

Dansa, arquitectura del moviment

Dance, the Architecture of Movement

JAVIER SAMPEDRO MOLINUEVO

Facultat de Ciències de l'Activitat Física i l'Esport
Universidad Politécnica de Madrid

MARTA BOTANA MARTÍN-ABRIL

Universidad Europea de Madrid
Escuela Profesional de Danza de Castilla y León

Autor per a la correspondència

Javier Sampedro Molinuevo
javier.sampedro@upm.es

Resum

La dansa, és l'activitat física artística per excel·lència i és a més patrimoni cultural de tota civilització. Des de qualsevol època i cultura, les seves composicions ens porten l'abstracció dels ideals d'una determinada cultura física. Una exhaustiva anàlisi coreogràfica ens permet apropar-nos al pensament que sobre el cos i l'espai tenen els diferents coreògrafs. Alguns teòrics afirmen que l'evolució de la concepció espacial, suposa el vertader avenç de qualsevol art (Yates, 2002, pàg. 19). Com varia el disseny espacial en coreografia? Existeixen estils segons èpoques i ideals? En l'espai hem trobat un element clau d'anàlisi coreogràfica i per a la seva completa observació s'ha desenvolupat una eina d'anàlisi que es recolza en l'anàlisi coreogràfica i la praxiologia motriu (Botana, 2007). En aquest article aprofundim en l'espai personal del ballarí, que ja ens aporta gran quantitat d'informació sobre les decisions artístiques i estètiques d'un compositor, d'un arquitecte del moviment: el coreògraf.

Paraules clau: dansa, anàlisi coreogràfica, coreùtica, estils coreogràfics

Abstract

Dance, the Architecture of Movement

Dance is the artistic physical activity par excellence and is also the cultural heritage of every civilization. In every age and culture, its compositions bring us the abstraction of the ideals of a particular physical culture. An exhaustive choreographic analysis allows us to examine the way choreographers think about the body and space. Some theorists affirm that the evolution of spatial concepts represents the true advance of any art (Yates, 2002, p. 19). How does spatial design vary in choreography? Are there styles determined by the epoch and ideals? In space we have found a key element of choreographic analysis, and to fully examine it we have developed an analytical tool based upon choreographic analysis and motor praxis (Botana, 2007). In this paper we go deeper into the dancer's personal space, which provides us with a great amount of information concerning the artistic and aesthetic decisions of a composer, of an architect of movement: the choreographer.

Keywords: dance choreographic analysis, choreutics, choreographic styles

Introducció

Un dels elements de connexió que existeix entre les diferents disciplines artístiques és l'espai. Al llarg de la història de l'art, l'espai ha estat objecte d'estudi de manera recurrent i a ell ens dirigim de nou per obtenir de la seva anàlisi informació sobre l'estil coreogràfic. Altres arts com l'arquitectura o la fotografia ja han atorgat a l'element espacial gran importància. Vegem dos exemples. Bruno Zevi, arquitecte graduat a Harvard per Walter Gropius, concedeix la preponderància a l'espai sobre la forma que avui atorguen gairebé totes les arts, afirmant que la definició més precisa de l'arquitectura, ha de tenir en compte l'espai interior (Zevi, 1998, pàg. 26). D'altra banda, Steve Yates (fo-

tògraf, conservador del Museum of Fine Arts, New Mexico i professor de la Universitat de New Mexico) va encara més enllà, quan afirma que "la història ens demostra que els grans canvis en la història de l'art es produeixen quan els artistes essencials es preocupen per l'espai" (Yates, 2002, pàg. 19). Per a ell, igual com per a nosaltres, un canvi en la concepció espacial constitueix un pas en l'evolució de les idees de l'home, amb repercussió en totes les arts.

Tanmateix, l'estudi de la composició espacial en coreografia té una diferència respecte a la resta de les arts. La decisió del coreògraf de col·locar els ballarins en una posició o una altra de l'escenari, no depèn de cap evolució tècnica, com va poder ser el descobriment



▲
Figura 1

Exemple de distribució espacial clàssica

de la perspectiva a la pintura (fins llavors les pintures mancaven de profunditat, de la 3a dimensió), ni tampoc d'alguna trava tecnològica, com pot ocórrer en alguns dissenys arquitectònics o idees fotogràfiques impossibles de dur a terme. El disseny espacial en coreografia és simplement producte de la decisió del coreògraf i per tant, de les seves idees estètiques. Per què llavors es produeix l'evolució del disseny espacial en coreografia? Existeix un disseny específic segons èpoques?

Per respondre a aquestes dues preguntes seguim el següent raonament: Podem dir que la dansa, al llarg de la història, ha anat cristal·litzant els ideals de l'època corresponent. “Mentre la cultura física pot veure's com una cristal·lització –una personificació– del nivell més fonamental i profundament arrelat del que significa ser membre d'una societat particular, la dansa s'ha d'entendre com la segona fase d'aquest procés –l'esquema, l'abstracció o estilització de la cultura física–” (Polhemus, 1998, pàg. 174). Amb aquest sentit



▲
Figura 2

Exemple de distribució espacial contemporània

neix la *coreomètrica* o *choreometrics*, definida per Lomax el 1968 com un camp de coneixement propi de la dansa que analitza la connexió existent entre els ideals d'una cultura o una època determinada amb allò representat a les seves composicions coreogràfiques (Botana, Sampedro, & Castro, 2008). Podem afirmar per tant que sí que es produeix un canvi en les decisions coreogràfiques sobre l'espai a mesura que canvien els temps i que aquest canvi es produeix per l'aparició de diferents ideals. (Figura 1)

Així per exemple la dansa clàssica, pròpia del segle XVIII, respon a un tracte del cos del ballarí que encaixa amb els ideals de cortesia, elegància, i pudor que es valoraven en aquella època. En aquestes obres, l'espai és utilitzat d'una manera equilibrada, ordenada, simètrica i amb certa jerarquia espacial, arribant a ser ocupat el centre de l'escena pel Rei Sol (Luis XIV), anomenat així per una coreografia en la qual tots els altres ballaven al seu voltant fent visible el seu poder a través de la metàfora espacial de la jerarquia. A partir del segle xx una sèrie de revolucionaris comencen a veure la dansa com un llenguatge expressiu d'un altre tipus d'idees i l'espai es converteix en un element de composició que afegeix altres valors a l'ordre, equilibri i jerarquia propis d'èpoques anteriors. (Figura 2)

En relació amb l'esport, hem trobat valuósíssimes eines d'anàlisi en els estudis de Parlebas i Sampedro, les anàlisis dels quals sobre l'activitat física completen la perspectiva de l'anàlisi coreogràfica amb nomenclatura pròpia, fins ara, de l'àmbit esportiu. Per exemple, el terme *incertesa de medi* que en l'àmbit esportiu es refereix a la variabilitat o estabilitat de les condicions de l'espai de joc (Sampedro, 1999) aplicat a la coreografia tractaria les propietats de l'espai en el que actua el ballarí, existint

incertesa per exemple, en els casos en els quals una escenografia mòbil condicioni l'esmentat espai, com és el cas de la coreografia *Herrumbre* (Duato, 2004), o la interpretació es realitzi en espais insòlits com una façana en el cas de la dansa aèria, on el mitjà pot variar (en haver d'esquivar obstacles de la pròpia façana i haver de prendre decisions) com són els espectacles de la companyia madrilenya *Bocas Danza*, de dansa contemporània. En les programacions de dansa es defineixen els espais insòlits com aquells que es realitzen fora dels espais tradicionals és a dir fora del teatre o sala alternativa. Aquests termes han anat completant un sistema d'anàlisi de l'espai coreogràfic sense antecedents similars. Una diferència respecte a l'esport és que la dansa no té un final pràctic com succeeix en esports com el bàsquet, per exemple en el que han d'intentar avançar cap a la cistella contrària, per la qual cosa la utilització de l'espai és més variada i canviant.

En aquest article aprofundim en les característiques de l'espai personal del ballarí per ser el més relacionat amb l'execució del moviment. És la parcel·la en la que es desenvolupa no solament la seva tècnica, com veurem, sinó també la seva capacitat de materialitzar l'espai imaginari, fer-ho visible per a l'espectador. Aquesta parcel·la de l'espai escènic es denomina *Kinesfera*, i va ser definida per Rudolf Laban com l'espai personal del ballarí. És l'esfera d'espai que envolta el ballarí, els centres del qual coincideixen sempre, i el límit del qual en extensió és l'assolit pels segments corporals (Laban, 1987).

A continuació definirem les propietats espacials de la kinesfera, de l'estudi de la qual s'ocupa la *corèutica*. Després de definir aquest espai, parlarem del tipus de disseny que caracteritzen els estils clàssic i contemporani, referint-nos sempre a la dansa escènica occidental. En la dansa clàssica efectivament se sol basar la coreografia en la repetició d'una sèrie de moviments prèviament fixats (algorítmics). En dansa contemporània no sempre és així. Cada vegada amb major freqüència s'introdueixen en les coreografies fragments en els quals els intèrprets han d'improvitzar en escena sobre certes pautes o realitzar variacions sobre el material estudiat. Depenent del coreògraf i la peça concreta els intèrprets tenen grau de llibertat major o menor i la seva conseqüent presa de decisions.

La corèutica, és el camp teòric de la dansa que estudia l'espai d'un ballarí. Laban, pioner d'aquest concepte, va publicar el seu llibre *Choreutics* el 1966.

L'espai és un buit amorf fins que se li donen fronteres, se situen en ell les persones i els objec-



▲
Figura 3
Exemple de disseny corporal contemporani

tes. Llavors comença a tenir propietats, com amplitud i profunditat, parets i espais oberts, primer pla i fons. El cos en l'espai és l'element escultural bàsic de la coreografia. Els cossos estan en l'espai i es mouen a través d'ell, amb unes dimensions que transformen el buit en un espai concret. Perquè els cossos siguin part d'una coreografia han de ser dissenyats, han de prendre propietats espacials com horitzontal i vertical, corba i recta, buit i sòlid, direcció i focus. Aquesta és la matèria de la corèutica (Preston-Dunlop, 1998, pàg. 121). (Figura 3)

Propietats de la kinesfera

En aquest apartat recollim la informació que s'ha anat recopilant sobre l'espai de la kinesfera. El contingut prové majoritàriament de la bibliografia de Valerie Preston-Dunlop, acadèmica anglosaxona de la dansa i alumna de Rudolf Laban (coreògraf, arquitecte i teòric hongarès dels anys 50, pilar de la investigació acadèmica i fundador de l'escola que ha donat la primera llicenciatura de dansa a partir dels anys 70, el Laban Centre de Londres). Preston-Dunlop ha desenvolupat les seves teories fent-les molt més accessibles per als estudiants

de dansa actuals (Adshead, Briginshaw, Hodgens, & Huxley, 1999, pàg. 24; 73).

Els ballarins donen vida a l'espai, transformant-lo en una cosa dotada de significat i expressió. L'èxit d'aquesta empresa depèn del ballarí.

Hi ha una diferència substancial entre el ballarí que sent el seu cos moure's sense més ni més, i el que té la sensació de moure's en l'espai i amb l'espai. Una vegada que el ballarí domina la seva consciència espacial sorgeix al seu voltant una àrea de tensions. Llavors, l'espectador, fins i tot de manera inconscient, percep les línies virtuals que apareixen al voltant del ballarí, produïdes pel seu moviment, i veu un moviment net, definit.

Kinesfera és el concepte que fa servir la kinesiologia o ciència del moviment, i per tant, té implicacions motrius. En ella, podem parlar d'eixos, plans, volums, espirals...etc. Cada kinesfera és un territori aïllat de l'espai general, que acompanya al ballarí vagi on vagi. Kinesfera i ballarí tenen un mateix centre, des del que surt l'energia a través del moviment i el focus (lloc cap al qual es dirigeix l'atenció principal; generalment es refereix a la direcció de la mirada). Comencem a crear el mapa de la kinesfera.

En primer lloc, la coreütica parla d'unes direccions principals. L'energia, el moviment, pot anar en qualsevol direcció però existeixen unes vies prioritàries que



▲
Figura 4

Exemple de disseny corporal clàssic

coincideixen amb els eixos anatòmics (primer mapa de la kinesfera):

- Vertical, del qual depèn l'equilibri. Vectors a dalt a baix.
- Anteroposterior, del que depèn la sensació d'avenç i retrocés, front i esquena. Vectors davant-darrere.
- Transversal, del que depèn la sensació de simetria i la lateralitat. Vectors esquerra-dreta.

Sorgeixen així les sis direccions primàries.

Unint per parells els eixos de moviment, sorgeixen els tres plans fonamentals:

- Sagital, que divideix el cos en meitat dreta i esquerra.
- Frontal, que divideix el cos en meitat anterior i posterior.
- Transversal, que divideix el cos en meitat superior i meitat inferior.

En segon lloc, delimitarem les direccions diametral. Creuant els plans existents entre els principals (a 45° de cada un) obtenim dotze vectors nous, corresponents en la kinesfera a les direccions secundàries. Sorgeixen quatre direccions noves inscrites en cada un dels tres plans principals:

- Sagital: davant-a dalt, davant-a baix, darrere-a dalt, darrere-a baix.
- Frontal: dreta-a dalt, dreta-a baix, esquerra-a dalt, esquerra-a baix.
- Transversal: davant-dreta, davant-esquerra, darrere-dreta, darrere-esquerra.

Aquestes direccions denominades diametral formen el segon mapa de la kinesfera.

Direccions diagonals. Existeix un tercer mapa, format pel que en geometria es diuen les dobles diagonals, els pols de les quals són les vuit cantonades d'una habitació. El ballarí ha de situar aquestes direccions de referència en el punt de la superfície de la kinesfera en el que aquestes diagonals la tallen. Aquestes diagonals, vuit vectors més, van encara més cap al desequilibri.

Sumant els vectors, mes el centre del ballarí, obtenim els 27 punts del famós cub de Rudolf Laban.

Una vegada conegudes les propietats de l'espai, el seu disseny és qüestió d'eleccions. El ballet

clàssic, utilitza les direccions primàries per establir les seves posicions, i, a partir d'allà, crear el seu moviment, és per tant bastant estable, simètric i ordenat. (Figura 4)

Els pioners de la dansa moderna a partir de principis del segle xx, comencen a explorar noves direccions per ampliar les direccions estables del ballet. Graham, Humphrey i Wigman són clars exemples d'això. Avui la coreùtica ha evolucionat, i podem veure treballs molt complexos, que apliquen i desenvolupen les teories de Laban a l'obra de William Forsythe. Aquest creador desenvolupa, desdobra i multiplica les possibilitats d'aplicació del treball de Laban. Es pot veure el seu treball al CD interactiu *Improvisation technologies* (Forsythe, 2003). Martha Graham, fa una mostra clara del seu treball espacial a *Diversion of Angels* (Graham, 1948). Tres solos femenins, cada una en una personalitat diferent experimentant l'amor, tenen assignat un material espacial com a leitmotiv: *White Girl*, usa les verticals i horitzontals; *Red Girl*, les obliqües, a prop del desequilibri; *Yellow Girl*, les diagonals, fugaçment.

Cada forma coreùtica, parla de la personalitat de cada una. La primera, correcta i calmada, la segona, dinàmica i apassionada i la tercera, que juga i flirteja. Amb això volem dir, que el coneixement de l'espai, no solament enriqueix la qualitat del moviment, sinó que té un potencial expressiu indiscutible (Preston-Dunlop, 1998, pàg. 126). (Figura 5)

A més d'aquestes vies de moviment, hi ha altres propietats a la kinesfera, que són els referents a l'espai imaginari, al dibuix que deixa el moviment del ballarí en l'aire. La imaginació espacial és una habilitat difícil d'aconseguir per a algunes persones. Es tracta de veure, no només una mà movent-se, sinó també la línia que aquesta va deixant al seu pas. En el cas del ballarí, és la capacitat d'imaginar aquesta línia abans que aparegui i crear aquesta imatge per a l'espectador. A més d'estructurar l'espai a través del codi labanià, la coreùtica estableix unes maneres de materialitzar l'espai. *Mm* o maneres de materialitzar l'espai, és la manera que el ballarí traça l'espai i així ho fa visible per a l'espectador. Hi ha quatre *Mm* (Preston-Dunlop, 1998, pàg. 133):

- Disseny corporal. És la línia o corba en la qual es col·loca el propi cos del ballarí. És un braç estirat, mostrant una recta, o arrodonit, dissenyant una corba.



▲ **Figura 5**

Exemple de disseny corporal contemporani: espiral

- Tensió espacial. És la línia imaginària que relaciona dos punts. Aquests punts poden ser: del mateix cos, de dos cossos diferents, o un punt del cos i un del terra.
- Progressió espacial. Són les línies i corbes virtuals que el ballarí traça a l'espai en moure's. És la intenció del ballarí la que fa visibles les esmentades línies de progressió per a l'espectador. La percepció d'aquesta manera de materialitzar l'espai, depèn també de la intenció coreogràfica, cosa que a la vegada depèn de l'estil, per exemple: en clàssic es dibuixa amb les cames i els braços, però el traç virtual està supeditat a la correcta col·locació del cos, per la qual cosa la línia dependrà en gran manera de l'amplitud articular de l'executant. En contemporani es pot trencar la col·locació en favor de dibuixar aquest cercle en la seva màxima amplitud. Podem afirmar per tant, que en ocasions per a un coreògraf contemporani té més importància la progressió espacial que el disseny corporal, contràriament al que ocorre en la tècnica clàssica en la qual la col·locació és primordial.
- Projecció espacial. És la línia virtual que apareix a continuació d'algun segment corporal, quan el ballarí aconsegueix projectar l'energia més enllà del seu cos. Apareix quan l'energia no s'atura a la punta dels dits, i prolonga la línia dels mateixos.



▲
Figura 6
Exemple de desequilibri

A tall de resum d'aquest apartat, citem de nou a la major teòrica actual en matèria de coreùtica, amb la qual estem d'acord en el següent: la direcció implica formalitat, però és també una forta referència sobre la qual recolzar-se per crear. "Com a ballarí, el coneixement de la coreùtica et dona l'oportunitat de complementar espacialment les intencions rítmiques, dinàmiques i dramàtiques" (Preston-Dunlop, 1998, pàg. 127). I afegim que, segons la nostra opinió, les estructures espacials faciliten la percepció de l'espectador que, donada la naturalesa efímera del moviment, sol perdre's part del treball quan aquest no se suporta en cap esquema espacial.

Disseny de la kinesfera. Estils clàssic i contemporani

Com hem dit abans, una vegada conegudes les propietats de l'espai, el seu disseny és qüestió d'eleccions. Les eleccions del coreògraf pel que fa al disseny de la kinesfera, determinen en gran part l'estil coreogràfic de la peça.

Parlarem a continuació de les diferències entre els estils clàssic i contemporani en les principals possibilitats espacials que tenen dins de la kinesfera (Botana, 2007).

Equilibri i desequilibri

El ballet clàssic, utilitza les direccions primàries per establir les seves posicions, i a partir d'allà, crear el seu moviment. L'equilibri depèn de la sensació correcta d'aquests eixos principals.

Utilitza també els plans principals que creen aquests eixos, per aïllar un hemicos de l'altre. Per exemple, el tors del tren inferior, generalment es dissocien perquè el moviment d'un no impliqui necessàriament el de l'altre. La connexió ve després per decisió coreogràfica, no perquè l'impuls natural d'un provoqui una reacció en l'altre (això seria més contemporani).

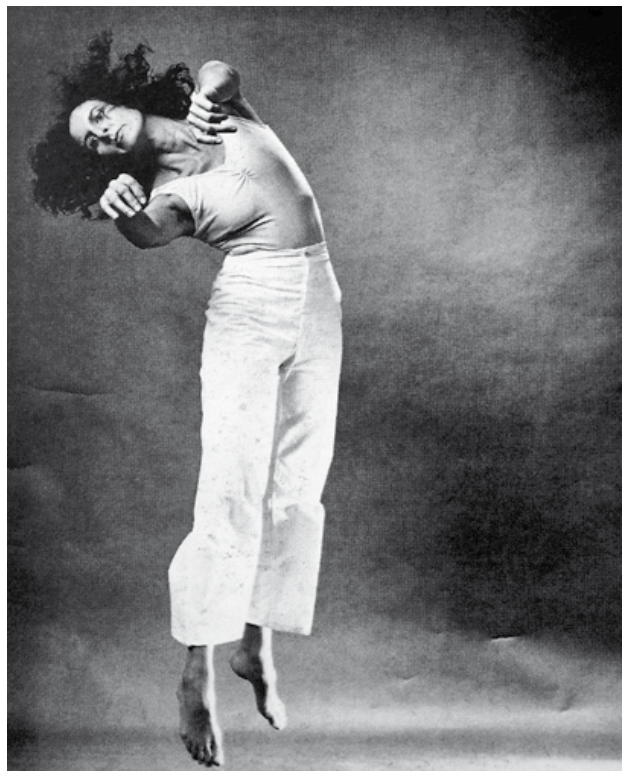
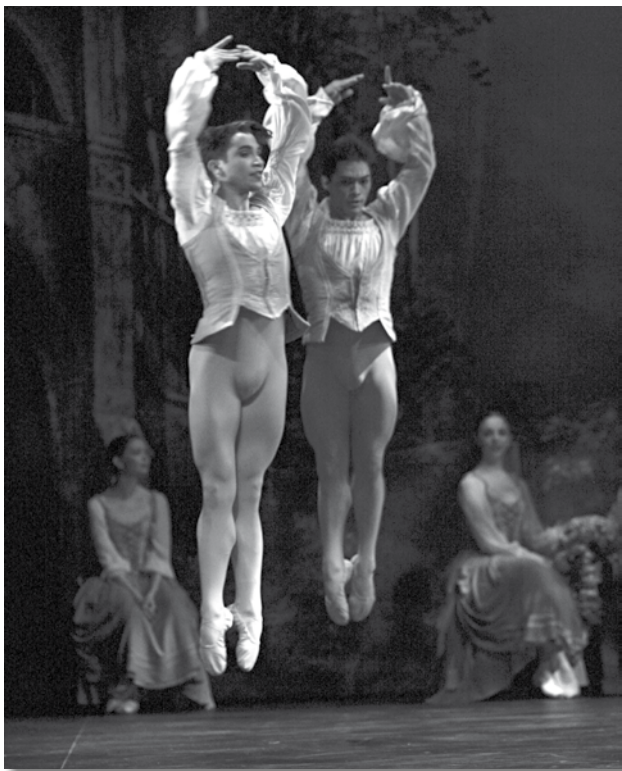
A començaments del segle XX, els pioners de la dansa moderna, Graham, Humphrey, Laban, Wigman, es recolzen en línies i plans oblics, en espirals, diagonals, desequilibris i rodons per ampliar les direccions estables del ballet. En aquesta recerca, arriben fins i tot a conquerir la vertical invertida amb actituds i transicions en les quals el centre de gravetat passa per sobre del cap mitjançant el suport de mans, avantbraços, pit, espatlles, etc. La sensació general és d'un major dinamisme provocat pel desequilibri constant. (Figura 6)

El salt

La sensació de salt també varia d'un estil a l'altre. Mentre el ballet tendeix a la màxima elevació per mostrar potència i virtuosisme tècnic, el contemporani tendeix a suspendre o viatjar (traslladar arran de terra), per accentuar la sensació d'ingravitació. En aquest cas, el contemporani emfatitza en la qualitat de la sensació i no en la quantitat de salt. Això ve a ser de nou la utilització d'un eix vertical o diagonal com a direcció de l'impuls del salt. (Figures 7 i 8)

Amplitud de la base

Una altra característica espacial que diferencia el clàssic del contemporani, és l'amplitud de la base de suport. En el primer cas, es tendeix a una mínima base de suport, la màxima expressió de la qual seria pujar-se a les puntes. Això provoca una alineació al cos, necessària per mantenir-se en equilibri, que tendeix a l'eix vertical. La conseqüència és que el volum que es pot ocupar amb el moviment és mínim, ja que un minúscul desplaçament de més, faria que la projecció del centre de gravetat se sortís de la base i la figura cauria. El contemporani, augmenta la base tot el que necessita per moure's lliurement, fins al punt d'utilitzar el terra amb tota la superfície del cos. Això ens porta a l'últim punt de diferència. (Figura 9)



▲
Figures 7 i 8
Sensació del salt clàssic i contemporani



▲
Figura 9
Base àmplia del contemporani



Figura 10

Treball contemporani en el nivell baix

Nivells de l'espai

El ballet treballa els nivells mitjà i alt, assolint el seu màxim amb els *portés*. El contemporani treballa el nivell baix, el mitjà, l'alt i tots els nivells que es poden assolir amb la utilització d'escenografia a la qual es puguin enfilars o en la qual submergir-se. És molt característic de les tècniques contemporànies, el treball de terra, utilització màxima del nivell baix. (Figura 10)

Maneres de materialitzar l'espai

El disseny corporal és allò més important en clàssic, on preval l'actitud, la col·locació exacta del cos en el disseny del coreògraf. En contemporani s'utilitza de vegades, en una pausa determinada, però és igual o més important la transició d'una actitud a l'altra.

Pel que fa a la tensió espacial, podem dir que en ballet hi sol haver relacions entre dos o tres punts concrets. En contemporani se solen establir relacions entre més punts del cos. Per exemple, la sensació de portar una bola abraçada, que s'utilitza molt en les classes de contemporani del Conservatori Professional de Dansa de Madrid, crea tensió espacial en tota l'esfera que es crea entre els braços, pit, abdomen i maluc.

Finalment, volem citar una diferència més, que es refereix al centre d'atenció que es crea en la kinesfera. Podem dir que, en clàssic, el gran interès se centra en el plexe solar del ballarí i els braços accentuen aquesta sensació emmarcant-lo amb línies rodones entorn d'ell. En contemporani de vegades es manté l'interès en el cos del ballarí, però generalment es projecta fora del mateix i fins i tot fora de la kinesfera.

El contingut d'últim apartat *Disseny de la kinesfera. Estils clàssic i contemporani*, és fruit de la reflexió de Marta Botana, llicenciada en Ciències de l'Activitat Física i de l'Esport i graduada en Dansa Contemporània pel Reial Conservatori Professional de Dansa de Madrid. Durant sis cursos va rebre classes pràctiques de ballet clàssic i tècnica contemporània, taller de coreografia i improvisació, ioga i altres continguts de la dansa actual. Posteriorment, es va introduir amb el seu doctorat, en l'estudi teòric del tema per corregir algunes d'aquestes apreciacions i corroborar-ne d'altres. En el seu treball de suficiència investigadora *Anàlisi de l'espai coreogràfic* (Botana, 2007), dirigit pel Degà Javier Sanpedro Molinuevo i la Doctora en Dansa Immaculada Álvarez Puente, la doctoranda va presentar com a idea original un estudi pilot que comparava el disseny espacial de dues obres coreogràfiques d'estils molt diferents. D'una banda "El llac dels cignes" el ballet clàssic de referència (Petipa & Ivanov, 1895), que va obtenir uns resultats de disseny espacial de kinesfera clàssica amb un percentatge proper al 100%, com era d'esperar. Per un altre analitzem la coreografia "169 One flat thing, reproduced" (Forsythe, 2000) de William Forsythe, coreògraf actual també internacionalment reconegut. Els resultats d'aquest segon cas van sortir completament oposats als del cas clàssic, existint una variabilitat constant en tots els paràmetres estudiats, davant l'estabilitat de les dades de l'exemple clàssic. Aquest estudi està en desenvolupament i serà presentat en la lectura de tesi de l'esmentada doctoranda *Anàlisi de l'espai en la Dansa teatral*.

Conclusió

Totes aquestes característiques observables i objectives, distingeixen els estils compositius i coreogràfics, i comporten una sèrie d'interpretacions socials i ideològiques que fan de la dansa un element pedagògic molt potent en l'esfera educativa de l'activitat física.

La nostra eina d'anàlisi, permet establir un criteri d'avaluació pel que fa a la riquesa de la composició espacial d'una coreografia, i fins i tot distingir entre estils o tendències més tradicionals o avantguardistes. Això és observable, com hem anat descrivint, des del disseny espacial de la kinesfera, espai pel qual ens ha semblat convenient començar, donada la seva possible aplicació a nivell educatiu.

Agraïments

Els autors agraeixen a Jesús Robisco l'aportació de les fotografies i a Eduardo Castro les seves revisions.

Referències

- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgens, P., & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. València.
- Botana, M. (2007). *Análisis del espacio coreográfico*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Botana, M., Sampredo, J., & Castro, E. (2008). *Acción social de la danza. Cuerpo, espacio y movimiento*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, Madrid.
- Duato, N. (2004). Herrumbre. [Coreografía]. España.
- Forsythe, W. (2003). Improvisation technologies. A tool for the analytical dance eye: Centre for art and media Karlsruhe. Frankfurt Ballet.
- Forsythe, W. (2000). 169 One flat thing reproduced. [Coreografía]: Forsythe Company.
- Graham, M. (1948). *Diversion of angels*. [Coreografía]. New York.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento* (J. B. Cuello, Trans.). Madrid.
- Petipa, M. & Ivanov, L. (1895). *El lago de los cisnes*. [Coreografía]. San Petersburgo.
- Polhemus, T. (1998). Dance, gender and culture. A. A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge.
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at dances. A choreological perspective on choreography*. Londres.
- Sampredo, J. (1999). *Fundamentos de táctica deportiva*. Madrid.
- Yates, S. (Ed.). (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona.
- Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.