

# REFLEXIONES

## TAREAS

### CREA[CIÓN] AC[CIÓN]

#### IMPRESSUM

The book is published by:  
• ArtEZ (Arnhem)  
• CCD / HfMT (Cologne)  
• Fundación C.V. de las Artes  
• CSDV (Valencia)

Edited by:  
Yvonne Hardt,  
Katarina Kleinschmidt  
with assistance by Philine Herrlein

Corporate Design & Layout:  
Beate Müller, müllerDESIGN

Print:  
Druckhaus Köthen GmbH

Filmdocumentation / DVD Production:  
Michael Maurissens



### EXCHANGE

### PROCESS



ISBN 978-3-00-040206-7

### REFLECTIONS TASKS [F]ACTS

crossover 55/2 – internationally mixed reflections, tasks, [f]acts

< crossover /55/2

Conservatorio Superior de Danza de Valencia – ISEACV  
ArtEZ School of Dance (NL)  
Hochschule für Musik und Tanz Köln (DE)

### REFLECTIONS TASKS [F]ACTS

**reflections, tasks, [f]acts**  
reflexiones, tareas, crea[ción] | ac[ción]



CONTENT  
CONTENIDO

# CONTENT

BODIES & REFLECTIONS  
CUERPOS & REFLEXIONES

CREATIVE TOOLS:  
MUSIC, DANCE & IMPROVISATION  
HERRAMIENTAS & MÚSICA

[F]ACTS: PRODUCING & PERFORMING  
CREA[CIÓN] - AC[CIÓN]: PRODUCCIÓN & REPRESENTACIÓN

|    |  |  |
|----|--|--|
| 05 | Lola Johnson Sastre<br><b>Foreword</b>   | Honorable Dña. Lola Johnson Sastre<br><b>Prólogo</b>   |
| 06 | Gloria Bas Palmero<br><b>Preliminary Notes on an International Project</b>   | Dña. Gloria Bas Palmero<br><b>Notas preliminares de un Proyecto Internacional</b>  |
| 09 | Gaby Allard / Julia Grecos / Vera Sander<br><b>Introducing crossover 55/2 –internationally mixed</b>   | Gaby Allard/ Julia Grecos/ Vera Sander<br><b>Presentando crossover 55/2 –internationally mixed</b>   |
| 16 | Yvonne Hardt / Katarina Kleinschmidt<br><b>About this Publication</b>  | Yvonne Hardt/ Katarina Kleinschmidt<br><b>Sobre esta publicación</b>   |
| 20 | Marje-Leena Hirvonen<br><b>Responsibility</b>  | Marje-Leena Hirvonen<br><b>Responsabilidad</b>   |
| 24 | Susanne Grau<br><b>On Working with Georg Reischl</b>   | Susanne Grau<br><b>Trabajar con Georg Reischl</b>  |
| 26 | Yvonne Hardt<br><b>Pushing Boarders of Thinking and Moving<br/>On Theoretical Framing</b>  | Yvonne Hardt<br><b>Acerca del marco teórico de<br/>crossover 55/2 –internationally mixed</b>   |
| 38 | Anna-Carolin Weber<br><b>KörperBau. Bodies under Construction</b>  | Anna-Carolin Weber<br><b>KörperBau. Bodies under Construction</b>  |
| 40 | Natalie van den Hombergh<br><b>Flashbacks</b>  | Natalie van den Hombergh<br><b>Flashbacks</b>  |
| 46 | Vera Sander in Dialogue with the Choreographers<br>Georg Reischl and Iván Pérez<br><b>Rethinking<br/>crossover 55/2 –internationally mixed</b>                       | Vera Sander en diálogo con los coreógrafos<br>Georg Reischl e Iván Pérez<br><b>Reflexiones sobre<br/>crossover 55/2 –internationally mixed</b>                           |
| 59 | Katarina Kleinschmidt<br><b>"But why is it that the Gaze is Male?" Reflections<br/>on 'Gaze' from a Dance Practical Perspective</b>                                  | Katarina Kleinschmidt<br><b>¿Pero por qué la mirada es masculina? Reflexiones<br/>sobre la "Mirada" masculina desde el punto de<br/>vista de la práctica de la danza</b> |
| 68 | collected by his dancers<br><b>Principles by Georg Reischl</b>   | recopilados por sus bailarines<br><b>Principios de Georg Reischl</b>   |
| 70 | Philine Herrlein in Dialogue with the Dancers Clara<br>Crespo, Susanne Schneider and Mirjam Sögner of<br>Iván Pérez' Pineapple<br><b>Dare to Go for the Accident</b> | Philine Herrlein en diálogo con los bailarines Clara<br>Crespo, Susanne Schneider y Mirjam Sögner of Iván<br>Pérez' Pineapple<br><b>Atrevete a buscar el riesgo</b>      |
| 77 | Dwayne Holliday<br><b>On Risk Twwaking</b>   | Dwayne Holliday<br><b>Sobre los retos</b>  |
| 78 | Benjamin Scheuer<br><b>Thoughts on the Musical Score for Pineapple</b>   | Benjamin Scheuer<br><b>Reflexiones sobre la partitura musical de Pineapple</b>   |
| 80 | <b>Participants &amp; Biographies</b>  | <b>Participantes &amp; Biografías</b>  |
| 88 | <b>List of Illustrations + Photo credits</b>   | <b>Lista de ilustraciones + créditos para fotos</b>  |



# FOREWORD // PROLOGO

## Lola Johnson Sastre

As someone who oversees and supports many cultural projects in the Autonomous Region of Valencia, I have to admit that the most recent cultural initiatives in the sphere of performing arts the European project of cultural interchange **crossover 55/2 – internationally mixed** stands out for its ambition, richness and complexity. On June 5th it enabled the opening of the two dance pieces **Ex Nihilo** and **Pineapple** in the Teatro Principal of Valencia, which then toured widely in Germany and Netherlands.

Coordinated by the **Fundación Comunidad Valenciana de las Artes**, **crossover 55/2 – internationally mixed** was a very stimulating interdisciplinary and didactic experience, although complex in its organizational structure. More than fifty students participated from Cologne (**Centre for Contemporary Dance at the University for Music and Dance Cologne/Germany**), from Arnhem (**ArtEZ School of Dance, Arnhem**) as well as from the **Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas** of the Autonomous Region of Valencia and its **Conservatorio Superior de Danza de Valencia**. This enabled students from Spain to interact with Dutch and German ones.

Students participating in this project had the opportunity to learn and work with prestigious choreographers **Georg Reischl** and **Iván Pérez**, the composers **Christiaan Richter** and **Benjamin Scheuer** in a series of seminars, rehearsals and performances, the creative effort of which resulted in two dance pieces, many reflections and memories as this book documents.

In a globalized world, where there are less national borders there is also the need to establish projects of cultural co-operation among the different countries of the European Union. The interdisciplinary and learning experience of **crossover 55/2 – internationally mixed** shows us that we face new ways of managing and promoting culture, which are much more open, imaginative and plural.

## Honorable Doña Lola Johnson Sastre

*Regional Minister of Tourism, Culture and Sport  
for the Autonomous Region of Valencia  
Consellera de Turisme, Cultura i Esport*

## Lola Johnson Sastre

Dentro de las iniciativas culturales más recientes en el ámbito de las artes escénicas en la Comunitat Valenciana, merece ser destacado por su ambición, riqueza y complejidad el proyecto de intercambio cultural europeo **internationally mixed**, que el pasado 5 de junio permitió presentar en el Teatro Principal de Valencia el espectáculo de danza "**crossover 55/2**", para iniciar luego una gira por Alemania y Holanda tras su estreno en nuestras tierras.

Coordinado por la **Fundación de las Artes**, el proyecto **internationally mixed** es una experiencia interdisciplinar y didáctica muy estimulante, pero bastante compleja en su entramado organizativo, pues en ella han intervenido más de cincuenta alumnos procedentes de las Escuelas de Danza de Colonia (**Universidad de Música y Danza de Colonia|Centro de Danza Contemporánea (CCD)**, Alemania) y de Arnhem (**Escuela de Danza ArtEZ, Países Bajos**), así como del **Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas** de la Comunidad Valenciana y su **Conservatorio Superior de Danza** que han proporcionado los estudiantes valencianos para que actúen con los jóvenes holandeses y alemanes.

Los alumnos participantes en este proyecto han tenido la oportunidad de formarse y trabajar a las órdenes bajo la dirección de dos coreógrafos de prestigio como el alemán **Georg Reischl** y el alicantino **Iván Pérez**, los músicos **Christiaan Richter** y **Benjamin Scheuer**, y la profesora **Yvonne Hardt**, en una serie de seminarios, ensayos y representaciones que han dado como resultado de su esfuerzo creativo el espectáculo **55/2**.

En un mundo globalizado donde cada vez se perciben menos las fronteras nacionales, pero donde se ve la necesidad de establecer proyectos de cooperación cultural entre los diversos países de la Unión Europea, la experiencia interdisciplinar y formativa **internationally mixed**, así como el espectáculo **crossover 55/2**, nos indican que nos encontramos ante nuevas modalidades de gestionar y promover la cultura, mucho más abiertas, imaginativas y plurales.

# PRELIMINARY NOTES ON AN INTERNATIONAL PROJECT // NOTAS PRELIMINARES DE UN PROYECTO INTERNACIONAL

## Gloria Bas Palmero

It is easier to write these lines once **crossover 55/2 – internationally mixed** has successfully toured, once everything has worked out as expected, and all challenges have been met. This was not always certain at the beginning since so many ingredients had to be combined. Now from retrospect, worries are diluted, mistakes reevaluated and stored within experience for future occasions and the memories of an exciting project with many interesting encounters and artistic moments remain.

From the inside of the project as one of the main coordinators working for the **Fundación Comunidad Valenciana de las Artes**, this project has a lot in common with a relay race. ‘Race’ might seem inappropriate in the context of contemporary dance as championed in the project of **crossover 55/2 – internationally mixed** if it was not for the tyranny of the schedule that has been present in each of the chapters of its development. This is because in each of the phases, both in the preparation and in the development of the project, the protagonists have been different, and they have passed the relay baton to each other in order to complete the circuit.

Often the organizational work that makes these artistic projects possible disappear once performances stand out – but for documenting the process of international networking I like to mention and thank here those who are essential through their ideas and continuous support to make such things possible. Art does not exist in a vacuum. In this setting, it is important to mention Arte Libera as a linking component in the communication between the dance institutes. Professional relations forged by Pilar Martí Murciano and Diego Brichese throughout their international careers brought about the swift consecution of a trust relationship among institutions which did not know each other, or did not have the occasion to collaborate professionally.

## Gloria Bas Palmero

Resulta más fácil redactar estas líneas una vez finalizada la gira de **crossover 55/2**, cuando ya ha quedado superado el reto incierto, de combinar tantos y tan diferentes ingredientes. Retrospectivamente, las preocupaciones quedan diluidas, los errores relativizados y almacenados para ocasiones futuras, en la recámara de la experiencia.

Este proyecto tiene mucho en común con una carrera de relevos, por la tiranía de los plazos de calendario que han jalonado todos y cada uno de los capítulos de su desarrollo y porque en cada fase los protagonistas han sido diferentes y se han ido pasando unos a otros el testigo hasta completar el objetivo.

En este escenario, los componentes de Arte Libera constituyen una imprescindible excepción, como hilo conductor de la vida de crossover, sobre todo, como enlace privilegiado entre **Las Escuelas de Danza de Colonia** y de Arnhem, el **Conservatorio Superior de Danza de Valencia** y **La Fundación CV de las Artes de la Generalitat Valenciana**. Las relaciones de profesionales tejidas por Pilar Martí Murciano y Diego Brichese a lo largo de su carrera en Holanda, Alemania y España han propiciado la rápida consecución de una relación de confianza entre instituciones que no habían tenido ocasión de colaborar profesionalmente.

Al principio estuvo encima de la mesa esa idea de María-Luisa Martínez, como directora del ISEACV en aquel momento, apoyada por Mónica Cantó, de montar un espectáculo que se inspirara en los estereotipos de género en las Artes Escénicas. Vera Sanders directora de la HFMT y Gaby Allard, directora de ARTez acudieron a Valencia, invitadas por la Fundación Comunidad Valenciana de las Artes, para reaccionar sobre esta propuesta y evaluar junto con Julia Grecos, directora de Conservatorio Superior de Danza de Valencia, la posibilidad de darle la forma de un proyecto de cooperación europea. No había unanimidad sobre la temática y por otra parte los plazos impuestos por Bruselas para

At the beginning Maria-Luisa Martínez's idea was at issue, as the director of the ISEACV at that moment, supported by Mónica Cantó, of making a show inspired in genre stereotypes in Performing Arts. Vera Sander, director of the **Centre for Contemporary Dance at the University for Music and Dance Cologne** and Gaby Allard, director of **ArtEZ School of Dance**, went to Valencia to take up this offer. They assessed with Julia Greco, director of the **Conservatorio Superior de Danza de Valencia**, the possibility of shaping a project of European collaboration. While many questions needed to be tackled, the prospect of joining the efforts of three dance schools was an exciting challenge for everybody dealing with bureaucratic obstacles.

Once the funding by the **European Commission** was granted there was both excitement and worries: there was the satisfaction of having successfully competed in a highly selective grant competition; while simultaneously feeling the uneasiness generated by the weight of responsibility before the trust given to the **Fundación de las Artes** and its members by the **European Commission**. It is also the moment, when finally the team of participants was formed and the creative process started: the incorporation of the choreographers **Iván Pérez** and **Georg Reischl** and the composers **Christiaan Richter** and **Benjamin Scheuer**, the implementation of theoretical seminars in Spain, the Netherlands and Germany.

From Cologne and Arnhem two artistic teams started to give artistic forms to the theoretical discourse, incorporating 55 dance students of the three schools to their artistic offers. The opening performed in Valencia on 5th June 2012 established a second relay in **crossover 55/2 – internationally mixed**, when these young students, oriented and directed by professionals, opened their students' chrysalis to appear on stage of the Teatro Principal turned into artists. And for all those whose role in the project was played from the staging machines, it was a pleasure to prove their satisfied and admired expression of teachers and directors before their students' work.

#### Gloria Bas Palmero

*Internationally Mixed Coordinator*

*European Projects Coordinator*

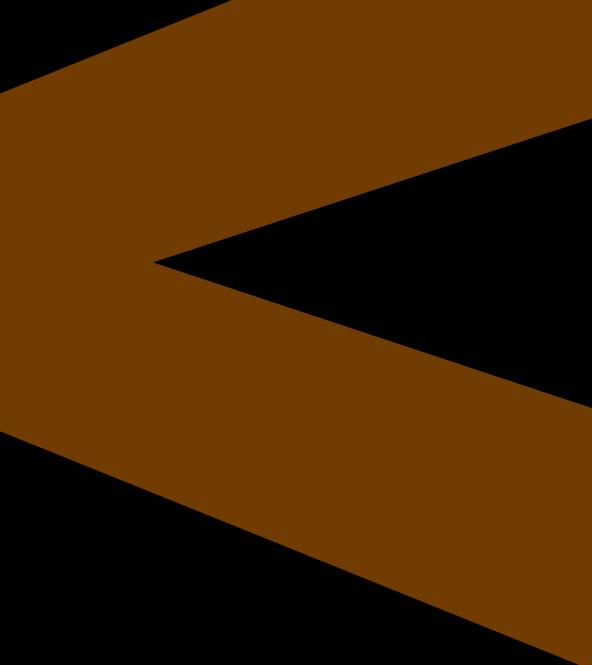
*Fundacion Comunidad Valenciana de las Artes*

la preparación era exiguo, pero la perspectiva de juntar los esfuerzos de tres escuelas de danza era un reto ilusionante para, los tres responsables docentes. De hecho, ese consenso fue el único resultado de la reunión de Valencia. Quedaba por delante una carrera de obstáculos administrativos hasta la presentación del proyecto en tiempo y forma a la convocatoria europea.

Arnhem y Colonia devolvieron la invitación de Valencia para otras dos reuniones preparatorias, que permitieron, con el apoyo de Pierre Guérin desde la Conselleria de Turismo, Cultura, describir hasta en los mínimos detalles, la propuesta común: seminarios destinados a establecer un hilo conductor teórico, composición e interpretación de coreografías, música en directo, diseño de soportes de comunicación, organización de una gira por los 3 países... La urdimbre de los primeros días desapareció poco a poco, dando paso a una propuesta donde lo artístico pudiera compaginarse con las servidumbres de la actividad docente y los reglamentos de la **Comisión Europea**.

Un primer relevo tuvo lugar al conocerse la aprobación del proyecto por parte de la Comisión Europea. A partir de ese momento fue cuando realmente terminó de conformarse el equipo de participantes al proyecto, iniciándose el proceso creativo: el inicio de la web prevista en el plan de comunicación bajo la responsabilidad de la escuela de Colonia, la incorporación de los coreógrafos **Iván Pérez** y **Georg Reischl** y los músicos **Christiaan Richter** y **Benjamin Scheuer**. Desde Colonia y Arnhem dos equipos artísticos empezaron a dar formas artísticas al discurso teórico, incorporando los 55 estudiantes de danza de las tres escuelas a sus propuestas creativas.

El estreno representado en Valencia el pasado 5 de junio de 2012 estableció un segundo relevo en **crossover 55/2**, cuando esos jóvenes orientados y dirigidos por los profesionales abrieron sus crisálidas de estudiantes para aparecer en el escenario del teatro principal transformados en artistas. Y para todos aquellos cuyo rol en el proyecto se desempeñaba desde las tramas, fue todo un placer comprobar la expresión entre satisfecha y admirada de profesores y directores ante el trabajo de sus alumnos.



*The dancers networked with each other. Getting to know other dancers and finding out about working possibilities elsewhere is very valuable in the dance field, and I saw many interactions happening. I also developed connections with some of the dancers that could possibly lead to further collaborations.*

*Los bailarines se interconectaban unos con otros. Conocer a otros bailarines y averiguar posibilidades de trabajo en otro lugar es muy valioso en el ámbito de la danza, y observé que se realizaron muchas interacciones. También desarrollé conexiones con algunos de los bailarines que podían conducir a otras colaboraciones.*

Iván Pérez



# INTRODUCING PRESENTANDO

CROSSOVER 55/2 – INTERNATIONALLY MIXED

## Gaby Allard / Julia Grecos / Vera Sander

How do we make students curious and willing to push boundaries? What part should networking, exchanges and theoretical reflection play in their learning process? How can we make students an active part of their own dance education? What is the best method to teach dance students professional skills for a globalized world?

With **crossover 55/2 – internationally mixed**, we brought to life a project that tackled issues of internationalization, networking and professionalization within and between dance academies. **crossover 55/2 – internationally mixed** was a project that looked for alternative models of learning in an intercultural and interdisciplinary context and aimed to encourage the mobility of artists and artistic productions. It culminated in a multidisciplinary artistic production with a tour of performances. As an international project, it challenged all of the participants to dare to cross over in new directions and to expand upon the usual methods of dance education, all while simultaneously providing a framework that would make the project joyful and exciting.

Fifty-five students from **Conservatorio Superior de Danza de Valencia** and **The Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas (ES)**, the dancer/maker program of **ArtEZ School of Dance (NL)** and the **Centre for Contemporary Dance at the University for Music and Dance Cologne (GER)** worked in the 2012 summer term for an intensive six weeks rehearsal period together with the choreographers **Georg Reischl (GER)** and **Iván Pérez (ES)**. Two young composers, **Christiaan Richter** and **Benjamin Scheuer**, contributed their compositions to this artistic process. On an extended tour throughout the three countries, the dancers performed the new works with the music ensemble **orkest de ereprijs (NL)**. One can imagine the obstacles and challenges along the way until the premier of **Ex Nihilo** and **Pineapple** took place on June 5th at Teatro Principal in Valencia, Spain.

## Gaby Allard / Julia Grecos / Vera Sander

¿Cómo conseguimos que los alumnos tengan curiosidad y quieran forzar los límites? ¿Qué parte ha de interconectarse, qué intercambios y reflexión teórica forman parte del proceso de aprendizaje? ¿Cómo podemos hacer que los alumnos tengan un papel activo en su propio aprendizaje de la danza? ¿Cuál es el mejor método para enseñar a los alumnos de la escuela de danza sus capacidades profesionales en un mundo globalizado?

Con **crossover 55/2 – internationally mixed**, hemos gestado un proyecto que ha tratado temas como la globalización, la interconexión y la profesionalización dentro y entre academias de danza. **crossover 55/2 - internationally mixed** ha sido un proyecto que ha buscado modelos alternativos de aprendizaje en un contexto intercultural e interdisciplinario que ha tratado de impulsar la movilidad de artistas y producciones artísticas. Culminó en una producción artística multidisciplinar con una gira de actuaciones. Como proyecto internacional, ha retado a todos los participantes a cruzar nuevas direcciones y expandirse más allá de los métodos usuales de la educación de la danza, a la vez que ha proporcionado un marco que ha hecho que el proyecto sea alegre y emocionante.

Cincuenta y cinco estudiantes del **Conservatorio Superior de Danza de Valencia**, del **Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas (ES)**, de la Escuela de Danza de **ArtEZ (NL)** y del **Centro de Danza Moderna del Conservatorio de Música y Danza de Colonia (DE)** trabajaron durante la temporada estival de 2012, por un período de ensayos de seis semanas intensivas junto con los coreógrafos **Georg Reischl (DE)** e **Iván Pérez (ES)**. Dos jóvenes compositores, **Christiaan Richter** y **Benjamín Scheuer**, contribuyeron con sus creaciones al proceso artístico. Durante una gira desarrollada a través de tres países, los bailarines representaron estos trabajos inéditos acompañados por el grupo musical **orkest de ereprijs (NL)**. Uno puede imaginar los obstáculos y los retos a lo largo del camino hasta el estreno de **Ex Nihilo** y **Pineapple**, que tuvo lugar el 5 de junio en el Teatro Principal de Valencia.

## HOW WAS SUCH A PROJECT POSSIBLE?

It all began in Valencia: On June 17th-19th 2011, the first meeting between the partners of these very diverse institutions took place. The task of this and many more meetings was to find common ground. We wanted to specify and define a framework that could provide the energy needed to produce an environment in which all the participants would thrive: students, teachers, musicians, dancers, choreographers, composers and the audience. We wanted to create an environment that would foster the creation of an international network between the participants, allowing them to meet, work and create together. The aim was to enable them to learn from one another, to discover new methods and strategies, and to discuss different artistic and production models, eventually reflecting upon and further defining their own artistic and personal positions. Regular staff meetings, skype conferences and telephone calls became part of our routine in order to sharpen the project on an organizational and conceptual level.

Once these parameters were set, the artistic team could start working – the choreographer **Georg Reischl** with the composer **Christiaan Richter** and the choreographer **Iván Pérez** with the composer **Benjamin Scheuer** and the conductor, **Wim Boerman**, who also coached the two young composers. In a one-year process, even before entering the studio, choreographers and composers exchanged ideas and concepts related to choreography and composition tackling issues of artistic authorship and of collaboration between music and dance. To give an example of issues that came up in these discussions: How do you create a dialogue between music and composition in both creation and performance? What approaches or techniques do choreographers and composers refer to in their work and practices? How much individual freedom should be given to the musicians and dancers in the interpretation of the work? Finally, what impact does the meeting of dance and live music have in the studio, on the stage and on the students' skills?

In addition to questions of artistic dialogue in this kind of interdisciplinary project, we also needed to find a way of integrating the students. An important choice we made was to allow the students to work in mixed groups from all three countries and to ensure that the rehearsals took place in all three institutions. In this way, students, artists

## ¿CÓMO HA SIDO POSIBLE UN PROYECTO COMO ÉSTE?

Todo empezó en Valencia; el 17 de junio de 2011 se llevó a cabo el primer encuentro entre los socios de estas instituciones. La tarea de éste y muchos otros encuentros era encontrar lo que tenían en común. Queríamos especificar y definir un marco que proporcionase la energía necesaria para crear una atmósfera en la que todos los participantes pudieran prosperar: alumnos, profesores, bailarines, coreógrafos, compositores y el público. Queríamos crear una atmósfera que fomentase la creación de una red internacional entre los participantes, permitiéndoles encontrarse, trabajar y crear juntos. Queríamos descubrir lo que les permitiese aprender los unos de los otros, descubrir nuevos métodos y estrategias, así como debatir diferentes modelos artísticos y de producción, para finalmente reflexionar sobre ellos y definir sus propias posiciones artísticas y personales. Encuentros frecuentes entre los organizadores, conferencias a través de Skype y llamadas telefónicas formaron parte de nuestra rutina para perfilar el proyecto a nivel organizativo y conceptual.

Una vez establecidos estos parámetros, el equipo artístico podía empezar a trabajar, el coreógrafo **Georg Reischl** con el compositor **Christiaan Richter** y el coreógrafo **Iván Pérez** con el compositor **Benjamin Scheuer** y el director, **Wim Boerman**, quien también preparó a los dos jóvenes compositores. Durante un año, incluso antes de entrar en el estudio, los coreógrafos y los compositores intercambiaron ideas y conceptos relacionados con la coreografía y la composición, tocando temas de autoría artística y de colaboración entre la música y la danza. Un ejemplo de los temas que aparecieron en estas discusiones sería: ¿cómo se crea un diálogo entre la música y la composición en la creación y en la representación? ¿A qué enfoques o técnicas se refieren los coreógrafos o compositores en su trabajo y sus prácticas? ¿Cuánta libertad individual se les ha de proporcionar a los músicos y a los bailarines en la interpretación del trabajo? Y finalmente, ¿qué impacto tiene el encuentro de la danza y la música en directo en el estudio, en el escenario y en las habilidades de los estudiantes?

Además de estas cuestiones de diálogo artístico en este tipo de proyecto interdisciplinar, también teníamos que encontrar la manera de integrar a los alumnos. Una decisión importante que tuvimos que tomar era la de permitir que los alumnos

and teachers gained insight into the structures of the partner schools and were able to work more intensively with the benefit of their experiences. Dare to imagine the incredible logistics behind this: about 80 people directly involved, 216 flights, 222 bus and train travels, an uncountable number of accommodations, 2228 meals, 8 staff meetings, dozens of skype conferences and many more emails and conversations!

### CREATIVE PROCESS AND THEORETICAL FRAME

In the beginning of the rehearsal period, both choreographers focused primarily on getting to know all the dancers and building a cohesive group. Hours were spent on exercises to reveal and question the knowledge of each participant about dancing, creating links and confrontations in a group of people working together for the first time. The choreographers employed different strategies for the music: whereas Iván Pérez integrated the music by Benjamin Scheuer from the first day of rehearsal, Georg Reischl decided to bring the music by Christiaan Richter into the studio after two weeks of building the group and working on musicality generally as a theme.

After two weeks – in which Reischl's cast had worked in ArtEZ School of Dance while at the same time Pérez was at the Centre for Contemporary Dance/University for Music and Dance Cologne – the groups swapped locations. During the entire project students were asked to adapt to new surroundings.



*The experience of going on tour, including traveling, getting to know different places, sharing spaces, always adapting to new surroundings, being with many people together for the whole time and having a strict schedule felt both important and intensive. We learned a lot from that, and it was good to know how this aspect of a dancer's life feels and to experience the advantages and disadvantages of it.*

Kokomini Nemesi

trabajasen en grupos mixtos de los tres países para asegurar que los ensayos tuviesen lugar en las tres instituciones. De esta manera, alumnos, artistas y profesores comprendían las estructuras de escuelas similares y podían trabajar de una manera mucho más intensiva beneficiándose de sus experiencias. Podéis imaginaros la increíble logística detrás de todo esto: alrededor de 80 personas directamente implicadas, 216 vuelos, 222 viajes en tren y en autobús, innumerables alojamientos, 2.228 comidas, 8 encuentros en los diferentes países entre los organizadores, muchas conferencias a través de Skype y muchísimos más correos electrónicos y conversaciones.

### PROCESO CREATIVO Y MARCO TEÓRICO

Al principio del periodo de ensayo, los dos coreógrafos se centraron principalmente en conocer a todos los bailarines y el edificio para formar un grupo cohesionado. Se pasaron horas en ejercicios para revelar y cuestionar el conocimiento de cada participante sobre la danza, creando vínculos y confrontaciones en un grupo de personas que trabajan juntas por primera vez. Los coreógrafos emplearon diferentes estrategias para la música: mientras que Iván Pérez integró la música de Benjamin Scheuer desde el primer día de ensayo, Georg Reischl decidió traer la música de Christiaan Richter al estudio después de dos semanas de forjar al grupo y trabajar la musicalidad como tema general.

Después de dos semanas - en las que el elenco de Reischl trabajó en ArtEZ/Arnhem mientras Pérez estaba en el Centro de Danza Contemporánea/ Conservatorio de Música de Colonia - los grupos intercambiaron sus ubicaciones. Durante todo el proyecto se requirió que los alumnos se adaptasen a los nuevos entornos.



*La experiencia de ir de gira, viajar, conocer distintos lugares, compartir espacios, adaptarse a nuevos entornos, estar con mucha gente constantemente y tener un horario estricto fue importante a la vez que intenso. Aprendimos mucho de esto, y fue bueno saber como se siente este aspecto de la vida de un bailarín y experimentar las ventajas y los inconvenientes.*

Kokomini Nemesi

Some of the students spent both days and nights together. This opened the possibilities for sharing, exchanging and becoming sensitive to differing needs within the group. The final rehearsals in Valencia, after the two sessions of working in Arnhem and Cologne, were dedicated to assembling all the participants – dancers, musicians, composers, choreographers – and getting the pieces ready to go on stage. The artistic team negotiated the relationship between music and dance, sound and image, hearing and seeing. They became aware of the limitations and possibilities of the ensemble on stage with regard to cues, tempo changes, audibility and visibility.

The rehearsal process was framed by several reflective and theoretical interventions. First, a series of seminars introduced relevant issues of the artistic work and the overall project. With scholars Yvonne Hardt, Markha Valenta, Fransien van der Putt and José Enrique Lopez and the choreographer Sara Wookey, students participated in seminars exploring modes of artistic production and their wider social implication. We chose gender as a guiding category for this theoretical framing. Gender – understood here as a model for thinking about the power of forming the body along certain aesthetic, social and cultural blueprints – shapes performances, rehearsals, and technique classes. It especially matters when it comes to an exchange: both cultural as well as interdisciplinary. Such a perspective provoked questions like: In what ways do bodies emerge on stage? How do dance works and creative processes stabilize or destabilize gender norms? How does gender determine hierarchies and the operation of institutions? How does gender as an analytic tool allow us to reconceptualize the cooperation between dance and music? The seminars presented methods of integration for the cultural and the artistic backgrounds of the participating students. This enabled them practically and theoretically within the production to form an outside perspective from which they could give constructive feedback on the process. In order to encourage students to creatively engage with the process, they were asked to submit artistic and theoretical responses for different phases of the project.

The gender framework provided a starting point for discussions, lectures and seminars on topics pertinent to the process as students were invited

Algunos de los estudiantes pasaban los días y las noches juntos, lo que abrió las posibilidades de compartir, intercambiar y sensibilizarse ante las diferentes necesidades del grupo.

Los ensayos finales en Valencia, tras dos sesiones de trabajo en Arnhem y en Colonia, se dedicaron a juntar a todos los participantes - bailarines, músicos, compositores, coreógrafos - y a preparar las piezas en el escenario. El equipo artístico negoció la relación entre música y danza, sonido e imagen, oído y vista. Fueron conscientes de las limitaciones y las posibilidades del conjunto en el escenario de indicaciones, cambios de tempo, audibilidad y visibilidad.

El proceso del ensayo estuvo enmarcado por varias intervenciones de reflexión y teóricas. En primer lugar, una serie de seminarios introdujeron temas relevantes del trabajo artístico y del proyecto global. Con los expertos Yvonne Hardt, Markha Valenta, Fransien van der Putt y José Enrique López Gálvez y la coreógrafa Sara Wookey, los estudiantes participaron en seminarios donde exploraron modelos de la producción artística y de su implicación social más amplia. Elegimos el género como categoría principal para el marco teórico. El género, entendido aquí como modelo de pensamiento sobre el poder de formar al cuerpo junto con ciertos modelos estéticos, sociales y culturales, determina las representaciones, los ensayos y las clases técnicas. Es especialmente importante en lo que respecta a un intercambio, tanto cultural como interdisciplinar. Esta perspectiva provocó las siguientes preguntas: ¿De qué maneras emergen los cuerpos en el escenario?, ¿Cómo los trabajos de danza y los procesos creativos estabilizan o desestabilizan las normas de género? ¿Cómo determina el género las jerarquías y el funcionamiento de instituciones? ¿De qué manera el género, como herramienta analítica, nos permite reconceptualizar la cooperación entre la danza y la música? Los seminarios presentaron métodos de integración de los orígenes culturales y artísticos de los alumnos participantes. Esto les permitió, de manera práctica y teórica dentro de la producción, formar una perspectiva externa desde la que podían ofrecer sus impresiones sobre el proceso de manera constructiva. Para animar a los estudiantes a que se involucrasen creativamente en el proceso, se les requirió que ofreciesen respuestas artísticas teóricas para las diferentes fases del proyecto. El marco del género proporcionó un punto de partida para los debates, las clases y los seminarios sobre

to exchange and reflect their experiences. In addition, students had the opportunity to view performances, musical rehearsals and visit important cultural institutions to widen their perspectives and share their observations. One could feel an interesting connection forming between the professional world and the educational institution, leading to conversations and discussions that could possibly develop into new projects.

### **THE OUTCOME: MORE THAN A SHOW**

The premieres of **Ex Nihilo** (Reischl/Richter) and **Pineapple** (Pérez/Scheuer) were presented on June 5th, 2012 in the Teatro Principal in Valencia/Spain, after which the performance extensively toured Spain, Germany and The Netherlands. It was an exceptional experience for the students to be on tour and to perform together with the musicians of the orkest de ereprijs on stage.

The intense working schedule, performances almost every night, alternating casts and changing locations asked a great level of professionalization from the very first day of the tour. There was an unforgettable moment during the performance in Castellon: in the middle of Reischl's piece, the musicians' lights accidentally faded down and forced them to stop playing. When the lights came back, the musicians picked up the score from an earlier cue, and all the while the dancers continued. An incident like that shows how delicate and complicated a performance with live music can be and it challenged the dancers in unexpected ways. However, throughout the working process, Reischl had guided the dancers through physical exercises that allowed them to practice coordination, focus, partnering and tempo, providing them with the opportunity to react thoughtfully and presently with each other as people and as performers. This provided the skills that helped the group of twenty-five dancers solve this delicate situation as a collective.

### **ARTISTIC EXPLORATIONS**

Both choreographers shared an approach to dance in which form and position are not the ultimate goals. Instead, the choreographers offered space for the dancers to break out of known patterns, to open up to surprises and failures and to conjure internal sensations. As such, improvisation, in particular, was an important means in both processes.

temas pertinentes al proceso, ya que se invitó a los alumnos a que intercambiasen y reflexionasen sobre sus experiencias. Además, los estudiantes tuvieron la oportunidad de observar las representaciones, los ensayos musicales y visitar importantes instituciones culturales para ampliar sus perspectivas y compartir sus observaciones. Se podía sentir una conexión interesante formándose entre el mundo profesional y la institución educativa, que condujo a conversaciones y debates que posiblemente podían desarrollarse en nuevos proyectos.

### **EL RESULTADO: MÁS QUE UN ESPECTÁCULO**

Los estrenos de **Ex Nihilo** (Reischl/ Richter) y **Pineapple** (Pérez/ Scheuer) tuvieron lugar el 5 de junio de 2012 en el Teatro Principal de Valencia, después de los cuales se representó de manera más extensa en España, Alemania y en los Países Bajos. Fue una experiencia excepcional que los estudiantes estuviesen de gira y actuasen junto con los músicos de orkest de ereprijs en el escenario.

El intenso horario de trabajo, con actuaciones casi cada noche, alternando el reparto y cambiando de lugar, requería un gran nivel de profesionalización desde el primer día de gira. Hubo un momento inolvidable durante la actuación en Castellón: justo en mitad de la pieza de Reischl, las luces de los músicos se apagaron inesperadamente, lo que les obligó a dejar de tocar. Cuando se volvieron a encender, los músicos retomaron la partitura desde una indicación anterior, mientras que los bailarines continuaron. Un incidente como éste muestra lo delicado y complicado que resulta una representación con música en directo y supone un reto para los bailarines. No obstante, a través del proceso de trabajo, Reischl guió a los bailarines a través de ejercicios físicos que les permitieron practicar la coordinación, el foco, el compañerismo y el tempo, ofreciéndoles la oportunidad de reaccionar de manera atenta y presente los unos con los otros, así como con otras personas y como actores. Esto les proporcionó las habilidades necesarias que permitieron al grupo de veinticinco bailarines resolver esta situación delicada como grupo.

### **EXPLORACIONES ARTÍSTICAS**

Los dos coreógrafos compartían el enfoque hacia la danza en que la forma y la posición no son los objetivos finales. En su lugar, ofrecieron espacio a los bailarines para romper patrones conocidos, abrirse

Reischl's working method included exercises designed to foster dancers' awareness of their own bodies, use of focus, tempo, and the possibilities of personal interpretations. Throughout the entire process, Reischl and the dancers explored concentration exercises, scene sequences and group exercises encouraging an understanding and self-contained engagement with movement principles. When he did not get his desired result, he tried to approach the situation from another angle.

Pérez had a different approach toward improvisation, one that centered around imagery. The dancers were asked to explore the psychology of behavior created by the image given, to identify with the image as directly as possible rather than analyzing it intellectually. Improvisation thus became a vehicle to dig into what you are as a dancer and ultimately as a person. The challenge was to be enthusiastic, spontaneous and mature during the improvisation process.

### **LEARNING THROUGH EXCHANGE**

The setting of the project offered the possibility to acquire physical, intellectual and emotional knowledge through an artistic experience. The joint exploration of music and dance, the effort to find a common reflection on the artistic practice as well as the search to understand cultural contexts encouraged the students to push boundaries and to develop new perspectives for their own work. All three schools as well as the artists involved brought different mentalities and different ways of working and learning to the project. It was exceptional to feel the hunger and concentration of all the students throughout the process as they dived into the unknown.

Research and bodily investigation, in addition to creating and performing, were important aspects of the project and demanded from everybody involved a serious commitment to collaboration, research and dissemination. The exchange between the professional field and the educational institutions included a deep exploration of theory and practice. With this project the participating partner institutions have broadened their networks and opened up space, strategies and alliances for research and artistic work.

a las sorpresas y fracasos y evocar sensaciones interiores. Como tales, la improvisación, en particular, era un medio importante en ambos procesos.

El método de trabajo de Reischl incluye ejercicios diseñados para fomentar la conciencia de los bailarines sobre sus propios cuerpos, la utilización del foco, el tempo y las posibilidades de interpretaciones personales. A través de todo el proceso, Reischl y los bailarines exploraron ejercicios de concentración, secuencias de escenas y ejercicios en grupo, fomentando una comprensión y un compromiso autónomo con principios de movimiento. Cuando no obtenía los resultados esperados, trataba la situación desde otro ángulo.

Pérez tenía un enfoque diferente respecto a la improvisación, que se centra en las imágenes. Se pedía a los bailarines que explorasen la psicología del comportamiento creada por la imagen ofrecida para identificarla lo más directamente posible en lugar de analizarla intelectualmente. Así, la improvisación se convirtió en un vehículo para profundizar en lo que eres como bailarín y como persona. El reto era ser entusiasta, espontáneo y maduro durante el proceso de improvisación.

### **APRENDIZAJE A TRAVÉS DEL INTERCAMBIO**

El escenario del proyecto ofrecía la posibilidad de adquirir conocimiento físico, intelectual y emocional a través de la experiencia artística. La exploración conjunta de la música y de la danza, el esfuerzo para encontrar una reflexión común de la práctica artística así como la búsqueda para encontrar contextos culturales hizo que los alumnos fueran los límites y desarrollaran nuevas perspectivas para su propio trabajo. Las tres escuelas así como los artistas involucrados aportaron diferentes puntos de vista y diferentes maneras de trabajar y aprender del proyecto. Era excepcional sentir el interés y la concentración de todos los alumnos a través del proceso mientras se lanzaban a lo desconocido.

El estudio y la investigación corporal, a parte de crear y actuar, eran aspectos importantes del proyecto y requerían que todos estuviesen implicados en un compromiso serio de colaboración, investigación y espaciamiento. El intercambio entre el campo profesional y las instituciones educativas incluyeron una exploración profunda de teoría y práctica. Con este proyecto, las instituciones

The diverse backgrounds of the participants stimulated the opening of perspectives for everyone, and we all came to understand that there are many ways to look at the same subject. Misunderstandings came up as a natural part of the mixed group experiences, but they generally led to conversations that strengthened the relationships of the participants.

We hope that the international network created between all the participants fosters future collective research and work, encourages a deeper understanding of art, and helps to transcend not only geopolitical but also mental and artistic borders.



*One term that come to mind is "play". He mentioned that very often. To free your mind, to empty everything out and, in the end, to just play. It was important to him to give us all the freedom we needed. Not, however, in the sense of abandoning us, but really to open a playground.*

Mirjam Sögner

que participaban ampliaron sus redes y establecieron un espacio, estrategias y alianzas para la investigación y el trabajo artístico.

Los diferentes orígenes de los participantes estimularon la apertura a perspectivas para los demás, y comprendimos que hay muchas formas de mirar al mismo tema. La falta de comprensión apareció como parte natural de las experiencias de un grupo mixto, pero por lo general llevaban a conversaciones que fortalecieron las relaciones de los participantes.

Esperamos que la red internacional creada entre todos los participantes fomente futuras investigaciones y trabajos colectivos, que conduzcan a un mayor entendimiento del arte, y que ayude a trascender no sólo las fronteras geopolíticas sino también las mentales y artísticas.



*Un término que me viene a la mente es "juego". Lo mencionaba con mucha frecuencia. Para liberar la mente, para vaciarlo todo, para finalmente, simplemente jugar. Era importante darnos toda la libertad necesaria. Sin embargo, no en el sentido de abandonarnos, sino para abrir un patio de juegos.*

Mirjam Sögner



# ABOUT THIS PUBLICATION

## SOBRE ESTA PUBLICACIÓN

### **Yvonne Hardt/ Katarina Kleinschmidt**

The purpose of this publication is to document, reflect and share our experience with **crossover 55/2 – internationally mixed**. We hope that it might be of interest to students and artists working in academic settings, to cultural institutions and to those who write about education and art. More so, this publication is part of a more general discussion of how to weave together theory and practice as it was provided by this project.

### **CONTRIBUTIONS**

As part of the theoretical framing, students were asked to create individual artistic or written responses to the three rehearsal periods. The purpose of this was to inspire them to creatively engage with the process and to provide a format for their critical reflection. Dance scholar Katarina Kleinschmidt helped students along the way, gave feedback and made these responses electronically accessible for everybody, before finally selecting a few for this book. Through sketches, texts, scores, interviews or photographs, many of the participating students found creative ways of documenting their perspectives. They made use of learned forms of notation and documentation and, using this opportunity, specifically applied them.

With a few of the students' responses and additional texts, we structured the book around the themes of **Bodies & Reflections, Creative Tools: Music, Dance & Improvisation, and (F)acts: Producing & Performing** – acknowledging that these elements are always related to each other. To clarify, a tool is understood as a specific kind of task that enhances the dancers' thinking as they approach movement (Reischl), or, for the choreographer, as a method for developing the guidelines of the piece (Pérez).

If you are interested in reading more about students' perspectives on their working processes, you might find the texts by Marje-Leena Hirvonen, "Responsibility", and Susanne Grau, "On working with Georg Reischl", of interest – they give an inside look into the particular challenges of working with two very

### **Yvonne Hardt/ Katarina Kleinschmidt**

El objetivo de esta publicación es documentar, reflexionar y compartir nuestra experiencia con **crossover 55/2 – internationally mixed**. Esperamos que sea del interés de alumnos y artistas que trabajan en ámbitos académicos, de instituciones culturales y de aquellos que escriben sobre la educación y el arte. Lo que es más, esta publicación es parte de una discusión más general sobre cómo se interconecta la teoría y la práctica como ha aparecido en este proyecto.

### **CONTRIBUCIONES**

Como parte del marco teórico, los alumnos estudiantes tenían que crear respuestas individuales artísticas o escritas a los tres períodos de ensayo. El objetivo era animarles a involucrarse creativamente en el proceso y proporcionar un formato para su reflexión crítica. La experta de danza Katarina Kleinschmidt ayudó a los estudiantes durante el proceso, les dio su parecer y hizo que estas respuestas estuviesen accesibles para todos, antes de seleccionar unas cuantas para este libro. A través de esquemas, textos, partituras, entrevistas o fotografías encontraron maneras creativas de documentar sus perspectivas. Utilizaron formas aprendidas de anotación y de documentación, utilizando esta oportunidad específicamente aplicada a ellos.

Con algunas respuestas de los alumnos y textos adicionales, estructuramos el libro sobre los temas **Cuerpos & Reflexiones, herramientas creativas, Danza & Improvisación, y hechos: Producción & actuación** – reconociendo que estos elementos están siempre relacionados unos con otros. Para clarificar, una herramienta se considera un tipo específico de tarea que resalta el pensamiento de los bailarines cuando se mueven (Reischl), o, para el coreógrafo como método para desarrollar las directrices de la pieza (Pérez).

Si os interesa leer más sobre las perspectivas de los estudiantes, sobre sus procesos de trabajo, mirad los textos de Marje-Leena Hirvonen, "Responsabilidad", y Susanne Grau, "Trabajando con Georg

different choreographic approaches. Theory and practice are interlaced in three theoretical texts. In the first of the theoretical articles, Yvonne Hardt reflects on her preparatory gender seminar in "Pushing Borders of Thinking and Moving – On Theoretical Framing" and demonstrates how fruitful the use of theory can be for dance classes and choreographic, improvisation-based work. In her image based essay, "KörperBau. Bodies under Construction", Anna-Carolin Weber chooses a photographic form for presenting her own and her students' concerns about bodies' physical structures. A glimpse at the atmosphere of the overall project and a reflection of the densely mixed levels of experience while creating, learning from and living **crossover 55/2 – internationally mixed** is found in Natalie van den Hombergh's "Flashbacks".

Bringing the choreographers to talk in detail about their choreographic tools and pedagogic approaches, Vera Sander opens the section Creative Tools: Music, Dance & Improvisation with the second theoretical text. Her interview "Rethinking crossover 55/2 – internationally mixed, Vera Sander in dialogue with the choreographers Georg Reischl and Iván Pérez", carves out the use of terms such as improvisation or of the role of a dancer in a working process. With "But why is it that the gaze is male?": Reflections on 'gaze' from a practical dance perspective" by Katarina Kleinschmidt we come to the third theoretically based text. By describing dance through technical and choreographic 'gaze strategies', Kleinschmidt shows how 'the' gaze is already multiplied in dance practice and briefly hints at differentiation and the re-writing of hierarchies in these practices. This text is then followed by a list of working principles collected during the work on Reischl's **Ex Nihilo** by his dancers. Philine Herrlein's interview "Dare to go for the Accident – Philine Herrlein in dialogue with the dancers Clara Crespo, Susanne Schneider and Mirjam Sögner of Iván Pérez **Pineapple**" focuses on the specific challenges provided by Pérez's way of working with the music. All of these texts widen what we might be called classic choreographic tools. The section is rounded out by "Thoughts on the musical Score" for **Pineapple** which shows Scheuer's approach to the co-existence of music and dance and by Dwayne Holliday's ponderings "On risk taking" on stage and in life.

Reischl", de interés - proporcionan una mirada interna hacia los retos particulares de trabajar con dos enfoques coreográficos muy diferentes. La teoría y la práctica se mezclan en tres textos teóricos. En los artículos teóricos, Yvonne Hardt reflexiona sobre su seminario preparatorio de género en "Pushing Borders of Thinking and Moving – On Theoretical Framing" (Forzando los límites del pensamiento y del movimiento – Sobre el marco teórico), y demuestra cuan fructífera puede ser la utilización de la teoría para las clases de danza y el trabajo coreográfico y basado en la improvisación. En su ensayo basado en la imagen, "KörperBau". Bodies under Construction" (KörperBau. Cuerpos en Construcción), Anna-Carolin Weber elige la forma fotográfica de presentar sus propias preocupaciones y las de sus alumnos sobre las estructuras físicas de los cuerpos. Un vistazo al ambiente del proyecto global y una reflexión de los niveles densamente mezclados de experiencia mientras se crea, se aprende y se vive y se encuentra en Natalie van den Hombergh's "Flashbacks".

Al traer a conversación los detalles sobre las herramientas coreográficas y los enfoques pedagógicos, Vera Sander abre la sección Creative Tools: Music, Dance & Improvisation (Herramientas artísticas, música, danza e improvisación), con el segundo texto teórico. Su entrevista "Rethinking crossover 55/2 – internationally Mixed" – Vera Sander en un diálogo con los coreógrafos Georg Reischl e Iván Pérez, forja la utilización de los términos como improvisación o el papel del bailarín en el proceso de trabajo. Con "But why is it that the gaze is male? Reflections on 'gaze' from a practical dance perspective" (Pero, ¿por qué la mirada es masculina? Reflexiones sobre "la mirada" desde una perspectiva práctica de la danza), de Katarina Kleinschmidt llegamos al tercer texto basado en la teoría. Describiendo la danza a través de "estrategias de la mirada" técnicas y coreográficas, Kleinschmidt muestra como la mirada se multiplica en la práctica de la danza y brevemente apunta a la diferenciación y la reescritura de jerarquías en estas prácticas. A este texto le sigue una lista de principios de trabajo recopilados durante el trabajo sobre **Ex Nihilo** de Reischl por sus bailarines. La entrevista de Philine Herrlein hablando con las bailarinas Clara Crespo Domingo, Susanne Schneider y Mirjam Sögner de **Pineapple** de Iván Pérez se centra en los retos específicos proporcionados por la manera de trabajar con la música de Pérez. Todos

(F)acts: Producing & Performing lists the names and gives the biographies of all those participating in and making this project possible. Furthermore, photographs and shorter students' responses/personal statements add to and intersect these blocks to give an impression of the atmosphere which was so important for our fruitful phase of intercultural working and living together. This, however, only grazes the surface of the variety of responses to this project. The selection here, rather, aims to represent a wide spectrum of creative engagement with the project and for which we thank Salim Ben Mammar, Chiel Brandsema, Raquel Díñiz, Ester Garijo Cortez, Inge van Huijkelom, Gema Iglesias, Sinja Maucher und Susanne Schneider. The included DVDs contain video documentation of the artistic processes of both choreographers over the rehearsal period, the mutual experience of living and working together and the entire stage performance. Our aim for this book itself is to provide a tool for further projects for documenting, reflecting and interweaving theory and practice. This book was also made possible through the constant input and organizational assistance of Vera Sander and through the help of Philine Herrlein, MA student in dance studies, in the editing process.

## ACKNOWLEDGEMENTS

We thank for **Concept and Support**: Gaby Allard, director ArtEZ School of Dance and member board of directors Faculty Theatre and Dance ArtEZ (NL)/Julia Grecos, Director Conservatorio Superior de Danza de Valencia (ES) / M<sup>a</sup> María-Luisa Martínez (ISEACV) / Prof. Vera Sander, director Centre for Contemporary Dance|UMDC and Professor for Contemporary Dance University for Music and Dance Cologne (GER) **internationally mixed Coordination**: Gloria Bas Palmero (Coordinator Fundación C.V. de las Artes) (ES) **Administration and financial coordination**: Diego Brichese (ES) **Production**: Svenja Feuster (GER) / Kim Lokers (NL) Pilar Martí (ES) **Light Design**: Peter Lemmers (NL) **Technique Tour**: Jan Willem Gelsing (NL) / Audio Net (ES) **Rehearsal Assistance**: Marta Nejm (NL) Kojiro Imda (GER) **Theoretical Frame**: Prof. Dr. Yvonne Hardt (GER) / Katarina Kleinschmidt (GER) José Enrique Lopez (ES) / Prof. Vera Sander (GER) Markha Valenta (NL) / Fransien van der Putt (NL) **Public Relations**: Inga Haschke (NL) / Dr. Heike Sauer (GER) / Guillermo Arazo (ES) / Vanessa Sloot (NL) / Jessica de Jaeger (NL) / Helen Basten (NL) Wendy Grutters (NL)

estos textos amplían lo que podíamos denominar las herramientas coreográficas clásicas. La sección queda culminada por "Thoughts on the musical score for Pineapple" ("Pensamientos sobre la partitura musical de Pineapple"), que muestra el enfoque de Scheuer de la coexistencia entre música y danza y por las reflexiones de Dwayne Holliday en "On risk taking" ("Sobre asumir riesgos") en el escenario y en la vida.

Crea[ción],Ac[ción]:producción y actuación): enumera los nombres y proporciona las biografías todos los participantes y los/las que hacen posible este proyecto. Lo que es más, las fotografías y las respuestas/afirmaciones personales más breves de los estudiantes añaden y cruzan estos bloques para dar la impresión de la atmósfera que era tan importante para nuestra fase fructífera de trabajo intercultural y convivencia juntos. Sin embargo, esto sólo roza la superficie de la variedad de respuestas de este proyecto, La selección aquí, más bien, trata de representar un amplio espectro de compromiso creativo con el proyecto y por el cual damos las gracias a Salim Ben Mammar, Chiel Brandsema, Raquel Díñiz, Ester Garijo Cortez, Inge van Huijkelom, Gema Iglesias, Sinja Maucher y Susanne Schneider. Los DVDs que se incluyen contienen documentación de video sobre los procesos artísticos tanto de los coreógrafos sobre el periodo de ensayo, la experiencia mutua de vivir y trabajar juntos y toda la representación en el escenario. Nuestro objetivo para este libro es proporcionar una herramienta para otros proyectos de documentación, reflexionando y entremezclando teoría y práctica. Este libro también ha sido posible a través de la información constante y la ayuda organizativa de Vera Sander y la de Philine Herrlein, alumna de master en estudios de danza, en el proceso de edición.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos por **Concepto y Apoyo**: Gaby Allard, director ArtEZ School of Dance y miembro de la junta directiva de Faculty Theatre and Dance ArtEZ (NL)/Julia Grecos, directora Conservatorio Superior de Danza de Valencia (ES) / M<sup>a</sup> Luisa Martínez (ISEACV) / Prof. Vera Sander, directora del Centre for Contemporary Dance|UMDC y profesora de Contemporary Dance University for Music and Dance Cologne (GER). **Coordinadora de internationally mixed**: Gloria Bas Palmero (Coordinadora Fundación C.V. de las Artes) (ES)

**Corporate & Layout:** müllerDESIGN, Dipl. Des. Beate Müller (GER) **Photo:** Paul Leclaire (GER) Eva Ripoll (ES)/Antoinette Mooy (NL) **Videodocumentation:** Michael Maurissens (GER) Antoinette Mooy (NL) **Video Seminar Spain:** Olga Gonzales (ES) **Project Consultancy:** Pierre Guerin (ES) **Stage Manager Spain:** Laura Fernandez Castello (ES) **Publication:** Prof. Dr. Yvonne Hardt (GER)/Katarina Kleinschmidt (GER) with assistance by Philine Herrlein (GER) Last but not least our thanks to the artists and students assistance who made this project possible. Thanks to **ArtEZ School of Dance, Conservatorio Superior de Esenanzas Artistivcas, Instituto Superior de Esenanzas Artisticas, Fundacion Cuidad de las Artes Escenicas** and **University for Music and Dance Cologne**.

We are aware that such a project is made possible by so many more people, our thanks go also to those who might have fallen of this list.

**Administración y coordinación financiera:** Diego Brichese (ES) **Producción:** Svenja Feuster (GER) / Kim Lokers (NL)/Pilar Marti (ES) **Diseño de iluminación:** Peter Lemmers (NL) **Técnico de la gira:** Jan Willem Gelsing (NL) / Audio Net (ES) **Asistente de ensayo:** Marta Nejm (NL)/Kojiro Imada (GER) **Marco teórico:** Prof. Dr. Yvonne Hardt (GER)/Katarina Kleinschmidt (GER)/Dr. José Enrique Lopez Gálvez (ES) /Prof. Vera Sander (GER)/Markha Valenta (NL)/Fransien van der Putt (NL) **Relaciones públicas:** Inga Haschke (NL)/Dr. Heike Sauer (GER)/Guillermo Arazo (ES)/Vanessa Sloot (NL)/Jessica de Jaeger (NL)/Helen Basten (NL)/Wendy Grutters (NL) **Corporación & Diseño:** müllerDESIGN, Dipl. Des. Beate Müller (GER) **Fotografía:** Paul Leclaire (GER)/Eva Ripoll (ES)/Antoinette Mooy **Video documentación:** Michael Maurissens (GER) Antoinette Mooy (NL) **Seminario Video España:** Olga González (ES) **Consultoría del proyecto:** Pierre Guerin (ES) **Directora de escena:** Laura Fernandez Castello (ES) **Publicación:** Prof Dr. Yvonne Hardt (GER)/Katarina Kleinschmidt (GER) con la asistencia de Philine Herrlein (GER)

Y por último pero no por ello menos importante gracias a los artistas y alumnos/as que han hecho posible este proyecto. Gracias a **ArtEZ School of Dance, Conservatorio Superior de Danza de Valencia , Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas, Fundacion C.V. de las Artes y University for Music and Dance de Colonia**.

Somos conscientes que un proyecto como este se ha hecho posible por muchas personas más, nuestros agradecimientos también van dirigidos a aquellos/as que no aparecen en esta lista.



## ArtEZ School of Dance



# BODIES & REFLECTIONS

## RESPONSIBILITY RESPONSABILIDAD

### Marja-Leena Hirvonen

What kind of expectations do dancers have when they step into a process? What do they bring with them? Working with **Iván Pérez** on the choreography **Pineapple**, I can say that the process challenged and surprised us all because it made us think about expectations and responsibility as dancers. Do we have a fixed definition of what dance is in our minds or are we ready to go in completely foreign directions? It would be advisable for many projects to come tabula rasa, and thus to have the courage to leave your tricks, qualities, and strengths behind you in order to throw yourself into the unknown. Instead, we tend to hide ourselves behind the known, the comfortable and secure, because we know what we are already capable of and feel good doing. Unfortunately, that is rather boring, even for the dancer, eventually.

If we have a heavy backpack to carry with us then so does the choreographer, as we dancers come with expectations toward him or her as well. We would like to look good at what we are doing. We would like to 'dance' and present ourselves in a 'good' way. Even more, we would like to learn something new, often in form of steps, jumps and lifts or more generally, in movement qualities and dynamics. Well, these wishes sometimes make us overlook that in every process there are plenty of things to learn, especially patience: patience for yourself – your body needs time to adapt, adopt and create; patience for the others – we all are different and have different backgrounds and the only way is to get along is to acknowledge that; and patience for the process – everything takes its

### Marja-Leena Hirvonen

¿Cuáles son las expectativas de un bailarín cuando inicia un proceso? ¿Qué es lo que aportan? Después de trabajar con Iván Pérez en la coreografía de Pineapple, puedo asegurar que el proceso nos ha resultado un gran reto a la par que sorprendente, ya que nos ha hecho reflexionar sobre nuestras expectativas i nuestra responsabilidad como bailarines. ¿Tenemos una definición fija en nuestra mente de lo que es la danza o estamos preparados para adentrarnos en un mundo completamente diferente? En muchos proyectos es conveniente hacer tábula rasa, y de este modo ser conscientes de que hay que dejar atrás la destreza, la calidad y la fuerza para introducirnos en lo desconocido. En cambio, tendemos a refugiarnos tras lo conocido, lo cómodo i lo seguro, porque sabemos y sentimos que somos capaces de hacerlo bien. Al final, y por desgracia, esto resulta aburrido incluso para el bailarín.

Si llevamos una pesada mochila con nosotros, también lo hace el coreógrafo, puesto que venimos con expectativas hacia él o ella. Nos gustaría vernos bien en lo que hacemos. Nos gustaría "bailar" y hacer una "buena" presentación. Incluso nos gustaría aprender cosas nuevas, a menudo en forma de pasos, saltos o elevaciones o, de algo más general como movimientos, cualidades y dinamismo. En ocasiones estos deseos nos hacen pasar por algo que en cualquier proceso hay infinidad de cosas que aprender, principalmente la paciencia: la paciencia con uno mismo – el cuerpo necesita un tiempo de adaptación, adopción y creación; paciencia con los demás – todos somos diferentes





time and the more open and undefined it is, the more can happen. If we feel challenged but not overwhelmed, we keep on trying and sticking our heads out. Taking risks. This has also something to do with starting from zero and not taking the safe route. This gift is essential in any process, but it often tends to be in short supply ...

How to deal with all of this, when there are not five, but twenty-five screaming mouths, including the choreographer? Perhaps the biggest challenge for a dancer is to conceive of him/herself as a part of something bigger, a part of a whole, instead of seeing oneself as soloist sparkling alone in the spotlight. Even more, as a member of a group, we have a responsibility. The whole group is to some extend depending on you: your presence, energy, motivation and input. I believe that challenge is what we all are looking for. So why is it so easy to become passive and wait until somebody tells us what to do? Let us take this challenge of exploring a collective situation instead.

i tenemos distintos orígenes y la única forma de progresar es reconocerlo, y paciencia en el proceso – cada cosa necesita su tiempo y cuanto más abierto e impreciso sea, más cosas pueden ocurrir. Si aceptamos el reto y no nos abruma, seguiremos intentándolo y asomando nuestras cabezas. Nos arriesgamos. Esto tiene que ver con empezar de cero sin tomar el camino seguro. Este obsequio es esencial en cualquier proceso, pero a menudo se presenta en dosis pequeñas...

¿Cómo lidiar con todo esto, cuando no hay cinco, sino veinticinco voces gritando, incluyendo la del coreógrafo? Quizás el mayor reto para un bailarín es imaginarse a uno mismo como parte de algo más grande, una parte de un todo, en vez de verse como solista brillando sólo bajo un foco. Así pues, como miembro de un grupo, tenemos una responsabilidad. De alguna manera, todo el grupo depende de ti: tu paciencia, tu energía, tu motivación y tus aportaciones. Creo que todos perseguimos retos. Entonces, ¿por qué es tan fácil permanecer pasivos y esperar hasta que alguien nos diga qué debemos hacer? Por tanto, aceptemos este reto de explorar una situación colectiva.



*We invited two young composers to the project who were already quite experienced with writing larger forms and working with professional musicians. Because of this, my talks with them were mainly focused on the working process and the extreme circumstances for the performances. We discussed the placement of the musicians on the stage, the audibility of the music for the dancers and the public, and the intrinsic qualities of the compositions. We are now rehearsing and recording at the same time, sometimes bit by bit, in order to create a workable recording for the choreographers.*

**Wim Boerman**



*Hemos invitado al proyecto a dos jóvenes compositores con una reconocida experiencia en la creación de grandes piezas y en el trabajo con músicos profesionales. Es por ello por lo que nuestras conversaciones se han centrado principalmente en el proceso laboral y en las circunstancias extremas para las actuaciones. Hemos hablado de la ubicación de los músicos en el escenario, de la audibilidad de la música para los bailarines y para el público, y las cualidades intrínsecas de las composiciones. Ahora estamos ensayando i grabando al mismo tiempo, paulatinamente, con el objetivo de crear una grabación práctica para los coreógrafos.*

**Wim Boerman**

# ON WORKING WITH GEORG REISCHL

## TRABAJAR CON GEORG REISCHL

### Susanne Grau

In the beginning of the process, **Georg Reischl** showed us a phrase that constitutes the basic material of the piece. This phrase can be divided into two parts. The first part deals very much with articulation and coordination of the extremities, clarity of direction in space, and musicality. The second part consists of an arm combination in which we practice the fluidity of the spine and the oppositions within the body. We danced this material very often and emphasized different aspects of it in order to establish the movement quality in our bodies and to understand its underlying principles. For the development of further movement material, we have been in charge of ourselves. For example, we individually created leg phrases matching the arm phrase of the main combination. Quartets and duets began emerging from the main phrase. Then everyone had the task to choose a part of the phrase and transfer it onto the body of a partner. The failure inherent in this task was the ground for more creation. Such a task cannot be solved properly because everybody had to perform a different part and also simultaneously try to guide each other. What remained, however, were the intentions. The intentions of the movements have to be certain in order to have clarity. Therefore, we did exercises that sharpened our perception and became a way of touching and accessing the movement. "How do you approach something? Articulate your body! Make accurate decisions! What feels weak in your head will look weak in your body! Don't become an idea of something!" Georg repeatedly said. What was important was that we did not try to simply reproduce something, but that we used these tools to help us make decisions, to create our own piece.

### Susanne Grau

Al principio del proceso, Georg Reischl nos mostró una expresión que constituye el material básico de la obra. Esta expresión se puede dividir en dos partes. La primera parte tiene mucho que ver con la articulación i la coordinación de las extremidades, la claridad de la dirección espacial, y la musicalidad. La segunda parte consiste en una combinación de brazos en la que se practica la fluidez de la espina dorsal y las contradicciones del cuerpo. Hemos bailado esta expresión en muchas ocasiones y hemos resaltado diversos aspectos para establecer la calidad del movimiento en nuestros cuerpos y entender sus principios más destacados. Para el desarrollo de más material de movimiento, nos hemos ocupado de nosotros mismos. Por ejemplo, individualmente hemos creado expresiones de piernas junto con expresiones de brazos de las combinaciones principales. Los cuartetos y los duetos comenzaron a partir de las expresiones principales. Entonces, nuestra labor se basaba en que todos elegíamos un parte de la expresión y la transferíamos al cuerpo de un compañero. El error intrínseco en esta tarea derivó en la razón de próximas creaciones. Tal labor no se pudo solucionar de manera adecuada, puesto que todos tenían que interpretar partes diferentes y al mismo tiempo intentar guiarse los unos a los otros. No obstante, la intención es lo cuenta. Las intenciones de los movimientos deben ser perfectas para mostrarse nítidas. Por ello, realizamos ejercicios para perfeccionar nuestra percepción y fue una manera de tocar y alcanzar el movimiento. George reitera, "¿Cómo podemos aproximarnos a algo semejante? ¡Articula tu cuerpo! ¡Toma decisiones acertadas! ¡Si la cabeza se siente débil, el cuerpo se muestra débil! ¡No seas la idea de algo!". Lo más destacable fue que nosotros no intentamos simplemente reproducir algo, sino que utilizamos estas herramientas para ayudarnos a tomar decisiones, a crear nuestra propia obra.



# PUSHING BOARDERS OF THINKING AND MOVING – ON THEORETICAL FRAMING ACERCA DEL MARCO TEÓRICO DE CROSSOVER 55/2 – INTERNATIONALLY MIXED

## **Yvonne Hardt I – ON THINKING**

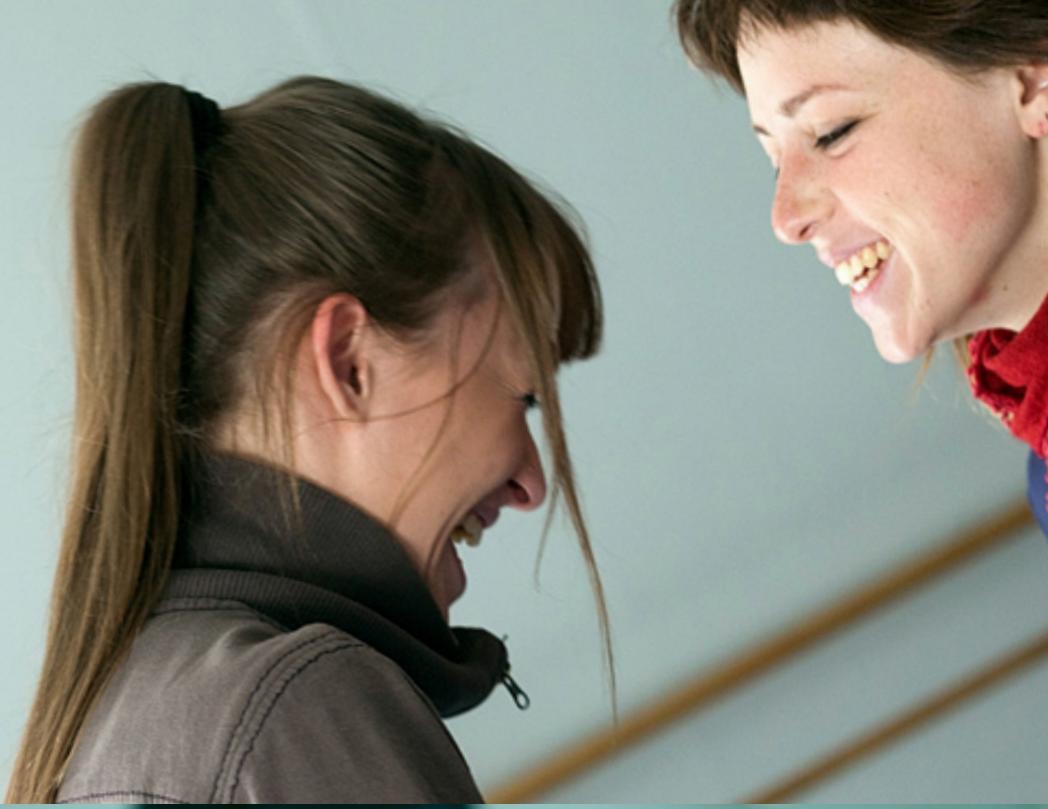
The idea of a theoretical framing for **crossover 55/2 – internationally mixed** was born out of the experience that the learning processes in dance education involve more than just practical training and choreographic experience. To think of a theoretical frame is to add another pedagogical layer to this project; a layer that works subtly in a recursive manner with the choreographic process without explicitly naming its applicability, but rather by generating space for reflections and for transfers.

Theory is here also conceived as an intrinsic part of practice. What we think necessarily influences and shapes what we are able to do physically. With thinking, I do not mean that we are always aware of it or that it is about conscious choices, but rather that thinking is also something that is embodied in the way we have trained and learned our movements. For instance, learning ballet does not only involve training pliés, or battements but also learning certain terminologies and aesthetic ideals – like the long line and the lightness of movement – until they become internalized. It is not any different with contemporary or re-

## **Yvonne Hardt I – SOBRE EL PENSAMIENTO**

La idea de un marco teórico para **internationally mixed crossover 55/2** surgió de la experiencia en los procesos de aprendizaje en la educación de la danza, puesto que suponen más que un entrenamiento práctico i una experiencia coreográfica. Pensar en un marco teórico es añadir otro nivel pedagógico a este proyecto; un nivel que trabaja sutilmente con una actitud recursiva en el proceso coreográfico sin expresar explícitamente su relevancia, sino generando espacio para las reflexiones, las transferencias y para el planteamiento de preguntas.

La teoría también se concibe como una parte intrínseca de la práctica, es decir, son dependientes la una de la otra. Nuestros pensamientos influyen y modelan lo que somos capaces de llevar a cabo físicamente. Con pensar no quiero decir que siempre somos conscientes de ello o que se trata de elecciones conscientes, más bien que los pensamientos también se plasman en la manera de entrenar i aprender los movimientos. Por ejemplo, aprender a bailar ballet no solo implica aprender a realizar pliés, tendus, o battements, sino que también se aprende terminología e ideales estéticos – como



lease-based trainings, in which we are encouraged to feel, and in which anatomical and sensory information is given while we learn our movements. An aesthetic ideal of efficient movement is developed along these lines.<sup>1</sup>

Accordingly, to expand the potential of students' capacity to work within choreographic processes also involves uncovering tacit structures of thinking behind the (movement) choices we make. In this context the category of gender seemed helpful in thinking about making incorporated norms, standards, and aesthetic preferences apparent. As such, gender was envisioned in this project as a tool for generating questions rather than a theme that students or choreographers should work with. More so, in an environment where three different cultural and training contexts merged, it was highly pertinent to step back from one's own preferences and to encourage thinking beyond binaries of right or wrong, good or bad movement – and encourage an interest in how different movement choices come into being and why it is sometimes so hard to let go of one's preferences.

Part of this theoretical framing were lectures on gender concepts,<sup>2</sup> the task to reflect in creative responses on the project and also two day practical-theoretical workshops, which I would like to discuss in more detail here. Under the title of Thinking, Doing and Exploring (with) Gender, I worked with the students on a series of improvisational exercises, along with their reflections and discussions of related texts.<sup>3</sup>

## II – ON IMPROVISATION

Before working on texts with students, I like them to experience questions of aesthetics, incorporated patterns, and modes that restrict our notion of action and dancing through physical exercises. Improvisation is a good site to reflect on these incorporated preferences and aesthetic ideals. Without much inhibition and structuring rules, improvisation rarely leads to new movements but rather demonstrates what students or performers can already do very well.<sup>4</sup> Accordingly, the question is: how can students become aware of these incorporated patterns of movement? This is especially paramount for the artistic projects of choreographers like Iván Pérez and Georg Reischl who extensively work with improvisation to generate movement material.

líneas largas o la ligereza de los movimientos – hasta que se consigue hacerlos internacionales. No existen diferencias entre los entrenamientos clásicos o los libres, en los que estamos alentados a sentir, y en los que se transmite información anatómica y sensorial al mismo tiempo que aprendemos los movimientos. En estas líneas diseñamos un ideal estético del movimiento eficiente.<sup>1</sup>

En consecuencia, desarrollar el potencial de la capacidad de los estudiantes para trabajar en los procesos coreográficos también incluye generar pensamientos y estructuras tácitas reveladoras del pensamiento tras las elecciones (de movimiento) que realizamos. En este contexto, la categoría del género parece útil cuando pensamos en incorporar normas, estándares y preferencias estéticas. El "género" como tal se preveía en este proyecto como una herramienta para generar cuestiones más que como un tema que tenían que trabajar estudiantes o coreógrafos. Además, en una atmósfera en la que confluyan tres contextos culturales y de entrenamiento diferentes era altamente pertinente dar un paso hacia atrás en nuestras preferencias e intentar pensar en contraposiciones entre el bien o el mal, buenos o malos movimientos – pero estar interesado en cómo las elecciones de movimientos diferentes se convierten en ser, y entender por qué a veces es tan duro desprenderte de las preferencias de uno mismo.

Parte de este marco teórico se ha abordado en las charlas sobre conceptos genéricos,<sup>2</sup> con el objetivo de reflexionar sobre las respuestas creativas en las fases individuales del proyecto – podéis encontrar muchos ejemplos en este libro – y también dos días de talleres prácticos y teóricos, los cuales me gustaría ampliar con más detalles. A partir del libro Thinking, Doing and Exploring (with) Gender he llevado a cabo con los estudiantes una serie de ejercicios de improvisación, junto con sus reflexiones y argumentos sobre textos relacionados.<sup>3</sup>

## II – SOBRE LA IMPROVISACIÓN

En el trabajo con los estudiantes, antes de abandonar los textos, me gusta que experimenten cuestiones estéticas, patrones incorporados, y modos que restringen la noción de la acción y del baile a través de ejercicios físicos. La improvisación es un buen ejercicio para reflexionar sobre las preferencias incorporadas y los ideales estéticos. Sin inhibiciones y reglas de elaboración, la impro-

One improvisation task I like to do for the beginning is a three-step exercise where students work in couples. In the first round one person sits and tells the other person from which body part s/he should move. The idea is that the rest of the body only follows when it is physically needed. So it is also an exercise in isolation and sequencing, meaning that one neither blocks the body nor starts moving with more than one body part immediately, rather one senses how far one can twist the arm backward before a turn needs to happen, how far forward one needs to lean before a step needs to take place. In the second version, the partner does not call out the body part but is actively leading it through touch, and in the third round the person being led additionally closes her/his eyes. Body parts can and should alter in all three phases – though not too often and not when a difficult position is reached as an easy way out. Sometimes another group is just watching to share what they saw from the outside. During and after the different versions there is always time taken to share general observations and to give feedback.

While different students perceive and experience this exercise quite differently, there is, nonetheless, a tendency one can describe for every group that does this exercise for the first time. In the first round, when students are only told from where to move, it is hard to say from the outside which body part is leading. Even if one can guess which part it is, one discovers, for example, that while they are leading from the head, arms or legs start simultaneously to move. The quality and their prior preferences and training do become very visible. In the second round, students become more precise, but the leading is still more difficult than in the third version where students cannot anticipate where movements are going due to their closed eyes. It also becomes easier to follow, once a feeling of security with the partner is established. It is in this version where the task is most precise and where students are most often surprised by movements that they did not anticipate.

This exercise can be also taken as a starting point to reflect more generally on how we learn movement, or on the dominance of vision vs. sensing in training, as Katarina Kleinschmidt expands on in her article in this publication,<sup>5</sup> but here I would like to focus more on what is possible to ask in regard to aesthetic norms and gender. Most students will

visación difícilmente puede llegar a movimientos nuevos pero demuestra aquello que los estudiantes y artistas son capaces de hacer a la perfección.<sup>4</sup> Por consiguiente, la pregunta es: ¿Cómo pueden los estudiantes ser conscientes de estos patrones incorporados de movimiento? Esto resulta de suma importancia para los proyectos artísticos de coreógrafos como Iván Pérez y Georg Reischl, quienes trabajan en gran parte con la improvisación para generar material de movimientos.

Uno de los trabajos de improvisación que me gusta hacer para empezar es un ejercicio de tres fases en el que los estudiantes trabajan en pareja. En la primera fase una persona se sienta y le dice a la otra persona a partir de qué parte del cuerpo se debe mover. La idea es que el resto del cuerpo solo siga el movimiento cuando sea físicamente necesario. Así que también es un ejercicio de aislamiento y de ordenamiento, lo que significa que ni se bloquea el cuerpo ni empieza a mover más de una parte inmediatamente, sino que se siente hasta que punto se puede torcer el brazo hacia atrás antes de doblarlo, cuánto se puede inclinar hacia delante antes de llegar a tener que dar un paso al frente. En la segunda versión, el compañero no hace uso de una parte del cuerpo pero lo dirige activamente a través del tacto, y en la tercera fase la persona que es dirigida también cierra los ojos. Las partes del cuerpo pueden y deben alterarse en las tres fases – aunque no muy a menudo y no cuando se alcanza una posición difícil como una salida. En ocasiones hay otro grupo que solo actúa como espectador para compartir lo que ven desde una perspectiva externa. Durante las diferentes versiones y, posteriormente, siempre hay tiempo para compartir perspectivas generales y para proponer comentarios críticos.

Mientras diversos estudiantes perciben y experimentan este ejercicio de maneras muy diversas, hay, no obstante, una tendencia que se puede describir para cada grupo que realiza este ejercicio por primera vez. En la primera fase, cuando los estudiantes reciben instrucciones sobre la parte del cuerpo que se mueve, es difícil decir desde fuera qué parte es la que dirige. Aunque alguien pueda acertar de qué parte se trata, descubre que, por ejemplo, aunque sea la cabeza la que dirige, los brazos y las piernas empiezan a moverse simultáneamente. La calidad y sus preferencias primordiales

discover through this exercise how difficult it is to leave their patterns of movements – because the arm just wants to move. More importantly here, they also voice – especially in regard to the first version where they need to think about which body part to lead – that it feels awkward when one is not in flow and not ‘really’ dancing. From here one can start a discussion: what does real dancing mean? What are the ideals? Does the perspective of the movers converge with the perspective of those who only watch? What did they find interesting to watch? Do they prefer to see flow, or do they like surprising or awkward appearing movements? Are there differences in what people believe to be beautiful?

When students repeatedly voice during the reflection that something ‘works’, and one asks them what they mean by it, they usually refer to a smooth flow of movement. However, when considering which movements they found interesting to observe or which made them laugh while watching – some acknowledge that moments of conflict, of ‘not fitting’ or of awkwardness were more exciting. From an outside perspective or a viewing perspective, ‘it works’ might mean quite different qualities. Thus, a simple phrase like ‘it works’ already depends on aesthetic conventions, more so than on physical questions of ability regarding what is asked of a performer. It also varies according to the position within a choreographic project (for instance dancer vs. choreographer). Through reflecting on the differences between one’s own personal feeling to a situation and that of the outsider position, I want to encourage a space where performers abstract from themselves and see what they do as part of a larger choreographic field.

Interestingly, one can also discover a clear gender division in dealing with the exercise. Despite the fact that male and female students of all three programs do not appear to be clinging to traditional gender norms, and most of them – if asked – would perceive themselves as emancipated and having not been affected by a gendered education or upbringing, in the workshop one can clearly detect a difference in how they react to the task-oriented improvisation: there is a gender division visible in the sense that women very often are more precise in fulfilling the task but are also more attuned to what one might consider a flow of movement and more aesthetic choices, while the men transgress

y el entrenamiento se hace claramente visible. En la segunda fase, los estudiantes son más precisos, pero la dirección es todavía más difícil que en la tercera versión en la que los estudiantes no pueden anticiparse a la dirección del movimiento, puesto que tienen los ojos cerrados. No obstante, parece fácil seguirlos, una vez se establece un sentimiento de seguridad con el compañero. Es en esta versión donde la tarea es más precisa y donde los estudiantes más se sorprenden por los movimientos que no pueden predecir.

Este ejercicio se puede realizar como punto de partida para hacer una reflexión más genérica sobre cómo aprendemos los movimientos, o sobre el dominio de la visión frente al sentimiento del entrenamiento, tal como Katarina Kleinschmidt amplía en su artículo de esta publicación,<sup>5</sup> pero llegados a este punto me gustaría centrarme en lo que es posible preguntar al respecto de normas estéticas y género. La mayoría de los estudiantes descubrirán a través de este ejercicio la dificultad de abandonar sus patrones de movimientos – ya que lo único que quiere el brazo es moverse. Lo más importante aquí es que ellos dicen – especialmente refiriéndose a la primera fase en la que necesitan pensar qué parte del cuerpo dirigir – que se sienten extraños cuando no fluyen y no bailan “realmente”. A partir de aquí, se puede iniciar el debate: ¿qué es el baile real? ¿Cuáles son los ideales? ¿Coincide la perspectiva de los participantes en la actividad con la de los espectadores? ¿Qué resaltan de lo que ven? ¿Prefieren ver cómo fluyen, o les gustan los movimientos aparentemente sorprendentes o difíciles? ¿Hay diferencias en lo que perciben como bonito?

Cuando los estudiantes expresan repetidamente durante la reflexión que algo “funciona”, y se les pregunta qué quieren decir con eso, suelen referirse a la suave fluidez de los movimientos. No obstante, cuando consideraban qué movimientos encontraban interesantes o los que les provocaban una carcajada – algunos admiten que los más sorprendentes eran los momentos de conflicto, los que no se ajustaban o los delicados. Desde una óptica exterior, “funciona” puede referirse a diversas características. Así, una única palabra como “funciona” depende de una convención estética, más que de cuestiones físicas o de habilidad a propósito de lo que se pregunta sobre un artista. También varía dependiendo de la posición dentro de un proyec-

the rules and are not so concerned with either pleasing the teacher or clear aesthetic conventions. Problematising gender then really means to consider it as a field of action and relation more than physical appearance or ability. In such a context, it is necessary to open to female students the possibility of transgressing aesthetic preferences and also to show their male partners that sticking to the rules might help them to acquire a wider range of movement choices and qualities. But how do we become aware of the patterns we use when we think that we are making 'free' choices? How do we learn to cherish doing that which we are not used to and doing what we might not think is beautiful or pleasurable? These are some of the questions I wanted to raise rather than hoping to answer them.



### III – ON GENDER

Gender is a great category to demonstrate how social, cultural, and political perceptions shape how the body materializes through performance. At least it is if one thinks of gender not so much as a role played by a body or something that is marked on an already given body. Rather it is important to think of the body as something in flux and shaped by repetitive forms of doing and thinking – something similar to an understanding of gender as Judith Butler has proposed originally in her essay "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". Reading such a text with students is challenging and definitely arouses discussion and controversy – especially if one tackles the main point of her thesis that suggests that there is no gender or sex division prior to enculturation:

*Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation be-*

to coreográfico (por ejemplo, un bailarín frente a un coreógrafo). A través de la reflexión en las diferencias entre el sentimiento personal de uno mismo ante una situación y de una posición externa, me gustaría fomentar un espacio donde los artistas pudieran evadirse de ellos mismos y vieran su trabajo como parte de un gran campo coreográfico. Problematisar el género significa considerarlo como un campo de acción y relación más que como una apariencia o habilidad física. En este contexto, mostrar a los estudiantes la posibilidad de transgredir las preferencias estéticas y también enseñar a sus compañeros que ceñirse a las reglas puede ayudarles a obtener una gama más amplia en la elección y calidad de movimientos. ¿Cómo podemos ser conscientes de los patrones que utilizamos cuando pensamos que estamos haciendo elecciones "libres"? ¿Cómo aprendemos a valorar lo que no estamos acostumbrados a hacer y a hacer lo que puede que no consideremos bonito o agradable y que, sin embargo, puede serlo? Éstas son algunas de las cuestiones que me gustaría lanzar en vez de esperar a responder.

### III – SOBRE EL GÉNERO

El género es una gran categoría para demostrar como las percepciones sociales, culturales y políticas determinan como el cuerpo se materializa a través de las actuaciones. Al menos lo es si pensamos en el género no como un juego de roles por un cuerpo o algo que deja impronta en un cuerpo ya dado. Más bien, es importante pensar en el cuerpo como algo en estado de cambio y determinado por maneras de hacer y de pensar repetitivas – una forma semejante de entender el género como Judith Butler ha propuesto originariamente en su obra *Actos performativos y constitución del género*: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Leer este trabajo con los estudiantes resulta alentador y definitivamente motiva discusión y controversia – especialmente si alguien aborda el punto principal de su tesis, en la que sugiere que no hay diferencia de género ni de sexo antes de la enculturación:

*Significativamente, el género es instituido por actos internamente discontinuos, la apariencia de sustancia es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana,*

*tween such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.*<sup>6</sup>

There is no stable physical identity on which to ground gender differences, but the stability is an effect created through repetitive actions, by sanctions and shared fictions. Accordingly, even the biological understanding of different sexes is for her only a social construct, one that hides its genesis.

Butler distances herself with her view from a feminist perspective that had championed the worthiness of feminine characteristics and the achievements of women in creating the establishment of women's studies in the 1970s.<sup>7</sup> She also distanced herself from a gender theoretical perspective that had established the two different categories of sex and gender, according to which the first means the biological sex and the second category the social and acquired role and behavior. While this theory wanted to break up the determinacy of what female characteristics and behaviors are, showing how conceptions of gender changed historically and culturally, it nonetheless suggested a biologically given difference. Despite her radical perspective, Butler does not challenge that there are biological differences and, more so, she does not doubt the lived reality and differences that women experience in society. However, she challenges us to ask where we locate the markers for this difference, how we construct certain body features as the sole ground for them. Why is a woman of 80 years of age, who is probably biologically a lot more different to me than my twin brother, nonetheless grouped with me on the basis of biological similarity? Butler proposes that this focus of sex as a marker for difference is thus also a construct of a society that needs to keep up the heterosexual matrix in order to procreate and thus belongs to a wider range of sexual regulations and taboos, as for instance against incest, etc. In this sense, then, biological sex is a construct as well. To understand Butler's argument it might be helpful to consult other historical examples and research.



*includiendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia. Y si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género.*<sup>6</sup>

No hay una identidad física estable en la que basar las diferencias de género, pero la estabilidad es un efecto creado a partir de acciones repetitivas, mediante las sanciones y las ficciones compartidas. Por consiguiente, incluso el entendimiento biológico de diferentes sexos es para ella un mero concepto social, que oculta su génesis.

Butler se distancia desde un punto de vista feminista que ha defendido la dignidad de las características feministas y los logros que han conseguido las mujeres estableciendo los estudios de las mujeres en 1970.<sup>1</sup> Ella también se distancia de una perspectiva teórica respecto al género que ha establecido la dicotomía entre sexo y género, en función de la referencia que hace la primera al sexo biológico y la segunda al papel y al comportamiento social adquirido. Mientras esta teoría pretendía romper la determinación de lo que son las características y los comportamientos feministas, mostrando como han cambiado las nociones del género histórica y culturalmente, sin embargo proponía una diferencia biológica. A pesar de su punto de vista radical, Butler no niega que haya diferencias biológicas y, es más, no duda de la realidad y las diferencias existentes que experimentan las mujeres en la sociedad. No obstante, nos anima a preguntarnos dónde radican los indicadores de estas diferencias, cómo construimos ciertos rasgos corporales como única razón para ello. ¿Por qué una mujer de 80 años de edad y yo pertenecemos al mismo grupo biológico según la similitud biológica, si es posible que biológicamente se parezca a mí menos que mi hermano gemelo? Butler propone que el hecho de destacar el sexo como un marcador de diferencias también supone la creación de una sociedad que necesita mantener la matriz heterosexual con el fin de procrear y con ello pertenecer a una amplia gama de normas sexuales y tabúes, como por ejemplo contra el incesto, etc.). En este sentido, el sexo biológico es también una construcción. Para entender el argumento de Butler

While all societies distinguish between male and female, the basis on which this is done was not always grounded in the ideal of opposite or discrete sexes. Thomas Lacquer for instance highlighted in his book *The Making of Sex* that in antiquity there existed the belief that the sexual organs were the same but simply not turned outward in women, because of her 'colder' nature. Differentiation took place on the basis of perceived differences of 'heat'. Accordingly, it was also easier to explain why some women seemed more 'manly' and some men more 'female-like' than others; they simply varied in their status of heat. Even when anatomical drawing appeared for the basis of dissection in the 16th century, these images still portrayed the female sexual organs as an inverse penis.<sup>8</sup> That means one discovers within nature what one believes to see. So the idea of biologically different sexes could only appear within the bourgeois ideology of different spheres for women and men. Of course – as some students suggested – one can simply argue that these societies did not know yet and did not have the means to decipher the body. However with the understanding of DNA, it becomes even clearer how many more similarities exist between the sexes than differences. So the lines and locations of where we draw the line of difference, why we highlight certain differences as important and ignore others are socially constructed.

More so, Butler's concept of gender is for the dancer and performer of interest because she presents a theory of performance where actions are necessary to reiterate the gender norm. She proposes a matrix of how the materiality of the body is shaped according not only to belief systems in a society, but one that acknowledges that the body is an unstable site, that materialization is never fixed – and as such it is very close to the experience dancers have: it encourages asking how actions and norms function to create a body and its moving potentials – how they materialize over time. It is not a question of how the body looks – but how it moves, what potential it has, how it can place itself in relationship to others.

#### **IV – ON CHALLENGES**

Reading Butler with students is not about necessarily convincing students of that perspective but to generate discussion about physical norms and search for an understanding of performance and performativity. Beyond the content, reading

puede ayudar consultar otros ejemplos y trabajos históricos. Mientras que todas las sociedades distinguen entre hombres y mujeres, la base de esto no siempre se basa en el ideal de sexos opuestos o discretos. Thomas Lacquer por ejemplo resaltó en su libro *The Making of Sex* que en la antigüedad existía la creencia que los órganos sexuales de los hombres simplemente no salían hacia afuera en las mujeres por su naturaleza "más fría". La diferencia llegó basándose en el calor. De esta manera, era más fácil explicar porque algunas mujeres parecían más "masculinas" y algunos hombres más "femeninos" que otros; simplemente varia el estado de calor. Incluso cuando apareció el dibujo anatómico como base de una disección en el siglo XVI, esas imágenes retrataban los órganos sexuales femeninos como un pene invertido.<sup>8</sup> Esto significa que se descubre dentro de la naturaleza lo que se cree ver. De manera que la idea de sexos biológicamente diferentes solo pudo aparecer dentro de la ideología burguesa de diferentes esferas para mujeres y hombres. Por supuesto – como sugirieron algunos estudiantes – se puede simplemente argumentar que estas sociedades todavía no conocían ni podían descifrar el cuerpo. Sin embargo, con la comprensión del ADN, resulta más claro todavía cuantas similitudes existen entre los sexos en lugar de diferencias. De forma que las líneas y localizaciones de donde marcamos la línea de la diferencia, de porque resaltamos ciertas diferencias como importantes e ignoramos otras se construyen socialmente. Lo que es más, el concepto de Butler de género es interesante para el bailarín y el actor por que presenta una teoría de la representación donde las acciones son necesarias para reiterar la norma del género. Propone una matriz de cómo la materia corporal se forma no sólo en los sistemas de creencias en una sociedad, sino la que reconoce que el cuerpo es un lugar inestable, la materialización nunca está fijada – y como tal, está muy cercana a la experiencia que tienen los bailarines: fomenta cuestionar cómo las acciones y las reglas funcionan para crear un cuerpo y sus potenciales de movimiento – cómo se materializan en el tiempo. No es una cuestión de cómo es el cuerpo, sino cómo se mueve, qué potencial tiene, cómo se puede colocar en relación con otros.

#### **IV – SOBRE LOS RETOS**

Leer a Butler con los alumnos no significa necesariamente convencerlos de esa perspectiva sino generar debate sobre las normas físicas y buscar

Butler is also a wanted challenge in what it means to understand texts and to encourage a thinking that is different from what one has previously encountered. Often readers come to a text wanting to find what they already know – not unlike our preferences in physical tasks. **However, text work is a potential to alter the reader, to detach oneself from what one knows and allow for a second to adopt or hear the voice of somebody else, in a sense to expand what one knows and is.** Text work that goes beyond an associative talk or personal associations, but keeps on asking how and what an author is precisely saying – or why s/he is not saying it in a simpler manner – can allow one to step back from oneself, to become another. I find there is a correspondence between the ability to step back from one's own thoughts and the ability in a performance to perceive the structure and choreographic needs of the performance. These are often not identical with the simple pleasure of moving or with one's own interests. I am sure one can learn the pleasure of withholding while performing. It becomes a skill that Adam Benjamin describes in his text Making an Entrance as one of the hidden capabilities – a not so easily visible skill and virtuosity that is required in improvisational work.<sup>9</sup> Whenever we encounter difficulties with the task, when neither understanding nor moving comes easily, an opening is created for learning and with some luck also a chance for re-learning and un-doing.

## V – ON HIERARCHIES

Generated both through this discussion and the text by Benjamin about dance inclusive practices of different abilities, I propose a fourth version of the exercise from beginning. Now the student leading the other person closes her/his eyes. Usually the outcome is quite different from the challenge that many believe it is when they hear the task. After a few slower moments of finding a way of moving somebody with closed eyes, one does not clearly see anymore that the leader is blind, instead one sees dancers moved from body parts not seen before – because they are truly arbitrarily chosen without the filter of where we are allowed to touch. We see movement constellations that the 'leaders' did not envision, and there is no attempt to make the person following stick to an idea of a movement path. Rather one sees groping and pulling, wherever it takes place. After students have laughed quite a bit while watching, there can be

un entendimiento de la actuación y de la "performatividad". Más allá del contenido, leer a Butler también requiere un desafío en cuanto que implica entender textos y anima un pensamiento que es diferente del que se ha tenido antes. A menudo los lectores se aproximan al texto queriendo encontrar lo que ya saben – no de manera diferente a nuestras preferencias en tareas físicas. Sin embargo, el trabajo textual es un potencial para alterar al lector, para apartarse de lo que se sabe y permitir durante un segundo adoptar o escuchar la voz de otra persona, en el sentido de expandir lo que uno sabe y es. El trabajo textual que va más allá de la charla asociativa o asociaciones personales, que continua preguntando qué y cómo es lo qué dice el autor – o por que no lo dice de una forma más sencilla – permite alejarse de uno mismo para ser otro. Hay una correspondencia entre la habilidad de alejarse de los propios pensamientos y la habilidad de percibir la estructura y las necesidades coreográficas de la actuación, que no son frecuentemente idénticas al simple placer de moverse o de los propios intereses. Estoy seguro que se puede aprender el placer de ocultarse mientras se actúa. Se convierte en una habilidad que Adam Benjamin describe en su texto Making an Entrance como una de capacidades ocultas – una habilidad y virtuosismo no fácilmente visible que se requiere en el trabajo de improvisación.<sup>9</sup> Siempre que nos encontramos con dificultades en la tarea, cuando ni el entendimiento ni el movimiento es fácil, se crea una apertura al aprendizaje y, con algo de suerte, también una oportunidad para volver a aprender y deshacer.

## V – SOBRE LAS JERARQUÍAS

Generado tanto a través de esta reflexión y el texto de Benjamin sobre las prácticas inclusivas de la danza de distintas habilidades, propongo una cuarta versión del ejercicio desde el principio. Ahora el estudiante que dirige a otra persona cierra los ojos. Normalmente el resultado es bastante diferente del reto que muchos piensan que es cuando escuchan la tarea. Después de unos momentos más lentos de encontrar una manera de mover a alguien con los ojos cerrados, uno ya no ve claramente que el que dirige está ciego, sino que ve bailarines que se mueven desde partes del cuerpo que no se habían visto antes – porque son elegidos de manera verdaderamente arbitraria sin el filtro de donde se nos permite tocar. Vemos constelaciones de movimiento que los "que dirigen" no han previsto, y no se

more questions asked: What are the hierarchies of touching and seeing, who do we believe is able to be the active part? What are our notions of control and who can have control of movement? What are the body parts that we prefer to move or touch? Why so? What norms structure these hierarchies?

intenta hacer que la persona siga con la idea de una ruta de movimiento. Más bien uno se ve tanteando y empujando en cualquier lugar. Cuando los alumnos se han reído un poco al observar esto, se preguntan otras cuestiones: "¿Cuáles son las jerarquías del tacto y de la vista?, ¿Quién pensamos que es capaz de ser la parte activa?, ¿Cuáles son nuestras nocións de control y quien puede tener el control del movimiento?, ¿Qué partes del cuerpo preferimos mover o tocar?, ¿Por qué? ¿Qué reglas estructuran estas jerarquías?

1.\_For an extensive analysis of how different trainings construct different "bodies of ideas" see Susan Leigh Foster: "Dancing Bodies", in: Jane Desmond (Ed.) : Meaning in Motion, Durham [etc.] 1997, 235-257.

2.\_Symposium at the Center for Contemporary Dance Cologne: Choreographie-Medien-Gender, 1.-3.7.2011, see also article by Katarina Kleinschmidt in this publication.

3.\_Ann C. Albright: *Choreographing Difference: Body and Identity in Contemporary Dance*, Hanover, NH 1997, 28-55; Adam Benjamin: *Making an Entrance. Theory and practice for disabled and non-disabled dancers*, New York 2002, 43-48; Judith Butler: "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: *Theatre Journal*, 40. 4, Baltimore Dec. 1988, 519-531, available online:  
<http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>

4.\_For more see Yvonne Hardt: "A Relational Perspective on Dance and Theory – Implications for the Teaching of Dance Studies", in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Ed.): *Dance [and] Theory*. Forthcoming Bielefeld 2012.

5.\_See Kleinschmidt in this publication.5

6.\_Butler, 520.

7.\_See Luce Irigaray: "This sex which is not one", in: Elaine Marks/Isabell de Courtivron (Ed.): *New French Feminism. An Anthology*, New York 1981, 96-104.

8.\_See Thomas Lacqueur: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge Mass. 1990, 82.

9.\_See Benjamin, 44.



### (DIS) COVERING BODIES

*In a long section of Pineapple we wear skin-colored costumes. While the male dancers undress to their briefs, we female dancers wear leotards. The movement here is meant to have an animalistic character and to show details of the body. But even though it is skin-colored, the fabric still hinders the sight of skin, muscles and bone structure. What does it mean for us if all the upper body is covered? When at the end of the piece one of the female dancers is shown naked, the lights are dimmed so that she is not seen clearly. Why is it not possible to show the upper body of a woman without any 'filters', thereby treating all bodies on stage equally? What kind of statement is made by the 'love duet' between a male and a female wearing red costumes, accompanied by mellifluous music? This project made me reflect on the impact costumes can have on our work as dancers, and I tried to find ways of dealing with my movement in order to be as visible as the uncovered dancers.*

Susanne Schneider



### (DES) CUBRIENDO CUERPOS

*En una amplia sección de Pineapple llevamos trajes del color de la piel. Mientras los bailarines se quedan en calzoncillos, las mujeres llevamos leotardos. El movimiento aquí ha de tener un carácter animal y mostrar detalles del cuerpo. Pero aunque es del color de la piel, el tejido oculta la vista de la piel, de los músculos y la estructura ósea. ¿Qué significa para nosotros si la parte superior de nuestros cuerpos está tapada? Cuando al final de la pieza una de las bailarinas aparece desnuda, las luces se atenúan de manera que no se la ve claramente. ¿Por qué no es posible mostrar la parte superior de una mujer sin "filtros", y por tanto tratar todos los cuerpos en el escenario de la misma manera? ¿Qué tipo de afirmación se realiza por el "dueto de amor" entre un hombre y una mujer que llevan trajes rojos, acompañados de música meliflua? Este proyecto me hizo reflexionar sobre el impacto que los trajes pueden tener en nuestro trabajo como bailarines, e intenté encontrar maneras de tratar con mi movimiento para ser tan visible como los bailarines desnudos.*

Susanne Schneider

55/2





# KÖRPERBAU

BODIES UNDER CONSTRUCTION (2012)

a photographic essay by Anna-Carolin Weber

## Citations

Jean-Luc Nancy: *Corpus*, New York 2008, 150-160, 150, 152.  
In: *Corpus / Jean-Luc Nancy*; translated by Richard A. Rand;  
Perspectives in Continental Philosophy, New York 2008 Fordham University press. Page 150-160; here: p. 150 & p. 152.

*"Body to body, side to side or face to face, aligned or opposed, most often just mixed, tangential, and having little to do with each other. But that's how bodies, which properly exchange nothing, send one another quantities of signals, notices, winks, or signaletic gestures. A bearing, debonair or lofty, a tensing up, an appeal, a depression, a gravity, a flair, and whatever belongs to the categories of words like youth or old age, work or boredom, force or awkwardness... Bodies cross paths, rub up against each other, press each other. Take buses, cross streets, enter supermarkets, step into cars, wait their turn in line, sit down in movie theaters after passing in front of ten other bodies."*

**"A BODY'S MATERIAL. IT'S OFF TO ONE SIDE. DISTINCT FROM OTHER BODIES. A BODY BEGINS AND ENDS AGAINST ANOTHER BODY. THE VOID IS ITSELF A SUBTLE KIND OF BODY."**



# FLASHBACKS

## FLASHBACKS

### Natalie van den Hombergh

This project has been so intense that I will try to take you on a trip down my memory lane and let you taste the many experiences I have had in these last two months.

It started with the pre-fun. We had no idea what we were getting ourselves into, but we knew we were lucky to be chosen for this big project. The thrill of groups, schedules, flights and hostels came quick and caused a certain amount of hassle. The Germans and Spanish arrived, and then we were off to a short two weeks of working with Georg Reischl. It was April 24th when our group started the rehearsal period in Arnhem.

Arnhem: I remember being impressed by Georg's presence and the working atmosphere that he created. The group connected quite quickly. Georg made it very easy to feel comfortable because he attended to everyone in the creation process. With such a big group, some people could easily feel less appreciated, yet he managed to involve all of us equally. He knows exactly what he wants to see and how to get it from us. He had a clear structure of the days. In the morning, we would have class with him, then until lunch we would work with him on qualities. He gave us tasks, based on movement research and improvisation (even though he doesn't like this term) in order to get us in the direction that he envisioned. One day this meant working with music, the other with body awareness tasks. After lunch we would either work on the two choreographic phrases he gave us as a base for the process or work on quartets that we were creating.

Cologne: So the packing started for us Dutchies as well, and we were off to either hostel life or room sharing. Besides our daily bread, we also shared

### Natalie van den Hombergh

Este proyecto ha sido tan intenso que intentaré lleváros en un viaje por el curso de mi memoria y os permitiré saborear muchas experiencias que tuve en los últimos dos meses.

Empezó antes de la función. No teníamos ni idea de hacia dónde nos adentrábamos, pero sabíamos que éramos muy afortunados por haber sido elegidos para este gran proyecto. El entusiasmo por los grupos, horarios, vuelos y albergues apareció pronto y causó ciertos problemas. Llegaron los alemanes y los españoles y entonces nos fuimos a trabajar con Georg Reischl por un corto período de dos semanas. Fue el 24 de abril cuando nuestro grupo comenzó el período de ensayos en Arnhem.

Arnhem: Recuerdo cómo me impresionó la presencia de Georg y el ambiente de trabajo que creó. El grupo conectó rápidamente, Georg hacía fácil sentirse a gusto porque asistía a cada uno en el proceso de creación. Con un grupo tan grande era fácil que algunas personas no se sintieran tan apreciadas, pero aun así él se las arregló para integrarnos a todos por igual. Sabe muy bien lo que quiere ver y cómo sacarlo de nosotros. Tiene una clara estructura organizativa de los días. Por la mañana teníamos clase con él, después, hasta la hora de comer, trabajábamos con él las habilidades. Nos daba actividades basadas en la exploración del movimiento y la improvisación (a pesar de que a él no le gusta este término) para poder movernos en la dirección que él había visualizado. Un día, este trabajo con música, el otro, con actividades de conciencia corporal. Después de comer trabajábamos, bien en las dos expresiones coreográficas que nos dio como base para el proceso, o en los cuartetos que estábamos creando.

life together. Hostel life means sleeping, eating, traveling, breathing and sharing your whole life with other people. The number of people can differ from three up to a lot! Never a moment of closing a door and have a moment with yourself, and that means sharing emotions and moods. Even when you don't feel like it, you are constantly confronted with the fact that there are people around you. In the beginning I was afraid for my personal space; since I like to believe mine is quite big. But on the contrary, I found flexibility in ways I never imagined that I would have.

Flexibility is definitely the key word of this project. There have been so many moments and situations in which no one had any idea what would happen next, or no one would have the answer to the questions posed. Yet all being in the same vibe made life easy and manageable.

In Cologne we really started creating the piece. For me this always is one of the most interesting times in a creative process. I always wonder how choreographers make decisions. When do they decide whether it is a good picture they are creating? I asked Georg about his approach. He told me he stays in the moment and tries to feel what the stage needs. He reflects while being involved with the frame that already has been created and works from there. The ending comes when it comes; he can have a certain image about that, but it's not as if he has a final goal that is fixed. He needs to find his way to get there. He gives himself room to breathe, and I guess that is also what we felt and what made it so nice to work with him.

One of the most rewarding things I have learned from him is that dance doesn't first have to be hard and physical struggle before we reach a level that is 'acceptable'. He could find small things that he appreciated about all of us. And they could be big or small.

I realized that I find it very important to be treated and respected as a person. I'm not just a moving body; I have feelings, opinions, and characteristics that are valuable. For me it is definitely a very rewarding feeling to be appreciated for who you are and what you can contribute to a whole. Georg succeeded to give me that feeling, he created space for us to give our opinions, ask questions and to disagree if we disagreed.

Colonia: A nosotros, los neerlandeses, también nos llegó la hora de hacer las maletas y nos iniciamos en la vida del albergue o de compartir habitación. Además del pan de cada día, también compartíamos la vida. La vida en el albergue era dormir, comer, viajar, respirar y compartir tu vida entera con otra gente. El número de personas iba desde tres hasta un montón. Nunca había un momento en el que poder cerrar la puerta y tener un espacio para ti, y eso significa compartir emociones y estados de ánimo. Incluso cuando no tenías ganas tenías que afrontar el hecho de que había gente a tu alrededor. Al principio tenía miedo de no poder tener mi espacio personal porque creía que el mío era muy grande, pero encontré la flexibilidad de una manera que nunca había podido imaginar. La flexibilidad es sin duda la clave de este proyecto. Había momentos en los que nadie tenía ni idea de lo que iba a ocurrir o nadie tenía respuesta a las preguntas que se planteaban. Sin embargo, el hecho de estar todos en la misma onda hacia la vida más fácil y manejable.

En Colonia empezamos realmente a crear la pieza, para mí, uno de los momentos más interesantes en un proceso de creación. Siempre me pregunto cómo toman decisiones los coreógrafos. ¿Cuándo deciden que es buena la imagen que están creando? Le pregunté a Georg sobre su enfoque y me dijo que está presente en el momento e intenta sentir lo que necesita el escenario. Él reflexiona mientras se sumerge en la trama que ya ha sido creada y trabaja desde allí. El final llega cuando llega, él puede tener una cierta imagen sobre él, pero es como si no tuviera un objetivo final ya fijado. Necesita encontrar su manera de llegar hasta allí. Se da espacio a sí mismo para respirar y supongo que eso es también lo que nosotros sentimos y lo que hace que sea tan agradable trabajar con él.

Una de las cosas más gratificantes que he aprendido de él es que la danza no tiene por qué ser primero una lucha física dura para llegar a un nivel en que sea "aceptable". Él apreciaba pequeños detalles en cada uno de nosotros y estos podían ser grandes o pequeños.

Me di cuenta de que veía muy importante ser tratada y respetada como persona. No soy sólo un cuerpo en movimiento; tengo sentimientos, opiniones y características valiosas. Para mí, ser apreciada por quien eres y por lo que puedes aportar a un todo es un sentimiento muy gratificante. Georg

Then there was the moment in which we have a piece! Then what? We have a rough sketch/idea of what the 'end result' would look like, but where do we go from here? Georg had a few highlights to bring up:

- the music: he wanted us to own the music, to know it and to feel it.
- correlation amongst the group: we all contribute to it – if you are not present, the group will not be and the piece cannot work.
- small version: for the smaller stages scheduled in the tour we needed an adapted version of the piece.
- getting our legs active, our bodies as quick as our minds and preparing us for any possible situation.

He left for one week due to other obligations he had, so we worked with Marta. She was accurate and she had listened very well to all the comments, notes and remarks he had been given along the weeks. She took it over beautifully, mentioning that she felt just as much/little responsibility as all of us. Meaning the following: there is no hierarchy in this piece, no one is more or less important than the other person and no one has the truth. Also not her, she (as well as Georg) said "you guys know the piece way better than we do". We can only give feedback on our feelings and reflect together with you.

Valencia: The final rehearsal period begins. The first thing to be mentioned is the amazing presence of the sun. It literally gave everyone more energy. We sweated our asses off and worked as never before in the project. Time for a new hostel, different roommates, different habits and a different city. Adjusting time!! But adjusting is something that you can practice I guess, because it came quickly. And so too came the performances.

pudo darme esa sensación, creó un espacio en el que podíamos dar nuestra opinión, plantear preguntas y estar en desacuerdo.

Entonces, llegó el momento en que teníamos la pieza, ¿y ahora qué? Teníamos un esbozo de lo que sería el resultado final, pero ¿hacia dónde vamos a partir de aquí? Georg tenía algunos puntos fuertes para el planteamiento:

- Música: quería que la hicieramos nuestra, que la conociéramos y la sintiéramos.
- Correlación dentro del grupo: todos contribuimos si no estás presente, el grupo tampoco lo está y la pieza no puede funcionar.
- Versión pequeña: para los escenarios más pequeños por los que pasará la gira necesitamos una versión adaptada de la pieza.
- Activar las piernas, el cuerpo igual de rápido que nuestra mente y prepararnos para cualquier situación.

Se fue una semana por otras obligaciones que tenía, así que trabajamos con Marta. Era muy perfeccionista y escuchaba con detenimiento todos los comentarios, notas y observaciones que le hicieron esas semanas. Se lo tomó muy bien y dijo que ella sentía tan o tan poco responsable como nosotros de la obra. Con esto quería decir que en esta pieza no había ninguna jerarquía, nadie era más o menos importante y nadie poseía la verdad. Tampoco la poseía ella, tanto ella como Georg dijeron: "Chicos, vosotros conocéis la pieza mejor que nosotros". Nosotros solamente podemos hacer observaciones sobre vuestros sentimientos y reflexionar juntos.

Valencia: Empieza el último período. Lo primero que cabe mencionar es la increíble presencia del sol. Literalmente nos proporcionó a todos más energía. Sudamos la gota gorda y trabajamos como nunca en el proyecto. Era el momento de un albergue nuevo, diferentes compañeros de habitación y hábitos di-

We were so ready and the central words were 'vamos y venga'. Spirits were very high, and I indulged life to the fullest, I can say. As the premiere date quickly approached, we slowly started to realize the size of this project. There were TV and newspaper pieces, interviews and website updates – trailers were created. The premiere had 750 people and the second night 600. Just to give a rough sketch ...

The performances were a world of their own. Every night was different. Because of the live music there was no way that we could reproduce the night before. This was something that Georg said with emphasis: don't try to recreate, but allow the situation to be new again and again. And with so many technical things on the edge of going 'off', there was absolutely no other possibility. This made trusting our concentration something very precious. There has not been one performance even remotely the same to another one. The circumstances are different, there is always a part of the group playing for home, and we are 22 creatures trapped in one moment. It will always stay different.

To conclude, I can say that this has been a life experience. The numerous ways of expanding your own (little/personal) world are not imaginable. On our last night the gratitude was almost touchable and the tears that we shed over leaving each other were sincere. A week ago we were still in the middle of it and now we were all off to different ways and worlds, but who knows if we just might meet somewhere again. I hope.

ferentes en una ciudad diferente. ¡Ajustar el tiempo! Pero ajustarse es algo que se puede practicar, supongo. Y llegaron las actuaciones. Estábamos preparados y las palabras centrales eran "vamos" y "venga". Estábamos muy animados y vivíamos la vida a tope, puedo decir. Cuando se acercaba la fecha del estreno, empezamos a darnos cuenta de la importancia del proyecto. Había artículos en la televisión y en la prensa, entrevistas y actualizaciones de la página web, se hicieron anuncios. En el estreno había 750 personas y la segunda noche 600, por dar algunos datos...

Las actuaciones eran todo un mundo. Cada noche era diferente. Debido a la música en directo no se podía reproducir la noche anterior. Georg nos decía con énfasis: no tratéis de recrear, permitid que la situación sea nueva cada vez. Y con tantos aspectos técnicos a punto de "desaparecer" no cabía ninguna otra posibilidad. Esto hizo que confiar en nuestra concentración fuese algo muy valioso. Ninguna actuación tenía algo que ver con otra. Las circunstancias eran diferentes, siempre había una parte del grupo tocando en casa, y somos 22 criaturas atrapadas en un momento. Siempre será diferente.

Para concluir, puedo decir que esto ha sido una experiencia vital. Las numerosas formas de expandir el propio mundo (pequeño/personal) no son imaginables. En nuestra última noche la gratitud casi se podía tocar y las lágrimas que derramábamos al despedirnos unos de otros eran sinceras. Hace una semana estábamos en medio de todo y ahora estamos en mundos diferentes, pero quien sabe si nos volveremos a encontrar en otro lugar de nuevo. Lo espero.

**CREATIVE TOOLS**

**MUSIC, DANCE &**

# IMPROVISATION



# RETHINKING CROSSOVER 55/2 INTERNATIONALLY MIXED

# REPLANTEANDO CROSSOVER 55/2 INTERNATIONALLY MIXED

# INTERVIEW

Vera Sander in dialogue with the  
choreographers Georg Reischl and Iván Pérez

**SANDER** I am curious about your working methods. How do you define choreographic tools? And how did you use them in your process in crossover 55/2 – internationally mixed?

**PÉREZ** Tools for me are different options or strategies to support a creative process. I define them as directrices, points of views from where to look at the work, to start and follow the process. While working on the piece I used tools in different ways: A dramaturgical perspective to relate to the work was very important to give direction to the work. The psychological aspect, taking care and building the group to make sure there was a cooperative thinking was a key aspect of the process. Since I had a big group of dancers it was very important to know how it was functioning and why. The exploration of the bodies in relationship to the concept and dramaturgy as a strategy was important to find the frame of the work, the motion and expressivity.

Vera Sander habla con los coreógrafos Georg Reischl e Iván Pérez

**SANDER** Siento curiosidad por tus métodos de trabajo. ¿Cómo defines tus herramientas coreográficas? ¿Y como las has utilizado en el proceso de crossover 55/2 – internationally mixed?

**PÉREZ** En mi opinión, las herramientas son las diferentes opciones o estrategias que refuerzan un proceso creativo. Las defino como directrices; puntos de vista desde los que mirar al trabajo, para empezar y continuar el proceso. Durante el trabajo de la pieza utilicé las herramientas de diversas formas: una perspectiva dramatúrgica relacionada con la obra fue muy importante para darle dirección al trabajo. El aspecto psicológico; cuidar y estructurar el grupo para asegurarse que la idea de cooperación es un aspecto clave en el proceso. Ya que tenía un gran grupo de bailarines, era muy importante saber cómo funcionaba y por qué. La exploración de los cuerpos en relación con el concepto y la dramaturgia como estrategia resultó importante para descubrir el marco del trabajo, el movimiento y la expresividad.



A questioning thinking is a tool I used to remain critical of the work and to the ideas. It brings in a sense of rigor. These 'tools' helped to combine and connect the elements of the work and to let creativity drive freely and confidently.

**REISCHL** As a choreographer it is important to provide the dancer with enough information that s/he can make decisions clearly and independently. The dancers should not only practice movements or shapes, but will hopefully enter a way of thinking, a mentality throughout the process, which allows them to be open and aware.

**SANDER** *This brings to my mind Boris Charmatz' thoughts on the role of a dancer: "A dancer is both more, and less, than a choreographer: he is someone who works under the direction of other choreographers, who also supports more than his own work, and who knows that his body is worked upon by the work of many others, the body of his parents, the body of his teachers, the entire body of society. And if he sometimes is the interpreter of a choreographic writing, a dancer can also be just anybody, because anybody has tried, one day".<sup>1</sup> What is your perspective on the dancer as a creating person?*

Un pensamiento de cuestionamiento es una herramienta que utilizo para permanecer crítico ante el trabajo y las ideas. Me proporciona un sentido de rigor. Estas "herramientas" ayudan a combinar y conectar los elementos de la obra y ayudan a que la creatividad fluya libremente y con confianza.

**REISCHL** Como coreógrafo, es importante proporcionar al bailarín suficiente información para que tome decisiones claras y de forma independiente. Los bailarines no solo deberían practicar movimientos y formas, sino colaborar con sus pensamientos, una mentalidad durante todo el proceso, que les permita abrirse y tomar conciencia.

**SANDER** *A raíz de esto, me vienen a la mente Boris Charmatz y sus ideas sobre el papel de un bailarín: "Un bailarín es tanto más como menos que un coreógrafo: es alguien que trabaja bajo la dirección de otros coreógrafos, alguien que respalda el trabajo de otros, y que sabe que su cuerpo es fruto del trabajo de muchos otros, el cuerpo de sus padres, el cuerpo de los profesores, el cuerpo entero de la sociedad. Y si en ocasiones es el intérprete de una obra coreográfica, un bailarín también puede no ser nadie, puesto que nadie lo ha intentado, un día".<sup>1</sup> ¿Cómo ves a un bailarín como persona creadora?*

# INTERVIÚ



**REISCHL** A dancer physically translates the ideas of a choreographer on stage and therefore is also a creating person. S/he needs to create a personal opinion and approach in order to bring choreography alive. The dancer as a human being is formed by family, school and life and each dancer brings along a body and personality that is unique. A dancer physically translates the ideas of a choreographer on stage and therefore is also a creating person. S/he needs to create a personal opinion and approach in order to bring choreography alive. The dancer as a human being is formed by family, school and life and each dancer brings along a body and personality that is unique. It is the choreographer's responsibility to create a language that can transmit these ideas. Every dancer needs different information or approach to reach for the same thing. The same role danced by two different dancers will be and should be different. That is what makes the profession of a dancer and choreographer so exciting. The dancer has to constantly deal with learning and creating and choreography will develop and change.

**SANDER** *Dance is often defined as a nonverbal art form. Looking at my practice, I realize how much I speak and feel the necessity to use words to transmit the information needed. Sometimes I teach – and I know that other colleagues do it, too – without talking, simply to make myself and the dancers conscious again of how much we reflect in words.*

**REISCHL** Un bailarín transmite físicamente las ideas de un coreógrafo en el escenario y, por tanto, también es un creador. Ha de crear una opinión personal y un enfoque para dar vida a la coreografía. El bailarín, como persona, se forma a partir de la familia, la escuela y la vida, y cada bailarín tiene un cuerpo y una personalidad que son únicos. Es responsabilidad del coreógrafo crear un lenguaje que pueda transmitir estas ideas. Cada bailarín necesita una información y un enfoque diferente para alcanzar lo mismo. El mismo papel bailado por dos bailarines diferentes, es, y debería ser, diferente. Esto es lo que hace que la profesión de los bailarines y coreógrafos sea tan sorprendente. El bailarín tiene que lidiar constantemente con el aprendizaje, y la creación y la coreografía se desarrollarán y cambiarán.

**SANDER** *La danza se define a menudo como un arte no verbal. Viendo mi experiencia, me doy cuenta de lo mucho que hablo y siento la necesidad de usar palabras para transmitir la información necesaria. A veces enseño – y yo sé que otros compañeros lo hacen, también – sin hablar, simplemente tomando conciencia, yo y los bailarines, de lo mucho que reflejamos con las palabras.*

*¿Qué papel tiene la expresión verbal en esta forma de arte que es altamente física y transitoria? ¿Qué uso haces de las palabras cuando te adentras en el proceso de comunicar tus ideas a los bailarines en el estudio? ¿Cómo se equilibran y se complementan su fisicalidad y el lenguaje hablado?*



*What role does verbalization play in this art form that is highly physical and transient? How do you deal with words when you go into the process of communicating your ideas to the dancers in the studio. How do physicality and spoken language balance and support each other?*

**REISCHL** I choose a language that is very wordy and playful, to keep the students engaged and challenged. I am very interested in how I can find a language as a choreographer that transmits my ideas to bring out the best of each dancer. I find great pleasure in creating a dialogue about dance and movement without creating a hierarchy between the dancer/ student and me. At least that is what I try to do. I am interested in dancers' opinions and perceptions. I also don't plan my speech. I try to stay open and honest to the situation and the dialogue. I think, as a choreographer or teacher, language is very important, but at the same time silent demonstration is as valuable. That brings me to an experience I had with a dancer who didn't speak my language at all and we got to results that were very satisfying. Certain things can not be expressed with words, but I do think that there should be a focus, in an educational context for dancers and choreographer, on how to talk about movement and physicality. It is important to understand the difference between thinking dance or dancing (experiencing) dance. As a dancer it always was very effective to teach my role to someone else, to verbalize what I was doing and how I was doing it. It would teach my own body again and I would find better results in my own performance. I use this method in my working process a lot. Finding the right words was not always easy, but allowed me to rethink and relearn movement.

**REISCHL** Yo elijo un lenguaje que es muy prolífico y divertido para mantener la atención del estudiante. Tengo un gran interés en encontrar un lenguaje como coreógrafo que transmita mis ideas para sacar lo mejor de cada bailarín. Me resulta muy placentero crear un diálogo sobre la danza y los movimientos, sin crear una jerarquía entre el bailarín/estudiante y yo. Al menos es lo que intento hacer. Me interesa lo que opinan y perciben los bailarines. No planifico mi discurso. Intento ser abierto y sincero ante la situación y el diálogo. Creo que, como coreógrafo o profesor, el lenguaje es muy importante, pero, al mismo tiempo, manifestar el silencio es muy valioso. Esto me recuerda a una experiencia que tuve con un bailarín que no hablaba mi idioma y alcanzamos resultados que fueron muy satisfactorios. Hay cosas que no se pueden expresar con palabras, pero creo que debería haber un enfoque, en un contexto educativo para bailarines y coreógrafos, sobre cómo hablar de movimientos y fisicalidad. Es importante comprender la diferencia entre pensar la danza o bailar la danza. Como bailarín, siempre me pareció muy efectivo mostrar mi papel a otra persona, expresar verbalmente lo que hacía y como lo hacía. Con ello, le enseñaría a mi cuerpo otra vez y encontraría mejores resultados en mi actuación. A menudo utilizo este método en el trabajo. No siempre es fácil encontrar las palabras adecuadas, pero me permite volver a pensar y aprender los movimientos.



**PÉREZ** Communication is very valuable to me. I usually combine both methods, spoken language and physical demonstration. I like to use the words as inspirational input. Inspiring the dancer is very important to understand the meaning of the work and to get him interested in it as well. To achieve this, I use my creative thinking to bring imagination to my language. When I speak about something, I use physical demonstration as well because the dancers need to see that it has a possibility of representation. At the same time, I use my knowledge in psychology to reach the sensitivity of the dancers and use my language to encourage them. In addition, it is important that the dancers observe my body language and also become inspired from that. I also work with them physically, to make them feel what it is like to explore themselves. When using body language, it is important to me not to simply show how the movement can be but also to inspire an exploring attitude

**SANDER** *Improvisation was used in both choreographic processes – Ex Nihilo and Pineapple. Looking at different approaches towards improvisation, it becomes evident that the decision making moment is a key to joy in improvisation.<sup>2</sup> What are your strategies to strengthen the dancer to deal with this moment?*

**REISCHL** Well, improvisation is a tricky word. There are very structured forms of improvisation: a way of creating an opinion about timing and motion with choreographic and spatial dependency in a set structure. I started to improvise at a very young age and I have always enjoyed freedom or being able to just dance around in a room. Working with William Forsythe I have understood that improvisation can be much more than just moving around in a room. I have learnt how to gain freedom through discipline and practice. I now

**PÉREZ** La comunicación es muy valiosa para mí. Suelo combinar ambos métodos, el lenguaje verbal y el físico. La inspiración en el bailarín es muy importante para entender el significado del trabajo y conseguir que tengan interés. Para lograrlo, utilizo el pensamiento creativo para dar imaginación a mi lenguaje. Cuando hablo sobre algo, utilizo la demostración física, también porque los bailarines tienen que ver que es posible representarlo. Igualmente, utilizo mis conocimientos en psicología para llegar a la sensibilidad de los bailarines y mi idioma para animarlos. Además, es importante que los bailarines observen mi lenguaje corporal y también les sirva de inspiración. También trabajo con ellos de manera física, para hacerles sentir lo que es explorarse a ellos mismos. En el uso del lenguaje corporal, me parece importante no solo mostrar como puede ser el movimiento, sino inspirar una actitud exploradora.

**SANDER** *La improvisación se utilizó en ambos procesos coreográficos – Por ejemplo, en Ex Nihilo y Pineapple. Si nos fijamos en los diferentes enfoques a la improvisación, resulta evidente que la decisión momentánea es clave para lograr la improvisación.<sup>2</sup> ¿Cuáles son vuestras estrategias para fortalecer al bailarín que se enfrenta a una situación así?*

**REISCHL** Bien, la improvisación es complicada. Hay muchas formas estructuradas de improvisación; una manera de crear una opinión sobre la sincronización y el movimiento con una dependencia coreográfica y espacial en una estructura establecida. Yo empecé a improvisar cuando era muy pequeño y siempre he disfrutado de la libertad de poder bailar en una habitación. Trabajar con William Forsythe me hizo entender que la improvisación puede ser algo más que realizar simples movimientos en una habitación. He aprendido cómo tener libertad a



understand how to translate rules and laws into pleasure and physical possibilities and impossibilities. The body never stops learning and never finds itself in the same situation twice. Improvisation is not reproducible: and that skill needs to be practiced in the studio.

I give the dancers a lot of information and keep them challenged with tasks, which are physical, vocal and also emotional. What usually happens is that the dancers are overwhelmed or overloaded. Only by emptying their minds or filtering the information themselves do they practice making decisions clearly and effectively. Often a certain lack of confidence and/or a lack of concentration doesn't allow them to do so. So, with exercises and additional characters (for example: Mickey Mouse), I try to shift their focus away from their own bodies and also take away a certain seriousness, to help them in their decision-making in the role of someone else. Again, decision-making and a change in dynamics are experienced. Everything they experience in their own bodies. I make sure that these exercises do not become theatrical or psychological, but remain a physical event. What is practiced is not steps, but a way of thinking, a mentality that allows them to explore their bodies. Once they take the additional character away again, body and mind seem to be much more balanced and the decision-making seems to become easier and less pre-organized. Their focus shifts to the body and the translation of the body into a physical action that is very appealing to the eye of the viewer. It is not a mental state that needs to be practiced, it is a physical one. The mind and the language are the tools to get there. For me emptying the mind means, to let the body do the work, to express a language that is legible.

través de la disciplina y la práctica. Ahora entiendo cómo convertir las reglas y las leyes en placer y posibilidades e imposibilidades físicas. El cuerpo nunca deja de aprender y nunca se enfrenta a la misma situación. La improvisación no se puede reproducir, y es necesario practicar esa habilidad en el estudio.

A los bailarines les doy mucha información y les desafío con trabajos físicos, vocales y también emocionales. Algo que suele ocurrir es que los bailarines se abrumen o se saturan. Únicamente cuando liberan la mente o seleccionan la información es cuando realmente practican la toma de decisiones de manera clara y efectiva. En ocasiones la falta de confianza y/o la falta de concentración no les permiten llevarlo a cabo. Así que con algunos ejercicios y personajes adicionales (como Mickey Mouse), intento desplazar el enfoque de sus propios cuerpos y también liberarlos de cierta seriedad, con el fin de ayudarles a la hora de decidir en el papel de otras personas. Se experimenta la toma de decisiones y un cambio dinámico. Todo lo que se experimenta es su propio cuerpo. Me aseguro que estos ejercicios no sean teatrales ni psicológicos, sino que se trata de un acontecimiento físico. Lo que se practica no son pasos, sino una manera de pensar, una mentalidad que les permite explorar sus cuerpos. Una vez se deshacen del personaje adicional, el cuerpo y la mente se ven más equilibrados y la toma de decisiones resulta más fácil y menos organizada de antemano. Los enfoques se convierten en cuerpo y el traslado del cuerpo en una acción física que resulta muy atractiva para la mirada del espectador. No se trata de un estado mental que requiera práctica, es un estado físico. La mente y el lenguaje son las herramientas en este caso. Para mí, vaciar la mente significa dejar que el cuerpo haga el trabajo, que exprese un lenguaje que se entienda.



**PÉREZ** For my work, it is very important that the dancers relate to their bodies and to space in a playful way, open to finding a natural flow, and connecting to the emotions that can arise through movement. Already in my classes the dancers got the chance to explore the potential of their bodies through improvisation. We did exercises that started with an image or an intention, for example: Being magnetized to the ground and fighting against that power, looking for ways to get up, then changing the amount of power or magnetism applied, to explore the different qualities that come from that change. As a next step we explored the emotional potential of the exercise, for example: Allow the magnet to take you down as being vulnerable and fighting against it as being strong in order to explore the emotional intention and its expressivity. I work with tasks that allow the dancers to explore their bodies in space and action, connecting to the image and emotion that motivates the action, aiming to inspire in the dancers an expressivity that is personal and real, and that will allow them to play and speak from within.

**SANDER** *In education today, soft skills play an important role. I guess, it was always an important aspect but one not explicitly pointed out. How was that in your education?*

**PÉREZ** Para mi trabajo, es muy importante que los bailarines se relacionen con sus cuerpos y con el espacio de una manera divertida, que se abran para encontrar una corriente natural, y conecten con las emociones que puedan surgir a través del movimiento. En mis clases, los bailarines tienen la oportunidad de explorar el potencial de sus cuerpos con la improvisación. Realizamos ejercicios que empiezan con una imagen o una intención, por ejemplo: estar magnetizado con el suelo y luchar contra ese poder, buscar formas para levantarse, cambiar el tipo de poder o de magnetismo aplicado, explorar las diversas calidades que se perciben con el cambio. Seguidamente, descubrimos el potencial emocional del ejercicio, por ejemplo: permitir que el magnetismo te atrape siendo vulnerable y luchar en su contra manteniéndote fuerte para explorar la intención emocional y su expresividad. He trabajado con tareas que permiten a los bailarines conocer sus cuerpos en el espacio y la acción, estableciendo una conexión con la imagen y la emoción que motiva la acción, con el fin de inspirar en los bailarines una expresividad que sea personal y real, y que les permita jugar y hablar sobre ello.

**SANDER** *Hoy en día, en la educación el don de gentes juega un papel importante. Siempre fue un aspecto importante que no se ha abordado explícitamente. ¿Cómo lo viviste en tu educación?*





**REISCHL** In my education the focus was put on the hard skills of a dancer. At the age of 7-20 I was trained to explore and improve the technical side of classical ballet, modern dance, folklore and others, how they were written in the book. A perfect 1st position was also expected from me. Unfortunately my body was not that perfect. So, during all these years of learning positions and shapes I cannot say that my body had understood the essence of dance at that time. So, I started to improvise, at a very young age, to fulfill the need to express who I was as a young dancer and I think it gave me a chance to somehow communicate. I understood that dancing is directly related to the artist and to the moment of creation, not to shapes in space. Looking back at it now, I understand that both sides of my education were equally important and made it possible to work for William Forsythe. In my professional career as a dancer I was constantly confronted with situations that required my understanding of soft skills; they include common sense, the ability to deal with people, and a positive flexible attitude. Working with young dancers I try to create a situation that shows how I would like to work in the context of a company.

**SANDER** *Can improvisation help to strengthen social and soft skills in relation to group communication and awareness? And, how concretely? I observed that you used improvisation tasks from day one in the studio. What effect did it have on the group and its social competencies?*

**REISCHL** Mi educación se centró en las habilidades difíciles del bailarín. Entre los 7 y los 20 años entrené para descubrir y mejorar la parte técnica del ballet clásico, la danza moderna, los bailes tradicionales y muchos otros, tal y como decían los libros. De mí se esperaba una primera posición perfecta. Desgraciadamente, mi cuerpo no era tan perfecto. Durante todos esos años aprendiendo posiciones y formas, no puedo decir que mi cuerpo hubiera entendido la esencia de la danza. Así que empecé a improvisar desde muy joven, para saciar la necesidad de expresar quién era como joven bailarín y creo que me proporcionó la oportunidad de comunicarme de alguna forma. Entendí que la danza está directamente ligada al artista y al momento de la creación, y no con las formas y el espacio. Echando la vista atrás, entiendo que ambas partes de mi educación fueron igualmente importantes y es lo que hizo posible que trabajara con William Forsythe. En mi carrera profesional como bailarín, me he visto ante muchas situaciones que requerían un don de gentes; que abarcara sentido común, capacidad para tratar con personas, y una actitud positiva y flexible. Cuando trabajo con bailarines jóvenes intento crear una situación que muestre como me gustaría trabajar dentro de una compañía.

**SANDER** *¿La improvisación ayuda a reforzar habilidades sociales y el don de gentes en relación con grupos de comunicación y concienciación? ¿Y en qué medida? He visto que en el estudio usas las tareas de improvisación desde el minuto cero. ¿Qué efecto tiene en el grupo y en sus competencias sociales?*





**REISCHL** I definitely use improvisation to attach importance to soft skills and to create awareness to the group and group dynamics. Especially with a piece like *Ex Nihilo* I wanted to keep practicing tasks in big groups or keep dancers engaged in the form of spoken dialogue about dance. This way of working would help me to find the final structure of the piece, and everyone's contribution, engagement and constant exchange kept the group inspired, cohesive and definitely motivated. The results emerging out of this process were truly inspirational, considering all the different backgrounds and nationalities.

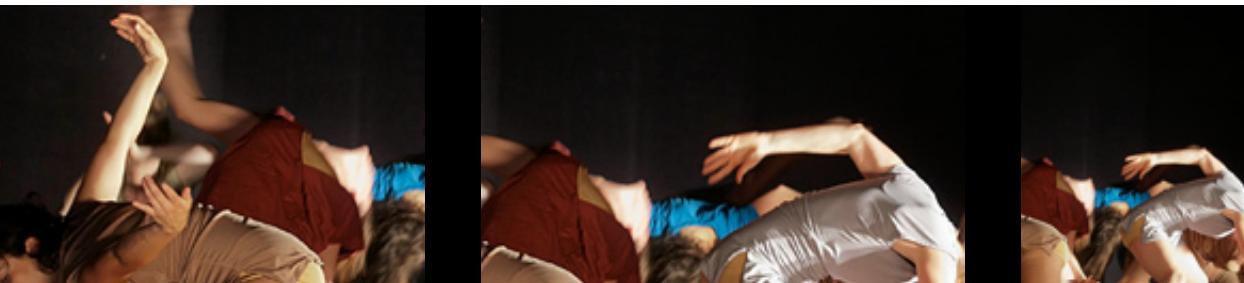
**PÉREZ** Personally I like to encourage dancers to be creative and personal within the creating process, not all professional dancers are ready for this approach. I think it is important that dancers are ready to be personal and open, to bring things to the table. In the professional field the creativity of a dancer is very valued and expected. I believe that these ideas can be combined to develop precise and creative dancers.

**SANDER** *It makes teaching very rewarding if you're not trying to make all people follow the same way, I find. It's really a fun thing to get to: To want people to be themselves and find out who they are. It really makes teaching much more fulfilling, less frustrating. How do you go about that?*

**REISCHL** Definitivamente, utilizo la improvisación para dar importancia al don de gentes y para dotar de conciencia al grupo y su dinamismo. En concreto, con una obra como *Ex Nihilo*, quería practicar tareas en grandes grupos o mantener a los bailarines conectados a través de un diálogo hablado sobre danza. Esta manera de trabajar me iba a ayudar a encontrar la estructura final de la obra, y su contribución, compromiso y cambio constante mantuvo la inspiración, la unión y la motivación dentro del grupo. Los resultados obtenidos en este proceso eran verdaderamente inspiradores, teniendo en cuenta la diferencia de orígenes y nacionalidades.

**PÉREZ** Personalmente, me gusta animar a los bailarines para que sean creativos y únicos en el proceso de creación, no todos los bailarines profesionales están preparados para esto. Creo que es importante que los bailarines estén preparados para ser únicos, estar abiertos y poner sus propuestas encima de la mesa. Dentro del campo profesional, la creatividad de un bailarín es muy valiosa y está muy solicitada. En mi opinión, estas ideas pueden combinarse para crear bailarines precisos y creativos.

**SANDER** *Opino que si no intentas que toda la gente siga el mismo camino, puede hacer que la enseñanza sea muy gratificante. Es muy divertido lograr: querer que las personas sean ellas mismas y descubran quienes son. Esto hace que la enseñanza sea más satisfactoria y menos frustrante. ¿Cómo lo ves?*





**REISCHL** I like to watch dancers who give themselves to the moment of performance on stage, with all their knowledge and passion but without pre-organizing their bodies or planning ahead. This is what I try to practice with the students in the studio and continue to challenge once they go on stage with the final piece. If I don't get the results that I am looking for, I try to approach the situation from another angle. This can also mean that I start to change my approach completely: I lighten up the situation or I intensify. Some principles and rules of the piece stay present throughout the process. New principles and rules will appear as we go along and others will disappear. I try to stay open and realistic and keep communication with the students going.

**SANDER** *What do you expect from a dancer? Even though the dancers inside the project were very young it became obvious that you expected a certain maturity from them. Is that something we should emphasize more in education nowadays?*

**PÉREZ** I expect from a dancer a sense of responsibility and yes, maturity. Maturity means to be able to take in information and work with it. In the beginning of the process, I was irritated because I felt that the dancers were over analyzing the work. Sometimes you need to get busy with the task that you are given and let the essence of the work be discovered as the process advances.

**REISCHL** Me gusta ver lo que dan los bailarines en el momento de actuar sobre un escenario, con todo lo que saben y toda su pasión, pero sin haber organizado sus cuerpos previamente o haber ensayado. Esto es lo que intento practicar con los alumnos en las clases y sigo animándolos cuando suben al escenario en la obra final. Si no consigo los resultados que espero, intento enfocar la situación desde otro ángulo. Esto significa que realizo cambios drásticos en mi enfoque: O bien aligero la situación o la intensifico. Algunas normas y reglas de la obra se mantienen presentes en todo el proceso. También pueden aparecer nuevas normas y reglas como desaparecer otras. Intento mantenerme abierto y realista y mantener la comunicación con los alumnos.

**SANDER** *¿Qué es lo que esperas de un bailarín? A pesar de que los bailarines del proyecto eran muy jóvenes, era obvio que esperabas una cierta madurez de su parte. ¿Es esto algo en lo que debemos insistir más en la educación de hoy en día?*

**PÉREZ** De un bailarín espero sentido de la responsabilidad y sí, madurez. La madurez significa ser capaz de captar la información y trabajar con ella. Al principio del proceso me sentía molesto porque notaba que los bailarines estaban analizando la obra en exceso. A veces, necesitas ocuparte de la tarea que te han asignado y dejar que la esencia de la obra se vaya descubriendo a medida que el



I believe that it is important for the students to develop a sense of responsibility towards the work and an openness for being directed before questioning the choreographer, a sense of trust towards the work, themselves and the people they work with. I believe that telling the students that the professional field is tough makes them prepare to fight, even against the choreographer. I think that they need to hear that in the professional field they have to be open for anything, to listen and to participate, but not to be scared or skeptical; this can make them closed and insecure.

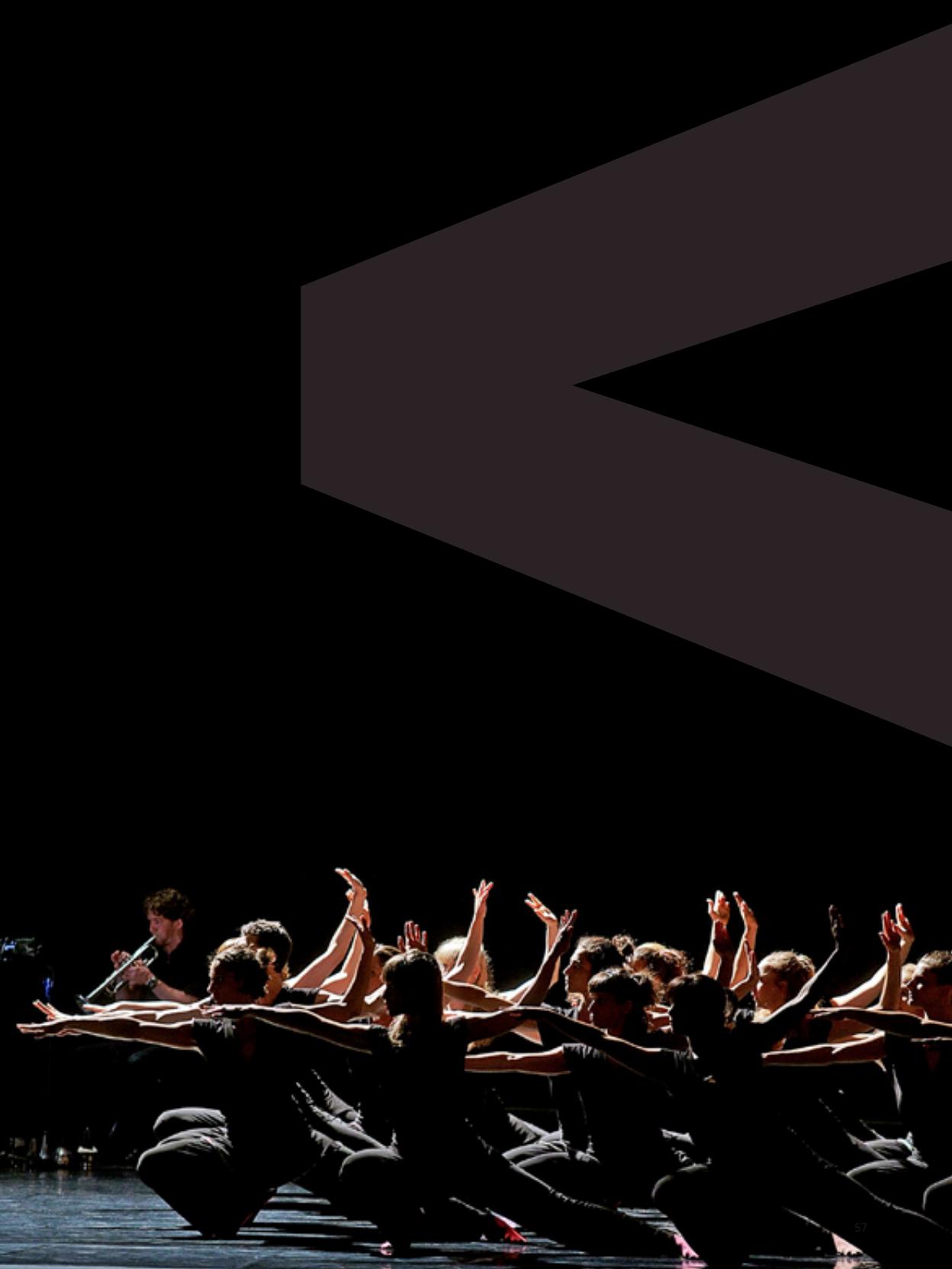
**REISCHL** It is important to me that the dancers do not only practice steps and routines, but more importantly, I want them to get familiar with what the movement means to them and how they can find freedom within the given tasks. I don't want them to fall into patterns of motion or repetition. Once movement material is established I want them to test and see where the material can bring them, so they can find the range of movement and emotion in which they gain confidence and freedom. The principles are there to remind the dancer to stay open and aware to the given task. Dancers need to keep exploring their physical boundaries in a playful way, so that they don't get caught up with steps only, but can learn to deal with situations that they don't know. **Ex Nihilo** portrays the idea of an ever-changing organism and shows the importance of the individual's decision-making within a big group. This organism is constantly in motion and relies on the dancers. That means that all the dancers have the possibility to change, challenge or create.

proceso avanza. Pienso que es importante para los alumnos desarrollar el sentido de la responsabilidad hacia el trabajo y una actitud abierta para poder ser dirigidos antes de cuestionar al coreógrafo, una sensación de confianza hacia el trabajo, ellos mismos y las personas con quienes trabajan. Creo que decirles a los estudiantes que el campo profesional es duro les prepara para luchar, incluso contra el coreógrafo. Pienso que necesitan escuchar que en el campo profesional deben estar abiertos a cualquier cosa, escuchar y participar, pero no asustarse ni ser escépticos; esto los puede hacer introvertidos e inseguros.

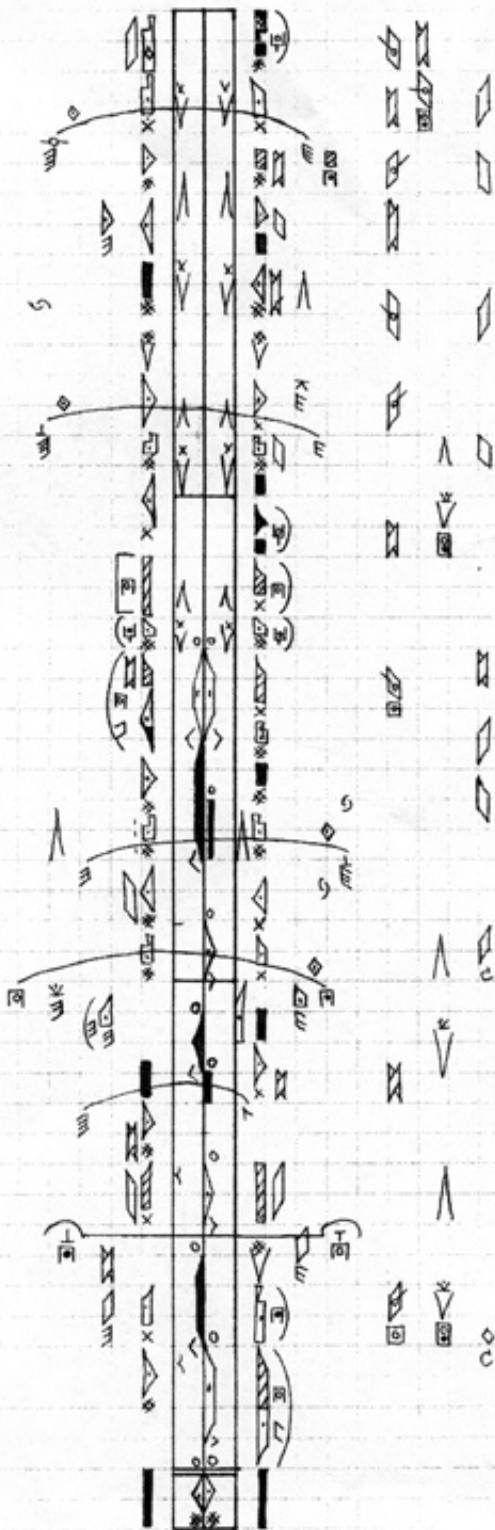
**REISCHL** Para mí es importante que los bailarines no sólo practiquen pasos y rutinas, lo más importante es que se familiaricen con lo que significa el movimiento para ellos y en cómo encontrar la libertad en las tareas asignadas. No quiero que caigan en patrones de movimiento o repetición. Una vez establecido el material de movimiento quiero que lo prueben y vean dónde los puede llevar el material para que puedan encontrar la variedad de movimientos y emociones con los que ganan seguridad y libertad. Los principios están ahí para recordarle al bailarín que permanezca abierto y consciente en la tarea encomendada. Los bailarines deben seguir explorando sus límites físicos de manera lúdica para que no los sorprendan sólo con pasos, sino que aprendan a lidiar con situaciones que no conocen. **Ex Nihilo** proyecta la idea de un organismo cambiante y muestra la importancia de la toma de decisiones individual dentro de un gran grupo. Este organismo está en constante movimiento y confía en los bailarines. Esto significa que todos los bailarines tienen la posibilidad de cambiar, desafiar o crear.



1\_Boris Charmatz,  
Manifesto for a National Choreographic Centre. <http://www.museedeladanse.org/lemusee/manifeste> (22.10.2012)  
2\_See e.g. Joao Fideiro: "Wenn du das nicht weißt, warum fragst du dann?", in: Sabine Gehm [et al.] (Ed.): Wissen in Bewegung, Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, Bielefeld 2007, 103-112.



excerpt Ex Nihilo choreography:  
Georg Reischl, premiere 05.06.2012  
kinetogramm: Anja Hirvikallio



**V** Another very important element of Georg's work is 'focus'. Focus to the outside expands the room and movements. Focus creates relationships among us and gives meaning to movements. It made me once again realize how important it is to be aware of my focus, and that there are a lot of different nuances in use of the focus.

Chiel Brandsema

**V** Otro elemento muy importante en la obra de Georg es el enfoque. El enfoque hacia el exterior amplía el espacio y los movimientos. El enfoque crea relaciones entre nosotros y les da un sentido a los movimientos. Una vez me hizo darme cuenta de la importancia de ser consciente de mi enfoque y del hecho de que hay una gran cantidad de matices diferentes en el uso del enfoque.

Chiel Brandsema

# "BUT WHY IS IT THAT THE GAZE IS MALE?"<sup>1</sup>

## REFLECTIONS ON 'GAZE' FROM A DANCE PRACTICAL PERSPECTIVE

# ¿PERO POR QUÉ LA MIRADA ES MASCULINA?<sup>1</sup>

## REFLEXIONES SOBRE LA "MIRADA" DESDE UN PUNTO DE VISTA DE UNA PRÁCTICA DE DANZA

Katarina Kleinschmidt

The above question was posed by a student after a lecture that was part of the theoretical frame of **crossover 55/2 – internationally mixed**. At first sight, this question might appear naive in light of the omnipresent theoretical influence that Laura Mulvey's concept of "the male gaze" has had in the wider cultural and academic field: with this term Mulvey pointed toward a dominant representation in Hollywood films of the 1920-50s, in which the female was usually a passive, erotic object, and the male was the viewing agent.<sup>2</sup> The term also refers to a hierarchical relationship between those who have the power to see (and know), and it has been widely transposed onto other contexts, including a critical reading of his-toriography.

Without ignoring the historical and theoretical impact of "the male gaze", I want to take this question as a starting point to shortly revisit the theory of "the male gaze" as well as to demonstrate more extensively the importance and complexity of gaze from the dancer's perspective: thus troubling any dichotomous understandings of 'the' gaze.

The concept of "the male gaze" served as an important tool to determine and analyze power structures in the process and reception of cultural production. Equating this power with a man's position is understandable from a historical perspective; after all, men had historically more access to education and professional positions, they were seen as creative composers and they also held positions to critically evaluate dance (e.g. early dance writing/

por Katarina Kleinschmidt

La pregunta de arriba fue planteada por un estudiante después de una clase magistral que era parte del marco teórico de **internationally mixed crossover 55/2**. A primera vista, esta cuestión puede parecer ingenua a la luz de la influencia teórica omnipresente que el concepto de "mirada masculina" de Laura Mulvey ha tenido en el campo cultural más amplio: con este término Mulvey apuntó a una representación dominante de las películas de Hollywood de los años 1920 a los 1950, en las cuales la mujer era normalmente un objeto erótico pasivo, y el hombre era el agente que observaba.<sup>2</sup> El término también hace referencia a la relación jerárquica entre aquellos que tienen el poder de ver (y de saber), y que se ha transportado ampliamente a otros contextos, incluyendo una lectura crítica de la historiografía.

Sin ignorar el impacto histórico y teórico de la "visión masculina", me gustaría tomar esta pregunta como punto de partida para analizar brevemente la teoría de la "mirada masculina" así como demostrar de manera amplia la importancia y complejidad de la mirada desde la perspectiva del bailarín, y así explorar la pregunta que plantea si existe algo como "la" mirada.

El concepto de "mirada masculina" puede servir como herramienta para analizar las estructuras de poder. Igualar el poder con la posición masculina es comprensible desde una perspectiva histórica; después de todo, los hombres han sido educados y han tenido las posiciones profesionales para con-

critique was mostly by men). However, the situation is more complex if one considers the context of contemporary dance, where at least ostensibly the majorities of protagonists – both students and teachers – are female. This relationship might not be free of viewing hierarchies and power-relations, but they cannot be so easily dichotomized along the lines of male and female.

The ‘maleness’ of ‘the’ gaze becomes even more problematic by considering poststructuralists’ approaches to gender as for instance proposed by Judith Butler’s. Butler deconstructs the apparently natural male/female binary of the sexes by showing it to be historical and the “effects of institutions, strategies and discourse”<sup>3</sup> – that is, biological sex is not ‘naturally’ given but the result of repeated and sanctioned stylized acts that make us believe in a stable physical male/female identity. It is the repetition of the gender dichotomy and our belief in its naturalness that stabilize norms. Following this theoretic approach, reconsidering and historicizing a term like “the male gaze” becomes even more important. In fact, naming one’s perspective on power structures could help avoid re-writing dualisms and their gender connotations.

With this in mind, I want to differentiate (not dichotomize) ‘the’ gaze, taking the audience’s looking as only one possibility amongst many of understanding and using it as a tool in dance training and choreography. In what ways do dancers work with their gazes (plural) as tools? Which modes, functions and impacts could be examined? Are hierarchies and binaries rewritten or subverted by those modes of using? And how are choreographic strategies implicated in principles or modes of ‘using’ the gaze? By looking at Georg Reischl’s strategies for creating **Ex Nihilo** and complementing them with other contemporary choreographic tools, I want to stress the multiplicity of existing gazes in dance. In this perspective the constitution of power by means of the gaze is only one facet, and binary oppositions (like the male gaze and the female as its erotic object) are questioned in order to encourage thinking about differences and heterogeneity.

### GAZE AS CORRECTIVE

In dance trainings where “dancing bodies”<sup>4</sup> are constituted by incorporating ideals over time via certain principles and structures, – as Susan

tribuir a la historiografía, han estado en posición de evaluar de manera crítica la danza en artículos publicados. Sin embargo, la situación es más compleja si se considera el contexto de la danza contemporánea, donde al menos de manera ostensible la mayoría de protagonistas – tanto estudiantes como profesores como en internationally mixed crossover 55/2 – son mujeres. Esta relación puede no estar libre de ver jerarquías y relaciones de poder, pero tampoco se puede dicotomizar fácilmente en la línea de hombre y mujer.

La “masculinidad” de la mirada se vuelve incluso más problemática si consideramos los acercamientos postestructuralistas a la teoría del género como los de Judith Butler. Buthler destruye el binario aparentemente natural hombre/mujer de los sexos mostrando que es histórico y que “los efectos de las instituciones, estrategias y discurso”<sup>3</sup> – es decir, el sexo biológico no se da “de manera natural” sino que es el resultado de actos repetidos y estilísticamente sancionados que nos hacen creer en una identidad física estable hombre/mujer (véase también el texto de Yvonne Hardt en esta publicación). Es la repetición de la dicotomía de género y nuestra creencia en su naturalidad y las reglas estables. Siguiendo este acercamiento teórico, reconsiderando y dando historicidad a un término como “la mirada masculina” se vuelve aún más importante. De hecho, nombrar la perspectiva sobre estructuras de poder puede ayudar a evitar reescribir dualismos y connotaciones de género.

Teniendo esto en cuenta, quisiera diferenciar (no dicotomizar) “la” mirada, tomando la mirada del público solo como una posibilidad entre muchas de entender y utilizarla como herramienta en el entrenamiento de la danza y en la coreografía. ¿De qué maneras trabajan los bailarines con sus miradas (plural) como herramientas? ¿Qué modos, funciones e impactos pueden ser examinados? ¿Se reescriben o subvierten las jerarquías y los binarios por estos modos de utilizarlas? ¿Y cómo se implican las estrategias coreográficas en los principios o modos de “utilizar” la mirada? Observando las estrategias de Georg Reichl para crear **Ex nihilo** y complementarlas con otras herramientas coreográficas contemporáneas, quisiera resaltar la multiplicidad de miradas existentes en la danza. En esta perspectiva la constitución del poder mediante la mirada es solo una faceta, y las oposiciones binarias (como la mirada masculina y la mu-



Foster puts it – the gaze is mainly used for generating information or functions as corrective.<sup>5</sup> Bodies are constituted here by adapting to and trying to converge into a conceived and “aesthetically ideal [body]”:

*The dancer's perceived body derives primarily from sensory information that is visual, aural, haptic, olfactory, and perhaps most important, kinaesthetic [sic]. [...] Any of this information about the perceived body may be incorporated into the dancer's ideal body, where it combines with fantasized visual or kinesthetic images of a body, images of other dancers' bodies, and cinematic or video images of dancing bodies.*<sup>6</sup>

Foster shows that the information forming the body not only derives from visual sense but combines visualization and sensing of “the skeletal, muscular, and nervous systems”<sup>7</sup> depending on the (dance) technique. In fact, one can observe a shift in contemporary dance toward looking ‘inside’ by stressing the other senses, achieved by the development of somatic practices (like Feldenkrais, Alexander technique or Body-Mind-Centering) and their integration into other forms of dance training (e.g. ballet). Ideally, this results in a dehierarchization of the senses, valorizing them for generating knowledge.<sup>8</sup> Nonetheless, it is usually the visual sense that dominates. In reference to the trainings and rehearsals of **crossover 55/2 – internationally mixed**, the dominance of the gaze for generating information was partly given up. Synchronicity, for example, was practiced by closing the eyes and trying to sense when the partner lifts his/her arm. In the performance, then, the dancers work on maintaining this sensing of one another with open eyes. However, the preference of seeing over sensing, hearing, smelling, touching or tasting when it comes to knowledge production persists and is only slowly dispersing – and for this reason it makes sense to ponder more on this dominant sense.<sup>9</sup>

## DIRECTIONS

Analyzing only one direction of looking – the audience watches the stage and the dancer looks back – might call for a dichotomy of the active voyeur and the passive sexualized object with all its gendered connotations. Especially when considering dance history (of ballet), the position of the king was the one ideal position in the audience, and one could equate this one direction of looking with

jer como su objeto erótico) son cuestionadas para fomentar el pensamiento sobre las diferencias y la heterogeneidad.<sup>5</sup>

## LA MIRADA COMO CORRECTOR

En los entrenamientos de danza donde “los cuerpos bailando”<sup>1</sup> se constituyen incorporando ideales en el tiempo por medio de ciertos principios y estructuras – como Susan Fosters señala – la mirada se utiliza principalmente para generar información o funciona de manera correctiva.<sup>5</sup> Los cuerpos se constituyen adaptándose y tratando de converger en un “[cuerpo] estéticamente ideal”:

*El cuerpo que percibe el bailarín deriva principalmente de la información sensorial que es visual, oral, táctil, olfativa y quizás más importante, kinestésica [sic]. Esta información sobre cómo se percibe el cuerpo se puede incorporar al cuerpo ideal del bailarín, donde se combina con imágenes soñadas visuales o kinestésicas del cuerpo, imágenes de los cuerpos de otros bailarines, e imágenes cinematográficas o de video de cuerpos bailando.*<sup>6</sup>

Foster muestra que la información que forma el cuerpo no solo proviene del sentido de la vista sino que combina la visualización y sentir “los sistemas óseo, muscular y nervioso”<sup>7</sup> así como (entre otros como el sistema sanguíneo o los órganos internos en el Body-Mind-Centering) dependiendo de la técnica (de danza). De hecho, se puede observar un cambio en la danza contemporánea hacia mirar “dentro” resaltando otros sentidos, conseguido por el desarrollo de prácticas somáticas (como Feldenkrais, la técnica Alexander o el Body-Mind-Centering) y su integración en otras formas de danza (por ejemplo el ballet). De manera ideal, esto lleva a una desjerarquización de los sentidos, valorándolos por generar conocimiento.<sup>8</sup> No obstante, suele dominar el sentido de la vista. En referencia a los entrenamientos y ensayos de **internationally mixed crossover 55/2**, el dominio de la mirada para generar información se ha dejado en parte de lado. Por ejemplo, la sincronicidad se practicó cerrando los ojos y tratando de sentir cuando un compañero levanta el brazo. En las actuaciones, por tanto, los bailarines trabajaron en maneter este sentir del otro con los ojos abiertos. Sin embargo, la preferencia de ver sobre sentir, oir, oler, tocar o saborear por lo que respecta a la producción de conocimiento persiste y sólo se dispersa lentamente.<sup>9</sup>

male power. Indeed, not all scholars think Mulvey's concept of the gaze is applicable to the analysis of dance and performance for numerous reasons.<sup>10</sup> However, instead of staying within the looking/being-looked-at binary and discussing alternative models of this relation, I want to differentiate and thereby pluralize the lookings of dancers by showing the complexity and plurality of contemporary choreographic 'gazing strategies'. One very early example of dealing with complex strategies of looking is *Trio A* (1966) by Yvonne Rainer. *Trio A* is choreographed in such a way that the gaze is explicitly averted from the audience. As such, *Trio A* could be read in context with feminists' accounts of valorizing the devaluated, appreciating the not-looking for example.<sup>11</sup> But the danger of this rather simple reading could be that it reiterates binaries and ignores the different modes of gazes. Instead, by analyzing carefully – taking account of the subtle coordination of head and gaze varying with every movement – one can show that categories of active and passive cannot capture the complexity of the choreographic strategy of the gaze in *Trio A*. Thus, asking what "the male gaze" means – to come back to the question posed by the student at the beginning – is triggered by a perspective that is already informed by knowledge of complex 'gazing strategies' in dance.

In Reischl's *Ex Nihilo* the dancers use their gazes in diverse ways. Told to behave as if the audience was not there, they do not focus on the audience, but gaze to communicate with other dancers, to synchronize sequences or to establish centers of attention when one group stops moving and all four dancers look diagonally back to another group. One could examine critically how these uses implicitly determine hierarchies by giving significance to a particular person or point in space. For my concern of differentiating gazes, I will turn towards the beginning section of the piece instead, to show another facet: working with the eye's possibility to sharpen or loosen the focus.

### FOCUSINGS

Generally, in many kinds of dance training the sharply focused gaze enables the dancer to gain control (in balances and turns) and orientation in space and amongst other dancers. In addition, it can generate a specific kind of presence or "alertness".<sup>12</sup> As a correction, Reischl's rehearsal director Marta Nejm suggested: "If you wait at the sides,

### DIRECCIONES

Analizar sólo una dirección de la mirada – el público mira al escenario y el bailarín devuelve la mirada – puede requerir una dicotomía del observador activo y el objeto sexualizado pasivo con todas sus connotaciones de género. Especialmente cuando se tiene en cuenta la historia de la danza (del balle), la posición del rey era la posición ideal en el público, nadie podía igualar esa dirección de observar con poder masculino. De hecho, no todos los académicos piensan que el concepto de Mulvey sobre la mirada es aplicable al análisis de la danza y la interpretación por numerosas razones.<sup>10</sup> No obstante, en lugar de quedarse dentro del binario mirar/ser mirado y debatir modelos alternativos de esta relación, quisiera diferenciar y por tanto pluralizar las miradas de los bailarines mostrando la complejidad y la pluralidad de las "estrategias de mirada" coreográficas contemporáneas. Un ejemplo anticipado – posmoderno y por tanto histórico – de tratar las estrategias complejas de la mirada es *Trio A* (1996) de Yvonne Rainer. *Trio A* está coreografiada de manera que la mirada se aparta del público de manera explícita. Como tal, *Trio A* se puede leer en contexto con las narraciones feministas de valorar lo devaluado, apreciando por ejemplo el hecho de no mirar.<sup>11</sup> Pero el peligro de esta lectura más bien simple puede ser que reitera los binarios e ignora las maneras diferentes de mirar. En su lugar, analizando cuidadosamente – teniendo en cuenta la coordinación sutil de la cabeza y la mirada variando en cada momento – se puede mostrar que las categorías activas y pasivas no pueden capturar la complejidad de la estrategia coreográfica de la mirada en *Trio A*. De esta manera, preguntar qué significa "la mirada masculina" – volver a la pregunta planteada por el estudiante al principio – viene desencadenada por la perspectiva que ya ha sido informado por el conocimiento de las complejas "estrategias de la mirada" en la danza.

En *Ex Nihilo* de Reischl los bailarines utilizan la mirada de diversas maneras. Les han indicado que se comporten como si no hubiera público, que no se centren en el público sino que miren para comunicarse con otros bailarines para sincronizar secuencias o establecer centros de atención donde un grupo deja de moverse y cuatro bailarines miran en diagonal hacia atrás a otro grupo. Se puede examinar de manera crítica cómo estos usos determinan implícitamente jerarquías, dando impor-

do not let the eyes get empty, then your body gets empty. Keep your presence!"<sup>13</sup> In general, "Stay focused!" is a frequent call for a dancer's thoughts and gaze to stay centered and not be distracted. Yet, in the beginning of **Ex Nihilo** a more "broad concentration"<sup>14</sup> is wanted. The dancers, standing scattered, open their gaze to a more peripheral view, aiming to see and sense the whole stage. This was exercised during the rehearsals and later included in the choreography as "a game designed to have us become aware of the people around us and react to the dynamics that they would [sic!] make".<sup>15</sup> In this way, the dancers were able to take cues simultaneously from very different places in the room and open themselves to impulses that would move them, thus bringing in dynamics they considered necessary for the composition.

Focusing – in a technical language referring to calibrating the lens of a camera in regard to an object closer or further away – is used here without a specific object. The con-centration of the dancer thus does not only work in the mode of creating hierarchies in his/her field of vision but also by opening up to a peripheral view, functioning in a de-centralized way. Choreographers like William Forsythe – with whom Reischl worked from 1999-2006 – explored focusing to achieve different corporealities.<sup>16</sup> In order to avoid dichotomizing the focused and the peripheral view and reiterating binaries (like the centered, skilled, ready-to-go attitude of sharply focusing versus the soft, open, reacting quality of the peripheral view, albeit allowing for skilled dancers), and furthermore demonstrating the complexity of such explorations of viewing within a wider contemporary field for which the students are training, it is worth looking at the work of the young, Berlin-based choreographer Sebastian Matthias and his company who use different facets of gazes for the piece Tremor.<sup>17</sup>

While generating movement concerning their dynamics and 'qualities', we observed how the use of focus and head determined similarities to other dance techniques or choreographers' aesthetics. Opening up the focus for example reminded us of Forsythe's pieces, using the head as a separate 'autonomous' layer lead by the gaze looked to us like Meg Stuart's choreographies (see next section). On the other hand, sharply focusing on a spot in the room and remaining facing this point after the upper body had already turned away gave a certain

tancia a una persona determinada o a un punto en el espacio. Para el tema de diferenciar miradas, volveré a la sección del principio de la pieza para mostrar otra faceta: trabajar con las posibilidades del ojo para centrar o soltar el foco.

## FOCALIZAR

Por lo general, en muchos tipos de danza entrenar la mirada focalizada permite al bailarín tener control (en los equilibrios y los giros) y la orientación en el espacio y entre otros bailarines. Además, puede generar un tipo específico de presencia o "de estar alerta/vigilancia".<sup>12</sup> Como corrección, el director de ensayos de Reichel, Marta Nejm, sugirió: "Si se espera a los lados, no hay que dejar la mirada vacía ya que el cuerpo se vacía. ¡Mantén la presencia!"<sup>13</sup> En general, "¡Mantente focalizado!" es una llamada frecuente para que la mirada y los pensamientos del bailarín estén centrados y no se distraiga. No obstante, al principio de **Ex Nihilo** se requiere una "concentración amplia"<sup>14</sup>. Los bailarines, estando de pie dispersos, abren su mirada a una vista más periférica, intentando ver y sentir todo el escenario. Esto se ha ejercitado durante los ensayos y después se ha incluido en la coreografía como "un juego diseñado para hacernos conscientes de la gente a nuestro alrededor y reaccionar a la dinámica que ellos [sic] realizan".<sup>15</sup> De esta manera, los bailarines eran capaces de seguir pasos simultáneamente de distintos lugares del cuarto y abrirse a impulsos que los muevan, y así conseguir un dinamismo que es necesario para la composición.

Focalizar – en un lenguaje técnico se refiere a calibrar la lente de una cámara respecto a un objeto más cercano o más lejano – se utiliza aquí sin un objeto específico. La concentración del bailarín no solo funciona en el modo de crear jerarquías en su campo de visión sino abriéndolo a la vista periférica, funcionando de manera desfocalizada. Coreógrafos como William Forsythe – con quien Reischl trabajó de 1999 a 2006 – exploró la focalización para conseguir diferentes corporealities (realidades corporales).<sup>16</sup> Para evitar dicotomizar la vista focalizada y la periférica y reiterar binarios (como la actitud centrada, hábil y preparada de la focalización profunda contra la cualidad suave, abierta y reactiva de la vista periférica, aunque accesible para bailarines hábiles), y además demostrar la complejidad de dichas exploraciones sobre la visión dentro de un campo contemporáneo más amplio en el que se entrena los estudiantes.

significance to the movement that reminded us of dance theatre pieces. In order to avoid those similarities, we posed questions like: 'Do I look toward the inside, the close surroundings, the other dancers or the audience and by what extent of opening or closing the focus?' So gazing was thoroughly analyzed combining focusing and directedness, in the sense of coordination of head and upper body, as well as of eyes and head.

### GAZES FOR (DIS-) ORGANIZING BODIES

Primarily, in dance classes the head is coordinated with the rest of the body, generating a certain connection that dancers feel as being 'organic' or 'natural'. There exists a perceived unity of the body and head/focus when, for example, the disappearance of my fingertips out of my field of sight leads to a lifting of my head, or when the focus combined with an extreme turn of my head triggers a successive following of the rest of my body. During the rehearsal process of Reischl's piece the dancers employed several strategies of coordinating the gaze with the rest of the body. In a sequence of movements they were looking at their hand and, repeating it, they looked in the opposite direction. Though this still is a kind of coordination, it works against and differs from learned ways of using the gaze, showing how choreographic strategies reflect, alter and add to trained principles. Reischl's exercises led to an irritating sequence in the piece, when the dancers kept their gazes strangely fixed to one spot far away in the room. They tripped over their own feet, twisted their ankles and caught themselves again immediately, only to stumble again while their heads remained mostly uninvolved. These strategies of (dis-) engaging the focus created impressions of disorientation and heteronomy of bodies that can also be found in other contemporary choreographies, for instance, in the work of Stuart mentioned above. The 'disfigured' bodies in Stuart's pieces show an extrapolation of the effects described in *Ex Nihilo*. They result from producing different bodily states,<sup>18</sup> which effect the connection between the head/focus and the rest of the body, and some exercises explicitly work with the gaze as in "I'm not there":

*Move your body with your look pointedly away from your action. Reach with your arms while dissociating from the action by looking in the opposite direction. Try moving your legs, hips or shoulders, but without your face and gaze par-*

Vale la pena ver el trabajo del joven coreógrafo residente en Berlín Sebastián Matthias y su compañía, que utilizan diferentes facetas de la visión para su pieza Tremor.<sup>17</sup>

Mientras se crean unidades discretas de movimiento difiriendo específicamente en el dinamismo y "cualidades" que se pueden dividir en diferentes partes del cuerpo moviéndose simultáneamente, hemos observado cómo el uso del foco y la cabeza determinaron similitudes con otras técnicas de danza o estéticas de los coreógrafos. En este trabajo, abrir el foco nos recordaba por ejemplo a las piezas de Forsythe, utilizando la cabeza como una capa "auténtica" dirigida por la mirada, mientras que el movimiento extremo de los ojos nos miraba como en las coreografías de Meg Stuart (véase la siguiente sección). Por otro lado, focalizar de manera conciencia en un punto de la habitación y permanecer mirando este punto después que la parte superior del cuerpo confiera cierto significado al movimiento nos recordaba a las piezas de teatro. Para evitar esas similitudes, planteamos cuestiones como, "¿Miro hacia el interior, al entorno cercano, a los demás bailarines o al público? Y ¿hasta qué punto abrir o cerrar el foco?". De manera que la visión fue analizada concientemente combinando la focalización y la rectitud, en el sentido de la coordinación de cabeza y parte superior del cuerpo, así como los ojos y la cabeza.

### MIRADAS PARA (DES)ORGANIZAR LOS CUERPOS

Normalmente, en las clases de baile la cabeza se coordina con el resto del cuerpo creando una cierta conexión que los bailarines sienten como "orgánica" o "natural". Hay una unidad que se puede percibir entre el cuerpo y la cabeza/foco principal cuando, por ejemplo, las yemas de los dedos desaparecen del campo de visión y producen una elevación de la cabeza o cuando el centro de atención en combinación con un giro extremo de cabeza produce una serie de sucesiones del resto del cuerpo. Durante el proceso de ensayo de la obra de Reischl, los bailarines emplearon diversas estrategias de coordinación de la mirada con el resto del cuerpo. En una secuencia de movimientos observaban la mano y repitiéndolo miraban en la dirección opuesta. Aunque esto es un tipo de coordinación, funciona de manera diferente a los métodos de utilización de la mirada aprendidos tradicionalmente y muestra cómo las estrategias coreográficas reflejan, alteran y aportan

*ticipating. It is as if you don't know or refuse to know what your body is doing. Your body is present but you are empty, absent, detached.*<sup>19</sup>

Whereas in training sequences (often described as "organic") centrality of gaze and head and thus a hierarchical organization of the body are apparent, the strategies above refuse to coordinate gaze and body (or at least not in a conventional way). While this might validate being disoriented, out of control and powerless, it also rewrites binaries (as the head is still associated with power and central organization; the body is stumbling and chaotic when the head is 'absent'). But since the apparent disorientation of Stuart's dancers is purposely produced by techniques and highly trained bodies, control over the body and the loss of this control cannot be thought of as opposites.

Thus – to conclude – understanding the complexity of dancerly 'gazing strategies' challenges binary thinking and how – by listening carefully to students' questions, the younger generation of skilled thinkers – one can remind oneself of the need to acknowledge the historical situation of theoretical concepts. As much as I underlined the potentiality of gender perspectives for analyzing power structures by hinting at dichotomies and hierarchies in a dancer's workaday life, I would deny calling this perspective "the male gaze" as this would rewrite a male/female binary. Furthermore, these perspectives could be fruitful for closer analyzes on the discourse of bodily knowledge – as touched above – for inherent rewritings.

01\_Question of a student during the conference "Choreography-Media-Gender", July 1st-3rd 2011 at Centre for Contemporary Dance Cologne after the lecture of Gunhild Oberzaucher-Schüller: "'Küsse' und 'Geschürzte Tunika' versus 'Intelligenz' und 'Geschicklichkeit'.

02\_Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen 16. 3 (1975), 6-18,  
<http://afc-theliterature.blogspot.de/2007/07/visual-pleasure-and-narrative-cinema-by.html> (10.04.2012)

03\_Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M 1991, 9 (translation K.K.)

04\_Susan Foster: "Dancing Bodies", in: Jane Desmond (Ed.): Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance, Durham 1997, 235-257.

innovaciones a los principios aprendidos. Los ejercicios de Reischl conducían a una secuencia de la obra incómoda cuando los bailarines mantienen la mirada extrañamente fija en un punto lejano a la habitación. Se tropezaron con sus propios pies, se torcieron los tobillos y se cogieron otra vez para inmediatamente volver a tropezar mientras las cabezas se mantenían generalmente al margen. Estas estrategias de (des)centrar el foco de atención dando la sensación de desorientación y heteronomía de los cuerpos se puede apreciar también en otras coreografías contemporáneas, como por ejemplo en la obra de Stuart comentada anteriormente. Los cuerpos "des-figurados" de las piezas de Stuart muestran una extrapolación de los efectos descritos en *Ex Nihilo*. Son el resultado de la creación de diferentes estados del cuerpo,<sup>18</sup> los cuales efectúan la conexión entre la cabeza/foco y el resto del cuerpo y algunos ejercicios que trabajan explícitamente con la mirada como en "I'm not there" (no estoy aquí):

*Mueve tu cuerpo con tu mirada fija en un lugar alejado de tu acción. Extiende los brazos mientras te separas de la acción mirando hacia la dirección opuesta. Intenta mover las piernas, caderas u hombros sin que el rostro y la mirada participen. Es como si no quisieras o te negaras a saber lo que tu cuerpo está haciendo. Tu cuerpo está presente pero tú estás vacío, ausente, distante.*<sup>19</sup>

Mientras que en las secuencias de ensayo (a menudo descritas como "orgánicas") hay una aparente centralidad de la mirada y la cabeza y una organización jerárquica del cuerpo, las estrategias anteriores renuncian a la coordinación de la mirada con el cuerpo, al menos de un modo tradicional. Además de poder darle validez a la desorientación, la pérdida del control y del poder también da un nuevo enfoque a los binarios (como la cabeza está todavía asociada al poder y a la organización central, el cuerpo se tropieza y se sumerge en el caos cuando la cabeza está "ausente"). Pero mientras que la desorientación aparente de los bailarines de Stuart se produce intencionadamente mediante técnicas y cuerpos muy bien entrenados, el control y la pérdida de control sobre el cuerpo no se pueden considerar como opuestos.

Con este texto quiero enseñar cómo focalizar la complejidad de las "estrategias de la mirada" en el

baile desafía al pensamiento binario y cómo —es-  
cuchando con detenimiento las preguntas de los  
estudiantes, la joven generación de pensadores ex-  
pertos— se puede acordar uno de la necesidad de  
reconocer la situación histórica de los conceptos  
teóricos. Del mismo modo que he subrayado el po-  
tencial de las perspectivas de género para analizar  
las estructuras de poder haciendo alusión a las di-  
cotomías y jerarquías en el día a día de un bailarín,  
condeno el hecho de llamar a esta perspectiva “la  
mirada masculina”, ya que esto reescribiría un bina-  
rio masculino/femenino. Además, estas perspecti-  
vas podrían ser fructíferas para análisis más exhaus-  
tivos sobre el discurso del conocimiento corporal  
– como se ha mencionado anteriormente – para  
escrituras posteriores inherentes.

05\_Foster conceptualizes the body as “body-of-ideas”,  
meaning a body is always already constructed by the  
cultural techniques that instruct it as “I know the body  
only through its response to the methods and techniques  
used to cultivate it” (Foster, 235).

06\_Foster, 237.

07\_Foster, 237.

08\_Since Aristoteles seeing was considered as the most  
'pure' sense because of the possible distance to an object  
that provided a high degree of abstraction, see Christina  
von Braun/Inge Stephan: “Einführung. Gender@Wissen”,  
in: von Braun/Stephan (Ed.): Gender@Wissen. Handbuch  
der Gender-Theorien, Köln 2009, 9-46, 14.

09\_Yvonne Hardt reflects the dominance of the visual  
sense in dance training in her seminars when exercises  
with closed eyes are done standing, lying down and  
moving in space or when it is the leading person in a  
partnering exercise who closes her eyes.

10\_See e.g. Ann Daly: “Dance history and feminist the-  
ory. Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze”,  
in: Daly: Critical Gestures: Writings on Dance and Culture,  
Middletown, Conn. 2002, 302-318, 307. For a survey of  
stances in dance studies applying “gaze theory”  
(Manning), the voyeuristic gaze and female spectatorship,  
see Susan Manning: “The female dancer and the male  
gaze: Feminist critiques of early modern dance”,  
in: Desmond, 153-166.

11\_For bin aries see Sally Banes: Dancing Women. Female  
Bodies on Stage, London 1998, who on the one hand  
considers Rainer’s work as “challenging the traditional link

between mind-intellect-male and body-emotion-female”  
(228) and who on the other hand shows strategies of  
valorizing ‘femaleness’ in the work of Twyla Tharp  
and others (228-230).

12\_Marta Nejm, rehearsing *Ex Nihilo*,  
23rd May 2012 in Cologne.

13\_Nejm.

14\_Nejm.

15\_Description of Dwayne Holliday, one of the dancers in  
*Ex Nihilo* in one of his creative responses to the project.

16\_In Forsythe’s technique of “disfocus” the gaze is  
directed to the back of the own head to achieve a greater  
perception of the body, see Dana Casperson: “Der Körper  
denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen”,  
in: Gerald Siegmund (Ed.): William Forsythe:  
Denken in Bewegung, Berlin 2004, 107-116.

17\_This categorization was developed during the  
production of Tremor 2010 at Kampnagel in Hamburg, on  
which I worked as a dramaturge together with the dancers  
Lisanne Goodhue, Isaac Spencer und Anna Wehsarg.

18\_Stuart’s choreographic strategies include shaking for  
over an hour or an exercise called “Change”, where she is  
constantly distracting the dancers from fulfilling an exercise,  
see Meg Stuart in conversation with Scott DeLahunta:  
“Flimmern und Umschalten”, in: Sabine Gehm/ Pirkko  
Husemann/ Katharina von Wilcke (Ed.): Wissen in Bewe-  
gung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftli-  
chen Forschung im Tanz, Bielefeld 2007, 135-141.

19\_Meg Stuart/ Jeroen Peeters (Ed.): Are we here yet?,  
Dijon 2010, 156.

# PRINCIPLES BY GEORG REISCHL

## PRINCIPIOS DE GEORG REISCHL

### collected by his dancers

- Create openness toward the situation and stay present in the situation.
- Be open and seek what can develop from failure. Dealing with failure is the genesis of new movement and the breaking of habits.
- Be curious to find out. Have the awareness to find out what the body can do.
- Make decisions: don't just decide in your head to move, but move the body.
- If it is vague or weak in your head, it will look vague (in your body).
- You create the choreography, don't let the choreography create you.
- Making your own rhythm on top of the music is as important or more important than following it. Always be aware of it.
- Respect collaboration, but also define who you are within the piece.
- Celebrate complexity in movement: Multiple parts of the body working in multiple directions on multiple planes with multiple dynamics.
- Let every joint work as it wants to, in every movement.
- Free the spine.
- Let the movement integrate instead of isolate.
- Connect hands and feet in such a way that they always move in constellation to each other.
- Don't forget the body parts that don't move.
- When a leg is up – bring it down.
- The body is three-dimensional. Move three-dimensionally through the body and through space. Feel the space on all sides of you: front, back, sides, above and below – and move your weight three-dimensionally through space.
- Don't create absolutes.

### recopilados por sus bailarines

- Crea un espacio hacia la situación y mantente presente en esta.
- Mantén una actitud abierta y busca lo que puede surgir desde el fracaso. Aceptar el fracaso es la génesis del nuevo movimiento y la ruptura de hábitos.
- Ten curiosidad por descubrir. Ten conciencia de lo que el cuerpo puede hacer.
- Tom a decisiones: no decidas moverte solo en tu cabeza, mueve tu cuerpo.
- Si es impreciso o poco convincente en tu cabeza, parecerá impreciso (en tu cuerpo).
- Tú creas la coreografía, no dejes que la coreografía te cree a ti.
- Crea tu propio ritmo en el punto álgido de la música, esto es tan importante o más que seguirla. Sé siempre consciente de esto.
- Respeta la colaboración, pero también define quién eres tú dentro de la obra.
- Disfruta de la complejidad del movimiento: múltiples partes del cuerpo trabajan en múltiples direcciones, en múltiples planos con múltiples dinámicas.
- Deja que cada articulación trabaje como quiera, en todos y cada uno de los movimientos.
- Libera la columna vertebral.
- Deja que el movimiento se integre en vez de separarlo.
- Conecta las manos y los pies de manera que se muevan siempre entre ellos a modo de constelación.
- No te olvides de las partes del cuerpo que no mueves.
- Cuando una pierna esté arriba – llévala hacia abajo.
- El cuerpo es tridimensional. Muévete de manera tridimensional a través del cuerpo y del espacio. Siente el espacio en todas las partes: delante, detrás, a los lados, arriba y abajo – move tu peso de manera tridimensional a través del espacio.
- No crees absolutos.



**In this process I learned to use the connections in my body in a different sense than in the purpose of 'correct' alignment. In the past, I often had the feeling in ballet class that I had a different body than in contemporary class. During this project, we had a lot of accompanying ballet training, but training and rehearsal merged into each other. So you could practice movement principles of the piece in the training and apply the technique you exercise in the training in the rehearsal, and so I stopped dividing in that way.**

Susanne Grau

**I chose these photos because they fully reflect the guidelines Georg verbally and bodily transmitted to us. I really feel this group as a large bank of birds moving in all directions – in opposition to each other as well as using oppositions themselves. Coordination, dynamics, intention and emotion – it's great visual work (from the outside) with lots of listening and feeling from the inside.**

Raquel Díñiz

**En este proceso aprendí a usar las conexiones en mi cuerpo con un sentido diferente al propósito de una alineación "correcta". Antes tenía a menudo la sensación de que en la clase de ballet tenía un cuerpo diferente al de la clase de contemporáneo. Durante este proyecto hemos practicado mucho el ballet de acompañamiento, pero el entrenamiento y el ensayo se fusionan entre sí. De esta manera se pueden practicar los principios del movimiento de la pieza en el entrenamiento y aplicar las técnicas que practicas en el entrenamiento en el ensayo y así es como dejé de hacer este tipo de divisiones.**

Susanne Grau

**He elegido estas fotos porque reflejan plenamente las directrices que Georg nos transmitía verbal y corporalmente. Me siento en el grupo como si estuviera en una gran bandada de pájaros moviéndose hacia todas las direcciones —en oposición entre ellos, así como usándose como oposición a ellos mismos. Coordinación, dinámicas, intención y emoción —es un gran trabajo visual (desde el exterior) con mucha escucha y sentimientos desde el interior.**

Raquel Díñiz



# DARE TO GO FOR THE ACCIDENT ATREVETE A BUSCAR EL RIESGO

Philine Herrlein in dialogue with the dancers Clara Crespo Domingo, Susanne Schneider and Mirjam Sögner about working with Iván Pérez on *Pineapple*

**Philine HERRLEIN** Now that your performances in Valencia, Cologne and Aachen are behind you, I would like to talk with you about your work with Iván. Can you name some significant terms or objectives to give us a closer look at your daily work and the working process?

**Mirjam SÖGNER** One term that comes to my mind is playing. He mentioned that very often. To free your mind, to empty everything out and in the end to just play. It was important to him to give us all the freedom we needed. Not in the sense of abandoning us, but really to open a playground. That was great for me. But you should be on top of that play, so that you're free in your game and can decide in every moment where you want to go.

**Clara CRESPO** Body-wise it was a mixture between two things: between going for his movement quality with freedom in the joints but also going for muscle control. This is what I take out of his classes. The first thing that usually comes to my mind when I think of freedom in the joints is a really soft and slow movement, but he was looking for a different quality. He wanted us to find speed and rhythm without blocking, to be conscious, alert and able to react.

**Susanne SCHNEIDER** And also being able to decide. He wanted us to be always in control, but to also use accidents. This is the interesting point: If there is an accident – what can we make out of it?

**SÖGNER** For this he used the term "artistic filter"! When you fall, you don't just fall – but you fall in control. The artistic filter connects control and accidents.

# INTERVIEW

**Philine Herrlein habla con los bailarines  
Clara Crespo Domingo, Susanne Schneider  
y Mirjam Sögner sobre su trabajo con  
Iván Pérez en Pineapple**

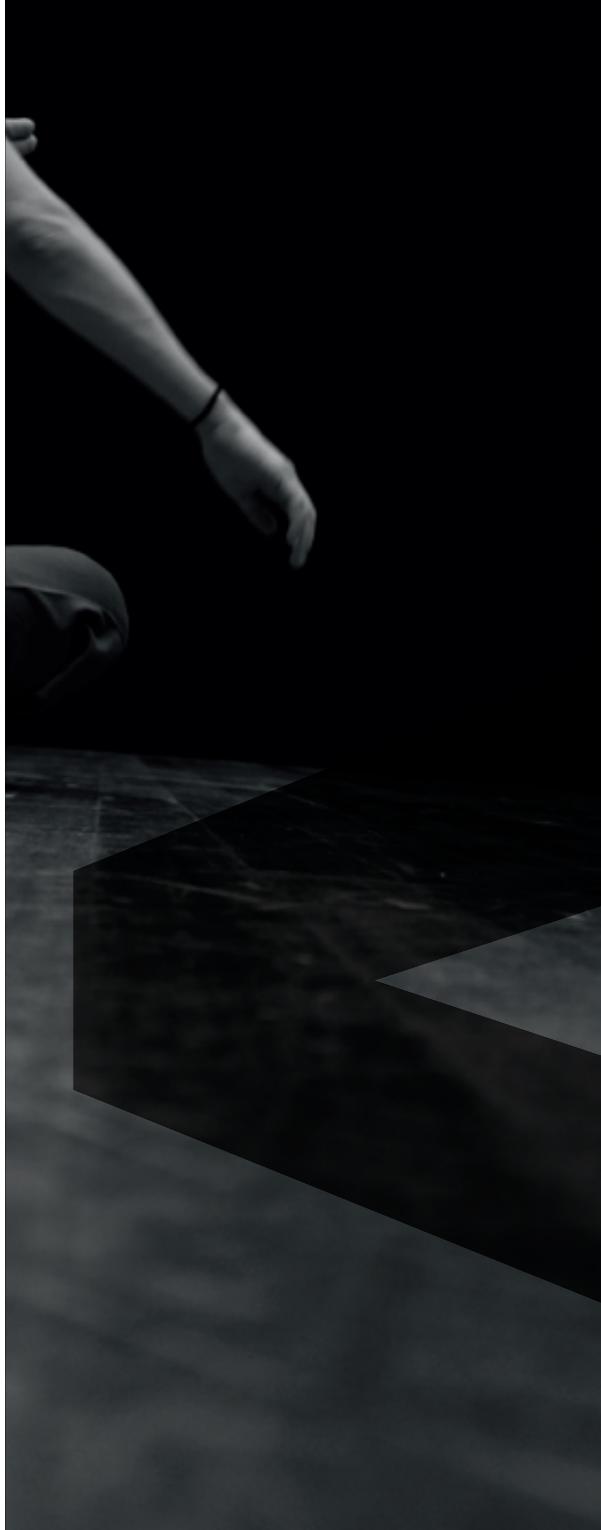
**Philine HERRLEIN** Ahora que las actuaciones en Valencia, Colonia y Aachen ya forman parte del pasado, me gustaría hablar contigo sobre tu trabajo con Iván. ¿Podrías nombrar algunos conceptos u objetivos que permitan hacernos una idea sobre el trabajo diario durante el proceso?

**Mirjam SÖGNER** Un concepto que me viene a la cabeza es el de "jugar". Lo mencionaba a menudo. Para liberar tu mente, vaciarla de todo y finalmente solo jugar. Para él era muy importante darnos la libertad que necesitábamos. No en el sentido de dejarnos abandonados, sino como si se nos abriera un patio de recreo. Para mí fue fantástico, pero tenías que estar en el nivel más alto para poder sentirte libre en el juego y poder decidir en todo momento hacia dónde querías ir.

**Clara CRESPO** Desde el punto de vista físico era una mezcla entre dos cosas: la búsqueda de un movimiento de calidad dentro de la libertad de las articulaciones, pero también la búsqueda del control muscular. Esto es lo que aprendí en sus clases. Lo primero que me viene a la mente cuando pienso en la libertad de las articulaciones es un movimiento suave y lento, pero él buscaba una calidad diferente. Quería que encontráramos la velocidad y el ritmo sin bloquearnos, que fuéramos conscientes, que estuviéramos alerta y que fuéramos capaces de reaccionar.

**Susanne SCHNEIDER** Y también capaces de decidir. Quería que siempre tuviéramos el control, pero que también utilizáramos los accidentes. Este es un aspecto interesante. Si hay un accidente, ¿qué podemos aprender de él?

**SÖGNER** Para esto él utilizaba el término "filtro artístico". Cuando caes, no caes solamente, caes de manera controlada. El filtro artístico conecta control con accidentes.



**HERRLEIN** So the artistic filter can be seen as the connection between two points of emphasis: there is play, freedom (in the joints) and accidents on the one hand, and on the other hand, muscular control and the ability to decide and react. Was there more that you would consider specific for Pérez' work?

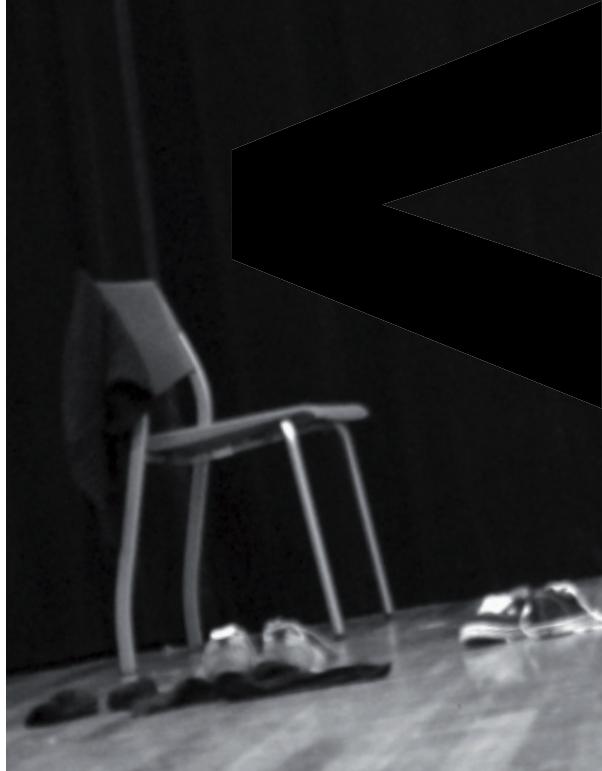
**SCHNEIDER** Something really interesting that I noticed was that research became more an emotional state, something connected to emotion.

**SÖGNER** In that context, he talked about expression in the sense of seeing what is already there. It is not necessary to show you that I am sad, but just to be it. That is basic in a way, but he uses it in an abstract way. Like whatever you did, to be aware that you are expressing something, and it is not just about form. Another important point was to involve the house of emotion, the chest. He was very picky with that in order to see a vulnerability and fragility – to see you as a person. That was beautiful. As open as he is, he is also looking at you like that. I guess we could give this to him, because he was preparing the ground. Once he said something to me, where I thought 'Wow, how can you know about something so personal that I am working on?' – I think this is a gift, being able to see such things. He has a really good feeling for emotionality.

**CRESPO** He was working on the relationship between emotion, form and physicality, searching for how physicality and form influence each other and can produce a specific emotionality. For example: What can emerge, if you have one hand over your head and the other one on the floor? To be aware what this expresses, without an immediate intention.

**HERRLEIN** If working with him was so much about a personal level, about reading simple movements, did you – nonetheless – find that he had a certain way of reaching this, that there is a tool present in his working with you?

**CRESPO** It was significant that we did not take the information out of his words, but we took more information out of what we saw and how he said the words: His voice was really important! It was his presence that gave you the information.



**INTERVIÚ**



**HERRLEIN** Entonces, el filtro artístico se puede ver como la conexión entre dos puntos de énfasis: hay un juego, libertad (en las articulaciones) y, accidentes por un lado, y, por el otro, control muscular y capacidad para decidir y reaccionar. ¿Había algo más que considerarías característico del trabajo de Pérez?

**SCHNEIDER** Un aspecto muy interesante que me llamó la atención fue que la investigación se convirtió más bien en un estado emocional, algo conectado con la emoción.

**SÖGNER** Es ese contexto, él hablaba sobre la expresión en el sentido de ver lo que ya está ahí. No es necesario mostrarte que estoy triste, sino simplemente estarlo. Esto es básico en cierto modo, pero él lo utiliza de manera abstracta. Al igual que con cualquier cosa que hicieras, debías ser consciente de que estabas expresando algo y que no se trataba solamente de una forma. Otro aspecto importante era involucrar a la casa de las emociones, el pecho. Insistía mucho en esto para que se viera la vulnerabilidad y la fragilidad, para que te vieran como persona. Fue precioso. Te observa con una mente abierta, como su manera de ser. Supongo que se lo pudimos ofrecer porque estaba preparando el terreno. Una vez me dijo algo que me hizo pensar: "¿Cómo puedes saber algo tan personal en lo que estoy trabajando?"— Creo que es un don poder ver estas cosas. Tiene una sensibilidad especial para las emociones.

**CRESPO** Él estaba trabajando la relación entre la emoción, la forma y el físico, buscando cómo el cuerpo y la forma influyen en cada uno y pueden producir emociones específicas. Por ejemplo: ¿Qué puede ocurrir si tienes una mano sobre la cabeza y la otra en el suelo? Ser conscientes de lo que esto expresa, sin una intención inmediata.

**HERRLEIN** Si trabajar con él tenía mucho que vera nivel personal, sobre leer movimientos simples, ¿encontrasteis que él tenía algún modo de alcanzarlo, alguna herramienta presente en su trabajo con vosotros?

**CRESPO** Era importante que no tomáramos la información de sus palabras, sino de lo que veíamos y de cómo pronunciaba sus palabras: su voz era realmente importante. Su presencia era la que nos proporcionaba información.

**SÖGNER** Yes, he didn't put his aims so much in words, but how he moved was essential. He showed a lot and that made it clear for me. Now, when I re-establish certain movement qualities, I try to remember what I sensed when I watched Iván. Basically, what was happening with him. He also used to work one-on-one. This does not necessarily mean that he gave tasks or things that we work out on our own. But it was his time, his person, his concentration, divided through twenty-five.

**SCHNEIDER** Indeed, the tools he gave us were not in words, they were in his body. He himself as a person was a very big part for me, too. His character, his struggles, and that he talked about that. He was not hiding it, or trying to keep it up. No – it was beautiful.

**HERRLEIN** *Another important part of your work was the music. What was this encounter like?*

**SÖGNER** The music was the starting point of our piece. By then, I was very interested in questioning the hierarchy between dance and music. What is first, what should be first? I realized that I am used to putting the music on top of a choreography, which is just feeding an atmosphere. Changing this felt very rewarding. Having first to deal with Scheuer's music was edgy, opening a lot of questions about hierarchy and how to organize the process. But then we got to know the music, found our way to listen to and understand it. I find it interesting that the music was all set, every pause in it is written for as dancers we are used to working differently. It is hard to define an accurate timing for dance: We choreograph movements without fixing their timing but by taking an acoustic pulse

**SÖGNER** Sí, él no se esforzaba mucho en las palabras, lo que era esencial era cómo se movía. Él exteriorizaba mucho y eso me lo aclaraba todo. Ahora, cuando intento restablecer ciertas cualidades del movimiento, intento recordar lo que sentí cuando observaba a Iván. Básicamente qué ocurría en él. También trabajaba de modo individualizado. Esto no significa necesariamente que nos diera tareas que teníamos que trabajar por nuestra cuenta, era su tiempo, su persona, su concentración divididos entre veinticinco.

**SCHNEIDER** De hecho, las herramientas que nos daba no estaban en sus palabras, sino en su cuerpo. Él mismo como persona era una gran parte de mí también. Su carácter, sus luchas y el hecho de que hablara sobre ello. No lo escondía ni trataba de guardárselo para sí. No, era precioso.

**HERRLEIN** *Otra parte importante de vuestro trabajo era la música. ¿Cómo era este encuentro?*

**SÖGNER** La música era el punto de partida de nuestra pieza. Por aquel entonces estaba muy interesada en cuestionar la jerarquía entre la danza y la música. ¿Qué es lo primero, qué debería ser lo primero? Me di cuenta de que estaba acostumbrada a poner la música sobre la coreografía, la cual introduce el ambiente. Cambiar esta sensación es muy gratificante. Tener que tratar en primer lugar con la música de Scheuer producía mucha tensión y daba lugar a muchas preguntas sobre la jerarquía y el modo de organización del proceso. Pero después tuvimos que familiarizarnos con la música, encontrar nuestra manera de escucharla y de entenderla. Me pareció interesante que la música ya estuviera lista, cada pausa estaba escrita porque, como bailarines, estamos acostumbrados a trabajar



to help us – that's the music. But Scheuer's music didn't have a clear pulse, so it was a challenge for us, for what I am very thankful.

**SCHNEIDER** This music was not necessarily helping you or doing a job for you. It wasn't offering something ... no, we had to work it! And now, I really enjoy this music for not being the same all the time, for being alive! Sometimes the musicians are too slow, they're too loud, or they're not playing ... you have to react to that. This is what I really love. I think it is now more about flexibility. Although the conductor has to sometimes watch us and take a few cues from us, we mostly take the keys from the music. What makes it quite vivid and less hierarchical is that we are listening to the music, but what we develop from there is up to us.

**SÖGNER** When we listened to the music the first day, it was difficult to understand. But when we went to the music rehearsal in Appeldorn, suddenly, it was our music! That living people were producing these sounds and had the same topics as us, and it had changed so much. Though we have heard it a hundred times by now, I am still not bored of it!

de otra manera. Es difícil establecer un ritmo preciso para bailar: nosotros coreografiamos los movimientos sin fijar el ritmo, sino tomando un pulso acústico para ayudarnos, eso es la música. Pero la música de Scheuer no tiene un pulso claro, lo cual supuso un reto para nosotros, por lo que me siento muy agradecida.

**SCHNEIDER** Esta música no nos ayudaba necesariamente ni hacia el trabajo por nosotros. No nos estaba ofreciendo nada... no, teníamos que trabajarla. Y ahora realmente disfruto esta música porque no es siempre la misma, está viva. A veces los músicos van demasiado lentos, tocan demasiado fuerte o no tocan... y tú tienes que reaccionar ante eso. Eso es lo que realmente adoraba. Creo que tiene más que ver con la flexibilidad. A pesar de que el director tiene que observarnos de vez en cuando y seguir algunas indicaciones nuestras, la mayoría de las veces somos nosotros los que tenemos las claves de la música. Lo que permite más vivacidad y menos jerarquía es que escuchamos la música, pero lo que creamos a partir de ella depende de nosotros.

**SÖGNER** Cuando escuchamos la música el primer día nos resultó difícil de comprender, pero cuando asistimos al ensayo en Apeldoorn, de repente se volvió nuestra música. Esa gente tan viva producía estos sonidos, tenían los mismos temas que nosotros y ¡había cambiado tanto!. Aunque lo hayamos escuchado ya cientos de veces, todavía no me he aburrido.





*During the 14 performances I had the opportunity to practice making decisions, staying awake and being flexible. The challenge was to not assume that you know everything about the material, but to play with it and to search for new possibilities. It was important to learn how you deal with days of tiredness or bad mood, how you can prepare yourself for the evening in order to concentrate and be present in the piece. Thereby I realized that there are not just 'good' and 'bad' performances, but it is basically about trying to get something out of yourself and to make the piece interesting for yourself with the body and feelings that you have today. Sometimes I gave myself special tasks for performances, for example, when I was tired to work with lightness, to use less muscle strength, to sense more the connections in my body. Another option was to shift the focus more on the music or on my relationship with the other dancers, etc.*

**Susanne Grau**



*Though we did not start to work with the music in the first two weeks, Georg trained our understanding of musicality. We improvised relating to different music styles and analyzed exemplarily what musicality could mean. Or in silence, we used our memory of a certain musicality in our bodies. Everyone was asked to probe his/her understanding of it, exploring themes such as rhythm, serving the music, following it and listening to it actively in every moment.*

**Sinja Maucher**



*Durante las 14 actuaciones tuve la oportunidad de practicar la toma de decisiones, mantenerme despierta y ser flexible. El desafío fue no asumir que lo sabes todo sobre el material, sino jugar con ello y buscar nuevas posibilidades. Era importante aprender cómo afrontar los días de cansancio o de mal humor, cómo prepararte para la función para lograr concentrarte y estar presente en la obra. De ese modo me di cuenta de que no hay actuaciones "buenas" o "malas", sino que se trata de sacar lo mejor de ti mismo y hacer interesante la pieza para tí con el cuerpo y los sentimientos que tienes ese día. A veces, me proponía tareas especiales para las actuaciones, por ejemplo, cuando estaba cansada de trabajar la agilidad, utilizaba menos fuerza muscular, para sentir más la conexión en mi cuerpo. Otra opción era desviar el centro de atención hacia la música o hacia mi relación con los otros bailarines, etc.*

**Susanne Grau**



*A pesar de que no trabajamos con música las dos primeras semanas, Georg entrenó nuestra comprensión de la musicalidad. Improvisábamos según el estilo musical y analizábamos de manera ejemplar el significado de la musicalidad o, en silencio, utilizábamos la memoria de una determinada musicalidad en nuestros cuerpos. A todo el mundo se le pidió que explorara su conocimiento sobre ésta a través de temas como el ritmo, al servicio de la música, siguiéndola y escuchándola de manera activa en todo momento.*

**Sinja Maucher**



# ON RISK TAKING

## ACERCA DE TOMAR RIESGOS

### Dwayne Holliday

"Enjoying how it feels to move is more important than 'being right'. Instead, be open, take risks and seek what can develop from failure. Dealing with failure is the genesis of new movement, and the breaking of habits", George Reischl advised us. Remaining open and honest to the energy and possibilities presented on stage was one of the major themes that he gave us to explore. For performing **Ex Nihilo**, he provided us with tools in order to explore taking the risk of not doing the steps 'right'. How then do you mentally prepare to bring openness and awareness to the stage? One of the standard ideas of preparing for a performance is to sequester yourself in your room, go to bed early and avoid any possible distractions. But isn't this anything but open? Georg consistently advised us to not preorganize our movement. Can we take that further and not preorganize our preparation for the stage? Can you practice risk taking, and does taking risk outside of the stage prepare you to take risks on stage? Can openness and spontaneity be turned on and off like a switch, or does the practicing of over-consciousness preparation prepare and train us to use conscientiousness in all situations? Do we learn and train to use fear as a tool rather than openness and spontaneity? I can only say this: the people who I observed during the project enjoying themselves and taking risks/ trying new things in their free time were the same ones who seemed to take the most risk and to enjoy themselves the most on stage. So it seems to me that changing my outlook on life changes my physical movement.

### Dwayne Holliday

"Disfrutar de cómo se siente el movimiento es más importante que "hacerlo correctamente". En vez de eso, arriesgarse y buscar aquello que surge del fracaso. Aceptar que el fracaso es la génesis del nuevo movimiento y la ruptura de hábitos", nos aconsejó Georg Reischl. Permanecer abierto y honesto a la energía y a las posibilidades que se presentan en el escenario es uno de los principales trabajos que nos dio para explorar. Para interpretar **Ex Nihilo**, nos proporcionó las herramientas para explorar arriesgándonos a no hacer los pasos "correctamente". Entonces, ¿cómo se puede preparar mentalmente para traer al escenario franqueza y conciencia? Una de las ideas tradicionales para preparar una actuación es recluirte en tu habitación, acostarte temprano y evitar cualquier distracción posible. ¿Pero, no es esto de todo menos abierto? Georg continuamente nos aconsejaba no organizar previamente nuestro movimiento. ¿Podemos mirar hacia delante y no organizar previamente nuestra preparación para el escenario? ¿Puedes practicar la toma de riesgos y prepararla fuera del escenario para que nos permita tomar riesgos en el escenario? ¿La franqueza y la espontaneidad se pueden activar o desactivar o una preparación concienzuda nos prepara y entrena para utilizar la conciencia en todas las situaciones? ¿Aprendemos y nos entrenamos para utilizar el miedo como herramienta antes que la franqueza y la espontaneidad? Solo puedo decir esto: la gente a la que observé durante el proyecto se lo pasaban bien y se arriesgaban, y los probaban cosas nuevas en su tiempo libre eran los mismos que parecían arriesgarse más y disfrutar más en el escenario. Del mismo modo me parece que cuando cambió mi actitud en la vida cambio mi movimiento físico.



# THOUGHTS ON THE MUSICAL SCORE FOR PINEAPPLE

## REFLEXIONES SOBRE LA PARTITURA MUSICAL DE PINEAPPLE

### **Benjamin Scheuer**

In the five scenes of Pineapple, I have tried to reflect the relationship of music and choreography in several ways. For me it was very important not to write music which always relates to the events on stage in the same manner: sometimes musicians try to push into the foreground and influence the dance in quite a violent way and in other passages the music is rather 'composed silence' in order to leave air for totally independent happenings in the choreography.

The first scene is the longest one and consists of a large development to a shrill and energetic climax. The music is creeping in very carefully at the beginning, mostly noises are used. A kind of irregular pulse is established, a repetition of percussive chords like a heavy procession or march stays present at different layers throughout the whole scene. While accompanying the dance very softly with some subtle air noises at the beginning, the music tries to take over the events on stage later, attracting attention by its complexity, culminating in a musical catastrophe.

The second scene is 'composed silence', only the sound of the musicians' breathing is heard. It is like when a dancer has made some complex movements on stage with loud music and then the music dies away and s/he stands still: then his/her heavy breathing caused by the exhausting actions just performed reminds you of the energy of what just happened.

In the third scene the music tries to take control again. With nervous repetitions it refers to elements from the first part, panicking at the end.

The fourth scene is a very soft moment, maybe resembling a lullaby. With a much softer flow, it is allowing the ensemble and dancers to be united and equally important.

The last scene intends to reinitiate the marching repetitions from the beginning, but the colors are

### **Benjamin Scheuer**

En las cinco escenas que he escrito para la obra coreográfica de Iván Pérez, he tratado de reflejar la relación entre la música y la coreografía de varias maneras diferentes. Para mí era muy importante no escribir música que siempre se refiera a los acontecimientos en el escenario de la misma manera: a veces los músicos tratan de colocarse en un primer plano e influir en la danza de una manera muy violenta y en otros pasajes la música es más bien una "composición de silencios" para dejar una total independencia a la coreografía.

La primera escena es la más larga y se compone de un desarrollo hacia un ambiente estridente y energético. La repetición como elemento rítmico se utiliza mucho, pero el objetivo es el de no volver nunca de una manera muy predecible. La música se introduce con mucho cuidado al principio y se utilizan sobre todo los ruidos. He establecido una especie de pulso irregular, una repetición de acordes percusivos como una procesión o marcha que se mantiene presente en las diferentes capas musicales a lo largo de la primera escena. Mientras que acompaña a la danza en voz muy baja con algunos ruidos aéreos sutiles al principio, la música trata, más tarde, de tomar el control de los acontecimientos en el escenario, con la intención de llamar la atención por su complejidad, culminando en una catástrofe musical.

Las siguientes escenas son mucho más cortas y representan diferentes reacciones musicales a lo que está ocurriendo. La segunda escena es una "composición de silencios". Despues del choque se escucha sólo el sonido de la respiración de los músicos. Es como cuando un bailarín ha hecho algunos movimientos complejos en el escenario con la música a todo volumen y luego la música se desvanece y él se queda quieto: entonces su pesada respiración, causada por las acciones agotadoras que acaba de realizar, le recuerda de las energías de lo que acaba de suceder.

weaker, it all goes slower and seems to fall apart, in a way. Then, the coming-in of a prominent motif from the first part leads more and more to stagnation. Is it resignation, redemption or something totally different? You will see as my collaboration process with Iván Pérez continues.



*Titania nanotubes for solar energy and catalysis is a development – not in the classical sense, but more like a process. Step by step, the music unfolds into different states. It evolves very gradually, and because of that the music sometimes seems to be almost static. Still, it does need both change and direction to hold course, and even a minimal change can have huge consequences.*

**Christiaan Richter**



En la tercera escena la música intenta tomar el control de nuevo gracias a repeticiones nerviosas que se refieren a elementos de la primera parte, acabando en un pánico final. La cuarta escena es un momento muy suave, tal vez parecido a una canción de cuna. La música tiene un flujo mucho más sutil. Tal vez en este momento los músicos y los bailarines se unán y lleguen a ser igualmente importantes en un encuentro especial.

La última escena tiene como objetivo el reiniciar las repeticiones que se han escuchado en el principio. Pero esta vez los colores son más débiles, todo va más lento y parece desmoronarse. Este es el momento en que vuelve un motivo musical importante de la primera parte y nos conduce poco a poco al estancamiento. ¿Es resignación, la redención o algo totalmente diferente? Verás como mi proceso de colaboración con Iván Pérez continuará.



*Los Titania nanotubes for solar energy and catalysis (Nanotubos de titania para la energía solar y la catálisis) es un progreso —no en el sentido tradicional, sino como proceso. Paso a paso, la música se desarrolla en diferentes estados. Va evolucionando gradualmente y es por ello que a veces la música parece casi estática. Aun así, necesita un cambio y una dirección para continuar su curso e incluso un cambio mínimo puede acarrear grandes consecuencias.*

**Christiaan Richter**



### Iván Pérez – choreographer

Originally from Alicante, Spain, Pérez started dancing at the Professional Conservatory of his hometown. He eventually moved to Madrid to continue his studies of choreography and interpretation techniques at the University Rey Juan Carlos, where he finished with honors for the Best Choreographic Composition. During this time he also performed with the Joven Ballet de Cámara de Madrid, under the direction of Alicia Alonso.

At the age of 19, Pérez received a scholarship from the Competition of Interpretation Ciudad de Castellón to be an apprentice with Nederlands Dans Theater II and soon after he was contracted with the young company. He decided to be part of IT Dansa in Barcelona where he encountered works by Nacho Duato, Rui Horta, Wim Wandekybus, Steijn Celis, and Ramón Oller. Pérez then returned to NDT where he performed works by Jiří Kylián, Ohad Naharin, Mats Ek, William Forsythe, Crystal Pite, Paul Lightfoot and Sol León, Gustavo Ramírez, Johan Inger, Wayne McGregor, Alexander Ekman, and Marina Mascarell among others.

When Pérez was attached to the Nederlands Dans Theater he was given opportunities to further develop his talents in choreography. For the NDT workshops, he created the successful productions A Day Minute (2009) and A Transition (2010), both of which have been performed abroad. He was asked twice by the artistic director of the NDT to create a piece for the company. Other commissions include creating for The National Ballet of Cuba's 60th anniversary, as well as performing A day minute and A Transition, pieces he created for Switch, in Belgium, Spain, and Bratislava.

Further info: [www.ivanperezaviles.com](http://www.ivanperezaviles.com)

### Iván Pérez – coreógrafo

Nacido en Alicante, España, Iván comenzó a bailar en el Conservatorio Profesional de su ciudad natal. Se trasladó a Madrid para continuar sus estudios de coreografía y técnicas de interpretación en la Universidad Rey Juan Carlos, donde terminó con honores a la mejor composición coreográfica. Durante este tiempo participó también en actuaciones del Joven Ballet de Cámara de Madrid, bajo la dirección de Alicia Alonso.

Con 19 años, Iván Pérez obtuvo una beca de la Competición de Interpretación Ciudad de Castellón como aprendiz con el Nederlands Dans Theater II y poco después fue contratado por la joven compañía. Decidió formar parte de IT Dansa en Barcelona donde trabajó obras de Nacho Duato, Rui Horta, Wim Wandekybus, Steijn Celis, y Ramón Oller. Iván fue al NDT donde representó trabajos de Jiří Kylián, Ohad Naharin, Mats Ek, William Forsythe, Crystal Pite, Paul Lightfoot and Sol León, Gustavo Ramírez, Johan Inger, Wayne McGregor, Alexander Ekman, y Marina Mascarell entre otros.

Cuando Pérez formó parte del Nederlands Dans Theater tuvo oportunidades de continuar desarrollando sus talentos en la coreografía. Para los talleres NDT creó producciones exitosas como A Day Minute (2009) y A Transition (2010), ambas se han representado en el extranjero. El director artístico de la compañía le pidió dos veces crear una pieza para la compañía. Otras comisiones incluyen creaciones para el 60 aniversario del Ballet Nacional de Cuba así como representar A day minute y A Transition, piezas que creó para Switch, en Bélgica, España y Bratislava.

Más información: [www.ivanperezaviles.com](http://www.ivanperezaviles.com)



### **Georg Reischl – choreographer**

Born in Austria, Reischl began his dance training with Rosa Hartlieb in Salzburg and attended the Vienna Opera Ballet School under the direction of Michael Birkmeyer. In 1993, he joined the ensemble of Liz King in Heidelberg. Thereafter, Reischl danced 4 years with Scapino Ballet Rotterdam.

In 1999, Reischl joined Ballet Frankfurt, where he experienced the repertoire and the collaborative creative process with William Forsythe. After the closing of Ballet Frankfurt, Reischl continued with the newly formed The Forsythe Company. Asked to become the resident choreographer for Scapino Ballet Rotterdam, Reischl left the company in 2006. As resident choreographer of Scapino Ballet, from 2006-2010, Reischl has created numerous pieces for the company, as well as formed important relationships on an international level.

As a choreographer and teacher, Reischl has educational experience. He teaches Ballet for professional companies and academies and has developed a workshop method, which is called Body Awareness Training. In a series of lectures to students in schools, universities and other events he uses his experience and knowledge in the art form to create a dialogue about dance.

**Further info:** [www.georgreischl.com/pages](http://www.georgreischl.com/pages)

### **Georg Reischl – coreógrafo**

Nacido en Austria, Georg Reischl empezó a bailar de la mano de Rosa Hartlieb en Salzburgo, y formó parte de la Escuela de Ballet de la Ópera Estatal bajo la dirección de Michael Birkmeyer. En 1993, pasó a formar parte del grupo de Liz King en Heidelberg. A partir de ese momento, Reischl bailó 4 años con el Scapino Ballet Rotterdam.

En 1999, Georg Reischl ingresó en el Ballet Frankfurt, donde se impregnó del proceso creativo y de colaboración con William Forsythe. Tras el cierre del Ballet Frankfurt, Reischl continuó con la compañía Forsythe, de reciente creación. No obstante, abandonó esta compañía en 2006 cuando el Scapino Ballet Rotterdam le ofreció entrar a formar parte como coreógrafo residente. Entre 2006 y 2010, como coreógrafo residente, Reischl creó infinidad de obras para la compañía, al mismo tiempo que forjó relaciones importantes a escala internacional.

En su faceta como coreógrafo y profesor, Reischl tiene una gran experiencia educativa. Él es profesor de ballet en compañías profesionales y academias, y ha desarrollado un taller metódico con el nombre de Terapia de la Conciencia Corporal. Reischl ha ofrecido diversas jornadas para estudiantes en escuelas, universidades y en diferentes eventos, donde se nutre de su experiencia y de su conocimiento dentro del arte para establecer un diálogo sobre la danza.

**Para más información:**  
[www.georgreischl.com/pages](http://www.georgreischl.com/pages)



### **Christiaan Richter – composer**

Born in Utrecht in 1990, Richter is a Dutch composer and pianist. He started to play the piano at the age of 7 and soon after that, he started to compose. In 2001 he participated in the Nieuwjaarsconcert with his composition Tree's with the Netherlands Wind Ensemble at the Concertgebouw, Amsterdam. Furthermore, he wrote the compulsory piece for the lordens Violin Days 2010 (category IIB). Several times he was awarded for his work.

Richter studies composition at the Royal Conservatoire of The Hague with Martijn Padding and Diderik Wagenaar (and Calliope Tsoupaki 2008-2010), with a minor in music theory with Diderik Wagenaar, Paul Scheepers and Bert Mooiman, and piano lessons from Gerard Bouwhuis. He also took composition masterclasses from Richard Ayres, Jan van de Putte, Michael Smetanin and Helena Tulve. Previously, Richter studied composition with Henk Alkema at the young talent class of the Utrecht Conservatory (2004-2008), and took piano lessons from a.o. Marcel Baudet, Ton Hartsuiker, Leon Bak, Henk Ekkel and Ko Zwanenburg.

**Further Info:** [www.christiaanrichter.nl](http://www.christiaanrichter.nl)

### **Christiaan Richter – composer**

Nacido en Utrecht en 1990, el neerlandés es compositor y pianista. Christiaan Richter empezó a tocar el piano a los 7 años y poco tiempo después empezó a componer. En 2001 participó en el concierto Nieuwjaarsconcert con su obra Tree's con el grupo Netherlands Wind Ensemble en Concertgebouw, Amsterdam. Además, compuso una obra de encargo para lordens Violin Days 2010 (categoría IIB). El compositor ha recibido varios premios por sus obras.

Christiaan estudió composición en el conservatorio Royal Conservatoire de La Haya con Martijn Padding y Diderik Wagenaar (y Calliope Tsoupaki 2008-2010), también realizó estudios secundarios sobre teoría musical con Diderik Wagenaar, Paul Scheepers y Bert Mooiman, y sobre piano con Gerard Bouwhuis. También obtuvo clases magistrales de composición de la mano de Richard Ayres, Jan van de Putte, Michael Smetanin y Helena Tulve. No obstante, con anterioridad, Christiaan había estudiado composición con Henk Alkema en las clases de jóvenes talentos del conservatorio Utrecht Conservatory (2004-2008), y recibió clases de piano con Marcel Baudet, Ton Hartsuiker, Leon Bak, Henk Ekkel y Ko Zwanenburg.

**Más información:** [www.christiaanrichter.nl](http://www.christiaanrichter.nl)



### **Benjamin Scheuer – composer**

Born 1987, studied composition at the HfMT Hamburg/ Fredrik Schwenk and is presently enrolled in post graduate studies with Wolfgang Rihm/HfM Karlsruhe. Additionally he had lessons at the HfM Lübeck/ Dieter Mack and at the CNSMD de Lyon/ Robert Pascal.

His creative activity is focused on innovative but clearly recognizable form concepts and on the humoristic and theatrical elements of musicianship. He wrote many music theatre pieces, f.ex. Figlioli Corsi, Autobus S as well as instrumental works, e.g. Theater der Affekte. His compositions were performed at various festivals like Sommerliche Musiktage Hitzacker, Heidelberger Frühling, Young Composers Meetings Apeldoorn, china tour of the Ensemble 21 der HfMT Hamburg, ISCM World New Music Days, It's oh so choir/ AGEC Brussels. At a June in Buffalo workshop (USA, Arditti quartet) and at the International Composers Meeting of Mazsalaca (Latvia, ReDo-quartet) he worked on pieces for string quartet. He got several commissions: Niedersächsische Musiktage the Swabian Youth Symphony Orchestra and the Ensemble Vocal (Hamburg). His orchestra piece Montagen was first performed by the Radio Philharmonic Orchestra of Saarland (SR) in 2011.

**Further Info:** [www.benjaminscheuer.de](http://www.benjaminscheuer.de)

### **Benjamin Scheuer – composer**

Nacido en 1987, studio composición en el HfMT Hamburg/ Fredrik Schwenk y actualmente está cursando estudios de grado con Wolfgang Rihm/ HfM Karlsruhe. Además ha asistido a clases en el HfM Lübeck/Dieter Mack y en el CNSMD de Lyon/ Robert Pascal.

Su creatividad artística se centra en conceptos de formas innovadores pero claramente reconocibles y en elementos humorísticos y teatrales del talento musical. Escribió muchas piezas teatrales, por ejemplo Figlioli Corsi, Autobus S así como trabajos instrumentales como Theater der Affekte. Sus composiciones se han representado en diferentes festivales como Sommerliche Musiktage Hitzacker, Heidelberger Frühling, Young Composers Meetings Apeldoorn, la gira china del Ensemble 21 der HfMT Hamburg, ISCM World New Music Days, It's oh so choir /AGEC Brussels. En el taller June in Buffalo (EEUU, cuarteto Arditti) y en el International Composers Meeting of Mazsalaca (Letonia, cuarteto ReDo) trabajó en piezas para el cuarteto de cuerda. Obtuvo diversas comisiones: Niedersächsische Musiktage de la Swabian Youth Symphony Orchestra y el Ensemble Vocal (Hamburgo). Su pieza de orquesta Montagen fue representada por primera vez por la Radio Philharmonic Orchestra of Saarland (SR) en 2011. Más información: [www.benjaminscheuer.de](http://www.benjaminscheuer.de)



## **ArtEZ School of Dance, Netherlands**

ArtEZ School of Dance is developing the unique talent of a selected number of skilled, motivated students as a dancer/maker, dance teacher and choreographer, at bachelor and master level. The school also offers preparatory training in dance. It counts 130 students from the Netherlands and abroad. It is known for its unconventional program which focuses above all on the individual, mirrors professional practice and special method of dance training in reducing injuries considerably.

The education of ArtEZ School of Dance contributes to a new generation of dance artists with their own signature. The school offers dance talents constant interaction with the field and a sound technical basis for their own artistic vision to express themselves in contemporary dance. Dance students also learn to think and act cross-discipline.

ArtEZ School of Dance is part of ArtEZ Institute of the Arts. ArtEZ Institute of the Arts is one of the major arts educational institutes in the Netherlands. It not only comprises a broad range of Bachelor's and Master's courses in the fine arts, fashion, design, architecture, music, dance and drama but also creates an opportunity for interdisciplinary collaboration. With approximately 3,000 students and 850 lecturers and other staff members, the Institute provides education in Arnhem, Enschede and Zwolle. The Board of Governors and the auxiliary departments are concentrated in Arnhem.

Talented arts students from the Netherlands and abroad fulfill their potential at ArtEZ. Originality, passion, a strong-minded attitude and considerable determination are essential here. The students are supervised by lecturers, who have clearly proven their worth in the professional field. The quality of our education is reflected in the recognition it has received both at a national and an international level.

**For more information visit  
[www.artez.nl/dance](http://www.artez.nl/dance).**

## **Escuela de Danza ArtEZ, Países Bajos**

La Escuela de Danza ArtEZ desarrolla el talento único de un selecto número de alumnos con grandes habilidades y motivación como bailarines, profesores de danza y coreógrafos, a nivel de grado y de master. La escuela también ofrece formación preparatoria en la danza. La escuela cuenta con 130 alumnos de los Países Bajos y del extranjero. Es conocida por su programación controvertida que se centra sobretodo en el individuo, refleja la práctica profesional y un método especial de danza que reduce considerablemente las lesiones.

La formación en la Escuela de Danza ArtEZ contribuye a una nueva generación de bailarines que tienen un sello propio. La escuela ofrece talentos en constante interacción con este ámbito y una base técnica de sonido para su propia visión artística para que puedan expresarse por ellos mismos en la danza contemporánea. Los alumnos de danza también aprenden a pensar y a actuar de manera interdisciplinaria.

La Escuela de Danza ArtEZ forma parte del Instituto de las Artes ArtEZ. El Instituto de las Artes ArtEZ es uno de los principales institutos de formación en arte de los Países Bajos. No sólo abarca un gran número de cursos a nivel de grado y de master en bellas artes, moda, diseño, arquitectura, música, danza y teatro, sino que ofrece una oportunidad para la colaboración interdisciplinaria. Con aproximadamente 3000 alumnos y 850 profesores y personal laboral, el instituto ofrece formación en Arnhem, Enschede y Zwolle. La junta de gobierno y los departamentos auxiliares se encuentran en Arnhem.

Alumnos de artes con talento tanto de los Países Bajos como del extranjero realizan su potencial en el ArtEZ. Originalidad, pasión, una actitud de seguridad y determinación considerable son esenciales. Los profesores supervisan a los alumnos que han demostrado claramente su valor en el terreno profesional. La calidad de nuestra educación se refleja en el reconocimiento que han recibido tanto a nivel nacional como internacional.

**Para más información, visite  
[www.artez.nl/dance](http://www.artez.nl/dance)**

## **Fundación Comunidad Valenciana de las Artes Conservatorio Superior de Danza de Valencia (ISEACV)**

The Fundación Comunidad Valenciana de las Artes is born from the merge of Fundación de las Artes Escénicas y Fundación de las Artes Contemporáneas to give to the Comunidad Valenciana with a powerfull and experienced entity which will support arts.

Thanks to this merge the Fundación C.V. de las Artes can provide development and bring to live investigation programs, project and activities who will have as a goal the consolidation of arts in all its aspects.

To achieve the purpose of supporting arts in the Comunidad Valenciana, the Fundación C.V. de las Artes collaborates as well with different professional artists and dance associations. Thanks to its experties in European Projects the Fundación is constantly looking for international cooperation to participate as a coordinator, co-organiser or associated partner in European Projects inside the Arts field. For the European exchange project crossover 55/2 –internationally mixed, the Fundación C.V. de las Artes took on the task of the administrative and financial responsibility giving the chance to the students of the Conservatorio Superior de Danza de Valencia to live one of the most intense experiences on their carriers.

The Conservatorio Superior de Danza de Valencia is part of the ISEACV (Institute of Higher Artistic Education of the Autonomous Region of Valencia, which also embraces music, drama art, ceramics and design) and its staff is composed by experienced teachers, offering excellent training in three different styles: Spanish Dance, which includes Flamenco, Classical Dance and Contemporary Dance as well as the theoretical subjects related to each of them. The option of specializing in Dance Pedagogy or Choreography and Performance in any one of these dance styles, attracts not only Spanish students but also students from abroad. After 4 years of training they are prepared to start a career meeting the demands of the current day dance world, either as educators, choreographers, performers, cultural managers, teachers or critics.

**For more information visit**  
[www.csdanza.es](http://www.csdanza.es); [www.iseacv.es](http://www.iseacv.es)

## **Fundación de la Comunidad Valenciana de las Artes Conservatorio Superior de Danza de Valencia (ISEACV)**

La Fundación Comunidad Valenciana de las Artes nace de la fusión de la Fundación de las Artes Escénicas y la Fundación de las Artes Contemporáneas con el fin de dar a la Comunidad Valenciana, una entidad poderosa y experimentada, que apoya las artes. Gracias a esta fusión la Fundación C.V. de las Artes puede crear y proporcionar el desarrollo de programas de investigación, proyectos y actividades que tiene como objetivo la consolidación de las artes en todos sus aspectos.

Para conseguir el objetivo de apoyar las artes en la Comunidad Valenciana, la Fundación CV de las Artes colabora con diferente artistas profesionales y Asociaciones culturales. Gracias a sus expertos en proyectos europeos la Fundación está constantemente buscando cooperaciones internacionales en calidad de coordinador, coorganizador o socio en proyectos culturales europeos. Para el proyecto europeo de intercambio internationally mixed– crossover- 55/2, la Fundación CV de las Artes asumió la responsabilidad administrativa y financiera, dando la posibilidad a los alumnos del Conservatorio Superior de Danza de Valencia de vivir una de las experiencias más intensas de sus carreras profesionales.

El Conservatorio Superior de Danza de Valencia forma parte del ISEACV (Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana, que también abarca la música, el arte dramático, la cerámica y el diseño) y cuenta con una plantilla de profesores que ofrecen una excelente formación en tres estilos diferentes: Danza Española, que incluye Baile Flamenco, Danza Clásica y Danza Contemporánea, así como los temas teóricos relacionados con cada uno de ellos. La opción de especializarse en Pedagogía de la Danza Clásica o Coreografía e Interpretación en cualquiera de estos estilos de baile, atrae no sólo a los estudiantes españoles sino también los estudiantes extranjeros. Después de 4 años de entrenamiento los alumnos están preparados para comenzar una carrera profesional y satisfacer las demandas actuales en el mundo de la danza, ya sea como educadores, coreógrafos, artistas, gestores culturales, profesores o críticos.

**Para más información visite**  
[www.csdanza.es](http://www.csdanza.es) [www.iseacv.es](http://www.iseacv.es)

**University for Music and Dance Cologne  
Centre for Contemporary Dance (CCD),  
Germany**

The University for Music and Dance Cologne (UMDC) is one of the leading institutions in art education worldwide. Spread over three cities – Cologne, Wuppertal and Aachen – it is one of the biggest universities for music and dance in Europe. The UMDC educates students of dance and music from more than 50 nations and dedicates itself to offer a highly qualified education and a high standard on professionalization.

The Centre of Contemporary Dance (CCD) at the UMDC understands dance as a physical, artistic and intellectual endeavor. We offer a challenging contemporary dance formation which is designed for highly motivated, creative, curious and independent students. The program focuses on working methods that are pertinent for the current dance field. More so the CCD is a centre for dance research. In cooperation with international institutions and partners, we seek to broaden the understanding of body knowledge, movement and performance in interdisciplinary contexts.

16 students of the CCD participate in **crossover 55/2 – internationally mixed**. With its know-how in the fields of artistic practice, performing arts, dance, gender, choreography, combining theory and practice the CCD supports the conceptualization, implementation and organization of the project as well as the coordination and implementation of the theoretical frame, the artistic processes and documentation.

For more information visit  
[www.zzt.hfmt-koeln.de](http://www.zzt.hfmt-koeln.de)

**Universidad de Música y Danza de Colonia  
Centro de Danza Contemporánea (CCD),  
Alemania**

La Universidad de Música y Danza de Colonia (UMDC) es una de las instituciones líder en la educación artística de todo el mundo. Extendida en tres ciudades – Colonia, Wuppertal y Aachen – es una de las mayores universidades de música y danza de Europa. La UMDC instruye a alumnos de danza y de música de más de 50 nacionalidades y se dedica a una educación altamente cualificada y a un alto grado de profesionalidad.

El Centro de Danza Contemporánea (CCD) en la UMDC concibe la danza como una empresa física, artística e intelectual. Ofrece una formación de danza contemporánea muy exigente, diseñada para estudiantes con una gran motivación, creativos, curiosos e independientes. El programa se centra en métodos de trabajo pertinentes al campo de danza actual. Es más, el CCD es un centro de investigación de la danza. En colaboración con instituciones y socios internacionales, busca ampliar la comprensión del conocimiento del cuerpo, el movimiento y la actuación en contextos interdisciplinarios.

16 alumnos de CCD participan en el proyecto **internationally mixed - crossover 55/2**. Con su habilidad en los campos de la práctica artística, las artes escénicas, la danza, el género, la coreografía y la combinación de teoría y práctica, el CCD apoya la conceptualización, implementación y organización del proyecto así como la coordinación y la implementación de un marco teórico, los procesos artísticos y la documentación.

Para más información, visite [www.zzt.hfmt-koeln.de](http://www.zzt.hfmt-koeln.de)

# DANCERS BAILARINES

Ines Belda, Yeli Beruskens, Chiel Brandsema, Jennifer Döring, Ayberk Esen, Marta Fleta Bernet, Paloma Calderón, Francesco Dalmasso, Raquel Díñiz, Silvia Escrivano, Ester Cortez Garijo, Susanne Grau, Aida Guirro, Gema Iglesias, Dwayne Holliday, Lisa Kirsch, Sinja Maucher, Mark Meszaros, Yadira Rodríguez, Geraldine Rosteius, Jennifer Ruof, Izi Stevens, Yannick Wagenaar, Inbal Abir, Isabel Abril, Irene Ballester, Salim Ben Mammar, Clara Crespo, Marja-Leena Hirvonen, Alena Krivileva, Yougsuk Lee, Lilly Liebner, Pál Magyar, Cristina Marín, Elena Martino, Blanca Molina, Marcella Moret, Ronja Nadler, Judith Nagel, Kokomini Nemesi, Susanne Schneider, Stefanie Schwimmbeck, Mirjam Sögner, Cirean Thiesen, Melisa Usina, Inge van Huijkelom, Noortje Vogels, Tobias Weikamp.

## **Musicians / Músicos:**

Marije van den Berg/ Jacqueline van Brink (flute), Hans Witteman (clarinet), Sabine Laar (saxophone), Sjoerd Pauw (trumpet), Jeroen van Dijk (horn), Wilbert Zwier (trombone) Paul Vos/ Ezequiel Mealled (electric guitar). **Conductor / Director:** Wim Boerman.

## **LIST OF ILLUSTRATIONS AND PHOTOS:**

- 08** Antoinette Mooy // **15** Eva Ripoll // **21** Gema Iglesias// **22** Paul Leclaire// **25** Inge van Huijkelom// **27** Eva Ripoll // **31** Eva Ripoll // **32** Eva Ripoll// **37** Antoinette Mooy// **44** Eva Ripoll// **45** Eva Ripoll // **47** Fig.1\_Eva Ripoll, Fig.2\_Paul Leclaire// **48** Eva Ripoll// **49** Antoinette Mooy// **50** Paul Leclaire// **51** Paul Leclaire // **52** Fig.1\_Eva Ripoll, Fig.2\_Antoinette Mooy, Fig.3\_Eva Ripoll// **53** Fig.1\_Paul Leclaire, Fig.2\_Paul Leclaire, Fig.3\_Eva Ripoll, Fig.4\_Antoinette Mooy // **54-55** Eva Ripoll// **56** Eva Ripoll// **57** Eva Ripoll// **58** kinetogramm: Anja Hirvikallio// **61** drawing: Ester Garijo// **69** Raquel Díñiz// **70-75** Marje-Leena Hirvonen// **76-77** Paul Leclaire// **79** Eva Ripoll// **80** Michael Maurissens// **81** Ingo Haehn// **82** Rik Snoeks// **83** Deen van de Meer// **84** Salim Ben Mammar

This work programme has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

El presente proyecto ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación es responsabilidad exclusiva de su autor. La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.

