

## Quand danse le corps... en 3D Viewing the dancing body in tree dimensions

Dena Davida

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9780ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Davida, D. (1990). Quand danse le corps... en 3D / Viewing the dancing body in tree dimensions. *Espace Sculpture*, 6(3), 16–19.

**L**e corps est un matériau fabuleux, une *sculpture en mouvement* qui se déploie à travers le temps et l'espace selon le bon vouloir du chorégraphe. Articulé à l'infini, toujours "figuratif", cet instrument du danseur est constitué, en fait, d'un subtil agencement de muscles, d'os, de nerfs et d'organes retenus les uns aux autres par une ossature et un fin réseau de tissus. L'épiderme devient la frontière, la périphérie entre la forme toujours changeante et l'espace environnant. En danse, l'espace est perçu comme malléable et tangible; cet espace est double, à la fois extérieur et intérieur (celui du corps). Le corps peut tourner, se plier, s'étirer dans une multitude de directions et répondre à une gamme très étendue d'intentions car, en quelque sorte, le

médium est l'homo sapiens lui-même, nourri de pensées, animé de passions et d'impulsions.

Dès lors, comment expliquer que la plupart des chorégraphes continuent toujours de montrer la danse en deux dimensions et... à l'intérieur d'une boîte (le cube classique ou le rectangle), à forcer les corps mêmes à épouser les courbes et les lignes parfaites d'un plan géométrique. Dans la façon de positionner et de faire bouger les protagonistes, la majorité des compositions empruntent encore aux règles du théâtre en forme de "court de tennis" issues de la Renaissance, - un long rectangle avec le public assis à une extrémité -. Le ballet classique est devenu un système très codifié basé sur cinq positions du bras et du pied; un code dérivé des us et coutumes de la cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle avec des choix esthétiques fondés sur une notion très idéale, aérienne et éthérée du corps féminin.

Dans son livre *The Art of Making Dances* (1959), Doris Humphrey conçoit l'appropriation de l'espace comme un ensemble de choix à faire, bons ou mauvais. Sa pensée, qui a eu beaucoup d'impact,

repose sur une série de principes quant à l'utilisation de la scène à droite et à gauche, en haut et en bas, au centre, et en considérant les trajets possibles entre les divers points. De même, chaque position ou mouvement représenté, est investi de valeurs particulières. La danse moderne et classique prétendent toutes deux à l'universel; chacune croit que ses propres techniques englobent «all civilized bodies in all cultures».

À l'instar des praticiens, les théoriciens de la danse au XX<sup>e</sup> siècle ont cherché à découper le mouvement en pures unités mathématiques, à fragmenter les parties du corps, à diviser l'espace et le temps. Au tournant du siècle, Delsarte a créé un triple système où le geste est divisé en trois zones : physique (sous la taille), intellectuelle (entre la taille et la tête) et spirituelle (au-dessus de la tête). Observant le comportement de ses camarades, dans une situation de détresse par exemple, il a mis au point des schémas qui montrent neuf attitudes différentes, chacune représentant un état émotionnel précis (un schéma pour les yeux, un autre pour la tête, etc.). Plus tard en Allemagne, dans les années vingt,

## DOSSIER

# QUAND DANSE LE CORPS... EN 3D VIEWING THE DANCING BODY IN THREE DIMENSIONS

Dena Davida

**T**he human form is an extraordinary material, a complex "kinetic sculpture" moving through space and time at the choreographer's will. Infinitely articulate, always figurative. The dancer's instrument can also be seen as a fleshy envelope filled with a sensitive arrangement of bone, muscle, nerve and organ, held together by connective tissue and made rigid by the jointed skeleton. The outer skin layer is the boundary, the periphery between its ever-changing shape and the surrounding space. In the dance arts, space is visualized as malleable and tangible. The image is sometimes that of inner (the body) and outer space. The body can twist, bend and stretch in an infinity of directions and from a wide gamut of motivations. After all,

this artistic medium is the homo sapiens, driven by passions, ideas and nervous impulses.

Why then do most choreographers persist in making dances to be viewed two dimensionally and inside a classic cube (or rectangle) Even the figure is trained to assume the perfect curves and lines of plane geometry. Most dance composition still adheres to the rules of the Renaissance "tennis court" theatre - a long rectangle with the audience sitting in one end of the court - as they position, arrange and move dancers. The classical ballet became a tightly codified system based on five arm and foot positions. Distilled from 17th century French court behavior and clothing, its aesthetic choices were based on an ethereal aerial ideal of the female form. Doris Humphrey's modernist tract *The Art of Making Dances* (1959) teaches design in space as a series of right and wrong choices to be made. Her ideas are in wide use, and based on a set of principles governing the use of stage right, left, up, down, center and the possible pathways between the points. Each position or travelling movement represents specific values. Both modern and

classical dance lay claim to universal status, believing their techniques to encompass a vision of "all civilized bodies in all cultures".

Alongside practitioners, dance theorists in the twentieth century have reinforced this desire to break human movement into neat combinations of mathematical units of body parts, space and time. Turn-of-the-century Delsarte created a system of trilogies. He divided gesture into three zones, for instance, the physical (below the waist), the intellectual (between waist and head), and the spiritual (above the head). Observing his comrades in states of distress, he invented three-sided grilles with nine different facings (one for eyes, another for head, etc.) with each representing a precise emotional state. Later on in Germany, Bauhaus cohort Oskar Schlemmer made a few experimental dances in the 1920's. He actually transformed the human into a fascinating geometrical toy, eventually using stiff-jointed marionettes and thus eliminating the dancer entirely. And in the forties came Laban's space crystals. This passionate analyst visualized the body purposefully moving on precise pathways within a

Oskar Schlemmer du mouvement Bauhaus, a expérimenté de nouvelles danses où le corps se transforme en un jouet géométrique des plus fascinants; il est même allé jusqu'à utiliser des marionnettes aux gestes mécaniques et ainsi éliminer entièrement le danseur. Dans les années quarante, Laban proposa ses "espaces cristallisés". Ce chercheur passionné concevait le corps comme évoluant à l'intérieur d'une "kinèspère" sphérique précise, un schéma en forme de polyèdre complexe. La *Labanotation* entend rendre compte de toutes les variantes du mouvement humain : formes, espaces, temps, etc.

Et voilà pourtant que la danse "en boîte" se poursuit encore de nos jours, non seulement à cause de l'influence des pratiques et des théories d'autrefois, mais à cause de l'aménagement physique de la plupart des théâtres d'aujourd'hui. Au Canada, par exemple, on vient tout juste de terminer le premier théâtre consacré à la danse avec, entre autres, un plancher chauffé, construit en bois souple, et une attention particulière apportée au fait que le public puisse bien voir. *The Premier Dance Theatre* à Toronto, bien que situé dans un centre commercial très post-moderne, est pourtant une reproduction en miniature d'une élégante maison d'opéra toute de cuivre et de velours rouge. Dans de telles conditions (qui prévalent dans la majorité des grands théâtres), les chorégraphies ne peuvent être limitées qu'aux postures frontales ouvertes et aux gestes

spheric "kinesphere", cubic framework and complex icosahedron. Labanotation attempts to account for every variable of human "drives and affinities" within its shape, space, time and effort continuums.

And so this dancing-in-a-box continues, not only because of past history and theory, but this is still the nature of most available theatres for dance. Canada, for instance, has quite recently built its first theatre specifically for dance, with a sprung wood heated floor and good visibility for the audience. The Premier Dance Theatre in Toronto is actually a brass and red velvet miniature reproduction of an elegant opera house inside an otherwise post-modern shopping center. Under these conditions - those of most major theatre centers - choreography requires very frontal open posturings and much-larger-than-life gesturing. Audiences are literally asked to peer at dancers through a proscenium framed fourth wall (the curtain opens) and sometimes from great distances (watching through opera glasses).

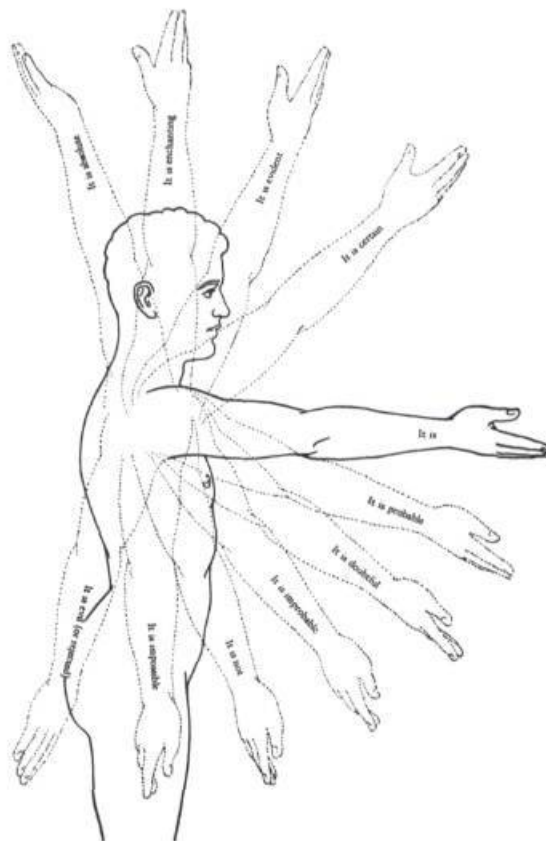
It has been decades since the dramatic and visual arts have entered non-traditional settings, both private (warehouses, apartments, condemned buildings) and public (parks, shopping centers, offices, plazas). This re-searching of space has led to new designs and contexts for art. But dance, for the most part, remains hidden in conventional studios and dark black box theatres. Dancers spend often more than ten years of their life facing mirrors and clutching ballet barres.

emphatiques et ampoulés. Le spectateur est alors obligé de "scruter" les danseurs à travers une sorte de quatrième mur (celui de l'avant-scène du théâtre à l'italienne, une fois les rideaux ouverts) et souvent de très loin en s'aidant de lunettes d'opéra.

Il y a belle lurette maintenant que les arts visuels et ceux de la scène ont investi des espaces non-traditionnels, qu'ils soient privés (des appartements, des entrepôts et des édifices désaffectés), ou publics (des parcs, des bureaux et des centres commerciaux). Cette quête d'espaces autres, cette réinsertion a favorisé de nouvelles approches artistiques. La danse elle, toutefois, continue de se terrer dans des studios conventionnels, dans ces "chambres noires" que sont les théâtres, avec des danseurs qui passent souvent plus de dix ans de leur vie devant des miroirs et rivés à des barres.

À New York pourtant, dans les années soixante et soixante-dix, on a assisté à une folle période de contestation cristallisée autour du groupe *Judson Dance Theater* et visant à «réunifier l'art et la vie» et à redéfinir le concept de danse. Les gymnases, les musées, les terrains de stationnement, voire la ville elle-même devinrent des lieux de spectacle! (On joua moins en périphérie car ces spectacles nécessitaient la présence d'un public). Des artistes comme Rauschenberg, Kaprow, Oldenburg et Morris entrèrent... dans la danse! D'une manière tout à fait subjective, on intégra des objets aux corps pour en

faire ressortir les qualités objectives comme la «masse, le poids, la pure matérialité» (Yvonne Rainer, notes extraites de *Trio A*). Le mouvement se «démocratise» et l'on pouvait, avec un égal intérêt, passer de... l'étreinte passionnée à l'arabesque! Désormais libre de ses mouvements, le public circulait autour et jusque dans l'espace même des performeurs. Et les résultats étaient souvent surprenants, cette juxtaposition incongrue de danseurs, de spectateurs et d'objets. Trisha Brown, par exemple, avec son *Man walking down the side of a building*; avec ses spectacles présentés sur les toits de Manhattan et que l'on pouvait voir à partir d'une fenêtre; ou ces autres encore sur des radeaux flottants sur les lacs du Minnesota! Et cette saga de Meredith Monk, intitulée *Juice*, qui se poursuivait durant trois semaines et commença avec une ascension de la rampe du Musée Guggenheim pour se terminer sur l'écran vidéo de son loft! Et les *Nine Evenings: Theater and Engineering*,



*The Degrees of Affirmation*, schéma conçu par William Thomas et extrait du livre *Every Little Movement, A Book About Delsarte*, Ted Shawn. Dance Horizons.1974

There was a playful, irreverent period in the New York sixties and seventies when the Judson Dance Theater group joined their peers in "reuniting art and life" and reopening the definition of dance. Gynmasiums, museums, parking lots: the urban landscape became a panorama of stages. (Perhaps because performance requires audience, remote natural settings were rarely exploited.) Visual artists like Rauschenberg, Kaprow, Oldenburg and Morris and other non-dancers danced with dancers. Objects were subjectively mixed with bodies, emphasizing the objective qualities of the human body such as its "mass, weight and unenhanced physicality" (Yvonne Rainer, programme notes to *Trio A*). Movement was democratized and embraced kissing and arabesques with equal interest. No longer captive, audiences circulated around, among, and with performers in the same space. The results were often startling juxtapositions of dance, dancers, audiences and objects. Consider: Trisha Brown's "Man walking down the side of a building", her dances on Manhattan rooftops and viewed

ces monumentales performances à l'aréna NYC Armory où les danseurs évoluaient sur des estrades mobiles!...

Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, la plupart des chorégraphes sont retournés dans des salles-cubes "à rideaux", comme si le temps était venu de réintégrer les grandes institutions et de les investir de tous ces idéaux post-modernes. Les rêveurs et rebelles de jadis, ceux de *Judson* par exemple, parcourent l'Europe dorénavant et "plaquent" sur les corps classiques leurs styles désormais codifiés. D'autres se tournent vers les thérapies corporelles et *performent* plus discrètement dans des centres communautaires.

Mais alors, pour l'avenir, qu'advient-il de la danse dans les lieux ouverts et du danseur qui a acquis une... troisième dimension?... Un début de solution nous est offert par ces trois choses : l'architecture post-moderne, la vidéo-danse et la danse publique.

De nouvelles idées en architecture pourront être appliquées aux futurs théâtres consacrés à la danse. Parmi elles, une plus grande sensualité dans l'utilisation de la lumière, naturelle ou autre; des espaces flexibles, malléables et mieux adaptés aux diverses approches chorégraphiques: des murs-écrans blancs, des rideaux noirs et des positionnements multiples dans l'accrochage des instruments d'éclairage; des gradins amovibles pour varier les rapports danseurs/spectateurs; des rideaux ouverts durant le jour afin de permettre à la lumière extérieure de "colorer" les performances et les ateliers, etc. Toutes choses qui serviront à modifier l'espace, à le transformer en des univers très différents.

Une autre démarche est celle de la vidéo-danse, de la danse conçue pour la vidéo. Dans ce cas, même si l'image se présente en deux dimensions à l'intérieur d'une boîte, il est possible de faire éclater l'utilisation "normale" de l'espace. Le corps dans son envol et sa chute n'est plus soumis à la force de gravité, et l'espace de la danse est réduit à l'espace en forme de cône perçu par l'œil de la caméra. Alors, ce qui devient plus important que dans la gestuelle "courante", ce sont

les mouvements qui amènent le corps à l'intérieur du cadre et le projettent hors de lui, qui l'inscrivent à l'avant et à l'arrière-plan. En outre, on a le loisir de faire faire au corps une multitude de choses qui seraient impossibles autrement: le superposer, le faire disparaître ou flotter, diminuer ou augmenter sa vitesse dans les airs, et lui permettre de continuer d'évoluer pendant qu'on change les décors ambients. Le regard du spectateur peut être dirigé pour ne voir que des parties précises de ce qui se passe; et plusieurs des procédés de création peuvent être effectués dans la salle de montage, en l'absence des danseurs.

Danser dans les espaces publics constitue toujours une alternative valable. Mais les comportements jugés acceptables en public ne sont-ils pas infimes? La danse est certainement parmi ceux qu'on s'attend le moins à trouver dans un aéroport, un centre commercial ou le hall d'une institution bancaire. De même, on a besoin de permis pour



*Gladness.* L'un des modèles d'attitudes proposé par Henry Davenport Northrop dans son livre *The Peerless Reciter or Popular Program*, 1894.

from windows, and her phrases on floating rafts in Minnesota lakes; Meredith Monk's three-week saga "Juice" which began with a mountain-climbing entrance up the Guggenheim Museum ramp and ended on video monitors in her loft; and the monumental "Nine Evenings: Theater and Engineering" performances in the NYC Armory arena which included dances on sliding remote controlled platforms.

In the seventies and eighties most choreographers have moved back into curtained cubes. It seems to be a time to establish, fund, consolidate and penetrate large-scale institutions with these post-modern ideals. Some of these fanciful Judson rebels are busily touring Europe and setting their crystallized styles on classical bodies. Others are moving towards the body therapies and performing more quietly in community centers.

So what is the future of dancing in unboxed spaces and with the humanized three dimensional dancer? Three recent tendencies offer a beginning: post-

modern architecture, video-dance and dance in public places.

The newest ideas in building design may soon penetrate the architecture of future dance theatres. There is an evident sensuality about the use of light, reflection and transparency. An emphatic acknowledgement of the human activity for which the space is designed. Perhaps a flexible curvilinear space is called for. With white screen walls, black curtains and stage lighting positions everywhere, the space could be transformedameleon-like into any number of universes. And the public might be seated in any variety of relationships to the performance area(s) on modular bleachers. With the curtains pulled away in the daytime, natural lighting could colour daytime performances and workshops.

Another strategy is video-dance or dance made for video. Though we still ultimately peer at a flattened image inside a framed box, "normal" use of space is exploded. The body's usual rise and fall is no longer subject to gravity's pull. The dancing area is the cone-shaped place which falls within the eye of the camera lens. And far more important than the usual floor patterns are movements that take the body in and out of the frame and also into the fore and background. In fact, the body can do any number of otherwise impossible things: superimpose over itself, disappear, float, speed up and down when airborne, continue dancing as the background changes. The eye can be directed to



*H30 Compagnie d'Art Subaquatique.* janvier 1987. Photo : 20° Celsius.

# SPACE FOR DANCE AND OTHER CONCEPTS

Elizabeth Wood

satisfaire aux règlements municipaux, et de vêtements spéciaux pour protéger les danseurs qui, par exemple, évoluent sur le ciment. Mais il existe quantité de sites possibles et ce, tout à fait gratuitement! Et le public, qui est constitué d'une foule très disparate de curieux, devient un tout nouveau public pour la danse. S'il reste parfois perplexe, il n'en est pas moins enchanté de l'occasion qui lui est offerte de cotoyer ces... athlétiques idoles!

Certes, l'espace où l'on aura dansé ne sera jamais plus le même, ni pour le danseur, ni pour le spectateur. Et peut-être que tout ce qu'il faut à l'imagination des chorégraphes d'aujourd'hui pour projeter, faire jaillir les danseurs hors des "petites boîtes" traditionnelles, se retrouve dans la vision proposée par Jeannie et Spider Robinson dans leur oeuvre de fiction intitulée *Stardance*: la danse transmise par hologramme dans la gravité zéro de l'espace infini. ♦

see only specific parts of what is happening. And much of the creative process can happen in the editing room, without the dancers.

Dancing in the streets is still a viable alternative. Have you ever noticed how small is the range of acceptable behavior in public? And dancing is the least expected activity in airports, shopping markets and bank lobbies. Special clothing and permits are usually required to protect dancers from cement and city bylaws. But what a range of dramatic settings are available for free! And the audience is a wide sampling of curious passersby. These are fresh, new publics for new dance, sometimes perplexed and often delighted with the chance to brush elbows with these athletic idols. The danced-in space will never quite be the same for those who danced and those who watched.

And perhaps all that is necessary for the choreographers' imaginations to spring their humanized dancers out of little boxes is the vision of Jeannie and Spider Robinson in the work of speculative fiction *Stardance*: holograph-transmitted dancing in the zero gravity of outer space. ♦

**D**ena Davida, dancer, choreographer and educator, founded *Tangente Danse Actuelle* in 1980. Coinciding with the organization's tenth anniversary, *Tangente* will open its first permanent, legal, made-for-dance project (space) this coming winter in Montreal. The challenge for Dena Davida, for *Tangente*, and for contemporary dance in general, however, is not confined to issues concerning physical space, not limited to providing concrete structures in which contemporary dance may be presented. And *Tangente's* artistic director is well aware of this reality as she continues her obdurate, "mission"-like commitment to contemporary dance: creating, teaching, and diffusing dance. It is through the latter in particular, however, that her work extends beyond the realm of physical space. As she curates programs of contemporary dance, Dena Davida works toward the building of new *psychological* spaces... new-found attitudes which will elicit the systematic dissolution of the constricting walls of bias and misconception that have tended to surround dance. The language of dance is, after all, the actual embodiment of movement itself, and as these new "attitudinal spaces" evolve and change (along with the physical spaces inhabited by dance) the very walls of misconception will continue to crumble, as elsewhere dividing walls once believed to be permanent have begun to disintegrate. The following excerpts are extracted from an interview with Dena Davida which took place in early January, 1990.

**«... People rarely think about spaces, about moving in them... We have limited our physical behaviour to such numbing kinds of activities as walking through a maze every morning.** Dance enlivens a space. It makes people think and feel differently about it because they are seeing in the space an unusual activity. Sometimes this even gets them to reflect about public behaviour.

The most interesting experiment I have done was with my students in Sherbrooke metro one day. I gave them an hour, divided into three sections, the first section devoted to simply engaging in normal metro activity. They then began to explore the range of what is "allowed": walking in turnstiles, up and down the ramps, moving in certain spaces....mostly walking, sometimes running or walking fast, etc. I asked them to begin, in a gradual way, to modify their behaviour, so that it was an exaggeration of what is normally done. That was the

uncomfortable zone for them, when the people began to react with discomfort, were worried sometimes, wondered if the students were ill or disturbed, or possibly violent. Sometimes the aberration was slight, but just enough to be disturbing. And in the third part of the hour, they were to dance in the metro, and that was again more comfortable, because people realized that they were dancing, they were artists. Although street dancing isn't current, playing music in the metro is, so they're already familiar with that role for the artist. And then the dancers (or the movers) became very relaxed and began to explore those spaces which were very unusual, the ramps, the stairs, and the shapes at the end, the energy, the dynamics. They were very, very creative and very excited. Also about having an audience, what I call a "found audience"; people happening upon dance, the majority of whom don't walk into dance theatres to watch it. The reaction varies from person to person. A number of people recognize it as dance and say, well isn't this delightful that this is happening, and stop and watch and enjoy. Those who don't identify it as dance and are uncomfortable until they understand will either ask someone what's happening, or they'll eventually figure it out. And others will inevitably walk by as if they haven't seen it... because they are busy, or don't want to acknowledge it for any number of reasons. The students are often delighted by that type of an audience... an innocent audience.

**Dance overlaps with visual arts, in the area of shape and space particularly, but dance is a time art and that also makes a differ-**