

# Moció | Stasis | Percepció sensorial

Alwin Nikolais



Alwin Nikolais (1910-1993) és de sobres conegut com per estendre'ns en la seva biografia. Ara bé, cal recordar la seva extensa obra, ja que, des de l'any 1936 fins al 1992, quan signa el seu darrer treball, va crear més d'un centenar llarg de coreografies, i de moltes en va compondre també la música.

Són molts els articles, assajos, textos, entrevistes, que s'han escrit des de diversos àmbits del coneixement sobre aquest coreògraf, però en canvi, són poc coneguts els del mateix Nikolais. Els escrits que ara presentem, formen part de *The Unique Gesture*, compendi de textos, manuscrits, inèdits fins a l'any 2005, en els quals el coreògraf exposa el seu pensament sobre diferents aspectes de l'art de la dansa, i que recopilà, després de la seva mort, el seu company Murray Louis. Aquests textos es van publicar al llibre *The Nikolais/Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*.

Amb l'esperança d'ajudar a conèixer el llegat del coreògraf i de desfer malesentesos entorn de la interpretació del pensament de Nikolais, es tradueixen aquests escrits per primera vegada al català i al castellà, encara que, malauradament, per qüestions d'espai, només podem oferir-ne una petita part.

A més de *The Unique Gesture*, cal destacar també els escrits següents del coreògraf, la relació dels quals recull Francesca Pedroni, crític de dansa i historiadora del teatre i de l'espectacle, en el llibre *Alwin Nikolais*:

- 1938 (dir.), *Index to Puppetry, A Classified List of Magazine Articles Published between 1910-1938*, 1938. Índex compilat sota la supervisió de Nikolais a l'època del Hartford Parks Marionette Theatre. Es pot trobar a la Dance Collection de la New York Public Library. <http://catnyp.nypl.org>
- 1948 «A New Method of Dance Notation», a *Theatre Arts*, XXXII, núm. 2, pàg. 63-66; nova edició a M.H. Nadel i C.G. Nadel, *The Dance Experience, Readings in Dance Appreciation*, Nova York, Praeger, 1970, pp. 145-170.
- 1957 «Dance Semantics — New Abstract Conceptions Qualify and Vitalize Modern Art Forms», a *The New York Times*, 18 d'agost.
- 1958 «The New Dimension of Dance», a *Impulse*, San Francisco, pp. 43-46.

- 1961 «Growth of a Theme», a *Dance Magazine*, Nova York, febrer, pp. 30-34; també a W. Sorell (dir.), *The Dance Has Many Faces*, Pennington NJ, A Cappella Books, 1992, pp. 124-129; també a la 2a ed. rev., Nova York, Columbia University Press, 1966.
- 1963 AJ. Pischl i S. J. Cohen (dir.), «Composer/choreographer», a *Dance Perspectives*, Brooklyn, núm. 16, pp. 54-60.
- 1966 «No Man from Mars», a S. J. Cohen (dir.), *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Middletown CT, Wesleyan University Press, pp. 63-75.
- 1968 *Clothing and environment*, a *Body covering*, catàleg de l'exposició al Museum of Contemporary Crafts of the American Craftsmen's Council, Nova York, 6 d'abril - 9 de juny, pp. 42-43.  
«Dance in Education», a *Impulse*, San Francisco, pp. 64-81.  
«What's Good for the Arts Is Good for GM: Some Notes on the Beauty Business», a *Cultural Affairs*, Nova York, núm. 2, pp. 26-27.
- 1969 «An act of magic; interview with Dance and Dancers», a *Dance and Dancers*, Londres, agost, pp. 24-26.
- 1970 «The Multimedia Department», a *Theatre design and technology*, Nova York, pp. 14.
- 1978 «Alwin Nikolais», a A. Livet (dir.), *Contemporary Dance*, Nova York, Abbeville Press, pp. 190-195.
- 1982 *Vers le théâtre abstrait*, a André Hofmann (dir.), *Le ballet*, París, Bordas, pp. 166-168.
- 1985 *Modern Dance Today: Concerns*, notes per al Council of Dance Administrators, Monticello, Illinois, 23 de juny, pp. 1-6.

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ



## MOCIÓ\*

La *moció* (**motion**), com a mitjà de la dansa, és el fonament de la seva tècnica i del seu art. En la definició de *moció* queden incloses totes les dimensions relacionades amb el temps i l'espai, així com els aspectes dinàmics in-

\* N. de la T. Com que A. Nikolais dóna un valor molt particular al concepte de «motion» hem optat per traduir-lo per «moció» (i deixar-ho en cursiva) per facilitar que el lector vagi més enllà —o més ençà— del concepte de «moviment».

volucrats en les lleis físiques del moviment. Tots aquests components es poden explorar per separat. Podem notar la força de la gravetat o de la inèrcia, els càlculs i les sensacions temporals, el volum o la llargada de l'espai i tots els seus valors coneguts o implicacions secretes. Però de moment ens ocupem del sentit mateix del concepte de *moció*.

Si poguéssim simplificar les capacitats motrius de l'instrument humà i relacionar-les amb el control més elemental dels estímuls físics que ens fan moure, segurament accediríem a una significació extraordinàriament directa i primària de la naturalesa de l'acció.

Hem dibuixat el cos humà bàsicament com un instrument predominantment axial. Els ossos, lligats per articulacions, són empesos a l'acció pels músculs, que reben la força dels nervis, els quals la reben dels impulsos que el cervell envia.

No podem prescindir de tota censura motriu, i sort tenim que sigui així. Hem après a estar drets i a caminar gràcies a l'autocensura que l'experiència ens dóna. El nen, amb l'escola dels desastres de les caigudes, aprèn finalment allò que ha de fer i allò que no ha de fer. Val a dir que moltes inhibicions motrius tenen el seu origen en la por. No són restriccions cinètiques; són restriccions mentals i físiques. El ballarí n'haurà de desaprendre unes quantes.

Però en l'exploració d'ara només ens interessa la mobilitat i les sensacions bàsiques de la mobilitat, al marge de si estem «folls, tristos o alegres». La mobilitat no és una acció gens senzilla. La propulsió del cos a través de l'espai és un esforç complex.

Atès que la dansa, com a art de la *moció*, està subjecta a les mateixes lleis físiques de l'acció que tots els cossos mòbils, no es pot posar per sobre d'aquestes lleis. Tot i que l'home gaudeix del privilegi únic de la motivació, a causa de les seves energies fisio-psicològiques, la seva acció física depèn tant de la gravetat, la inèrcia, la força centrífuga, la centrípeta, l'aerodinàmica i la fricció com qualsevol altre objecte físic.

Des del bressol, el nadó aprèn, tant de manera inconscient com de manera conscient, a compondre-se-les amb aquestes lleis del moviment. Les seves primeres passes són precàries aventures on lluita per controlar i dirigir el seu cos en harmonia amb les forces externes.

Aprèn a inclinar-se en la direcció que li interessa, i automàticament doblega els peus en aquesta mateixa direcció per prevenir el desastre. Aprèn a aixecar el peu per saltar els obstacles. Comença a calcular les accions en relació amb les limitacions d'espai i de temps. Refina les habilitats motrius fins que adquireix el nivell de maniobra requerit en la seva societat. El seu procés d'aprenentatge implica les energies mentals i dirigeix les energies del cos.

En la dansa, l'habilitat de *moció* és exigida en el grau més alt. Va més enllà de les habilitats esportives i de la manipulació d'objectes exteriors al cos. Es tracta de la capacitat de manipular el cos mateix en acció. En última instància, el ballarí ha de fer que les forces involucrades en el moviment el serveixin, no que el dominin.

La *moció* és el resultat de diverses lleis físiques. Es produeix quan una força desplaça un cos material. La llei de la *moció* governa el canvi. Com que les varietats de *moció* són infinites, la *moció* com a mitjà de la dansa presenta un ventall il·limitat de possibilitats cinètiques.

La *moció* d'un cos material implica tres fases elementals: passivitat, transtorn i resolució. Aquests estats també es poden aplicar a la dansa. La passivitat per al ballarí fa referència a un estat de quietud, pausa o *stasis*. La quietud, o fase passiva, està predeterminada per un estat mental i per això varia considerablement en les seves qualitats i en la forma que el cos adopta.

Tots els cossos físics en fase passiva tenen certes propietats, que condicionaran la modalitat de la seva *moció* potencial. Les propietats d'una pilota de goma fan que la seva reacció a l'impacte d'un cop sigui diferent de la reacció d'una bola de fusta o d'un globus. La mida, la forma, el pes i el tipus de propietats físiques predeterminen, en certa mesura, el tipus d'acció de l'objecte.

Les característiques físiques, psicològiques i biològiques del cos humà són diferents i es perceben de manera diferent. Aquestes característiques complexes són transmises a través dels músculs i afecten la capacitat de canviar la textura del cos. Els músculs es poden tensar o relaxar. A través del dispositiu axial, el cos pot canviar de forma. El fet que els objectes animats puguin proporcionar el seu propi impuls en la fase de transtorn marca la diferència entre els objectes animats i els inanimats. Un home es mou a voluntat; una pedra no.

L'acció segueix la pauta de *stasis*, transtorn i resolució. El *transtorn* implica un cert grau de xoc inesperat. El cos humà és tan susceptible de rebre un xoc com qualsevol altre objecte material. Però el cos pot, en canvi, recórrer a la seva pròpia energia o motivació per sortir de la *stasis*.

Com que l'estat de *stasis* ha de rebre alguna forma d'energia que el posi en moviment, el ballarí recorre usualment al seu propi impuls, quan no és empès o arrossegat a l'acció per una energia externa. L'energia motriu neix de la seva pròpia voluntat, de la seva psique.

El *transtorn* inclou també la direcció en què la força l'ha activat. La direcció és una progressió d'un punt a un altre, i fa referència a la trajectòria que va de l'impuls a la seva conseqüència lògica. Amb l'objecte animat —el

ballarí en aquest cas—, el transtorn es caracteritza a més pel factor temporal i per la qualitat de la força, que pot percutir, empènyer o estirar i que pot ser sostinguda, retinguda o relaxada, depenent de si s'exerceix immediatament o si es va deixant anar a poc a poc.

En una altra forma d'«acció per sortir de la quietud», la posició es manté i després simplement es deixa anar, lliurada a la gravetat. No hi ha despesa d'energia per produir l'acció, més aviat passa el contrari, que es prescindeix de l'energia. Les accions de caure, desprendre's i balancejar-se són d'aquesta mena. En aquest cas l'energia conductora ve donada per la gravetat. El fet de deixar-se anar és el *transtorn*. En el transtorn és on la *moció* es defineix particularment com a dansa.

L'instrument humà, en general, presenta el seu propi *transtorn*, allibera el seu propi impuls a través d'un ampli ventall de motivacions.

Propulsar (*propel*) és una altra paraula usada per descriure aquesta fase de la *moció* en dansa que és el transtorn. Pot ser una cosa percebuda, imaginada o preparada, però en tots els casos provoca l'acció deliberadament. Encara que vulguem presentar la propulsió com una sorpresa, igualment és preparada. La diversitat de formes de propulsió que podem triar és considerable.

En la vitalitat i el control d'aquesta motivació explosiva reconeixem l'interpret de tècnica refinada. És capaç, en un moment, d'engegar l'impuls exacte necessari per propulsar els seus músculs a l'acció; té a més la capacitat immediata de controlar l'expulsió de l'energia als músculs. Hi ha d'haver un alliberament ràpid de l'energia després de l'acció del transtorn, altrament la unitat corporal semblarà lenta en la realització de l'objectiu desitjat que el trastorn desencadena.

Cada acció que realitza el cos (amb un punt de partida automotivat) és inicialment una acció percussiva. (La gravetat es pot considerar un punt de partida percussiu, pel lliurament sobtat a la seva força descendent.)

El cos humà, sobretot si s'està emocionalment trastornat, pot explotar en gairebé totes les direccions, i normalment ho fa en forma d'esclats emocionals. L'acció percussiva és explosiva i projecta per tant les seves forces en totes direccions, llevat del cas, és clar, que es trobi bloquejada i canalitzada per alguna barrera. En la dansa podem escollir aquesta barrera, per tal que els resultats de la força percussiva vagin dirigits a la definició espacial que nosaltres triem.

Quan comencem a posar en pràctica aquest principi, allò que més ens preocupa és el control de les destinacions focals concretes. Necessitem determinar el disseny arquitectònic del cos que ens permeti posar-nos d'acord so-

bre què volen dir les direccions endavant, endarrere, lateralment, en diagonal o amunt i avall quan el cos és propulsat a una *moció*. Tot i ser simples, aquestes direccions arquitectòniques defineixen l'adreçar-se del cos cap a unes destinacions específicament compreses. La competència arquitectònica és doncs necessària per a l'acompliment tècnic i estètic del ballarí.

El tercer estadi, la *resolució*, porta a un nivell més complex les lleis del moviment: gravetat, inèrcia i forces centrífuga i centrípeta. En l'objecte inanimat la naturalesa d'aquest estadi queda determinada per les propietats de l'objecte més la direcció i el grau de l'origen del trastorn. Així una pilota de goma respondrà a la fricció i al grau de la força d'acord amb les seves propietats de resiliència, la seva mida, pes i forma; i a les lleis del moviment que governen un objecte d'aquesta mena.

Però amb la complexitat del mecanisme humà, la *resolució* pot ser completament impredecible. L'instrument humà, amb la seva dotació psicofísica, fa que aquest estadi sigui infinitament variable. El cos pot canviar, pel camí, de forma o de propietats texturals d'acord amb les particularitats de la motivació. Aquestes variants poden interactuar amb el cos, que, a canvi, pot afectar la resolució en el seu conjunt.

Si la resolució per a un objecte inanimat és generalment predecible, l'ésser humà és un instrument tan multidimensional que metafòricament pot adoptar qualsevol forma. La primera decisió per tant hauria de ser determinar quina forma ha adoptat el ballarí i quina és la naturalesa d'aquesta forma. El disseny del cos i les seves característiques faran ara referència a la seva *gestalt* identificativa. Aquesta *gestalt*, aquesta nova identitat, determinarà qualsevol acció que el ballarí adopti.

En la quietud o estadi de *stasis*, les característiques que el ballarí estableix en el seu cos no fan referència necessàriament a un estat d'ànim humà. Pot crear una acció que faci referència metafòrica a qualsevol tema. Es pot ballar un concepte abstracte d'espai o temps, o una cosa no concreta, l'estatut poètic de la qual alterarà la resolució de l'acció.

Resumint: en l'estadi de passivitat o *stasis* el ballarí —ara una figura metafòrica—, no representa necessàriament el gènere humà d'una manera ni general ni específica, ja que pot dissenyar lliurement les seves actituds, tant físiques com psíquiques, de la manera que decideixi.

Continuant amb la segona fase de la *moció*, la del *transtorn*, l'impuls motriu depèn de la identitat que el ballarí ha establert en l'estadi de *stasis*. La naturalesa metafòrica del cos dictarà les característiques del transtorn.

La tercera fase de la *moció*, la de l'ajustament o *resolució*, queda ara determinada per la naturalesa de la *gestalt*. Les tensions d'origen emocional

poden destruir una metàfora delicada; hi ha moltes possibilitats que obliterin un tema il·lusori. Les manifestacions tensionals de l'emoció són molt poderoses i visibles, i la més mínima aparició de qualsevol d'elles pot fer que les altres qualitats de l'acció hi quedin relativament sotmeses.

A partir d'aquí es fan possibles nous camps del llenguatge de la *moció*. En lloc de ser un ésser humà en un espai determinat, el ballarí metafòric pot convertir-se en la naturalesa mateixa d'aquest espai. En aquest cas, en lloc de dissenyar-se a si mateix com un ésser humà en l'espai, ha de crear els significats als quals s'ha de sotmetre la seva condició literal d'ésser humà. El seu cos esdevé, més aviat, un instrument que revela directament la qualitat d'aquesta idea espacial. És com si no veiéssim el piano que algú toca i només en sentís-sim el so.

En dansa la figura pot transcendir la condició humana i esdevenir, com la música, alguna cosa. El ballarí pot ser abstracte o concret. Pot ser l'essència d'un personatge sense ser el personatge mateix. Pot ser un so o un color. Pot ser una emoció sense ser aquell que emociona. Pot ser la qualitat d'un temps o d'un espai. Pot ser un objecte de la natura o una creació de la imaginació. En l'acte de transcendir-se ell mateix, fa servir l'aspecte més valuós i poderós de l'ésser humà: el seu poder de canvi, de transformació, de plena transcendència. Pot reduir-se a un microcosmos o expandir-se fins al macrocosmos. En lloc de limitar-se al món, ara pot englobar tot l'univers.

## STASIS

Entre les tres fases de la *moció*, trobem que la primera, la de passivitat, quietud o *stasis*, és la més relacionada amb el concepte de presència de l'interpret. En aquesta fase de *stasis* ens preocupa la situació dinàmica del volum del ballarí, del seu instrument corporal.

Per a un espectador extern, aquest estat és visible en la manera com l'interpret està dret. Es percep en el to del cos en el seu conjunt. No es pot obtenir només amb una postura física correcta. Necessita la il·luminació de la ment, que activa els detalls més petits que altrament no serien presents. Per altra banda, si l'estat mental és el correcte però el cos no aconsegueix dominar el pensament per cansament físic, nervis o inconscients resistències reprimides, aleshores l'estat de *stasis* perilla.

Des dels temps de les civilitzacions primitives, l'home ha reconegut un volum perifèric o no físic a l'home. D'aquí han sorgit tot un plegat d'expres-

sions que caracteritzen comportaments. Frases com «fora de si», «tancat», «superficial», «de gran cor», «d'esperit encongít», «fet pols», «profundament desesperat», «esclatant de joia», «independent», etcètera.

Són descripcions en part hiperbòliques, però també curiosament reals. Podem parlar de la constitució física d'una persona i dir que és així d'alta, així d' ampla o així de grassa. També podem dir, en un sentit no físic, que és una persona superficial, que és estreta de mires o que té l'estat d'ànim alt o baix. Una persona sana està equilibrada en tots els sentits. És una persona ben arrodonida.

El cos com a instrument té una estructura bàsicament axial. Ara bé, com un titella amb els fils tallats, pot ser una massa inert de carn i ossos, amuntegada a terra. Inevitablement es rendirà a la gravetat si no hi ha una motivació que el faci estar dret i aixecar-se fins a la seva plena alçada potencial.

No hi ha cap motivació que la ciència, l'antropologia, la psicologia i les altres «logies» hagin trobat acceptable per explicar la posició erecta de l'home.

En arribar a aquest punt hem d'establir una posició inicial, a partir de la qual el ballarí pugui posar-se en *moció*, ja sigui assegut, de cap per avall, recolzant-se en una espatlla o ajagut a terra. Cal que tinguem un començament, tant se val la forma que adopti. La forma més convenient és la postura dreta. Caldrà que descrivim la naturalesa de la quietud de la qual neix la *moció*.

Estar dret i immòbil no és cosa fàcil de fer. Sí que és, però, un esforç bàsic que cal portar a terme. En la pràctica de la *stasis*, hem de concebre un status quo a partir del qual ens posem en acció.

A les definicions científiques, la quietud és un estadi que es qualifica d'inert. En el cas del ballarí aquesta situació és lluny de no ser viva. Per això val més que en diguem *stasis* o situació de presència vertical. La presència vertical implica la consciència del ballarí de la seva existència en un espai i un temps definits. L'espai i el temps són energies constants que transpiren a través d'ell i al seu voltant. Per ser-hi present, el ballarí s'hi ha d'ajustar constantment. Una mica com Alícia en Terra de Meravelles, ha de mantenir en moviment el seu estat de consciència, per estar quiet en un mateix lloc.

La *stasis* és una qualitat d'immediatesa. Immediatesa en la *stasis* significa actuar la quietud amb tota la vitalitat de la presència. El ballarí, a través de la seva imaginació, ha d'impregnar profundament la *stasis* amb la vitalitat de la presència.

La presència no és només una realitat física. L'intèrpret ha d'aprofitar la seva imaginació per veure's ell mateix en estat de presència. Ho ha de fer amb



tanta força que les seves facultats es mantinguin íntegres. Són allà, i enlloc més.

La incapacitat d'obtenir presència en estat de *stasis* pot ser deguda a una inacabable varietat de deficiències físiques i psíquiques. Les físiques, en general, poden corregir-se. Això és així, sobretot, si les causes psicològiques que les van crear han desaparegut però en romanen els hàbits musculars. Els hàbits físics poden corregir-se; però si per altra banda els condicionants psicològics encara són actius, la correcció es fa molt més difícil. M'he trobat tanmateix que, tot sovint, si la posició física es corregeix, no queda espai de fet perquè el detriment psicològic es torni a instaurar. Si el condicionant psicològic no és massa sever, és probable que es vagi afluixant amb el temps i que el rastre a la pissarra física s'esborri.

Entre les seves percepcions, el ballarí ha de reconèixer l'acció de l'espai i el temps; altrament se'n distanciarà i acabaran fora de l'abast de la seva consciència immediata. Una part de la seva interpretació de la quietud és buscar l'equilibri de les seves energies i percepcions perquè vagin alhora, sense avançar-se ni quedar-se enrere. El mateix passa amb l'espai. Quan estem drets, hi ha unes radiacions tridimensionals que mantenen viva la presència del jo a l'espai i el temps. La *stasis*, en aquest sentit, és multifocal. En part és temps, en part espai i en part és el jo.

El ballarí està obert com una arpa eòlica mentre el temps i l'espai passen a través seu, deixant la seva naturalesa al seu pas.

L'espai que envolta un cos també serveix com una atmosfera per a la ment. Per a l'ésser humà, en situació de *stasis*, hi ha un volum implicat fins a molta distància, fins als límits de la seva forma física real. El ballarí és capaç d'aconseguir unes dimensions físiques més grans quan el seu volum físic projectat s'afegeix a les seves dimensions corporals. Aquesta dimensió ampliada addicional és, de fet, una aura psíquica.

El comú acord entre cos i ment és essencial. Un propòsit de la ment en un sentit que no està d'acord amb l'activitat del cos només pot crear confusió.

Globalment la direcció tècnica i l'entrenament són un procés de correcció encaminat a obtenir aquest acord entre el cos i la ment en l'actuació. Aquest procés particular és abstracte, clàssic i equilibrat. L'interpret no s'imagina cap estat emocional ni cap entorn condicionat com la por, l'odi, la nostàlgia, l'amor o coses per l'estil. És una acció directa desproveïda de cap mena de conflicte entre ment, cos i entorn. La resposta del moviment és la que dona la naturalesa del moviment.

La immediatesa no és un estat normal, sinó que el fa possible la projecció sobrecarregada del jo. Requereix l'habilitat de projectar la pròpia presen-

cia d'una manera tan intensa que esdevingui realitat. Encara que aquesta immediatesa pugui semblar una presència real, en realitat és el control mental de l'interpret qui la crea, i per tant, és un estadi imaginari de realitat actuada.

La paraula *emoció* és confusa. Tota *moció* humana s'hi troba implicada en alguna mesura. Allò que generalment anomenem emoció té a veure amb la incapacitat d'actuar com a resultat directe d'una estimulació sensorial. Aquesta adopta la tonalitat de la frustració, el disgust o altres formes del descontentament, quan no s'amplifica fins a la ràbia, la por, l'odi o situacions més passives com el desig, la nostàlgia o coses per l'estil. També ens podem trobar en un estadi de passions excessives, estimulades fins més enllà de la capacitat del cos de donar-hi resposta. Això també provoca desequilibris. L'aspecte clàssic de la *moció* està lliure d'aquests condicionants; a l'inrevés, demostra la consonància entre ment, cos, entorn, espai i temps. És un estat de presència equilibrada.

La força de la ment revela la seva vida a través del cos. El cos és l'intermediari entre la ment i l'espai exterior. El cos, a través de la seva expansió o contracció física, revela en l'espai la dimensió creada per la ment. Com més gran sigui la concepció de l'alçada en l'espai, més alt serà el cos. I de la mateixa manera amb les altres projeccions físiques espacials.

Com a nota addicional, hi ha també una relació entre la salut mental i la sensibilitat, com n'hi ha entre la bogeria i la insensibilitat. La salut està relacionada amb una participació raonable en un entorn concret. Requereix una percepció sensorial d'aquest entorn i del seu efecte sobre nosaltres. Si afluixem, o ens «desenganxem», per alguna raó no intencionada, la nostra capacitat de viure amb plena capacitat queda interrompuda. La totalitat no es recupera fins al moment que restablim contacte amb l'entorn.

La rellevància d'això per al ballarí, des d'un punt de vista tècnic, rau en el seu control i destresa en la manipulació del cos perquè reflecteixi la relació mental amb l'entorn o espai.

És fàcil d'imaginar com una dimensió mental conflictiva pot afectar la dimensió del cos físic i trencar la claredat i totalitat de la *stasis*.

## PERCEPCIÓ SENSORIAL

D'una manera molt simplificada, podem dir que les arts de la representació comprenen usualment tres components: el mitjà, l'instrument i el missatge. Per començar és essencial establir algunes definicions precises, com ara què és l'instrument, què és el mitjà i com queda el missatge. En la música aquests tres components són fàcilment discernibles: el piano és l'instrument, el so que emana del piano és el mitjà i la naturalesa d'aquest so, produïda per la manipulació estètica de l'artista, és el missatge. En la dansa, però, hi ha confusions i concepcions irracionals de tots tres factors. La primera gran diferència, i certament la més complexa, és que l'instrument i l'artista són un i el mateix. La feina és distingir els límits i els camps de cadascun. El cos humà és un complex assortiment d'ossos, músculs, tendons, nervis i terminacions sensorials, així com un garbuix d'altres materials biològics. Tots es comuniquen amb el cervell, que constitueix el centre del sistema nerviós i la seu de la consciència i la voluntat.

Si provem d'aportar un canvi en la pràctica tècnica i estètica de la dansa, ens hem de guardar deliberadament d'acceptar en els nostres cervells sensacions que no siguin aquelles que promouen la comprensió de la *moció*. El cervell té un poder enorme de selecció i de rebuig. Pot disminuir algunes vies de receptivitat i posar un èmfasi excessiu en d'altres. També conserva hàbits de comportament que s'introdueixen sense voler entre els fets mocionals. Aquesta inclusió de residus indesitjats en les pautes mocionals fa confusa la definició cinètica.

Un objectiu central del procés d'ensenyament ha de ser la clarificació de la motivació i la claredat del seu resultat mocional. És a dir, l'ensenyament aclareix la raó del moviment i la identitat mocional que resulta d'aquesta experiència.

Podem reorientar les intencions mocionals a través del nostre control de la percepció sensorial. Podem redirigir els sentits per centrar-los en la *moció* com a afirmació bàsica, abstracta, independent, i no en l'emoció personal, la condició o la circumstància de l'interpret. La *moció*, en aquest procés, esborra la referència a l'ego o la personalitat del ballarí i readreça tota la sensibilitat cap al fet mocional en si mateix.

No fa gaire vaig ensopegar un programa de televisió sobre un dels pianistes més brillants que mai he sentit. Estava compromès d'una forma tan completa amb el so de la música que tan ell com el piano semblava que havien desaparegut. Era com si el so emergís sense traves i existís per si mateix. És clar que vèiem el pianista com tocava. Però el seu cos i els seus dits no mos-

traven cap esforç en passar a través d'unes frases musicals extraordinàries. Era com si els aspectes físics de l'acte fossin uns mecanismes invisibles adreçats a una finalitat més important: la música. El seu control i la seva destresa estètica en passar d'un acord a un altre i els seus canvis de velocitat, densitat i color eren d'una fluïdesa tan impecable que t'arrossegaven al context refulgent del so en si mateix.

Amb la tècnica de la dansa no es tracta d'eliminar la caracterització ni de despersonalitzar, sinó de reajustar el propi pensament per centrar-lo, amb una mirada molt més profunda, en la pràctica de la investigació mocional. Aquesta serveix per ampliar l'abast estètic de la dansa, no només com una finalitat en si mateixa, sinó com una base artística més àmplia, més substancial sigui quina sigui la forma que la dansa adopti: literal, abstracta o qualsevol combinació de totes dues.

Pot fer-ho, això, un ballari? Pot reestructurar el seu focus adreçant-lo al valor aïllat de la moció i convertir-lo en el fonament de la seva habilitat? Afortunadament els éssers humans tenim l'equipament més complex i extraordinari per fer-ho, a través de la nostra percepció sensorial.

La percepció cinestèsica es localitza primàriament en els òrgans sensorials que es troben en els músculs, tendons i teixits. Aquests òrgans responen als graus de flexió, extensió, gir i posició de totes les parts del cos. Però aquest no és de cap manera el límit del nostre potencial perceptiu. Només fa uns milers d'anys que vam començar a referir-nos als cinc sentits aristotèlics: vista, oïda, tacte, gust i olfacte. Avui la ciència reconeix l'existència de moltes més percepcions sensorials, potser unes trenta. Per esmentar-ne unes quantes, hi ha el «sentit de» l'espai, del temps, de la direcció, de l'equilibri, de la gravetat, de la temperatura corporal, de la velocitat i de la pressió, així com la cinestèsia i molts d'altres que determinen la qualitat del moviment i de la presència. Tots ells participen plenament en la consciència de fer i de ser.

Hi ha sentits que informen el cos de la seva condició física: temperatura de la sang, contingut de diòxid de carboni, gana, set, dolor, etc. El nostre cervell allotja també alguns sentits obscurs per als quals encara no s'han trobat òrgans especials. En alguns d'aquests casos, pot ser que no hi hagi cap òrgan específic. Diverses percepcions derivades de més d'un òrgan són coordinades automàticament per informar de circumstàncies concretes, com per exemple mirar i escoltar alhora.

Aquesta abundància de percepcions no pot ser processada conscientment amb simultaneïtat. Hem de seleccionar aquelles que serveixen per al nostre propòsit immediat i relegar les altres a un nivell d'emmagatzemament secundari o subconscient del qual puguin ser extretes més endavant. Això no vol

dir que no funcionin, sinó que la seva funció queda momentàniament inactiva. Però la capacitat de reprimir no serveix per amagar temporalment la percepció no usada, sinó per estar segurs que les percepcions que contribueixen a l'acció desitjada estan presents d'una manera proporcionada i adequada.

La clau de tot això és que el ballarí, mentre està ballant o assajant, no s'hauria de permetre fer cap moviment sense l'experiència d'una percepció conscient. Cap moviment no té sentit si no es té i es precisa una percepció concreta. El fet d'alçar un braç, per exemple, pot ser manipulat conscientment de diverses maneres, com sentir-ne l'ascensió, o el pes, o la baixada, o l'impuls enfora mentre puja. Com que el cos és tan volàtil i tan fluïd, la percepció es pot canviar ràpidament i a voluntat.

Els òrgans sensorials són com una càmera de televisió que rep missatges i enregistra un esdeveniment. Al seu darrere hi ha mecanismes que transmeten aquests resultats a l'observador. Aquests, al seu torn, no son rebuts fins que l'interpret i l'observador no estan sintonitzats en el mateix canal. La consciència és el factor clau. La percepció no es produeix fins que la ment no està enfocada en l'esdeveniment a través de l'òrgan sensorial. Podem mirar i no veure, sentir i no escoltar, moure'ns però no tenir consciència del moviment.

L'instrument humà conté una multitud d'òrgans sensorials que participen indirectament en diverses experiències. Per exemple, el gust dels aliments es veu molt influenciat per la vista i l'olfacte, tant com per les sensacions de les papilles gustatives. Menjar un puré de patates tenyit de verd o all amb un perfum dolç difícilment serà una delícia gustativa.

Tot sovint concloem erradament que la percepció es deriva d'un sol òrgan o d'un sol tipus d'òrgans. Podem atribuir als ulls una percepció que en realitat inclou contribucions de les orelles i el nas. Moltes de les nostres percepcions, encara que es derivin predominantment d'un determinat tipus d'òrgans, reben el suport d'altres òrgans, que hi afegeixen comprovació, comprensió i profunditat.

Això és el que passa amb la *moció* de la dansa. La dansa implica primàriament la sensibilitat humana del moviment. Percebre i interpretar les impressions mocionals a través dels sentits és imperatiu per al ballarí. Però com que la major part dels nostres òrgans cinestèsics estan localitzats en músculs, tendons, articulacions i teixits, només ens informen de les seves accions físiques: flexions, extensions, girs i posicions. No ens informen de les condicions de l'espai a través del qual ens movem ni del temps, la direcció, l'equilibri, la gravetat o els aspectes visuals i auditius de l'entorn; no ens informen tampoc de molts altres factors necessaris per qualificar i identificar detalladament la moció des d'un punt de vista estètic.

La naturalesa dels detalls de l'acció és allò que dona a la dansa la seva llegibilitat estètica. Sense aquest detall sensual i interpretatiu només se'n percep un perfil groller, que en comunica poca cosa més que l'estructura visual. La moció exigeix, per definició, els valors de detall del seu itinerari. Això vol dir que, si el moviment implica la forma de l'acció, la *moció* implica la manera com aquesta acció té lloc. Hi ha molts ballarins que es mouen amb una brillant facilitat física, però deixant de banda l'interès que pot suscitar aquesta destresa acrobàtica, el nivell comunicatiu és molt escàs. El fracàs del ballarí en transmetre els valors mocionals, en primer lloc a ell mateix i després als espectadors, és la raó fonamental de la seva incapacitat de comunicar.

És per tant en els processos sensorials on trobem la sensibilitat que distingeix l'artista.

El procés de refinament, però, exigeix consciència i criteri. La ment té un control i una fluïdesa considerables durant el procés de percepció. Podem mirar fixament l'espai i no percebre res. Pot ser que l'ull estigui ple d'impressions de l'espai, però que el cervell decideixi ignorar-les. El cervell pot optar per desviar les impressions a través del subconscient, el qual pot censurar-les i reclamar a nivell conscient només aquelles que són pertinents per a les seves necessitats actuals. Els pares tot sovint tenen aquesta experiència. Ocupats en una feina determinada en la qual la major part dels sons ambientals són ignorats, són alertats pel plor del seu fill. En aquest cas, la ment subconscient, amb instruccions de la ment conscient sobre com reclamar la seva atenció, actua com una espècie d'alarma.

L'eficàcia sensorial pot ser incrementada per l'exercici físic. Una bona il·lustració per al ballarí és l'obertura de les cames. Segons l'obertura, guanya una major mobilitat tridimensional en l'espai. Tot i que la cama no és un òrgan sensorial, dins la cama hi ha sensors discrets que distingeixen l'orientació espacial. L'obertura de les cuixes deixa exposada una superfície més gran d'aquesta àrea sensible. Només cal posar les cames amb els genolls endavant, en paral·lel, per sentir la diferència tàctil a l'espai. Podem recordar l'expressió corrent de la vergonya, en la qual les cuixes giren cap endins com per negar la pròpia presència. I en canvi, quants ballarins practiquen per atènyer la màxima obertura sense percebre la diferència de sensació de l'espai derivada de la rotació?

L'obertura de les cames és un exemple groller comparat amb la miriada de mínimes posicions i accions que poden posar parts del cos en actituds sensorialment avantatjoses, el resultat de les quals serà fer expressiu un detall o un gest.

Molt més complexa és la capacitat de la ment de variar la seva dinàmica perceptiva en relació amb l'òrgan o els òrgans sensorials. Un sentit determinat pot rebre la impressió de l'escena en conjunt. La ment, tanmateix, pot optar per enfocar o fixar la seva percepció en un detall de la imatge conjunta. Pot intensificar l'experiència perceptiva barrant deliberadament el pas a la consciència de totes les àrees no desitjades. Això és fàcil d'observar en sentits com la vista, el gust, l'oïda i l'olfacte.

Els òrgans del sentit tàctil (o tacte) tenen una multitud d'òrgans receptors al seu servei. Estan distribuïts per tot el cos, i tots junts o per separat poden revelar el paisatge tàctil que es troben. Com dèiem, la ment pot enfocar elements singulars d'aquest paisatge. Pot barrar el pas a la consciència la percepció tàctil d'una part del cos per intensificar l'experiència d'una altra. Aquest procés de percepció és altament significatiu en la cinètica, on es poden subratllar o disminuir certs aspectes de la *moció* a fi de fer-ne més evidents uns altres.

La ment és el centre de coordinació dels sentits. Pot agrupar-los en una acció conjunta per a una finalitat determinada. Això adopta, tot sovint, la forma de l'atenuació deliberada de la funció d'un dels sentits per conferir més força dinàmica a un altre. Observeu els ulls d'algú en un moment d'escolta concentrada. Els trobareu desenfocats, o tancats, per tal que no hi hagi interferència visual amb l'audició. Per altra banda, l'ull pot auxiliar l'orella en la seva interpretació proporcionant-li una prova visual. Molt sovint el ballarí ha d'emprar deliberadament la tècnica de l'atenuació d'una sensació per emfasitzar els valors d'una altra. Potser l'exemple més obvi és el d'ignorar el sentit del pes i de la gravetat per donar sensació de lleugeresa.

A través de la coordinació dels sentits, arribem a allò que sovint anomenem «un sentit de». Aquest «sentit de» no té un òrgan de recepció que li sigui propi. Parlem d'un «sentit de» la *moció*, però, en realitat, aquest «sentit» requereix la cooperació de diferents sentits. De semblant manera parlem d'un «sentit de» la justícia, un «sentit» mecànic, un «sentit» comú i fins i tot d'un «sentit del» bon gust. Podem parlar d'un «sentit de» la forma, o del temps, o de l'espai sense referir-nos necessàriament a les reaccions d'un òrgan determinat, sinó més aviat a la coordinació de diverses potencialitats perceptives que permeten un coneixement més afinat del factor desitjat.

Tenim tendència a considerar que la consciència i la subconsciència estan separades de manera tallant, com àrees en blanc i negre i no com una unitat fins a cert punt controlable. Parlem de la capacitat de la ment d'enfosquir certes àrees de la percepció o d'intensificar-ne unes altres. A més, tenim la capacitat de confinar parts de les percepcions al subconscient, amb la instrucció

d'alertar la consciència quan desitgem aquestes parts. Aquest control del grau de consciència és particularment valuós per a l'artista. És d'una significació inestimable per al ballarí que, a més del sentit de la cinètica, confia en l'ajut de molts altres sentits per donar dimensió al seu art.

Encara que el ballarí estigui interessat principalment per la moció, també ha de tenir un fort sentit de la forma escultural del cos en acció. Ha de tenir un concepte de la forma. Atès que la seva acció té lloc en l'espai i en el temps, el seu sentit d'aquests factors, així mateix, ha de ser agut. En el seu art, es trobarà que de vegades l'un predominarà sobre l'altre, quan els valors del temps, l'espai o la forma tinguin una importància més gran que els altres. De vegades predominaran els conceptes mocionals. El ballarí ha de tenir la capacitat d'atenuar el sentit d'un d'ells per intensificar el valor d'un altre. El control d'aquestes subtileeses sensorials és una part important del seu art.

No podem suposar que tots els sentits actuen de la mateixa manera. Cadascun d'ells té uns valors únics i afegeix unes particulars dimensions de comprensió. No tan sols els diversos òrgans tenen diferents estructures fisiològiques, sinó que també varia considerablement la seva empremta psicològica en la ment. Funcionen a diferents nivells comunicatius. Ho podem veure fàcilment en les diferències de percepció psicològica entre els sentits de la vista i de l'oïda.

«Si no ho veig no m'ho crec» o «ensenya-m'ho, que sóc de Missouri» són expressions que subratllen el sentiment comú que la visió d'alguna cosa dona fe de la seva existència. Hi ha qüestions de grau, però, en general, l'ull tendeix a tenir un grau més alt d'acceptació de la realitat que no l'orella.

L'oïda promou un procés interpretatiu i imaginatiu més actiu. Alliberada de la responsabilitat de la realitat visual, l'orella convida la ment a uns nivells més abstractes d'acció que no l'ull. Té la capacitat de projectar l'oïdor a un nivell associatiu més lliure. No és estrany que la música hagi estat sempre i sigui encara un art molt més abstracte que les arts visuals i que la dansa.

L'ull és capaç d'induir en la ment un nivell similar d'acceptabilitat abstracta. Quan troba alguna cosa que no pot ser continguda en el nivell realista, automàticament intenta una altra forma de comprensió. Sovint, però, una ment estrictament orientada a la realitat material no pot passar a un nivell abstracte de la realitat ni sap què fer-ne. La fixació del «veure és creure» reclama la literalitat, i aquest criteri esdevé primari mentre que qualsevol altre nivell de comunicació es perd.

Hem de considerar aquí que cadascun dels sentits té la seva única i particular entrada psicològica en la ment.

Un sentit concret pot tenir diverses vies d'entrada psicològica. L'ull n'és



l'exemple més clar. Quan mirem una pintura, l'estímul psicològic fa referència primordialment al color i a les experiències pictòriques. L'escultura cinètica convida l'ull a comprometre's en forma i en moviment. En la dansa, l'accés psicològic és encaminat principalment a través de la sensació mocional i cinètica.

Un aspecte de la dansa que jo he explorat creativament emfasitza de manera molt forta les formes esculturals i el color. No és que no s'hagués fet abans, o que ordinàriament això no tingui cap lloc en la dansa; és més aviat una qüestió de grau. En el meu propi treball creatiu sovint m'he plantejat el recurs al color i a l'escultura en dansa amb la mateixa, i de vegades més gran, importància comunicativa que els valors cinètics. Qualsevol obertura a una dinàmica tan diferent tendeix a confondre la mirada del purista. Però això no és cosa de l'artista. Si l'espectador no és capaç de copsar l'esquema dinàmic de l'artista, es queda sense un marc de referència per jutjar el seu treball. La seva percepció sensorial i les seves rutes psicològiques no estan obertes ni són lliures de funcionar plenament sense aquest mitjà.

Tot i que el sentit del moviment cinètic és molt important per a la dansa, és més rellevant el sentit de la *moció*. La *moció* inclou, a més de la cinètica, el sentiment, l'escolta, l'equilibri, la gravetat, el so i la resposta a la llum i el color, així com la forma. Tot plegat afegeix un suport i una dimensió semàntica, sense el qual la dansa seria certament poca cosa.

Per regla general, l'entrenament de la dansa gira al voltant d'una genèrica coordinació física sense cap sensibilitat envers el detall mocional intern. Els ballarins depuren certs valors cinètics, però tot sovint només tocaran l'espai, el temps i la gravetat en la mesura que els són necessaris per donar suport als seus interessos cinètics. Les altres percepcions es limiten a l'accident o a l'experiència subconscient.

Els ballarins haurien de persistir en centrar la seva atenció en una experiència sensible qualsevol i en les percepcions que se'n derivin dins un particular esquema de *moció*. Els ballarins es poden centrar deliberadament en uns sentits pertinents i particulars perquè així poden explorar una gamma més àmplia d'experiència. En l'entrenament, l'habilitat per fer saltar ràpidament la percepció d'una exploració a una altra pot desenvolupar la fluïdesa de la consciència. Per exemple, el braç pot dibuixar un cercle a l'espai de moltes maneres, cadascuna de les quals té el seu valor particular. Es pot accentuar la perifèria per subratllar la línia circular externa, o bé la consciència pot centrar-se en la línia com a límit de l'espai que inclou. A la perifèria d'un cercle vertical, es pot posar èmfasi en la corba gravitatòria de l'arc inferior o en la suspensió del superior. Aquests exemples tot just comencen a suggerir

diverses variacions possibles, cadascuna de les quals es distingeix per la diferència en el focus sensible i perceptual.

Les possibilitats són considerables i no necessiten ser induïdes per cap situació real. De fet, hauria de quedar clar per començar que l'art del ballarí és *moció*, i que l'entrenament de la dansa ha d'accentuar els valors comunicatius de la *moció* (no els de la mímica o de l'emoció en el seu sentit menys habitual). Bàsicament, el ballarí no ha d'experimentar tristesa, follia, joia ni res per l'estil. El llenguatge del ballarí el formen, en lloc d'això, les textures de lleuger, feixuc, compacte, prim, suau, dur, ample i petit. Fora d'aquests components, el ballarí teixeix un itinerari mocional que convida l'espectador a viatjar vicàriament a través seu. Aquests moviments poden donar tant al ballarí com a l'espectador el sentiment d'alguna cosa dins l'univers que és d'una similar naturalesa mocional, o que pot ser comunicada metafòricament.

No coneixem l'abast de les nostres facultats perceptives que poden ser significatives per a la dansa. El ballarí necessita autoritzar les forces perceptives del cos i de la ment a funcionar de tal manera que puguin donar resposta als més petits detalls del propòsit de l'artista.

Si bé no podem reformar en gran mesura els nostres sentits, sí que podem incrementar notablement les nostres habilitats de percepció. Sabem que la sensació es produeix com a resposta a un canvi en el cos o en l'entorn. Els sentits enregistren diferències de grau que, en essència, són la dinàmica. L'habilitat de l'artista per percebre-les i donar-hi resposta són dues de les seves funcions principals i haurien de ser practicades diàriament a classe a través d'una participació sensorial absoluta.

