



Figura, înainte de toate (Merce Cunningham, “Variations V”)

Julie Perrin

► To cite this version:

Julie Perrin. Figura, înainte de toate (Merce Cunningham, “Variations V”). Laura Marin (ed.). Figura : Corp, Arta, Spatiu, Limbaj. Antologie de texte teoretice, Editura universitatii din bucuresti, p. 213-226, 2017. hal-02293716

HAL Id: hal-02293716

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02293716>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FIGURA, ÎNAINTE DE TOATE

Julie PERRIN

(MERCE
CUNNINGHAM,
"VARIATIONS V")

Published in Laura Marin (coord.), *Figura, corp, arta, spatiu, limbaj. Antologie de texte teoretice*, editura universitatii din bucuresti, 2016, pp. 215-226. Translated by Alexandra Irimia from "La figure, malgré tout (Spatialité 5)", in *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les presses du réel, 2012, pp. 234-244.

LAURA MARIN
(coord.)

F I G U R A

—

CORP, ARTĂ, SPAȚIU, LIMBAJ

Antologie de texte teoretice

Texte selectate, traduse și prezentate de
Laura Marin, Anca Diaconu, Vlad Ionescu,
Andrei Lazăr, Alexandra Irimia și Alina Mihai



editura universității din bucurești®

2017

CUPRINS

Introducere: De ce figura? (Laura Marin).....	7
--	---

ARHEOLOGII ALE FIGURII

Georges Didi-Huberman, <i>Puterile figurii. Exegeză și vizualitate în arta creștină</i>	17
Bertrand Prévost, <i>Figură, figura, figurabilitate. Contribuții la o teorie a intensităților vizuale</i>	35
Agnès Guiderdoni, <i>Reinventarea figurii la începutul modernității</i>	57
François Aubral, <i>Variațiuni figurale</i>	73
Jacques Aumont, <i>Figurabil, figurativ, figural</i>	97

FIGURĂ, FAȚĂ, CHIP

Roland Barthes, <i>Fețe și figuri</i>	121
Jacques Aumont, <i>Despre chip</i>	133
Bernard Lafargue, <i>De la figurile chipului la chipurile figurilor</i>	157
Louis Marin, <i>Gramatica figurii</i>	177
Itzhak Goldberg, <i>Portret și chip, chip sau portret</i>	199

FIGURA ÎN SPAȚIU, FIGURA ȘI SPAȚIUL

Julie Perrin, <i>Figura, înainte de toate (Merce Cunningham, Variations V)</i>	213
Christian Norberg-Schulz, <i>Către o arhitectură figurativă</i>	227
Laurent Jenny, <i>Spațiu și figuralitate</i>	239

FIGURĂ, LIMBAJ, REPRESENTARE

Louis Marin, <i>Figurabilitatea vizualului: năframa Veronicăi sau problema portretului în Logica de la Port-Royal</i>	251
Michel Guérin, <i>Transparența umbroasă (figura fără reprezentare)</i>	267

David N. Rodowick, <i>Figura și textul</i>	289
Nicole Brenez, „Așa cum sunteți”. <i>Reprezentare și figurare, chestiuni de terminologie la Barthes, Eisenstein, Benjamin, Epstein</i>	315
Évelyne Grossman, <i>Creat – decreat – increat. Desfigurările lui Samuel Beckett</i>	333

DINAMICI ALE FIGURII

Pierre Sauvanet, <i>Figuri ale limbajului, figuri ale imaginii</i>	365
Bertrand Rougé, „La (per così dire) energia delle figure”. <i>A transporta, a figura sau enargeia/energeia operelor: pentru o energetică a artei</i>	385
Philippe Dubois, <i>Problema figuralului</i>	427
Luc Vancheri, Luca Acquarelli, <i>Energia imaginilor</i>	451
Anexă: Sugestii bibliografice	485

Julie Perrin

Figura, înaintea de toate (Merce Cunningham, Variations V)

În orig. „La figure, malgré tout (Spatialité 5)”,
în *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon,
© Les presses du réel, col. „Nouvelles scènes”, 2012, pp. 234-244.

Julie Perrin și-a continuat studiile de filologie și literatură generală și comparată cu un doctorat în estetică și studii coregrafice, susținut în 2005 la Departamentul de dans al Universității Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. În prezent este conferențiar universitar și cercetător în cadrul aceluiași departament, unde coordonează un program de masterat în studii de dans. În 2007 a beneficiat de o bursă Fulbright în calitate de cercetător invitat la *Tisch School of the Arts* (NYU). Din 2012 face parte din comitetul științific al revistei *Recherches en danse* și din 2014 este membră a asociației *Chercheurs en danse*. Conduce proiecte de cercetare la Paris și Lausanne în domeniul discursului critic asupra dansului contemporan european și american de după 1950, cu un interes special acordat esteticii operelor coregrafice și problemei spațialității în dans. În același timp, analizele sale vizează și relațiile care se pot stabili între dans, literatură artă contemporană și cinema.

Volumul *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* propune o analiză a raporturilor dintre spațiu și figură în dans, pornind de la investigarea parcursurilor perceptive ale atenției spectatorului. Structura lui urmează logica celor cinci spectacole pe care le explorează ca studii de caz: *Self-Unfinished* (Xavier Le Roy, 1998), *Trio* (Yvonne Rainer, 1966), *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface* (Olga Mesa, 2003), *Con forts fleuve* (Boris Charmatz, 1999) și *Variations V* (Merce Cunningham, 1965).

Decupajul prezentat aici în traducere – „Figura, înainte de toate (Merce Cunningham, *Variations V*)” – încheie cel din urmă studiu de caz al cărții. Eseul explorează tensiunile estetice specifice coregrafiei lui Merce Cunningham și prezintă strategiile inedite pe care acesta le utilizează în *Variations V* (împreună cu muzica lui John Cage) pentru a elibera atenția spectatorului de sub autoritatea perspectivei unice. Cunningham destabilizează spațiul scenei, îi pulverizează centrul și ierarhiile dintre personaje, privilegiind o structură polifonică și pluricentrică a ansamblului. Dispare ritmul unic, dispar și reperele care ar putea orienta privitorul de-a lungul unui traseu predeterminat (sesizabil în baletul clasic sau chiar în dansul modern), dispare chiar figura centrală menită să organizeze în jurul ei structuri ușor de urmărit. În mijlocul acestei fluidități extreme care se oferă în mod spontan privirii pe un fundal eliberat de toate limitările tradiționale, figura apare cu adevărat autonomă, în conturul și cromatica sa coregrafică.

Dacă fiecare dansator devine centru, toate ierarhiile stabilite în tradiția coregrafică, de la baletul clasic și până la dansul modern, se prăbușesc. Desigur, dansul modern destructurase deja structura piramidală a baletului clasic, care suprapune unui spațiu centralizat figura centrală a dansatorului principal, dar, rămânând încă fidel unor principii narative sau expresive, acesta păstrează adesea o organizare ierarhizată a relațiilor scenice: grupul face loc unei figuri centrale (solist sau pereche) ori urmează un lider. Astfel, odată cu Cunningham, dansatorii devin puncte în mișcare, eventual independenți unul de celălalt. „Toți se comportă, în același timp, ca și cum fiecare ar fi un solist”¹, susține în general Cunningham, chiar dacă secvențele colective (traversările în salturi ale grupului de dansatori sau penultima secvență) impun o sincronizare perfectă a ritmurilor și figurilor fiecăruia. Rareori relațiile surprinse la un moment dat nu exagerează punerea în evidență a unui dansator (sau a unor dansatori) în raport cu ceilalți. De fapt, spațialitatea corpului dansatorului nu e afectată de prezența celui alt. Se formează, astfel, zone proprii fiecăruia, kinesfere impermeabile la ce se întâmplă în afara lor. Cunningham, alternând rostogoliri, stat în lumânare și în poziția lotusului pe un covoraș în avanscenă, pare să ocupe un spațiu deconectat de celelalte trei perechi care evoluează în apropiere: își păstrează ritmul și duratele proprii. Părând să gândească minuțios locul unde se află, fiecare dansator adoptă o serie de gesturi care nu își propun să domine porțiuni ale scenei, lipsite de proiecție sau prelungire; spațialitatea corpului pare limitată la gestul propriu-zis. Așa cum observă Noël Carroll și Sally Banes, „mișcarea lui Cunningham e caracterizată de ceea ce discipolii lui Laban numesc *flux continuu*: energia este lichidă și elastică în interiorul dansatorului, dar se oprește la limitele corpului său. Ea este delimitată și controlată cu strictețe. Nu se prelungește vectorial și nici nu se răspândește în spațiul înconjurător. Are un aer de exactitate și de precizie”².

Variations V propune un fel de dialog al liniilor, al decupajelor spațiale, al figurilor și al ritmurilor care nu sunt motivate de relația dialogică. Deși

¹ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Pierre Belfond, 1988, p. 15. Sau, mai departe, p. 182: „Nu e tipic occidentală ideea de a merge constant de la cauză la efect? Pe când în Orient, de exemplu, modul de a se raporta la lume este mult mai amplu și mai difuz. Există și alte moduri de gândire, cum ar fi acela care presupune că nu ești singur pe lume... Această înlănțuire limitativă de cauze și efecte are o mare legătură cu ideea unui «eu» care trebuie împins în avanscenă. Dacă ați putea, măcar o dată, să ieșiți din voi înșivă”.

² Noël Carroll, Sally Banes, „Cunningham and Duchamp”, în Germano Celant (coord.), *Merce Cunningham*, Milano, Charta, 1999, p. 179 (apărut inițial în *Ballet Review*, New York, vol. 11, nr. 2, 1983).

Dacă fiecare dansator devine centru, toate ierarhiile stabilite în tradiția coregrafică, de la baletul clasic și până la dansul modern, se prăbușesc. Desigur, dansul modern destructurase deja structura piramidală a baletului clasic, care suprapune unui spațiu centralizat figura centrală a dansatorului principal, dar, rămânând încă fidel unor principii narative sau expresive, acesta păstrează adesea o organizare ierarhizată a relațiilor scenice: grupul face loc unei figuri centrale (solist sau pereche) ori urmează un lider. Astfel, odată cu Cunningham, dansatorii devin puncte în mișcare, eventual independenți unul de celălalt. „Toți se comportă, în același timp, ca și cum fiecare ar fi un solist”¹, susține în general Cunningham, chiar dacă secvențele colective (traversările în salturi ale grupului de dansatori sau penultima secvență) impun o sincronizare perfectă a ritmurilor și figurilor fiecăruia. Rareori relațiile surprinse la un moment dat nu exagerează punerea în evidență a unui dansator (sau a unor dansatori) în raport cu ceilalți. De fapt, spațialitatea corpului dansatorului nu e afectată de prezența celui alt. Se formează, astfel, zone proprii fiecăruia, kinesfere impermeabile la ce se întâmplă în afara lor. Cunningham, alternând rostogoliri, stat în lumânare și în poziția lotusului pe un covoraș în avanscenă, pare să ocupe un spațiu deconectat de celelalte trei perechi care evoluează în apropiere: își păstrează ritmul și duratele proprii. Părând să gândească minuțios locul unde se află, fiecare dansator adoptă o serie de gesturi care nu își propun să domine porțiuni ale scenei, lipsite de proiecție sau prelungire; spațialitatea corpului pare limitată la gestul propriu-zis. Așa cum observă Noël Carroll și Sally Banes, „mișcarea lui Cunningham e caracterizată de ceea ce discipolii lui Laban numesc *flux continuu*: energia este lichidă și elastică în interiorul dansatorului, dar se oprește la limitele corpului său. Ea este delimitată și controlată cu strictețe. Nu se prelungește vectorial și nici nu se răspândește în spațiul înconjurător. Are un aer de exactitate și de precizie”².

Variations V propune un fel de dialog al liniilor, al decupajelor spațiale, al figurilor și al ritmurilor care nu sunt motivate de relația dialogică. Deși

¹ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Pierre Belfond, 1988, p. 15. Sau, mai departe, p. 182: „Nu e tipic occidentală ideea de a merge constant de la cauză la efect? Pe când în Orient, de exemplu, modul de a se raporta la lume este mult mai amplu și mai difuz. Există și alte moduri de gândire, cum ar fi acela care presupune că nu ești singur pe lume... Această înlănțuire limitativă de cauze și efecte are o mare legătură cu ideea unui «eu» care trebuie împins în avanscenă. Dacă ați putea, măcar o dată, să ieșiți din voi înșivă”.

² Noël Carroll, Sally Banes, „Cunningham and Duchamp”, în Germano Celant (coord.), *Merce Cunningham*, Milano, Charta, 1999, p. 179 (apărut inițial în *Ballet Review*, New York, vol. 11, nr. 2, 1983).

coreografului îi repugnă să vorbească despre abstracțiuni³ întrucât ființa umană nu poate exprima decât ceea ce e omenesc, în fața acestor relații atât de puțin tulburate de prezența celuilalt apare, totuși, tentația de a vorbi despre corpurile dansatorilor în termeni de linie și de figură. Se desprinde, înainte de toate, o poetică a formelor – forme schimbătoare, linii întretăiate, curbe și torsiuni... Kinesfera dansatorului, la fel ca dinamosfera sa, nu pare să fie modificată de nici o intenție expresivă sau psihologică. Cu toate acestea, *Variations V* lasă loc pentru numeroase evoluții în perechi, în cadrul cărora spațiul se construiește în doi și presupune implicarea celuilalt, ajustări ale echilibrului, ale distribuirii greutateii (în special în ridicări, dar și pentru fiecare contact) și ale percepției. Dacă *Variations V* pare să reviziteze figura clasică *pas de deux*, ea apare aici golită de orice emoție. La Cunningham, notează Hubert Godard, „partenerii [care se plimbă] nu sunt preocupați de relația psihologică dintre ei, nu li se citește în ochi nici o tensiune, ca și cum acești ochi n-ar asculta decât ecoul îndepărtat al decupajului spațial pe care îl provoacă”⁴. Plimbarea făcută de Cunningham și Carolyn Brown la începutul *Variations V* este, în această privință, un exemplu frapant. Perechea, în ansamblu, nu dezvoltă nici o intensitate aparte a relațiilor dintre cei doi (și nu sugerează o poveste de dragoste, așa cum o face de obicei *pas de deux*); ea nu modifică în mod efectiv modurile implicării dansatorului, însă permite alte configurații geometrice și alte raporturi cu spațiul, întrucât dansatoarea poate explora diferite orientări ale spațiului și direcții ale corpului grație existenței unor noi puncte de sprijin. Așadar, *Variations V* este una dintre creațiile lui Cunningham care, în timp ce continuă să susțină preponderența izolării, studiază relațiile dintre dansatori: în pereche, în trio, în momentele de contact, mai ales într-o secvență lungă în care trei perechi se organizează după principiul rostogolirii corpului pe spatele partenerului. Contactul nu este însoțit de nici o urmă de empatie, de nici un elan și de nici o modificare semnificativă a tonusului muscular sau a raportării la fluxul mișcărilor ori la ritm. Perechile se alcătuiesc și se desfac fără neliniști și, adesea, fără schimburi de priviri între parteneri. Kenneth King subliniază că Cunningham „a fost cel dintâi care a așezat figuri însuflețite într-un câmp

³ „Nu înțeleg cum o ființă umană poate face ceva abstract. Orice acțiune a omului exprimă ceea ce e omenesc. Ea poate fi pervertită, dar nu devine prin asta mai puțin umană, chiar dacă nu exprimă decât o parte a umanului, mai degrabă decât să tindă către întreg sau să îl semnifice.” (Merce Cunningham, „Extrait d’une lecture-démonstration au dance Deck d’Anna Halprin”, 13 iulie 1957, în David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume/Librairie de la Danse, Paris, 1997, p. 100.)

⁴ Hubert Godard, „Le Geste et sa perception”, în Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1997, p. 227.

discontinuu, inventând o estetică a abstracțiunii ai cărei parametri formali recontextualizează dinamica dramatică și configurează în mod diferit filonul teatral al mișcării moderne”⁵. Prim-planurile pe chipurile interpreților arată o stare de liniște impasibilă, în contrast cu fragmentele mute din *Born Yesterday*, unde chipurile sunt locuite de expresii, de zâmbete sau de priviri sugestive. Într-o manieră asemănătoare, scena balului repetată în mai multe rânduri proiectează imaginea contrastantă a perechilor în spațiu în care un elan comun însuflețește dansatorii în sensul unei trăiri colective. În *Variations V*, culoarea gesturilor rămâne, în mod perceptibil, aceeași; ceea ce variază cu adevărat este numai distanța, însă, după cum am văzut, ea nu are aici o semnificație⁶. Astfel, la sfârșitul spectacolului, când dansatorii desfac încet de pe o bobină un fir care îi va lega unii de alții trasând o linie în zigzag pe toată suprafața platoului, acest fir este nu atât reprezentarea concretă a legăturilor sau a distanțelor dintre ei, cât o linie frântă care ia naștere în mod clar și brusc pe scenă. Segmentarea acestei linii evocă alte trasee parcurse mai înainte, în timpul traversărilor sacadate sau în salturi în care fiecare dansator își schimbă permanent direcția. Această linie semnaleză refuzul direcției unice și al unei vectorizări simple care orientează întregul spațiu și schițează, într-o oarecare măsură, o multiplă frontalitate. Însă, abia trasată, linia se șterge odată cu mișcarea dansatorilor care poartă firul: spațiul se tulbură, se destructurează și împiedică orice fixare, orice oprire prea îndelungată.

Claritate în mijlocul unei infinite complexități

Procedeul funcționează și în cazul figurii. De fapt, apariția bruscă și clară a figurii asupra căreia se poate concentra atenția alternează în permanență cu o structură complexă mai generală, născută din juxtapunerea unor elemente distincte și din imposibilitatea de a fixa spațiul. Conturul gestului este clar accentuat, însă multiplicarea elementelor scenice (dansatori, filme, muzică) complică înregistrarea lui, lăsând impresia că ar avea o coloratură comună (în dinamică, ritmică, procedee de compoziție). Această alternanță corespunde unei

⁵ Kenneth King, „Space, dance and the Galactic Matrix: Merce Cunningham, an appreciation (1991)”, în Richard Kostelanetz (coord.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time* [1987], Chicago, Chicago Review Press, 2003, p. 193.

⁶ Dansatorul din *Variations V* este desprins de resorturile umane, expresive. „Pentru a descentra spațiul, pentru a pulveriza normele perspectiviste vechi de secole, strâns legate de figurare, Cunningham a fost nevoit să separe dansatorul de subiect; dansatorul cunninghamian este, într-un fel, semnul care penetrează un spațiu neutru din care lipsesc mărcile lăsate de Istorie” (Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 1999, p. 70). [Cuvântul francez *histoire* are și sensul de „poveste, narațiune”. (n.tr.)]

relații paradoxale cu fundalul, unui raport de forțe constant și palpabil între spațiul nemărginit care invadează ansamblul și rezistența figurii în interiorul acestui vid. Figura irumpe, mai presus de toate – și asta pentru că în spațialitățile corpului, conturul gestului are o claritate deosebită: membrele par să decupeze cu precizie spațiul și să îl sculpteze într-un mod fundamental linear. Liniile drepte sau curbe descrise de membre sau de axul corpului devin linii definite în cadrul volumului scenic. Faptul îl diferențiază pe Cunningham de Pollock, în cazul căruia figura pare să dispară sau să lupte în zadar cu fundalul. Aici, delimitarea figurii se bazează pe geometria corpului centrat la fel de mult ca pe impactul gestului. Dacă, așa cum se întâmplă în *Trio A*, regăsim o multidirecționalitate a mișcării, ea nu corespunde aici unui bruiat al semnului sau unei nehotărâri în orientare: precizia decupajului corpului conturează mai degrabă o geometrie pe care direcțiile exprimate de fiecare dintre segmentele sale o afirmă în mod vizibil. Impactul și contururile bine definite domină, lăsând să transpară traiectorii pe care le putem urmări fără ezitare. Din acest motiv, vocabularul de gesturi al lui Cunningham a fost adesea comparat cu cel al dansului clasic; într-adevăr, în el se regăsesc poziții și alinieri specifice dansului clasic, privilegierea posturii verticale și o atenție specială acordată conturului precis al gestului. Cu toate acestea, figura lui Cunningham nu este angrenată într-un elan spontan care o exaltă. Cunningham amintește că „în balet, diversele pregătiri ale unor mișcări sau poziții mai ample au devenit, în timpul folosirii și prin intensitatea lor, un soi de grilă de lectură pentru privirea și trăirile spectatorului. Acest lucru ajută și la definirea ritmului”⁷. Nimic asemănător la Cunningham. Concepția sa asupra spațiului scenic și corporal răstoarnă logica baletului și modul acestuia de a percepe figurile: frontalitatea descentrată, vidul și punctul, relația lipsită de afecte, absența proiecției, dar și structura muzicală a înlănțuirilor sau a coordonărilor de mișcări nu au nimic de-a face cu estetica baletului⁸. *Variations V* se îndepărtează de balet cu atât mai mult cu cât lasă loc unor numeroase secvențe la sol (mai dese la Cunningham în anii '60). Într-adevăr, spectacolul funcționează pe mai multe planuri; verticalității exprimate de unii dansatori îi răspunde, în contrapunct, orizontalitatea unui corp lungit pe podea sau așezat pe un altul. Rostogoliri, poziții așezate – toate atrag atenția asupra părții de jos a volumului scenic: așa se întâmplă pe durata unei

⁷ Merce Cunningham, „L'espace, le temps et la danse [1952]”, în David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle, op. cit.*, p. 66.

⁸ Conform dezbaterilor dansatorilor lui Cunningham pe tema asemănărilor cu tehnica clasică, în Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Farber *et al.*, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, New York, Knopf, 2007.

secvențe lungi în care coregraful, stând pe covorașul său din avanscenă ticsit de microfoane, se rostogolește și se întinde pe orizontală, în timp ce alți dansatori evoluează vertical în spatele lui. Privirea publicului oscilează astfel în plan vertical.

Așadar, în *Variations V*, figura capătă un statut cu totul special. Dansatorul „știe că trebuie să redea impecabil această figură, pentru a nu risca să altereze în vreun fel construcția. El nu se află acolo pentru a se oferi pe sine spre contemplare, ci pentru a permite apariția semnelor căutate sau provocat de hazard”⁹, observă Hubert Godard referindu-se la estetica lui Cunningham, în general. Dansul său privilegiază, fără îndoială, apariția spontană a unei figuri care se delimitează cu precizie prin claritatea liniilor și a direcțiilor. În mai multe rânduri, de altfel, un dansator rămâne fixat într-o poză, ca pentru a sublinia mai bine decupajul pe care corpul său îl imprimă spațiului. Apare o imagine trecătoare. Descrierea cadrelor și a juxtapunerilor din *Variations V* nu lasă, totuși, să se întrevadă posibilitatea apariției unei figuri. Cum se poate fixa o figură într-un spațiu care se vrea a fi nelimitat, vid, lipsit de coordonate? Vidul nemărginit este în întregime un „fundal fără sfârșit [care] înghite”¹⁰ figura, un abis infinit în care aceasta fie naufragiază, fie se dizolvă. Lipsa de repere a spațiului tulbură liniștea figurii și riscă să o estompeze; invadează totul și lasă loc vidului. Pierre Schneider a arătat în ce măsură figura nu se poate fixa decât în fața unui fundal „controlat” cu ajutorul unui dispozitiv de cadrare care tinde să reducă fundalul (nelimitat) la un arierplan, la un perete (din capătul scenei). Perspectiva picturală (și, am putea adăuga, cea arhitecturală) intercalează planuri intermediare tocmai în acest scop, pentru a crea un decor stabil care să provoace iluzia unei întinderi care se continuă în prelungire; această întindere domesticită nu este acolo decât pentru a pune mai bine în valoare figura. Or, *Variations V* deconstruiește unitatea fundalului scenic, iar marginile își pierd „efemera lor capacitate de fragmentare”¹¹. Cum ar putea, deci, coincide o concepție ilimitată asupra spațiului cu apariția figurii?

Spațiul corpului pare a fi locul unei rezistențe împotriva fundalului ilimitat. În timp ce spațiul scenei și raporturile dintre dansatori (configurațiile coregrafice) se supun unei logici a vidului și a decadrajului, dansatorul impune o structurare clară a spațiului care îi aparține. Pare să își alcătuiască un fel de plan interior care îi ține loc de suport, îi permite să se orienteze în spațiul dezordonat și să își definească existența în contrast cu acesta. Planul interior constituie, într-o oarecare măsură, pedestalul de la care pornește pentru a

⁹ Hubert Godard, „Le Geste et sa perception”, *op. cit.*, p. 227.

¹⁰ Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001, p. 161.

¹¹ *Ibid.*, p. 260.

ajunge să-și manifeste direcțiile și libertatea de mișcare, evitând orice disipare în spațiu. Astfel, dansatorul nu se lasă înghițit de vid, ci își construiește o zonă autonomă și profund detașată. El se sustrage spațiului ilimitat, luând în același timp parte la acesta în calitate de punct mobil și fluid. Peste nemărginirea unei întinderi fără repere, Cunningham suprapune, așadar, proporția corpului, o entitate de dimensiuni reduse care nesocotește imensitatea spațiului și care este capabilă să concentreze asupra ei întreaga atenție. Spre finalul *Variations V*, o pereche pare să-și dorească să înfățișeze această forță a scării corporale: o dansatoare măsoară corpul partenerei sale imobile. Lungimea unui fir este plimbată pe diferite părți ale corpului, ca pentru a-i măsura proporțiile, dimensiunile, lungimile, distanțele. Brusc, atenția este atrasă spre dimensiunile corpului omenesc; dimensiunile spațiului sunt determinate cu măsura fiecărui corp omenesc. În loc de reprezentarea acaparării corpului de către spațiul nesfârșit, este prezentată, din nou, discontinuitatea unor spații diferite. Cunningham amintește că „decorul are, într-o oarecare măsură, viața sa proprie; nu este doar un cadru pe care se sprijină dansul”¹². Îi revine, deci, dansatorului sarcina de a-și construi un cadru imaginar și perceptiv care să permită nașterea unei figuri. Prin urmare, ceea ce susține estetica lui Cunningham este o filozofie a contrastelor; peste logica vidului și a ilimitării se suprapune afirmarea figurii. În *Con forts fleuve*, cel care impune ritm și forță dezordinii reperelor este fondul tonic al interpreților; dinamica gestului este cea care permite existența subiectului. Pentru *Variations V*, prin desenul și claritatea netulburată a posturilor, Cunningham opune rezistență acaparării semnului (a urmei, a decupajului) de către fundal.

Atenție neierarhizată

Astfel, vizionând *Variations V*, atenția spectatorului poate oscila între diferitele spațialități independente una de cealaltă, pentru că figura și fundalul nu formează niciodată „o constelație fixă”¹³, după cum reamintește Pierre Schneider. Dacă figura (care ține de ordinea desenului) separă, atunci infinitul, asemenea unei culori, unește. Claritatea desenului se diminuează, însă natura calitativă a mișcării cunninghamiene transpare cu atât mai puternic. Ea

¹² Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 134. Merce Cunningham continuă: „Atât de mulți cred că decorul trebuie să accentueze ceva, să îl menționeze sau să îl încadreze într-un anumit fel, însă viața nu funcționează așa, iar eu nici atât”, *apud* Tomkins Calvin, „On Collaboration [1974]”, în Richard Kostelanetz (coord.), *Merce Cunningham*, op. cit., p. 47.

¹³ Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, op. cit., p. 161.

„colorează” spațialitățile, oferindu-le calități dinamice și ritmice. Dansatorii lui Cunningham dezvoltă un simț deosebit de ascuțit al ritmurilor și al duratelor, un simț intensificat de faptul că este independent în raport cu muzica. Acest simț particular îi ajută să perceapă muzicalitatea ansamblului, permițându-le să ia în considerare și să identifice prezența celuilalt în astfel de spațialități complexe. Acest simț este un substitut, deci, pentru reperele pe care spațiul refuză să li le mai ofere. Cunningham arată că a fost „nevoit să dezvolte acest simț care îi permite fiecărui dansator să simtă unde sunt ceilalți și care este raportul lor cu el însuși, fără a-i vedea. Acest simț este foarte puternic legat de relația cu timpul, de ceea ce eu numesc *timing*. Dacă acordați atenție *timing*-ului, chiar dacă nu sunteți întorși în direcția celorlalți dansatori, știți că ei sunt acolo și se stabilește o formă de relaționare”¹⁴. Natura acestor spațialități este caracterizată, așadar, de un fel de poliritmie. Dansatorii prezenți pe scenă evoluează, într-adevăr, urmând ritmuri divergente, într-un fel de indiferență față de tempoul comun. Oprirea unuia dintre ei îi permite acestuia o polarizare extremă și o explorare a întregii palete de mișcări, de la repaus (pentru Cunningham, imobilitatea este mișcare¹⁵) la mișcările executate cu cea mai mare viteză. Această poliritmie conduce la crearea mai multor densități ale spațiului și la modificarea senzației de consistență sau de compactitate a spațiului, în funcție de fluiditatea pe care o capătă datorită unei mișcări rapide și grațioase sau de soliditatea pe care i-o conferă încetarea mișcării. Acest lucru pare să adâncească clivajul spațial apărut pe scenă, de vreme ce discordanțele de la nivelul dinamicii și ritmului mișcării, departe de a uniformiza ansamblul, articulează contraste și zone marcate de diferențe calitative în structura acestuia. Există momente în care jocurile ritmice pot deveni mai importante decât relațiile dintre forme, în care se configurează un întreg raport muzical între punct și contrapunct, timp și contratimp, contraste și juxtapuneri. Muzicalitatea devine, astfel, un fel de pânză dinamică și ritmică ce pare să încorporeze dansatorii în întinderea nemărginită. Dacă figurile pot, uneori, să-și răspundă și să intre într-un soi de dialog al liniilor, culoarea gestului reușește mai bine să impună linii, ducând la contopirea figurii cu fundalul. În aceste momente, dinamica mișcării intră în rezonanță cu dinamica imaginilor proiectate care, după cum vom fi observat, au tendința de a înfățișa situații în care raportarea la gravitație este evidentă: un salt cu parașuta, un vals, zborul unui avion, dansatori, panorame aeriene...

¹⁴ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 23.

¹⁵ „[Energia] se hrănește din mișcarea însăși și din convingerea că, chiar în timp ce rămâi nemișcat, ești de fapt deja în mișcare. Senzația este, deci, în mod constant, aceea de mișcare, nu există poze. [Concep] toate mișcările în acești termeni, cu alte cuvinte nu ca pe un ansamblu de acțiuni și de repaus, ci văd repausul însuși ca pe o activitate în nemișcare.” (*Ibid.*, pp. 143-144.)

Astfel, deși Cunningham este preocupat, înainte de toate, de scriitura gestului, perceperea figurii din *Variations V* nu este întru totul naturală. Nu este vorba aici nici de problematizarea limitelor corpului (Xavier Le Roy), nici de lucrul cu o prezență amorfă (Boris Charmatz), nici de fluxul neîntrerupt al unui timp lipsit de accente (Yvonne Rainer) și nici de duplicitatea unui subiect care antrenează mai multe straturi ale memoriei (Olga Mesa); interpretul nu se ascunde, el evoluează cu chipul descoperit. Totuși, geometria inedită a mișcărilor sale, dar și alăturările unor dansatori diferiți și evenimente diferite blochează o percepere firească a vizibilului. Regândirea spațialității platoului scoate statutul subiectului din contextul care îi este propriu, îi refuză posibilitatea unei intensificări și împiedică concentrarea privirilor asupra lui. În același timp, deconstruiește logicile figurative asociate unei scenografii înțelese ca decor sau, cel puțin, cadru structurant al acțiunii. Juxtapunerea (mai degrabă decât relațiile de cauzalitate) conduce către o deteriorare a figurii, așa cum putea fi ea înfățișată de dansul clasic sau de cel modern. Acest fapt îngreunează perceperea figurii pentru spectatorii lui Cunningham, în ciuda clarității desenului ei. Cunningham amintește ce disconfort a produs prin coregrafia sa: „Pentru un anumit tip de spectatori, mai ales pentru cei obișnuiți cu baletul clasic, acest balet [*Torse*, 1976] este greu de privit. Nu pentru că le displace, neapărat, dar pentru că îi incomodează să-și dea seama de claritatea lui, fără să-l poată «vedea» sau «urmări» simultan”¹⁶. Claritatea figurilor, însoțită de pulverizarea reperelor, a reușit să conducă la o dezorientare a privirii, la o imposibilitate a acestora de a găsi locul pe care să se fixeze, întrucât așteptările publicului fuseseră alimentate de iluzia că ar fi existat, undeva, un traseu corect sau anume stabilit pe care privirea ar fi trebuit să-l urmeze. Or, *Variations V* nu sugerează și nu confirmă niciodată o selecție a vizibilului. „Coregraful acționează cu meticulozitate prin diviziune, prin separare, printr-o asceză a percepției, scrie Claude Grimal. Este vorba de a face mai dificil procesul percepției și de a sfărâma automatismele. Creșterea gradului de dificultate îi redă spectatorului liberul arbitru. Forțându-l să vadă, să descifreze, să înțeleagă, îl îndreptăm spre libertate.”¹⁷ Însă această experiență a libertății nu este lipsită de dificultăți. Publicul experimentează un mod de a se raporta la opera de artă care promovează distanța și detașarea și care solicită un comportament perceptiv ce îi este, fără îndoială, străin. Privitorul este provocat, dar și

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Claude Grimal, „La règle et la liberté”, în *L'Avant-scène Ballet Danse*, „Merce Cunningham John Cage”, Paris, nr. 10, septembrie-noiembrie 1982, p. 17.

abandonat, în egală măsură. Principiul juxtapunerii și al discontinuității care întemeiază structura *Variations V* este reluat, așadar, în relația dintre spectacol și publicul său¹⁸. Așa cum nu există armonie între diferitele elemente ale unui spectacol, ci doar autonomia manifestă a muzicii, filmului și dansului, la fel și *Variations V* împiedică orice armonizare cu o audiență. Și aici primează detașarea: pentru că spectacolul nu se impune și nu ghidează privirea, el funcționează prin distanțare, evitând orice efect hipnotic sau de captivare a publicului. Numai umorul situațiilor absurde (încercarea de a lipi înapoi frunzele căzute ale unei plante) sau aluziile fățișe la acțiuni cotidiene (întinderea pe un covor, mersul pe bicicletă) asigură uneori o complicitate directă și imediată pe care gestică abstractă, non-frontală, nu o presupunea. În majoritatea timpului, problematizarea narațiunii (sau a regimurilor narrative), precum și codurile și modalitățile desfășurării coregrafice, relațiile logice și articulările contrazic așteptările publicului. Opera îi cere, deci, publicului să își inventeze propriile parcursuri.

Ca urmare, spectatorul bulversat de aceste relații logice contrastante este invitat să își exerseze facultățile de percepție și să își găsească, în liniște, locul. El trebuie să înțeleagă că este înglobat în logica spațială a spectacolului; el este, la rândul său, implicat în acțiune. O scurtă secvență în care doi dansatori, la fel ca doi spectatori, se așază pe scaunele lor, cu spatele la public, ușor aplecați către fața platoului, pentru a privi scena, pare să înfățișeze tocmai acest lucru. Legătura dintre un loc și activitatea care îi este atribuită este dizolvată: este posibil ca pe scenă să figureze niște privitori a căror atitudine destinsă, dar atentă, să poată deveni un model pentru spectatorul lui Cunningham – un spectator care trece rapid de la intervenție la privire și invers, ca de la un pol la celălalt al aceleiași activități. Deconstruirea geografiei platoului nu are, oare, ecouri asupra sălii? A concepe fiecare individ ca pe un centru și spațiul ca fiind infinit înseamnă a ignora frontierele și a considera delimitarea scenei de sală ca fiind lipsită de semnificație. Iar dacă pe scenă nu există un centru, atunci cu siguranță el nu există nici în sală. Această anulare fundamentală a centrului deconstruiește impresia existenței unui punct de vedere dominant și dă senzația că dansul este vizibil din orice unghi. Nu mai există „cel mai bun loc” pentru a privi dansul; dispare ierarhia locurilor din sală. Toate punctele de vedere devin

¹⁸ Și pictura chineză instaurează această paralelă între relațiile din interiorul tabloului și relația dintre tablou și publicul acestuia: „Putem constata în continuare această relație de devenire reciprocă, pe de o parte între om și natură în interiorul unui tablou și, pe de altă parte, între privitor și tablou în ansamblul său” (François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, pp. 47-48).

la fel de interesante pentru a percepe spectacolul, fiecare loc este prielnic vederii. „Toți au cel mai bun loc”¹⁹, notează Cage. Exersarea facultăților individuale de percepție nu implică, deci, a pretinde superioritatea punctului de vedere propriu față de un altul, ci conștientizarea faptului că acest punct de vedere este relativ – relativ în raport cu sine, dar și cu timpul și spațiul în care mă situez. Opera se prezintă ca realitate infinită, descoperită de fiecare în parte. Spectatorii coexistă ca ansamblu neierarhizat de indivizi care au în comun atenția pe care le-o permite faptul că opera se adresează unui public nediferențiat. Dacă nu mai există un punct de vedere privilegiat, este pentru că piesa a abandonat dorința de a dirija privirea spectatorilor săi. Dispozitivul din *Variations V* permite orice abordare, orice parcurs în interiorul operei. „Manipularea privirii spectatorului este abandonată, observă Roger Copeland. [...] Dimpotrivă, în spațiul perspectiv, artistul se bazează pe ceea ce critica artei Renașterii a lui Giorgio Vasari numește «magnetizarea ochiului». Atenția privitorului este atrasă involuntar de o serie de puncte de fugă. Cunningham [...] se distanțează de tendința obișnuită de a confisca centrul atenției și de a-l îndrepta spre un punct de fugă amplasat într-o poziție centrală, în adâncimea spațiului din spatele scenei.”²⁰

De altfel, se produce o formă de distanțare – ceea ce-l face pe Hubert Godard să afirme că „dansurile lui Cunningham [...] interzic transferul [obligându-l] pe spectator să vadă semnul și figura drept ceea ce sunt”²¹. Ce îi permite spectatorului să vadă o figură, și nu subiectul care dansează, este claritatea figurii, care are la bază un stadiu anterior mișcării (fondul tonico-postural al gestului), pe cât de neutru posibil. Coregraful nu impune nici o empatie și, de altfel, „concepe întotdeauna dansul ca mișcare înregistrată de privire: este înainte de toate mișcare, bineînțeles, dar ceea ce îi oferă un sens este privirea voastră”²². *Variations V* opune rezistență unei perceperii kinestezice imediate, unei fuziuni ponderale cu opera. Acest lucru se întâmplă, fără îndoială, întrucât „distanțarea dintre trăirile dansatorului și ceea ce produce el rezonază, în cazul spectatorului, cu distanța dintre figura observată și propriile sale trăiri; el se poate lăsa captivat de dans în mod direct. Lipsit de acest dat kinestezic imediat, imaginarul perceptiv al spectatorului devine obiectul unor constrângeri. El va

¹⁹ John Cage, „2 pages, 125 mots sur la musique et la danse”, în *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004, p. 56.

²⁰ Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Londra, Routledge, 2004, p. 176.

²¹ Hubert Godard, „Le geste et sa perception”, *op. cit.*, p. 227.

²² Isabelle Ginot, „Entretien avec Merce Cunningham: montrer et laisser les gens se faire une opinion”, în *Mobiles. Danse et utopie*, nr. 1, Paris, L'Harmattan, col. „Arts 8”, 1999, p. 203.

avea, astfel, de ales între plăcerea tradusă prin simțuri, în jocul ficțiunii perceptive... și perspectivă. În final, își recrează propria tulburare interioară: din acest moment, spectatorul, mai mult decât dansatorul, este adevăratul interpret al dansului lui Cunningham”²³.

Aproape că se poate vorbi de o distanțare brechtiană²⁴ asumată aici atât prin evoluția dansatorului lipsit de afecte, cât și prin practica discontinuității și a complexității; ea este intensificată de punerea în scenă a atenției în timpul scurtei prezențe a celor doi interpreți-spectatori. Ceea ce refuză Cunningham este o practică teatrală a fuziunii, a transei, a ritualului. De aceea, în timpul în care spectatorul transpune dansul în jocul ficțiunii sale perceptive, precum și în relaționările pe care le face, el poate împărtăși fizic senzația vidului și a ecourilor îndrăznețe, a clarității direcției și a orientărilor multiple, a acestui dans cu spațialități infinite din care transpare figura, înainte de toate.

Traducere din limba franceză și prezentare de Alexandra Irimia

Bibliografie:

- L'Avant-scène Ballet Danse*, „Merce Cunningham John Cage”, Paris, nr. 10, septembrie-noiembrie 1982.
- Brown, Carolyn, Douglas Dunn, Viola Farber *et al.*, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, New York, Knopf, 2007.
- Cage, John, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004.
- Celant, Germano (coord.), *Merce Cunningham*, Milano, Charta, 1999.
- Cheng, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- Copeland, Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Londra, Routledge, 2004.
- Cunningham, Merce, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Pierre Belfond, 1988.
- Ginot, Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 1999.
- , „Entretien avec Merce Cunningham: montrer et laisser les gens se faire une opinion”, în *Mobiles. Danse et utopie*, nr. 1, Paris, L'Harmattan, col. „Arts 8”, 1999, pp. 199-208.
- Kostelanetz, Richard (coord.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time* [1987], Chicago, Chicago Review Press, 2003.

²³ Hubert Godard, „Le geste et sa perception”, *op. cit.*, p. 228.

²⁴ Hubert Godard, „Une distanciation mesurée”, în Marcelle Michelle, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 109.

Michel, Marcelle, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1997.
Schneider, Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001.
Vaughan, David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume/Librairie de la Danse, Paris, 1997.

Julie PERRIN

MUSIDANSE (E.A. 1572)
Équipe « Discours et pratiques en danse »
Université Paris 8 Saint-Denis



To quote from this article : Julie Perrin, « Figura, înainte de toate (Merce Cunningham, Variations V) », in Laura Marin (coord.), Figura, corp, artă, spațiu, limbaj. Antologie de texte teoretice, editura universitatii din bucuresti, 2016, pp. 215-226. Translated by Alexandra Irimia from « La figure, malgré tout (Spatialité 5) », in Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse, Dijon, Les presses du réel, 2012, pp. 234-244. Taken from a digital version published on the website Paris 8 Danse: www.danse.univ-paris8.fr