

nel 1967 quando Robert Joffrey coreografo' 'Astarte' il primo tra i grandi balletti pop il mondo dell'avanguardia di New York guardò con invidia al suo colossale e super luccicante scenario da film gridando impostura. Appena 6 anni dopo Joffrey chiamò una tra i massimi esponenti dell'avanguardia Twyla Tharp ad occuparsi della coreografia per la sua compagnia e il gruppo pop-sperimentale di balletto moderno 'Deuce Coupe' ottenne uno strepitoso successo che ebbe eco in Soho.

In questi tempi la danza americana inclusa quella sperimentale si muove e si trasforma a tale velocità che la cosiddetta avanguardia non mantiene una posizione separata così come nei primi anni '60 dell'epoca del Judson Dance Theater, o trent'anni prima quando veniva scoperta la danza moderna, o ancora 20 anni prima quando il volto dell'arte veniva modificato con stupore dell'Europa intera dal balletto di Diaghilev.

Se l'avanguardia è considerata nel senso usuale di un gruppo di radicali impegnati, la cui attività è volta a ricreare una nuova forma d'arte, non credo che oggi nella danza vi sia un'avanguardia. Sembrano esservi nell'evoluzione della danza delle fasi cicliche, ossia si alternano di periodi, particolarmente vigorosi ed efficaci ad altri periodi in cui l'attività ha un andamento più tranquillo ed uniforme, nonché subentra un'atmosfera compiaciuta o persino decadente che rende necessario nuove correttive. La danza in America si trova oggi più o meno in un periodo di stasi; difatti, gli aspetti economici estetici della danza attualmente spingono gli artisti di avanguardia a comportarsi in maniera molto simile agli artisti tradizionali. Le compagnie ufficiali di balletto, anche le più grandi, devono ancora radunare annualmente fondi e contributi e nessuna, tranne il New York City Ballet, possiede un teatro. Se si esclude il fatto che i fondi stanziati sono maggiori, le necessità delle grandi compagnie di balletto e di quelle di danza moderna o sperimentale sono pressoché le stesse. Tuttavia è da notare che le agenzie governative che finanziano le arti, incluse le due maggiori fornitrici di sussidi ovvero il National Endowment on the Arts e il New York State Council on the Arts, ritengono di dover offrire sussidi ai lavori non tradizionali. I vari gruppi di danza sperimentale hanno ricevuto assistenza diretta, commissioni e addirittura molti sussidi parziali tramite il Coordinated Residency Touring Programme del National Endowment. Tale programma copre un terzo del costo di uno spettacolo in un dato luogo, mentre l'agenzia finanziatrice e il consiglio locale delle arti si dividono gli altri due terzi; per di più si svolgono frequentemente spettacoli di gruppi in tournées nei collegi e nelle università, dove alcuni tra questi sono molto popolari. Una dopo l'altra, tecniche e prospettive dell'avanguardia — dal mixed-media all'improvvisazione — sono state adottate dalle compagnie di balletto e di danza moderna. Twyla Tharp non è la prima coreografa sperimentale ad essere stata invitata a lavorare direttamente per il balletto, ma è stata tra le prime ad accettare un simile lavoro.

La dialettica dei militanti tale processo ha assunto la forma di perseguire uno scopo comune. L'Establishment rende la vita abbastanza redditizia a persone potenzialmente pericolose per far loro dimenticare le cause di lotta contro l'Establishment. Un modo ugualmente valido per descrivere questo processo per quel che riguarda l'attività della danza è che l'artista abbia deciso di lasciarsi aiutare dall'Establishment a trasmettere il proprio messaggio purché l'Establishment stesso a fargli l'offerta.

In 1967 when Robert Joffrey choreographed 'Astarte', the first of the big pop ballets, the avant-garde of New York looked with envy at its super-size, super-siick film background, and cried larceny. Just six years later, Joffrey imported the avant-garde's own Twyla Tharp to choreograph for his company, and the pop-experimental-modern-ballet 'Deuce Coupe' scored a smash success that resounded in Soho. American dance, including experimental dance, is moving and mixing so fast right now that the so-called avant-garde doesn't stand apart as it did during the early-1960s Judson Dance Theater days, or, 30 years earlier, in the days when modern dance was being discovered, or 20 years earlier than that, when the Diaghilev Ballet was astonishing Europe and changing the face of art. If avant-garde is taken in the usual sense of a group of dedicated radicals who set out to remake an art form, I don't think we have a dance avant-garde now. There seem to be cycles in dance, periods when avant-garde activity is particularly virulent and effective, and other periods when things settle down and proceed without much disturbance, until complacency or even decadence sets in and new correctives are needed. American dance now is in a rather settled period; in fact, the economics and the aesthetics of dance actually encourage the avant-gardist to act very much like the traditional artist.

Almost none of the dance in this country can be thought of as solidly established or institutionalized. The biggest, most official ballet companies still have to raise funds from year to year, and none of them except the New York City Ballet even has a theater to call its own. Except that the budgets are bigger, there's not that much difference between what the big ballet companies need and what modern dancers or experimentalists need. Still, it's rather remarkable that government agencies funding the arts, including the two biggest subsidizers, the National Endowment on the Arts and the New York State Council on the Arts, think non-traditional work is deserving of support. Many experimental dancers have received direct assistance and commissions, and many of them have had partial subsidy through the National Endowment's Coordinated Residency Touring Program. This program pays 1/3 of the cost of a company's appearance in a given place, while the sponsoring agency and the local arts council share the other two-thirds; and a great deal of touring dance takes place in colleges and universities, where some far-out companies are very popular. One after another we've seen the techniques and perspectives of the avant-garde — from mixed-media to improvisation — adopted by ballet and modern dance companies. Twyla Tharp is not the first experimental choreographer to be invited to work directly for ballet, though she may be one of the first to accept the job.

In the rhetoric of the militants, this whole process is known as co-optation. The Establishment tries to make life rewarding enough for people who are potentially dangerous, so that they'll forget why they wanted to destroy the Establishment. In dance, however an equally valid way of describing the process is that the artist has decided to let the Establishment help him get his message across, as long as the Establishment has offered to do so.

For these and other complex reasons, there doesn't seem to be a pressing need for an angry avant-garde. Where Judson saw the modern dance as an evil to be purged, that very modern dance is now dissolving of its own accord. The Judson dancers wanted to break out

Per questi ed altri complessi motivi non sembra esservi il bisogno pressante di un'avanguardia arrabbiata. Là dove Judson vedeva la danza moderna come un male da curare, quella medesima danza moderna si sta adesso dissolvendo per conto proprio. I danzatori del gruppo di Judson volevano rompere le rigide tecniche di movimento ed i termini codificati ed imitativi della composizione di nuove danze: volevano muoversi e creare danze come individui. Oggi le tecniche originali della danza moderna si sono consumate; sono finite le lezioni di composizione e ciascuno è alla ricerca di una voce individuale. Durante il periodo di Judson i danzatori volevano rappresentare in ambienti diversi; cercavano lo stimolo creativo di spazi non proscenici ed anche per motivi economici sentivano la necessità di lavorare al di fuori dei teatri. Questi nuovi ambienti sono stati trovati. Numerose soffitte, tetti, terrazzi, palestre, parchi, chiese ed altri spazi non solo vengono ora usati per rappresentazioni di danza, ma sono anche noti al pubblico ed alcuni ricevono perfino sussidi come centri alternativi di produzione.

Non parlerò a lungo di Judson e dell'avanguardia di 10 anni fa. Quegli anni sono stati ampiamente documentati da Jill Johnson ('Marmalade Me', Dutton Paperback, 1971) e nel primo volume 6° numero del 'Ballet Review' (1967). Per me l'arte d'avanguardia perde d'interesse quando non è del presente e in ogni modo io non c'ero all'epoca di Judson. Ho solo visto quel che si è lasciato dietro. Mi concentrerò, invece, sulla danza sperimentale di adesso. Benché generalmente questa danza non sia sperimentale allo stesso livello di quella immediatamente precedente, vorrei servirmi di questo spazio per descrivere alcune attività tenendo conto della chiarezza delle recenti inquadrature. Troppo lavoro non ufficiale viene riconosciuto importante solamente in seguito, allorché tutti hanno ormai dimenticato il suo vero aspetto.

Inizialmente, se dobbiamo parlare di inizio, c'era Merce Cunningham. Ancora adesso c'è Merce Cunningham. Per più di 30 anni l'incredibile Cunningham ha continuato a svolgere coreografie e danza facendo una sfida di ogni evento, di ogni attimo della sua danza. Al contrario di molti danzatori della compagnia di Judson, Cunningham simbolizzò la figura del ribelle avanguardista, che paga la sua quota all'Establishment, lavorando per esso e imparando con la propria esperienza quello che non vuole fare. Anche prima di lasciare Martha Graham, egli faceva il lavoro di coreografia per conto proprio e dava concerti insieme a John Cage.

Adesso di tutti i lavori di coreografia sperimentali sono assai pochi quelli che non mostrano tracce dell'opera di Cunningham e di Cage. Il particolare genio di Cunningham ha il merito di avere suggerito una straordinaria gamma di possibilità che fornì materiale di esplorazione ad una intera generazione, mentre egli stesso sviluppava limitatamente ad una parte di queste possibilità il proprio lavoro di coreografia. Nel suo affascinante 'Changes' (Something Else Press, 1968) Cunningham si riferisce al proprio lavoro come ad 'un tipo di anarchia in cui le persone possono lavorare liberamente insieme'. Per me questa è un'ottima definizione del suo contributo alla danza moderna.

L'originalità del pensiero di Cunningham riguardo all'essenza della danza si concentra nelle seguenti 5 idee fondamentali con connessione reciproca:

— Casualità — anziché seguire un insieme di regole compositive o di affidarsi al proprio 'istinto creativo', il coreografo può strutturare il suo lavoro sulla base di informazioni ottenute da operazioni col caso, il lancio di dadi, il tiro di una moneta, ecc. Così egli evita di dover dominare il proprio lavoro, di dover

of strict movement techniques and codified imitative ways of composing new dances; they wanted to move and make dances as individuals. Today, the original modern dance techniques have eroded, the old composition classes are gone, and everybody is looking for individual voices. During the Judson period, dancers wanted to find new places to perform; they sought the creative stimulus of non-proscenium spaces, and they needed to work outside of theaters, where production costs were too high. Those new places were found. Many lofts, rooftops, gyms, parks, churches and other spaces are not only being used for dance now, but are well known to audiences, and some are even subsidized as alternative producing centers.

I am not going to talk a lot about Judson and the avant-garde of ten years ago. Those years have been well documented by Jill Johnson ('Marmalade Me', Dutton Paperback, 1971) and in the Vol. 1 No. 6 issue of 'Ballet Review' (1967). To me, avant-garde art is no longer interesting when it's no longer being done, and in any case I was not present during the Judson period. I've only seen what it left behind. I am going to concentrate on the experimental dance of today. Although in general that dance is not so experimental as its immediate predecessor, I want to use this space to describe some activity with the clarity of recent viewing. Too much non-official work is only recognized as important afterwards, when everyone has forgotten what it really looked like.

In the beginning, if we have to name a beginning, was Merce Cunningham. Still is Merce Cunningham. For more than 30 years the incredible Cunningham has been choreographing and dancing, making every event and every moment of his dance a challenge. Cunningham typified the avant-gardist/rebel, as many Judson dancers did not, by having served his time with the Establishment and learning first-hand what he didn't want to do. Even before he left Martha Graham, he began choreographing on his own and giving concerts with John Cage.

There is very little now being done by experimental choreographers that cannot be traced to Cunningham and Cage. It is Cunningham's particular genius to have suggested a tremendous gamut of possibilities for a whole generation of dancers to explore, and at the same time to have continued to fulfill himself as a choreographer within a small slice of that range. In his own fascinating book, 'Changes' (Something Else Press, 1968), Cunningham refers to his work as 'a kind of anarchy where people may work freely together' and I think that's as good a description as any of what he made possible for today's dancers.

Cunningham's originality of thought concerning what dance is and can be seems to be centered around five main interrelated ideas: — Chance. Instead of following a set of compositional rules or relying on one's 'creative instinct', the choreographer can construct his work according to information gathered by chance operations — the throwing of dice, tossing a coin and so forth. This frees him from the obligation to dominate his work, to have something cosmic to say; it frees the dancers from the necessity of identifying with the choreographer and his personal style; and it frees the audience from having to look for meanings. It allows the dance to be about dance, rather than about what the choreographer dictates.

— Discontinuity. If chance operations determine the sequence of a dance, the flow of movement gets interrupted. A movement isn't allowed to come to its natural or logical conclusion. This changes the dynamics of the dance phrase and requires the audience to give more equal weight to each occurrence in the dance. Discontinuity

annunciare principi cosmici; e libera i danzatori dalla necessità di identificarsi con il coreografo e con il suo stile personale ed elimina così la ricerca di significati da parte del pubblico. Consente alla danza di riguardare la danza, piuttosto che i dettagli del coreografo.

— Discontinuità — se le sequenze di una danza dipendono da operazioni col caso, la continuità del movimento viene interrotta e non può raggiungere una sua naturale o logica conclusione. Ciò modifica la dinamica delle frasi di una danza e richiede al pubblico un'uguale attenzione per ogni evento della danza. La discontinuità è in relazione al cubismo ed alle tecniche del collage. Nella danza di Cunningham possono avere luogo parti diverse e slegate contemporaneamente e nello stesso spazio.

— Indeterminazione/immediatezza — Ognuna delle danze di Cunningham contiene un maggior, o minor, numero di incognite. Spesso i danzatori non conoscono in anticipo quale sarà il sonoro, quando cambieranno le luci, o persino in quale ordine saranno rappresentate le diverse parti. In questo modo, per quanto siano tutte precedentemente coreografate, le danze di Cunningham hanno tutte il carattere di improvvisazioni su una struttura.

— Complessivo uso di qualsiasi materiale — Cunningham si rifiutò di distinguere tra movimenti di danza ed altri movimenti. Pertanto spalancando in tal modo un nuovo campo di comportamento umano che precedentemente non era stato utilizzato in connessione alla danza. Tale concetto fu esteso a materiali scenici, costumi, suoni ed altri fattori teatrali.

— Ristrutturazione dello spazio per la danza — Cunningham ha concepito lo spazio per la danza non come una piattaforma proscenica. Le sue danze sono sempre orientate verso un unico 'fronte' o pubblico, ma possono focalizzarsi in diverse direzioni. Egli ama lavorare in spazi non proscenici e la sua opera può adattarsi ad una notevole diversità di dimensioni e forme dell'ambiente rappresentativo.

In tutto questo Cunningham è stato influenzato da Cage, ma ho notato un'importante differenza tra Cunningham e la maggioranza dei suoi collaboratori musicali. Cage, David Tudor, Christian Wolff, Gordon Mumma ed altri, sono al mio parere dei teorici che hanno travolto i concetti tradizionali che regolavano la composizione musicale per trovare nuove forme di suoni, nuovi tessuti, nuovi ruoli per gli esecutori. Ma non hanno approfondito le loro idee; in effetti si può quasi dire che siano contrari all'approfondimento delle loro idee. Cunningham, invece, è rimasto legato alle sue originarie intuizioni, raffinandole e estendendole senza mai uscire effettivamente dal campo della danza.

La compagnia teatro-danza di Judson sorse direttamente da alcune lezioni che Robert Dunn dava inizialmente nel 1960 nello studio di Cunningham. Lavorando su alcuni concetti annunciati da Cage nel suo libro 'Silence' (Wesleyan University Press, 1961) Dunn favorì un'atmosfera estremamente aperta in cui gli studenti potevano fare ricerche esplorando in qualsiasi direzione. La Judson Church divenne luogo di spettacoli pubblici dei pezzi elaborati nelle lezioni di Dunn, e il Gruppo Judson, composto sia di danzatori che di non danzatori, si identificò con l'avanguardia dell'intero periodo 1960-1965. In effetti, la Judson Church rappresentava ancora nel 1972 concerti di danza che però erano molto meno frequenti da quando il Gruppo Judson si era diviso per permettere ai singoli componenti di continuare indipendentemente la propria ricerca.

Forse mi sbaglio quando penso a Judson come ad una attività di gruppo; sembra esservi stata una varietà notevole nel suo lavoro

is related to Cubism and the technique of collage. In Cunningham's dances several disconnected things can go on at the same time in the same space.

— Indeterminacy/immediacy. Every Cunningham dance has a greater or lesser number of unknowns built into it. Often the dancers don't know in advance what the score will sound like, where the lights are going to change, or even in what order the sections of the dance will be performed. In this way, although they are all choreographed in advance, Cunningham's dances all have the character of structured improvisations.

— Inclusive use of materials. Cunningham refused to draw a line between what movement could be called dance and what could not, thereby opening up a huge field of human behavior that hadn't formerly been used in connection with dance. This idea extended to props, costumes, sounds and other theatrical components.

— Re-structuring the dancing space. Cunningham thought of the dancing space not in terms of a proscenium stage. His dances are not always oriented to one 'front', or audience, but can focus in several directions. He likes to perform in non-proscenium spaces, and his work has the capacity to adapt itself to many sizes and shapes of performing environment.

Cunningham has been influenced by Cage in all of this, but I've noticed one crucial difference between Cunningham and most of his musical collaborators. Cage, David Tudor, Christian Wolff, Gordon Mumma and others seem to me to be theoreticians, breaking through traditional concepts of making music to find new kinds of sounds, textures, new roles for the performers. But they haven't spent a lot of time developing their ideas; in fact, developing ideas seems almost distasteful to them. Cunningham has stuck with his original perceptions, refining and extending them without ever really leaving the sphere of dance.

Judson Dance Theater grew directly out some composition classes that Robert Dunn first gave at the Cunningham studio in 1960. Working with some of the concepts Cage enunciated in his book 'Silence' (Wesleyan University Press, 1961), Dunn fostered a very open atmosphere where students could explore in any direction. Judson Church became the arena for public showings of pieces made in Dunn's classes, and the Judson Group, the dancers and non-dancers who did those works, became synonymous with the dance avant-garde of the entire period 1960-1965. In fact, Judson Church still presented dance concerts up to 1972, but these became less frequent as the Judson Group split up to continue on their independent ways.

Perhaps I'm mistaken in thinking of Judson as a group activity; there seems to have been considerable variety in its work even at the time. But this anarchic condition which permitted people to work freely together was one of its great strengths. In bringing them together, Judson stimulated ideas, clashes, insights, feedback that almost had to be inspiring, although no doubt the work that its individual members did after the Judson period is more mature, more fully realized. Some of the activities of Judson seem to have run their course; mainly they were peripheral to the particular question of dance anyway. Dada and surrealism, collaborations with non-dancers such as painters and poets, happenings, mixed-media, and audience-participation have all shrunk in importance and are used now if at all as subsidiary or contributory effects in the larger dance/movement event.

In an interview with Don McDonagh (in 'The Rise and Fall and Rise of Modern Dance', Outerbridge & Dienstfrey, 1970), Robert Dunn

anche in quell'epoca. Ma quella condizione anarchica che permetteva ai suoi componenti di lavorare insieme era una delle sue forze maggiori. Portandoli insieme Judson stimolò idee, scontri, introspezioni, reazioni che quasi per forza dovevano condurre all'ispirazione, nonostante non vi sia alcun dubbio che il lavoro svolto dai suoi membri individualmente dopo il periodo di Judson sia più maturo, realizzato con maggior pienezza. Alcune tra le attività di Judson sembrano aver avuto il loro corso; esse erano comunque soprattutto marginali alla particolare questione della danza. Dada e surrealismo, collaborazione con non-danzatori del genere pittori/poeti, happenings, mixed-media, e partecipazione del pubblico hanno perso molto della loro importanza e vengono adesso usati al massimo come effetti di contributo secondario nel più ampio evento della danza/movimento.

In un'intervista con Don McDonagh (in 'The Rise and Fall and Rise of Modern Dance', Outerbridge & Dienstfrey, 1970) Robert Dunn disse a proposito di Judson: '... era senz'altro un tipo di situazione utopica che doveva disgregarsi. Sebbene sia destinata a crollare certamente una situazione utopica dovrebbe esistere'. In seguito verrà dibattuto se Cunningham o il Gruppo Judson mise per primo in pratica certe idee o chi dei due fosse più sperimentale. A me sembra una discussione inutile. Cunningham ha il vantaggio della longevità. Egli è rimasto fedele alla danza e alla coreografia e continua ad approfondire il proprio lavoro. Le danze Judson puntualizzano provocazioni specifiche inerenti agli stessi concetti di base ed individualmente hanno portato talmente avanti il loro lavoro che molto di esso non avendo alcuna somiglianza al lavoro di Cunningham ci ha costretti a dare un'ulteriore definizione della danza.

La danza sperimentale nel periodo successivo a Judson eccettuati Twyla Tharp ad alcuni artisti come Viola Farber e Dan Wagoner di chiara derivazione Cunninghamiana, ha perso interesse principalmente per la danza o la coreografia. Non è mai facile caratterizzare o etichettare con esattezza ciò che la nuova arte sta facendo. Pertanto spero che il lettore capirà che sto discutendo di quello che a me sembra essere il maggior interesse o la maggior influenza dell'artista ma che spesso sono presenti vari altri elementi in grado minore. Tenendo conto di questo, direi che la danza sperimentale adesso si preoccupa principalmente del movimento del teatro o di persone come gruppi o individui. Un'altra area sperimentale molto interessante, 'la danza ambientale', sembra essersi esaurita, o forse soltanto momentaneamente ostacolata, dall'enormità del 'Celebration' di Marilyn Wood che nel tardo 1972 utilizzò l'interno, l'esterno e l'intero quartiere circostante del Seagram Building di New York. (Mentre scrivo Trisha Brown è alla preparazione di una danza cui la platea assisterà da un tetto e la danza sarà distribuita lungo i tetti di altre otto costruzioni per una distanza di mezzo miglio.) Se esiste un'estetica che pervade l'intero campo sperimentale, questa è il rifiuto del leccato e dell'artificioso. Danzatori sperimentali diffidano delle abilità tecniche che caratterizzano la maggior parte della danza ufficiale. Il balletto e le compagnie di danza sono anche troppo capaci di trattenere, stupire, perfino scioccare un pubblico senza impegnare né la mente né il sentimento. Ogni aspetto del campo sperimentale mostra il suo rifiuto per questi sistemi, dai posti fuori mano in cui vengono date le esecuzioni fino ai costumi fatti in casa, i movimenti atecnici, le produzioni a basso costo. Anche se qualche aspetto dell'opera di un gruppo può essere estremamente sofisticato, come per esempio i danzatori molto preparati di Viola Farber o le spettacolari attrezzature spaziali del Multi-Gravitational Group,

said of Judson: '... it was really a sort of utopian thing that had to fall apart. Although it would fall apart, a utopian thing should certainly happen'. Later it would be debated whether Cunningham or the Judson Group first put certain ideas into practice, whether Judson or Cunningham was more experimental. I don't think this argument serves much purpose now. Cunningham has the advantage of longevity. He has been faithful to dance and to choreography, and he continues to go deeper into his own work. The Judson dancers pinpointed specific challenges inherent in the same root concepts, and have individually carried their work so far that much of it, bearing no resemblance to Cunningham at all, has forced us to redefine dance once again.

Experimental dance in the post-Judson period, with the exception of Twyla Tharp and a few very clearly Cunningham-derivative people like Viola Farber and Dan Wagoner, has not been concerned primarily with dance or choreography. It is never easy to categorize or label exactly what new art is doing, so I hope the reader will understand that I'm discussing what seems to me the artist's major concern or influence, but that there are often several other elements present to a lesser degree. With this in mind, I would say experimental dance now mainly is preoccupied with either movement, theater, or people as groups or individuals. Another very interesting experimental area, environmental dance, seems played — or perhaps it's just momentarily stymied by the enormity of Marilyn Wood's 'Celebration', which in late 1972 utilized the inside, outside, and entire neighborhood of New York City's Seagram Building. (As I write this, Trisha Brown is preparing a dance in which the audience will watch from one roof and the dance will be relayed along the tops of eight other buildings for a distance of half a mile.)

If there is one aesthetic that pervades the entire experimental field, it would be a rejection of slickness. Experimental dancers seem to distrust the technical proficiency that characterizes most official dance. The ballet and modern dance companies know only too well how to entertain, amaze, even shock an audience without engaging its thought or feelings. Everything about the experimental field bespeaks its denial of this gambit, from the out-of-the-way places it is performed to the homemade or improvised costumes, non-technical movement, and low-budget productions. Even if one aspect of a group's work is highly sophisticated, like Viola Farber's well-trained dancers or the Multi-Gravitational Group's spectacular aerial equipment, it usually plays down the gloss, the way you wash a pair of jeans to get them faded before wearing.

The avant-garde's reaction against traditional dance movement — in particular the very personal modern dance styles that dominated the non-ballet world in the 1950s — has been persistent and pervasive. Early in the Judson period, anti-dance manifestations such as standing still or doing violence to the audience were fairly common. I think the Judson audience must have expected to be shocked one way or another — people performed in the nude, they painted one another, they indulged in meat orgies — or at the very least, horribly bored. But once they had satisfied their initial impulses of shock and nihilism, the dancers began following more purposeful lines of thought.

The experimenter who reduced the act of moving to its most rudimentary proportions is Steve Paxton. Paxton presents non-dancers doing the simplest movement tasks, to make the audience aware of the different ways people move when they aren't marked by a standardized dance training. Sometimes he takes occasion to lecture his audience, which he does by limiting his physical actions

di solito viene eliminato il lucido così come si lava un paio di jeans per sbiadirli prima di metterseli. L'avanguardia ha reagito persistentemente e diffusamente ai movimenti della danza tradizionale, in particolare agli stili strettamente personali che dominarono nel 1950 il mondo al di fuori del balletto. Nel primo periodo di Judson erano abbastanza comuni le manifestazioni anti-danza, come lo stare fermo o il fare violenza al pubblico. Penso che il pubblico di Judson dovesse aspettarsi di essere scioccato in un modo o nell'altro — le persone recitavano nude, si dipingevano l'un l'altro, si abbandonavano a lunghe orge di carne — o quanto meno, terribilmente annoiate. Ma una volta soddisfatti gli impulsi iniziali di colpire e nullificare, i danzatori perseguivano più feconde linee di pensiero.

Lo sperimentatore che ha più ridotto alle sue proporzioni rudimentali l'azione del movimento è Steve Paxton. Paxton presenta non danzatori nell'atto di eseguire i più semplici movimenti per mostrare al pubblico i differenti modi con cui le persone si muovono quando non sono strutturate da un addestramento di norma alla danza. Egli occasionalmente fa un discorso al pubblico durante il quale si limita a stare seduto, in piedi, o a camminare casualmente su e giù usando un tono molto moderato, non eccitato, perfino noioso. Ma le sue parole o ciò che avviene intorno a lui può essere decisamente oltraggioso. Una volta, nel 1960, per protesta al rifiuto di un patrocinatore a una sua esecuzione al nudo, egli parlò di varie esperienze che aveva avuto con i sostenitori dei suoi spettacoli ('Intravenous Lecture'); contemporaneamente un'altra persona conficcava un ago nel braccio di Paxton, attraverso cui una sostanza colava da una bottiglia nella sua vena. Guardando adesso ai movimenti di Paxton, ho l'impressione di qualcuno che si sforzi di mantenere una semplicità mentre ha una notevole energia aggressiva che fuoriesce attraverso complessi, distorti e violenti sfoghi o gare di lotta con i suoi compagni.

Penso che il lavoro di Paxton invariabilmente mostri lo sforzo di un tentativo di mantenere la propria neutralità. Lui e le persone del suo gruppo emanano un'aria quasi truculenta. Con la loro intenzione di fare 'solo' movimento sembrano gettare una sfida. Con materiale affatto simile Rudy Perez è riuscito a rendere interessante la sua compagnia esagerando leggermente le dimensioni o le tendenze del movimento.

Perez presentò una serie di assoli o trii nel tardo 1960 in uno stile serio, post-Judsoniano, in cui lenti e semplici movimenti e collage di accessori luminosi e sonori suggeriva significati prodigiosi ma non del tutto accessibili. Gradatamente, forse per via di una situazione didattica in cui il coreografo deve creare una nuova danza per allievi privi di esperienza, Perez iniziò ad inserire non danzatori nelle sue opere. Lui prescriveva attività vivaci ed atletiche — piccolo lrotto, capriole, girovolte, corsa — che ogni partecipante poteva svolgere a modo proprio. Ma Perez manteneva uno stretto controllo sul lavoro tenendo allineati come soldati, limitando il tracciato del loro terreno, i tempi, le dinamiche e poi segnalando loro quando potevano scatenarsi in attività arbitrarie o in danze collettive. Il suo 'Monumental Exchange' (1971) è un classico esempio di questo metodo, un evento gradevole o dei colori vivaci simili a una parata. Una delle danzatrici di Perez di un tempo, Barbara Roan, si è creata una piccola carriera rappresentando parate in cui riuniva masse di persone rigidamente ordinate secondo lo stile di Perez, e notevoli sequenze di danza e commedia.

Avendo rigettato completamente il clima da esecuzioni incontrollate degli happenings, alcuni artisti sperimentali riuscirono a mantenere

to sitting, standing or walking casually up and down, using a very moderate, unexcitable, even boring voice. But his words or the things that take place around him may be outrageous indeed. Once in 1970, in protest against a sponsor's refusal to let him do a nude piece, he told about various experiences he has had with sponsors of his performances ('Intravenous Lecture'), and at the same time another man inserted a needle in Paxton's arm, through which a substance dripped from a bottle into his vein. Looking at Paxton move now, I have the impression of someone who is trying hard to be simple but who has a great deal of aggressive energy that finds its way to the surface in complex, twisting, wrenching outbursts or wrestling matches with his partners.

I think Paxton's work invariably shows the strain of trying to maintain its neutrality. He or the people in his group pieces exude an almost truculent air, they seem defiant in their intention to do 'only' the movement. With very similar material, Rudy Perez has succeeded in making his people quite likeable by slightly magnifying the natural dimensions or tendencies of the movement.

Perez did several solos and trios during the late 1960s in a serious, post-Judson style in which slow, simple movement and sound-light-decor collages suggested portentous but not quite accessible meanings. Gradually, perhaps in response to teaching situations where the choreographer has to make a new dance for inexperienced students, Perez began including non-dancers in his works. He gave them active, athletic things to do — jogging, rolling, pivoting, running — and each participant could do it his own way. But Perez kept a tight control on the work by lining the dancers up like soldiers, restricting their floor patterns, timing and dynamics, and then signalling when they could break loose into random activities or social dancing. His 'Monumental Exchange' (1971) is a classic example of this approach, a congenial, brightly-colored event, like a parade. One of Perez' former dancers, Barbara Roan, has in fact made a small career out of parades, incorporating Perez-like, regimented masses of people and also prominent sequences of dance and comedy.

Having rejected the completely uncontrolled performance climate of the happenings, some experimentalists were able to preserve a great deal of spontaneity by setting up tasks that call for a lot of physicality and even danger, but whose actual sequence and outcome are unpredictable. Trisha Brown did a number of experimental sequences called 'Falling Duets' and 'Leaning Duets', where people worked with partners in giving and taking each other's weight. Brown devised some quite elaborate anti-gravity projects — 'Walking on the Wall' (1970), in which people actually walked, as if upright, along a wall while they were held in harnesses; and 'Planes' (1971), in which three women, keeping their bodies as flat as possible, hung, stretched and leaned from cutout holes in a large wall construction. These pieces of Brown's were never acrobatic; in fact, one could probably make the blanket statement that none of the experimentalists at present are exploiting the flashy movement possibilities of their pursuits, even when it would be easy to do so. Brown seems especially interested in how we perceive movement when the context changes — perspective, distance, dimensionality or dynamics. Brown is now experimenting with a process she calls 'Accumulations': setting up a sequence of simple movements and a regular tempo, she adds a movement each time the sequence repeats. Eventually she can build this to 40 or 50 continuous actions in repeating sequence, and she has done them for herself as a soloist, for a small group, and in various relationships to performing spaces. There is a magnetic appeal to these simple dances, that comes partly from

una notevole spontaneità organizzato esercizi che richiedono una grande applicazione fisica e perfino un certo pericolo, ma di cui l'ordine e il risultato sono imprevedibili. Trisha Brown realizzò sequenze sperimentali chiamate 'Falling Duets' e 'Leaning Duets' in cui gli artisti lavoravano su figure nelle quali sostenevano scambievolmente il proprio peso. Brown congegnò alcuni lavori antigravitazionali piuttosto elaborati — 'Walking on the Wall' (1970) in cui persone effettivamente camminavano come se in piedi lungo un muro mentre erano sostenute da finimenti; e 'Planes' (1971) in cui tre donne appiattendosi i loro corpi il più possibile erano appese, allungate e appoggiate all'interno di fori praticati in grandi costruzioni murarie.

Questi pezzi della Brown non furono però mai acrobatici; in effetti si potrebbe probabilmente affermare genericamente che nessuno degli sperimentalisti attualmente sfrutta le possibilità spettacolari dei loro esercizi anche quando sarebbe facile farlo. La Brown sembra essere interessata specialmente alla percezione del movimento quando mutano le diverse condizioni del contesto — prospettive, distanze, dimensionalità o dinamica. La Brown attualmente compie un esperimento con un processo da lei chiamato 'Accumulations': strutturando le sequenze di semplici movimenti ad un tempo regolare aggiunge un movimento ogni volta che la sequenza si ripete. Eventualmente può arrivare a unire quaranta o cinquanta azioni continue in una sequenza ripetitiva e lo ha fatto sia per se stessa, come solista, che per un piccolo gruppo sia in relazioni varie con gli spazi di esecuzione. C'è un tipo di attrazione magnetica verso queste danze che in parte deriva dalla loro costruzione semplice e diretta, in parte dallo stile personale di Trisha Brown, estremamente serena ed aperta al pubblico.

La Brown ha una rara capacità di entrare in contatto con il suo pubblico. Difficilmente i danzatori da soli e senza alcun elemento scenico che li nasconde hanno un rapporto così immediato e sincero con i loro spettatori. La maggior parte delle persone che fanno questo tipo di esecuzione generalmente è o fortemente autocosciente oppure assorta nel proprio evento e completamente separata dal pubblico che è lì unicamente per assistere al suo divertimento.

Il Grand Union, forse il gruppo più ampio e consistente discendente in linea diretta dal Judson Group, comprende tra il suo personale, occasionalmente fluttuante, Brown e Paxton ed adesso sta lavorando principalmente nell'area dell'improvvisazione da cui possono sorgere situazioni e caratterizzazioni fittizie. Probabilmente parte del materiale del Grand Union viene preparato precedentemente ma negli spettacoli dati alla Dance Gallery, nella primavera del 1973, ogni serata era diversa.

In un episodio, Douglas Dunn e Trisha Brown dondolavano su e giù appesi con le ginocchia ad una sbarra orizzontale, chiacchierando del più e del meno. 'Sei tu la prima artista a scoprire questo materiale?' le chiese Dunn. Li raggiungono poi David Gordon, Nancy Green e Barbara Lloyd, appoggiandosi o raggomitandosi alla sbarra. Potrebbero essere vecchi amici che oziano sulla spiaggia. La loro conversazione si trasforma di nuovo in movimento, un comico e innocente giuoco sensuale, allorché ciascuno sbadatamente fa solletico al piede di un altro. Questo tipo di lavoro che combina teatro e tecniche di movimento improvvisate può rivelarsi buffo ed eccitante; può anche trascinarsi avanti in una maniera insopportabile mentre i danzatori si portano al livello del pezzo successivo. La risposta del pubblico sembra essere in proporzione alla conoscenza che esso ha dei danzatori.

Al giorno d'oggi il numero degli artisti che lavorano improvvisando

the direct, unvarnished way they are constructed, and partly from Trisha Brown's personal style, which is extremely serene and open to the audience.

Brown's way of making connections with her audience is rare. Dancers, in their own persons and without some stage character to hide them, seldom relate so forthrightly to their viewers. Most of the people doing task-oriented work tend to be either quite self-conscious or to become absorbed in their own event and shut the audience out completely, except as a spectator to their fun.

The Grand Union, perhaps the largest and most consistent lineal descendant of the Judson Group, includes Brown and Paxton among its occasionally shifting personnel, and is now working mainly in the area of improvisation from which fictional situations and characterizations can arise. Probably some of the Grand Union's material is set in advance, but in its performances at the Dance Gallery in spring 1973, all the evenings were different.

In one episode Douglas Dunn and Trisha Brown dangled upside down by their knees from a horizontal bar, making small talk. 'You the first artist to discover this material?' he asks her. David Gordon, Nancy Green and Barbara Lloyd join them, leaning or colling against the bar. They might be old friends lazing on the beach. Their conversation lapses into movement again, a hilarious innocent-sexy game, as each one starts absent-mindedly tickling someone else with a foot. This kind of work, combining theater and movement improvisational techniques, can be funny and exciting; it can also drag along unbearably while the dancers work themselves into the next 'bit'. The audience's response seems to be in proportion to how well they know the dancers.

So many people are working with improvisation these days that the meaning of the word has become unclear. In its modern usage, I think, improvisation was intended as an exercise by which a dancer or an actor could work his way into a part or find new material. The improvisational problem was related to a performance goal but it was supposed to free the performer from the specifics of a script or previously learned choreography. Some choreographers have always worked improvisationally in the studio when creating new work, but until recently, doing it in front of an audience was considered self-indulgent.

Merce Cunningham opened up the performing situation so that unrehearsed things could occur on stage, in the interest of keeping the dancers from becoming stale with repetition. Cunningham focused the audience's attention on the process of making the dance, rather than on some fixed and predetermined result. He also allowed the dancers some 'everyday' movement on stage — plain, functional movement unstylized by any dance attitude; he wanted them to be themselves anyway, so he could let them do their own movement when they weren't strictly 'dancing'. All this re-adjusted the audience's perception of the dance, required the viewer to look at what was 'really' going on instead of looking for what was being symbolized or suggested or represented. Improvisational performances are the embodiment of this idea, although few dancers are working in completely improvised situations, without some element of prior preparation or structure.

I think all improvisational performance depends a lot on the ability of the group to tune in on itself — but the aim of such sensitivity varies, from the Grand Union's clever, internalized repartee to other groups' more conscious presentation to an audience. The most formal type of improvisation, practiced by Art Bauman, stays within modern dance techniques. The dancers try to become responsive to unknown

indica che il termine è diventato poco chiaro. Nella sua accezione moderna, penso, l'improvvisazione era intesa come un esercizio mediante il quale un danzatore o un attore potessero ambientarsi nella loro parte o trovare nuovo materiale. L'improvvisazione aveva per finalità lo spettacolo. Era intesa come metodo per liberare l'artista da rigidi schemi di uno scritto o di una coreografia appresa in precedenza.

Alcuni coreografi hanno sempre lavorato improvvisando nello studio quando creavano un nuovo lavoro, ma fino a poco tempo fa improvvisare di fronte a un pubblico veniva considerato autoindulgenza. Merce Cunningham aprì lo spettacolo alla possibilità che sul palco si svolgessero parti non provate in precedenza in modo da evitare che i danzatori si inaridissero con la ripetizione. Cunningham focalizzò l'attenzione del pubblico sul processo del 'fare' una danza piuttosto che su un qualche risultato fisso e predeterminato. Consentì anche ai danzatori qualche movimento quotidiano sul palcoscenico, movimento funzionale privo di qualsiasi attitudine alla danza; voleva che fossero comunque se stessi lasciandoli fare i propri movimenti ogni qualvolta non stessero rigorosamente 'danzando'. Tutto ciò riassume il modo con cui il pubblico percepiva la danza, richiese allo spettatore di guardare a ciò che realmente avveniva anziché cercare ciò che veniva simbolizzato, suggerito o rappresentato. Esecuzioni improvvisate sono la manifestazione di quest'idea nonostante siano pochi i danzatori che lavorano in situazioni totalmente improvvisate senza qualche elemento di precedente preparazione o struttura.

Penso che la riuscita di ogni esecuzione improvvisata dipenda molto dall'armonia esistente tra i vari componenti del gruppo, sebbene tale armonia vari dalla abilità e dalle rapide trasformazioni proprie del Grand Union alla più meditata rappresentazione di altri gruppi. L'improvvisazione più formale usata da Art Bauman fa parte ancora delle tecniche della danza moderna. I danzatori cercano di reagire a spazi rappresentativi non conosciuti, nel genere di un museo e ad umori ed intenzioni reciproche all'interno del gruppo. L'opera di successo 'Dances for Women' (1973) di Bauman consisteva in una serie di improvvisazioni su temi tratti da vecchie lezioni di tecniche di Humphrey-Weidman, ricostruite da notazioni.

Ann Halprin ama servirsi di partiture che somigliano a piante geografiche o cartelle di istruzioni. Danzatori nel suo 'West/East Stereo' presentato nel Connecticut College nel 1971 seguirono itinerari precedentemente tracciati sul terreno e categorie di avvenimenti tribali: nascita, morte, corteggiamento, e così via. I partecipanti avevano anche in precedenza lavorato intensamente imitando i movimenti degli animali, cosa che permetteva a ciascun danzatore una varietà di modi con cui eseguire la partitura. La partitura di Carolyn Brown 'Bunkered for a Bogey', che ho visto rappresentato nel giugno 1973 dalla Among Company, lasciò la scelta del tipo di movimento ai danzatori, ma precisò tutta una serie di altre cose: disegni per terra, azioni come correre o saltare, posizioni, ed una serie di altri elementi variabili come la durata e la ripetizione.

Il Workgroup di Daniel Nagrin utilizza una varietà di giochi teatrali per creare una struttura alle sue esecuzioni. Giochi sul genere di un breve movimento eseguito da un danzatore e successivamente ripetuto con variazioni da ciascun membro del gruppo.

Il Workgroup intitola le sue danze, ma i nomi usati di solito si riferiscono alla struttura generale o all'intenzione dell'improvvisazione piuttosto che a una data coreografia ripetuta ogni qualvolta la danza viene eseguita. In questi spettacoli il pubblico è invitato a contribuire

performing spaces, such as a museum, or to each other's moods and intentions within the group. Bauman's quite successful 'Dances for Women' (1973) was a series of improvisations on themes from old Humphrey-Weidman technique classes, as reconstructed from notation.

Ann Halprin likes to use scores that resemble maps or instruction sheets. The dancers in her 'West/East Stereo', done at Connecticut College in 1971, followed pre-arranged floor patterns and categories of tribal events — birth, death, courtship and so forth. The participants had also worked intensively before the performances on imitating animal movements that provided each dancer with a variety of guises in which to execute the score.

Carolyn Brown's score, 'Bunkered for a Bagey', which I saw performed in June 1973 by the Among Company, left the type of movement up to the dancers, but specified a great many other things about the dance: floor patterns, actions like running or leaping, positions, and several built-in variables like duration and repetition. Daniel Nagrin's Workgroup uses a variety of theater games to create a structure for their performances, games such as one dancer making a short movement statement and each of the others in the group doing solo variations on that theme. The Workgroup gives names to its dances, but the names usually refer to the general structure or intention of the improvisation rather than to a set choreography repeated each time the dance is done. In these performances, the audience is invited to contribute sounds at stated times, which the dancers use as additional input for their dance.

Many dancers find it challenging to improvise to live music or other sounds in performance; some using traditional modern dance movement and others allowing movement to arise out of the structure and dynamics of the accompaniment. This type of improvising has long and honorable roots in American jazz, and at least one black dancer, Dianne McIntyre, is working very effectively in exploring its movement possibilities.

While the Workgroup aims at laying bare the real emotional states and relationships of the dancers as they appear before the audience, Yvonne Rainer has come through all the techniques of everyday movement, improvisation, non-sequential dance, and mixed-media to arrive at a unique stage offering that is extremely real and extremely artificial at the same time. In fact, after Rainer's concert, 'This is the Story of a Woman Who...' early in 1973, one critic assumed the dance was literally about Rainer, her lovers, friends, enemies and adventures — and Rainer denied it.

Through slides, film strips, oral and written narration, stylized everyday movement, and dance, Rainer created a continuity through which she could project some very deep and complex attitudes about being a woman and an artist. But for the entire evening-long piece, she kept apart from the audience. Though she was present, doing some of her dances and fragments of movement dialogues with John Erdman, she never permitted herself a single statement that wasn't couched in some theatrical or literary device. The story was fragmented, vague in its times and identities, buried in spite of its apparent clarity under layers of artifice. Like a television soap opera that drags on day after day, enunciating platitudes that are so applicable to real life ('In the absence of desires, she thinks, the will to fight cannot sustain itself'), the dance told everything about a story except a story — dreams, remembered conversations, speculations, fantasies — and everything about the way a person might explain how she feels but never her feelings.

In her elaborate efforts to objectify the artist's experience without

con dei suoni in momenti stabiliti di cui i danzatori si servono come materiale additivo nella loro danza.

Molti danzatori trovano stimolante improvvisare nello spettacolo su musica o su altri suoni dal vivo; alcuni servendosi dei movimenti tradizionali della danza moderna ed altri consentendo al movimento di scaturire dalla struttura della dinamica dell'accompagnamento. Questo tipo di improvvisazione trova lunghe ed onorate radici nel Jazz americano, ed almeno una danzatrice nera, Dianne McIntyre, lavora con effetti notevoli esplorando le possibilità di questi movimenti.

Mentre il Workgroup mira a mettere a nudo i reali stati emotivi e le relazioni dei danzatori al momento in cui compaiono di fronte al pubblico, Yvonne Rainer, attraversando tutte le tecniche dei movimenti 'quotidiani' delle improvvisazioni della danza asequenziale e del mixed-media, è giunta ad uno stile esecutivo del tutto singolare che è insieme estremamente reale ed estremamente artificiale. Difatti, dopo il concetto di Rainer 'This is a Story of a Women who...', all'inizio del 1973, un critico dichiarò che la danza riguardava direttamente la Rainer, i suoi amanti, amici, nemici e le sue avventure, dichiarazione che la Rainer rifiutò.

Con una serie di diapositive, pellicole, narrazioni orali e scritte, movimento 'quotidiano' stilizzato e danza, la Rainer ha creato una continuità attraverso cui è riuscita a proiettare atteggiamenti estremamente profondi e complessi sulla sua condizione di donna e di artista. Ma per tutto lo spettacolo che durava l'intera serata si tenne separata dal pubblico. Per quanto fosse presente ed eseguisse alcune delle sue danze e frammenti di dialogo — movimenti con John Erdman — non si permise nemmeno una dichiarazione che non fosse espressa in qualche forma teatrale o letteraria. La storia era frammentata e vaga nei riferimenti ai tempi e alle identità, sepolta sotto strati d'artificio nonostante la sua apparente chiarezza. Come una scadente opera televisiva a puntate che si trascina giorno per giorno zeppa di piattezze che sono tuttavia applicabili alla vita reale ('Nella assenza di desideri, lei pensa, la voglia di lottare non può perdurare'), la danza ribatteva tutto di una storia tranne la storia stessa — sogni, conversazioni ricordate, speculazioni, fantasie — e tutto sul modo in cui una persona spiegherebbe i suoi sentimenti ma nulla sui sentimenti stessi.

Nei suoi notevoli sforzi volti ad oggettivizzare l'esperienza di artista praticamente senza mascherarsi o uscire dalla scena, la Rainer ha molto in comune con William Dunas per quanto, a mio parere, abbiano percorso strade del tutto diverse giungendo alla stessa idea. Dunas iniziò a coreografare nel 1968 con un assolo 'Gap' in cui faceva movimenti semplici quasi non di danza come, per esempio, flettere le braccia, puntarsi, girarsi. Con una faccia imperterrita, la sua grande e potente figura coperta da una tuta, avrebbe potuto essere un meccanico se non avesse attaccato il movimento con tanta violenza.

Dunas continuò a fare assoli portando aggiunte al materiale iniziale cambiandolo ed adattandolo assieme al suo stesso aspetto, cosicché ogni lavoro della serie assunse un carattere diverso. Negli ultimi due anni ha semplificato ancor più i suoi movimenti ed ha aggiunto musicisti e narratori dal vivo. Il suo lavoro adesso appare molto meno in rapporto a quella sua irata e contorta identità da palcoscenico delle sue prime danze e molto di più all'attuale situazione politica e sociale americana, ma il suo modo è ancora lo stesso. Egli crea di fronte a te una metafora lontana e nello stesso tempo concreta. Nel 'I went with him and she came with me' (gennaio 1973) si limitò a camminare attraverso uno spazio per più di un'ora mentre una narratrice recitava pezzi di una storia in cui

actually disguising or removing herself from the scene, Rainer has a great deal in common with William Dunas, although I think they have taken very different routes to the same idea. Dunas began choreographing in 1968 with a solo 'Gap', in which he did simple, almost non-dance movements like flexing his arms, pointing, turning. His face impassive, his big, powerful frame clad in a coverall, he could have been a garage mechanic, except that he attacked the movement with such violence.

Dunas continued to do solos, adding to his initial material, changing and adapting it, and his own appearance, so that each work in the series took on a different character. In the last couple of years he has simplified his movement material even further and added live musicians and narrators. His work now seems less about that angry-twisted stage 'self' of his early dances and more about the current American social and political situation, but his method is still the same. He creates before you a metaphor that is distant but at the same time concrete. In 'I Went With Him and She Came With Me' (January 1973), he simply walked through a space for over an hour, while a female narrator recited parts of a story about people having to run away from their home because men with guns were pursuing them.

One thing about Dunas that seems especially important to me is how much he requires the audience to contribute. If you don't exercise your own imagination on those prolonged, repetitive movement sequences and the pauses between verbal clues, you can get bored, and easily miss the point. Kei Takei fixes her images with the same sustained intensity. Her dancers do more, act out more, yet there is the same sense that what they are doing is both itself and a metaphor for something else. In 'Light Part I' (1970), Takei rocks continuously back and forth on her back, at first keeping her direction and energy controlled, later growing wilder until she is gyrating and almost upsetting herself — but she never completes the cycle (somersault) or breaks out of it. All during this time, three other women, dressed in short muslin kimonos or hospital coats, with packs on their shoulders, plod around oblivious to Takei and only occasionally glancing at each other. This proves to be fascinating as a movement piece, but it can also symbolize any number of general or specific things in the human condition.

Moving along this scale of theatricality, we find movement growing less and less important while the other elements of performance get more striking. One basic premise of American modern dance was that the dance grows out of movement or that a movement style is devised to express what the choreographer wants to say. Meredith Monk and Robert Wilson, who have often seemed to be working in similar modes, are both fundamentally visual — and in Monk's case, aural — in how they make a theater piece, rather than kinetic. Each of them has a general movement style or feeling. Monk's pieces move slowly, crudely, as if the performers could only mobilize a few parts of their equipment at a time; Wilson's dances are also very slow, almost static, except when the performers break into sequences of their own inspiration. But neither Wilson nor Monk builds up the whole work out of the movement or depends on the movement to make the point as Takei or Dunas does.

Monk and Wilson seem to me to be working in primarily literary forms. No matter how huge the spectacles they create, each element has a direct symbolic reference to something they want to say — though the reference is sometimes obscure. The differences between them aren't easy to pick out, but their works feel very different to me. Monk is traditional in the way she composes a work:

delle persone erano costrette a fuggire dalle loro case perché inseguita da alcuni uomini con fucili.

Una cosa di Dunas mi sembra avere un'importanza particolare: ed è la partecipazione che egli richiede al pubblico. Se non eserciti la tua immaginazione durante quelle sequenze-momenti prolungati ripetitivi e le pause tra ciascuna indicazione verbale, puoi annoiarti e può facilmente mancare il significato. Kei Takei fissa le sue immagini con la stessa sostenuta intensità. I suoi danzatori fanno di più, agiscono di più, però vi è la stessa impressione che ciò che loro fanno è insieme quel che appare e metafora di qualche altra cosa.

In 'Light Part 1' (1970) Takei dondola continuamente avanti ed indietro sulla schiena mantenendo inizialmente il controllo sulla sua direzione ed energia e divenendo successivamente più frenetica fino a dimenarsi e quasi capovolgarsi, ma non completa mai il ciclo, né ne esce. Per tutta la durata di questo movimento altre tre donne vestite in corti kimono di mussolina o grembiuli da ospedale, con dei pacchi sulle spalle, camminano intorno lente e pesanti, ignare di Takei, gettandosi molto raramente uno sguardo. Questo appare affascinante come pezzo di movimento, ma può anche simbolizzare un qualsiasi numero di aspetti generali o specifici della condizione umana.

Lungo tale grado di teatralità troviamo che il movimento perde sempre più la sua importanza, mentre gli altri elementi dello spettacolo diventano più appariscenti. Una delle premesse di base della danza moderna americana era che la danza nasce dal movimento o che è uno stile di movimento creato per esprimere ciò che il coreografo intende comunicare. Meredith Monk e Robert Wilson, che spesso sembravano lavorare in modo simile, sono tutti e due fondamentalmente visuali — e nel caso di Monk auricolare — nella maniera con cui creano un pezzo teatrale anziché cinetico. Ciascuno di essi ha uno stile di movimento generale o un certo tipo di sentimento. Nei pezzi di Monk i movimenti sono lenti e crudi come se gli esecutori potessero muovere poco per volta solo alcune delle loro parti; anche le danze di Wilson sono molto lente, quasi statiche, tranne i momenti in cui gli esecutori mostrano sequenze di propria ispirazione, ma né Wilson, né Monk strutturano l'intero lavoro sul movimento o si servono del movimento per trasmettere il significato dell'opera così come fanno Takei e Dunas.

Monk e Wilson lavorano, mi sembra, con forme principalmente letterarie. Per quanto possano essere colossali gli spettacoli da essi creati, ogni elemento assume diretti riferimenti simbolici a un qualcosa che essi vogliono esprimere — nonostante i riferimenti qualche volta siano oscuri. Le differenze tra i due non si individuano facilmente, ma i loro lavori, a me, sembrano molto diversi. Monk è tradizionale nella maniera con cui compone un lavoro: servendosi d'un materiale in cui compaiono ripetuti determinati temi così da permettere allo spettatore di localizzare la propria posizione successivamente nei tempi dello spettacolo, servendosi di tema e variazione per mostrare le differenti fasi della vita di un personaggio — la vecchia donna nell' 'Education of the Girlchild' (1972) compie vari gesti in relazione alle sue immediate vicinanze e possibilmente anche al suo lavoro, canta o recita lunghi brani in un linguaggio inventato, si sdraia, si alza, si toglie una parte del costume e va avanti verso un'altro spazio dove, come una donna più giovane, ripete l'intera sequenza. Monk controlla completamente il suo lavoro e si sente continuamente la sua mano unificatrice nei costumi quasi monocromatici, nei ritmi e toni della musica che provvedono l'opera di un'accompagnamento costante e continuo nei movimenti calcolati e nelle espressioni del

repeating thematic material so the viewer can locate where he is from time to time, using theme-and-variations to show different phases of a character's life — the old woman in 'Education of the Girlchild' (1972), does various gestures relating to her immediate surroundings and possibly to her work, she sings or speaks a long recitative in a made-up language, she lies down, gets up, removes part of her costume, and walks on to another place where, as a younger woman, she will go through the whole routine again. Monk is 'the' controlling artist in her work, and you feel her unifying hand all the time, in the nearly monochromatic costumes, the tempos and temperaments of the music which provides an almost constant accompaniment, in the calculated movements and facial expressions of all the performers. I also feel that most of her work is about the perceptions of a woman, probably Monk herself, expressed through one central character in the piece, whether the character is Joan of Arc ('Vessel', 1971) or the old woman/girlchild she calls One Person.

Wilson is more detailed, more complex, more diffuse. Also more beautiful to look at. I get the impression of a mind that wants to take in and give out information at a rate faster than it's possible to go, and of a metabolism that has studiously slowed itself down in order to absorb more and transmit more. Almost more than anything else, Wilson's work is about time, and he places such extravagant demands on that scarce commodity that he can seldom raise the money to do things here. The seven-day epic, 'Ka Mountain' (1972), was done in Iran but not in New York. Besides his expansive use of time, Wilson seems to project many ideas that are related to each other tangentially but are not necessarily part of one whole intelligence. 'Overture for Ka Mountain', which he did in his own studio here prior to leaving for Iran, seemed to be about travel, animals, fire, food, American folklore, the building of houses, and many other things. I think Wilson tries to encompass the experience of all the wildly assorted people who work with him; I think he wants to be everywhere and everyone at once — which is why his theater is so rich and also so perplexing.

Beautiful, strange and remote, but rooted entirely in movement is the work of Stephanie Evanitsky and the Multigravitational Experiment Group. This group does all its work in the air, on a versatile contrivance made of trapezes hung from a steel structure. Evanitsky confined the work to a very small range of slow speed and gradual adjustment in space for two years, until she and her dancers grew familiar with their airborne condition. Now their dynamic and spatial range has expanded considerably, but they have circumvented the obvious acrobatic implications of their aerial milieu. Their newest works are very much like dances, but for the usual thrills of moving across, into and off the ground, they've substituted a fluid sensuality. They're like gorgeous tropical fish in an aquarium.

One other movement concern has especially preoccupied several experimental dancers: the idea of finding a group communality. Laura Dean, who frequently works with the composer Steve Reich, immerses herself in rhythm and in the cumulative strength of patterns repeated over a long time. Her movement is limited to variations of the weight shift — stepping, jumping, stamping — with almost no embellishment in the arms, head or torso, and to dervish-turning. It's very stripped-down and spare, allowing the viewer to concentrate on the group pulse and excitement as it develops. The altogether more theatrical James Cunningham has used Yoga and rock dancing to get to the same tribal experience. Where Laura Dean lets the group find itself through the purity and unanimity of its elements,

LIBRARY C. U. N. Y.

volto di quasi tutti gli esecutori. Penso anche che la maggior parte del suo lavoro riguardi le percezioni di una donna, probabilmente Monk stessa, espresse nell'opera con un personaggio centrale che sia Giovanna D'Arco ('Vessel', 1971) o la donna — bambina da lei chiamata 'Una persona'.

Wilson è piú dettagliato, piú complesso, piú diffuso, anche piú bello a guardarsi. Ne ricavo l'impressione di una mente desiderosa di ricevere e di trasmettere informazioni ad una velocità superiore al possibile e di un metabolismo che si è rallentato appositamente per assorbire ed emettere di piú. Piú che ogni altra cosa il lavoro di Wilson si occupa del tempo con delle pretese talmente stravaganti che riesce poche volte a mettere insieme il denaro necessario per realizzare il suo lavoro. L'opera epica, 'Ka Mountain' (1972) fu rappresentata in Iran, ma non a New York. Oltre al suo vasto uso di tempo, sembra che Wilson proietti molte idee che sono tangenzialmente in relazione reciproca, ma che non sono necessariamente parte di una completa intelligenza. 'Ouverture for Ka Mountain' che rappresentò nel proprio studio prima di partire per l'Iran sembrava riguardare il viaggio, gli animali, il fuoco, il cibo e il folclore americano, la costruzione delle case e molte altre cose. Penso che Wilson cerchi di conglobare l'esperienza di tutto il piú svariato assortimento di persone che lavorano per lui; egli vuole essere, a mio parere, contemporaneamente dovunque e chiunque. Ed è per questo che il suo teatro è insieme cosí ricco e cosí curioso. Meravigliosa, strana e remota, ma interamente radicata nel movimento, è l'opera di Stephanie Evanitsky e il suo Multigravitational Experiment Group. Questo gruppo realizza il proprio lavoro nel vuoto su apparecchiature mobili costituite da trapezi appesi a strutture d'acciaio. Evanitsky confinò il suo lavoro ad una limitata gamma di lenti e gradualmente aggiustamenti nello spazio per due anni fino a familiarizzarsi con i suoi danzatori alla nuova condizione aerea. Adesso la portata dinamica e spaziale si è estesa considerevolmente, ma hanno aggirato le ovvie implicazioni acrobatiche del loro ambiente aereo. I loro recenti lavori sono molto simili a danza, ma l'usuale emozione causata da movimenti che attraversano lo spazio atterrando e ridecollando dal terreno è sostituita da una fluida sensualità. Assomigliano a splendidi pesci tropicali.

Un altro problema del movimento ha interessato numerosi danzatori sperimentali: l'idea di trovare un elemento comune in un gruppo. Laura Dean, che spesso lavora con il compositore Steve Reich, si immerge nei ritmi e nell'energia accumulata con la prolungata ripetizione di movimenti. I suoi movimenti si limitano a variazioni del cambiamento del peso — camminare, saltare, marciare il passo — senza quasi alcun abbellimento con le braccia, la testa o il tronco, ed a giravolte. È un qualcosa di estremamente ristretto e ridotto che permette allo spettatore di concentrarsi sulle pulsioni e sull'eccitamento del gruppo man mano che si sviluppano. James Cunningham, complessivamente piú teatrale, si è servito dello Yoga e della danza rock per aver la medesima esperienza tribale. Laddove Laura Dean lascia che il gruppo si trovi in un clima di purezza e unanimità, James Cunningham inserisce ogni sorta di idee di arte Pop — cartoni animati, maschere di animali, imitazioni di Isadora Duncan. barzellette sporche — e riesce ugualmente ad unire il gruppo come un conglomerato di individui anziché uno stretto clan.

Ho lasciato di proposito per ultima Twyla Tharp perché mi sembra che sia nella danza americana l'esponente piú importante della giovane generazione. Ma adesso che arrivo a lei riesco appena a sapere quel che ne voglio dire. Non sono neanche sicura che c'entri in quest'argomento nonostante sia stata costantemente innovativa

Cunningham throws in all kinds of pop-art ideas, cartoons, animal masks, Isadora Duncan imitations, bawdy jokes — and can still bring the group together, as a conglomerate of individuals instead of a tight clan.

I have purposely left Twyla Tharp for last, because it seems to me she is the most important member of the younger generation in American dance. Yet now that I come to her, I hardly know what to say. I'm not even sure she belongs here, though she has been consistently innovative with dance movement and choreographic form since she began working eight years ago. Unlike most of the avant-garde, Tharp has never left dance — she's never used her work as a protest against dance or an alternative to dance. I don't think she ever tried to make unpopular dances, and now she is definitely trying to make popular ones. Her dance is new, cerebral; it's easy to watch but hard to see; it's also amusing, interesting, surprising, and constantly in motion. It is deeply classical in its musicality, its respect for form; she is able to find sustenance in Mozart, jazz, the Beach Boys. She is contemporary, daring, and I couldn't begin to predict what she will do next.

Perhaps it is her very resistance to being classified that makes Tharp so important. She isn't like anyone else, and that is as good a definition of an artist as I know. She may work her way permanently into the mainstream of dance, or her rampant imagination may take her back out to the fringes again. Either of those is always a possibility for an avant-gardist.

nel movimento della danza e nella forma della coreografia da quando iniziò a lavorare otto anni fa. Diversamente dalla maggior parte dell'avanguardia, la Tharp non ha mai abbandonato la danza; non si è mai servita del suo lavoro come di una protesta o di un'alternativa alla danza. Non penso che abbia mai cercato di fare danze impopolari e adesso decisamente popolari. La sua danza è nuova, cerebrale; la si può guardare con facilità ma è difficile vederla; è anche divertente, interessante, sorprendente, costantemente in movimento. Profondamente classica nella sua musicalità, nel suo rispetto per la forma; è capace di trovare sostegno in Mozart, nel Jazz, con i Beach Boys. Twyla Tharp è contemporanea, audace e non sarei capace di prevedere le sue prossime creazioni. Potrebbe inserirsi permanentemente nella principale corrente della danza o la sua sfrenata immaginazione potrebbe ricondurla ai margini di questa. Sia l'una che l'altra di queste direzioni sono possibili per un'avanguardista.



Grand Union, 1972



Joan Jonas, Delay-Delay, 1973