Front inicial: 	B = blau (home) Front inicial: 	V = violeta (dona) Front inicial: 	M = Merce (home) Front inicial: 	O = Taronja (dona) Front inicial: 
59						
61						
62						
63						
64						
65						
66						

**Fragment J, *Septet, In the Morgue***

El fragment J de *Septet, In the Morgue*, continua essent de trajectòries rectes. Aquí es veu molt clarament com en ser trajectes rectes, els moviments de gir serveixen per canviar la trajectòria en la parella B i V.



Les trajectòries desemboquen al davant de l'escenari. Els ballarins es mantenen aparellats igual com en el fragment anterior.



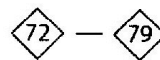
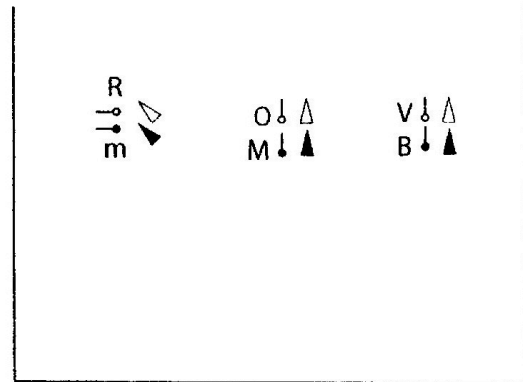
Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
67			↙	↙		
68						
69			↙	↙		
70						
71						

En el fragment J de *Septet, In the Morgue*, malgrat els múltiples recorreguts dels ballarins i la complexitat del dibuix general dels desplaçaments, hi ha pocs canvis d'orientacions. Només B i V canvien a la meitat del fragment i m i R al final. En aquest cas tot el fragment es manté en la pauta de les orientacions per perpendiculars.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment J	Compàs	m = marró (home) Front inicial:	R = rosa (dona) Front inicial:	B = blau (home) Front inicial:	V = violeta (dona) Front inicial:	M = Merce (home) Front inicial:	O = Taronja (dona) Front inicial:
	67			⊞	⊞		⊞
	69						
	69			⊞	⊞		
	70						
	71		⊞	⊞			

**Fragment K, *Septet, In the Morgue***

El fragment K de *Septet, In the Morgue*, els ballarins segueixen aparellats al davant de l'escenari. *R* i *m* a l'esquerra, *O* i *M* al mig i *V* i *B* a la dreta.



En aquest fragment les parelles tenen moviments de relació física com ara carregar, de tal manera que *O* es troba damunt d'*M*, i aquest la fa giravoltar sobre d'ell mateix.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
72						
73						
74						
75						(està sobre de M: trajecte circular passiu ) 
76						
77						(està sobre de M: trajecte circular passiu ) 
78						(està sobre de M: trajecte circular passiu ) 
79						



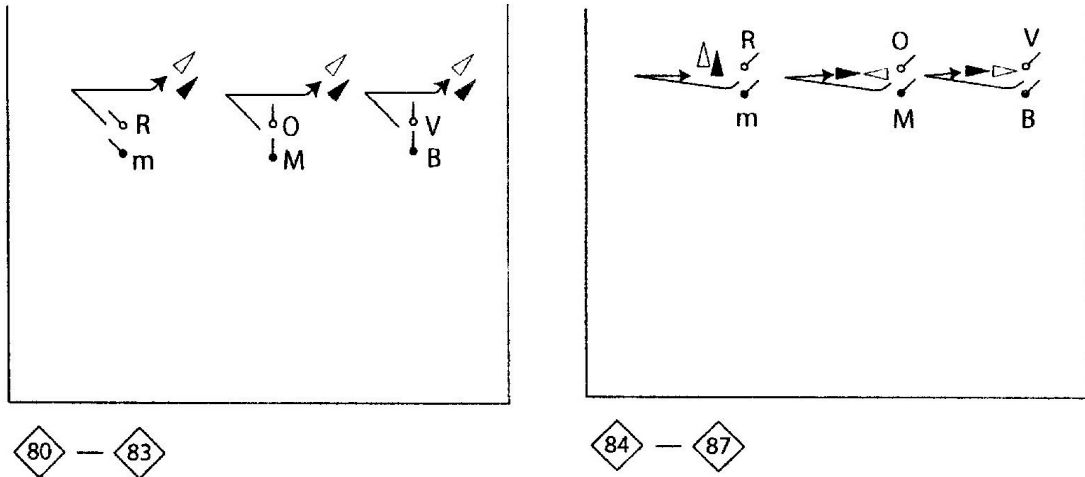
En el fragment K de *Septet, In the Morgue*, es van produir els canvis d'orientació, mantenint un major èmfasi en la pauta de les perpendiculars. *M i O i B i V*, recuperen les orientacions inicials del fragment i només *R i m* s'orienten cap a la diagonal davant-esquerra. Aquí es produeix una mescla d'orientacions.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment K	Compàs	m = marró (home) Front Inicial: ☐	R = rosa (dona) Front Inicial: ☐	B = blau (home) Front Inicial: ☐	V = violeta (dona) Front Inicial: ☐	M = Merce (home) Front Inicial: ☐	O = Taronja (dona) Front Inicial: ☐
	72			☐	☐		
	73					☐	
	74						
	75					☐	
	76						(està sobre de M: trajecte circular passiu ) ☐
	77						
	78						(està sobre de M: trajecte circular passiu ) ☐
	79						
	80	☐	☐	☐	☐		(està sobre de M: trajecte circular passiu ) ☐

**Fragment L, *Septet, In the Morgue***

El fragment L de *Septet, In the Morgue*, totes tres parelles fan els mateixos moviments.

Aquí els girs hi són presents però en una porció de graus d'un octau, prou



petita com per veure que aquests girs mostren com el petit canvi de front té el mateix valor que el gran.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
80						
81						
82						
83						
84						
85						
86						
87						

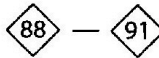
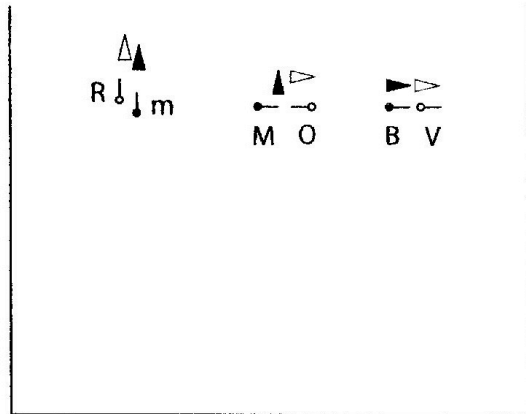
En el fragment L de *Septet, In the Morgue*, és interessant observar els canvis d'orientació que realitzen els ballarins. Aquests canvis tal i com es pot veure en la taula, són només de 45°. Aquí es veu clarament com Cunningham aplica la idea de donar el mateix valor a qualsevol orientació. Tots els punts als quals s'orienten els ballarins tenen el mateix tractament.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment L	Compàs	m = marró (home) Front Inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	R = rosa (dona) Front Inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	B = blau (home) Front Inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	V = violeta (dona) Front Inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	M = Merce (home) Front Inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	O = Taronja (dona) Front Inicial: <input checked="" type="checkbox"/>
	80	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	81						
	82	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
	83						
	84	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	85	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	87	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>

**El fragment M, *Septet, In the Morgue***

El fragment M de *Septet, In the Morgue*, continua la mateixa sintonia de construir arquitectures a partir de la relació física amb la parella.

Tan sols destacar el gir lent d'O que ajudada per M que inclina el cos cap endavant mentre es recolza amb els colzes sobre les mans de la parella.



Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
88						
89						
90						
91						

En el fragment M de *Septet, In the Morgue*, els ballarins adopten una posició fixe com si d'una arquitectura es tractés. Tan sols la parella M i O tenen un canvi de frontalitat. La característica important del fragment està en la forma arquitectònica que fan les parelles.

Septet de Merce Cunningham Part nº 5: 'In the Morgue'							
Fragment M	Compàs	m = marró (home) Front Inicial: ☐	R = rosa (dona) Front Inicial: ☐	B = blau (home) Front Inicial: ☐	V = violeta (dona) Front Inicial: ☐	M = Merce (home) Front Inicial: ☐	O = Taronja (dona) Front Inicial: ☐
	88						
	89					☐	
	90						
	91						☐

La imatge descriu el moment en què les tres parelles adopten les posicions arquitectòniques del fragment M. La relació del pes és el paràmetre que defineix el tipus de moviment. Les orientacions corporals estan composades de manera que la parella de l'esquerra s'orienta cap a l'esquerra de l'escenari (visió del públic), els membres de la parella del mig tenen orientacions diferents cap al front principal i a l'esquerra i les orientacions de la parella de la dreta són cap al front principal.

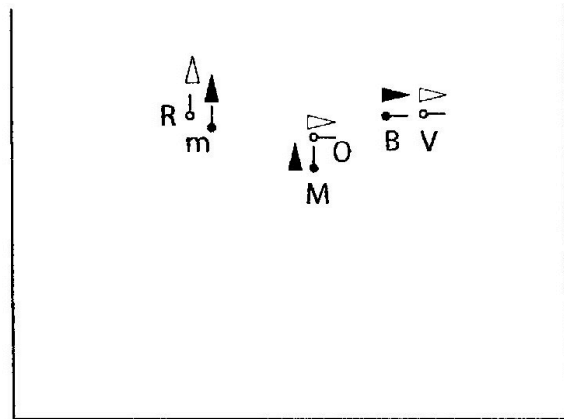


Cal explicar que es tracta d'una composició complexa pel que fa als fronts.

En, l'home de la parella de la dreta dirigeix la mirada cap a la dona, mentre que l'orientació del centre del cos és cap al públic. Aquí es presenta un efecte de fronts dividits de les parts del cos i així la doble orientació provoca en el cos una torsió. Per aquesta recerca és important definir la referència de l'orientació. En el sistema Laban es parteix de l'orientació del centre del cos per establir la referència de la frontalitat del cos. Per tant la figura del ballarí que s'analitza, el davant del seu cos s'orienta cap al front principal i no cap a la dona que té a l'esquerra. La referència de l'orientació del cos és doncs cap a davant.

### Fragment N, *Septet, In the Morgue*

El fragment N de *Septet, In the Morgue*, és una aturada del moviment de les tres parelles en la posició adquirida. Són formes basades en els recolzaments corporals. Aquest fragment té una durada sis compassos del [92] al [98] fet especialment rellevant ja que contrasta amb els fragments anteriors de la coreografia.



92 — 98

Fragment N	Septet de Merce Cunningham					
	Part nº 5: 'In the Morgue'					
	Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)
92-98	Sense moviment rotatori					

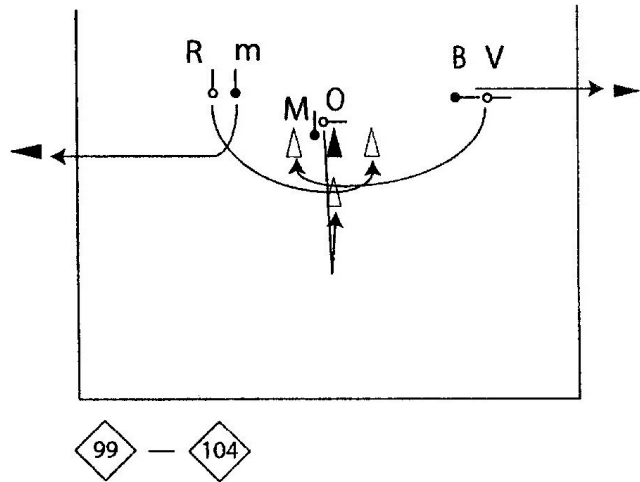
En el fragment N de *Septet, In the Morgue*, els ballarins adopten la posició que han adquirit en el fragment anterior sense que es produeixi cap moviment de canvi d'orientació ni de cap altre mena.

Fragment N	Septet de Merce Cunningham					
	Part nº 5: 'In the Morgue'					
	Compàs	m = marró (home)Front Front Inicial: □	R = rosa (dona) Front Inicial: □	B = blau (home) Front Inicial: □	V = violeta (dona) Front Inicial: □	M = Merce (home) Front Inicial: □
92-98	Sense canvis d'orientació					

**Fragment O, *Septet, In the Morgue***

El fragment O de *Septet, In the Morgue*, representa un moment de transició per enllaçar amb la següent part de la coreografia *In the distance*. Al final del fragment, *m* i *B* surten d'escenari. Els ballarins que queden es mantenen aparellats.

Com a moviment rotatori té un cert relleu el moviment d'O, que es desplaça cap al fons de l'escenari fent mitjos girs. El moviment de V també és rotatori, en forma de mitja espiral a fi de transitar des del costat dret de l'escenari fins al centre. R farà el mateix moviment que V però simètricament a fi d'anar també cap el centre d'escenari.



Septet de Merce Cunningham Part n º5: 'In the Morgue'						
Compàs	m = marró (home)	R = rosa (dona)	B = blau (home)	V = violeta (dona)	M = Merce (home)	O = Taronja (dona)
99						
100						
101						x 3
102	  	 		 		x 3
104	Surt per: <input type="checkbox"/>		Surt per: <input type="checkbox"/>			



En el fragment O de *Septet, In the Morgue*, les orientacions van variant condicionades pels moviments de les parelles en el seu trajecte circular al voltant de l'espai i sobre tot per la sortida del quadrilàter escènic.





Septet de Merce Cunningham Part n º5: 'In the Morgue'							
Fragment O	Compàs	m = marró (home) Front Inicial:	R = rosa (dona) Front Inicial:	B = blau (home) Front Inicial:	V = violeta (dona) Front Inicial:	M = Merce (home) Front Inicial:	O = Taronja (dona) Front Inicial:
	99						
	100	☒	☒			☒	☒
	101			☒	☒		☒
	102	☒		☒			
	103	☒	☒		☒	☒	☒
	104	Surt per: ■		Surt per: ■			

La qüestió de les orientacions per a Cunningham és important. En la coreografia de *Septet* es pot observar molt clarament aquesta qüestió. Cunningham diu (Cunningham, Leschaeve, 2008, pg. 144):

*“...Hay dos ideas del espacio que me parecen útiles: una es tener claro donde estoy en cada momento determinado de una frase y hacia qué punto del espacio me dirijo, y la segunda es hacia dónde estoy mirando mientras me muevo al siguiente punto...”*

Pel coreògraf, el cos pot estar focalitzat a qualsevol lloc. D'aquesta manera qualsevol angle des del qual s'observi el cos del ballarí, és igualment interessant. En dansa es considera que el cos pot estar orientat cap vuit direccions. Hi ha qui les anomena en números, hi ha qui ho fa d'una altra manera.

El cert és que les orientacions s'organitzen en funció dels eixos cartesianes és a dir: la rosa dels vents o punts cardinals. Entre una orientació i la més propera hi ha un angle 45 graus. De fet aquest és l'angle mínim que el cos pot gestionar còmodament dins d'un procés cinètic, però hi ha angles més reduïts. Així, per regla general, els cossos s'orienten o bé perpendicularment a les parets del quadrilàter d'evolució (nord, sud, est i oest) o bé cap a les cantonades del quadrilàter o cap a les paral·leles d'aquestes visuals (nord-est, nord-oest, sud-est, sud-oest). En el primer cas els cossos es veuen de cara, d'esquena, o de perfil. En el segon cas els cossos es veuen en escorç, fugats, integrats dins de la perspectiva *a la italiana*. En la tècnica clàssica les orientacions són anomenades *ecarté*, *efacé*, *croisé*, com també *a la diagonal*. Sovint la coherència formal d'una composició coreogràfica té a veure amb aquestes orientacions.

En el cas de Cunningham totes les orientacions poden ser intercanviades. Es pot observar com hi ha una gran presència del gir d'octau i múltiples: , , ja sigui a la dreta com a l'esquerra. En conseqüència sorgeixen les orientacions: , , etc. En qualsevol de les seves coreografies, pot barrejar qualsevol orientació, ja sigui perpendicular o en diagonal deconstruint qualsevol pressupòsit sobre la coherència del sistema d'orientacions pre-escollit en un moment anterior. En tot cas queden

definides dues pautes de comportament pel que fa a l'orientació: la pauta perpendicular i la pauta diagonal, i que el coreògraf utilitza amb total llibertat.

Cunningham actua constantment fugint del centre. Defuig el centre del cos, el centre de l'espai, el centre de la peça, el centre del cercle i del gir. D'aquesta manera en una deconstrucció de la centralitat, construeix a la vegada una democràcia de l'espai. El centre és el lloc del ballarí, i el lloc del ballarí és on resideix el punt de recolzament del cos, en conseqüència el centre sempre està allí on està el ballarí, estigui o no en el centre de l'espai. De fet, un nou discurs sobre la centralitat es va consolidant al llarg del s. XX i que en Cunningham pren una determinació definitiva.

Es pot fer l'hipòtesi ja des d'ara, amb els elements investigats, que si bé *l'Après midi d'un faune* representa la reducció màxima del volum del moviment rotatori, *Shakers* representa la construcció del volum cúbic, *Septet* representa l'explosió de l'espai. Amb Cunningham, l'espai queda trossejat com un mirall quan es trenca en trossos infinits. No es tracta tant de crear el volum sinó d'especular i descobrir les infinites cares i llocs de l'espai. Les referències cardinals són macroestructures i només són la lletra gran que permet crear noves referències intermèdies a fi d'escriure la lletra petita de la coreografia. Això s'observa, tal i com s'ha vist, en la gestió de les orientacions i en l'organització dels itineraris. Però també en l'organització del moviment a partir de les parts del cos. Mentre un cama, per exemple, es dirigeix cap a la diagonal, el tors es doblega cap al costat en el pla vertical.

## 7.4 *Hands* de Wim Vandekeybus i Eduardo Torroja

### 7.4.1 Història i context

*Hands*, és una coreografia signada per Wim Vandekeybus i Eduardo Torroja, amb concepte musical de Thierry de Mey.

És un fragment d'una coreografia estrenada el 30 de març de 1987 per Thierry de Mey, Eduardo Torroja i Wim Vandekeybus a *The Mondays of the Caserne Dailly*. Més tard va ser estrenada, l'11 de juny de 1987 al Toneelschuur de Haarlem (Holanda), com la primera part de les sis parts que componien un nou espectacle del coreògraf titulat *What the body Does Not Remember*.

Aquesta coreografia va ser inclosa dins del repertori d'IT Dansa la jove companyia de l'Institut del Teatre, i fou estrenada al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en coproducció amb el Festival Grec, el 3 de juliol de 2000.

En el programa de mà es definia la coreografia de *Hands* de la manera següent:

*«En un espai seccionat per la llum i envaït per un so amplificat, dos cossos jeu en a terra i dues mans es posen sobre una taula.*

*Cossos i mans van definint dos vocabularis diferents que es connecten o evolucionen inexorablement, tot creant una atmosfera d'alt voltatge.*

*Un arc que es va tibant i que no alliberarà la seva càrrega fins al final.»*

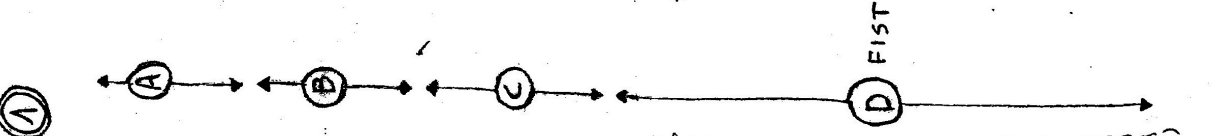
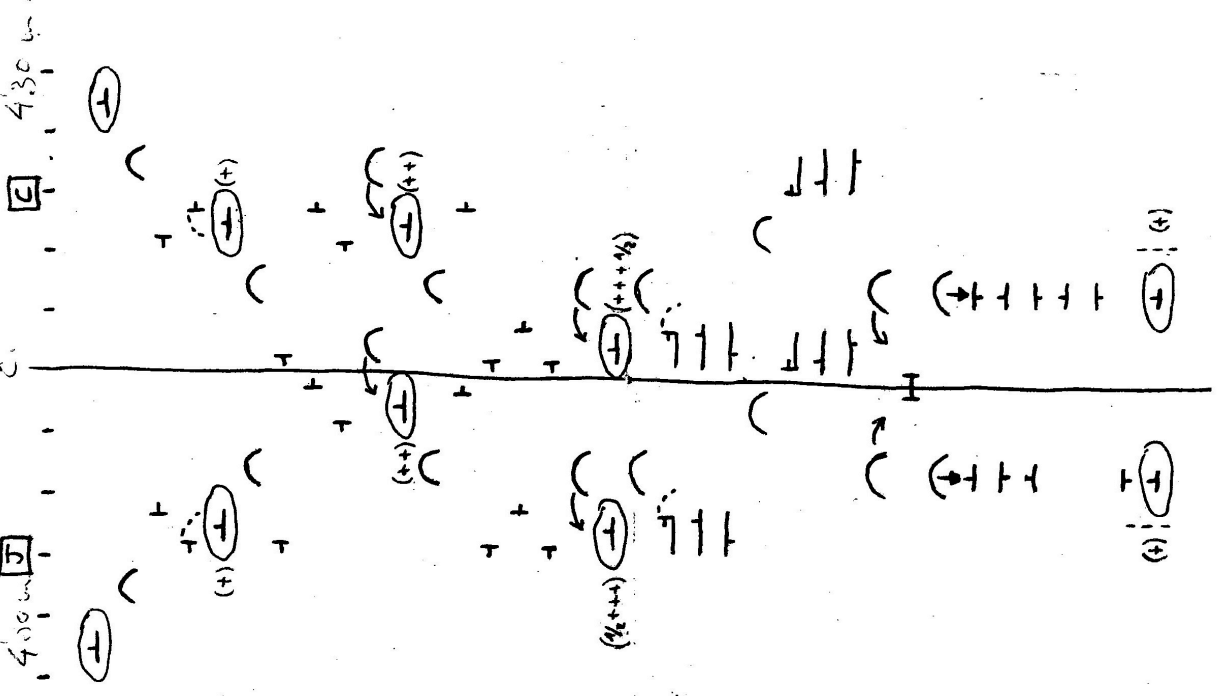
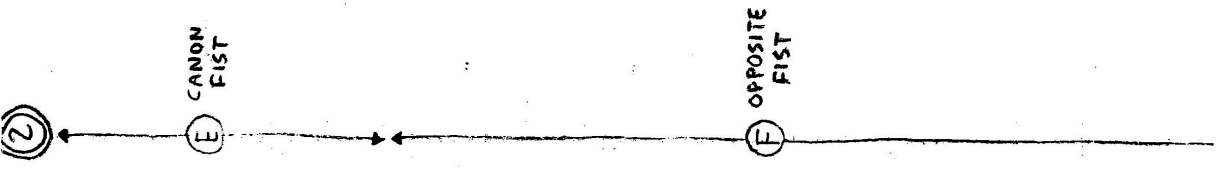
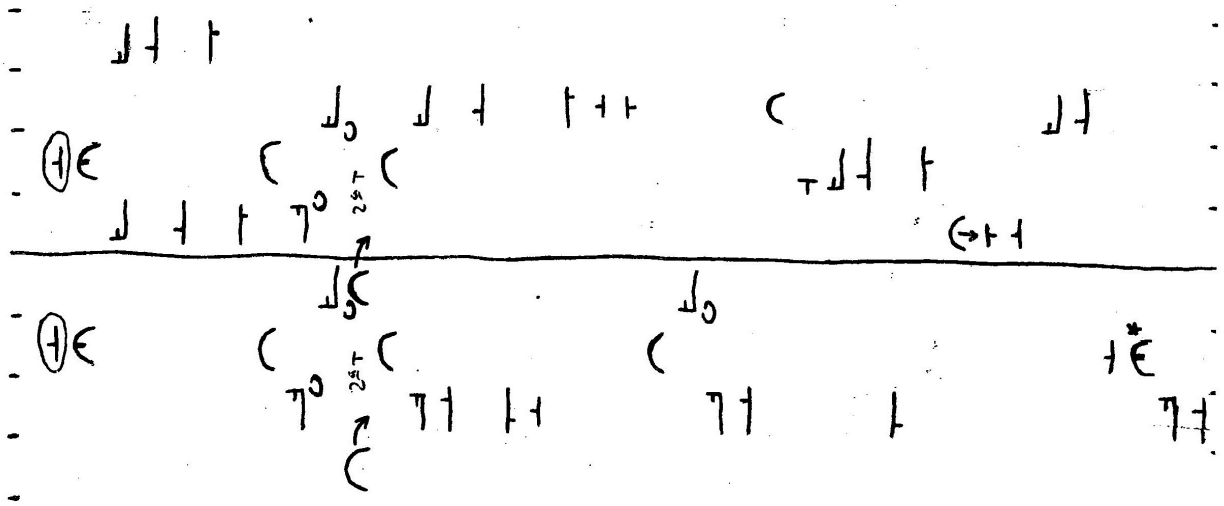
A part del moviment, el disseny de llums, té un paper important. La única llum de la coreografia surt de dues fileres de focus situats a dreta i esquerra de l'espai, i que la projecten rasant sobre el terra, dibuixant ratlles de llum horitzontals i paral·leles al costat principal del quadrilàter escènic, reforçant la presència de la superfície del terra. Al fons i centrada hi ha una petita taula il·luminada darrere la qual s'asseu una dona. En la mesura que les mans de la dona colpegen, rasquen o freguen la taula, els ballarins es mouen seguint el seu ritme. Dins d'aquest espai els dos ballarins es mouen al nivell del terra. Mentre dura la coreografia el moviment dels ballarins es manté en el pla horitzontal. Tots els moviments són executats en aquest ambient fosc tan sols marcat pels camins de llum laterals.

#### 7.4.2 Descripció de les fonts

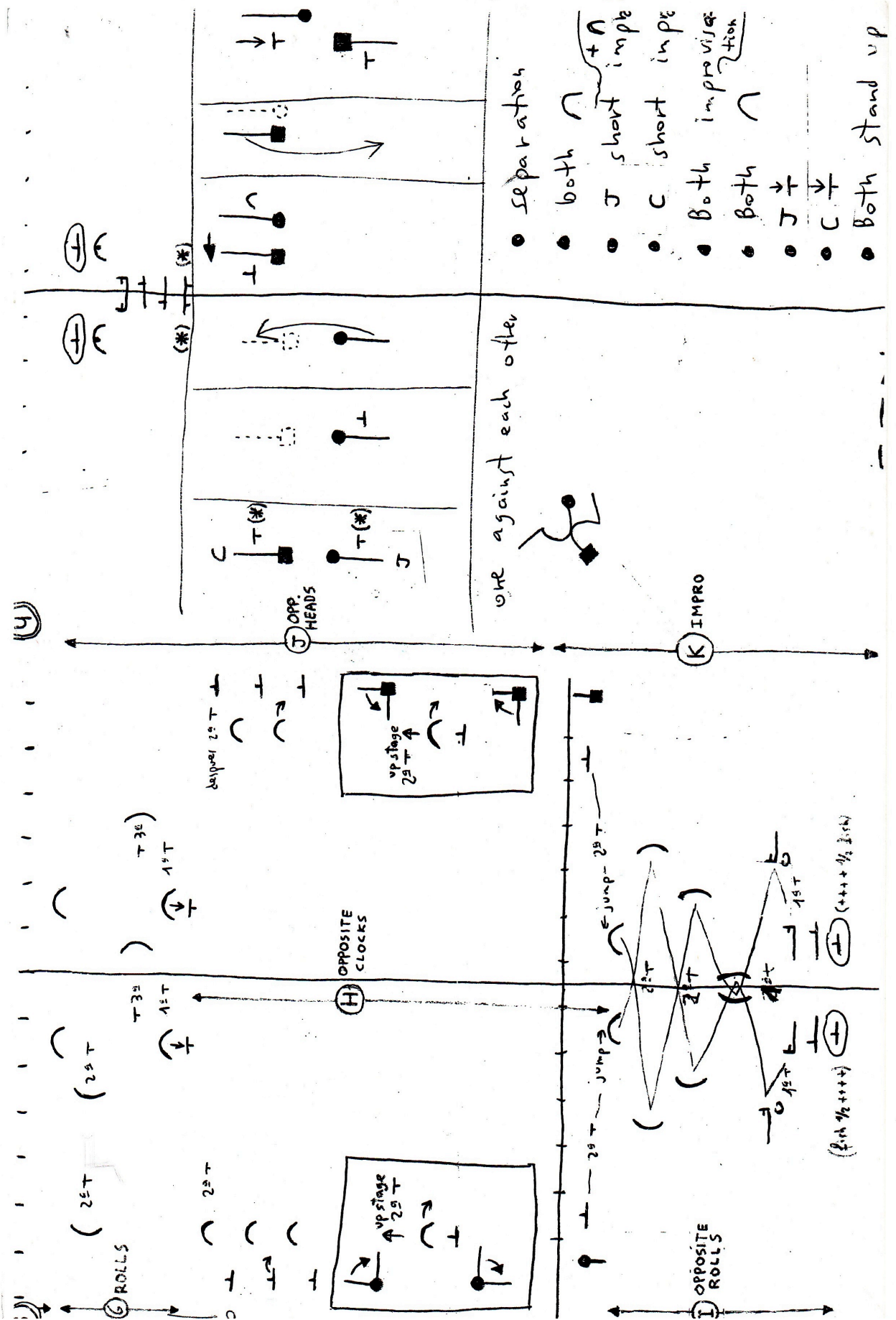
Per a l'anàlisi de la coreografia he utilitzat un document de dues pàgines fet a partir d' anotacions gràfiques personals, cedit per IT-Dansa i de les imatges en moviment. El document de la partitura està dipositat en aquesta companyia en ocasió de l'estrena a Barcelona l'any 2000. És una partitura realitzada pels mateixos autors de l'obra, *Wim Vandekeybus* i *Eduardo Torroja*. Són dos fulls on hi ha dibuixats els símbols que corresponen a la notació personal dels creadors de la peça, facilitats per la directora de la companyia *Catherine Allard*. Aquesta coreografia fou cedida a la companyia d'IT-dansa a l'any 2000.

En el document notacional es poden observar: a) la fragmentació de les parts, b) la successió de les orientacions dels ballarins segons cada posició, c) la seva disposició en l'espai, d) la relació simètrica dels motius respecte de la línia central, e) l'ordre dels motius al llarg de la coreografia i f) indicació de les dimensions laterals del quadrilàter escènic.

D'aquesta manera identificant cada un dels símbols gràfics que hi ha en el document es pot deduir quan el ballarí ha de passar d'una orientació a l'altra. Tenint en compte que el tipus de moviment és el de rodolar, si es compara *Hands* amb *Shakers*, hi ha elements de similitud sobretot en la disposició dels dos ballarins a dreta i esquerra d'una línia central perpendicular al front principal.















*Els punts són els punts de canvi de posició i cada un té un canvi*



Després d'entrevistar-me amb la repetidora de la companyia IT-Dansa Guillermina Coll, he pogut descriure la majoria dels significats de cada un dels símbols gràfics que es troben en la partitura i que transcriu en la taula següent:

Gràfic	Explicació	Símbol Laban
	Ajagut a terra, amb la cama esquerra cap al fons i la cama dreta al darrere del cos, el cap al públic, de cara a l'esquerra de l'escenari.	
	Ajagut a terra, amb la cama cap al fons i la cama esquerra cap al darrer el cap al públic, de cara a la dreta de l'escenari.	
	Ajagut, de panxa a terra, amb les cames cap al fons i el cap al públic.	
	Ajagut a terra, de panxa enlaire, amb les cames cap al fons i el cap al públic.	
	Ajagut, de panxa enlaire, amb les cames cap al fons i el cap al públic. El cercle indica un temps d'espera.	
	Ajagut, amb les cames cap al fons i el cap al públic, allargar el braç esquerre, i de cara al costat esquerre de l'escenari.	
	Alçar el cos del terra en posició de quatre potes, el cos en una línia des dels peus fins al cap paral·lel al terra. 'Posició de quatre potes amb el cos allargat'.	
	Ajagut, amb les cames cap al fons i el cap al públic, llargar el braç dret, i de cara al costat dret de l'escnari.	
	Ajagut, amb les cames cap al fons de l'escenari i el cap al públic, allargar el braç esquerre, de panxa enlaire. (el canvi d'orientació acostuma se ren el lloc)	
	Ajagut, amb les cames cpa al fons de l'escenari i el cap al públic, allargar el braç dret de panxa enlaire. (el canvi d'orientació acostuma se ren el lloc)	
	Ajagut, amb les cames cap al fons de l'escenari i el cap al públic, allargar el braç dret, de bocaterrosa.	
	Ajagut, amb les cames cap al fons de l'escenari i el cap al públic, allargar el braç esquerre, de bocaterrosa.	
	Ajagut, amb les cames cap al fons de l'escenari i el cap al públic, allargar el braç dret, orientat cap al costat dret de l'escenari. Ajuda amb un cercle del braç esquerre.	
	Posició de quatre potes amb el cos en línia recte.	
	El braç esquerre s'alça cap al costat, en tant que el cos es manté damunt de la mà dreta i dels dos peus, allargat horitzantal al terra.	
	El braç dret s'alça cap al costat, en tant que el cos es manté damunt de la mà esquerra i dels dos peus, allargat horitzantal al terra.	
	Les cames de (J) passen per dalt provocant un gir fins assolir la posició de les cames cap a la dreta de l'escenari.	







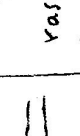
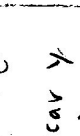


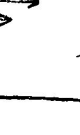




















	Les cames de (J) passen per dalt provocant un gir fins assolir la posició de les cames cap al davant de l'escenari.	
	Les cames de (C) passen per dalt provocant un gir fins assolir la posició de les cames cap a l'esquerra de l'escenari.	
	Les cames de (C) passen per dalt provocant un gir fins assolir la posició de les cames cap al fons de l'escenari.	
	De quatre potes estant, caure de panxa a terra, les cames cap al fons de l'escenari i el cap al públic.	
	Símbol específic pel ballarí (C) amb el cap orientat al públic.	
	Símbol específic pel ballarí (J) amb el cap orientat cap al fons de l'escenari.	
	El ballarí (J) contra el ballarí (C).	

Acompanyen aquests dos documents, dos fulls més on es descriu el tipus de música que li correspon a la coreografia. La música és de percutida i interpretada per una dona que pica damunt de la taula situada al fons. Els sons que cal reproduir estan perfectament descrits en el següent full en forma de signes gràfics. Com es pot observar hi ha sons que són fets a partir de picar amb les ungles dels dits, d'altres amb el dors, la palma o bé el costat de la mà. També sons més forts com són els que es fan amb el puny, o més fluixos amb el frec damunt de la taula, hi ha indicacions de sons que es fan sense picar sobre la taula sinó picant palma contra palma.

El segon full incorpora els símbols gràfics en un diagrama, i va disposant en forma de frases els sons corresponents a cada fragment de la coreografia.

Com es pot observar es tracta d'una documentació original feta pels autors de la coreografia, i que garanteix l'autenticitat de la coreografia així com del seu anàlisi.

	 con golpe	 sin golpe			 con golpe	 sin golpe	 rascar y acariciar la mesa			 relajau dedo a dedo mano boca arriba
	 con suspensión			 palmada						 IMPRO
 encadenado	 círculo	 suspensión	 brazo abierto	 MUY RAPIDO	 toque, toque	 encuentro de manos tocando la mesa				

*Guille*

(A) 30' 10' 8' 5' 5' 15'

(B) 4' 4' 4' 2' 12'

(C) 2' 2' 1' 14'

(D) FIST 4' 3' MIRAR 2' 2' 2'

\* KISS 3' MIRAR 10'

(E) CANON FIST 2' 3'

MIRAR *rascar y arriba* 3'

(F) OPP. FIST 3' 3' 2' 2'

MIRAR 3' 2'

(G) ROLLS *rascar* 2' BOOM 6'

(H) OPP. CLOCKS 5' 3' 2' 1' 2'

RAPIDO 2' frente 3' RAPIDO 2'

(I) OPP. ROLLS RAPIDO 2' frente 16'

(J) OPP. HEADS 6' 3' 2'

RAPIDO RAPIDO BACK TO BACK 2'

(K) IMPRO. 4' FIN FIN

### 7.4.3 Descripció de la coreografia.

*Hands* és una coreografia per a dos ballarins i una dona que és qui fa sonar la música, d'una durada total d'onze minuts. La peça comença amb el cos dels dos ballarins estirat al terra i s'acaba quan els ballarins s'han alçat i han assolit la posició de drets. La característica principal és que tota la coreografia succeïx a nivell baix. Els dos ballarins es mouen seguint el 'dictat' de la dona que està asseguda en el centre-fons de l'escenari, davant d'un taula de petites dimensions que serveix de tambor, i en la mesura que ella va picant a la taula amb les mans o dits, els ballarins responen als cops amb moviments entretallats.

L'estructura de la coreografia es basa en moviments fets a l'uníson i simètric. Tan sols al final cada ballarí improvisa pel seu compte, respectant la pauta d'anar sempre per terra.

La coreografia està basada estrictament en el gir. Si bé tots els exemples analitzats fins ara, l'eix de gir era vertical i coincidia amb la línia de la gravetat, en aquest cas l'eix de gir és horitzontal, encara que aquest coincideix amb l'eix longitudinal del cos. L'efecte immediat d'aquest moviment és el de rodolar, és a dir de realitzar trajectes rectes d'un punt a l'altre de l'espai escènic. D'aquesta manera els moviments tenen la doble categoria de girar i la evolucionar per l'espai. Tot i així no tots els girs tenen l'efecte de desplaçar-se per l'espai. Alguns girs són realitzats en el mateix lloc. Els punts de recolzament per impulsar el moviment de girar són el cos sencer com ara les mans, els malucs i les cames. En cap cas els ballarins giren damunt dels peus.

La peça beu de l'estètica minimalista. Els moviments es redueixen a quatre i les frases es repeteixen una i una altra vegada amb variacions de l'orientació, de la quantitat de gir, o bé dels punts de recolzament. És una coreografia propera a l'òrbita del músic Thierry de Mey. Els motius coreogràfics es van succeint un després de l'altre amb pocs canvis entre ells. Aquí la coreografia s'alimenta de la forma musical de la fuga, la qual no deixa de ser un bon exemple d'aquella idea que presenta Douglas Hofstadter, en què

el principi del gir, és el retorn constant, i és la imatge comú de les teories matemàtiques de Göedel, de la forma de la fuga musical de Bach i dels dibuixos d'Escher (Hofstadter, 2007).

La pausa és un element estructural de la coreografia. Intervé d'una manera molt precisa, tant entre alguns fragments com entre els moviments.

La coreografia dura deu minuts. No obstant si fins ara hem vist coreografies en què l'eix de gir era fonamentalment vertical, en aquest cas l'eix de gir, tot i coincidir amb l'eix longitudinal del cos, no s'acorda amb l'eix de gravetat. Per aquest motiu quan el cos gira, aquest fa un desplaçament a dreta o esquerre depenent de si gira cap a l'esquerre o a la dreta respectivament. El moviment de girar cap a la dreta produeix un desplaçament cap a l'esquerre i viceversa, en un rodament, el qual els punts de recolzament són contigus. Si el cos està ajagut de panxa enlaire, per exemple, i gira cap a la dreta, passa progressivament per sobre del costat dret del cos, després per damunt de la part anterior del cos i després per sobre el costat esquerre, etc...

Tota la coreografia es basa en la utilització d'aquest moviment. Es complementen les frases amb moviment dels braços. També sorgeixen posicions lleugerament diferents però sempre es manté dins de la disposició dels ballarins en el terra. Es tracta d'un treball exhaustiu sobre el gir.

La coreografia es veu contrapuntada per les pauses de moviment dels ballarins i generen frases de moviment tallades. Entre gir i gir els ballarins es mantenen en la posició adquirida en una pausa més o menys llarga, sovint no gaire còmodes on el cos es recolza amb els peus, i mans o espatlles, de tal manera que la pelvis queda alçada del terra. El resultat d'aquest plantejament formal genera una gran tensió producte de la força física que es necessita per a desenvolupar-la.

#### 7.4.4 Fragmentació de la coreografia

La coreografia, tal i com s'especifica en el document exposat anteriorment, està fragmentada en onze parts anomenades: A, B, C, D-*Fist*, E-*Canon Fist*, F- *Opposite Fist*, G-*Rolls*, H-*Opposite Clocks*, I-*Opposite Rolls* , J- *Opposite Heads*, K- *Impro*.

El nom de cada fragment inclou una disposició dins de l'estructura de la composició, com és el cas de la paraula *Canon*, *Opposite*, és a dir temes repetits en forma de cànon o bé en oposició. Cada fragment representa un tractament variat del motiu inicial. En aquest sentit la coreografia segueix una estructura formal musical, trencada només per la improvisació del fragment final.

El motiu inicial ve donat pel fragment A, fet a partir de moviments simètrics. Segueix el fragment B i que representa una variació del fragment A, és a dir els moviments del motiu inicial realitzats a l'uníson. El fragment C és una repetició de B però simètric, és a dir els ballarins es mouen a l'uníson, però simètricament respecte del fragment B. El fragment D-*Fist*, és un retorn al tema principal però amb la incorporació del braç. Els moviments són fets iguals i a la vegada i amb petit desplaçament i s'acaba el fragment en què els ballarins es mouen seguint l'esquema de pregunta-resposta. El fragment E-*Canon Fist* representa una repetició d'una part del fragment anterior però a l'altre costat. El fragment F-*Opposite Fist* torna a ser una recuperació fragmentada del tema *Fist* però ara els dos ballarins es mouen simètricament i contrapuntat per moviments realitzats en forma de pregunta-resposta. El fragment G-*Rolls* és una nova variació, en la qual en finalitzar el moviment de rodolar els ballarins aixequen el braç lateralment per prendre impuls per la següent rodolada. Aquí els moviments són iguals i executats a l'uníson. A H-*Opposite Clocks*, els ballarins introdueixen un nou motiu: aixequen les cames, giren en la vertical i es situen en una orientació canviada de noranta graus. I-*Opposite Rolls* representa una recuperació del tema. J- *Opposite Heads*, és un fragment on es recupera el motiu de *Clocks*, en el qual s'alcen les cames, però en aquest cas el gir és de mig. Finalment el fragment K- *Impro* és una improvisació dels ballarins els quals van seguint les mínimes pautes donades per la partitura.

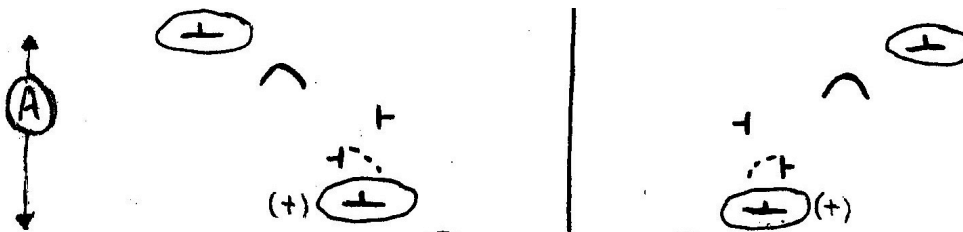
Fragment	Minutatge dels fragments
Introducció	0:00 a 3,17'
Fragment A	3,17' a 3,46'
Pausa	3,46' a 4,05'
Fragment B	4,05 a 4,36'
Pausa	4,36' a 4,46'
Fragment C	4,46' a 5,08'
Pausa	5,08' a 5,22'
Fragment D- <i>Fist</i>	5,22' a 6,12'
Pausa	6,12' a 6,26'
Fragment E- <i>Canon Fist</i>	6,26' a 6,46'
Fragment F- <i>Opposite Fist</i>	6,47' a 7,36'
Fragment G- <i>Rolls</i>	7,37' a 7,53'
Fragment H- <i>Opposite Clocks</i>	7,54' a 8,32'
Fragment I- <i>Opposite Rolls</i>	8,33' a 8,55'
Pausa	8,56' a 9,28'
Fragment J- <i>Opposite heads</i>	9,29' a 9,52'
Fragment K- <i>Impro</i>	9,52' a 11,10'

### 7.4.5 Anàlisi dels moviments rotatoris


#### Introducció

Els dos ballarins mentre accedeixen a l'escena van ocupant els seus llocs a terra, ajaguts, sobre de les línies transversals de llum que dibuixen els llums laterals de la dreta i l'esquerra de l'escenari. Entren a l'espai escènic sense una destinació clara. Es col·loquen ajaguts a terra, però sembla com si busquessin el seu lloc. Fins que no comença definitivament la peça els ballarins van tombant-se de costat, d'esquena, etc.

#### Fragment A, de *Hands*



La peça comença amb els dos ballarins (J) i (C) ajaguts de panxa enlaire. Tal i com es pot veure en la partitura del fragment, l'estructura és simètrica. Els ballarins es tomben cap a la dreta (J) i cap a l'esquerra (C), per col·locar-se de cara a terra però només sobre les mans i els peus formant una línia amb el cos, alçat. Aquesta posició és dins de la coreografia una constant, de tal manera que els ballarins s'hi col·loquen d'una manera recurrent abans de començar cada fragment, com també al mig dels fragments coreogràfics.

El símbol corresponent a la posició en la partitura és: . En el següent moviment els ballarins s'aproximen a la línia central deixant-se caure i rodolen fins a quedar de cara al centre, ajaguts de costat.

Després tornen a tornar-se amb un mitja volta en sentit oposat, i acaben ajaguts de panxa enlaire, havent-se tornat a girar en sentit oposat un quart de gir. Tots els moviments que fan els ballarins són de rodolar per terra. Aquest moviment implica que l'eix de gir sigui horitzontal al terra, a la vegada que tots els girs del fragment A comporten un desplaçament a dreta o esquerra. Així per regla general en tenir el cap

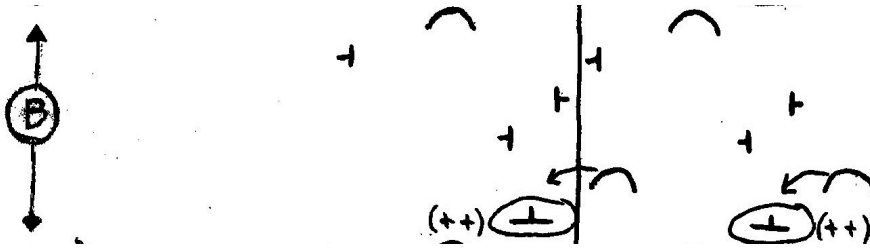



orientat al front principal, els girs cap a l'esquerre o en contra de les agulles del rellotge comporten un desplaçament cap a l'esquerra de l'escenari i a l'inrevés.

Les orientacions que van prenent els ballarins i els girs els col·loco en un sola taula, ja que no és necessari crear una altra taül específica per les orientacions.

	Temps	Girs		Orientacions		Desplaçaments
		Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J) ⊣	Ballarí (C) ⊣	
Fragment A	3,20'			⊣	⊣	Amb desplaçament
	3,28'			⊣	⊣	Amb desplaçament
	3,34'			⊣	⊣	Amb desplaçament
	3,43'			⊣	⊣	Sense desplaçament

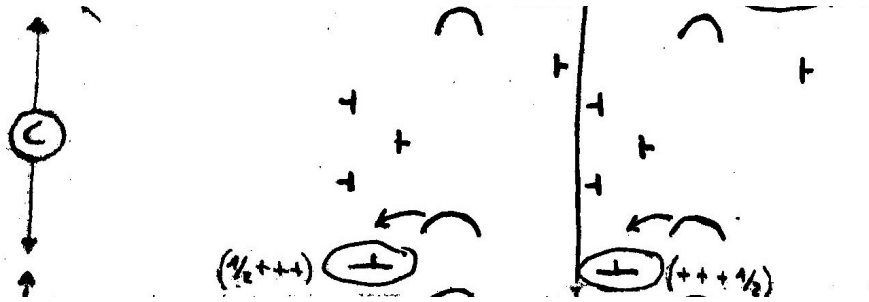
### Fragment B, de *Hands*



El fragment B té com a particularitat que els moviments són fets a l'uníson. Així com el fragment A era una estructura simètrica d'oposició, en aquest cas els moviments són iguals. Els ballarins parteixen de la posició sobre els peus i les mans, el cos en línia recta. Després es deixen caure a terra i rodolen a la l'esquerra fins a quedar orientats cap a un costat de l'espai escènic. A continuació fan el mateix moviment però ara rodolant una volta i mitja cap a la dreta per a tal de què (J) recorri l'espai fins a la línia central de l'escenari i (C) fins a l'altre costat. Es queden orientats en el sentit oposat. Repeteixen el mateix moviment en sentit contrari, mitja volta, i queden orientats altra vegada cap a l'altre costat, repeteixen la mateixa acció a l'altre costat i queden sobre peus i mans en la posició inicial: , per després rodolar i quedar-se de panxa enlaire.

	Girs		Orientacions		
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)	
			⊠	⊠	
4,05'			⊠	⊠	Amb desplaçament
4,13'			⊠	⊠	Amb desplaçament
4,15'			⊠	⊠	Amb desplaçament
4,20'			⊠	⊠	Amb desplaçament
4,26'			⊠	⊠	Amb desplaçament
4,33'			⊠	⊠	Amb desplaçament

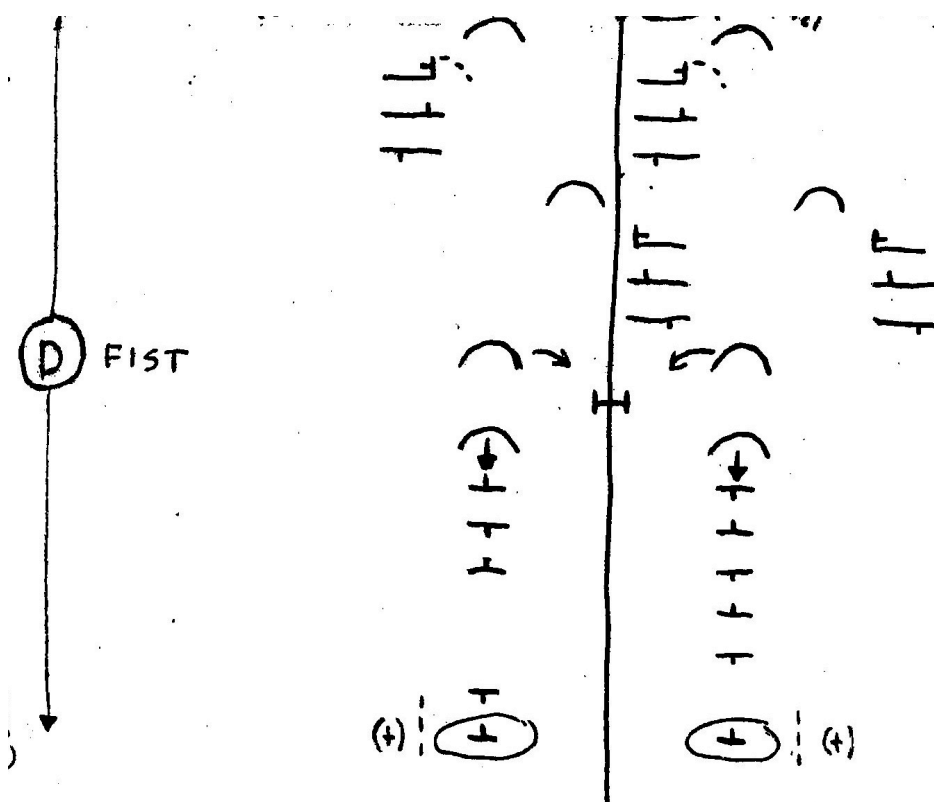
**Fragment C, de *Hands***



El fragment C és una repetició simètrica del fragment B. Comença igual, el cos està estirat damunt de peus i mans formant una línia paral·lela al terra. Aquí, enlloc de tornar el cos cap a l'esquerra, ho fan cap a la dreta. I així tot el fragment és una repetició simètrica de l'anterior llevat de què, al final hi ha un gir de més respecte al fragment.


	Girs		Orientacions			
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)		
			⊠	⊠		
Fragment C	4,47'			⊠	⊠	Amb desplaçament
	4,51'			⊠	⊠	Amb desplaçament
	4,54'			-⊠	-⊠	Amb desplaçament
	4,56'			⊠	⊠	Amb desplaçament
	4,58'			-⊠	-⊠	Amb desplaçament
	5,00'			⊠	⊠	Amb desplaçament
	5,01'			⊠	⊠	Amb desplaçament

### Fragment D, de *Hands*



El fragment D, anomenat *Fist*, es desenvolupa amb el mateix tipus de moviments però tal i com indica el nom del motiu els moviments són fets com cops de puny contra el terra. El fragment es pot dividir en tres parts. La primera part és un motiu on els moviments de girar són els mateixos d'abans llevat que ara ho són en el lloc sense desplaçament i amb l'extensió d'un braç per sobre el terra. Són executats a l'uníson.

La segona part és una repetició del motiu feta pels dos ballarins a l'uníson però simètricament respecte a la vegada anterior. La tercera part és una variació del motiu inicial, executat pels dos ballarins en simetria.

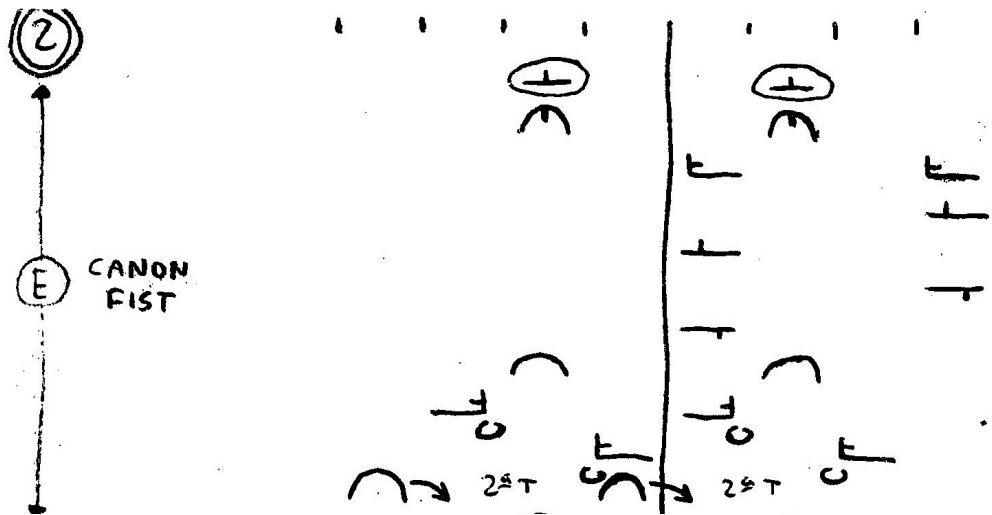
La primera part comença amb un motiu en què el cos està recolzat damunt de les mans i els peus en línia recta amb els braços estirats: . Els dos ballarins es tomben cap a l'esquerra i es queden orientats cap a un costat de l'escenari amb el braç esquerre estirat cap al davant. Es tomben de panxa enlaire, sense rodolar en el lloc. De cop, impulsant-se amb la cama, es tomben de bocaterrosa, també sense el

desplaçament de rodolar. La segona part comença amb un moviment de rodolar cap a la dreta a fi de quedar de bocaterrosa, amb el cos en línia recta amb el terra damunt de mans i peus. Des d'aquesta posició els dos ballarins repeteixen el motiu anterior però a l'altre costat, allò que era a la dreta ara és a l'esquerra i a l'inrevés. La tercera part comença igual que el motiu original però ara serà fet simètricament entre els dos ballarins. Els dos rodolen cap a la línia central, després es tomben cadascú cap al seu costat per quedar-se altra vegada amb el cos alçat, horitzontal sobre mans i peus, per tal de deixar-se caure contra el terra diverses vegades ja sigui de bocaterrosa o bé de panxa enlaire en oposició d'orientacions amb l'altre ballarí. S'acaba el fragment en què els dos ballarins acaben el fragment de panxa enlaire.

La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

		Girs		Orientacions		Desplaçaments	
		Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)		
Fragment D Fist	Primera part	5,22'					Amb desplaçament
		5,25'					Amb desplaçament
		5,33'					Sense desplaçament
		5,37'					Sense desplaçament
	Segona part: Repetició simètrica primera part	5,39'					Amb desplaçament
		5,43'					Sense desplaçament
		5,44'					Sense desplaçament
		5,44'					Sense desplaçament
	Tercera part	5,45'					Amb desplaçament
		5,48'					Amb desplaçament
		5,51'					Sense desplaçament
		5,52'					Sense desplaçament
5,54'						Sense desplaçament	
5,57'						Sense desplaçament	
5,58'						Sense desplaçament	
6,00'						Sense desplaçament	
6,02'						Sense desplaçament	
6,13'						Sense desplaçament	







































**Fragment E, de *Hands*, *Canon Fist***



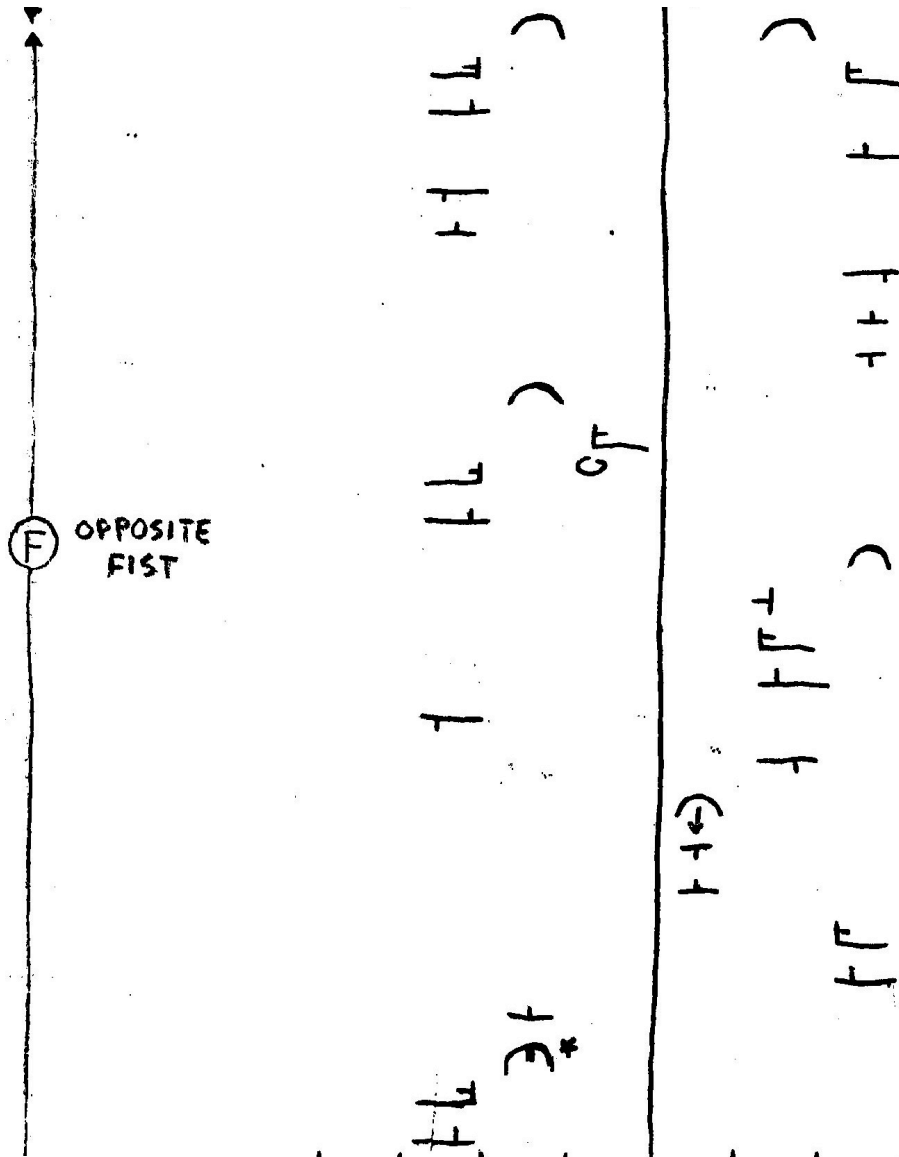
*Canon Fist* és un cànon de la segona part del tema anterior *Fist*. Els dos ballarins (J) i (C) ajaguts a terra de panxa enlaire, es tomben a l'uníson per quedar de cara a terra però damunt de les mans i els peus amb els braços estirats, el cos rígid en paral·lel al terra. Es deixen caure damunt del terra i es tomben cap al costat de l'escenari amb el braç dret estès. Després el ballarí (C) es tomba de panxa enlaire sense desplaçar-se per la qual cosa cal s'impulsar-se amb la cama. Seguidament el ballarí (J) fa el mateix moviment. Immediatament després el ballarí (C) es tomba de bocaterrosa seguit del ballarí (J). Els dos ballarins giren cap a l'esquerra i en conseqüència es desplacen rodolant i queden suspesos de bocaterrosa sobre les mans i els peus en paral·lel al terra. Els dos ballarins es tomben cap al costat de l'escenari amb el braç esquerre estès utilitzant un moviment circular del braç dret. Seguidament els dos ballarins fan el mateix moviment cap a l'altre costat també ajudats pel braç però ara el dret. Després tornen a tombar-se cap a l'esquerra quedant suspesos una vegada més sobre mans i peus de bocaterrosa. I finalment es deixen caure de panxa a terra.



La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

	Girs		Orientacions		
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)	
					
6,26'					Sense desplaçament
6,29'					Amb desplaçament
6,32'					Sense desplaçament
6,33'					Sense desplaçament
6,35'					Sense desplaçament
6,36'					Sense desplaçament
6,38'					Amb desplaçament
6,39'					Amb desplaçament
6,42'					Amb desplaçament
6,44'					Amb desplaçament
6,44'					Amb desplaçament

Fragment F, de *Hands*, *Opposite Fist*



Els ballarins (J) i (C) comencen el fragment F *Opposite Fist*, tal i com diu el títol en oposició simètrica, executant el primer moviment característic del motiu *Fist* a partir de la posició alçada, és a dir rodolant tres quarts fins a quedar encarats als costats de l'escenari i recolzats pel costat del cos i el braç que està a terra estès. Després de la pausa consetudinària, el ballarí (J) es tomba de panxa enlaire sense desplaçar-se,























































secundat en el moment següent pel ballarí (C) que executa el mateix moviment però en sentit oposat. Després el ballarí (J) es tomba de bocaterrosa per tornar-se a tombar de panxa enlaire també en el lloc. El moviment és executat pel ballarí (C) que fa els mateixos moviments que (J) però simètricament oposats. A partir d'aquí els moviments es succeiran en grups de quatre per a cada ballarí. Així el ballarí (J) es col·loca en la posició alçada sobre mans i peus i amb el cos estirat per girar cap a l'esquerra i així quedar damunt del costat esquerre encarat cap al costat de l'escenari, per després d'una pausa fer una segona rodolada de mitja volta cap a la dreta per desplaçar-se cap a l'esquerra i aturar-s'hi.

El ballarí (C) és qui es posa en moviment i després d'alçar-se sobre les mans i els peus i allargar el cos, cau per girar cap a la dreta i rodolar cap a l'esquerra tres quarts de volta i així quedar orientat cap al costat de l'escenari damunt del costat esquerre, per després girar al revés i quedar orientat cap al costat oposat de l'escenari amb el braç esquerre estès sobre el terra, per després fer un quart de volta sobre el mateix lloc i quedar de panxa enlaire.

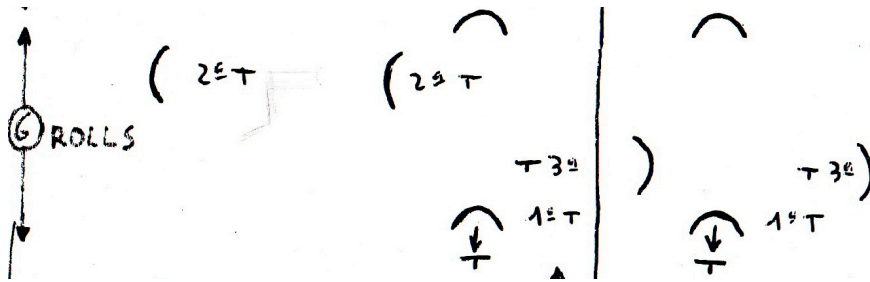
Ara és el ballarí (J) que es tomba de cop de bocaterrosa i que és respost amb el mateix moviment pel ballarí (C).


El ballarí (C) s'alça damunt de mans i peus i es torna a deixar caure de bocaterrosa per immediatament tornar-se a tombar de panxa enlaire, girar cap a l'esquerra a fi de quedar encarat de cara al costat de l'escenari i tornar a quedar de panxa enlaire.















El ballarí (J) es tomba de panxa enlaire, per després alçar-se damunt de peus i mans, per girar a la dreta i rodolar cap a l'esquerra i tornar a quedar de panxa enlaire.

	Girs		Orientacions		Desplaçaments
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)	
					
6,52'					Amb desplaçament
6,54'					Sense desplaçament
6,55'					Sense desplaçament
6,57'					Sense desplaçament
6,58'					Sense desplaçament
7,00'					Sense desplaçament
7,01'					Sense desplaçament
7,02'					Sense desplaçament
7,04					Amb desplaçament
7,05'					Amb desplaçament
7,07'					Amb desplaçament
7,08					Sense desplaçament
7,11'					Amb desplaçament
7,12'					Sense desplaçament
7,13'					Sense desplaçament
7,14'					Sense desplaçament
7,17'					Sense desplaçament
7,18'					Amb desplaçament
7,20'					Sense desplaçament
7,23'					Amb desplaçament
7,24'					Sense desplaçament
7,26'					Amb desplaçament
7,28'					Sense desplaçament
7,28'					Sense desplaçament
7,31'					Sense desplaçament

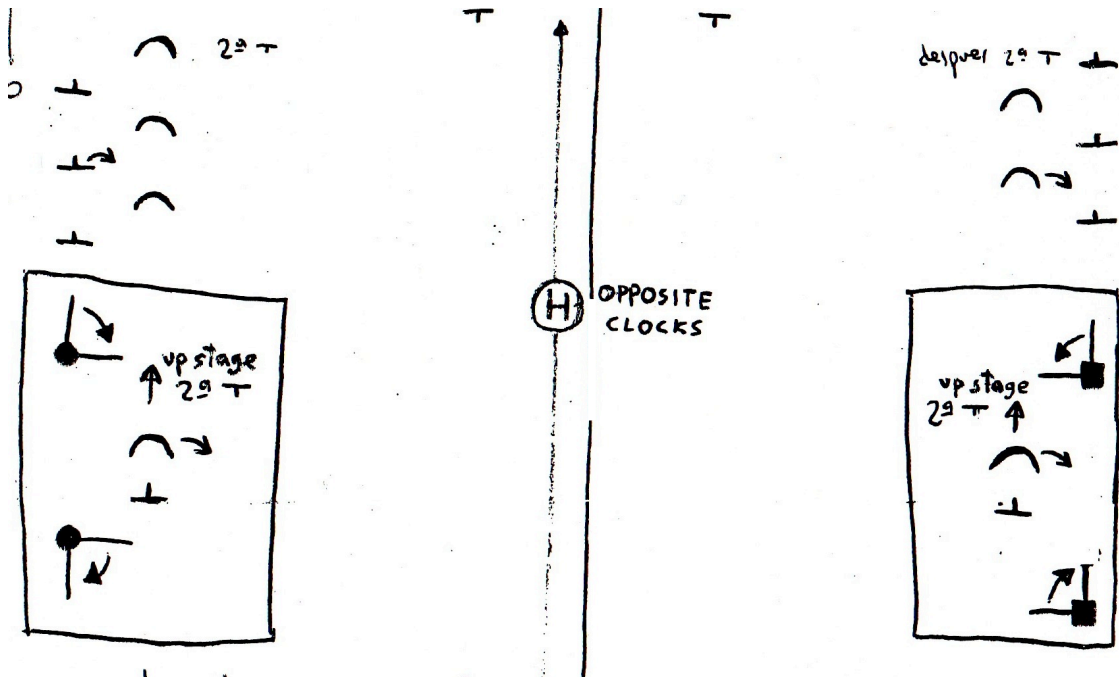
**Fragment G, de *Hands, Rolls***



El motiu del fragment G és un reforçament de la inèrcia del moviment de rodolar que ve donat pel llançament de tot el pes del cos cap a la direcció escollida. En aquest sentit el nom del motiu és nomenat *Rolls*. Comença amb els dos ballarins (J) i (C) per sobre el terra, damunt les mans i els peus amb els braços estirats: . Des d'aquesta posició es deixen caure i rodolen cap al costat esquerre de l'espai fins assolir el límit de l'escenari, en aquesta posició aixequen el braç esquerre i es queden tan sols damunt de la mà esquerra i els dos peus. A continuació es repeteix la mateixa acció en sentit contrari. Finalment retornen al lloc inicial deixant-se caure a terra de bocaterrosa.

	Girs		Orientacions		Desplaçaments	
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)		
Fragment G <i>Rolls</i>						
	7,38'					Amb desplaçament
	7,43'					Amb desplaçament
	7,45'					Amb desplaçament

**Fragment H, de *Hands*, *Opposite clocks***



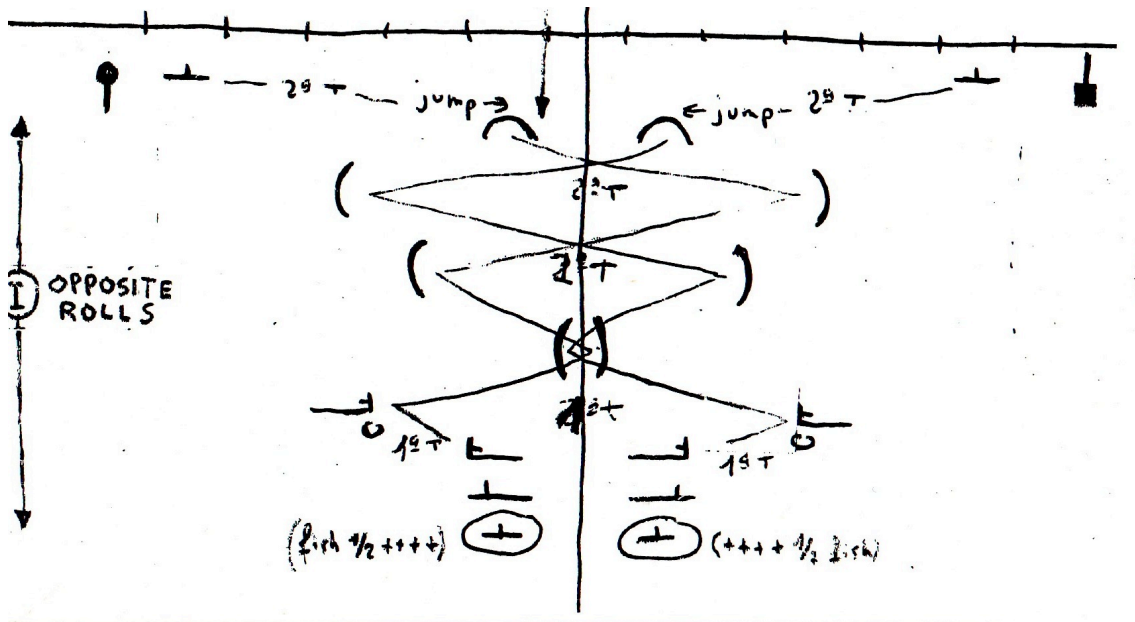
Tal i com indica el nom de *Opposite clocks*, el motiu del fragment H és un moviment que recorda les busques del rellotge. De la posició bocaterrosa, els ballarins (J) i (C) es desplacen rodolant fent dues voltes en sentit oposat, des de la línia central fins als costats de l'escenari. Després d'una pausa el ballarí (J) s'alça damunt de peus i mans damunt dels braços amb el cos allargat mentre que el ballarí (C) es tomba de panxa enlaire. El moviment següent es una repetició del moviment anterior, en oposició, allò que feia el ballarí (J) ho fa el ballarí (C) i a l'inrevés. Aquest passatge es repeteix cinc vegades. Al final del fragment els dos ballarins alcen les dues cames i giren sobre l'espatlla i el braç, un quart de volta, passant per la vertical i els peus passen d'orientar-se del fons de l'escenari cap a la línia del mig. El següent moviment és un desplaçament en sentit fons-davant de l'escenari que els dos ballarins efectuen a l'uníson. Acaben el desplaçament al fons de l'escenari.

Després de tornar-se de bocaterrosa, tornen a alçar les cames per girar sobre l'esquena, i així el ballarí (J) gira un quart cap a la dreta orientant les cames cap al front principal i el ballarí (C) que també gira un quart damunt de l'esquena també a la dreta, i les cames dirigides altra vegada cap al fons de l'escena. Queden tots dos estirats de

panxa enlaire però les cames dirigides en direccions oposades i situats a les cantonades del fons i del davant de l'escenari.

	Girs		Orientacions			
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)		
Fragment H Opposite clocks	8,00'					Amb desplaçament
	8,05'					Amb desplaçament
	8,08'					Amb desplaçament
	8,10'					Amb desplaçament
	8,11'					Amb desplaçament
	8,13					Amb desplaçament
	8,19'					Sense desplaçament
	8,22'					Amb desplaçament fons-davant.
	8,25'					Amb desplaçament fons-davant.
	8,30'					Sense desplaçament

**Fragment I, de *Hands*, *Opposite rolls***



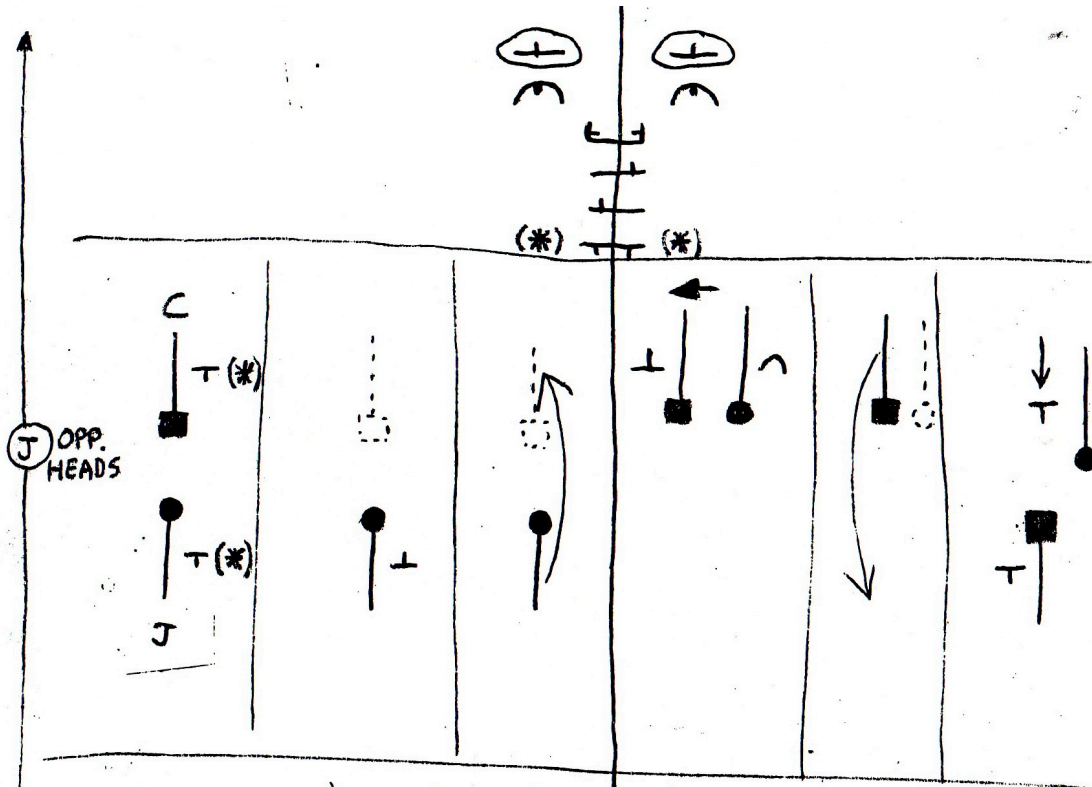
En el fragment I els dos ballarins es troben situats un a cada costat però el ballarí (J) amb el cap orientat al fons i els peus cap al front principal. El ballarí (C) té els peus estan orientats cap al fons i el cap al front principal. Ambdós estan ajaguts en el terra de panxa enlaire. Els ballarins rodolen cap al lloc oposat des d'on es troben, sobrepasant la línia central de l'escenari, de tal manera que es creuen al mig del quadrilàter escènic fins a quatre vegades. Els trajectes es van escurçant progressivament, de tal manera que a cada nou trajecte el nombre de rodolades són més reduïdes. En el tercer trajecte ambdós ballarins es troben al mig. El darrer trajecte serveix per acabar a la banda que han començat de l'escenari. Cada vegada que canvien de direcció en el trajecte, els ballarins alcen el braç dret o esquerre segons si han de rodolar cap a un o un altre sentit.



La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

	Girs		Orientacions		Desplaçaments	
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)		
Fragment I Opposite rolls						
	8,31'					Amb desplaçament
	8,38'					Amb desplaçament
	8,39'					Amb desplaçament
	8,42'					Amb desplaçament
	8,45'					Amb desplaçament
	8,49'					Amb desplaçament
	8,52'					Amb desplaçament













**Fragment J, de *Hands*, *Opposite heads***



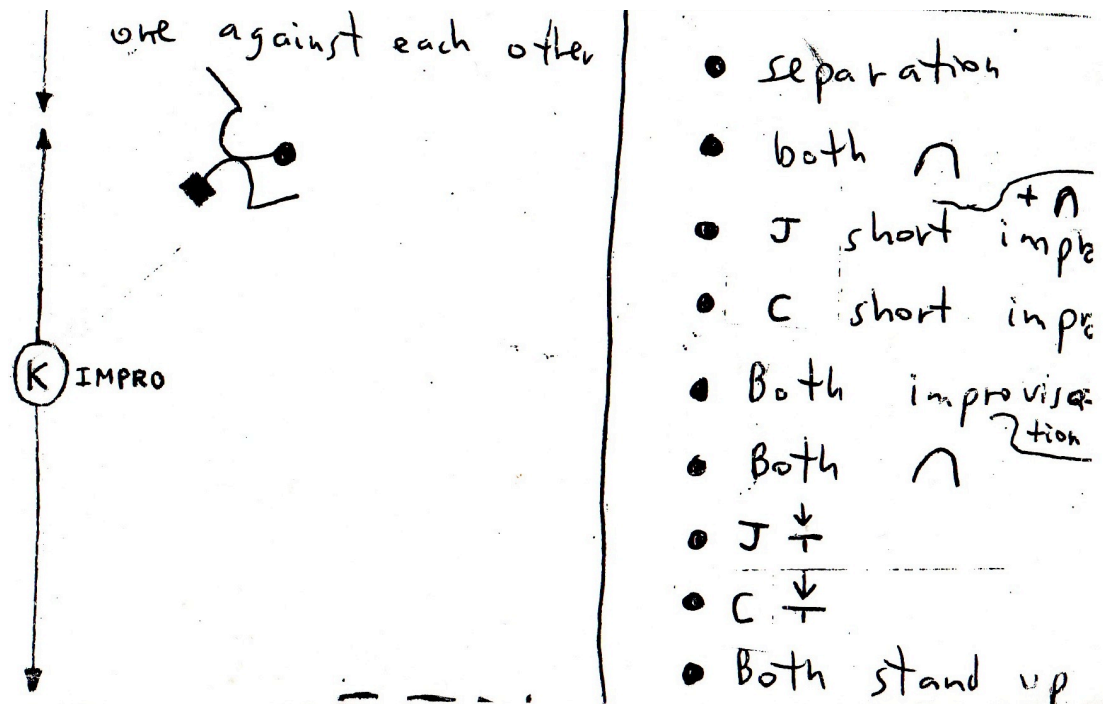
Els ballarins rodolen cap a la línia central fins a quedar damunt d'ella, ambdós ballarins aliniats. Els peus del ballarí (C) orientats cap al fons i els peus del ballarí (J) orientats cap al front principal. Els dos ballarins queden orientats entre ells per la part alta dels caps tal i com es pot deduir del mateix nom del fragment *Opposite heads*. Tots els moviments seran fets sense desplaçament. Els dos es tomben a la vegada cap a la línia central. Després el ballarí (C) es torna a tornar de panxa enlaire. Després ho fa el ballarí (J). Després ho fan tots dos de bocaterrosa.

A partir d'aquest moment, el ballarí (J) aixeca les cames i fa mig gir sobre l'espatlla. Abans de caure amb la nova orientació el ballarí (C) es tomba cap a la seva esquerra de tal manera que el ballarí (J) en caure ho farà exactament al costat de la seva parella, sobre les mans i els peus amb el cos allargat de bocaterrosa, ambdós amb els peus cap al fons de l'escenari. Després, aquest moviment serà repetit per l'altre ballarí. En

aquest sentit els dos ballarins executen mig gir, només que un ho fa segons l'eix de la gravetat i l'altre segons l'eix longitudinal del cos.

	Girs		Orientacions		Desplaçaments	
	Ballarí (J)	Ballarí (C)	Ballarí (J)	Ballarí (C)		
Fragment H			甲	甲		
	9,27'					Sense desplaçament
	9,31'			甲	甲	Amb desplaçament
	9,33'				甲	Sense desplaçament
	9,34'			甲		Sense desplaçament
	9,35'			甲	甲	Sense desplaçament
	9,37'			甲		Amb desplaçament
	9,43'			甲	甲	Amb desplaçament
	9,47'				甲	Amb desplaçament
9,50' Es col·loquen esquena contra esquena per començar el fragment K						

**Fragment K, de *Hands*, Impro**



El fragment K es caracteritza per col·locar-se els dos ballarins, esquena contra esquena, des de la postura de tombats. Els ballarins comencen a partir d'aquest moment una improvisació utilitzant els moviments que han fet servir durant la coreografia, en la qual han de mantenir unes pautes tal i com diu la partitura:

1. Separar-se.
2. Col·locar-se els dos en la posició de quatre potes amb el cos allargat.
3. El ballarí (J) fa una improvisació curta.
4. El ballarí (C) fa una improvisació curta.
5. Ambdós ballarins improvisen.
6. Ambdós es col·loquen en la posició de quatre potes amb el cos allargat.
7. Pausa llarga.
8. El ballarí (J) es deixa caure contra el terra.
9. Pausa llarga.
10. El ballarí (C) es deixa caure contra el terra.
11. Pausa llarga.
12. Ambdós ballarins s'alcen

Les orientacions dels cossos dels ballarins al llarg de la coreografia de *Hands*, es dirigeixen cap a les quatre parets del quadrilàter escènic en tots els fragments, llevat de l'últim ja que es tracta d'una improvisació les pautes de la qual són força obertes, no comporten cap indicació específica respecte a les orientacions.

No obstant el fet de moure's per terra comporta una concreció diferent respecte a les anteriors coreografies, de les referències espacials tan les del cos com les de l'espai d'evolució. Seguint el sistema d'anàlisi de Laban, en el qual es defineix que quan el cos està ajagut de panxa enlaire el seu davant és allí on van els peus, quan el cos està ajagut de bocaterrosa el davant del cos és allí on està el crani, quan el cos està ajagut sobre qualsevol dels dos costats el davant del cos és cap on s'orienta el seu centre (Challet-Haas, 2008, p. 217).

Així es dedueix que: el cos ajagut de panxa enlaire amb el cap orientat cap al front principal i els peus cap al fons de l'espai escènic, el seu davant està s'orientat cap al fons; el cos ajagut de bocaterrosa amb el cap orientat cap al davant i els peus cap al fons de l'espai escènic, el seu davant és cap al front principal; el cos ajagut sobre el costat dret el seu davant estarà orientat cap a l'esquerra de l'espai escènic (segons el punt de vista del ballarí).

Tota aquesta gramàtica representa una similitud entre la proposta de Nijinsky, i de Vandekeybus, a partir de la bidimensionalitat del teló vertical invisible en el primer i la bidimensionalitat horitzontal amb el terra en el segon. Les dues propostes requereixen el gir com a forma d'organitzar l'espai però regramatitzant els elements cinètics de la coreografia com el canvi de l'eix que permet la translació per l'espai a partir del gir com a recurs pròxim.

## 7.5 *Déjà vu*, de Hans van Manen

### 7.5.1 Història i context

*Déjà vu* és una coreografia de Hans van Manen creada el 1995 per a dos ballarins de vint anys de la Jove Companyia *Nederlands Dance Theater-2*, Yolanda Martin i Fabrice Mazliah.



La crítica havia destacat que el coreògraf reproduïa elements ja vistos anteriorment, repetint formules, com ara passos, posicions i mirades sofisticades. Si bé el coreògraf podria repetir-se a si mateix, ho era en el sentit de *Mozart* o *Mondrian* en què al llarg de la seva vida les seves obres d'aquests artistes contenen els mateixos ingredients, en un nombre reduït de recursos harmònics o pictòrics. En aquest cas es tracta d'un retorn als mateixos temes del coreògraf, en un etern retorn, com la mateixa peça, on a través del moviment rotatori el tema de la coreografia que és la relació entre dues persones, gira sobre si mateixa en un debat reincident, buscant sempre un centre aglutinador, però alhora un ideal gairebé impossible en la recerca del relat impossible de l'amor. Aquesta peça, dins de la recerca, representa una utilització del moviment rotatori ben diferent de Cunningham. Si aquell fugia del centre en una descentralització constant, aquí la coreografia representa tot el contrari.

La música d'*Arvo Pärts* (*Frates* en la versió antiga de la peça per a violí i piano) és un element important de la coreografia. Representa el complement refinat, d'una disputa intensa per a la conquesta del poder entre dos iguals, de sexes oposats.

### 7.5.2 Descripció de les fonts

El cas de *Déjà vu* es parteix d'un document visual d'imatges en moviment, editat per *ArtHaus Musik* el 2007, per *Netherlands Dans Theater* co-produït per el *Het Nationale*

*Ballet i NPS Television* amb el suport de *COBO-Found*. Són dos CD, el primer dels quals inclou les peces de *Frank bridge variations* i *Two pieces for het* i el segon inclou les peces de *Déjà vu*, *Solo*, *Kammerballet* i *The old man and me*. L'edició del CD és una recopilació de les coreografies més representatives del coreògraf.

A diferència de les altres coreografies que s'analitzen en aquest treball de recerca, les quals es parteix d'un document notacional, en aquest cas el document de partida té la particularitat de ser imatges en moviment. Aquest fet obliga a procedir d'una manera diferent com ara que la unitat de temps que es fa servir no és el compàs sinó el segon i/o minut.

Tot i que pot semblar un procediment diferent dels altres anàlisi que tenen una partitura i que podria donar resultats distorsionats, el fet de dissecionar la composició en unitats de minuts i segons és una manera semblant de reportar les dades a una temporalització, base per recollir quantitats i freqüències.

### 7.5.3 Descripció de la coreografia

Les obres de Hans Van Manen, parlen de les relacions humanes. Tanmateix no expliquen històries ni tampoc són ballets abstractes, sinó que a través d'ells el coreògraf busca explicar les relacions que es donen entre els ballarins. La dona mai és una persona subordinada, com tampoc és una persona per ser posada en un pedestal. En aquest sentit no hi ha diferències entre els moviments de l'home i la dona. Això és



molt clar en el cas de *Déjà vu*. Entre els dos ballarins s'estableix una línia de tensió entre l'agressió i l'erotisme. La combinació d'una forma austera i a la vegada amb una càrrega eròtica, crea una tensió on la direcció de la mirada és un dels aspectes

essencials.

L'entrada dels ballarins no és gens ortodoxa. Home i dona entren un per la dreta i l'altre per l'esquerra, anant de quatre potes, d'esquena, amb vestits de color negre, de licra, com si fos una segona pell. Al llarg de la peça els intèrprets van articulant les frases de moviment com si hi hagués un llarg debat entre ells dos, a través del qual cap dels dos ballarins el guanya.

L'estructura de la peça es basa en la repetició de petits motius, ja sigui simètricament o bé successivament, repetits en diverses seccions, en forma de mirall o en oposició.

#### 7.5.4 Fragmentació de la coreografia

La peça segueix clarament l'estructura de la música. D'aquesta manera els canvis de dinàmica que planteja la música serveixen al coreògraf per canviar de registre. L'anàlisi de la peça segueix doncs la mateixa fragmentació de la música. En aquest sentit es poden identificar nou fragments en els quals la dinàmica del moviment vista des del punt de vista del factor del temps va fluctuant entre la rapidesa i la lentitud, tal i com ho va establir Rudolf Laban en la seva teoria de *l'Effort Shape* (Laban, 1960, pgs. 66-81).

Si partim de l'anàlisi de les dues qualitats del factor temps: sobtat i sostingut, podem obtenir l'esquema següent:

Fragment A:	sobtat
Fragment B	sostingut
Fragment C:	sostingut
Fragment D:	sobtat
Fragment E:	sostingut
Fragment F:	sobtat
Fragment G:	sostingut
Fragment H:	sostingut
Fragment I:	sostingut



Els diferents usos de la qualitat del temps permeten fragmentar la coreografia en nou parts, cada una de les quals respon a una situació diferent ja que canvia la textura del moviment, con si es creessin diverses escenes. En mesura en què el vídeo permet dividir la peça en minuts i segons, la durada de cada fragment és com segueix:

Fragment	Minutatge dels fragments	Durada del fragment
Fragment A	del 0,30' al 1,34'	1,04'
Fragment B	del 1,34' al 3,07'	1,53'
Fragment C	del 3,07' al 4,11'	1,04'
Fragment D	del 4,11' al 5'	0,48'
Fragment E	del 5' al 6,11'	1,11'
Fragment F	del 6,11' al 7,28'	1,17'
Fragment G	del 7,28' al 8,54'	1,26'
Fragment H	del 8,54' al 9,58'	1,04'
Fragment I	del 9,58' al 11,10'	1,12'

Es pot observar que la dimensió temporal de cada fragment és aproximadament d'un minut llevat del fragment B que té una durada de dos minuts, però dins del conjunt no representa una diferència rellevant.

### 7.5.5 Anàlisi dels moviments rotatoris

Pel que fa a la quantitat dels moviments rotatoris es pot veure que la quantitat és relativament elevada.

Fragment	Nombre de girs Ballarí	Nombre de girs Ballarina	Durada del fragment
Fragment A	22	24	1,04'
Fragment B	10	11	1,53'
Fragment C	14	11	1,04'
Fragment D	20	5	0,49'
Fragment E	13	15	1,11'
Fragment F	21	25	1,17'
Fragment G	7	21	1,26'
Fragment H	9	5	1,04'
Fragment I	11	10	1,10'
Total	127	117	11' 10"

Com es pot veure en el quadre anterior, es produeixen aproximadament més d'un centenar de girs durant onze minuts tan en el cas de la ballarina com del ballarí. Això representa una mitjana aproximada de dotze girs per minut.

Què indica aquesta dada? En primer lloc, indica que el moviment rotatori és present en tots els fragments de la coreografia. En segon lloc que deixa poc espai per altres tipus de moviments com per exemple el salt, a no ser que es realitzi simultàniament amb el gir i en tercer lloc, que és una part important de l'estructura de la coreografia.

El moviment rotatori es dóna de dues maneres com a gir i com a trajecte circular.

Un cop establert un marc quantitatiu, es pot observar com en els anàlisi precedents el sentit i l'orientació inicial i final, però a part també es pot veure el tipus de gir en funció de la posició de l'eix i les parts del cos sobre el qual es realitzen els moviments rotatoris.

La posició de l'eix en el gir coincideix amb la línia longitudinal del cos. No obstant si bé la majoria de les vegades l'eix de gir coincideix també amb l'eix de la gravetat, en alguns casos de la coreografia l'eix de gir es situa horitzontal al terra i com a efecte d'aquesta posició el cos rodola tal i com s'ha vist en la coreografia de *Hands*. En alguns casos s'observa que a l'inici de la volta l'eix és vertical i quan s'acaba, l'eix del cos és horitzontal, per la qual cosa el passatge de l'eix horitzontal al vertical i viceversa genera un tipus de moviment helicoidal en l'espai.

Complementàriament al gir, es pot observar com el trajecte circular es combina en les seqüències entre el gir i el trajecte circular.

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

Fragments	Tipus de gir segons eix Ballarí	Tipus de gir segon eix Ballarina	Durada del fragment
Fragment A	D'horitzontal a vertical De vertical a horitzontal D'horitzontal a vertical De vertical a horitzontal D'horitzontal a vertical Vertical De vertical a horitzontal (rodolar) De vertical a horitzontal De vertical a horitzontal De vertical a horitzontal Els girs que queden amb l'eix vertical	ídem	1,04'
Fragment B	Tots els girs amb l'eix vertical	Idem	1,53'
Fragment C	Els girs amb l'eix vertical Un gir de vertical a horitzontal (rodola i s'aixeca)	Idem	1,04'
Fragment D	Tots els girs amb l'eix vertical	Idem	0,49'
Fragment E	Tots els girs amb l'eix vertical	Idem	1,11'
Fragment F	Tots els girs amb l'eix vertical	Idem	1,17'
Fragment G	Tots els sis girs són amb l'eix vertical	Els tres primers amb l'eix vertical Un gir amb l'eix inclinat cap enrere (gràcies al suport d'ell) Tres són girs amb l'eix vertical. Un gir amb l'eix inclinat cap enrere (gràcies al suport d'ell). Un gir de vertical a horitzontal. Amb l'eix vertical.	1,26'
Fragment H	Tots els gir és amb l'eix vertical.	Tres girs amb l'eix vertical.	1,04'
Fragment I	Els dos primers amb l'eix horitzontal (rodola) Amb l'eix vertical Amb l'eix vertical Amb l'eix horitzontal (rodola) Amb l'eix horitzontal Amb l'eix d'horitzontal a vertical	Idem	1,10'








### Fragment A, de *Déjà vu*

El fragment A, de *Déjà vu* s'estructura en una colla de moviments fets a l'uníson, que s'alternen entre el gir i el trajecte circular.

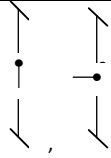


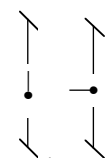











Hi ha quatre trajectes circulars que complementen els moviments del gir. En aquest sentit es pot afirmar que si bé el gir és un moviment fonamental de l'estructura del fragment, i de tota la coreografia en general, el trajecte circular té una presència important aportant un increment dinàmic de caràcter centrífug a la coreografia. Cal remarcar que hi ha dos cercles, que són moviments que descriuen un trajecte rodó però mantenen l'orientació.

Des del punt de vista quantitatiu, en aquest primer fragment, domina el sentit 'a favor de les agulles del rellotge'. S'observa que el sentit dels vint-i-dos moviments rotatoris. La majoria són a favor de les agulles del rellotge.

Què aporta el sentit de gir a la coreografia? Aporta una certa continuïtat del flux del moviment que es dibuixa en aquesta primera fase, i així els moviments se succeeixen sense que cap força oposada ho impedeixi.

Fragment A	Minutatge fragment: del 0,34' al 1,34' Durada del fragment: 1,04'	
	Fragment ballat exactament igual per la ballarina com pel ballari, realitzat en forma de mirall ja sigui en simetria o bé igual amb orientacions oposades .	
	0,35'	
	0,37'	
	0,39'	
	0,40'	
	0,41'	
	0,45'	
	0,48'	
0,49'		

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen















		
0,54'		
1,00'		
1,05'		
1,07		
1,09		
1,10'		
1,11'		
1,13'		 (per enllaçar el cercle)
1,16'		
1,17'		
1,23'		
1,24'		
1,27'		
1,28'		

Després d'entrar a l'espai d'evolució des de cada un dels costats de l'escenari, amb orientacions oposades, el ballarí i la ballarina comencen el seu moviment executant el mateix fragment. En tenir orientacions oposades durant tot el fragment la composició esdevé simètrica respecte un eix imaginari situat al centre, fet que suggereix una composició semblant a la forma de mirall.

Durant els primers minuts de la coreografia, els ballarins orienten el seu cos perpendicularment als costats del quadrilàter escènic.



































Com es pot veure en la taula no és fins el minut [1,13'] en què els personatges no canvien les orientacions referint-les cap a les diagonals del quadrilàter. Aquesta referència es mantindrà fins el minut [1,28'], moment en què els ballarins recuperen el sistema perpendicular d'orientacions i acaben el fragment.

Els ballarins, que fins aquest moment mantenen les orientacions del cos cap enfora de l'espai de l'entorn, acaben per aproximar-se i trobar-se encarats l'un davant de l'altre, en una situació que els col·loca en una posició a punt de començar un nou fragment en el qual incorporen un nou sistema de referències per a les orientacions com és la destinació dels moviments a la parella.

Fragment A	Minutatge fragment: del 0,34' al 1,34' Durada del fragment: 1,04'		
	Fragment ballat exactament igual per la ballarina i el ballarí, realitzat però amb orientacions oposades <sup>18</sup> .		
		Orientació inicial Ballarí: 	Orientació inicial Ballarina: 
		Orientació assolida pel Ballarí	Orientació assolida per la Ballarina
	0,33'		
	0,35'		
	0,37'		
	0,39'		
	0,40'		
	0,41'		
0,45'			

<sup>18</sup> Les orientacions estan referides als intèrprets.

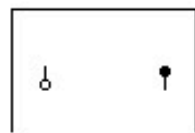
Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

0,48'		
0,49		
0,54'		
1,00'		
1,05'		
1,07		
1,09		
1,10'		
1,11'		
1,13'		
1,16'		
1,17'		
1,19'		
1,23'		
1,27'		
1,28'		
1,30'		

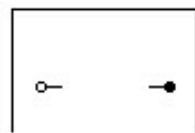
A fi fe veure amb precisió les orientacions dels ballarins, l'esquema que segueix ofereix el mapa de les posicions dels ballarins en l'espai així com les orientacions en funció de l'espai per una millor claredat pel lector.



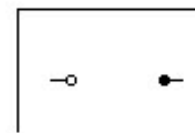
Fragment A de *Déjà vu*



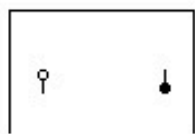
0,35' (Moviment per terra, fins el 1,13')



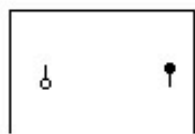
0,39'



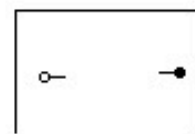
0,40'



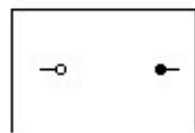
0,41'



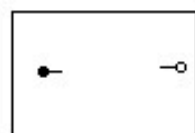
0,45'



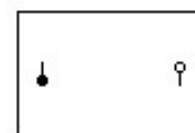
0,49'



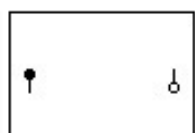
1,00'



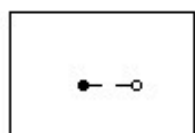
1,05'



1,07'



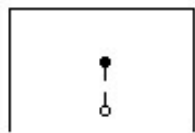
1,09'



1,13' (Dempeus)



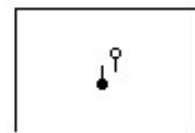
1,16'



1,19'



1,28'



1,30'

### **Fragment B, de *Déjà vu***

En el fragment B, s'observa com el nombre de girs que fa la ballarina i el ballarí no són iguals. Això suggereix un diàleg entre els dos personatges. El trajecte circular completa l'estructura de la coreografia en la dinàmica centrífuga ja sigui al voltant de la ballarina o bé enllaçant un o altre moviment de gir. D'aquesta manera mentre el ballarí fa el primer cercle al voltant d'ella, la ballarina fa un gir ajudada per ell. Aquest fet es repeteix en el segon cercle, moment en què el ballarí fa quatre petits girs. Cal subratllar la simultaneïtat i la successió dels moviments rotatoris dels dos ballarins. En el cas que ens ocupa, es realitzen els uns enllaçats amb els altres, en una mena de 'continuum' fluid. En aquest fragment els girs de la ballarina prenen el sentit de 'a favor de les agulles del rellotge' i només en el segon trajecte circular pren el sentit contrari que és secundat pel sentit de gir del ballarí. Tot i així, es fa evident que el sentit a favor de les agulles del rellotge té més importància. Que el trajecte circular final del fragment tingui un sentit oposat suggereix desfer, només parcialment, les puntes del teixit creat durant els primers fragments de la coreografia.

La quantitat de gir està articulada en funció de les voltes que el ballarí ajuda a fer a la ballarina a partir d'oferir-li el recolzament dels braços i de les mans. Predominen els girs d'un quart que completats amb algun gir de tres quarts acaben de fer un gir sencer.

En el ballet neoclàssic com és l'estil en el qual s'inscriu aquesta coreografia, el fragment es basa en un moviment característic del ballet anomenat *promenade*, en el que el ballarí ajuda a la ballarina a realitzar girs d'equilibris virtuoses damunt d'un sol peu i amb l'altra cama estirada com també doblegada.

El fragment B comença amb els dos ballarins enfrontats. De mica en mica, amb una gran precisió els ballarins van efectuant un seguit de voltes i equilibris, entrelaçant els braços, en un procés de fer i desfer moviments.

Alguns girs són producte de la inèrcia que porta la ballarina del trajecte circular anterior, força que aprofita per acabar la frase de moviment amb un nou gir com és el cas del tercer cercle de la ballarina que l'acaba fent de tres octaus amb un moviment bruscat d'alçament de la cama per ajupir-se immediatament i enllaçar el fragment següent amb un nou gir.

La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Minutatge fragment: del 1,34' al 3,07'		
Durada del fragment: 1,53'		
	Ballari	Ballarina
1,55'		
2,05'		
2,15'		
2,17'		
2,21'		És girada per ell que la carrega i li fa fer ¾ de gir.
2,25'		
2,32'		
2,49'		
2,58'		
2,59'		
3,03'		
3,04'		
3,05'		
3,07'		
















Fragment B

Les orientacions del fragment B passen indistintament del sistema perpendicular al sistema de diagonals sense una lògica estructural aparent com en el cas del fragment A. Més aviat responen a la lògica dels contactes físics que estableixen entre els ballarins per evolucionar d'una posició a una altra, d'un moviment a un altre. Tot i així les orientacions es concreten segons el principi d'igualtat i diferència. Si bé en el fragment anterior la categoria organitzadora era el sistema perpendicular contraposat al sistema de diagonals fet a l'uníson, en aquest fragment l'organització de les orientacions es basa en la coincidència o la diferència i l'oposició.

Així es pot veure que en la durada total del segon fragment de [1,53'], apareixen dos moments on els ballarins assoleixen orientacions iguals: en el minut [2,05'] i es manté durant [10"], i en el minut [2,32'] i es manté 17". Pel que fa a l'oposició són quatre els moments en què els ballarins estan encarats: en el minut [2,21'] i es manté [7"], en el minut [2,49'] i es manté [8"], en el minut [2,58'] i es manté [1"] i en el minut [3,03'] i es manté [1"]. El fet que es mantingui més o menys temps suggereix que són posicions d'acarament entre els dos ballarins.

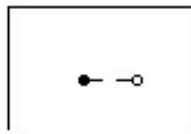
En el context general del fragment, els moments en què els dos ballarins assoleixen orientacions iguals suggereix que la relació dels ballarins passa per moments de coincidència, d'harmonia entre ells, mentre que l'acarament d'orientacions suggereix enfrontament, debat i lluita.

La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

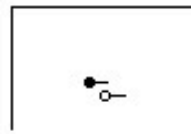
Fragment B	Minutatge fragment: del 1,34' al 3,07'	
	Durada del fragment: 1,53'	
	Ballarí	Ballarina
	Orientació inicial: 	Orientació inicial: 
	1,55'	
	2,05'	
	2,15'	
	2,17'	
	2,21'	
	2,25'	
	2,32'	
	2,49'	
	2,58'	
	2,59'	
	3,03'	
3,04'		
3,07'		

Les posicions dels ballarins en funció de l'espai en el qual estan ubicats dóna un aspecte del mapa general de les orientacions dels dos ballarins, un respecte a l'altre.

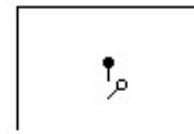
Fragment B de *Déjà vu*



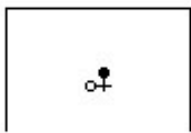
1,55'



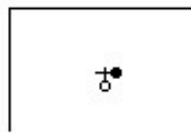
2,05'



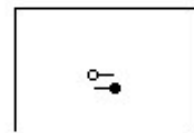
2,15'



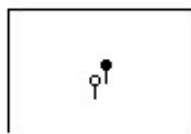
2,17'



2,25'



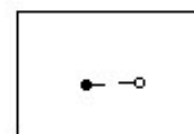
2,32'



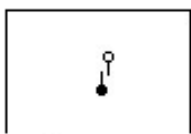
2,42'



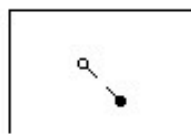
2,48'



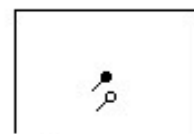
2,51'



2,59'



3,03'



3,07'














### **Fragment C, de *Déjà vu***

En el fragment C mostra una simultaneïtat de girs fets tan per el ballarí com per la ballarina, però que no són iguals en el temps. Així durant els tres girs que fa ell, ella en fa un. Aquesta estructura reforça la idea de diàleg que mantenen els dos personatges. Que en el fragment C hi trobem un equilibri de girs i cercles fets en un sentit i un altre, suggereix que els ballarins es mouen amb uns moviments més entrelaçats que en el fragment anterior. Si bé en final del segon fragment apareixien sentits contraris en els girs, en una tendència de la coreografia que començava a ser habitual a favor de les agulles del rellotge, en aquest nou fragment s'equilibren els sentits hi per tant hi ha un nombre aproximat de moviments rotatoris tan en contra com a favor de les agulles del rellotge. Aquest fet suggereix un moviment més laberíntic, més complexe. El teixit que generen els moviments creen una textura molt més nuada més treballada. El canvi de sentit en els girs i cercles es produeix fins a quatre vegades. Allò que sembla que ha d'anar cap un sentit, immediatament es realitza en el sentit contrari. Si bé el moviment és harmònic, és l'avantsala de la tempesta que es desfermarà en el proper fragment.

El fragment C se'l pot dividir en dues seccions. Comença en el moment en què la ballarina després d'aixecar la cama esquerra davalla fins al terra per agafar impuls i així amb l'ajut del ballarí poder executar un doble gir amb la cama doblegada enllaçant amb un tercer amb la cama estesa i així generar dues figures rotatòries successives pivotant sobre d'un peu. Després el ballarí l'alça, la transporta i un cop la deixa a terra, la ballarina aprofita per girar i preparar la repetició del mateix moviment, mentre que el ballarí la rodeja. Un cop repetida la seqüència els dos ballarins van cap al fons de l'espai d'evolució per retornar cap al davant i seguir fent els mateixos moviments per la qual cosa utilitzen sengles mitjos girs a fi de desplaçar-se perpendicularment cap al davant de l'espai d'evolució. Després segueixen dos trajectes circulars sencers. S'acaba el fragment en què els dos ballarins cauen a terra. Des del terra estant, el ballarí fa mitja volta per tal de què, un cop recuperada la posició de dret, es col·loqui al darrere de la ballarina, moviment que repeteix immediatament situant-se al costat d'ella. En aquest fragment sorgeix un element interessant de subratllar i que és l'enllaç de dos i tres girs complerts en una acció de virtuosisme tècnic. Aquest fet suggereix que el

coreògraf s'ha permès subratllar l'expressió a través del virtuosisme. És un dels pocs moments, per no dir l'únic, en què la ballarina realitza un artifici rotatori, la justificació del qual es podria interpretar més per la tècnica i el virtuosisme. Però no és així, ja que l'expressió i interpretació continua vehiculant la narració de l'acció a través de les qualitats tècniques de l'intèrpret.



Fragment C	Minutatge fragment: del 3,07' al 4,51'	
	Durada del fragment: 0,58'	
	Ballarí	Ballarina
	Secció A	
	3,07'	
	3,09'	
	3,14'	
	3,16'	
	3,18'	
	3,23'	
	3,25'	
	3,26'	
	Secció B	
	3,33'	
	3,34'	
	3,40'	
	3,44'	
3,47'		

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

	3,48'		
	3,52'		
	4,01'		
	4,09'		

Pel que fa a les orientacions, en el tercer fragment C es poden veure clarament dues seccions A i B. La secció A es caracteritza per les orientacions cap a les línies diagonals del quadrilàter de l'espai d'evolució.

La secció A té un caràcter més complex que la secció B. Les orientacions es juxtaposen i generen una major complexitat visual. Mentre la ballarina, per exemple, fa un gir lent, el ballarí en realitza tres. Els canvis d'orientació van passant del sistema perpendicular al diagonal i a l'inrevés, fet que genera un paisatge de profunditats diferents.

La secció B es caracteritza per les orientacions perpendiculars al quadrilàter de l'espai d'evolució. En aquest sentit tan els desplaçaments rectilinis com els circulars comencen i acaben amb l'orientació del cos d'acord amb el sistema perpendicular. Els motius coreogràfics són iguals per ambdós intèrprets fet que suggereix una total concordança de relacions entre els dos ballarins.

No obstant el fragment s'acaba amb una caiguda al terra, creant un trencament radical respecte el què s'ha vist. És un punt final en qual el ballarí, després de caure, fent una mitja volta i s'aixeca situant-se darrere de la ballarina orientat cap al fons. Repeteix el moviment per segona vegada, i tanca la seqüència de genolls orientat cap al front principal, en la mateixa orientació que la ballarina.

Fragment C	Minutatge fragment: del 3,07' al 4,51'		Durada del fragment: 0,58'	
	Ballarí		Ballarina	
	Orientació inicial : <input checked="" type="checkbox"/>		Orientació inicial: <input checked="" type="checkbox"/>	
	Secció A			
	3,07'	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	3,09'	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	3,14'	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	3,16'	<input checked="" type="checkbox"/>		

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

3,18'		
3,23'		
3,25'		
3,26'		
Secció B		
3,33'		
3,34'		
3,40'		
3,44'		
3,47'		
3,48'		
3,52'		
4,01'		
4,09'		

En el duet de la coreografia continua persistint la relació entre les orientacions dels personatges tal i com es pot apreciar en l'esquema següent. En la secció A del fragment C, l'orientació és cap a les diagonals de l'espai, mentre en la secció B el sistema d'orientacions és cap a les perpendiculars.

Fragment C de *Déjà vu*

Secció A



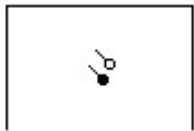
3,09'



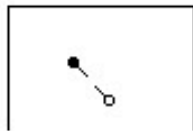
3,14'



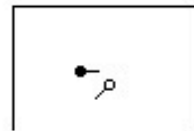
3,16'



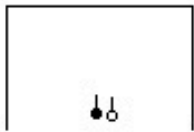
3,18'



3,23'

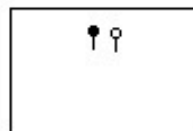


3,25'

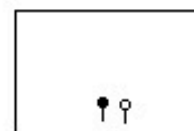


3,28'

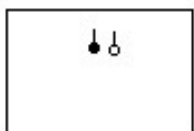
Secció B



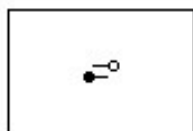
3,33'



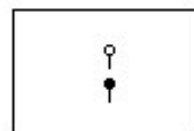
3,40'



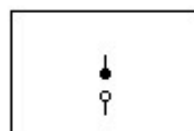
3,44'



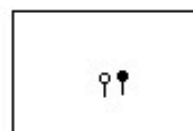
3,48'



3,52'



4,02'



4,09'

### **Fragment D, de *Déjà vu***















En el fragment D ens trobem davant d'un moment en què els personatges s'entrecreuen en els desplaçaments que fan en línia recta en forma de creu. La ballarina va de dreta a esquerra de l'espai, mentre que el ballarí ho fa de davant a darrera. Cada vegada, quan el ballarí ha complert el seu trajecte ha de tornar-se per reprendre' l. El fragment es caracteritza per ser pràcticament un tema fet en forma de solo. Només al final la ballarina participa de l'acció.

El més rellevant en aquest fragment és el moviment sobtat i ràpid. Tots els girs, són executats amb un esclat de força, quasi violent, fets pel ballarí i que només al final són secundats per la ballarina en una seqüència de pregunta - resposta. En aquest fragment continua existint un equilibri entre els girs a favor i en contra de les agulles del rellotge, que suggereixen un enfrontament, un trànsit d'una posició a un a altra, fer les coses per un costat i després per l'altre, amb contrasentit.












El fragment es caracteritza per un increment de la velocitat del moviment que és introduït pel gest violent de la ballarina i que és respost per un 'solo' del ballarí, en el que no hi falten un bon nombre de girs enèrgics. Aquest 'solo' es pot dividir en tres seccions. En la primera secció els girs són pràcticament a favor de les agulles del rellotge, aquests són d'un quart d'acord amb el recorregut al voltant de la ballarina. En la segona secció, el ballarí fa un desplaçament per davant d'ella en paral·lel a la part del davant de l'espai d'evolució, de mitjos girs. En la tercera secció el ballarí s'encara a la ballarina i fa dos girs complerts, moviment que repeteix immediatament, seguit després per nous moviments al voltant d'ella.

El final del fragment, que és la quarta secció, es caracteritza per un desplaçament que executa el ballarí, que va des del davant cap al fons, diverses vegades, de l'espai d'evolució, i que és contrapuntat per desplaçaments a dreta i a esquerra que fa la ballarina, que fins aquest moment s'havia mantingut quieta en el seu lloc. Ambdós, cadascú en el seu trajecte, executen mitjos girs o girs complerts a fi d'entornar-se'n per realitzar el trajecte oposat, generant una vegada més un teixit de trajectes creuats, fins que finalment el ballarí abraça a la ballarina i allò que suggeria un desencontre

continuat de moviments, es converteix en un punt de trobada coincidint en el centre de l'espai.

Fragment D	Minutatge fragment: del 4,11' al 5'' Durada del fragment: 0,55'		
	Ballari	Ballarina	
	Secció A		
	4,19'		
	4,20'		
	4,21'		
	4,22'		
	Secció B		
	4,26'		
	4,28		
	4,28'		
	4,29'		
	4,29'		
	4,30'		
	4,31'		
	4,32		
	Secció C		
	4,34'		
	4,38'		
	4,40'		

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

		
4,42'		
Secció D		
4,44'		
4,45'		
4,45'		
4,46'		
4,47'		
4,47'		
4,48'		
4,49'		
4,51'		












El fragment D, dividit en quatre seccions A, B, C i D, les tres primeres seccions són ballades pel ballarí sol al voltant i davant de la ballarina, i es manté en el centre de l'espai.

Els moviments de la secció A són a l'entorn d'ella, i els de la secció B són davant d'ella. En el trajecte en paral·lel al davant de l'escenari, els moviments rotatoris de la secció C estan orientats directament a la ballarina i d'esquena al front principal. Els moviments de la secció D van en el sentit darrere-davant per part del ballarí que es desplaça en la profunditat de l'espai, mentre que els moviments de la ballarina generen un desplaçament de dreta a esquerra. Els trajectes rectes del dos ballarins dibuixen una creu en el pla horitzontal.

La majoria dels moviments rotatoris tenen com a orientacions inicials i finals els que són propis del sistema de perpendiculars.

En aquest fragment es pot veure amb claredat que els girs tenen una funció de canvi d'orientació com a nexa entre dos trajectes rectes.

Fragment D	Minutatge fragment: del 4,11' al 5'' Durada del fragment: 0,55'	
	Ballarí	Ballarina
	Orientació inicial: 	Orientació inicial: 
	Secció A	
	4,19'	
	4,20'	
	4,21'	
	4,22'	
	Secció B	
	4,26'	
	4,28	
	4,28'	
	4,29'	

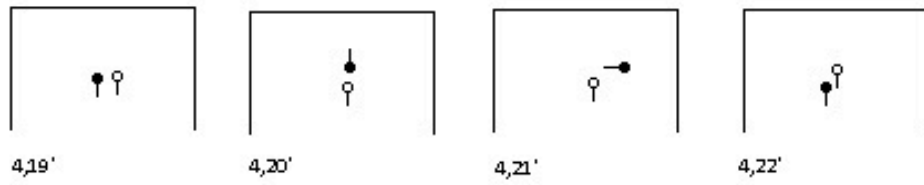
Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

		⊥	
4,29'		⊥	
4,30'		⊥	
4,31'		⊥	
4,32		⊥	
Secció C			
4,34'		⊥	
4,38'		⊥	
4,40'		⊥	
4,42'		⊥	
Secció D			
4,44'			⊥
4,45'		⊥	
4,45'			⊥
4,46'			⊥
4,47'		⊥	
4,47'			⊥
4,48'			⊥
4,49'		⊥	

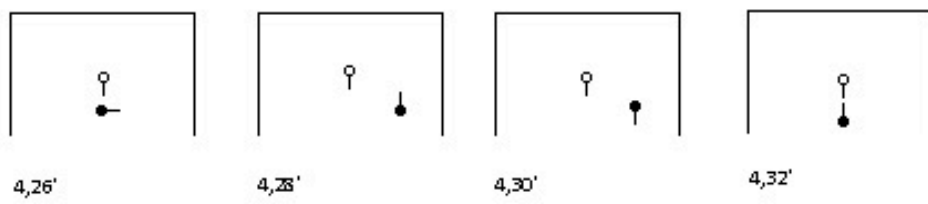
En el fragment D en totes les seves seccions les orientacions continuen cap a les perpendiculars de l'espai.

Fragment D de *Déjà vu*

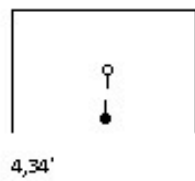
Secció A



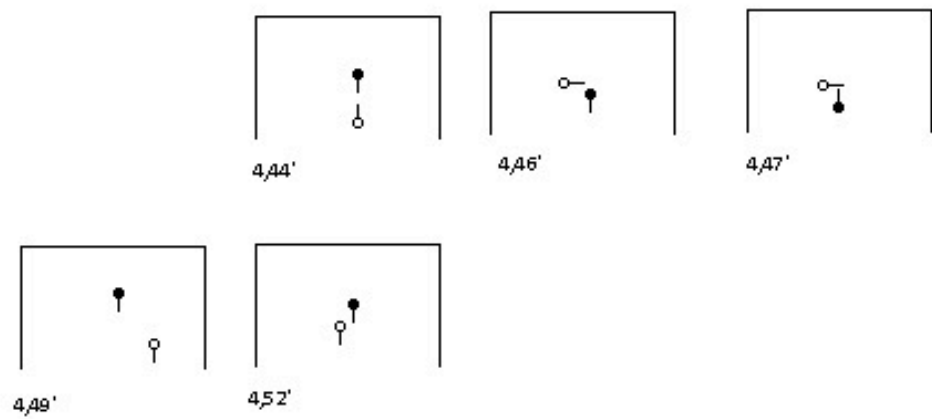
Secció B



Secció C



Secció D



### **Fragment E, de *Déjà vu***




























El fragment E es caracteritza per la repetició fins a quatre vegades d'un tema coreogràfic inicial, seguint l'estructura de la música. A la meitat del fragment, abans d'executar la tercera repetició, en una variació, el ballarí ajuda a la ballarina a fer un gir a partir d'un cercle al voltant d'ella .

El fragment comença amb el moviment del ballarí d'aixecar la ballarina des del seu davant, per fer-la baixar pel seu darrere i girar-la per després separar-se'n per després tornar-se a trobar i així repetir una altra vegada el tema. A la quarta repetició un cop realitzada l'aixecada de la ballarina, s'atura el moviment per esperar a continuar el següent fragment de la coreografia.

En aquest fragment la repetició de la seqüència és fins a quatre vegades. Hi ha més sentits de gir en contra de les agulles del rellotge que no pas a favor.

En general el moviment rotacional té com a referència l'altre. Així el centre del trajecte circular executat pel ballarí, és la ballarina. Aquest fragment es pot dividir en quatre seccions (A,B,C i D) totes quatre gairebé iguals amb petites variacions. Les quantitats de gir es combinen a base de quarts, mitges voltes o voltes senceres fetes en un sentit o un altre, amb l'objectiu de recuperar la frontalitat inicial. Els moviments separen a la parella, una vegada més amb moviments simètrics, per tornar-se a trobar al centre.

La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

Minutatge fragment: del 5' al 6,11'		
Durada del fragment: 1,11'		
Ballari	Ballarina	
Secció A		
5,18'		
5,26'		
5,27'		
5,27'		
Secció B		
5,32'		
5,34'		
5,36'		
5,38'		
Secció C		
5,40'		
5,48'		
5,50		
5,51'		
5,54'		
Secció D		
6,00'		
6,03		
6,05'		






	6,05'		
	6,09'		

El fragment E es divideix també en quatre seccions A, B, C i D. No obstant el tema de la secció A es repeteix en les quatre seccions produint una estructura de l'ordre de (A, A', A'', A''') on en cada una d'elles la ballarina insereix algunes variacions, en les quals el gir hi té una gran importància.

El fragment tot ell està estructurat sobre un tema que el ballarí repeteix fins a quatre vegades. Aquest tema comença sempre de la mateixa manera, el ballarí situat al darrere de la ballarina l'agafa per la cintura i la fa girar col·locant-la al seu darrere, a la vegada que ella es balanceja a dreta i esquerra per impulsar-se en un moviment d'obrir les cames a l'aire .

L'abraçada representa un moviment introspectiu, en el qual tots dos coincideixen a reunir-se cap al centre dels dos cossos. Després se separen, fan un moviment d'allunyament, però tornen una altra vegada a retrobar-se per reiniciar el tema.

Pel que fa a les orientacions, els ballarins quan es troben junts s'orienten tots dos cap a un mateix costat. Quan se separen, cadascú segueix la seva pròpia orientació, seguint quasi sempre el sistema d'orientacions perpendiculars als costats del quadrilàter.

Fragment E	Minutatge fragment: del 5' al 6,11' Durada del fragment: 1,11'		
	Ballarí		Ballarina
	Orientació inicial del fragment: 		Orientació inicial del fragment: 
	Secció A		
	5,16'		(Ell l'alça i li fa fer 1/2 gir. La resta el fa ella lligat al primer gir) 
	5,18'		
5,26'			

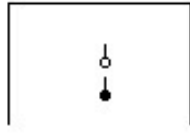
La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

5,27'		
5,27'		
Secció B		
5,30'		
5,32'		
5,34'		
5,36'		
5,38'		
5,40'		
5,42'		
Secció C		
5,45'		
5,51'		
5,54'		
Secció D		
6,00'		
6,03		
6,06'		

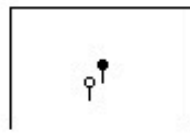
En el fragment E només es produeix el canvi de frontalitat cap a la diagonal en la secció B.

Fragment E de *Déjà vu*

Secció A

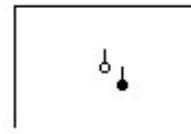


5,18'

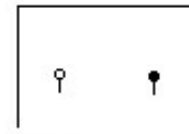


5,27'

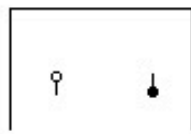
Secció B



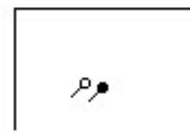
5,32'



5,34'

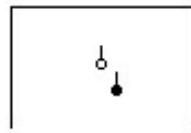


4,36'

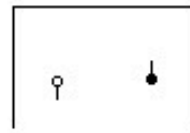


5,38'

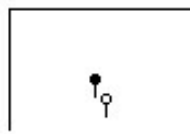
Secció C



5,48'

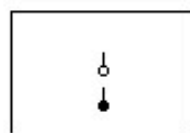


5,50'

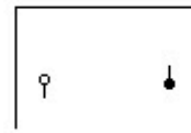


5,54'

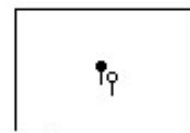
Secció D



6,00



6,03'



6,09'



### **Fragment F, de *Déjà vu***

El fragment F retorna a la temàtica inicial de l'enfrontament entre el ballarí i la ballarina començant amb un gest brusc que dóna peu a un seguit de moviments tallats. Es tracta de moviments fets iguals i al mateix moment. Tanca el fragment un gran trajecte circular corregut, executat pels dos intèrprets simètricament, el centre del qual és el centre de l'espai d'evolució. El gran cercle s'acaba amb els dos intèrprets recolzats l'un sobre de l'altre, com si la lluita entre els dos els hagués desgastat a tots dos per un igual.

És un fragment de grans contrastos. L'ús del gir és molt elevat, només cal fixar-se en el nombre de cinquanta-set moviments rotatoris fets en un minut i disset segons entre els dos ballarins. La majoria dels girs estan sempre contrastats per l'oposició dels sentits de volta. Cada gir està contrarestat pel seu contrari. L'alternança del sentit de gir genera una gran tensió. Tensió que es materialitza en els cossos dels ballarins que han de gestionar l'esforç muscular per impulsar la força centrífuga contrària.

Aquest fragment es pot dividir com l'anterior en quatre seccions (A,B,C i D).

La primera secció A és una frase de dansa ballada pels dos ballarins al mateix moment i feta exactament igual. La música, enèrgica, dóna el suport perfecte per tal de què els girs siguin ràpids.

En la secció B la ballarina es recolza en els braços del ballarí per realitzar els moviments centrífugs. Des del punt de vista quantitatiu es pot veure que fa set girs durant onze segons, de diferent quantitat de graus. Tot i que no hi ha dobles girs, la força centrífuga es manté gràcies als enllaços entre els girs i el trajecte circular que realitza el ballarí a l'entorn d'ella mentre la fa girar.















La secció C torna a ser un moviment a l'uníson, en el qual es recuperen els motius de la primera secció, i es manté l'alta intensitat de la força centrífuga. Des del punt de vista quantitatiu es pot veure que en disset segons es fan set girs de diferent quantitat de grau.

La secció D es caracteritza pel gran cercle que fan els ballarins al voltant del centre de l'espai d'evolució, cada un d'ells en diferent sentit.

Es tanca el fragment amb quatre mitjos girs, en els quals els ballarins es van encarant fins a recolzar-se mútuament amb el pectoral dret, suggerint un desgast físic i cansament total. .

Fragment F	Minutatge fragment: del 6,11' al 7,28'		
	Durada del fragment: 1,17'		
	Secció A (els dos ballarins ballen el mateix fragment)		
	6,25'		
	6,28'		
	6,28'		
	6,31'		
	6,32'		
	6,34'		
	Secció B		
		Ballarí	Ballarina
	6,38'		
	6,40'		
	6,43'		
	6,44'		
	6,47'		
	6,48'		
6,49'			
Secció C			
(els dos ballarins ballen la mateixa secció fins el min. 7',07")			
6,54'			

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

		
6,58'		
7,00'		
7,00'		
7,04'		
7,05'		
7,07'		
7,11'		
Secció D (els dos ballarins ballen la mateixa secció)		
7,13'		
7,21'		
7,23'		
7,24'		
7,25'		

El fragment F se'l pot dividir una vegada més en les quatre seccions dels anteriors fragments A, B, C i D. Des del punt de vista de les orientacions, el fragment es fonamenta en el sistema de referències perpendiculars als costats del quadrilàter de l'espai d'evolució. La intensitat de la composició augmenta gràcies a l'ús de girs sencers que generen un increment de la força centrífuga. Com es pot veure hi ha girs sencers i dobles girs, entre els quals hi ha un lapse de temps d'un segon. La gestió de l'esforç muscular en un segon de temps, requereix una alta intensitat muscular que dóna a la coreografia un increment del clímax, cosa que suggereix que la coreografia està en un punt de tensió màxima. Aquesta tensió ve donada bàsicament per la quantitat de la força centrífuga com també per l'oposició de les orientacions.


























La secció A, es basa en un tema que el coreògraf recupera després en la secció C d'aquest fragment. En la secció A el motiu és ballat a l'uníson. No hi ha cap contacte entre ells dos, tots els moviments giratoris s'orienten perpendicularment als costats del quadrilàter escènic.

En la secció B, si bé en la secció anterior no hi ha cap contacte, en aquesta el ballarí agafa la ballarina i l'ajuda a realitzar alguns girs que continuen mantenint-se dins del sistema de referència de les orientacions perpendiculars.

En la secció C es recupera el tema de la secció A en la qual els dos ballarins ballen el mateix tema a la vegada, però amb de les orientacions oposades.

Finalment la secció D, en el gran trajecte circular que abraça tot l'espai d'evolució, els ballarins mantenen la distància del diàmetre. Al final els ballarins es troben i es tomben encarats fins a quatre vegades, en un increment de la tensió entre els dos personatges. Finalment la tensió es dilueix, després de què els dos ballarins es deixen anar un a sobre de l'altre, orientats cap a la dreta i a l'esquerra de l'espai .

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

Fragment F	Minutatge fragment: del 6,11' al 7,28' Durada del fragment: 1,17'		
	Orientacions inicials:  (Si bé l'orientació del ballari a l'acabament del fragment E és:  , en el moment d'iniciar el nou fragment el ballari s'orienta cap al front principal a fi de començar amb la mateixa orientació que la ballarina. El canvi d'orientació es produeix progressivament a partir de dos passos).		
	Secció A (els dos ballarins ballen el mateix fragment)		
	6,25'		
	6,28'		
	6,28'		
	6,31'		
	6,32'		
	6,34'		
	6,35'		
	Secció B		
		Ballari	Ballarina
	6,38'		
	6,40'		
	6,43'		
	6,44'		
	6,47'		
	6,48'		
	6,49'		
	Secció C		
6,54'			
6,59'			
7,00'			
7,00'			

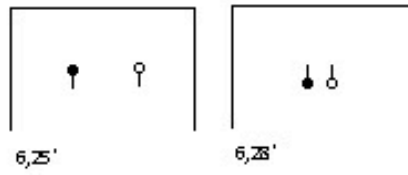
La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

	⊕	
7,04'	⊕	⊕
7,05'	⊕	⊕
7,07'	⊕	⊕
7,11'	⊕	
Secció D		
7,13'	⊕	⊕
7,13'	⊕	⊕
7,21'	⊕	⊕
7,23'	⊕	⊕
7,24'	⊕	⊕
7,25'	⊕	⊕

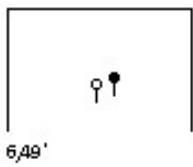
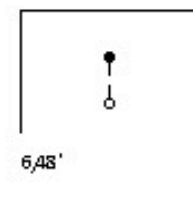
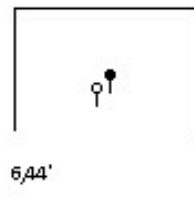
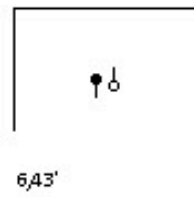
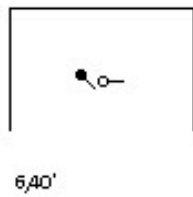
Tal com es pot observar en el dibuix a continuació persisteixen les orientacions perpendiculars a l'espai d'evolució.

Fragment F de *Déjà vu*

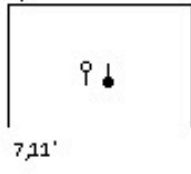
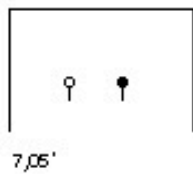
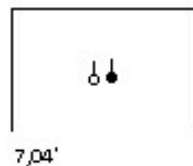
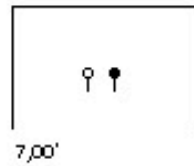
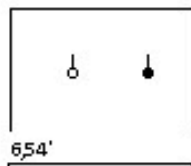
Secció A



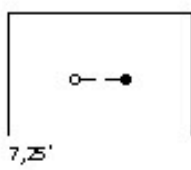
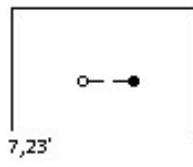
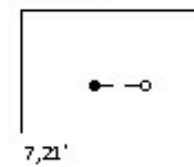
Secció B



Secció C



Secció D














**Fragment G, de *Déjà vu***

El fragment G és un treball de parella on els girs són realitzats per la ballarina ajudada pel suport del ballarí. Gràcies a tenir els braços entrelaçats, el ballarí dóna el punt de recolzament necessari perquè la ballarina pugui realitzar els girs ja sigui amb l'eix vertical o inclinat. Es tracta d'una escolta mútua, que ajuda i manté els punts d'equilibri ben precisos.





La qualitat del temps és sostinguda i el pes és suau, pel que suggereix que la tensió entre els ballarins ha minvat. Tanmateix els sentits de gir continuen essent oposats, potser no d'una manera tan acusada com en l'anterior fragment, però deixa entreveure que l'oposició entre els dos ballarins continua latent. Aquesta sensació es pot percebre en la distribució del sentit de gir, sovint contrastada.

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

Fragment G	Minutatge fragment: del 7,28' al 8,54'		
	Durada del fragment: 1,26'		
	Ballari	Ballarina	
	Secció A		
	8,01'		
	8,04'		
	8,06'		
	8,07'		
	Secció B		
	8,10'		(eix inclinat) 
	8,12'		
	8,16'		
	8,19'		
	8,20'		
	Secció C		
	8,21'		(eix inclinat) 
	8,24'		
	8,26'		
	8,29'		
	8,30'		
	8,31'		

	8,32'		
	8,34		
Secció D			
	8,35'		
	8,37'		
	8,38'		
	8,47'		
	8,54'		

El fragment G, una vegada més es pot dividir en les quatre seccions dels anteriors fragments A, B, C, D. S'introdueix un nou tema basat en la inclinació de l'eix de gir. Aquest gir es pot veure a l'inici de la secció B i es repeteix a la secció C. La ballarina agafa les mans del ballarí, inclina l'esquena cap endarrere, manté el pes sobre el peu dret, fa una extensió de la cama esquerra per terra, per finalment passar el pes sobre aquesta cama. Tot el procés el realitza amb el ballarí, que li dona el suport situat darrere mateix amb la presa de les mans. Pel que fa a les orientacions sempre es mantenen segons el sistema perpendicular llevat d'algun moment de la secció C en què la ballarina s'orienta cap a les diagonals.

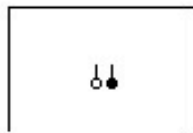
Fragment G	Minutatge fragment: del 7,28' al 8,54' Durada del fragment: 1,26'		
	Ballarí		Ballarina
	Secció A		
	8,01'		
	8,04'		
8,06'			

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

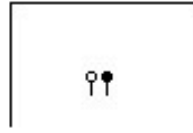
			⊖
8,07'			⊕
Secció B			
8,10'		(eix inclinat)	⊖
8,12'			⊖
8,16'	⊕		⊕
8,19'			⊕
8,20'			⊖
Secció C			
8,21'	⊖	(eix inclinat)	⊕
8,24'			⊖
8,26'		(s'asseu)	⊕
8,29'			⊗
8,30'			⊗
8,31'			⊗
8,32'			⊗
8,34			⊖
Secció D			
8,35'			⊕
8,37'			⊖
8,38'	⊖		
8,47'			⊖
8,54'	⊖		⊕

Fragment G de *Dejà vu*

Secció A



8,01'



8,04'

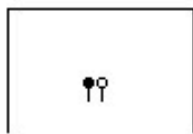


8,06'

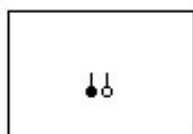


8,07'

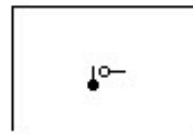
Secció B



8,14'



8,16'

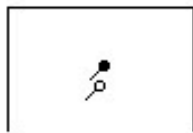


8,19'

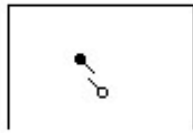


8,20'

Secció C



8,24'



8,26' (Ella cau a terra)

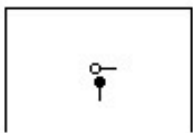


8,31'

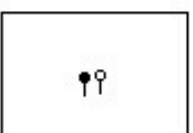


8,34'

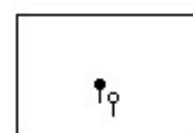
Secció D



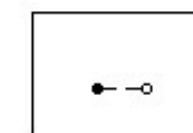
8,36'



8,37'



8,41'



8,54'

### **Fragment H, de *Déjà vu***

El fragment H es caracteritza pels equilibris que efectua la ballarina sobre la punta del peu i amb el recolzament del seu cap contra l'esquena del ballarí. Després d'aquesta posa, el ballarí alça la ballarina i li fa fer dos girs un amb l'eix vertical i l'altre inclinat, que es repeteix una segona vegada. Després el ballarí realitza dos trajectes circulars prenent com a centre la ballarina amb qui es recolza per realitzar dos equilibris com una rèplica dels equilibris que la ballarina ha realitzat anteriorment.

És un fragment amb pocs girs. La força centrípeta i centrífuga deixa de tenir presència i es dilueix sense ser reaprofitada per enllaçar un nou gir o trajecte circular. Els sentits de gir i de trajecte circular s'oposen però amb menys contundència. Les cercles recorreguts són sempre al voltant del ballarí o de la ballarina que fan la funció de suport dels moviments que executen tan un com l'altre i els sentits segueixen una progressió continuada, com si la força s'anés diluint anunciant el final de la coreografia.

Aquest fragment segueix la mateixa tònica que els fragments anteriors. Els dos ballarins giren sobre d'ells mateixos i al voltant de l'un i de l'altre. La intensitat de la força centrífuga baixa respecte dels fragments anteriors.















El fragment es pot dividir en dues seccions A i B, les quals comencen amb un equilibri de la ballarina damunt d'un peu, amb la cama al darrera. En els dos equilibris, la ballarina per tal d'assegurar millor l'equilibri, recolza el seu cap al del ballarí en la secció A i igualment en la secció B, recolza el cap en la seva esquena.

Els moviments rotatoris són impulsats una vegada més pels braços del ballarí.



Els girs i els trajectes circulars s'enllacen entre ells donant peu a una successió ininterrompuda de moviments rotatoris lligats, els quals donen la sensació d'una continuïtat harmònica.

El final del fragment es caracteritza pel moviment d'ajupir-se de la ballarina, i pel trajecte circular que el ballarí fa al seu voltant, amb alguns petits girs conduïts pels moviments d'extensió de la cama (tant dreta com esquerra), i d'inclinació del tronc.

S'acaba aquest moviment amb una caiguda lateral dels dos ballarins a dreta i a esquerra, moviment que enllaça amb el següent fragment.

Fragment H	Minutatge fragment: del 8,54' al 9,58'		Durada del fragment: 1,04'	
	Ballari		Ballarina	
	Orientació inicial: 		Orientació inicial: 	
	Secció A			
	9,02'			
	9,04'			
	9,10'			
	Secció B			
	9,20'			
	9,21'		(s'ajup)	
	9,21'			
	9,22'			
	9,26'			
	9,32'			
9,32'				

Anàlisi de les coreografies. *Déjà vu* de Hans van Manen

	9,36'		
	9,42'		



La part important del fragment H és la secció B, en el trajecte circular que realitza el ballarí al voltant de la ballarina. El ballarí recolzant-se en ella l'envolta repetint el tipus d'equilibri que ha fet la ballarina en la primera secció.

Les orientacions continuen essent ortogonals dirigides cap els costats del quadrilàter. Aquest aspecte es veu reforçat pel moviment del ballarí, quan encercla la ballarina en segments de trajecte circular.

Fragment H	Minutatge fragment: del 8,54' al 9,58'	
	Durada del fragment: 1,04'	
	Ballarí	Ballarina
	Orientació inicial: $\square$	Orientació inicial: $\square$
	Secció A	
	9,02'	$\square$
	9,04'	$\square$
	9,10'	$\square$
	Secció B	
	9,20'	$\square$
	9,21'	$\square$
	9,21'	$\square$
	9,22'	$\square$
	9,26'	$\square$
	9,32'	$\square$
9,32'	$\square$	
9,36'	$\square$	
9,42'	$\square$	

L'ortogonalitat torna a ser la constant de les orientacions.

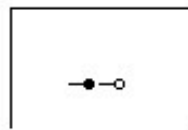
Fragment H de *Déjà vu*

Secció A

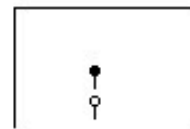


9,02'

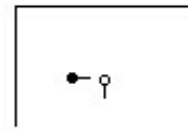
Secció B



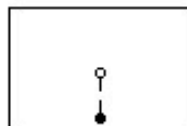
9,18'



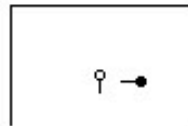
9,21'



9,22'



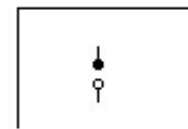
9,26'



9,32'



9,36'



9,42'

### **Fragment I, de *Déjà vu***

El fragment I comporta tots els ingredients de l'acabament de la coreografia. Tot ell està estructurat en forma de mirall, de tal manera que els moviments que realitzen ambdós ballarins són iguals però aquests es fan a banda i banda de l'espai d'evolució. El fragment s'estructura exactament igual com el principi del duet a partir d'un eix de simetria. No obstant, si bé els moviments del principi són ràpids aquí són lents seguint una disminució del clímax en clara davallada cap al final. És un final que es podria anomenar com en una partida d'escacs en 'taules', en què cap dels dos contrincants guanya. Ni el ballarí ni la ballarina en el seu enfrontament han canviat les posicions. Respecte al moviment rotatori, aquest continua formant part de l'estructura de la peça. Com si fos un recordatori, incorpora girs realitzats al principi, on la principal característica diferenciadora és que l'eix de gir tot i ser longitudinal al cos està horitzontal al terra i genera moviments de rodolar. No només això és destacable sinó també el moviment helicoïdal del cos quan en el moment de girar passa per situar l'eix de la posició vertical a la posició horitzontal.

Els sentits de gir del novè fragment coincideixen, tant els del ballarí com els de la ballarina. En aquest fragment hi ha alguns contrastos des del punt de vista dels sentits de gir, però la distància temporal entre ells, fa que els moviments giratoris es dilatin en el temps. La força centrífuga o centrípeta es dissol en el temps i encara que siguin contrastades no comporten una tensió en el cos dels dos ballarins.










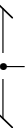













La coreografia es va diluint amb la mateixa intensitat en què ho fa el moviment rotatori dels dos ballarins.

El fragment comença quan els dos ballarins cauen lateralment a terra a dreta i esquerra de l'espai d'evolució. En aquest moment rodolen tots dos cap al fons. En aquest moment hi ha diversos girs, l'eix dels quals és horitzontal al terra, tal i com s'ha dit al principi. L'efecte immediat és un desplaçament produït pel fet de rodolar. Després d'aquesta introducció, els ballarins van evolucionant. La quantitat de gir va passant d'un quart a tres quarts. També intervé el moviment de trajecte circular.
























En aquest fragment són rellevants els punts de suport del cos en els moments de començar, i d'acabar el gir, ja que tan la posició del cos com els impulsos, generen un paisatge cada vegada diferent, segons si el cos es troba sobre una o altra part del cos.

Cal remarcar que el fragment final recorda el començament de la peça, ja que es recuperen alguns motius inicials.

La importància del moviment rotatori en la coreografia occidental del s. XX

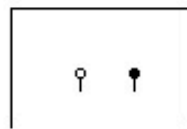
Minutatge fragment: del 9,58' al 11,10'		Durada del fragment: 1,12'	
Ballarí		Ballarina	
Orientació inicial: 		Orientació inicial: 	
10,01'	(rodola) 		
10,02'	(rodola) 	(rodola) 	
10,06'	(rodola) 	(rodola) 	
10,12'	(d'ajagut a genoll) 	(d'ajagut a genoll) 	
10,17'	(el centre del cercle és la mà esquerra, es fa amb els peus i el cos està inclinat) 	(el centre és la mà esquerra, es fa amb els peus i el cos està inclinat) 	
10,25'	(d'assegut al genoll) 	(d'assegut a genoll) 	
10,33'	(assegut) 	(assegut) 	
10,51'	(de dret a quatre potes) 	(de dret a quatre potes) 	
11,01	(rodola i fa un cercle quadrant 1/4) 	(rodola) 	
11,02	(el centre és l'espalla dreta i es fa amb els peus) 	(el centre és l'espalla dreta i es fa amb els peus) 	
11,08'	(assegut) 	(assegut) 	

En el darrer fragment I, que tracta bàsicament del moviment per terra, l'estructura de les orientacions segueix l'esquema de l'ortogonalitat als costats del quadrilàter d'evolució. Els motius de moviment són exactament iguals tant per la ballarina com pel ballarí. No obstant, aquests són fets des del principi amb els fronts del cos encarats l'un cap a l'altre, de tal manera que els moviments presenten una simetria al voltant d'un eix central a l'espai.

Fragment I	Minutatge fragment: del 9,58' al 11,10' Durada del fragment: 1,12'		
	Ballarí		Ballarina
	Orientació inicial: 		Orientació inicial: 
	10,01'	(rodola) 	
	10,02'	(rodola) 	(rodola) 
	10,06'	(rodola) 	(rodola) 
	10,12'	(d'ajagut a genoll) 	(d'ajagut a genoll) 
	10,17'	(el centre és la mà esquerra, es fa amb els peus i el cos està inclinat) 	(el centre és la mà esquerra, es fa amb els peus i el cos està inclinat) 
	10,25'	(d'assegut al genoll) 	(d'assegut a genoll) 
	10,33'	(assegut) 	(assegut) 
	10,51'	(de dret a quatre potes) 	(de dret a quatre potes) 
	11,01	(rodola i fa un cercle quadrant d'1/4) 	(rodola) 
	11,02	(el centre és l'espatlla dreta i es fa amb els peus) 	(el centre és l'espatlla dreta i es fa amb els peus) 
	11,08'	(assegut) 	(assegut) 

S'acaba la peça amb les orientacions altra vegada cap a les perpendiculars.

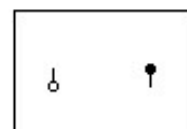
Fragment I de *Déjà vu*



10,01' (a terra)



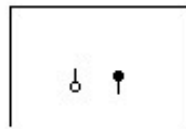
10,17' (de genolls)



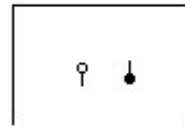
10,27'



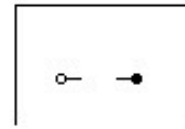
10,35' (de peus)



10,52' (quatre potes)



11,06  
(de genolls després  
d'haver-se ajagut)



11,13'  
(de peus, acaben  
ajaguts)

Si bé en les coreografies anteriors s'ometia el centre de l'espai, en la coreografia de *Déjà vu* el centre es fa intensament present. De fet el centre de l'espai coincideix amb el centre de la parella, que és qui carrega el pes de l'acció. La força gravitacional de la coreografia queda repartida per un igual entre els dos cossos, de tal manera que la majoria de les vegades el moviment rotatori es realitza entre els dos ballarins. L'esferitat del gir és donada en aquest cas per la interacció dels dos cossos. Malgrat alguns desplaçaments en forma recta, els ballarins tornen una vegada i una altre a construir el moviment rotatori entre els dos. No obstant la construcció de l'esferitat no és gratuïta, hi ha un enfrontament constant entre ells dos en la seva eterna disputa, i que ve donada pel contrasentit de les voltes. La relació entre els dos cossos es dona a través de la relació que de vegades és a distància, i d'altres és propera com ara tocar, agafar i carregar.

Com un *ritornello*, l'ortogonalitat de les orientacions és usada gairebé sempre. Només en alguns moments els ballarins s'orienten cap a les diagonals. La complexitat del plantejament demana enllaçar els girs amb els cercles en un *contínuum* energètic aprofitant la força inercial. En quan al dibuix en el terra, la coreografia contraposa dos dibuixos de trajectes; a la circularitat del nus entre els dos cossos, s'hi contraposen els desplaçaments en forma de creu utilitzats en els moments puntuals de separació i fugida, que duren poc temps ja que els dos cossos ja sigui abans o després, una i una altra vegada en un etern retorn van cap al centre aglutinador, en la reiteració constant del flux i reflux de la relació de la parella.





## 8 Conclusions

### 8.1 Anàlisi comparatiu

Al llarg d'aquesta recerca s'han inventariat i descrit els moviments rotatoris de cinc coreografies, on es constata que aquest es produeix sempre a partir dels mateixos paràmetres bàsics: punt de recolzament o centre, sentit, quantitat de gir o quantitat de trajecte circular i orientacions inicials i finals. El que canvia és l'objectiu pel qual es fa servir el moviment rotatori dins de la coreografia.

Després d'analitzar l'obra de *l'Après midi d'un faune* es pot puntualitzar en primer lloc que en la coreografia només hi ha mitjos girs, limitant fins a extrems considerables els recursos d'espai de tal manera que el trajecte resultant és un camí recte sobre el qual els personatges s'hi desplacen a dreta i esquerra de l'espai escènic; en segon lloc totes les orientacions inicials i finals són a dreta i esquerra de l'escenari la qual cosa reforça la planitud de l'obra; en tercer lloc tots els girs són damunt dels peus (llevat del primer de la coreografia realitzat pel Faune, iniciat damunt dels peus i de les mans i acabat sobre els malucs); en quart lloc l'eix de gir és sempre vertical i coincideix amb l'eix de la gravetat; en cinquè lloc el manteniment del perfil dels personatges reforça l'efecte del distanciament del 'llenç pictòric' de l'escena i en sisè lloc el sentit de gir pot ser a dreta o esquerra segons si es presenta el cos en funció de l'obertura o tancament d'aquest respecte del públic. A partir d'aquestes constatacions es pot dir, que sense l'ús particular del gir la coreografia adquiriria una personalitat diferent. El moviment rotatori té un valor estructural en la sintaxi de l'obra, i al mateix un evident ineludible valor estètic. Hi ha d'altres factors, però en aquest cas el moviment de gir és clau per l'estructura, com també per seguir-ne el fil narratiu.

A *Shakers* els moviments ressegueixen el quadrat de l'espai escènic. En aquesta coreografia les combinacions dels moviments estan basades en el mig gir com en l'exemple anterior, però també en el quart de gir. D'aquesta manera sorgeixen quatre

tipus de trajectes que van en el sentit fons-davant i dreta-esquerre, entre els quals s'intercalen moments de transició on s'utilitzen els trajectes circulars.

Després de les primeres escenes estàtiques, -fragments A, B, C, D i E- comença el trànsit dels ballarins en files, -fragments F, G, H- que s'executen per la perifèria del quadrilàter. Si en la coreografia anterior el moviment rotatori era el gir de mitja volta, aquí pren importància el gir de quart de volta, el qual gràcies a ell, l'itinerari per l'espai dibuixa formes quadrades i rectangulars en el terra.

Després -fragments J, K-, la coreografia continua en el sentit davant-fons en el quals es fa servir el gir de la mitja volta com en la coreografia anterior. Aquest passatge s'atura a causa de la primera revelació divina. A continuació el moviment es reprèn en el sentit fons-davant -fragments M, N-, en els quals es fa servir també el mig gir fins arribar a la segona revelació. La coreografia torna a reprendre el moviment d'anar i venir amb més quantitat de mitjos girs, -fragments P, Q- en el sentit dreta-esquerra. A partir d'aquest moment la coreografia s'atura, situa els personatges al fons de l'escenari per acabar al davant a través de trajectes fets a base de girs i salts.

Des del punt de vista comparatiu cal dir que, en primer lloc la combinació del quart i el mig gir permet crear el volum, -com un reflex del quadrilàter de l'entorn de l'espai escènic-, a partir dels recorreguts transitats en les dimensions est-oest i nord-sud i que afegeix una major complexitat respecte a *l'Après midi d'un faune*; en segon lloc els girs d'un quart de volta permeten l'aparició de les quatre orientacions perpendiculars als quatre costats del quadrilàter escènic i per tant de la tridimensió, ben diferent de la coreografia anterior que es centrava en la bidimensió; en tercer lloc els girs sempre són sobre els peus; en quart lloc l'eix de gir és sempre vertical com en l'anterior coreografia, i ajuda a representar l'estat d'èxtasi: l'eix com a unió entre el cel i la terra, tema sobre el qual tracta la coreografia explicat a través de la intensitat de la força centrífuga dels ballarins; en cinquè lloc la combinació dels quarts i mitjos girs fa que els ballarins siguin vistos des de tots els perfils, afegint a la coreografia una nova dimensió respecte a *l'Après midi d'un faune*: l'esquena i el davant dels intèrprets, i en sisè lloc el sentit dels girar en alguns fragments com J, K i R és sempre en contra el sentit de les

agulles del rellotge, fet que dóna una sensació de continuïtat al moviment en contrast amb la majoria dels altres fragments de la coreografia en què els girs es van contraposant en contra i a favor de les agulles del rellotge. Aquí l'objectiu del moviment rotatori està al servei de la creació de les puntes de clímax sustentats en la força inercial i en els canvis de trajecte.

Que Cunningham fa servir l'atzar a *Septet* per distribuir els seus ballarins per l'espai no és cap novetat com tampoc per prendre decisions sobre l'organització temporal de la coreografia. Les posicions en l'espai responen a situacions imprevisibles, inesperades. Així ens ho descobreixen els espais difícils d'imaginar, que sense l'ús de sistemes basats en l'atzar no serien imaginables. Aquest és el cas d'alguns passatges de *Septet* i concretament del fragment analitzat de *In the Morgue*. Les posicions en l'espai de les tres parelles, establertes a partir d'ubicacions geomètriques, perfectament delineades, són contrastades per d'altres d'arbitràries, tan difícils de preveure com de definir. Són posicions en punts de l'espai que no responen a cap dibuix geomètric, ni a cap simetria. Les posicions sorgeixen de les interseccions dels trajectes, dels moviments arquitectònics dels cossos, i dels espais residuals generats per l'atzar. Del joc d'aquestes dues visions de l'espai, la mirada s'ordena per una geometria, en contrast amb la sorpresa inesperada de l'atzar del qual en sorgeix el teixit espacial de la coreografia de *Septet*.

El moviment rotatori s'esdevé justament en aquest anar i venir dels ballarins d'un punt a un altre de l'espai, en forma de cercles inacabats, més o menys en espiral, com també en forma de girs en un punt indefinible i indefinit de l'espai, o bé en forma de desplaçaments on es gira durant l'execució de l'itinerari. També s'hi troben girs a l'interior de l'arquitectura corporal feta pels cossos dels ballarins, ja sigui per construir-la com per desfer-la.

En aquesta coreografia, en primer lloc apareixen amb una significació pròpia els trajectes circulars i els girs, els quals a més de ser de quart o de mig també incorporen els octaus; en segon lloc el tractament de les orientacions del cos producte del moviment rotatori prenen dos sistemes de referència: les perpendiculars als costats del quadrilàter escènic i les que s'orienten cap a les diagonals, així els fronts dels

cossos es refereixen d'una banda al davant, darrere, esquerra i dreta (nord, sud, est, oest), i de l'altra es refereixen a les diagonals (nord-est, sud-oest, nord-oest, sud-est), d'aquesta manera la coreografia ofereix tres paisatges diferents: el que s'articula a partir de les perpendiculars, el que pren com a referència les diagonals i el que barreja les dues referències; en tercer lloc el punt de pivot sobre el qual es gira és sempre un o dos peus i en alguns casos puntuals les altres parts del cos com els colzes, les mans o els genolls, que intervenen per fer o desfer alguna o altra arquitectura construïda amb l'altre cos de la parella; en quart lloc els moviments rotatoris són al voltant d'un eix vertical el qual de vegades és contrastat per alguna inclinació; en cinquè lloc aquests moviments permeten veure els cossos no només de cara o de perfil com en les coreografies anteriors sinó d'una manera més significativa en mitjos perfils prenent un major relleu a través de veure'ls en escorç; i en sisè lloc la barreja del sistema de les orientacions perpendiculars amb les orientacions a les diagonals com és el cas dels fragments A, D, F, G, K, L i O, fa més present el volum de la coreografia a partir d'un diàleg entre espais buits i espai plens.

La reducció dels moviments rotatoris de *Hands* és un plantejament clarament minimalista on els ingredients de l'acció estan inspirats en moviments de fora de l'estètica de la dansa (moviment esportiu), en una clara concepció contemporània de la coreografia en què qualsevol moviment és susceptible de ser coreografiat, com és el cas de rodolar. És una composició feta a partir d'una estructura rítmica senzilla i persistent. Com en les altres coreografies els paràmetres dels moviments rotatoris són els mateixos però disposats de diferent manera.

En primer lloc la quantitat de gir és la mateixa que els altres exemples: quarts, mitjos, tres quarts, girs sencers, un gir i un quart, un gir i mig, etc., però queden exclosos els octaus; en segon lloc les orientacions s'organitzen segons el sistema de perpendiculars, però amb la diferència de que l'eix de gir és horitzontal i en conseqüència s'incorporen les orientacions de dalt i baix (cel i terra); en tercer lloc els punts de recolzament són, enlloc dels peus, tot el cos, per la qual cosa els moviments rotatoris produeixen un desplaçament del cos en forma de rodament a causa de la contigüitat dels punts de recolzament; en quart lloc l'eix és horitzontal i està disposat la majoria de les vegades en el sentit fons-davant de l'escenari –fragments A, B, C, D, E, F, G, I, J, K- i en un sol

cas en el sentit esquerra-dreta –fragment H-; en cinquè lloc la visibilitat del cos, contràriament a les altres coreografies, a *Hands* es veu l'interpret en escorç i que és contrastada en el fragment H on es poden veure els ballarins de perfil gràcies als canvis de la situació de l'eix en l'espai; en sisè lloc els trajectes varien en funció del canvi de sentit dels moviments rotatoris que són a favor i en contra de les agulles del rellotge en un joc d'oposició constant. Si *l'Après midi d'un Faune* era una coreografia bidimensional en el pla vertical i frontal de l'escenari, *Hands* és un exemple semblant de com una composició pot ser radicalment diferent canviant tant sols algun dels seus paràmetres compositius: la posició de l'eix. En aquest cas és una composició també bidimensional, però en el pla horitzontal de l'escenari.

*Déjà vu*, l'última coreografia analitzada, representa una combinatòria de tots els paràmetres utilitzats en les altres coreografies i en totes les seves opcions. En primer lloc els moviments rotatoris agafen tot l'espectre dels graus en un sentit i un altre, octaus, quarts, mitjos, voltes senceres com també cercles sencers, mitjos cercles o bé cercles sencers i mitjos; en segon lloc les orientacions que apareixen tenen tot l'espectre que s'han analitzat en les altres coreografies tant les perpendiculars al quadrilàter com a les cantonades amb preeminència absoluta del sistema d'orientacions perpendiculars, on s'hi han d'afegir les orientacions a la parella; en tercer lloc els punts de recolzament per girar són normalment els peus però s'hi afegeixen d'altres com són els propis dels moviments rotatoris per terra com ara genolls, malucs, tronc, mans, i els recolzaments que els ballarins es donen entre ells tant per impulsar com per acabar la força inercial; en quart lloc l'eix acostuma a ser vertical, però també s'hi troben girs amb l'eix inclinat i horitzontal; en cinquè lloc les cares dels cossos que es mostren són els perfils, el davant i el darrere, els perfils de tres quarts i les posicions allargades a terra ampliant considerablement els recursos compositius del moviment rotatori i en conseqüència les múltiples cares; finalment els trajectes que sorgeixen descriuen un espai tan recte com circular, incorporant els trajectes rectes en el sentit dreta-esquerra de *l'Après midi d'un faune*, en el sentit fons-davant de *Shakers*, en els dos sentits davant-darrere, esquerra-dreta de *Hands* i en el sentit circular com *Septet, In the Morgue*.

Al llarg d'aquesta recerca han quedat demostrats alguns plantejaments inicials.

El moviment rotatori és un tipus de moviment amb naturalesa pròpia. Forma part dels moviments que tenen per condició moure's al voltant d'un eix que fa de centre, el qual és equidistant de tots els punts del cos que realitzen aquest tipus de moviment. Es diferencia radicalment de l'altre gran categoria de moviments que tenen en comú la progressió en l'espai com és anar d'un lloc a un altre. El moviment rotatori, contràriament, no busca progressar cap a un altre lloc sinó que es manté en el centre. Quan s'atura comporta com a conseqüència orientar-se cap a un punt de l'exterior. Tanmateix, pot canviar el punt de recolzament que fa de centre, fet pel qual desplega una gran quantitat de possibilitats, que li permet encadenar tipus de moviments rotatoris diferents, i genera múltiples seqüències complexes rotatòries on els peus, les mans, els malucs, els genolls, etc... poden fer de punts de recolzament. La posició de l'eix pot canviar i situar-se en situacions diferents.

La seva expressió és la que es deriva de la força centrífuga i centrípeta. Es tracta d'una força que cal dominar i executar en la seva justa mesura, altrament el cos pot quedar sotmès al lliure arbitri de les lleis inercials i experimentar un gran descontrol que l'anul·li, desconnectat de l'entorn i a mercè de la força de la rotació. El seu domini comporta una concentració en el centre gravitacional a fi d'equilibrar les forces que van endins i enfora del cos.

El moviment rotatori té un caràcter diferenciat, reconeixible i discriminable en qualsevol forma de composició coreogràfica tan per la seva centralitat com pel canvi d'orientació respecte d'un punt de l'entorn, el qual s'assembla a aquella imatge d'un cos amb un milió d'ulls repartits per totes les seves parts, (Blom, Chaplin, 1996, p.669):

*«Si pensamos en el cuerpo como “un millon de ojos”, podemos comenzar a tener una idea del grado del poder de enfoque que un bailarín puede alcanzar.»*

i que segons el moment, aquella part del cos s'orienta cap a un lloc nou com un diamant tallat en tantes cares com la mirada pot generar. D'aquí en sorgeix una gramàtica, on els punts de destinació poden ser definits, anomenats i declinats.

És un tipus de moviment que apareix en ritus i danses de cultures antigues en molts punts del planeta. És un moviment lligat a la història del cos, ja que li és propi per la seva naturalesa antropològica, i que tots els cossos humans n'experimenten les mateixes situacions i conseqüències. Com s'ha vist, forma part tant del món antic, modern, com contemporani. La seva presència és històrica en tant que forma part de la història del moviment del cos, així com també és a temporal, en tant que forma part de l'essència del moviment del cos humà.

Vist així, el moviment rotatori només es pot explicar com una substància primigènica que comporta en si mateixa la seva pròpia essència, com un principi unitari. En aquest sentit és un moviment arquetípic, el qual conté un origen que li ve de la condició antropomòrfica del cos. La seva genealogia és extensa i dispersa dins del món antic.

Situat en el context de la composició coreogràfica, el moviment rotatori és un element que articula el discurs del coreògraf, com una peça més dins de l'ordenació general dels moviments a la qual és impossible de sostreure's. Al costat d'altres elements de moviment, també de naturalesa antropomòrfica, com el traspàs del pes, el salt, la caiguda, les flexió i extensió, cohesiona la frase de moviment de la composició. El moviment rotatori, en termes lingüístics, -com els altres elements-, forma la part nuclear de la frase moviment en tant que és una acció i per tant és un verb. En aquest sentit té a veure tant amb la conjugació del temps com de l'espai. En la mesura que el cos roda sobre si mateix, es repeteix una i una altra vegada, en una multiplicació de la pròpia imatge corporal i que paradoxalment desapareix<sup>19</sup>, però que quan aquest s'atura, el cos recupera tota la seva presència.

---

<sup>19</sup> De la mateixa manera com un triangle rectangle quan gira la seva forma desapareix per formar la imatge d'un con.



## 8.2 Quantificació de les dades

La primera de les conclusions a la qual es pot arribar a partir de les dades obtingudes, és que gairebé no hi ha composició coreogràfica que no pugui prescindir del moviment rotatori ja que apareix en totes les coreografies analitzades en una freqüència generalment elevada. Els lapses de temps entre un moviment rotatori i un altre són relativament curts ja que oscil·la d'un gir en dos compassos a dos girs en un sol compàs. Aquesta dada és indicativa de com n'és de freqüent el moviment rotatori.

Al llarg de l'anàlisi de les cinc coreografies, com que no s'aprecia cap variació en la seva naturalesa es pot afirmar que és un moviment transversal que s'identifica per la força centrífuga i centrípeta generades en funció de la disposició de l'eix, del centre sobre el qual es gira, pel sentit de rotació i per la seva resultant, és a dir l'orientació. En qualsevol de les cinc coreografies es detecten els mateixos factors disposats de maneres diferents, ja sigui en una obra del 1912 com en una altra del 1995.

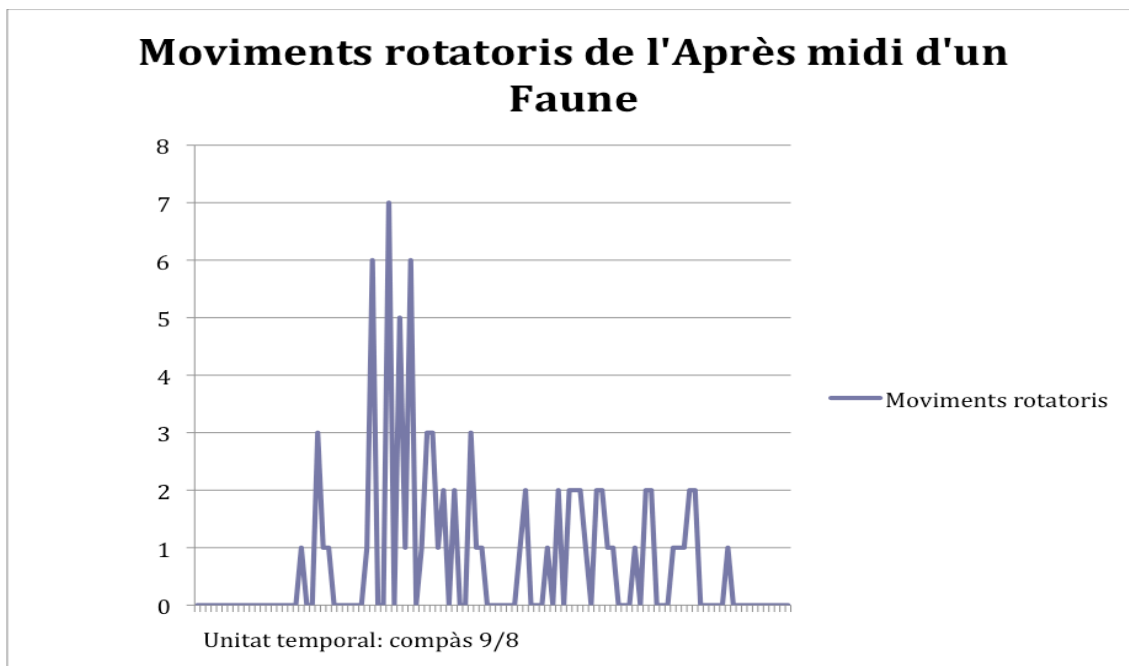
Si es quantifiquen els moviments rotatoris, el que es veu en *l'Après midi d'un Faune* és que apareixen un total de: 81 moviments rotatoris repartits per 9 intèrprets, amb una mitjana de 9 girs per intèrpret al llarg de la coreografia que dura 10 minuts i 41 segons. Tenint en compte que la unitat temporal utilitzada és el compàs musical de 9/8, 12/8 i 3/4, en una quantitat de 110 compassos, la quantitat mitjana dels girs per unitat temporal és de 0,12 girs cada segon, és a dir 1 gir cada 10 segons aproximadament.

Si s'observa la gràfica corresponent en la qual l'eix de les abscisses correspon als compassos i l'eix de les coordenades correspon al nombre de moviments rotatoris, es pot veure la freqüència dels girs. La concentració augmenta en el primer terç de la coreografia. Aquest fet té una lectura dramàtica en tant serveix per introduir els personatges. Durant el segon terç, plantejada la situació dels personatges sorgeix el conflicte tractat en aquest cas com amb una gran contenció de moviments en exclusió dels rotatoris. El descens de la freqüència del moviment rotatori dona peu a fer intervenir els moviments de progressió en l'espai. La tensió entre els personatges va

augmentant i disminuint en funció de la distància espacial entre ells, de l'orientació i dels moviments de les parts del cos.

Els girs no sorgeixen fins al compàs [20], i deixen de tenir lloc abans de finalitzar la peça, en el compàs [99]. Per la qual cosa el disseny de la corba climàtica té el punt àlgid en el primer terç de la coreografia, on es comptabilitzen fins a 7 girs en un sol compàs, realitzats per set intèrprets diferents. Si cada moviment rotatori comporta un canvi d'orientació i a cada canvi la coreografia planteja un nou panorama de frontalitats, es pot afirmar que el paisatge general de la coreografia canvia segons la quantitat de gir, ja que això determina l'orientació. En aquest cas els paisatges corporals es ceneixen exclusivament als perfils de mig cos avall, contrastats per la rotació de mig cos amunt, posició que el cos es veu obligat a acceptar.

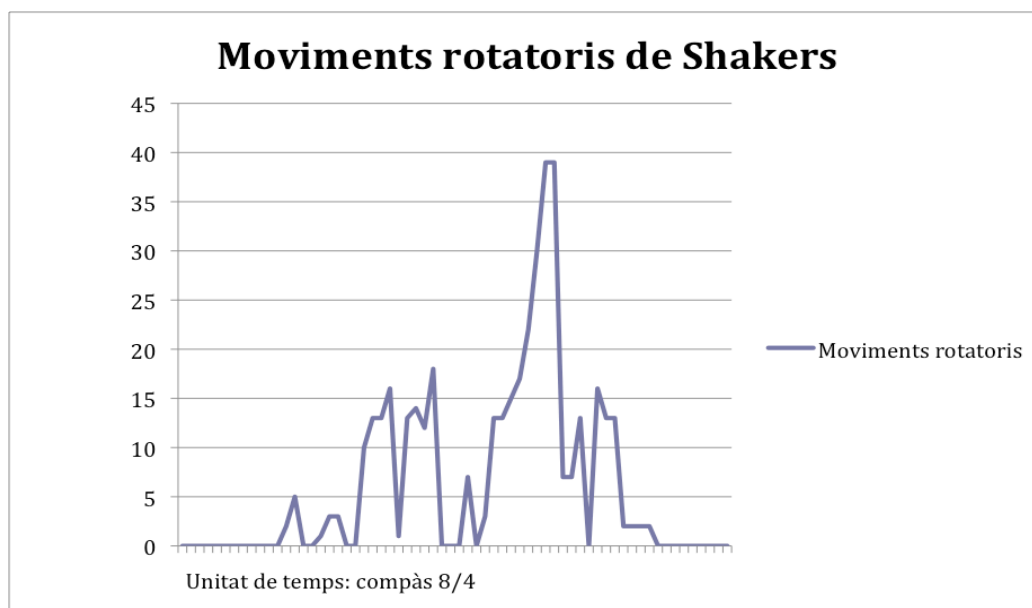
Després, la freqüència es manté en dos girs per unitat de temps, per finalment desaparèixer. En aquest sentit s'explica que l'aspecte general de la coreografia sigui continguda ja que està organitzada a partir d'uns moviments rotatoris de poca amplitud i de la persistència de dues orientacions: dreta i esquerra.



En el cas de *Shakers*, el nombre total de moviments rotatoris és de 399, que repartits entre 13 intèrprets dóna una mitjana 30,6 moviments rotatoris per intèrpret al llarg d'una coreografia que dura 9 minuts aproximadament. Pel que fa a la unitat temporal utilitzada en l'anàlisi, aquesta és el compàs musical, i té una durada regular de vuit negres, essent el valor de la negra en l'escala del metrònom musical = 50 (gairebé 1 negra = 1 segon). La quantitat mitjana dels girs per unitat temporal és de 0,7 moviments rotatoris cada segon.

La gràfica corresponent explica com la freqüència dels moviments rotatoris, augmenta en la mesura que avança la coreografia. La seva concentració entre els compassos [40] i [50] dóna a entendre que el punt climàtic de la coreografia sorgeix en aquest moment, gràcies a la intensitat generada per la concentració de la força centrífuga.

Aquí el moviment rotatori compleix dues funcions fonamentals. La primera representa el canvi d'orientació per tal de què els trajectes canviïn de direcció, i la segona representa el control de la corba climàtica, el dibuix de la qual comença des d'una intensitat mínima, puja a partir del tercer terç de la coreografia amb una concentració de fins a 39 moviments rotatoris en dos compassos repartits entre els 13 intèrprets, moment que representa el seu punt més àlgid, per fer un descens altre cop fins a la mínima intensitat. Gràcies al control de la força centrífuga del moviment rotatori *Doris Humphrey* condueix la corba climàtica de la coreografia.

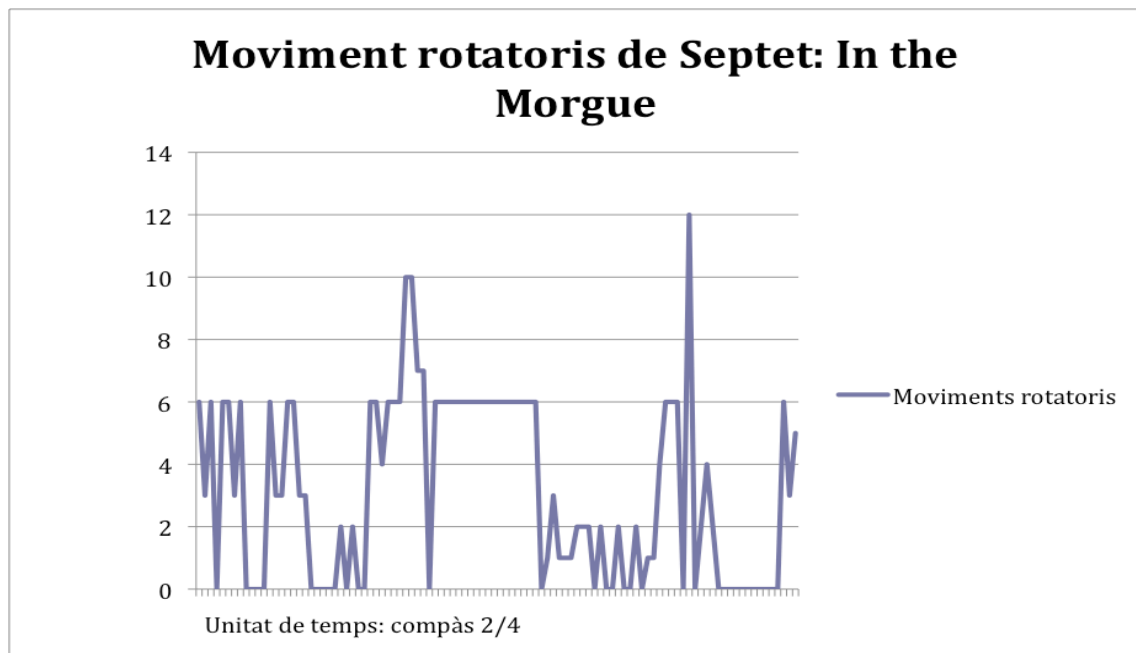


En el cas de *Septet In the Morgue*, el nombre total de moviments rotatoris és de 323 que repartits entre 6 intèrprets dóna una mitjana 53 moviments rotatoris per intèrpret al llarg d'un fragment de coreografia que dura 2 minuts aproximadament.

La unitat temporal utilitzada en l'anàlisi és el compàs musical de 2/4, que té una durada regular de dues negres, essent el valor de la negra de metrònom = 115 en un total de 104 compassos. La quantitat mitjana dels girs per unitat temporal és d'1,79 moviments rotatoris cada segon la qual cosa representa una intensitat força elevada, si es compara amb les dues gràfiques anteriors.

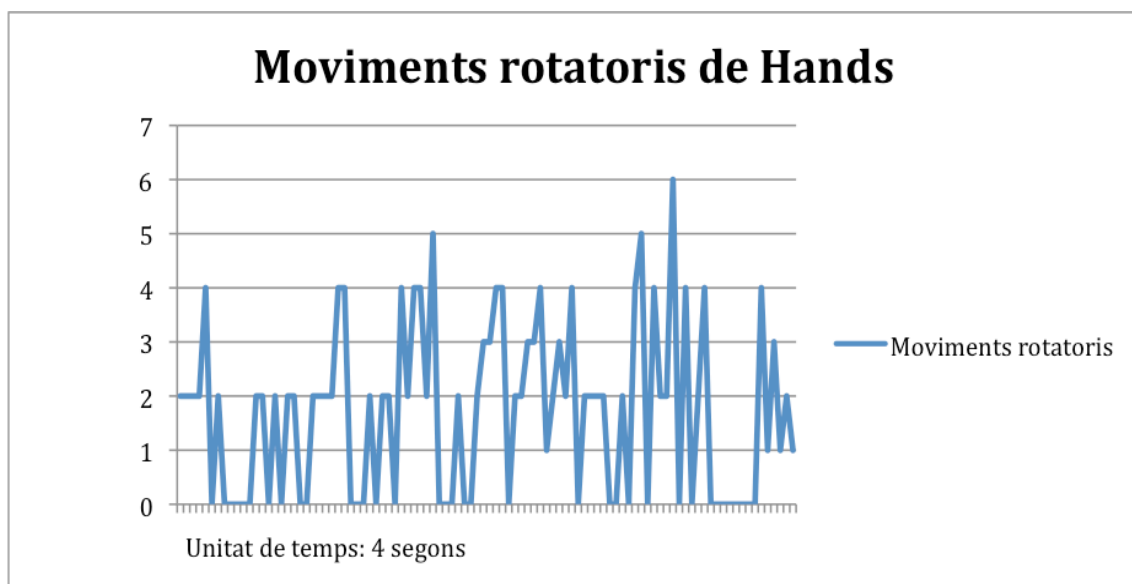
La intensitat de la freqüència dels girs es manté igual al llarg del fragment.

La gràfica corresponent explica com el moviment rotatori és present durant tot el fragment coreogràfic. En aquest cas no hi ha un canvi climàtic apreciable, tant sols en els compassos que van del [38 al 39] i en el [84], en els quals hi ha una freqüència més elevada donada per la concentració de 10 i 12 moviments rotatoris respectivament entre trajectes circulars i girs. La tònica inicial es manté de tal manera que el moviment rotatori és present al llarg de tot el fragment. Com es pot veure no hi ha ni alts ni baixos bruscs en la intensitat de la força centrífuga i els moviments rotatoris es mantenen en un terme mig d'entre 2 a 6, cosa que fa pensar que la coreografia manté un mateix to centrífug constant.



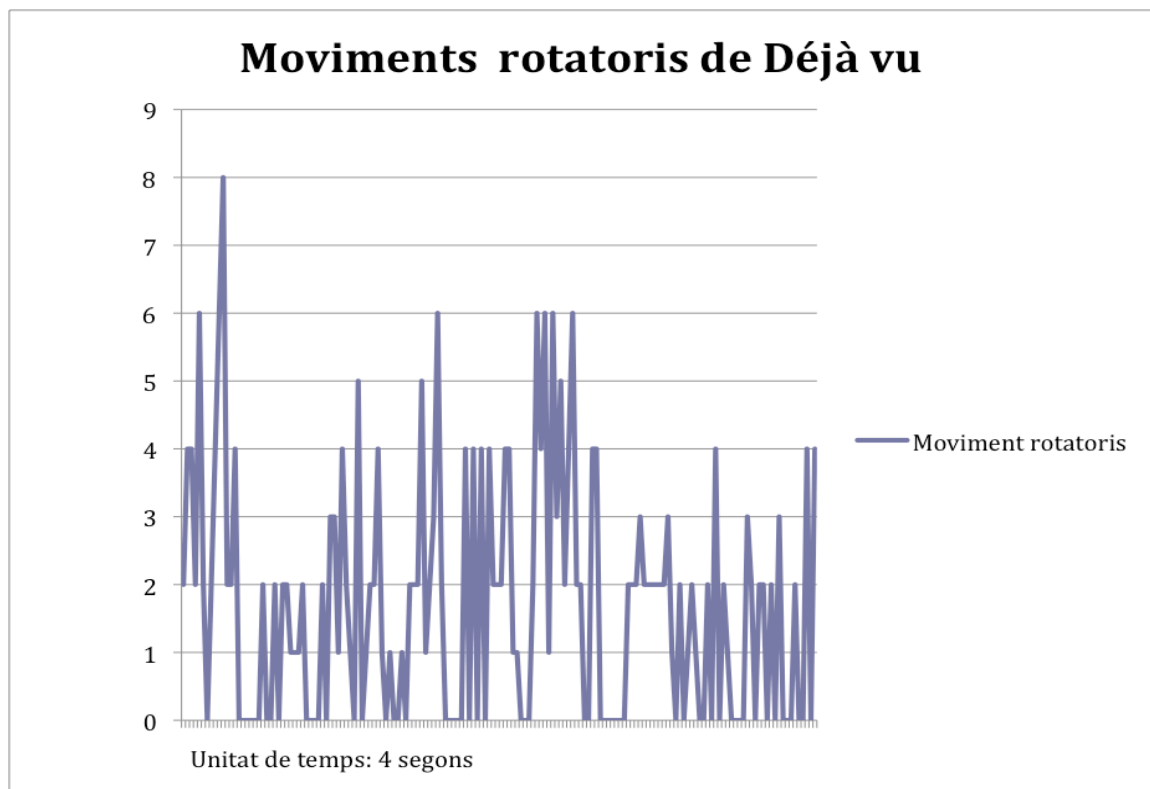
A *Hands* el nombre total de moviments rotatoris és de 166 que repartits entre dos intèrprets representa un mitjana de 83 moviments rotatoris per intèrpret en una coreografia que té una durada de 10 minuts aproximadament. La unitat de temps utilitzada en l'anàlisi és el segon. La mitjana és de 0,26 moviments rotatoris per segon. En el dibuix de la gràfica es pot veure com el punt més àlgid de la coreografia des del punt de vista de la concentració de força centrífuga, està en el tercer terç de la coreografia. La freqüència no és pas més elevada en cap moment de la coreografia llevat del tercer terç. Val la pena mencionar com en *l'Après midi d'un Faune* i *Hands*, en les dues coreografies es fan servir únicament els moviments de girar, el cercle no apareix en cap del dos casos, tanmateix la situació de l'eix representa un antagonisme evident.

És també notori que la coreografia no renuncia mai als moviments de gir, la qual cosa permet concloure que és una acció recurrent al llarg de la coreografia sense la qual una vegada més la coreografia no seria la mateixa, sabent com se sap que l'eix de gir està ajagut a terra, i que per desplaçar-se s'utilitza el moviment de girar en la seva forma de rodolar.



A *Déjà vu*, el nombre total de moviments rotatoris és de 281 que repartits entre dos intèrprets representa una mitjana de 140 per intèrpret al llarg d'una coreografia que té una durada de 11,08 minuts. Així, si la unitat temporal utilitzada en l'anàlisi és el segon i al llarg de la coreografia hi ha una mitjana de 0,42 moviments rotatoris per segon, s'arriba a la conclusió que hi ha gairebé un moviment rotatori cada 2 segons.

A la gràfica es pot veure de quina manera es reparteixen els girs al llarg de la coreografia. A part de les puntes que sorgeixen i indiquen on són els moments més àlgids de força centrífuga, el que ens indica el dibuix és la quantitat de moviments rotatoris i en aquest sentit és pertinent subratllar com amb dos dels intèrprets es poden arribar a realitzar un nombre tan elevat de girs i trajectes circulars amb tant poc temps.



Si es fa una comparació entre totes les dades obtingudes es pot obtenir el quadre següent:

	Moviments rotatoris	Intèrprets	Durada total en minuts i segons	Moviments rotatoris/ intèrpret	Moviments rotatoris/ segon
<i>L'Après midi d'un Faune</i>	81 mr	9	10' 41"	9 mr/i	0,12 mr/s
<i>Shakers</i>	399 mr	13	9'	30,6 mr/i	0,7 mr/s
<i>Septet, In the Morgue</i>	323 mr	6	2'	53 mr/i	1,79 mr/s
<i>Hands</i>	166 mr	2	10'	83 mr/i	0,27 mr/s
<i>Déjà vu</i>	281 mr	2	11' 08"	140,5 mr/i	0,42 mr/s

Si s'observa la darrera columna s'arriba a la conclusió que el moviment rotatori és present en totes les coreografies, amb uns valors de freqüència que oscil·len entre el 0,12 mr/seg (mr = moviment rotatori) de *L'Après midi d'un Faune* fins al valor d'1,79 mr/seg de *Septet In the Morgue*.

Tal i com s'ha dit abans, en la mesura que augmenta aquest valor la força centrífuga de la coreografia creix. En la mesura que aquesta es concentra en petits lapses de temps al llarg de la peça, s'assoleixen punts més àlgids de clímax.

Tot plegat dóna prou evidències de què l'estructura de la peça, depèn en bona mesura d'aquest tipus de moviment transversal, per crear intensitats climàtiques a través de la modulació de la força centrífuga i dels canvis d'orientació, ja sigui en un 20% com és el cas de *L'Après midi d'un Faune* o com en quasi un 200% com és el cas de *Septet, In the Morgue*. Efectivament la força centrífuga, patrimoni del moviment rotatori, forma part juntament amb d'altres moviments bàsics, d'una estructura que sustenta la peça. Com totes les estructures, construïdes per un nombre indeterminat d'unitats úniques i específiques que s'articulen de maneres diferents, el moviment rotatori com una peça més, té una presència important en un art tant efímer com la dansa.

### **8.3 Dimensions poètiques i estètiques del moviment rotatori**

A partir d'aquesta recerca, he detectat noves línies d'estudi que no tenen a veure tant amb la morfologia o l'articulació del discurs coreogràfic, sinó amb qüestions de caràcter antropològic, simbòlic, poètic, estètic o religiós i que per la seva profunditat necessiten ser tractades, en un altre treball més ampli. En aquest capítol esbossaré alguns d'aquests aspectes, que per la seva dimensió s'han d'analitzar des d'altres perspectives sota la llum de nous camps d'estudi.

S'ha vist que el moviment rotatori és un moviment que travessa la història del cos en la seva capacitat d'articular la dansa, en una dimensió antropològica. També és un moviment transversal a tots els estils de la dansa, ja sigui particular d'un coreògraf o compartit per un grup o comunitat. És un moviment freqüent i usat àmpliament en les coreografies analitzades, però també es pot intuir, que ho és en d'altres coreografies. Tanmateix l'ús d'aquest moviment afecta directament a l'estètica de la coreografia aportant elements que van més enllà de l'estructura, com és la poètica i la simbolització. Aquí s'enumeren tres línies que seran tractades succintament en els capítols següents: el moviment rotatori i el centre, el moviment rotatori i l'orientació i el moviment rotatori i el temple.

#### **8.3.1 El moviment rotatori i el centre**

El moviment rotatori, juga un paper de primer ordre com a categoria expressiva de la composició de la dansa, en tant que desvetlla les forces de rotació centrífugues, centrípetes i inercials. A partir de la força rotatòria, el cos acomoda els impulsos i els punts de suport per generar i conduir l'acció, i així el flux del moviment s'impregna d'aquesta força i el caracteritza. Per assolir-ho, el cos necessita un punt de suport, és a dir, un centre. Aquest punt, de vegades serveix per progressar en l'espai en l'acció de traspassar el pes, en la d'elevat el cos, i com també en la de la rotació. La coincidència del punt de suport per fer aquestes accions, fa que es pensi el moviment més en termes de caiguda i elevació, de flexió i contracció o de tensió i relaxació, i s'oblida



amb molta freqüència, el moviment rotatori com a element nuclear de la dansa. Aquest punt és de fet el centre, entès com un lloc equidistant de la perifèria.

L'expressió de la coreografia depèn de l'articulació de les forces de centrifugació i inercials, però també de la localització d'aquest punt central o suport. De vegades l'executant es tanca dins la força centrífuga i el moviment va cap al centre del cos, o al contrari, quan la força centrípeta és la que pesa més, llavors l'executant sembla sortir d'ell mateix. El fet crucial, és mantenir en equilibri les dues forces a fi de que l'executant pugui situar-se en el centre mateix del moviment rotatori com a únic lloc immòbil i així, promoure' l. Efectivament el cos ancorat en el centre, manté l'equilibri com una conseqüència necessària d'aquest tipus de moviment.

No hi ha cap coreògraf que no hagi treballat amb el moviment rotatori. Un dels casos més paradigmàtics és Mary Wigman en la seva peça *Drehentanz*. Santos Newall explica com la coreògrafa (Santos Newall, 2009, pgs. 146-147), inspirant-se en el símbol del ying-yang, i en les danses místiques dels dervixos sufís -que Laban li havia mostrat i de les quals n'havia rebut una profunda influència, fa de la rotació el centre de la seva tècnica coreogràfica:

*«The vertical centre of the ying-yang represents the mystic 'centre', where there is no rotation, no restlessness, no impulse, nor any suffering of any kind. It is the still point of the turning world, as T.S. Elliot described it in Burnt Norton. These philosophical ideas run throughout Mary Wigman's writings about turning and the circle. And training to turn and spin was central to her pedagogy over span of her teaching life. They also formed the theme of her 1926 solo Drehentanz, or Monotonie Whirl, in which she spun for seven minutes without stopping.»*

Certament, en múltiples exercicis de la tècnica de Mary Wigman, la presència del gir i del cercle és constant (Hirvikallio, 1990)<sup>20</sup>. El centre, és l'origen místic de rotació, els efectes del qual desapareixen tal i com està expressat en el poema citat per Santos en

---

<sup>20</sup> Un testimoni d'aquesta pedagogia és el recull dels exercicis d' Ann Hirvikallio, en cinetografia Laban, a partir del seminari impartit per la professora *Gundel Eplinius* a Frankfurt a l'any 1986-87.

el text anterior de T.S. Elliot *Burn Norton* (Elliot, 2009). Són absolutament reveladores les paraules que Mary Wigman escriu (Wigman, 2002, pg. 42) sobre la seva experiència del solo giratori de *Drehen Tanz* o *Monotonía* i que queden resumits en aquest text:

*«A grandes pasos y por encima de los gestos acompasados y giratorios de los brazos, había el gran círculo del espacio, lanzado como un arco, estrechándose en espiral y concentrándose en un solo punto que se llamaba, convertía y era: centro.»*

L'experiència del moviment rotatori comporta passar pel cercle de l'espai, per concentrar-se en l'espiral i finalment arribar al centre. Llegint la continuació del mateix text (Wigman, 2002, pg. 42), s'hi descriu com la rotació esdevé acció monòtona, passiva, repetida sempre igual :

*«Después nada más, tan solo la rotación implacable alrededor de su propio eje. Fijado en el mismo punto y girando en la monótona rotación, hasta que los giros parecían desprenderse de mi cuerpo y el mundo exterior comenzaba a girar. No girar uno mismo, sino ser girado, ser el centro, ser el epicentro sereno en el torbellino de la rotación.»*

L'exercici del gir implica la repetició d'allò mateix, sempre igual i sempre diferent, en un etern retorn. La repetició representa una realitat invariable, insubstituïble en la seva singularitat. La rotació implacable repetida una i una altra vegada igual a si mateixa, conduïda en la seva passivitat per la inèrcia, és paradoxalment sempre diferent, ja que la repetició no és mai un còpia exacta sinó una successió de semblances com diu Deleuze (Foucault, Deleuze, 1995, p. 51):

*«Se puede representar siempre la repetición como una semejanza 'extrema' o una equivalencia perfecta.»*

Les referències de l'entorn desapareixen durant la rotació. El davant, el darrere i els costats deixen de ser referències de l'arquitectura del cos i desapareixen dins del remolí rotatori. De la mateixa manera, desapareixen les referències de l'espai de l'entorn i es dissolen progressivament fins a convertir-se en un eix que va de la terra al cel, sense fi (Wigman, 2002 pg. 42):

*«Arco y cúpula, sin cielo encima de mí –sin dirección, sin fin-, un suave balanceo, los brazos estirados, doloroso y extático, en un aumento de pasión autodestructiva, flujo y reflujo; más alto, más rápido, aún más rápido, el torbellino me poseía, el agua subía, el remolino me aspiraba; más bajo, más alto, más deprisa, perseguida arrastrada, azotada...¿no se parará nunca todo esto? ¿Porqué no decimos la palabra redentora que pondría fin a esta locura? En el último desesperado esfuerzo volvía a encontrar el control de mi voluntad. »*

En virtut d'aquest eix, els altres eixos cardinals que li són perpendiculars, fan visible la perifèria esfèrica de la rotació.

Tanmateix, la força centrífuga pot anul·lar la possibilitat d'estar en el centre. Per exemple si el moviment rotatori fos semblant al de l'huracà, el seu remolí provocaria la destrucció. L'huracà quan passa no deixa res al seu lloc, la seva força centrífuga s'endu tot el que troba al seu pas i provoca el caos<sup>21</sup>. Però per això mateix, l'ull de l'huracà que és el centre, és l'únic lloc on hom pot estar sense ser llençat cap a la perifèria.

Tot i així, la permanència en el centre, comporta la pèrdua dels referents exteriors. L'oblit de l'entorn representa per a l'executant la necessitat de concentrar-se en si mateix. Conseqüentment el seu cos, sotmès a la rotació, es torna en la retina de l'observador, matèria desfigurada, figura desmaterialitzada, imatge il·lusòria, és a dir un producte de la retina. La conseqüència de la concentració en si mateix, és la creació d'una imatge diferent, és un altre; és a dir que del 'si mateix' sorgeix la paradoxa de crear la imatge d'un altre.

Perquè quelcom giri es necessita un punt fix. Un lloc des d'on articular l'acció de la rotació. Aquesta és en essència la dansa. Un punt fix per assolir el moviment. Tot el cos és un sistema articulat de punts fixes per poder-se moure. El moviment rotatori comporta la desaparició del cos per transformar-se en imatge circular com a

---

<sup>21</sup> En la mitologia grega s'explica que Hefest fill de Zeus és coix i quan camina fa trajectes serpentejants, confon totes les direccions de l'espai i crea un remolí (Vernant J.P., Vidal-Naquet, 2002, pg. 50). En aquest sentit, s'associa aquest mite al del *diablo cojuelo*, el qual amb la seva coixera crea sinusoides, és capaç de generar amb la seva força tornados i en conseqüència provoca la destrucció.

conseqüència pel fet concentrar-se en un sol punt: el centre de gir. T.S. Eliot, en el poema *Burnt Norton*, citat més amunt per Santos Newall, escriu:

*«At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;  
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,  
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,  
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,  
There would be no dance, and there is only the dance.»<sup>22</sup>*

Gràcies al punt fix el món està en moviment perpetu. La fixació i la rotació sembla un contrasentit, però en ell hi ha la dansa. A partir de la immobilitat del lloc fix no hi ha ni moviment, ni detenció, ni elevació, ni descendiment. I tanmateix la dansa és l'únic que existeix en tant que és passat, present i futur, temps del verb reunits en el punt immòbil. Però on és aquest punt? On és aquest centre de la circumferència? Certament, no se sap on és el punt des d'on gira el món, des d'on dansa. Tal vegada aquest punt sigui Déu és a dir l'eternitat. O si més no com deien els antics, Déu és l'esfera que gira, una esfera perfecta, el centre de la qual equidista de tots els seus punts i en tots els seus moments. El centre és qui genera l'esfera i és en aquest sentit, l'esfera, en situar-se a tot arreu, gràcies a la seva rotació immutable, és un centre que està a qualsevol lloc i al mateix moment. Citant a Borges J.L. el qual cita a Pascal diu (Borges, 1952):

*«La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.»*

El centre està en el cos, i el cos pot estar a tot arreu. El cos per la força de la gravetat ocupa un lloc i aquest lloc és el seu centre. Com diu Hutchinson-Guest, A.,

---

<sup>22</sup> 'En el punto inmóvil del mundo en rotación. Ni carnal ni descarnado ni desde ni hacia; allí en el punto inmóvil, está la danza, ni movimiento ni detención. Y no se diga que es fijo el lugar que reúne el pasado y el futuro. Ni procedencia ni dirección, ni elevación ni descenso. Sin el punto, el punto inmóvil, no habría danza y la danza es lo único que existe'.  
(traducció: Esteban Pujals Gesalí).

(Hutchinson-Guest, 1977, p. 35-37) el lloc no és allí on el cos era abans d'iniciar un desplaçament, sinó que el lloc va on va el cos, sempre.

### 8.3.2 El moviment rotatori i l'orientació

La conseqüència immediata del moviment rotatori i en concret del gir és el canvi d'orientació del cos respecte a l'espai de l'entorn i per tant és un recomençament, una recol·locació, una gramaticalització de l'espai, que és assenyalat de nou. L'orientació comporta, entre d'altres coses, una relació entre el temps passat i el que arribarà. És a dir que crea una nova paradoxa formulada entre la continuïtat i l'escissió. Abans de començar el moviment rotatori, el cos està orientat cap a un punt de l'espai de l'entorn i després d'executar el moviment rotatori canvia d'orientació i com un film, el lapse de temps que passa entre una orientació i una altra representa un buit ocupat pel moviment rotatori. Aquest buit és un tall, un salt, que ofereix la possibilitat de llegir els punts de les orientacions com una continuïtat feta de discontinuïtats.

Hi ha una relació entre el cos i l'espai de l'entorn. Una part de l'espai de l'entorn queda assenyalada. És un punt de l'espai designat per l'orientació del cos, és un canvi radical de referents. Aquest canvi és un senyal per a un nou lloc per a una nova via, trajecte o camí, al qual l'executant s'hi dirigeix.

Es pot considerar que el cos es re-orienta, una i altra vegada per l'acció del moviment rotatori, cap a un punt diferent (o igual, pel cas és el mateix) de l'espai de l'entorn. Aquest punt pren un relleu i té una significació determinada. Tot allò que es faci cap aquella orientació destacarà d'entre les altres per la relació direccional que s'estableix. Però també a l'inrevés, cada vegada que l'espai de l'entorn experimenta una diversificació, es genera la construcció d'un espai polièdric.

El cos s'orienta en l'espai gràcies a la direcció que prenen els membres superiors i inferiors cap enfora, en la seva mobilitat. Tal com diu Laban (Laban, 1966, pg. 10):

*«We must distinguish between space in general and the space within the reach of the body. In order to distinguish the latter from general spaces, we shall call it personal space or the "Kinesphere". The kinesphere is the sphere around the*

*body whose periphery can be reached by easily extended limbs without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot, which we call the "stance". We are able to outline the boundary of this imaginary sphere with our feet as well as with the kinesphere lies the rest of the space, which can be approached only stepping away from the stance. When we move out of the limits of our original kinesphere we create a new stance, and transport the kinesphere to a new place. We never, of course, leave our movement sphere but carry it always with us, like an aura.»*

La cinesfera (kinesphere) és l'esfera imaginària intermèdia entre l'espai del cos i l'espai de l'entorn que permet orientar-se. Cada vegada que es canvia de lloc l'esfera és transportada amb tot el cos com un aura. Així s'accedeix a la codificació dels punts de l'espai, que a partir de la direcció escollida des del centre corporal dels membres en moviment, es projecta cap a la cinesfera, la travessa i acaba per dirigir-se cap al punt de l'espai exterior.

Que el cos quedi orientat cap a una o altra direcció afecta directament a l'estètica de la composició. Veure el cos de cara o d'esquena, és un nou paisatge corporal. La raó principal és que la rotació és un element compositiu no només físic sinó poètic, generador d'imatges. Veure' l negant al mateix temps la seva frontalitat o el seu darrere en l'acció de la rotació, és a la vegada l'afirmació i la negació de qualsevol paisatge corporal.

Quina és la significació de l'orientació? Tot s'ordena a partir del nostre cos. El dalt, el baix, la dreta, l'esquerra, el davant o el darrera, influeixen poderosament en la comprensió de l'espai corporal. Gràcies a aquesta arquitectura que estructura l'espai del cos, l'entorn també es dissenya segons la seva imatge i semblança amb la cinesfera com a intermediària. Així, l'orientació del cos promoguda pel moviment rotatori, és producte d'un diàleg com també d'una confrontació amb l'entorn. En la mesura en que el cos es reflecteix com un mirall d'infinites cares en l'arquitectura de l'entorn, s'estableix una íntima relació de superfícies, línies i punts.

En les coreografies analitzades hem vist com els ballarins s'anaven orientant una i altra vegada cap a punts diferents de l'espai en un diàleg perpetu entre els executants i

l'espai de l'entorn, a través del moviment rotatori. Tanmateix el cas de *Dreher Tanz* de la Wygman en què gira durant set minuts, és inusual. Al contrari, la majoria de les coreografies introdueixen petites dosis de rotació ja que excedir-se en el moviment de rotació pot resultar autodestructiu pel mateix executant.

En el cas de *l'Après midi d'un Faune*, les orientacions utilitzades són cap a dues direccions: a dreta i esquerra de l'escenari. Per a l'espectador només hi ha dues designacions possibles de l'espai: orient i occident, est i oest que marquen indefectiblement l'estètica de la coreografia<sup>23</sup>. Les dosis de rotació duren segons o fraccions de segon i serveixen per canviar la direcció dels passos dels personatges. Hi ha una presència més gran de l'orientació, que no de la rotació. Aquest fet afecta directament a l'angle del cos que ha de ser vist des de l'espectador a fi d'establir el diàleg requerit pel coreògraf. Així el paisatge corporal es dibuixa de perfil des de la cintura cap avall i de cara en una torsió del bust de cintura cap amunt.

En el cas de *Shakers*, les orientacions ja no només tenen el sentit est i oest (dreta i esquerra) sinó que també s'incorpora la dimensió nord-sud. Tota la coreografia es regeix per aquesta organització dels quatre punts cardinals<sup>24</sup>. Els eixos perpendiculars a les parets del quadrilàter escènic són els receptors de les orientacions. Només en alguns casos molt determinats els ballarins prenen les orientacions cap a les diagonals per reforçar moments culminants de la peça.

La majoria dels girs tenen la funció de canviar d'orientació enlloc de generar una acció centrífuga : d'est a oest, de nord a sud, d'est a sud, de sud a oest, d'oest a nord, de nord a est i a l'inrevés; com també en algun moment àlgid els ballarins prenen orientacions intermèdies com ara a nord-est o nord-oest. Tot i haver-hi gran quantitat de girs, aquests duren segons, i només tenen la funció de reorientar el cos dels

---

<sup>23</sup> *L'Après midi d'un Faune* és de fet una coreografia creada a l'entorn del *Decumanus*. Era la línia que servia per delimitar l'orientació est-oest dels assentaments grecs i romans. Abans de fixar la ciutat o el campament en el territori, el sacerdot traçava aquesta línia a fi d'articular la retícula dels carrers i les illes per situar els edificis o tendals.

<sup>24</sup> *Shakers*, podria considerar-se com una coreografia a organitzada a l'entorn del *Decumanus* i el *Cardo*, és a dir sobre l'orientació est-oest i nord-sud. De fet el quadrilàter escènic incorpora sense cap dubte aquest pòsit cultural d'occident.

ballarins. En algun cas, a fi d'il·lustrar els moments de trànsit, sorgeix en algun moment àlgid de la coreografia un moviment giratori d'una durada més llarga i contínua, que busca la desconexió de l'executant de la caixa escènica per només centrar-se únicament en la força estàtica inercial que en la seva monotonia es connecta amb la revelació divina.

En el cas de *Septet, In the Morgue*, el moviment rotatori també té la funció de reorientar els ballarins cap a les direccions diferents de l'espai. Si bé en els casos anteriors s'havien utilitzat fonamentalment les quatre direccions cardinals, aquí se n'utilitzen vuit, és a dir les orientacions intermèdies. També, tot i que hi ha un nombre suficient de moviments rotatoris, la majoria apareixen per complir la funció de canviar de l'orientació del cos. No obstant hi ha un fet distintiu i són els trajectes circulars o en espiral que obren l'espai i descobreixen trajectes i llocs inesperats.

A *Hands* com en *l'Après midi d'un Faune*, hi ha un ús restrictiu del moviment rotatori. Aquí però l'eix de gir és horitzontal. Si es comparen les dues coreografies, es pot observar com l'utilització de l'eix pot decantar d'una manera radical l'estètica de la coreografia. Tot i que la coreografia es basa únicament en el moviment rotatori, cada vegada que aquest apareix, està dosificat d'una manera molt mesurada. Cada moviment rotatori ve precedit per una pausa en l'orientació novament adquirida. La posició aturada del cos permet recuperar el diàleg amb l'espai de l'entorn trencat constantment per la discontinuïtat del moviment. Les dues primeres parts de la coreografia, els cossos s'orienten bàsicament cap a l'eix est-oest. L'eix nord-sud hi és però només en la disposició horitzontal de l'eix de gir.

A *Déjà vu*, intervé un element desconegut que li dóna a la peça una nova dimensió estètica respecte a les altres coreografies analitzades. L'enfrontament entre els dos personatges es dóna a través dels moments de rotació, d'orientació i re-orientació. La dualitat rotació-orientació serveix al coreògraf per explicar la rivalitat entre els dos personatges. L'orientació ja no és només cap a l'espai, sinó també cap a l'altre personatge que queda assenyalat per la presència del contrari, per l'acarament, per l'enfrontament de dos fronts. Però la disposició de l'eix de gir en alguns passatges



ofereix noves orientacions. El fet de rodolar per terra fa emergir una dimensió diferent de la cardinal, i el cos s'orienta també cap a baix o cap a dalt de l'espai. La disposició d'aquests recursos dóna a la peça una gran complexitat compositiva a causa de que a més de fer servir les quatre orientacions cardinals bàsiques, també s'utilitzen les altres quatre orientacions intermèdies dels moviments rotatoris, com també de les orientacions sorgides de la disposició de l'eix de gir, tant en la vertical com en l'horitzontal, les quals aporten la focalització del cos cap al cel i a la terra.

En aquest ordre de coses sorgeix amb un relleu inusitat la paradoxa del moviment rotatori que representa la desaparició de la consciència de l'espai de l'entorn per centrar-se en el centre, per donar pas a una nova orientació, al retorn de la consciència de l'espai de fora. Després de viatjar a dins mateix de la rotació, l'executant torna a 'lligar' el cos en l'espai de l'entorn.

L'experiència del moviment rotatori, comporta la necessitat del retorn. Seguint el text citat més amunt de Wygman (Wigman, 2002, pg.42) aquesta descriu la necessitat d'aturar-se i de contrarestar l'impuls a fi de recuperar en l'aturada de la força centrífuga l'orientació. Diu així:

*«Un espasmo atraviesa el cuerpo, incrementando la fuerza de la inmovilidad; ahora el cuerpo está estirado, sobre la punta de los pies, los brazos levantados como si fueran a aferrar un soporte inexistente. Una pausa, un aliento suspendido, largo como la eternidad, algunos segundos... y después la brusca relajación, el cuerpo distendido cayendo en profundidad, con la única sensación de estar completamente separada de su cuerpo y en este estado un solo deseo, no tener que salir jamás, poder quedarse así hasta la eternidad.»*

Hi ha la necessitat de persistir en el lloc, i ancorar-se a la terra. Necessita una força sobrehumana per activar la voluntat, en un darrer esforç per tal d'aturar la folia de la rotació i recuperar la connexió amb l'entorn.

Després de la rotació retorna i re-connecta el cos. Aquí el desig d'orientació representa el desig de permanència absoluta a partir de la presència del cos.

En el comportament religiós, l'orientació forma part de nombrosos rituals que tenen a veure amb els seus mites. Tots ells deriven de l'espai sagrat (Eliade, 2001, p. 199).. També la dansa en part, és una qüestió d'orientar-se en l'espai escènic com una de les accions del seu ritual fonamental

### 8.3.3 El moviment rotatori i el temple

L'arquitectura del cos reflecteix la de l'entorn. De la mateixa manera que l'espai de l'entorn conté l'espai del cos aquest conté un lloc interior. Pels antics aquest lloc era considerat com un límit que diferenciava el fora i del dins. Arola R. recull aquest text del llibre del Zohar (Arola, 1985, pg. 33):

*«Les diverses parts del cos estan conformades com la saviesa divina. La pell representa el firmament, que s'estén arreu i ho cobreix tot com un vestit. La pell recorda el costat dolent de l'univers, l'element que és tan sols extern i sensible. Els ossos i les venes són com el carro celestial, forces que existeixen internament, i que nosaltres considerem com a serventes de Déu.»*

Dins de la pell és on resideix el centre, el misteri que relaciona la terra amb el cel. El text segueix dient :

*«Tanmateix tot això és encara un vestit, ja que és tan sols en l'ésser intern on nosaltres trobarem el misteri de l'home celestial. Exactament com és l'home terrestre, és per dintre l'home celestial. Perquè tot el que hi ha aquí és tan sols una imatge del lloc que té a dalt.»*

El cos és considerat simbòlicament com un temple interior. No en va el moviment rotatori que experimenten els dervixos, és una experiència de la unió del centre del temple interior que és el cos amb el cel, i viceversa.

El temple interior mostra el temple exterior. L'entorn del cos també té, doncs, un dalt celestial, un baix terrenal, un davant que és la façana principal, un darrere, una dreta i una esquerra com el cos. Però què és en realitat el temple exterior? És l'entorn a partir del qual es designen les direccions, es marquen i demarquen els punts. És el lloc a partir del qual el cos s'orienta.

Ortiz (Ortiz, 1984, p. 148) descriu com antigament, els sacerdots grecs i després els romans, establien una divisió en l'espai celestial i terrenal, a fi de demarcar un lloc anomenat *templum augurale*. *Templum* significava també allò tallat, demarcat, un espai ritualitzat, és a dir que es deixava compartir amb els mites que li donaven forma i així en la seva convivència el temple es con-templava.

L'endeví dividia l'espai en quatre parts, una divisió que es reproduïa tant en els campaments com en les ciutats. En primer lloc s'establia la direcció est-oest fixada per la línia del recorregut del sol, perpendicular a aquesta s'establia la direcció nord-sud, definint els quatre sectors. Aquestes línies eren denominades *Decumanus* i *Cardo* i donaven peu a l'organització dels quatre punts cardinals. En la cruïlla de les dues línies s'instal·lava el lloc principal del campament o de la ciutat. Després seguia la mateixa disposició els carrers i els edificis. El temple era situat de cara al sud i aquest punt cardinal era per on s'hi entrava, el santuari es situava al nord. El temple era doncs una demarcació, un tall, una separació com també un lloc habitat per la divinitat i un lloc per a la contemplació. De fet el símbol del temple busca la unió del quadrat amb el cercle.

D'aquesta manera la base del temple era quadrada, i la cúpula era rodona com a expressió del cel. El cos entès com a temple, en la seva relació amb l'espai, quan es lliura a voltar, no es pot deslligar del seu caràcter multidimensional terrenal i celestial. La següent cita de Biedermann suggereix que el moviment rotatori comparteix els dos contraris el de la circularitat i la quadratura en la seva dimensió simbòlica (Biedermann, 2004, pg. 110):

*«En el círculo no puede verse comienzo ni fin, ni dirección ni orientación, y se concibe “ el pabellón del cielo” como una cúpula redonda – también a consecuencia de las órbitas circulares de la estrellas alrededor del polo celeste- por lo cual el círculo simboliza también el cielo y todo lo espiritual.»*

Tot i que la rotació del cos depèn del centre; en la seva circularitat perifèrica generada per la cinesfera, és després una vegada més que la cúpula celestial sorgeix quan l'executant es lliura a la rotació.

*«Desde el punto de vista de la simbología, forma contraste con el círculo el cuadrado, que en oposición a él designa el mundo terrestre y lo material. El círculo simboliza Dios y el cielo, el cuadrado tierra y el hombre. El proverbial problema de una 'cuadratura del círculo', la conversión de un cuadrado en un círculo de igual superficie (con medios puramente geométricos) significa por lo tanto el esfuerzo del hombre por hacer pasar su propia sustancia a la divinidad, o sea purificarse para llegar a lo divino.»*

La rotació del cos doncs és l'assoliment de la integració del cercle i el quadrat en un procés de purificació per arribar al diví. S'entén doncs amb aquesta cita el plantejament de la coreografia de *Shakers*. Però només això, sinó també el procés pel qual passa el cos de l'executant quan se sotmet a l'acció rotacional.

Es podria concloure que el quadrilàter escènic representa el temple, els intèrprets s'hi orienten una i una altra vegada després de l'acció de la circularitat de la rotació, com un diàleg entre dos temples, és a dir una dialèctica on coincideixen els contraris.

Una total simbiosi entre el temple exterior i el temple interior del cos. L'acció de la rotació és l'assumpció física de l'experiència del cel (el cercle, la rodona, el gir), amb l'experiència de la terra (el quadrat, l'arquitectura del temple). Cada vegada que el cos s'orienta és conscient de la direcció, de la relació que estableix amb el temple a través dels punts cardinals.

Es pot identificar l'espai de l'entorn amb el temple exterior i el cos amb el temple interior sense oblidar el filtre intermedi de la cinesfera, on la relació entre aquests dos temples és la mateixa dansa. Un diàleg fet de cares (les del temple interior i l'exterior) de façanes que es miren, s'assenyalen, que s'identifiquen, es reconeixen i s'anomenen. Un diàleg, que la dansa, una i una altra vegada repeteix amb una gran freqüència tal i com s'ha vist en la dissecció anterior de les coreografies en aquest treball de recerca.

El temple del cos, sotmès al procés del moviment rotatori pot viure l'experiència en dos sentits, el de l'assoliment de l'equilibri harmònic del moviment còsmic com en les danses dels dervixos sufís o bé en el remolí destructor de la força centrífuga com en el text de Mary Wigman. En el primer cas el cos descriu l'òrbita celestial eterna, en la monotonia perpètua del moviment circular, ancorat en el seu centre dins de la paradoxa de la immobilitat rotatòria a imatge i semblança de la cúpula rodona del temple. En el segon cas el cos experimenta un desbordament de la força centrífuga i inercial que condueix el temple del cos cap al descontrol, al caos i a l'autodestrucció.

De fet el cos, és el temple interior que viu de la dialèctica del moviment del món: la seva creació i destrucció.

Tornant al text de Mary Wigman, citat més amunt, es pot veure com se sent destruïda però també recuperada i redimida, com si fos rescatada per la força de la pròpia voluntat, del moviment de la rotació. En aquest sentit la destrucció donarà pas a una nova recuperació.

Aquesta visió simbòlica, representa tres aspectes del temple interior tal i com es pot observar en el text antic citat per Raimon Arola (Arola, 1986, p.16) i és transferible a la situació de l'intèrpret quan experimenta la rotació en lapses de temps molt reduïts:

*«Hay, pues, tres aspectos del templo: el templo primero y arquetípico, el templo destruido y el templo reconstruido [...] Es como decir que nosotros mismos somos el templo construido, el templo devastado y el templo reconstruido [...] es una experiencia personal, algo muy ligado a la experiencia de vivir; el auténtico templo de la divinidad no puede estar en un conocimiento impersonal, sino que necesita estar en una realidad encarnada, como la realidad del hombre que está viviendo. »*

Tres aspectes que posen al descobert la tesi, l'antítesi i la síntesi del cos. És dir, en primer lloc l'afirmació del cos en la presència, en segon lloc la seva negació a partir de la rotació i en tercer lloc el retorn a l'orientació negant la negació que representa la rotació.

El cos després de la rotació, és altra vegada reconstruït en el seu afany de recuperar la presència i la permanència.

## 9 Bibliografia

### Llibres

Amades, J., (1982). *Costumari Català, vol. IV*. Barcelona: Salvat editors, Edicions 62.

Arola, R., (1985). *L'arbre, l'home, el temple*. Barcelona: Obelisco.

Arola, R., (1986). *Simbolismo del templo*. Barcelona: Ediciones Obelisco.

Biedermann H., (2004). *Diccionario de símbolos*. México: Paidós.

Blom, L. A. i Tarin Chaplin L., (1996). *El acto íntimo de la coreografía*. Instituto Nacional de Bellas Artes: México.

Blum, O., Vanable, L., Hutchinson A., Grelinguer E., Marriett, J., Topaz M., (1978) *Doris Humphrey: the collected works*, vols. I - II. New York: Dance Notation Bureau.

Borges, J.L., (1952). *La esfera de Pascal en Otras inquisiciones en Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Brewer, P.J., (1986). *Shaker communities, Shaker Lives*. University Press of New England.

Challet-Haas, J. (1997), *Manuel partique de la danse classique*. Paris: Amphora.

Challet-Haas J., (2008). *Gramàtica de la notació Laban vols. 1-2 i Simbolització del moviment dansat*. Diputació de Barcelona, Institut del Teatre: Barcelona.

Cunningham, M., Lesschaeve, J., (2008). *El bailarín y la danza*. Global Rythms: Barcelona.

Eliade, M., (2001). *Mefistófeles i el andrógino*. Barcelona: Kairós.

Eliot, T.S., (2009). *Cuatro Cuartetos*. Madrid: Cátedra Letras Universales.

Espada, R., (1997). *La danza española, su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.

Foucault, M., Deleuze, G., (1995). *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.

Hewitt, A., (2005). *Social choreography ideology as performance in dance and every movement*. Duke University Press.

- Hirvikallio, A., (1990) *Dies Frankfurter Seminarreihe in Wigman Technik mit prof. Gundel Eplinius*, Frankfurt: edició privada.
- Hoolboom M., (2008). *Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists*. Toronto: Coach House Books.
- Hofstadter, D. R., (2007). *Göedel, Escher, Bach: un eterno i gracil bucle*. Barcelona: Tusquets.
- Hutchinson-Guest, A., (1983). *Your move*. New York: Gordon and Breach.
- Humphrey, D., (1960). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hutchinson-Guest, A., (1977). *Labanotation*. New York: Theater Books.
- Hutchinson-Guest, A., and Jeschke, C., (1991). *Nijinsky's Faune Restored*. Philadelphia: Gordon and Breach Science Publishers.
- Knust, A., (1979). *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. Plymouth: Mc Donalds and Evans.
- Laban R., (1966). *Choreutics*. London: Macdonald end Evans.
- Laban R., (1988). *The mastery of movement*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd.
- Laban R., (1975). *Laban's principles of dance and movement notation*. London: Macdonald and Evans Ltd.
- Laetherman, L., (1961). *Portrait of an artist Martha Graham*. London: Faber and Faber Lmtd.
- Mas, C., (1988). *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- Ortiz, F., (1984). *El Huracán*. Méjico: Fondo de cultura económica.
- Panofsky,E., (1978). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets editores.
- Partsch-Bergston, I., (1994). *Modern Dance in German and United States*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Preston - Dunlop, V., (1995). *Dance words*. Chur, Switzerland: Hardwood academic publishers.
- Santos Newhall, M.A., (2009). *Mary Wygman*. New York: Routledge.

Shah, I., (1994). *Los sufís*. Barcelona: Kairós.

Stein, S., (1994). *The shaker experience in America: A History of Believers The United Society*. Yale University Press.

Torp, L., (1990). *Chain and round dance patterns*. Copenhagen: University of Copenhagen.

Vega de Triana, R., (1993). *Antonio Triana and the Spanish Dance*. Amsterdam: Gordon and Breach Publ.

Vernant J. P., (2002). *Vidal-Naquet P. Mito i tragedia en la Grecia Antigua*. Barcelona: Paidós.

Wigman, M., (2002). *El lenguaje de la danza*, Barcelona: Ediciones Aguazul,.

## Articles

O'Connell, K., *Morceaux*

<http://www.danceviewtimes.com/2011/02/morceaux.html>

Washington, R., *Ridding a Moody Cunningham Work of Ambiguity On Gesture*,

[http://www.nytimes.com/2011/02/15/arts/dance/15ballet.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2011/02/15/arts/dance/15ballet.html?_r=1)

## Fonts videogràfiques

Manen, H. V.,. Art Haus Musik (CD)

Vandekeybus, W., Torroja, E. (2001) *Hands*. Barcelona: ITdansa (CD)

## Vídeos disponibles a la xarxa

### Dansa moderna

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

6. Air for G string (1934) Choreographer Doris Humphrey Dir Rosario Burdon.mkv

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Loie Fuller – Danse Serpentine by Lumière Brother

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

The rite of Spring part 1/ part 2/ part 3



(The Joffrey Ballet's recreation of the 1913 Nijinsky Choreography of Stravinsky's Le Sacre du printemps).

### **Dansa contemporània**

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Àngels Margarit/ Cia. Mudances – Corol·la

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Anne Teresa De Keersmaeker Rosas-Steve Reich Evening

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Fase – Ann Teresa de Keersmaeker & Michele Anne de Mey

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Lar Luvobitch Dance Company

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Lucinda Childs' Danse

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Rosas-Rosas Danst Rosas

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Trisha Brown Pygmalion

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

William Forythe's Impresing the Czar (Royal Ballet of Flanders)

### **Dansa clàssica**

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Anna Karenina (Boris Eifman)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

John Cranko's Onegin

### **Dansa neo-clàssica**

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Maurice Béjart - bolero de ravel (last part)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Nacho Duato's Jardí tancat

## **Dansa religiosa**

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Derviches tourneurs

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Derviches tourneurs d'Istanbul - 4

## **Dansa popular**

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Calusarii

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Carmen Amaya

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Danza Spadonari di Venaus

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

El amor brujo (Choreography of the film – El amor brujo – Carlos Saura – Antonio Gades)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

La moma

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Melisses-Kalamatianos

## **Street dance**

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Break Dancing – Time Square – New York

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

HIP HOP DANS LE METRO

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

NYC STREET DANCERS

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

New York Subway Break Dance (better quality)