

Entre kinesfera y atmósfera. Sobre la coreografía de Sasha Waltz en el Museo Hebreo de Berlín¹

Between Kinesphere and Atmosphere. Choreography by Sasha Waltz at the Berlin Jewish Museum

ISA WORTELKAMP

Institut für Theater- u. Tanzwissenschaften

Freie Universität Berlin. Alemania

isaworte@zedat.fu-berlin.de

RESUMEN • El acercamiento teórico entre la estética de la atmósfera propuesta por Gernot Böhme y las lecciones de Rodolf von Laban sobre «coréutica» nos permite desarrollar una sugerente metodología para establecer un número de diálogos sensitivos entre danza y arquitectura. Nuestra intención es contribuir, desde los estudios de danza, a una sensibilización de los sentidos junto a la percepción del movimiento a través del espacio arquitectónico. Ejemplificaremos esta propuesta de carácter teórica-práctica junto a la arquitectura del Museo Hebreo de Berlín de Daniel Libeskind y la coreografía *Diálogos 99* de Sasha Waltz inauguradas ambas en junio del año 1999.

Palabras clave: atmósfera, arquitectura, kinesfera, coreografía y movimiento.

ABSTRACT • The theoretical approach between aesthetics of the atmosphere proposed by Gernot Böhme and the lectures by Rodolf von Laban on «choreutics» permits us to develop a suggestive methodology to establish a number of sensitive dialogues between dance and architecture. Our intention, from the field of dance studies, is to promote the awareness of the senses and the perception of movement in relation to the architectural space. We shall present theoretical-practical examples for this proposal together with the architecture of the Jewish Museum Berlin by Daniel Libeskind and the *Dialogues 99* choreography by Sasha Waltz, both opened in June 1999.

Keywords: atmosphere, architecture, kinesphere, choreography and movement.

¹ Traducción: Andrés Grumann Sölter. Título original: «ZWISCHEN KINESPHÄRE UND ATMOSPHERE – ZUR CHOREOGRAPHIE VON SASHA WALTZ IM JÜDISCHEN MUSEUM BERLIN».

Al moverme junto a la arquitectura, ésta se convierte en experimentación. Se abren y cierran umbrales y pasajes, se hacen perceptibles alineaciones y niveles, entradas y salidas, son allanados o removidos los caminos. A su vez, movimientos en nuestro cuerpo, forman el espacio reconstruido y construido, limitan y remueven límites, los retardan y aceleran, los sostienen, los invierten —«los (pre) escriben». Una determinada conducción de caminos y movimientos, formas de acción y postura, ejes de mirada y vista, como son delineados en arquitectura, conllevan por medio de lo descrito a «rasgos coreográficos» —serán legibles, en un sucesivo significado original de «coreografía», como el concepto de «escritura del movimiento». Aquella escritura registrada en el espacio se deja describir como una coreografía de la arquitectura en «latencia» suspendida.

En y a través del movimiento actualizado y transformado, se convierte la arquitectura en un proceso coreográfico «efímero» y «performativo». A medida que la escritura registrada en el espacio es recogida y releída traduciéndola en movimiento, situaremos de igual forma a la coreografía de la arquitectura y a la puesta en escena de bailarinas y bailarines.

Quisiera investigar estos aspectos por medio de los conceptos de «atmósfera» de Gernot Böhme y de «kinesfera» de Rudolf von Laban, los cuales presento en la primera parte de mi texto. En la segunda parte comparo aquellos conceptos en relación a las descripciones de la arquitectura del Museo Hebreo de Berlín de Daniel Libeskind, inaugurada en 1999, y la coreografía exhibida en la puesta en escena del mismo año en este lugar por parte de Sasha Waltz bajo el título *Dialogue 99*.

ATMÓSFERA

Conocemos los distintos estados de ánimo que pueden generarse cuando los muros limitan el espacio del cuerpo, cuando perdemos la dirección en pasillos bifurcados o cuando salimos desde estrechos callejones hacia un espacio «abierto»... El espacio diseñado por la arquitectura surge en relación al espacio que rodea a nuestro cuerpo y condiciona con ello no sólo el «dónde» nos encontramos, si no también el «cómo» nos encontramos en una arquitectura. La correspondiente «situación» surge no tanto de la confrontación, sino más bien de la incorporación del cuerpo a su entorno. Ésta contribuye en su correspondiente formación, a lo que podríamos describir como atmósfera de un espacio según el recientemente aparecido libro de Gernot Böhme *Architektur und Atmosphäre* (2006).

Böhme (2006) concibe la atmósfera de una arquitectura como un espacio «animado», el cual a su vez produce un efecto en nuestro estado de «ánimo». Éste interviene, según Böhme, en la animación de lo «corporal» y no sólo en su propia «existencia física». En primera instancia la «presencia corporal», más allá de las dimensiones físicas del cuerpo y espacio, se experimenta como la «atmósfera» de una arquitectura. Allende a la pregunta por la medición y medida del cuerpo humano, mueve Böhme al ser humano hacia el centro de su consideración relacionándolo con el envolvimiento «corporal» espacial. Aún son determinantes las tradicionales formas, proporciones y medidas, la utilización de la

luz, color, sonido y materia, los connotados signos y símbolos, para la correspondiente atmósfera de espacios creada por los arquitectos —para Böhme es fundamental definir de «qué manera» se experimentan las atmósferas. Böhme ve en el movimiento «la más simple y convincente forma de asegurar la presencia corporal en el espacio» (2006: 110) y otorga a esta circunstancia la atribución de la observación de un cuadro —como podemos ver más adelante. Aún cuando transmite una impresión de espacios habitables y una idea de presencia espacial, no puede reemplazar nuestro sentido de «ubicación y movimiento» en el espacio, a través de la cual se urbaniza en su totalidad la arquitectura. Así prevalece la escena de «coreografía de la arquitectura», es decir, del movimiento corporal a través del espacio en primer plano.

La observación de Böhme, por la cual condiciona la «ubicación» en la atmósfera de una arquitectura, nos conduce al cuestionamiento de una «coreografía de la arquitectura», considerando la relación que tiene el movimiento formado a través del espacio y su experiencia de «movilidad» —lo anterior creo que se puede unir muy bien con el concepto del «movere». Destaca Böhme, que nuestro ambiente no sólo produce un efecto sobre el «donde», sino también sobre el «cómo» nos encontramos en un espacio. De esta manera quisiera ampliar esta reflexión hacia el movimiento, hasta qué punto generan las estructuras de una arquitectura una atmósfera, la que también se traslada desde un «movimiento exterior» hacia el «movimiento interior». En conexión a Böhme, quien no desarrolla más allá el efecto de la formación del espacio en relación a la presencia corporal en «movimiento», quisiera por mi parte convertir el concepto de atmósfera de estructuras coreográficas arquitectónicas, en relación a su efecto sobre la percepción y movimiento a través del espacio, en conceptos útiles para los estudios de la danza (*Tanzwissenschaften*).² Vislumbro un acercamiento en la relación al concepto de atmósfera con el modelo desarrollado por Rudolf von Laban para la danza denominado «kinesfera».

Su legitimidad se basa en la «coreútica» desarrollada por Laban en 1926 y publicada en forma póstuma como el «descubrimiento de interrelaciones entre las formas espaciales de la danza» (1991: 7). Con la «kinesfera» describe Laban al espacio que rodea directamente al cuerpo, el cual se define por sobre la envergadura de las extremidades y nos acompaña en forma permanente.³

Laban comprende cada «espacio personal» del cuerpo como formación del «espacio común» y coloca incluso a la «kinesfera» en relación a la arquitectura, cuando escribe:

² (N. del T.) Aunque en alemán se dice *Tanzwissenschaften*, que debería traducirse literalmente por «ciencias de la danza», nos hemos decidido por «estudios de la danza» porque no violenta el significado del concepto y se acerca a nuestra realidad. Cabe mencionar que los estudios de danza, en el contexto alemán, son parte de la disciplina universitaria autónoma de los estudios teatrales (*Theaterwissenschaften*).

³ Laban parte, en una primera instancia, desde el concepto de esfera espacial, la cual circunda el cuerpo y cuya periferia se encierra hasta las extremidades sueltamente extendidas. La esfera es modificada por Laban con la figura estereométrica del icosaedro, que de forma distinta a la esfera, con sus veinte superficies, treinta cantos y doce esquinas, posibilita fijar puntos particulares, líneas y planos de la «kinesfera» y así formalizar el movimiento corporal en el espacio. El icosaedro es simplificado por Laban en este punto a la forma de un cubo, de tal manera que puedan reproducirse las tres dimensiones del cuerpo en profundidad, ancho y altura, ejes diagonales y diametrales, inclinaciones y direcciones del movimiento corporal.

Podría decirse que movimiento es «arquitectura viva» —viva en el sentido de posiciones y a su vez coherencias cambiantes. Esta arquitectura es creada con movimientos humanos y se compone de vías que dibujan formas en el espacio; estas formas podemos denominarlas «formas compuestas por huellas» (1991: 14).

Junto a la descripción del movimiento por medio de la «kinesfera» como «arquitectura viva», emergen sus propiedades de formación y creación de espacio. Sus formas —formas de huellas en movimiento— pueden observarse en posiciones y contextos variables en relación a sus formas asociadas al espacio arquitectónico. El modelo de la «kinesfera» posibilita percibir, desde el entorno del cuerpo, su relación con el medio ambiente que la rodea. Junto a ello puede relacionarse la percepción tanto al movimiento «personal» del cuerpo como al movimiento de los «demás» —además de despertar la conciencia hacia la delimitación del propio cuerpo y la relación espacial de las extremidades, como también en la observación de otros cuerpos en el espacio. El mismo Laban describe en su «coreútica» al movimiento como modo de experimentación de las tres dimensiones espaciales. Con la «kinesfera» diseña un modelo, que no sólo se conecta con la ilustración de la relación cuerpo-espacio desde el «exterior» y sirve como análisis y registro del movimiento, sino también, y casi desde el «interior», sensibiliza la percepción del bailarín hacia la orientación espacial de sus movimientos corporales. Insistiendo sobre este concepto, quisiera plantear la pregunta, sobre cómo puede afectar la «arquitectura viva» de un «bailarín» en la arquitectura espacial que lo rodea en relación a nuestra experiencia de movimiento. Esta pregunta se encuentra demarcada dentro de un contexto histórico en la danza, el cual deseo brevemente esbozar: con el traslado de la danza, en el marco de la *Postmodern Dance* en la década de los sesenta del siglo XX, a espacios alejados de los escenarios teatrales —como son iglesias, gimnasios, fábricas o galerías— algunos coreógrafos como Trisha Brown incorporan el espacio construido por la arquitectura en sus trabajos. Así, Trisha Brown, en su obra *Equipment Pieces* (1968-72), deja que los actores recorran en posición erguida la pared de un edificio descendiendo desde lo alto en dirección al público u horizontalmente al suelo por los muros del *Whitney Museum*. La danza contemporánea dirigida coreográficamente por Anna Huber, en el marco de arquitecturas de Peter Zumthor, Jean Nouvel y Zaha Hadid, pone en marcha proyectos del artista performativo Walter Siegfried y la coreógrafa Angie Hiesl, y también de grupos de danza como *Annas Kollektiv* o «danza arquitectónica» en fachadas, en bajadas del tren subterráneo o garajes que se encuentran en directa relación con su arquitectura urbana.

Estas intervenciones coreográficas contemporáneas dirigen en el presente a su interlocutor —sea el visitante o realizador arquitectónico— hacia una comprensión del cuerpo y el movimiento en la danza, trasportándolo en dirección a su personal presencia corporal y móvil. Se hacen visibles las relaciones entre el espacio circundante del cuerpo y el espacio en movimiento a través de la arquitectura que la limita y conforma. Mientras que la danza captura direcciones en caminos y movimientos, formas de acción y posturas, ejes visuales

y miradas de una arquitectura, se nos hace visible cómo da forma al movimiento y cómo es conformado por éste. Es más, nos indica a través de la reversión y transformación de rumbos y patrones, a través de la reutilización y la conversión funcional de los espacios públicos, un potencial de la arquitectura, que comprendo como un «potencial coreográfico». La danza capacita a la arquitectura para hacerse consciente de sus capacidades espaciales para el movimiento, exige recorrer en ella sendas distintas y absolutamente propias y tratar de otra manera las limitaciones y liberaciones de la arquitectura.

En este punto de unión entre la danza y la arquitectura se encuentra, según mi parecer, no sólo un potencial de la danza, sino también la consideración de los estudios de la danza para una reflexión sobre la experiencia kinestética del espacio arquitectónico. La danza contribuirá en este punto a una sensibilización de los sentidos en la experiencia del movimiento de la arquitectura y la coreografía. Así, a su vez, entrega un acercamiento hacia una perspectiva científico-dancística, que observa y describe partiendo de la experiencia estética de la arquitectura junto al movimiento y éste desde su relación con el espacio.

De esta forma, he llegado a la segunda parte, en la cual voy en pos —con la base de lo anteriormente descrito— de la respuesta a la pregunta sobre la relación entre la coreografía y la arquitectura y su conexión entre «kinesfera» y «atmósfera», por medio de la consideración de dos ejemplos:

1. La contemplación de un *parcour* (recorrido) que atraviesa el Museo Hebreo, que genera en el trazado de su ruta y movimiento característico una «atmósfera», la cual puede favorecer ejemplarmente en su efecto sobre la percepción y movimiento para el «potencial coreográfico» de la arquitectura, que deseo describir partiendo de mi propia experiencia en arquitectura.

2. En la contemplación de la coreografía *Dialogue 99*, puesta en escena por Sasha Waltz en el Museo Hebreo de Berlín, cuando el edificio aún se encontraba vacío, pero abierto para visitantes: «diálogos» de cuerpo y arquitectura, de construcción y movimiento, de muros y piel, los cuales reflejan la relación entre cuerpo–contorno corporal espacial y entorno y así intensifica la experiencia de «kinesfera» y «atmósfera».

Para una mayor claridad de mi descripción sobre el recorrido que atraviesa el Museo Hebreo mostraré las distintas estaciones, a las que me referiré, exhibiendo fotografías del tomo *Leerzeit Wege durch das Jüdische Museum Berlin* del año 2000. Con ello a su vez demuestro —más o menos voluntariamente—, que la experiencia con arquitectura no solamente se cumple en la contemplación, sino en la bidimensionalidad del cuadro que no puede reproducir algo esencial: el movimiento del cuerpo a través del espacio.

MUSEO HEBREO BERLÍN – DESCRIPCIÓN DEL CAMINO Y DEL MOVIMIENTO

Se va en dirección descendente. Empedrada y negra escala que conduce hacia la planta baja de una construcción barroca de la casa de estudios. Con el descenso, que se delimita frío y oscuro, se hace efectivo el ingreso a otro espacio.



Ejes del Edificio: Museo Hebreo de Berlín

Aquí comienza el *parcour* a través de los distintos ejes del edificio, que impiden con sus intersecciones y recombinaciones la visión panorámica y el entendimiento para conducirse a lo largo del camino trazado. En la parcialmente imperceptible y parcialmente perceptible elevación del suelo se demuestra a la marcha como un caminar, a medida que el cuerpo desplaza su peso hacia delante en un gradual subir y bajar. Simultáneamente se encuentran desplazados los muros a lo largo del camino y quitan al cuerpo la acostumbrada posición erecta y vertical.

A la vista de los faltantes ángulos rectos entre suelo y muro se confunde la percepción de la propia orientación del cuerpo y su movimiento debiendo asegurar por sí mismo su verticalidad.



Torre del Museo Hebreo de Berlín

Ya en la torre se deja el desnivel del suelo y la altura del cuarto aumenta, lo que permite buscar un acercamiento a la pared. Apoyado en la pared con las manos en la espalda, se pueden experimentar los límites del cuerpo en las delimitaciones de espacio. El espacio abraza firmemente —si se desplaza uno hacia el ángulo agudo más externo— al cuerpo desde adelante hacia atrás.



Vista exterior del Museo Hebreo de Berlín

Este sostén es denegado en el exterior del edificio, donde se introduce en el horizonte la orientación del espacio construido al resto del ambiente.

Un campo de estelas delimitado por muros se abre hacia el contorno como una superficie de base cuadrada, la que en la esquina se vuelca y en el centro exige una inclinación del cuerpo hacia cualquier dirección. Con la inclinación del suelo el cuerpo debe repetidas veces desplazarse hacia adelante para mantener el equilibrio en contra de la correspondiente elevación. Junto a ello el suelo parece seguir la orientación de las estelas, las que, a su vez, se elevan verticalmente desde el suelo como un plano distribuido uniformemente.

Sólo cuando se percibe el horizonte del entorno alejado del campo de estelas, como aquello que habitualmente es y expresa, o sea como horizontal, así vuelve a ser consciente de las proporciones hacia las estelas verticales y la posición acomodada del suelo, como plano oblicuo. En la alternación de las percepciones se alcanza una sensación de indisposición hasta llegar al vértigo, que aún afecta al seguir pasando por sendas con pendientes, sobre elevaciones e inclinaciones en el interior del edificio.



Escalera del Museo Hebreo de Berlín

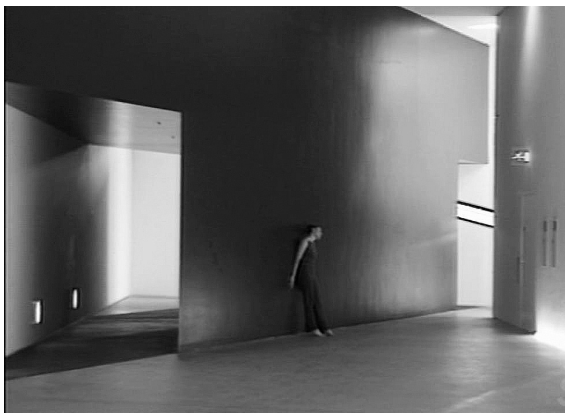
Al final de otro pasillo se hace visible, sólo en primera instancia como detalle entre suelo y techo, una escalera, abriéndose en el movimiento dirigido hacia ella en su total dimensión de altura y anchura. La amplia apertura del espacio hacia arriba, la cual destaca el movimiento ascendente del cuerpo, sólo se abre camino por los puntales de las vigas de concreto, que se levantan entre las paredes blancas, manteniendo las distancias y conexiones. La elevación termina en una pared. En oposición a un acostumbrado pasillo al llegar al final de una escalera, conduce el último escalón a una detención. A través de un acceso lateral se llega a los extensos espacios superiores del edificio que, cada cierto tramo, son atravesados por bloques negros haciendo intransitable el camino, pero posibilitando las miradas a través de estrechas ventanas al interior que, sin embargo, permanece vacío.

Las paredes externas de los espacios superiores contienen unas ranuras negras encajadas en las ventanas como líneas, además de ejes y ángulos que permiten liberar la visión hacia el exterior. Las superficies de las paredes atraviesan como verdaderos rebajos y recuerdan, en sus intersecciones y entrecruzamientos en retrospectiva y la evitable vista general, a la conducción de caminos y movimientos. Aquí se evoca el recuerdo del *parcour* que hemos dejado atrás, caracterizado por una sensación de desorientación e inestabilidad, de vértigo y desestabilización, que genera la coreografía contenida en la arquitectura como en la estructuración y ritmo de los elementos arquitectónicos. La transferencia se produce aquí en el desordenamiento y reestructuración de los acostumbrados corredores, en la inversión y reversión de acostumbradas relaciones. El visitante en el Museo Hebreo es confinado y confundido en relación a sus experiencias habituales y certezas, por lo que se deja cuestionar en sus costumbres visuales relacionadas con expectativas de posturas y acciones, en su afinidad al medio inmediato, en el espacio circundante a él. Al relacionarse con el espacio comienzan a caerse sus fundamentos más sólidos y junto a ellos, de manera muy peculiar, entran en movimiento los sentimientos y pensamientos —en espacios en los cuales la piel se siente finamente delgada, en sus intersecciones y entrecruzamientos, en el que los caminos se vuelven inabarcables o terminan al frente de una pared.

En espacios, en los que muros y entornos completos se inclinan en contra del cuerpo, se deslizan junto a la elevación e inclinación del camino, la medida justa y correcta del cuerpo y espacio. Las experiencias del cuerpo son exhibidas en el Museo Hebreo en relación a cada evento histórico, para el cual responda su arquitectura. Una historia que se reconoce en el diálogo «entrelíneas» (*between the lines*). En un edificio que, con sus «espacios vacíos» en el signo del holocausto, se va remitiendo a los «espacios vacíos» de la historia; y que en su presencia de muros delimitados en un negro vacío, instalan lo ausente en la arquitectura —marcan lo inmaterial en lo material. En el espacio intransitable se rememora lo impensable, se interpone en el camino, se deja retener. La «coreografía de la arquitectura» del Museo Hebreo aporta —a medida que distrae y desvía al visitante constantemente, retiene y detiene, lo coloca en posición oblicua e inmóvil— en una «atmósfera», que a nosotros los seres humanos nos conmueve y afecta.

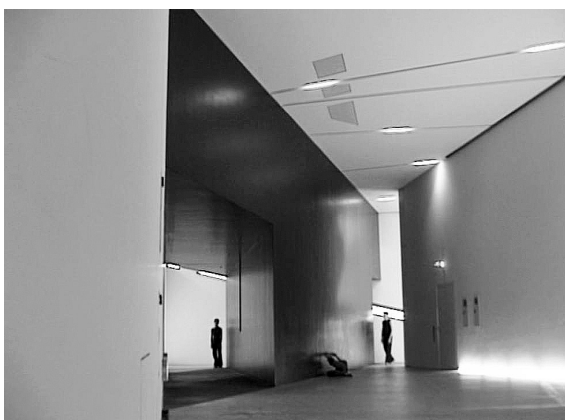
La arquitectura del Museo Hebreo se remite en gran medida al movimiento del cuerpo —le da ritmo, estructura y «coreografía»—, así surge la pregunta de ¿cómo diseña la danza este lugar en el espacio y cómo el espacio diseña a la danza? ¿Cómo se experimenta con la danza el «potencial coreográfico» de la arquitectura y cómo se experimenta la atmósfera asociada al espacio? ¿Cuál experiencia de movimiento en la arquitectura del Museo Hebreo es capaz de liberar el movimiento de la danza?

Quisiera investigar estas preguntas con el ejemplo de la coreografía *Dialogue 99* de Sasha Waltz, realizada en el Museo Hebreo. Para hacer más claras algunas estaciones de la coreografía, voy a mostrar algunos «pasajes» del DVD de Sasha Waltz & Guests. Junto a ello también en su imagen —de quietud y movimiento—, lo que a su vez hace destacable a la danza, no puede verse: el movimiento del cuerpo en el tiempo.

DESCRIPCIÓN DE *DIALOGUE 99*

En la pared, *Dialogue 99*. Extractos del DVD de Saha Waltz. Derechos reservados

Ya el otro caminar, el caminar consciente de un bailarín en un atuendo oscuro que destaca por sobre su entorno, cambia la percepción del espacio arquitectónico o hace visible lo que antes se encontraba invisible: las conducciones de caminos y movimientos, las delimitaciones del espacio marcadas a través de paredes, suelos y techos, que aparecen aquí en relación a las delimitaciones del cuerpo. El caminar destaca al pasillo, lo hace audible y visible. Junto al movimiento es atravesado el pasillo, al pasar y sobrepasarlo, se reconoce también en la arquitectura, el tiempo del cuerpo —el «tiempo de vida». El tiempo del movimiento se lleva a cabo durante la cronología de percepción, durante el tiempo personal del cuerpo en proceso perceptivo, que se encuentra por sí mismo en movimiento.



La huida, *Dialogue 99*. Extractos del DVD de Sasha Waltz. Derechos reservados

El paso del bailarín conduce pasando por la derecha de la cuña, mientras que a la izquierda, por delante del muro negro, una bailarina, cuya cara y tronco inclinado se encuentra cubierto por un tul transparente y negro, moviéndose lentamente y abarcando muy poco espacio.

La envoltura hace visible el espacio producido a través del movimiento y junto a ello los límites de piel y muro, cuerpo y edificación. En un vasto espacio se mueven bailarinas en cubos rodeados de telas blancas transparentes, que delimitan más estrechamente al cuerpo, de lo que pueden abarcar sus extremidades.



Pasillo, *Dialogue 99*. Extractos del DVD de Sasha Waltz. Derechos reservados

Las formas espaciales cúbicas entran en correspondencia a la arquitectura, a sus ángulos, cantos y superficies —espacios en el espacio, que hacen visible el hecho de que los cuerpos toman y crean espacio. Paralelamente se encuentran visibles las bailarinas rodeadas por muros blancos transparentes generando figuras través de sus movimientos, que ingresan al espacio por sobre las limitaciones de su entorno inmediato en relación al espacio delimitado a través de su arquitectura.



Mujer, *Dialogue 99*. Extractos del DVD de Sasha Waltz. Derechos reservados

De otra manera entran en relación los límites del cuerpo y de la arquitectura, cuando los bailarines se encuentran parcialmente tapados por muros y son sólo fragmentariamente visibles. Detrás de un resalte se muestra el «cuerpo parcializado», en «pedazos fragmentados», aparecen distintas vistas del cuerpo, una espalda, una cabeza o, como en este caso, un brazo en forma escultural y abstracta que está en relación con las estructuras de la arquitectura. Así, ésta se convierte en el marco de una imagen en movimiento, que se vacía y llena, que se acerca a percibir parcialidades y fragmentos en cuerpos entre paredes.



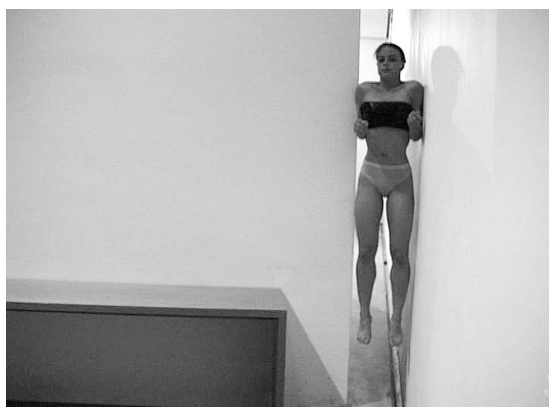
Esculturas corporales, *Dialogue 99*. Extractos del DVD de Sasha Waltz. Derechos reservados

En otro lugar se levanta a lo ancho de sus hombros una bailarina entre dos paredes y coloca, de esta manera, la medida de la edificación anatómica en una relación concreta y material con respecto a la medida de edificación arquitectónica.



Brazo, *Dialogue 99*. Extractos del DVD de Sasha Waltz. Derechos reservados

Desde un cuerpo espacial negro brillante, que atraviesa la arquitectura con espacios vacíos, parte un camino tanto a la derecha como a la izquierda. Junto a la pared una bailarina solitaria constantemente mide sus pasos marcando, en posición erguida, arrimada, recostada y sentada, el muro como muro, como superficie vertical al piso.



Parte lateral, *Dialogue 99*. Extractos del DVD de Sasha Waltz. Derechos reservados

En el fondo entran al campo visual dos bailarines, los cuales a la distancia hacen posible experimentar la relación entre adelante y detrás —desde la superficie de la pared y la profundidad de la alineación. A su vez se extiende la diferencia, destacada con anterioridad, a las direcciones corporales parcialmente paralelas y al desarrollo sincrónico de los tres bailarines. Mientras que el ojo compara y acomoda en conjunto las figuras que van apareciendo.

Al cambiar la mirada entre los espacios, del primer plano y el fondo, de la alineación y el muro, se va tomando conciencia tanto sobre el ver como por el caminar en el espacio; como a su vez, del entorno del propio cuerpo inserto en la arquitectura. El espacio, el cual percibo, cuando me desplazo a través del Museo Hebreo. El cuerpo, que coloco en relación al suelo, techos y paredes, hacia ángulos, ejes y alineaciones. El movimiento, que introduzco al espacio, cuando atravieso el pasillo.

Pero por sobre todo, lo que la coreografía de Sasha Waltz en el Museo Hebreo quiere mostrar, es la relación cambiante del entorno inmediato del cuerpo al espacio construido y modificado de la arquitectura: el tul negro transparente sobre la piel de la bailarina pone de manifiesto los límites de piel y pared, de espacio corporal y arquitectura. Los cubos rodeados de tela blanca dejan que los espacios del cuerpo se hagan visibles en la arquitectura. «Kinesferas» estrechas, en las cuales el movimiento es limitado por muros y el resto del entorno es delimitado y excluido.

Junto a cada «coreografía de las kinesferas», experimenta Sasha Waltz, a través de la conducción de caminos y movimientos de la arquitectura, con la generación de experiencias, las cuales caracterizan, según mi parecer, la «atmósfera» del Museo Hebreo: la integración del hombre a su entorno, que siempre se abre y encierra en relación a mi entorno inmediato y del entorno que me rodea. Dentro de esta relación se encuentran contenidas diferentes posibilidades de «comportarse» en el espacio, de referirse o de abstraerse a éste.

Junto a ello demuestra Sasha Waltz, quien deja que esta relación encarnarse a través del movimiento, hasta qué punto la danza actualiza y transforma su «potencial coreográfico» desde la arquitectura, manteniendo abiertas las posibilidades de espacios en movimiento:

Espacios de juego del cuerpo, espacios libres, conducciones de camino y movimiento re-dirigidos y revolteados y leer de forma diferente la «escritura del movimiento» contenida en la arquitectura.

La danza contenida en la arquitectura debe contribuir hacia una sensibilización de los sentidos a través del espacio arquitectónico. Con él se desarrolla un dinamismo del estado de suspensión, una movilización de lo inmóvil, que la arquitectura inmersa en la percepción siempre se encuentra en movimiento.

REFERENCIAS

Böhme, Gernot. (2006). *Architektur und Atmosphäre*. Múnich: Fink Verlag.

———. (1995). *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Laban, von Rudolf. (1991). *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag.

Recepción: marzo de 2008

Aceptación: abril de 2008