

# A PROPÓSITO DE UN ESLABÓN PERDIDO: LA (RE) APARICIÓN DE ASSEMBLAGE (MERCÉ CUNNINGHAM, RICHARD MOORE, 1968)

**Gabriel Villota Toyos**

Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco, Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad

## Resumen

Largamente olvidada entre otros materiales, la película *Assemblage* ha sido recientemente redescubierta, restaurada y presentada en diversas premieres en los Estados Unidos. En 1968 Merce Cunningham tiene la oportunidad de crear una pieza audiovisual en colaboración con el poeta y director de cine experimental Richard O. Moore, y la estación KQED de San Francisco. *Assemblage* se filma en Ghirardelli Square, un nuevo espacio público a medio camino entre el *mall* comercial y la plaza pública. Cunningham concibe su coreografía precisamente desde esta idea de intervención en un espacio público. Todo el metraje filmado con varias cámaras se procesaría después en la sala de montaje, utilizando todos los recursos característicos del cine experimental, y abre así el camino a una nueva concepción del cine de danza.

**Palabras clave:** CINEDANZA; VIDEODANZA; PERFORMANCE; ESPACIO PÚBLICO; CREACIÓN COLECTIVA

## Abstract

Long forgotten among other materials, the film *Assemblage* was recently rediscovered, restored and presented in several premieres in the United States. In 1968 Merce Cunningham have the opportunity to create a filmed choreography in collaboration with the poet and experimental filmmaker Richard O. Moore, and the station KQED in San Francisco. *Assemblage* is filmed in Ghirardelli Square, a new public space midway between the commercial mall and public square. Cunningham sees his choreography precisely from this idea of intervention in a public space. All the footage filmed with multiple cameras will be processed later in the editing room, using all the resources characteristic of experimental film, and thus opens the way to a new conception of screendance.

**Key words:** SCREENDANCE; VIDEODANCE; PERFORMANCE; PUBLIC SPACE; COLLECTIVE WORK

.....  
Villota Toyos, Gabriel. 2015. "El (re)descubrimiento de Assamblage (Merce Cunningham, Richard Moore, 1968)". *AusArt* 3 (1): 77-90. DOI: 10.1387/ausart.14390

## 1. EL DESCUBRIMIENTO

Como es bien conocido, la relación del coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009) con el audiovisual fue, a lo largo de toda su carrera, particularmente fructífera y temprana: tenemos constancia de la filmación para televisión de algunas de sus piezas ya desde fechas como 1960 (*Suite for Two*) o 1961 (*Suite de danses*, para una televisión canadiense), así como de la retransmisión por las televisiones finlandesa y sueca de algunas de sus performances durante la gira de 1964 por tierras del norte de Europa (en concreto de las obras *Story*, *Septet*, por un lado, y *Night Wandering* y *Antic Meet*, por otro, que serían realizadas respectivamente por Hakki Seppala y Arne Arnbom). Y aunque pocos años después, en 1966, también sabríamos de la existencia de otro importante evento igualmente realizado por Arne Arnbom y retransmitido por la televisión NDR (Nordeutscher Rundfunk) de Hamburgo (nos estamos refiriendo a la seminal *Variations V*, con la colaboración de los artistas, músicos e investigadores Stan VanderBeek, Nam June Paik, Robert Moog, John Cage, David Tudor y Gordon Mumma, entre otros), no será hasta la década de los setenta, y merced al encuentro con el cineasta experimental Charles Atlas, cuando el trabajo cinematográfico y videográfico desarrollado en el marco de la compañía de Cunningham alcance su máximo esplendor.

Dentro de esa larga carrera, hemos tratado recientemente (Villota 2015) de discernir y caracterizar diferentes periodos, que en ese sentido nos permitan hacer un uso más práctico y comprensivo del trabajo audiovisual de este coreógrafo: así pues, tras una época tentativa que corresponde a las piezas citadas en primer lugar, y que calificaríamos de “primitiva”, vendría otra más consciente en el uso del medio, y que establecería el canon “clásico” de recursos expresivos propios de un cine y un vídeo de danza para las décadas subsiguientes, no sólo de Cunningham sino también de muchos otros coreógrafos: este periodo, al que nos refiriéramos antes en términos de “esplendor”, será desarrollado en la década de los años setenta a través de la colaboración con Charles Atlas. Finalmente a estas dos etapas se sumará en los años ochenta y noventa en tercer lugar, de modo conclusivo, un periodo “manierista” en colaboración con el cineasta Elliot Caplan.

Obviamente, en todo tipo de clasificación o de taxonomía surgen casos liminales que cuestionan la separación nítida entre periodos o categorías diversas: así, enseguida también aquí comprobamos cómo hay algún trabajo que quedaría, por así decirlo, oscilando entre periodos. Este sería el caso de la citada *Variations V*, excesivamente compleja en su factura audiovisual como

para ser considerada parte del periodo “primitivo” (sobre todo por las proyecciones realizadas por Stan VanderBeek sobre la escena, y el procesamiento de las mismas a cargo de Nam June Paik), pero aún sin la consciencia por parte de Cunningham de los usos posibles del lenguaje audiovisual y del tipo de articulación que este generará con el cuerpo de los bailarines, y que sí que caracterizará después el periodo “clásico”.

Sin embargo recientemente hemos llegado a saber que éste no era el único caso: otra película del mismo periodo, *Assemblage* (1968), ha sido recientemente redescubierta y restaurada, tras permanecer largo tiempo olvidada entre otros materiales de archivo del propio Merce Cunningham; la película ha venido siendo presentada en diversas premieres en los Estados Unidos a lo largo de todo el año pasado<sup>2</sup>.



Premiere de *Assemblage* (Merce Cunningham, Richard Moore, 1968) en IHP (International House Philadelphia), 22 de octubre de 2014.

Lynn Wichern, directora ejecutiva del Merce Cunningham Trust, en entrevista con la editora y periodista Lizzie Feidelson, cuenta cómo esta cinta, desaparecida durante décadas, se buscó sin éxito tras ver que en numerosas ocasio-

nes era mencionada en diversos registros, archivos y papeles de Cunningham estudiados tras su muerte; hasta que finalmente apareció una copia ligeramente dañada, que había sido conservada por el montador de la misma, Bill Yahraus (Feidelson, 2014). Una vez hallada, fue transferida por Charles Atlas del original de 16mm. a vídeo digital, además de realizarle ajustes de color, etc., y pudo así pasar a engrosar la filmografía/videografía del coreógrafo norteamericano tanto en los archivos de la propia fundación Merce Cunningham Trust, como en los de su distribuidora neoyorquina, Electronic Arts Intermix<sup>3</sup>.

El caso es que este descubrimiento podría no haber tenido mayor trascendencia, en el marco de una filmografía/videografía relativamente extensa como es la de Cunningham, si no fuera por las características altamente excepcionales de la película reaparecida: al igual que *Variations V*, estamos ante una pieza que no se deja taxonomizar estilísticamente ni encasillar en términos cronológicos con facilidad, y pasa a situarse más bien en ese espacio intersticial entre épocas consecutivas y géneros adyacentes, que la convierte en una obra altamente singular. Veamos, pues, en que consiste esta singularidad.



*Assemblage* (Merce Cunningham, Richard Moore, 1968).

## 2. LA PELÍCULA (EL PROYECTO)

En 1968 se le ofrece a Merce Cunningham de nuevo la oportunidad de crear una pieza audiovisual específicamente concebida para la televisión (recordemos sus anteriores intentos para las televisiones canadiense y alemana, citados más arriba), en colaboración esta vez con el poeta y director de cine experimental Richard O. Moore<sup>4</sup>, y la estación KQED de San Francisco, California<sup>5</sup>.

*Assamblage* se filma en noviembre de 1968 en la plaza Ghirardelli de esta ciudad; se trataba de un nuevo espacio público inaugurado pocos años atrás, a medio camino entre el *mall* comercial y la plaza pública<sup>6</sup>. Éste sería uno de los primeros de esos espacios que luego tanto han proliferado por todos los rincones de occidente: se trata de unas antiguas instalaciones ya deterioradas de actividades bien sean mercantiles, de abastecimientos o de manufacturas, que son reconvertidas mediante una intervención arquitectónico/urbanística en un nuevo tipo de espacio, similar en parte al *mall* comercial, al estar dotado con infraestructuras tales como restaurantes, tiendas, galerías y paseos, pero construido al aire libre y utilizable por tanto también como un espacio público, es decir, una suerte de plaza posmoderna.

La intención de Moore al abordar este proyecto audiovisual era por lo visto de una doble naturaleza: por un lado, se trataba de documentar la vida propia de este nuevo espacio urbano; por otro, de realizar una película sobre la compañía de Cunningham<sup>7</sup>. En virtud de ello, la película debería mostrar a los bailarines practicando en ese entorno, pero como si el movimiento resultante fuera una suerte de extensión de la relación entre ellos mismos y los usuarios habituales de dicho espacio: no cabe duda de que nos encontramos ante un intento más, tan característico de la época, de mistificación de la relación entre arte y vida, entre representación y realidad (volveremos a ello más tarde).

Moore buscaba que los bailarines desarrollaran una serie de “módulos de movimientos”, para luego poder arreglar las secuencias en una edición final: es interesante subrayar esto, porque aquí ya vemos implícita una concepción de la película de danza en la que los recursos cinematográficos no están necesariamente subordinados a una coreografía previamente existente, sino que ésta se construye teniendo en cuenta tanto los movimientos de los cuerpos de los bailarines, como los de otros elementos del espacio circundante (paseantes, barcos, pájaros), así como las posibilidades de “construir” el conjunto rítmicamente desde la propia mesa de edición.



*Assamblage* (Merce Cunningham, Richard Moore, 1968).

Moore, además planificó, según nos cuenta David Vaughan (historiador y cronista oficial de la compañía de Cunningham), un uso extensivo de todo tipo de “ilusiones ópticas y procesado fotográfico”, que permitían cosas tales como “filmar a los bailarines como siluetas en movimiento”, de modo que pudieran ser sobreimpuestas a otros fondos posibles –*backgrounds*– (Vaughan 1997, 167). Con la colaboración del montador de la película, Bill Yarhaus, previeron y diseñaron también fragmentaciones del cuadro y la pantalla, recortes de imágenes y efectos como fundidos encadenados, sobreimpresiones, pantallas partidas, etc., prácticamente aún sin precedentes en los años sesenta (Feidelson, 2014). A partir de ahí irían superponiendo movimientos y momentos, a veces solo en algunas ventanas aisladas en la pantalla partida, otras veces con planos sobreimpresionados, para con todo ello crear una colisión alucinante y en gran parte psicodélica de bailes filmados e ilusiones ópticas generadas por el procesamiento fotográfico y el montaje cinematográfico: y es que todo el metraje (más de seis horas de película), que había sido filmado con varias cámaras, se procesaría después en la sala de montaje utilizando todos los recursos y el bagaje expresivo característicos del cine experimental.

Sin ánimo de ser exhaustivos, pero a título de demostración de algunos de estos recursos, y de los efectos de sentido que los mismos generan, pasaremos a continuación a hacer una descripción de los más significativos y utilizados entre todos ellos.

### 3. LAS IMÁGENES-CUERPO

La cinta comienza, por ejemplo, con unas imágenes en blanco y negro (como dijimos buena parte del metraje ha sido coloreado a posteriori por Charles Atlas) de tres cuerpos que se mueven realizando algunas poses de baile muy lentamente, recortados contra un fondo blanco: es difícil situarnos ante este comienzo en el espacio del entorno urbano en el que realmente ha sido filmado, pese al sonido de registros tomados en las calles adyacentes que John Cage, David Tudor y Gordon Mumma procesan como parte de la banda sonora de la película. Todo parece más abstracto y aséptico, y de vez en cuando éste será el contraste provocado por algunas de las imágenes de Cunningham y Moore, quienes obviamente (ya lo anuncian aquí, desde el comienzo mismo), no van a conformarse con hacer un mero registro documental de los cuerpos que bailan en el espacio de la ciudad.

Los cuerpos, convertidos casi en negras siluetas bidimensionales, se mueven contra el fondo de unas imágenes que, ahora sí, nos traen en un montaje acelerado y caótico, al estilo del cine *underground* de la época, el imaginario de la plaza de Ghirardelli.

Ya también desde este mismo comienzo empezamos a ver algo que va a ser habitual a lo largo de la casi una hora de metraje montado, y es la aparición de fragmentos del cuerpo en primer plano (por ejemplo, ahora unas manos de alguno de los bailarines; luego fragmentos de las piernas, etc.), que contrastará con otras imágenes de esos mismos bailarines u otros en plano americano o general: los saltos y contrastes de escala y tamaño serán por tanto algo frecuente en la película.

También enseguida aparecen por vez primera los rostros: el de Merce Cunningham el primero; los de algunos otros de los bailarines después (que son, por cierto, los miembros de la compañía Carolyn Brown, Sandra Neels, Valda Setterfield, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Jeff Slayton, Chase Robinson, y Mel Wong), mostrándonos así que la desjerarquización del cuerpo fragmentado está en marcha.

Estos rostros, y estos primeros planos sea de la parte del cuerpo que sea, son mezclados en innumerables ocasiones por efecto de sobreimpresión con planos generales de los cuerpos, saltando, corriendo, de manera que es difícil que tengamos una noción de un cuerpo individual determinado en ningún momento, sino más bien la sensación de estar ante una suerte de cuerpo colectivo, el cuerpo de la compañía en su conjunto.

Pero ese cuerpo colectivo nunca está hecho de la suma de cuerpos individuales distinguibles y estables: pues aunque sí que a veces reconocemos un rostro, este enseguida se ve mezclado con otro, o con unas piernas que saltan o con una espalda que corre; y además aquí el efecto antes mencionado de los recortes del cuadro de la imagen, con formas geométricas diversas, es de una efectividad tremenda en este sentido. Sobre cada uno de esos trapecios, triángulos, rectángulos que vamos viendo simultáneamente, aparecen distintos bailarines, que sin embargo comparten el mismo preciso instante sobre la pantalla: si uno se fija con atención, no obstante, enseguida comprueba la manipulación del tiempo y el espacio mediante el montaje, puesto que en realidad se corresponde con distintos rincones y momentos dentro del conjunto de la intervención que tuvo lugar en Ghirardelli Square. Si hay una palabra que nos puede servir para definir formalmente esta sensación, es la de *collage* (el

propio título, *Assemblage*, “Ensamblaje”, en castellano, parecería remitirnos igualmente a ello)<sup>8</sup>.



*Assemblage* (Merce Cunningham, Richard Moore, 1968).

Otro de los juegos visuales interesantes que se repiten en la cinta es el de la multiplicación, diversificación o simultaneidad de varios puntos de vista: es habitual por ejemplo que se fundan dos imágenes de un mismo espacio (generalmente el pavimento de la plaza, con los cuerpos desplazándose sobre ella), pero tomadas con dos angulaciones de cámara distintas, y desde distintas distancias del objeto filmado: el resultado es una especie de espacio visual heredero del cubismo y de algunas vanguardias cinematográficas, en el que una vez más las escalas se confunden y también los planos de representación. Igualmente los saltos de puntos de vista en picado a otros en contrapicado, o frontales, se van sucediendo con bastante frecuencia.

Esa superposición de dos puntos de vista diferentes con la trama geométrica de la superficie de la plaza de fondo, genera una superficie compleja, doble, sobre la que los cuerpos se colocan como “puntos en el espacio”<sup>9</sup>.

Sin necesidad de ese efecto tan rotundo, también a veces los límites de dicho espacio de representación son explorados por la colocación de los cuerpos de los bailarines en los bordes exteriores mismos del encuadre, que se entrecruzan, también, con esos mismos cuerpos tomados en planos más próximos.

Los bailarines a veces corren, a veces caminan, a veces se sueltan a bailar, entre las gentes que igualmente caminan y recorren esos espacios de la plaza: asistimos de ese modo al efecto de choque entre un ámbito “real” (el documental sobre la plaza) y otro de “representación” (la plaza como escenario). El trabajo sonoro de Cage, Tudor y Mumma subraya en todo momento el carácter de “paisaje urbano”, debido a la procedencia de los registros, pero simultáneamente provoca un efecto de extrañamiento, en virtud a la manipulación electrónica de muchos de estos sonidos.

También los desplazamientos de cámara juegan un papel importante en la película, y así los movimientos de travelling que nos acercan a los distintos bailarines que están en distintas esquinas o localizaciones, terminan mostrándolos en planos americanos o medios: aunque a veces, sobre todo al desplazarse ellos mismos, provocan la aparición de súbitos primeros planos. El carácter fluido y aparentemente improvisado de todo ello, junto con el efecto de montaje rápido (como si fuera producto de un corte de cámara), los barridos y desenfoques consecuentes, etc., nos traen constantemente a la mente el efecto de sentido propio del Cine Directo de la época, registro habitual en la filmación de eventos sociales y políticos en la agitadas calles norteamericanas de aquellos años sesenta<sup>10</sup>.

Pero lo más interesante es cómo Moore y Yahraus tratan de evitar en el montaje constantemente cualquier “cierre de sentido”, puesto que de nuevo de ese carácter documental saltamos a las siluetas recortadas contra fondos de colores, como al comienzo, y el efecto de psicodelia característico de las situaciones de realidad alterada se dispara: solarizaciones; imágenes rigurosamente simétricas obtenidas mediante un efecto “espejo”; contaminaciones recíprocas entre los recortes de los cuerpos y los “rellenos” de imágenes exteriores, como por ejemplo imágenes del cielo, y viceversa; cuerpos que se mueven pegados al suelo y que parecen reptar; planos totalmente bidimensionales, tomados en un general bastante cerrado, que parece que nos estuviera incluso desplazando al espacio de un plató de televisión, y por tanto totalmente alejados a nivel simbólico de la realidad de Ghirardelli Square (el ámbito de la realidad de la ciudad), en la que hace tan sólo unos momentos parecíamos movernos con la fluidez característica de los gestos de los bailarines. Incluso también

aquí el sonido parece haberse alejado por completo de las fuentes originales, y se convierte en una especie de entorno acústico bastante extraño, a medio camino entre lo onírico y lo tribal.

Se mantiene ese espíritu tribal mediante el sonido, y los cuerpos, esta vez ya traídos de vuelta al espacio de la plaza, se funden unos con otros y son más cuerpo-colectivo que nunca: superposiciones de brazos, torsos, indistintos unos de otros, sin huellas de individualidad, parecen celebrar el signo ecuménico de los tiempos. El acercamiento de la cámara mediante el uso del travelling hasta llegar a primerísimos planos de dichos cuerpos (troncos, torsos) aún acentúa más, si cabe, en esas imágenes sumamente cerradas, esta sensación comentada: y de pronto esa misma imagen de amalgama corporal,



*Assemblage* (Merce Cunningham, Richard Moore, 1968).

como si deviniera abstracta, se convierte ella misma en fondo (*background*) respecto al que vuelven a aparecer las siluetas del comienzo, esta vez viradas a rojo intenso.

Distintas siluetas de distintos colores se superponen a diferentes escalas, y en este ejercicio de psicodelia cromática parece que se estuvieran adelantando ciertos recursos expresivos que años más tarde, ayudados ya por la técnica electrónica del vídeo y el recurso del *Chroma Key*, el propio Cunningham y Charles Atlas explorarán de la mano de Nam June Paik<sup>11</sup>.

También asistimos a otra suerte de efecto anacrónico de anticipación cuando los bailarines mueven sus brazos, los despliegan, mientras el sonido remite a grabaciones de aves diversas, como en la pieza *Beach Birds for Camera*<sup>12</sup>.

Y en medio, planos de una especie de *making of*, en el que vemos a Cunningham y otros bailarines charlando entre tomas, descansando, bromeando, mientras por otro lado se vuelven a generar efectos poderosos de hibridación con la arquitectura del lugar, y también con la generación de una idea, ya varias veces comentada aquí, de un “cuerpo colectivo”.

#### 4. LAS CONSECUENCIAS

Una vez descritas las imágenes, y las posibilidades de sentido que estas generan, sería interesante para terminar ver dónde podemos situar este trabajo en el conjunto de la filmografía de Cunningham, y que papel desempeña dentro de la misma.

Así pues, si nos atenemos a la naturaleza de la relación entre la coreografía y la filmación de la misma, vemos enseguida que hay una notable diferencia entre lo que vemos en esta película y lo que podía verse, de forma característica, en los trabajos de la primera mitad de los sesenta correspondientes al llamado periodo “primitivo”: aquí es evidente que no se trata de que la compañía actuara en este emplazamiento y Moore simplemente documentara en imágenes y sonidos la actuación (como sucedía por ejemplo con las realizaciones a dos o tres cámaras de Hakki Seppala, en el teatro de Helsinki donde Cunningham actuara años atrás), sino más bien de una coreografía específicamente concebida para ese espacio, y para terminar teniendo como resultado una película, con lo cual podríamos decir que casi por primera vez se están invirtiendo los términos (con el notable precedente de los trabajos de Maya Deren<sup>13</sup>), y el coreógrafo comienza aquí a intuir (si bien es cierto que aún no lleva las riendas del trabajo) que cuando el objetivo de la coreografía es termi-

nar siendo una película el proceso y los métodos de trabajo, la manera de concebir la presencia del cuerpo, en fin, la producción del trabajo en su conjunto es radicalmente diferente. Y es que, efectivamente, David Vaughan cuenta que si atendemos a las notas tomadas por Cunningham para la realización de este trabajo, se puede percibir claramente por primera vez su deseo de explorar las posibilidades del medio audiovisual de un modo más exhaustivo (por ejemplo, anota: “posibilidad de realizar la misma toma con ropa de baile y con ropa de calle”; o “grabar desde 5 ángulos diferentes”, etc.) (Vaughan 1997, 167).

Además Merce Cunningham concibe aquí su coreografía precisamente desde esta idea de intervención en un espacio público: “*La idea era hacer una película sobre danza no en un sentido limitado, sino con diversos tipos de movimientos, botes moviéndose, gente caminando, y grupos bailando*”, comentaría posteriormente el propio Cunningham en una entrevista (*ibíd.*).

En definitiva, se trata de una pieza que cumple una función de transición entre una serie de obras meramente filmadas y retransmitidas -en las que, como decíamos, aún no existía una consciencia clara por parte del coreógrafo acerca de las diferencias entre, simplemente, filmar y montar la coreografía-, y otro tipo de trabajos concebidos de un modo más determinante para la mirada de la cámara y la articulación en la mesa de montaje, tal y como sucederá después a partir de la colaboración más estrecha con Charles Atlas en las piezas de los años setenta; lo cual también está unido al hecho de que, en el paso a la tecnología del vídeo como soporte, a Cunningham y Atlas se les abrierán nuevas puertas a la hora de entender el carácter activo de la tecnología en la construcción de un nuevo tipo de cuerpo en movimiento: y prueba de ello serán trabajos como el ya citado *Blue Studio: Five Segments*, con un uso totalmente activo y determinante de los efectos generados electrónicamente.

En este sentido *Assemblage* va un paso más allá de lo que fuera el sugerente pero un tanto desafortunado experimento que constituyó *Variations V*, y sin duda podemos decir que aquí, merced a la colaboración con un realizador experimentado en los recursos lingüísticos propios del cine, como fue Richard Moore, Merce Cunningham logra acercarse un poco más al resultado de concebir un auténtico y autosuficiente cine de danza.

## Referencias

- Copeland, Roger. 2004. *Merce Cunningham: The modernizing of the Modern Dance*. London: Routledge
- Feidelson, Lizzie. 2014. "Lost and found: Newly recovered Merce Cunningham film to screen at EAI". *Art in America*, January 14 <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/previews/lost-and-found-newly-recovered-merce-cunningham-film-to-screen-at-eai/>
- Kapenberg, Claudia et al. 2013. "After Deren". Número especial, *The International Journal of Screendance* 3 <http://journals.library.wisc.edu/index.php/screendance/issue/current>
- Vaughan, David. 1997. *Merce Cunningham fifty years*. New York: Aperture
- Villota Toyos, Gabriel. 2015. "Vindicación de la huella en Merce Cunningham (Danza y registro audiovisual en tres etapas históricas, 1960-1993)". En *Performance: Historia, disciplina y recepción*, Juan Albarrán e Iñaki Estella, eds. Madrid: Brumaria

## Notas

- <sup>1</sup> Utilizamos aquí el término "seminal", en su doble acepción, como relativo a una pieza de indiscutible importancia y generadora de importantes consecuencias, de un lado, pero también en relación a su carácter esencialmente masculino, del otro. Precisamente serán las coreógrafas de la generación inmediatamente posterior a Cunningham las que tendrán que poner el punto de vista feminista en el tablero de juego.
- <sup>2</sup> Se da la circunstancia de que pude asistir a una de ellas el pasado 22 de octubre de 2014, en el marco de la programación de cine de IHP (International House Philadelphia). Su exhibición como *première* contó con una presentación a cargo del profesor Andrew Uroskie y de Rebecca Clemen, de la distribuidora Electronic Arts Intermix. Quiero expresar mi agradecimiento al curador y programador de IHP, Jesse Pires, por todas las facilidades ofrecidas, así como al profesor Peter d'Agostino del Film and Media Arts Department en Temple University, quien me puso previamente en contacto con él.
- <sup>3</sup> Véase <http://www.eai.org/title.htm?id=15137>, <http://mercecunningham.org/film-media/media-detail/params/medialD/36/>
- <sup>4</sup> Richard O. Moore había sido fundador a finales de los años cuarenta de una importante emisora de radio pública, y después fue un activo militante y cineasta documental en las primeras televisiones públicas de California. Además fue bien conocido por su trabajo como poeta.
- <sup>5</sup> KQED es una de las estaciones de televisión locales norteamericanas insertadas dentro de la red del Public Broadcasting System (PBS), que funciona en la ciudad de San Francisco desde el año 1954 y que es conocida por ser una de las televisiones públicas más vistas en todos los Estados Unidos, y la que más emisiones de cine independiente ofrece en todo el país. <http://en.wikipedia.org/wiki/KQED>
- <sup>6</sup> Se da la curiosa circunstancia de que la obra fue encargada en 1964 al arquitecto paisajista Lawrence Halprin, a la sazón esposo de la bailarina y coreógrafa Anna Halprin, quien junto con Cunningham es una de las personas más determinantes en la evolución de la danza contemporánea de los últimos cincuenta o sesenta años. Halprin diseñaría y construiría el espacio/estudio junto a un bosque en el que Anna Halprin impartió sus famosos talleres de

verano, y a los que por aquella época asistirían jóvenes coreógrafas como Meredith Monk, Yvonne Rainer, Trisha Brown o Simone Forti, entre otras.

- <sup>7</sup> No sería ocioso señalar aquí que Moore había sido también bailarín en su juventud, por lo que el interés por el trabajo de Merce Cunningham tenía para él un interés añadido (Vaughan 1997, 167)
- <sup>8</sup> El crítico Roger Copeland, en su monografía sobre Cunningham, apuesta decididamente por la idea de *collage* como uno de los pilares interpretativos de la obra del coreógrafo. Véase: Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of the Modern Dance*, Routledge, Londres/Nueva York 2004
- <sup>9</sup> *Points in Space* (1986) es el título de una película de Merce Cunningham, realizada por Elliot Caplan, y que posteriormente se convertiría también en pieza escénica, en la que Cunningham trataba de rendir homenaje a una cita de Albert Einstein que desde siempre le había resultado particularmente sugerente: “*there are no fixed points in space.*” (“no hay puntos fijos en el espacio”)
- <sup>10</sup> El *Cine Directo*, como es bien conocido, fue un género cinematográfico de carácter documental que se originó entre 1958 y 1962 en Norteamérica, principalmente en Quebec y en Estados Unidos, y que Jean Rouch desarrolló en Francia bajo el nombre de *Cinema vérité*
- <sup>11</sup> Nos referimos a la pieza *Blue Studio: Five Segments* (1975), que en realidad es un extracto del trabajo de Nam June Paik *Merce by Merce by Paik* (1975)
- <sup>12</sup> *Beach Birds for Camera*, Merce Cunningham, Elliot Caplan (1992)
- <sup>13</sup> Trabajos a los que pretendemos dedicarnos en estudios posteriores, pero que en cualquier caso han sido ya profusamente abordados en la literatura académica: véase, por ejemplo, el número especial dedicado a Maya Deren por la revista *The International Journal of Screendance* (2013) <http://journals.library.wisc.edu/index.php/screendance/issue/current>

---

(Artículo recibido 29-04-15; aceptado 09-06-15)