

HAU

präsentiert

MAGAZIN IM AUGUST

Tanz im August | 32. Internationales Festival Berlin | 21.–30.8.2020 | Online & Outdoor | Special Edition

Ein schmaler Grat

Robyn Orlin über die Frage der Humanität

The Chameleon Contingency

Reflections on Chance, Culture, and Coping

Auf der Flucht vor der Realität

Marcos Moraus Hommage an Luis Buñuel

Love, Labor, Loop

(Objects) Life according to Geumhyung Jeong

Wir werden wieder tanzen

Während wir dies hier schreiben, versucht die Welt verzweifelt, das Kontaktbedürfnis der Menschen und die erforderlichen Einschränkungen ihrer Bewegungsfreiheit auszubalancieren. Städte, Regionen und ganze Länder werden im Kampf gegen die Pandemie abwechselnd rigoros abgeschottet und dann wieder geöffnet. Mit Beginn des Frühlings begannen Künstler*innen aus fernen Ländern ihre europäischen Engagements abzusagen. Bald schon mussten wir unser geplantes Programm überdenken, und da die Krise rasch eskalierte, konnten wir das Festival Line up, die endgültige Konzeption des Programms, nicht abschließen.

Ende April war dann klar, dass Tanz im August nicht wie geplant in Berlin stattfinden würde. Zuallererst galt unsere Sorge den Künstler*innen. Die meisten von ihnen arbeiten als Freischaffende in der freien Szene, und für ihren Lebensunterhalt sind sie auf die Einkünfte aus Engagements sowie auf Unterstützung durch Aufträge, Koproduktionen, Stipendien und Fördermittel angewiesen. Von daher sind wir, HAU Hebbel am Ufer und unser Festival Tanz im August, unseren öffentlichen Förderern, dem Hauptstadtkulturfonds und der Senatsverwaltung für Kultur und Europa, ausgesprochen dankbar. Denn sie haben es uns ermöglicht, Ausfallhonorare an unsere Künstler*innen zu zahlen und darüber hinaus auch Pläne für ein alternatives Festival zu entwickeln.

Für alle ursprünglich Beteiligten war die Absage der Liveauftritte schlichtweg herzzerreißend. Zum Glück konnten wir jedoch sofort mit der Diskussion darüber beginnen, wie wir trotzdem unserem Auftrag, internationale Künstler*innen und ihr Publikum zusammenzubringen, gerecht werden. Da wir auf keinen Fall Gesundheit und Sicherheit von Künstler*innen und Publikum gefährden wollten, kamen Liveauftritte in geschlossenen Räumen nicht in Frage. Stattdessen sah sich das Tanz im August Team vor die Aufgabe gestellt, ein komplett neues Festival zu entwerfen, das sich aus neuen – meist digitalen – Vorschlägen derjenigen Künstler*innen, die ursprünglich hätten auftreten sollen, sowie aus neuen Beauftragungen zusammensetzen würde.

Eine unserer ersten Entscheidungen sah vor, dass das Magazin im August erscheinen sollte – vor allem in gedruckter Form – und dass wir es in eine Sonderausgabe 2020 umwandeln würden. Es präsentiert nun Momentaufnahmen dieser ungewöhnlichen Zeiten, die wir in ihrer Gesamtheit noch gar nicht überschauen. Warum wir das tun, mögen Sie fragen. Weil wir den jetzt nicht live auftretenden Künstler*innen trotzdem gerne zu größtmöglicher Sichtbarkeit verhelfen möchten. Außerdem sind wir überzeugt, dass diese Sonderausgabe – zumal in Zeiten sozialer Isolation – Hoffnung geben kann, da Engagement und Reichweite über das ursprüngliche Programm hinausgehen.

So erinnert Jaamil Olawale Kosoko in Brenda Dixon-Gottschilds Essay dann auch an den Weitblick, über den Künstler*innen

verfügen: "Unsere Arbeit besteht darin, dass wir Zukünfte erschaffen und Menschen in sie einladen." Stephanie Thiersch unterhält sich mit Thomas Hahn darüber, wie sich eine Fundamentalkritik an Patriarchat, Kolonialismus, Anthropozentrismus und Speziesismus auf die Bühne bringen ließe. Thiago Granato weist darauf hin, welche politische Sprengkraft im Zuhören liegt, und ruft nach alternativen Formen der Rezeption. Arkadi Zaides spricht mit Sandra Noeth über seine langjährige Recherche zu Gräbern von Migrant*innen und nichtdokumentierten Asylsuchenden. Und während Robyn Orlin auf ihre südafrikanischen Wurzeln zurückblickt und untersucht, wie diese ihr Bewusstsein "geprägt und nicht geprägt haben", entwickelt William Forsythe kurze choreografische Instruktionen für den Stadtraum, die Passant*innen körperliche Bewegungen bewusst werden und erforschen lassen.

In den Darstellenden Künsten beginnt man erst allmählich, die langfristigen Auswirkungen der Pandemie zu begreifen. Und der Erholungsprozess wird womöglich lange dauern, denn die Theater waren die Ersten, die ihre Türen schlossen, und sie werden höchstwahrscheinlich die Letzten sein, die sie wieder öffnen. Dass der Gesprächskontakt in den vergangenen Monaten nicht abgebrochen ist und es viel kollegiale Unterstützung gab, hat uns allen sehr geholfen. Wir haben uns in dieser Zeit mit anderen Tanz- und Sommerfestivals in ganz Europa ausgetauscht, über unsere Erfahrungen und Sorgen gesprochen und die unterschiedlichen Perspektiven internationaler Zusammenarbeit und Austauschmöglichkeiten erörtert. Wie die Zukunft aussehen wird, wissen wir nicht, und Unsicherheiten werden uns noch eine ganze Weile begleiten, doch der Aufruf zu Solidarität und Fairness und ein starkes kollektives Verantwortungsgefühl sind die positiven Ergebnisse, an denen es festzuhalten gilt. Darüber soll dann auch auf der dreitägigen digitalen Konferenz "How to Be Together?" diskutiert werden, die in Kooperation mit dem Zürcher Theater Spektakel organisiert wurde.

Wir möchten Sie herzlich zu der Tanz im August Special Edition 2020 einladen. Sie können dem Festival online und im öffentlichen Raum folgen. Die Beiträge stammen von Faye Driscoll, William Forsythe, Jaamil Olawale Kosoko, Louise Lecavalier, Ayelen Parolin, Stephanie Thiersch, Jacob Wren und Arkadi Zaides – allesamt Künstler*innen des ursprünglichen Programms. Außerdem freuen wir uns, das Kollektiv für Medien- und Performance-Kunst LIGNA vorstellen zu können. Sie haben ein neues Radioballett mit zwölf internationalen Künstler*innen erarbeitet: Alejandro Ahmed, Bhenji Ra, Dana Yahalom (Public Movement), Edna Jaime, Eisa Jocson, Geumhyung Jeong, Bebe Miller, Mamela Nyamza, Maryam Bagheri Nesmai & Mitra Ziae Kia, Melati Suryodarmo, Raquel Meseguer und Yuya Tsukahara + contact Gonzo.

In Zusammenarbeit mit der von Helgard Haug, David Helbich und Cornelius Puschke gegründeten neuen Online-Performance-Plattform "1000 Scores – Pieces for Here, Now & Later", die Scores von Künstler*innen verschiedener Sparten in Beziehung setzt, werden als Teil des Festivalprogramms von

Tanz im August beauftragte Mini-Choreografien von Chiara Bersani, Maija Hirvanen, Victoria Hunt, Choy Ka Fai und Kettly Noël zu sehen sein.

Die auf den folgenden Seiten versammelten Porträts, Interviews, Berichte und künstlerischen Beiträge bieten einen Einblick in unterschiedliche Arbeiten und künstlerische Vorstellungen; außerdem geben sie Aufschluss darüber, auf welche Weise die Pandemie die Menschen weltweit trifft und wie sie die krassen historischen, sozialen und politischen Ungleichheiten bloßlegt. Im Eröffnungsartikel fordert Lia Rodrigues "Projekte, die unsere Unterschiede aufdecken, nach Möglichkeiten des Teilens suchen, Widerstandsmöglichkeiten erfinden und neue Formen von Dialog und Austausch entwickeln". Dieses Thema wird in der Special Edition 2020 in einer der Online-Diskussionsreihen "Happy to Listen" fortgeführt. In diesem Format werden wir auch Videoarbeiten von Alice Ripoll, Princesa Ricardo Marinelli, Zahy Guajajara, Victoria Hunt und anderen vorstellen.

Tanz im August Special Edition 2020 ist das Ergebnis einer gemeinsamen Anstrengung von vielen Menschen – von Künstler*innen, Manager*innen, Produzent*innen und Kurator*innen, deren Einsatz es zu verdanken ist, dass wir ein alternatives Festival, digital und analog, präsentieren können, sowie von Schriftsteller*innen, Denker*innen, Podiumsgästen und Moderator*innen, deren Anregungen uns dazu inspirierten, andere Präsentationsformen zu erarbeiten.

Natürlich vermissen wir die Liveauftritte und die Intimität realer persönlicher Begegnungen, doch wir hoffen, dass wir uns bald wiedersehen werden. Bleiben Sie gesund!

*Virve Sutinen
Künstlerische Leiterin | Tanz im August*

*Annemie Vanackere
Intendant & Geschäftsführung | HAU Hebbel am Ufer*

Übersetzung aus dem Englischen von Christel Dormagen.

Das Magazin im August wird in gedruckter Form zweisprachig erscheinen und online sowohl in Englisch als auch in Deutsch veröffentlicht.



**Scan here for the
magazine in English**

We will dance again

As we write this, the world is precariously seeking a balance between allowing for social contact while restricting freedom of movement; cities, regions, and whole countries are shut down and reopened on rotation, while societies fight against the pandemic. In early spring, artists from faraway countries began to cancel their European tours. Soon our programming was cut short and the festival line-up was never finalized as the crisis quickly escalated.

At the end of April, it was clear that Tanz im August would not take place in Berlin as planned. Our first concern was for the artists. Most dance artists are freelancers in the independent (free) scene, and their livelihood depends on touring and the support offered by commissions, co-productions, grants and subsidies. Therefore, HAU Hebbel am Ufer and our festival Tanz im August are extremely grateful to our public funders, the Capital Cultural Fund and the Senate Department for Culture and Europe, who allowed us to compensate our artists and move forward with plans for an alternative festival.

Cancelling the live performances was simply heartbreaking for everyone involved. Luckily, we could in the same breath begin discussing how to remain true to our mission of bringing international artists and audiences together. As we didn't want to take any risks with our audiences' or our artists' health and safety, live performances in closed spaces were out of the question at that time. Instead, the Tanz im August team took up the challenge of piecing together an entirely new festival composed of new – mostly online – proposals by the artists from the original line-up as well as new commissions.

One of our first decisions was to continue with the publication of the Magazin im August - especially on paper - and turn it into a 2020 yearbook, capturing moments of these unusual times even if we cannot yet grasp the whole picture. Why, you might ask? Because we would like to afford these artists all the visibility we can offer and we believe that engagement and outreach beyond the intended programme engenders hope, especially in times of social isolation.

Here, Jaamil Olawale Kosoko reminds us in Brenda Dixon-Gottschald's essay of the foresight that artists have: "The work that we do is to create futures and invite people into them." Meanwhile, Stephanie Thiersch talks to Thomas Hahn about how to place fundamental critiques of patriarchy, colonialism, anthropocentrism and speciesism on stage. Thiago Granato points out the political power in listening and calls for alternative modes of perception. Arkadi Zaires talks with Sandra Noeth about his year-long research into the graves of migrants and undocumented asylum-seekers. And as Robyn Orlin looks back at her roots in South Africa, and "how it shaped or did not shape" her consciousness, William Forsythe offers short choreogra-

phic instructions for the urban space that inspire passers-by to explore and become aware of physical movements.

The performing arts sector is only beginning to understand the long-term impact and consequences of the pandemic. The recovery process may take a long time as theatres were the first to close their doors, and will most likely be the last to reopen them. Ongoing conversations and collegial support have been vital in the last months. We have, alongside other dance and summer festivals across Europe, been sharing our experiences and concerns, and discussing different perspectives on our international collaborations and exchange. The future might be unknown and uncertainties will prevail for quite some time, but the call for solidarity and fairness, and the strong sense of collective responsibility in the performing arts sector, are positive outcomes to hold on to. This will be further brought to the table during the three-day conference, "How to Be Together?" organized in collaboration with Zürcher Theater Spektakel.

We would like to welcome you to the Tanz im August Special Edition 2020. You can follow the programme online and in public space with contributions by Faye Driscoll, William Forsythe, Jaamil Olawale Kosoko, Louise Lecavalier, Ayelen Parolin, Stephanie Thiersch, Jacob Wren and Arkadi Zaides from the original line-up. We look forward to also presenting the media- and performance art collective LIGNA, who have been working on a new radio ballet with 12 international artists: Alejandro Ahmed, Bhenji Ra, Dana Yahalom (Public Movement), Edna Jaime, Eisa Jocson, Geumhyung Jeong, Bebe Miller, Mamela Nyamza, Maryam Bagheri Nesami & Mitra Ziae Kia, Melati Suryodarmo, Raquel Meseguer, and Yuya Tsukahara + contact Gonzo.

In collaboration with the new online performance space, "1000 Scores – Pieces for Here, Now & Later" initiated by Helgard Haug, David Helbich and Cornelius Puschke, which collates instructive mini-pieces by artists from various practices, scores by Chiara Bersani, Maija Hirvanen, Victoria Hunt, Choy Ka Fai and Kettly Noël will be published as a part of the festival programme.

The portraits, interviews, reports and artistic contributions of the following pages offer an insight into different works and artistic visions, while also shedding light on the ways in which the pandemic has affected communities around the world and the stark historical, social and political inequalities it has exposed. In the opening article, Lia Rodrigues calls for "projects that discover our differences, search for possibilities of sharing, invent resistance and imagine new forms of dialogue and exchange." This topic will be explored further in the Special Edition 2020 as in one of the online discussion series "Happy to Listen". Within this format we will present the video works of Alice Ripoll, Princesa Ricardo Marinelli, Zahy Guajajara and Victoria Hunt amongst others.

Tanz im August Special Edition 2020 is the collective effort of many people: artists, managers, producers and curators, whose

commitment made it possible to present an alternative festival online and outdoors, and writers, thinkers, panelists and moderators, who inspired and challenged us to modify our practices.

We truly miss the excitement of live performances, real meetings and intimacy, and hope we will soon meet again. Stay safe!

*Virve Sutinen
Artistic Director | Tanz im August*

*Annemie Vanackere
Artistic & Managing Director | HAU Hebbel am Ufer*

Magazin im August is published both in print, mixing English and German, and online in both languages.



**Hier geht's zum
Magazin auf Deutsch**

- 6 The Change is Here** *SPECIAL EDITION*
How Covid-19 has affected dance professionals around the world
- 10 The Chameleon Contingency** *SPECIAL EDITION*
An essay on Jaamil Olawale Kosoko's latest work | Brenda Dixon-Gottschid
- 14 Ein schmaler Grat**
Die Choreografin Robyn Orlin über Theater als Frage der Humanität | Esther Boldt
- 18 Battles and Blending** *SPECIAL EDITION*
Stephanie Thiersch and Brigitta Muntendorf propose a counter-model to anthropocentrism | Thomas Hahn
- 22 Melancholie und Utopie**
Flamenco der weit über das Gewohnte hinaus geht. Israel Galván und Niño de Elche
Pedro G. Romero
- 26 The One and the Many**
Milla Koistinen on the vibrant energy of the crowd | Beatrix Joyce
- 28 On Giving Voice**
Boris Charmatz invites Tim Etchells to revisit his musings on the outdoors | Tim Etchells
- 32 So viel Leben** *SPECIAL EDITION*
Die Tänzerin und Choreografin Louise Lecavalier im Gespräch | Melanie Suchy
- 36 Love, Labor, Loop**
(Objects) Life according to Geumhyung Jeong | Eylül Fidan Akıncı
- 40 Untitled Instructional Series** *SPECIAL EDITION*
William Forsythe
- 46 Always Participating** *SPECIAL EDITION*
Faye Driscoll's "Thank You For Coming" Series | Miriam Felton-Dansky
- 50 Bodies as Evidence** *SPECIAL EDITION*
Arkadi Zaides on his research, people on the move, and brutally closed borders
Sandra Noeth

54 Ein surrealer Sturm

Marcos Morau auf der Flucht vor der Realität | Carmina Sanchis

56 Sonoma

Celso Gimenez (La Tristura) und Carmina Sanchis

58 Listening In

Brazilian choreographer Thiago Granato on the politics of what we hear | Beatrix Joyce

60 Brücken schlagen SPECIAL EDITION

Die urbane Tanzszene Berlins im Aufbruch | Alina Scheyrer-Lauer

63 Tracing beautiful flaws SPECIAL EDITION

Ayelen Parolin and her rejection of a linear logic | Olivier Hespel

66 Mannigfaltige Imaginationsräume

Wie entsteht Tanz für ein junges Publikum? Lea Moro probiert es derzeit aus
Irmela Kästner

70 The Radiance of Cosmic Love

Re-imagining gesture in the choreography of Clara Furey | James Oscar

72 Balance mit Unterschieden

Sylvain und Charlie Bouillet, eine berührende Begegnung zwischen Vater und Sohn
Christine Matschke

76 Authenticity is a Feeling SPECIAL EDITION

Jacob Wren looks back on where it all started | Jacob Wren

86 Impressum

88 Programm Special Edition

93 PS

Dana Michel



The change is Here

How Covid-19 has affected dance professionals around the world

How will we remember the time of the Covid-19 pandemic? How to go forward despite the restrictions and isolation orders? What does the future look like?

We certainly have more questions than answers at this point! And we are only slowly coming to terms with the fact that we might have to live with present insecurities, with the not-knowing, for quite some time. One thing is for sure: we are not returning to the same old world.

The virus has impacted different countries in wholly different ways. Many have suffered great losses, sometimes far worse than in the Western hemisphere. Magazin im August asked artists around the world how their work and life has been affected by the pandemic and how they imagine the future. Their stories are proof of the strength, resilience and hope that arises from their commitment and passion for art and their support of their local and global communities. What they share is the determination to rebound despite feelings of loss.



Panaibra Gabriel Canda, Maputo, Mozambique

Dancer and Choreographer

Living in Mozambique, where we are in the middle of a crisis most of the time, figuring out how to stand and keep on standing has become a practice. What makes the coronavirus so peculiar, is that it is an invisible enemy. We find ourselves struggling to trust the political system which is corrupted and has failed us before. Professionally, the situation has affected our entire programme which has taken months and even years to plan: the loss of all expected work and income definitely drove us into a corner.

I never imagined a scenario like this could happen. It's a process of adaptation as we are used to working as a community. Our daily routine of taking class together and engaging in movement practices has been affected so that we cannot hug, touch or dance together. But we can also take this time as a moment to stop, reflect and re-encounter oneself, which is impossible in "normal" times as the system forces us to keep on running without stopping.

The best practice we can follow is to put our feet firmly on the ground and trust that relationship. We are here now, the soil can produce enough to feed us. We can be creative in sharing and feeding our audiences despite the distance. The absence of our practices can corrode the brain, and the brain corrodes the body.

Let's stay alive and trust them. This is just a wave to remind us that we are a human family, and the earth is our home.

Even if we cannot see big changes at the moment, besides social distancing and the use of masks, I think it will never be the same again. The newfound unity and brotherhood we have developed will act as our weapons to eradicate the past that has segregated us. Just like the world's momentous solidarity with George Floyd! I believe in a global discourse based on different points of view and aesthetics, freedom of speech and tolerance towards differences.

After this rupture, I want to believe that my work can still be shown worldwide, and I definitely would like to come back to Berlin. More than ever, a festival like Tanz im August can take this crisis as an opportunity to sustain a vision of diversity in international approaches and views, in which I am a strong believer. I trust the festival will continue to bring together contemporary voices from different parts of the globe to improve our understanding of ourselves and the world around us.

Switzerland in March 2020, but that has been postponed to an unknown date. The festivals that had booked several of our productions were cancelled. Aside from our planned performances, all classes and activities have been suspended and the professional training program is also on hold.

Just like elsewhere in the world, online platforms took the forefront here too. We had no other option except to use the internet to stay connected, visible and sane. This forced us to think differently in terms of time and space. We started offering online classes for free, and I shared a lot of my choreographic work from 1999 onwards via our Vimeo channel. But I don't think this is sustainable. Training, rehearsing and attending live performances at the theatre are experiences that the internet simply cannot replicate. The sharing of sweat, moving in space, dancing with others, hands-on teaching and learning, the rush that comes from that immediate, palpable connection that is instantly created between performer and audience – none of this can be recreated digitally. Many artists have chosen to exist only online as a way to deal with the challenge of finding space. In a context like ours this can be of great help and support. But I think it is rather a question of having the option, as opposed to moving online out of necessity. Having said that, where I come from it is a daily practice to constantly find new ways to deal with situations we haven't chosen to be in.



Karima Mansour, Cairo, Egypt

Founder and Artistic Director of
MAAT Dance Company and
Cairo Contemporary Dance Center

Our work at MAAT|CCDC has had to stop. The company was scheduled to perform repertoire from ALIAS company,

The future holds many possibilities. We can use this time as an opportunity to look back, evaluate, plan and reprioritize, both on a professional and a personal level. We need to start thinking of new ways to keep dance as an art form alive, relevant and functional. Especially as the importance of dance and the arts in general has come into question; these past few months have subjected us to much searching and to new discoveries. I don't think we have the answers just yet, it will take time.



Lia Rodrigues, Rio de Janeiro, Brazil

**Choreographer and Artistic Director of
Lia Rodrigues Companhia de Danças**

In Brazil, there has been no public investment in the arts for a long time. In Rio de Janeiro, where I live and work, the state and municipality are completely bankrupt. The situation is catastrophic. I think it's too early to be able to say anything about the positive and negative effects as we have not yet even reached the peak of the pandemic. We are living through one of the most terrible and darkest moments in our recent history. Fascist President Bolsonaro, with hateful speeches, fake news and disrespectful attitudes towards democratic values, set up a government based on violence and destruction. What to make of a democratic state in which every 25 minutes a young black man is killed? Many lives and bodies were, are and will always be in a state of fragility and under constant threat: black lives, trans lives, female lives, poor lives. I do not believe that this pandemic will bring more awareness or a major change in the habits and attitudes of most people. The neoliberal capitalist system remains more active than ever.

My dance company and dance school is based at the Maré Arts Center in the favela of Maré. Living in overcrowded environments and unable to follow recommendations like buying alcohol gel, storing food or working at home, favela residents are the main victims of the

coronavirus in Brazil. Inequality clearly shows us that, in all circumstances, the worst consequences will always affect the poorest. During quarantine we started the Redes da Maré campaign to raise funds and distribute essential items to the most needy populations in the favela of Maré. In Brazil, it is the mobilization of civil society by non-profit associations and activists that guarantee assistance to people in need. It is so good to see that the Maré Arts Center remains necessary, alive and that it continues to reinvent its function.

The future of live arts in Europe is completely different to the future of live arts in Brazil, for all the reasons I wrote above. But our futures are hopelessly linked, whether we like it or not. We live on the same planet and our actions are in some way connected. More than ever, North-South dialogue is essential. At a time when all over the world ever more walls and fences are built, territories are fiercely demarcated, and borders are imposed and rigorously defended, we need projects that propose the opposite movement. Projects that discover our differences, search for possibilities of sharing, invent resistance and imagine new forms of dialogue and exchange.

I have read that some European artists no longer travel by plane. They can choose not to fly because they have already built their careers in the privileged, Eurocentric West. They never suffered from the inequalities resulting from colonialism, one of the main causes of devastation on our planet. So indeed, refraining from flying is the least they can do. But I was extremely shocked when some of them proposed to boycott artists who use air transportation. This stance is known as 'strategic ignorance': one only wants to know what is convenient, and by keeping away from the most complex issues they are highlighting their privileged positions. We know that many artists from the South need to fly to be able to show their work in Europe, which is where the financial resources for the arts are concentrated. Proposing a boycott once again lays claim to how the position of male, white and European supremacy

dictates the rules for the rest of the world. For not flying does not change the comfortable status Western artists enjoy with all the privileges that the capitalist system offers, and dictating who can or cannot fly further exposes the authoritarian mechanism that prevails in North-South relations. Those who use air travel are labelled environmental enemies and inequality remains intact.



Jayachandran Palazhy, Bengaluru, India

**Artistic Director of Attakkalari Center
for Movement Arts**

The contemporary dance scene in India is largely led by artists and organisations who work very hard to make ends meet. This is evident from the passion and commitment of many artists, especially many young people, who see the art form as a medium that embodies the pulse of their life experiences and concerns. In recent years, the drive of these artists is what led to the emerging, vibrant contemporary dance scene in India. And as there is very little public funding available in South Asia, and what does exist is very difficult to access or receive, most artists and organisations survive with the income they earn from their shows, classes and other services they provide. When the Covid-19 pandemic started, the country was given four hours of notice for a two-month long, severe lockdown. This created immense difficulties for many artists who were stranded, away from their homes, without any source of in-

come. Some artists resorted to offering online classes but many of those who were teaching in schools and elsewhere lost their jobs.

Attakkalari is the leading organisation for contemporary dance in India and employs 30 people directly and many more indirectly. We have a rented four-storey building, a guesthouse and an array of technical stage equipment to maintain. We obtain most of our income from the dance classes we offer at our studios, schools and colleges, both for professionals and as part of our community outreach programme, and from performances, technical services and other engagements. As all our revenue streams were fully disrupted, the staff collectively decided to draw only 30% of their salaries in order to sustain the organization. We are in the process of developing online initiatives to meet this financial emergency. The good news is, we are making baby steps and slowly climbing back up from the deep depths into which the contemporary dance sector has fallen in our country.

Dance is a time-based art form which thrives on its very notion of presence and the celebration of the here and now. In this situation, many dancers are desperate for social contact and the ability to physically communicate and share ideas among themselves and with their audiences. The social distancing norms have disrupted the possibility of being in touch with different traditions and contexts. On a positive note, many people who otherwise would not have tried dance, are now taking part in our online classes. Attakkalari has launched a programme called Attakkalari Connect, which offers classes in various disciplines to children and adults. Online classes remove the hurdle of long-distance travel and the hazard of navigating city traffic. People from different cities are now joining these classes.

For some time at least the dance sector might migrate to digital and outdoor arenas. Like many existing folk art forms, we should consider promenade and site-specific shows. As there are plenty of peo-

ple milling about in the streets and open spaces already, there are many possibilities for performance. And maybe there are ways in which the ideas and imagination of dance can be transferred into other mediums without a physical body, such as through screen-based digital platforms and internet channels. Attakkalari Centre for Movement Arts is currently launching an initiative with this approach and is open to interested collaborators – both individuals and organisations.



LIGNA, Hamburg, Germany

Media- and Performance-Art-Collective

Our approach has always been dealing with dispersed groups and collective agency. The pandemic brought with

it the need to nonetheless reorganise, relate to and rethink solidarity, also within our working process. Ironically, we have never worked in a way that was this interconnected with other artists as we have in the last few months. We collaborated with 12 choreographers from all over the world for “Dissemination Everywhere”, which will now be presented at Tanz im August. During lockdown, we enjoyed the unusual experience of empty, quiet city spaces. Although it may have been temporary and we don’t know what will follow, the lockdown revealed that a general strike is still possible if not probable. The rupture in our everyday lives, which the virus brought along, reminded us that our everyday realities are no law of nature and that it will not go on “in this way” forever, which, according to Walter Benjamin is “the catastrophe”. So we strongly oppose the Benjamin-reader Giorgio Agamben, who claimed that by temporarily giving up close physical contact, the Western world gives up itself. Rather, we think the opposite is true: by showcasing our ability to act in solidarity across distance, the cynical capitalist state of normality, according to which every body has to be available and disposable, is called into question. Our global future will be more open, vulnerable, emphatic and mimetic. It is time to surrender and give up many things, such as our nation, money and land. As Bhenji Ra states in “Dissemination Everywhere”, we must “surrender ability, so we can move into potentiality”. ■

“How to Be Together? – Conversations on International Exchange and Collaboration in the Performing Arts” | Digitale Konferenz

27.+28.8., 14:00–17:00 | 29.8., 14:00–18:00 | Online

“Brazil Hijacked” | #4 Happy to Listen | Gespräch

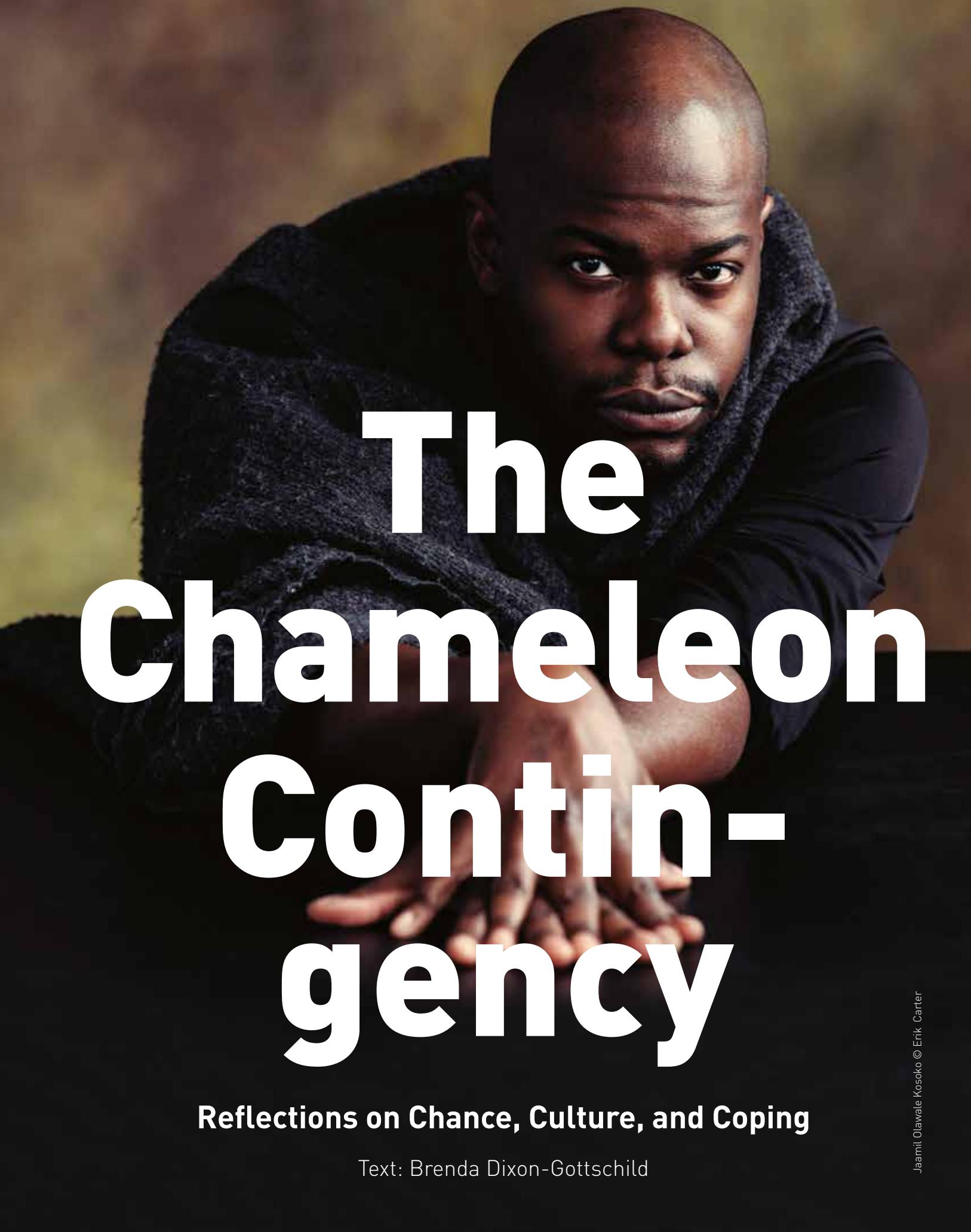
29.8., 20:30 | ca. 90min | Online

LIGNA | Meet the Artist

“Zerstreuung überall! Ein internationales Radioballett” | Performance | 60min

22.+23.8., 16:00 | Uferstudios | 29.+30.8., 14:00 | Ehemaliges Postbank-Hochhaus, oberes Parkdeck

→ Mit Beiträgen von: Alejandro Ahmed, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa Jocson, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Maryam Bagheri Nesami & Mitra Ziae Kia, Mamela Nyamza, Bhenji Ra, Melati Suryodarmo, Yuya Tsukahara + contact Gonzo, Dana Yahalom | Public Movement



The Chameleon Conting- gency

Reflections on Chance, Culture, and Coping

Text: Brenda Dixon-Gottschild

In response to the postponements of his live performances, dancer and choreographer Jaamil Olawale Kosoko has been re-imagining his practice. The result is the multimedia artwork "American Chameleon (The Living Installments)", a series of events that hold on to grief while also bringing beauty, humor, care, and joy into play. Brenda Dixon-Gottschid, cultural historian, performer and anti-racist cultural worker, reflects on Kosoko's work and its resonance in light of the Black Lives Matter movement.

"...the near intolerable burden of memory, a Muse for the poetry of identity..." Wole Soyinka¹

Circumstance. Chance. Or simply Fact. The fact of Coronavirus that precipitated global catapult into a wrinkled warp in time. Crisis. Crossroads. Cataclysm. Contingency. "Cruxed." The words beginning with sharp C – sounding like K, as in CRACK goes the world as we knew it.

And then there is the word chameleon, which somewhat softens the bite of the crack, the cutting edge of the situation. But Jaamil Olawale Kosoko's work, "Chameleon", doesn't blunt the blow. It leans on us to enter the fray and bear witness to this artist's dig into another virus – namely, the plague of his personal history and memory that frame the past and predicate the future.

The Chameleon Contingency: "There's always as much below ground as above..... . That's life. The dead keep the living alive."² Kosoko's "Chameleon" reifies these thoughts that open and close the novel "The Overstory" by Richard Powers (a prescient read during this pandemic). Seek and you shall find. A chameleon is "a small slow-moving Old World lizard with a prehensile tail, long extensible tongue, protruding eyes that rotate independently, and a highly developed ability to change color."³ Kosoko's eyes look inward to the database of his mind, reshuffling memories and repurposing their impact on him. His performance? His life! He 'entertains' us in order to entertain the possibility of liberation. As a Black man, how does he change color? Metaphorically by wrapping his luscious, smoothly muscular, mahogany body in equally luscious, silken, cocoa-colored fabric, which can be a second skin or a tender trap. Textiles touch us in more ways than physical. Metamorphosis. A Black man changes color by positioning himself in the European world, being unapologetically Black for predominantly Euro- and Euro-American audiences on two continents. How far can he lead them? How far can they follow? Black. Male. Queer. Kosoko's 'chameleoning' is a survival mechanism. In his code-switching format – in the 2020 Plague Year – perfor-

mances shape-shift on different virtual platforms, rather than the live events of his earlier works.

"Deliver us from memory." Tracy K. Smith⁴

"The past will always leave a footprint." Kosoko's uncle⁵

Kosoko is the quintessential embodiment of James Baldwin's description: "All art is a kind of confession, more or less oblique. All artists, if they are to survive, are forced, at last, to tell the whole story"; to vomit the anguish up."⁶ Building on two of his previous works, "Séancers" and "#negrophobia", he harnesses the power of family and ancestral spirit. He is both priest and novice. Mining his Nigerian and African American heritage to deploy cultural energies of trickster, conjurer, magician, healer, he is the conduit, negotiating the channel at the juncture between living and dead, between now, before, and hence. Freedom fighter Harriet Tubman⁷ 'conducted' runaways escaping slavery on a journey fashioned by the force of the Ancestors' stories. Tubman could shrink time and space into a wrinkle leading to freedom. Her miraculous, psychic power, shared by select others of African lineage, is central to Ta-Nehisi Coates' novel "The Water Dancer"⁸ and to recent stage plays and biographies about her. Kosoko's calling forth of memories and ghosts is a metaphorical site of 'conduction', a transliteration of Tubman's special gift, in the context of his own ugly-beautiful past, with the 'stank' ('stinking', 'smelly') stories of childhood trauma still pounding his senses, yet existing in the same place as the mystic elegance of his melanated metaphysical experience. He is always in collaboration with the Ancestors.

"I am performing myself into being, in an attempt to communicate my interiority..." Jaamil Olawale Kosoko⁹

"Chameleon" is a sense stimulator, with soundscape, voice(s), music, motion, dance, costume. Beyond the lurking shadows of grief, there's a wicked wit at work. Throughout, Kosoko moves slowly, deliberately, navigating the thick air of his memories and fantasies. In some versions we see a short glimpse of his perfectly shaped brown buttocks, where the words Black Power are spray-painted in gold glitter. Elsewhere, he transforms into a soul singer, and later a pop icon. In a section called "The Hold", as he emerges from his brown silken chrysalis, for a moment the fabric clings to his face, outlining his features – like Veronica's cloth with the face of Jesus imprinted on it. Frequently he wears visors or sunglasses, which are known in Haitian Vodun to be necessary accoutrements for Guède, the deity of the crossroads between life and the hereafter. Indeed, Kosoko is performing multiple cultures and sides of his 'interiority', as both the knower and the seeker. His stage landscapes are cluttered with the stuff of ritual play. He balances on the limen, creating a liminal world and daring us to cross over and join him. To balance, but maybe to teeter and fall. He inhabits death (of his uncle, brother, mother) through a futuristic schema that leads back to himself. He embraces the transformative

power of performance to speak the unspeakable, to liberate the psyche. Each iteration of Chameleon changes the ‘color’ of perceptions around performance: the who, what, when, where, why, and how are more up for grabs, more than ever before, given the way our world has changed with Covid-19. What is shown in a performance event will not be the same the next time around, nor necessarily offered on the same platform. “I think all artists have foresight. The work that we do is to create futures and invite people into them.”¹⁰ Kosoko is onto something. His term ‘interiority’ is echoed by these words from African American poet Elizabeth Alexander: “The Black interior is a metaphysical space beyond the Back public everyday toward power and wild Chameleon imagination that Black people ourselves know we possess but need to be reminded of.”¹¹ Kosoko reminds us, all of us, beyond the cultural, social, racial barriers of our particular comfort zone that who we are is more than skin deep.

As Danez Smith’s poem, “Don’t Call Us Dead” tells us,
“every day you wake you raise the dead
everything you do is a miracle.”¹²

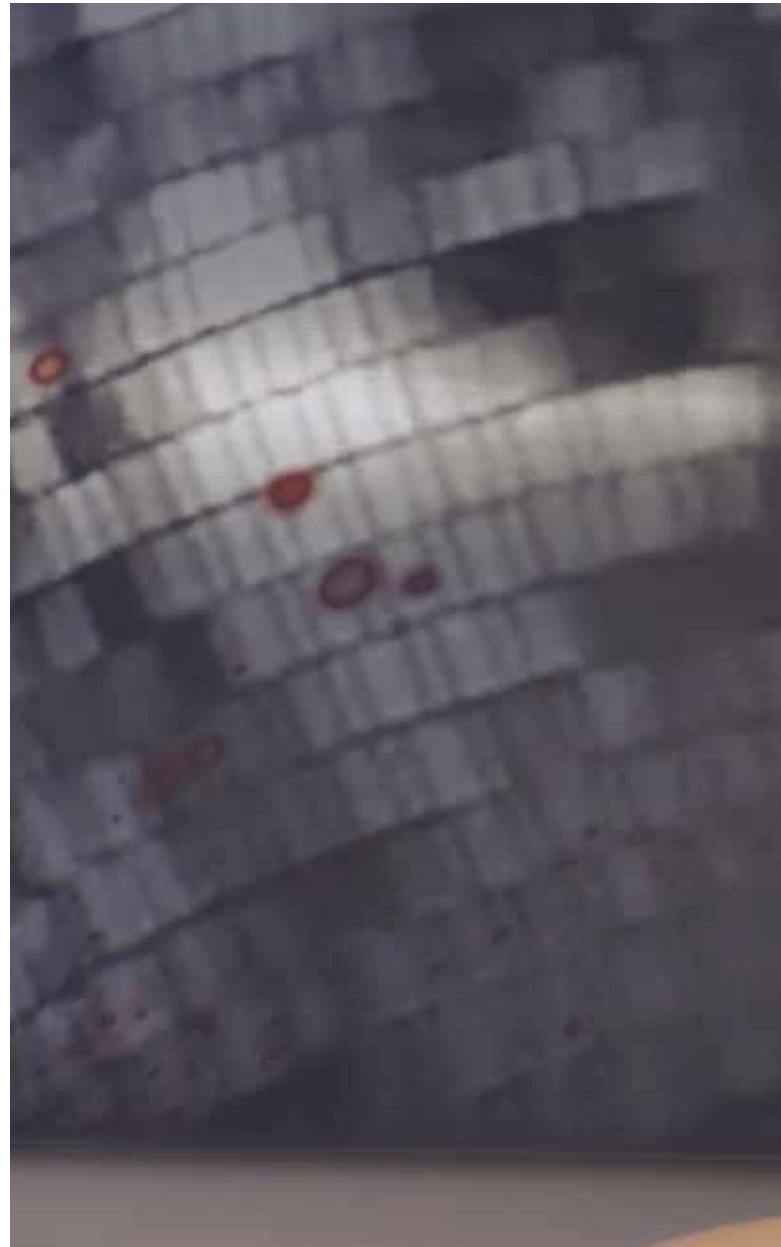
Epilogue – From Pandemic to Protest

“I can’t breathe!!! ... Mama!!!” (The final words of George Floyd)¹³

Afro-Pessimism¹⁴ is a theme running through Jaamil Olawale Kosoko’s work, and here it is, once again on view for the whole world to see why. Death and Black annihilation are not nihilistic conceits but the stuff of daily life for Black Americans shackled by racism – the plague that’s as old and lethal as any viral pandemic. More than ever we need the breath, spirit, wind and air of change. We. Need. To. Breathe.

“I am aware that we are living in the middle
ring of terrorism. The trouble of scars
bleeding through new maps.”¹⁵

I wrote “The Chameleon Contingency” in April 2020. I write this coda two months later to acknowledge breath lost, blood shed, lives wiped out and the widening CRACK in the fabric of America’s social contract. African Americans inhabit a ‘ring of terrorism’, mapped by the martyred Black bodies of George Floyd, Breonna Taylor and Ahmaud Arbery¹⁶. It was the brutal savagery of Mr. Floyd’s murder by police – on a busy city street in a midwestern American metropolis in broad daylight – that sent the world into waves of shock, anger and bitter protest. Mr. Floyd’s final utterances chilled the blood and shook the bones: “I can’t breathe!” and, finally, “Mama!” – calling for his deceased mother with his last breath. Anyone who saw the virally-spread video of Floyd’s actual demise is marked forever by witnessing his life breath physically pressed from his body by the force of a white policeman’s knee bearing down on his neck for a full eight minutes and forty-six seconds. That meme is stamped for-



ever in our history and memory. That image, alone, explains Afro-Pessimism. Enough said.

Young and old alike took to the streets across continents demanding justice – a beautiful rising up. The Covid-19 pandemic and the protests will ultimately end, but life can never return to the former status quo.

Pessimism can be cathartic. There is life in death as surely as there is death in life. ↗

Jaamil Olawale Kosoko | Meet the Artist
American Chameleon: The Living Installments (2.0)
 Interaktive Performance
 23.8., 18:00 | ca. 210min | aktive Teilnahme mit Anmeldung auf DISCORD
 oder ohne Teilnahme via Livestream



"American Chameleon [The Living Installments]" © Jaamil Olawale Kosoko and EMPAC

- 1 Wole Soyinka, "The Burden of Memory, The Muse of Forgiveness", New York, Oxford University Press 1999, p.194.
2 Richard Powers, "The Overstory", New York, W.W. Norton & Co. 2018, p.3/ p.425.
3 Oxford Online Dictionaries.
4 Tracy K. Smith, *Duende: "Minister of Saudade,"* Minneapolis, Graywolf Press 2007, p.33.
5 Statement repeated by Kosoko's ailing uncle.
6 James Baldwin, "Nobody Knows My Name: More Notes of A Native Son", 1961.
7 Harriet Tubman, born Araminta Ross, escaped from slavery in 1835 in the South to become a leading abolitionist before the American Civil War. She led hundreds of bondmen to freedom in the North along the route of the Underground Railroad—an elaborate secret network of safe houses organized for that purpose.
8 Ta-Nehisi Coates, "The Water Dancer", New York, One World, Penguin Random House, 2019.
9 Jaamil Olawale Kosoko, Artist Statement, Séancers, program notes, FringeArts Philadelphia 2018, p.3.
10 Siobhan Burke, "This Artist Proposes A Community Space 'to Dream, to Imagine'" : NY Times online interview with Jaamil Olawale Kosoko, 19 April 2020,
<https://www.nytimes.com/2020/04/15/arts/dance/jaamil-olawale-kosoko-chameleon.html>
11 Elizabeth Alexander, "The Black Interior", YouTube WGBH Online Forum, uploaded 31 March 2014.
12 Danez Smith, "Don't Call Us Dead": "a note on the body" Minneapolis, Graywolf Press 2017.
13 Final words of George Floyd, unarmed African American murdered in Minneapolis, Minnesota, USA, 25 May 2020 by policemen.
14 See Afro-Pessimism, Wikipedia: "...afro-pessimists across disciplines have argued that Black people are constitutively excluded from the category of the self-possessing, rights-bearing human being of modernity."
15 Rachel Eliza Griffiths, "Whipping Tree". www.slowdownshow.org/episode/slowdown/2019/05/122-whipping-tree
16 Breonna Taylor: murdered while sleeping, by plainclothes policemen who broke into her apartment (without a warrant) in pursuit of a suspect who had already been arrested. March 2020, Louisville, Kentucky. Ahmaud Arbery: murdered by two white vigilantes who saw him jogging in a white neighborhood and assumed without evidence that he must be a criminal. February 2020, Glynn County, Georgia.

Ein schmaler Grat

**Die Choreografin Robyn Orlin über Theater als
Frage der Humanität**

Text: Esther Boldt

Ihre Arbeiten sind bildstark und doch schlicht, sie sind verspielt und kritisch, und stets mit einer Prise Ironie ausgestattet. Ästhetisch schlendert Robyn Orlins künstlerisches Schaffen zwischen Film und Tanz, Bildender Kunst und Musik. Dabei treiben sie Fragen der Machtverhältnisse um, das Pramat des Westens, der Postkolonialismus. Ein Treffen mit einer ungewöhnlichen Künstlerin.

Ich erreiche Robyn Orlin in Berlin, wo sie seit über zwanzig Jahren lebt. Eigentlich sollte sie gerade in Johannesburg sein, um ihr neues Stück zu proben – das einen für die Choreografin typischen langen Titel trägt: “We wear our wheels with pride and slap your streets with color ... we said ‘bonjour’ to satan in 1820 ...”. Ihre Sänger, ein zehnköpfiger Zulu-Chor, waren bereits in die Stadt gereist. Orlin musste sie wieder nach Hause schicken. Wie bei vielen ihrer vorangegangenen Arbeiten ist auch der Ausgangspunkt von “We wear our wheels with pride ...” eine persönliche Erinnerung der Choreografin.

“Im Moment kehre ich häufig zu Erinnerungen zurück, woher ich komme, und wie es mein Bewusstsein geformt oder nicht geformt hat”, erzählt Robyn Orlin. In “We wear our wheels with pride ...” beschäftigt sie sich mit den Rikscha-Fahrern ihrer Kindheit: Die Choreografin wuchs in Johannesburg auf, als Kind jüdischer Emigranten, die zwischen den beiden Weltkriegen aus Europa nach Südafrika geflohen waren. “Wir wurden dort nie akzeptiert, weil wir Juden waren”, sagt Orlin. Die Frage der Zugehörigkeit ist eine, die sie bis heute beschäftigt, und die im Gespräch immer wieder aufscheint. “Ich habe nie einen Ort für mich gefunden”, sagt sie einmal schlicht. Südafrika verließ sie, als sie dort keine künstlerische Zukunft mehr für sich sah. Über Umwege kam sie nach Berlin. Doch dass sie in Deutschland oder anderswo in Europa einst ihren Lebensabend verbringt, kann sich die 1955 Geborene nicht vorstellen.

Mit der Apartheid konnte sich Orlin schon als Kind nicht anfreunden: “Ich fand es schwierig. Ich habe die Trennung nie verstanden”, erzählt sie. “Glücklicherweise hat meine Mutter mir viel erklärt, als ich noch sehr jung war.” In ihrer Kindheit prägten Rikschas das Stadtbild, von Schwarzen gezogene Gefährte, mit denen sowohl Güter als auch – in der Regel weiße – Menschen transportiert wurden. “Es war ein Transportsystem, das dem kolonialen System entsprang, aber zu einer wichtigen Struktur wurde, weil es Arbeit für viele arbeitslose Menschen schuf”, so Orlin. Die Zulu-Fahrer putzten ihre Rikschas individuell heraus, trugen prächtige Kleidung und einen üppigen Kopfschmuck aus Federn, Perlen und Samen, ausgestattet mit zwei, vier oder sogar sechs Kuhhörnern. Dabei wurden die Hörner als Zeichen der Würde und Kraft jener interpretiert, die sie trugen – und sind doch auch ein star-

ker Hinweis auf ihren Status als menschliche Lastentiere, wie Orlin findet. Heute, nach der Motorisierung Südafrikas, sind die bunten Rikschas vor allem touristische Attraktionen.

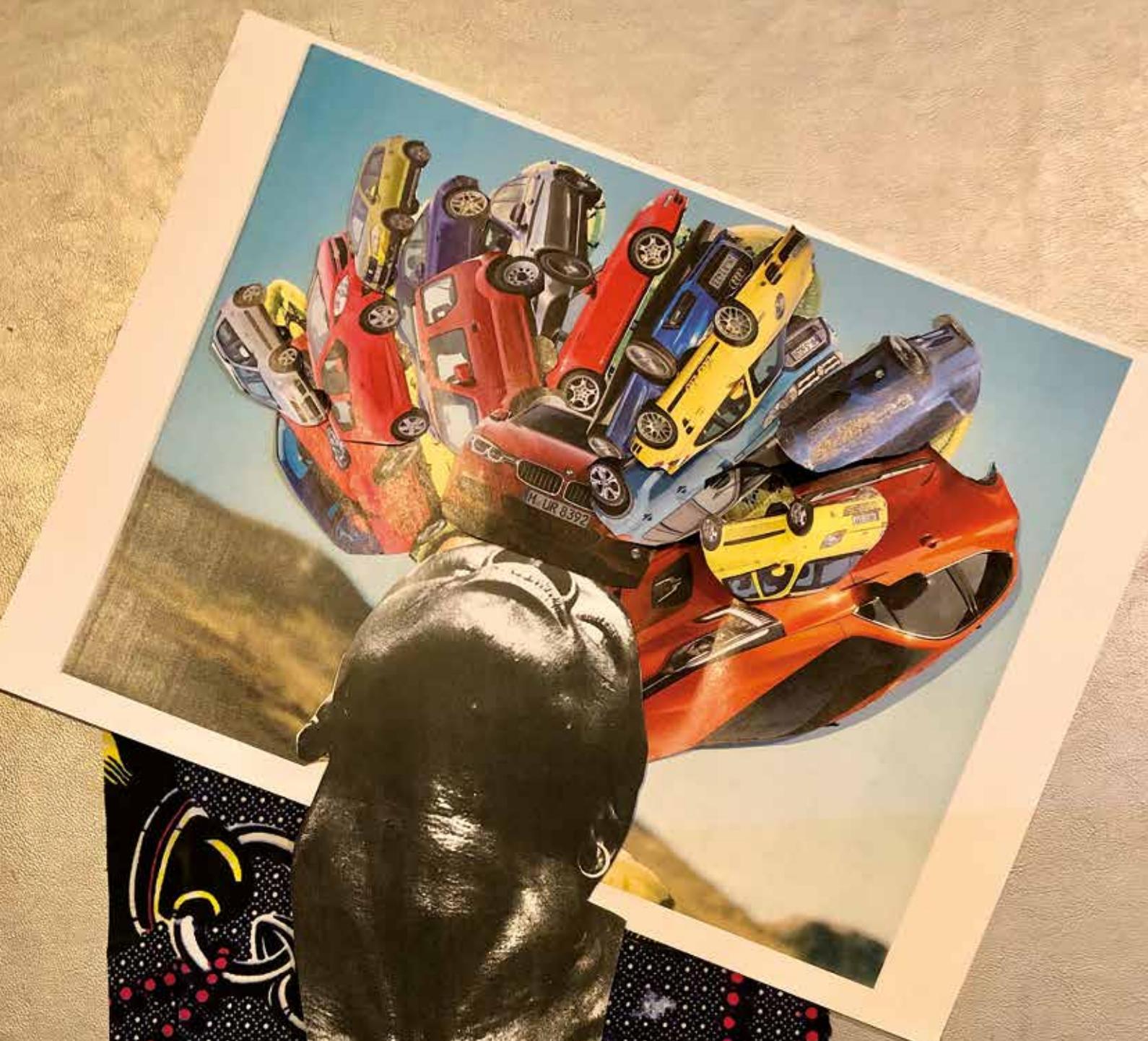
Sie erinnere sich so lebhaft an die Rikscha-Fahrer, weil es zwei Formen traditioneller afrikanischer Tänze sind, die sie inspirierten, sagt Robyn Orlin: “die der Minentänzer und die der Rikscha-Fahrer. Es hat mich in Ehrfurcht versetzt, diese Tänze zu sehen, ihre Schönheit und ihre Kraft.” Ihre Mutter, ebenfalls Choreografin von Beruf, nahm sie sonntags mit zu den Tänzen der Minenarbeiter. Diese wurden als Wettbewerbe veranstaltet um zu verhindern, dass die Arbeiter sich an ihrem freien Tag betranken und prügeln. Die Besuche bei diesen Tänzen hätten sie, so Orlin, bereits in sehr jungen Jahren politisch beeinflusst. Nun möchte sie ein Monument schaffen



Robyn Orlin © Jérôme Seydoux

für diese unbekannten Helden – ohne allerdings die Kolonialzeit zu verherrlichen: “Ich muss vorsichtig sein, ich möchte die Kolonialisierung nicht glorifizieren, das könnte eine Falle sein”, meint Orlin. “Es ist ein sehr schmaler Grat.”

Robyn Orlin gehört heute zu den wichtigsten zeitgenössischen Chorograf*innen Afrikas. Sie studierte Tanz an der Contempo-



rary Dance School in London und Bildende Künste in Chicago. Bekannt wurde sie für ein politisch engagiertes, transdisziplinäres Werk, das sich häufig mit gesellschaftlichen Themen wie Apartheid und Postkolonialismus auseinandersetzt. Vor zwei Jahren zeigte sie bei Tanz im August "Oh Louis... We move from the ballroom to hell while we have to tell ourselves stories at night so that we can sleep...", das sich mit dem Sonnenkönig Louis XIV. auseinandersetzt, Freund der Künste und Erfinder des Klassischen Balletts. Doch Louis XIV. hat auch, und daran erinnert die Choreografin in ihrem Stück, 1685 den 'Code Noir' verabschiedet, ein Dekret zur Regelung des Umgangs mit Sklaven. Im Stück bedeckt ein Meer aus sacht knisternder Goldfolie den Bühnenboden, ein Bild, mit dem sie spielerisch-bildstark den Zeitsprung aus dem 17. Jahrhundert in die Gegenwart schafft, erinnert die Folie doch an jene Rettungsdecken, die unter anderem Geflüchtete vor Unterkühlung schützen sollen. Am Anfang des Abends begrüßt der fabelhafte Benjamin Pech, Danseur Étoile des Pariser Opernballetts, in den ersten Publikumsreihen minutenlang eintreffende Zuschauer*innen, plänkt und scherzt mit ihnen, kommentiert ihre Kleidung, involviert sie unmittelbar in sein Spiel.

Ich versuche, die Grenze zwischen Bühne und Publikum nieder zu reißen

Häufig beginnen ihre Stücke im Publikum, denn Orlin strebt danach, Hierarchien außer Kraft zu setzen – oder sie zumindest infrage zu stellen. "Ich versuche, die Grenze zwischen Bühne und Publikum nieder zu reißen", sagt sie. "Es ist eine Frage der Humanität, zu ermöglichen, dass die Zuschauer*innen freier partizipieren können im Stück." Weder sollen ihre Zuschauer*innen eine passive Konsument*innenhaltung einnehmen, noch die Performer*innen zu reinen Objekten der Betrachtung werden. Dies kann bis zur Auflösung der Zuschauer*innen in einer tanzenden Menge führen – wie in "although I live inside... my hair will always reach towards the sun..." (2004), einer Freiluft-Performance, in der die charismatische Tänzerin Sophiatou Kossoko das Publikum schließlich dazu verführt, sich die Schuhe auszuziehen, in einem Fluss aus Planschbecken die Füße zu waschen und zu tanzen.

Auch der Prozess der Entstehung wird häufig in ihren künstlerischen Arbeiten selbst thematisiert – etwa, indem die Performer*innen die Wünsche und Vorstellungen von Robyn Orlin auf der Bühne thematisieren, oder gar Witze auf ihre Kosten machen. "Mit diesem Mittel arbeite ich schon sehr lang", berichtet Orlin. "Es geht darum, sichtbar zu machen, wer die Macht hat, wer die Entscheidungen trifft, warum Entscheidungen wichtig sind – diese Dinge. Es ist mir wichtig, dass das Publikum versteht, wie wir das Stück gemacht haben." Damit einher geht oft eine rohe Qualität der Abende, improvisierte Momente, eine gewisse Vorläufigkeit. Sie verweigern sich, abgeschlossene Werke zu sein, und insistieren auf eine prinzipielle Offenheit. Dennoch sind sie stets auch unterhaltsam, voller Witz und Ironie, und von einer Leichtigkeit, wie sie selten ist im zeitgenössischen

Tanz. "Ich glaube daran, dass es wichtig ist, mit dem Publikum zusammen zu sein, mit ihm zu lachen, es zu unterhalten", findet Orlin. "Ich habe eine altmodische, nahezu kitschige Vorstellung von Unterhaltung. Mich zieht diese Art der Arbeit an, weil sie Humanität und Lebendigkeit hat."

Es gibt ein Thema, an dem wir festhalten müssen, und das ist Humanität

Vielleicht gehört dieser lebendige Witz auch zu dem Anspruch, den Orlin an ihre künstlerische Arbeit hat. Denn neben der Frage nach Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit durchzieht ein weiteres Leitmotiv unser Gespräch: das der Humanität. Für Robyn Orlin ist sie das wichtigste Moment von Tanz und Theater im Allgemeinen: "Ich denke, es gibt ein Thema, an dem wir festhalten müssen, und das ist Humanität." Eine Humanität, die das Verhältnis von Choreografin und Performer*innen prägt, das Verhältnis von Performer*innen und Publikum, von Stück und Welt.

Die jetzige Situation macht Robyn Orlin zu schaffen. Sie sorgt sich um die Künstler*innen und Kompanien in Südafrika, die keinerlei Unterstützung von der Regierung erhalten: "Ich fürchte, dass viele Kompanien auseinanderbrechen werden." Gleichzeitig kann sie selbst nichts anderes tun, als abzuwarten. Zwar überlege sie, die Probenarbeit per Videochat aufzunehmen, doch die Internetverbindung in Johannesburg sei häufig nicht stabil genug. Wie und ob sie über ihre künstlerische Arbeit (auch zu "We wear our wheels with pride and slap your streets with color ... we said 'bonjour' to satan in 1820 ...") fortsetzen kann, ist bei ihr wie bei so vielen anderen derzeit offen. Sie denkt über die Anpassung bestehender Choreografien an die Maßnahmen zur Eindämmung des Corona-Virus nach, an Abstandsregelungen und Hygienevorschriften. Leicht wird es nicht. ↗

Battles and Blending

Stephanie Thiersch and Brigitta Muntendorf stage dance and music as a counter-model to anthropocentrism

Text: Thomas Hahn

Collage, fusion and empathy: “Bilderschlachten / Batailles d’images” is the zero hour of an ecosystem of artistic languages that does without hierarchies. Musicians and dancers, space and time, merge in a whirl of images. On two artists, and our relationship to nature.

“How are things?” “So, so...” The choreographer Stephanie Thiersch seems pretty despondent at the moment, which is understandable. When I speak to her in April 2020, the Ruhrtriennale has just been cancelled. She had conceived a particularly ambitious project for the festival with the composer Brigitta Muntendorf and the star architect Sou Fujimoto, but then the coronavirus swept through the country and four years’ planning had to go on hold¹, leaving almost a hundred creative artists in limbo. “Do you think the politicians know? Culture is ‘system-relevant’, but it comes last in corona times,” Thiersch observes. And she’s right: the virus is a culture-killer, because the weakest are always its first victims. But whose fault is it that it could come to this? The virus’s or people’s?

When Thiersch and Muntendorf were getting the epic “Bilderschlachten” off the ground, purely artistic considerations were primary. But ultimately their approach is closely connected to the question of humankind’s responsibility for the planet and its own future. “Bilderschlachten” is a complex but very free and freeing stage work that practically dissolves the hierarchy between dancers, musicians and audience, a hurricane of images that satirically inflates our civilisation and its madly proliferating puzzle pictures. Choreographer and composer battle

with the structures that partition life into dominating and dominated. So the four musicians of the Asasello Quartet become performers. So the members of the orchestra “Les Siècles” open the evening in the auditorium, above and behind the audience, depending on the theatre. And so everyone (except the audience) mingles in a grand tragic finale.

Kinship

The question isn’t whether Thiersch is an actual or would-be iconoclast, for in this dance images aren’t taken down but take over the stage themselves. What drives the Cologne-based choreographer is more the desire to question the dominance of human beings on our planet. In this endeavour, Thiersch and Muntendorf chose the American biologist and gender philosopher Donna Haraway for their intellectual accomplice. Haraway’s book “*Staying with the Trouble*”, which conceives of our planet as a dwelling shared between different species with equal rights, appeared in 2016. “One of Haraway’s provocative proposals is ‘make kin, not babies’. This means that we humans have to start building up new kinships with the animal and plant worlds, with the air, etc. We have to rediscover our appreciation of them. It’s the only way we can survive.”

Thiersch also sees Haraway’s book as a work of art, as it isn’t written linearly, but dynamically, with lots of jumps. It had a moderate influence on “Bilderschlachten”, she says, and then the project for the Ruhrtriennale, “Archipelago – A Spectacle of Blending”, clearly bore the stamp of the American eco-feminist. But how do you put fundamental criticism of patriarchy, colonialism, anthropocentrism and speciesism on the dance stage?



Draft by Sou Fujimoto for “Archipelago – A Spectacle of Blending” © Sou Fujimoto



Ecosystems

Staged metaphorical images and messages aren't enough for choreographer and composer. What counts is praxis, and that starts with their joint artistic direction. Every conceptual step in the work's development was based on close concertation from the start, resulting not only in a synthesis but a veritable synaesthesia of disciplines extending from sound and movement to the relationship between space, tempo and atmosphere.

Spatially we're on a sort of utopian island, where we go through the possible relationships between the elements in a kind of experimental story-telling. This is a statement against the anthropocentric world view and the dominance of human beings.

The integration of the musicians into the choreography, above all in the opening and final images of "Bilderschlachten", is another sign of the will to create an artistic ecosystem that does without hierarchies. In this respect "Archipelago – A Spectacle of Blending", intended to be shown at the Ruhrtriennale, promised some particularly exciting invention of spectacular metaphors. "We wanted to ask what happens when the ground to which we cling also generates the sound. This produced a sculpture that is both stage and body, like a large instrument on which sounds with organic structures develop." This rhizome-like approach

corresponds formally and substantially to Haraway's work, and to the principle of treating everything around us as equal." In 'Archipelago' Brigitta Muntendorf and I wanted to take the idea of kinship further and not portray it through physical contact but through other forms of collectivisation, through ideas of aggregation and synchronisation and biological and physical systems such as magnetism. Spatially we're on a sort of utopian island, where we go through the possible relationships between the elements in a kind of experimental story-telling, and this is also a statement against the anthropocentric world view and the dominance of human beings." The idea came about, of course, several years before the Covid-19-necessitated lockdown cancelled the performance. And if you look at the theory that human intervention in the ecosystem and the reduction in species diversity this has caused have a direct connection with the viral catastrophe, you will understand the necessity to reinvent our relationships to other species and the ecosystem of our planet, and the close connection this has to creations like "Archipelago – A Spectacle of Blending" or "Bilderschlachten".

Collages

"Bilderschlachten" is pervaded both musically and in its staging by the idea of the collage as a non-hierarchical form of expression, and it lives from the dynamic transdisciplinarity of its performers – the dancers are also singers, not only in chorus but also even as soloists – and in the choice of music. "Musique pour les soupers du Roi Ubu", by Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) reads like a dash through the history of music, full of allusions to Henze, Stockhausen, Bach,

Beethoven, Berlioz and Wagner, to Renaissance dances, the polka and more.

With her own composition "Six moods to stand kings up" Muntendorf links Zimmermann's work to the present and integrates his collage into her own. And she says: "It was only logical to take the Zimmermann apart a little. He only quotes composers who are members of the Berlin Academy of Arts. I wanted to swing it towards popular culture." So she quotes a song by the punk group Anti-Flag. "In the original they just yell. I pretty much made a ballad out of it."

The idea of the collage is part of Muntendorf's artistic identity in any case. She has created operas for social media and composed a series of pieces for solo instrument, YouTubers and electronics. 'She calls this social composing'. Echoing this, the composer, conductor and essayist Hans Zender² sees a reflection on authorship and the relationship between an artist and his or her predecessors in Zimmermann's merry-go-round of stylistic quotation. So the idea of a kinship New Deal seems to exist in Zimmermann already. Carried by his fondness for Ubu-inventor Alfred Jarry (1873–1907), Zimmermann imagined a wide spectrum of symphonic instruments and beyond, from tuba to mandolin to electric guitar. Plus a jazz combo or, in Brigitta Muntendorf's version, the Asasello Quartet. To deconstruct the orchestra and, as far as possible, its inherent hierarchy, she thought up a special game: "I divided the musicians into symmetrical groups facing each other, creating a spatial dimension. Sounds are passed on or continue as echoes. And the conductor has to work with parallel scores. It was a challenge, but it was fun." The orchestra "Les Siècles", conducted by Benjamin Shwartz, is well suited to Zimmermann's "ballet noir en sept parties et une entrée". Shwartz's credo is to play all music on the instruments of its epoch, so the idea of non-colonial and non-hierarchical relationships is also experienced on a diachronic level.

Mourning

Stephanie Thiersch is currently developing a new project for 2021. This piece will deal with mourning rituals and Greek lamentation, and again has to do with human self-definition in relation to nature: "Occidental societies have forgotten how to mourn, so the ground isn't laid for an appreciation of the dying species and nature in general. We have to redevelop and further cultivate our empathetic relationship to the environment. That was why I then wanted to end 'Bilderschlachten' with a very long scene of mourning." Forwards into the past: "The ancient mourners didn't just lament the dead; they entered into a dialogue with the bereaved and communicated with nature, which was necessary in order to return the body to the earth."

Thiersch's research in Greece has now extended her working coordinates beyond Germany and France – she is the only dance repre-

sentative on the Franco-German Cultural Council, of which the former minister of culture Catherine Trautmann and the director Thomas Ostermeier are also members. Thiersch's company is called Mouvoir, and the French name wasn't chosen by accident. Thiersch studied dance in Montpellier in southern France, where she built up a network of contacts. And so the premiere of "Bilderschlachten" took place as "Batailles d'images" in the Théâtre de Nîmes, where a dance audience used to almost everything received this monumental, disturbing, sublime panorama with astonished enthusiasm. ↗

Translated from German by Michael Turnbull.

- 1 Stephanie Thiersch and Brigitta Muntendorf are now working on the possibility of realising the production in 2021 in the frame of Theater der Welt Festival in Düsseldorf. The architectural landscape was constructed in the halls of Studio Hamburg and followed by a short intensive test and rehearsal period on the stage sculpture mid July. (23.07.20).
- 2 Hans Zender, Martin Kaltenecker, et al., *Essais sur la musique, (Écrits, entretiens ou correspondances)*, Éditions Contrechamps 2016.

Stephanie Thiersch | Meet the Artist Spectacles of Blending | Film

30.8., 20:30 | 15min | Online

→ Im Anschluss Artist Talk



Stephanie Thiersch (l) and Brigitta Muntendorf © Martin Rottenkolber

Melancholie und Utopie

A photograph of two men standing behind a large wooden harp. The man on the left is wearing a grey long-sleeved shirt and has his hands resting on the harp's neck. The man on the right is wearing a dark blue t-shirt and light-colored jeans, with one hand on his hip and the other resting on the harp's neck. They are both looking towards the camera with serious expressions. The harp is made of light-colored wood and has many tuning pegs visible on its neck. In the background, there are some cymbals and a dark wall.

Flamenco der weit über das Gewohnte hinaus geht

Text: Pedro G. Romero

**Die intensive Begegnung zweier Künstler,
die sich gegenseitig an ihre Grenzen bringen:
"Coplas Mecánicas" ist ein Dialog zwischen
dem Sänger Niño de Elche und dem Tänzer
Israel Galván auf dem Terrain des Flamencos.**

I.

Niño de Elche singt. Israel Galván tanzt. Der Flamenco, wie wir ihn erleben, scheint menschlich, allzu menschlich. Auf der Bühne Glut, ein Feuer, das uns mit Haut und Haar verzehrt, während wir hinter das Skelett von zwei Maschinen blicken. Es gibt Präzedenzen: die 'máquina de trovar' des jungen Jorge Meneses¹, Vicente Escuderos Tanz mit den Motoren², die konkreten Bilder von Val del Omar³. Tatsächlich ist der Flamenco ein Kind des Maschinenzeitalters: Seine Entwicklung begann mit der Dampfmaschine, der Textilfabrik und der Eisenbahn, als launischer Begleiter der industriellen Revolution. Daher röhrt das Missverständnis zwischen seinem Text und seiner Handlung: Wo das Publikum Spontaneität sieht, herrscht eine strikt geregelte Sprache. Nur eine Maschine kann so Gefühl erzeugen. Und das ist die Idee: Die Zuschauer tanzen zu lassen ist nichts anderes, als sie einzubeziehen, sie zum Teil der Maschinerie des Konzerts zu machen. In offenem Wettbewerb mit der Technik, wie Escudero es mit den beiden elektrischen Dynamos machte. Demonstriert werden soll, dass Blut, Schweiß und Tränen auch die Erfahrung des Cyborgs sind, Affekte, die Mensch und Maschine teilen.

II.

Israel Galván und Niño de Elche. Niño de Elche und Israel Galván. Zwei der außergewöhnlichsten und wichtigsten Künstler Spaniens – im Flamenco, im modernen Tanz, in der Popmusik. Ihr symbolreiches Universum schafft eine eigene Sprache, entwirft Welten und projiziert sie in Bildern. Man wäre "dumm wie ein Flamencologe", um es mit Marcelo del Campo zu sagen, würde man nur auf den unglaublichen Rhythmus in den Beinen Galváns oder die melismatische Reichweite von de Elches Stimme verweisen. Die beiden führen diese für den Flamenco typischen Mittel weit über das Gewohnte hinaus, hinein in die Virtuosität des Negativen: In der Negation erweitert der Flamenco sein Territorium täglich.

Nun begegnen sie sich [in "Coplas Mecánicas", Anm. d. Red.] erneut, in einem heftigen Zusammenprall. Es scheint fast ein Kampf, eine Schlacht der Giganten, ein Streit der Titanen, und es gibt nur diese beiden. Nicht mehr. Das heißt: keine Dramaturgie, kein Muster, keine Partitur. Zwei Künstler mit ihrer Kraft, die sie in Beziehung zueinander setzen und an die Grenzen führen. Beiden ist der Flamenco die Möglichkeit, das Expressive zurückzuholen, grenzenlose Subjektivität zu vermitteln, die sie auf dem jetzt dekolonisierten Feld des Flamenco nutzen können, frei von den Filtern, die die Mechanismen

des real existierenden Kapitalismus ihnen sonst aufzwingen, die alles Einzigartige, das wir leben, zur Ware, zum Spektakel machen. Hier nicht. Dies hier ist etwas anderes.

Israel Galván. Niño de Elche. Zwei Namen, die heute Markennamen sind. Zwei Handlungsmodi, die die Bühnen, Festivals, Musikverlage, soziale Netzwerke, die Instagrams und Facebooks, in denen sich die Kunst unserer Zeit präsentiert, erobern. Guy Debord sagte über die Gitanos⁴: Es sind Leben, die keinen Widerstand gegen den Kapitalismus leisten, sondern von ihm erfüllt sind, so dass die Todesmaschine ihrer Lebensweise nichts anhaben kann. Das sieht man, das hört man, das ist spürbar in der Hitze, die die beiden produzieren. Kein Wunder, dass sich Kritik und Applaus im Soundtrack ihrer Arbeiten, ihrer Karriere, ihres Lebens mischen. Ihr Ringen ist immer auch Gespräch. Die beiden sprechen miteinander, und ihrer Konversation beizuwohnen ist ein Privileg.

Nehmen Sie Platz und beobachten Sie zwei Monster im Dialog. Seltsamerweise verwendet der Jargon des Genres, die Lingua des Flamencos, das Wort "Monster" mit einer ambivalenten Bedeutung: Es ist positiv und negativ. Je nachdem. Ein Monster ist der Künstler, der so großartig ist, dass kein Adjektiv ihm gerecht werden könnte. Auf der Suche nach Attributen, im Wunsch nach Lob und Kompliment, entsteht eine Art Frankenstein, eine Figur, die Angst macht und Bewunderung weckt. Zwei Seiten derselben Medaille. Was abstößt, zieht am Ende an. Was verzaubert, wird ins Banale gewendet. Das Sublime und das Unglück tauschen sich unablässig aus. Oben und unten, links und rechts. Knapp über eine Stunde verwandelt sich alles vor unseren Augen.

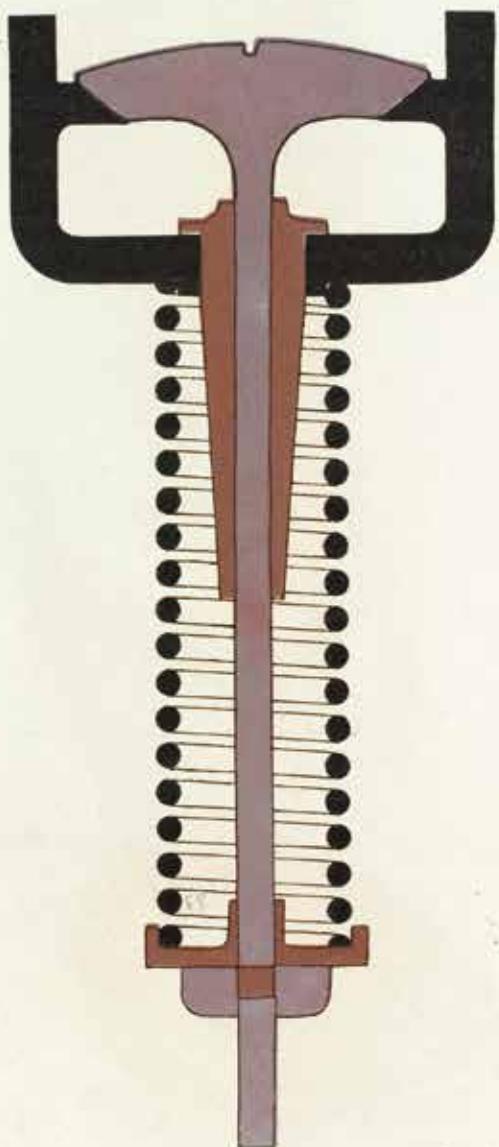
Denken Sie an eine Art Travestie. Denn irgendwann, und in unserem Blick, wird Niño de Elche zu Israel Galván und Galván wird zu Elche. Dies ist keine Maskerade. Es ist reiner Kannibalismus, Anthropophagie. De Elche packt Galván an den Beinen und schluckt ihn, wie der Bär die Ratte. Und aus den Eingeweiden galvanisiert Galván im wahrsten Sinne des Wortes die Bestie, die ihn geschluckt hat, und in deren Verdauungsapparat sich jetzt Galle verhärtet. Der Stein wird zur Waffe, wird zum Punkt, an dem ein Hebel die Welt bewegen kann. Oh ja, in dieser Begegnung steckt etwas Hyperbolisches. Zugleich flanieren hier zwei Freunde, miteinander plaudernd, sich kleine Anekdoten erzählend.

III.

Israel Galván. Niño de Elche. Das Problem der Maschine besteht darin, dass Menschen sich darunter immer Metall, Stromkreise, Datennetzwerke vorstellen. Dabei sind im Grunde wir die Maschinen. Akzeptieren wir also, dass wir Körper ohne Organe sind, wie Deleuze und Guattari schrieben. Damit sind wir zugleich Teil einer größeren Maschinerie, Elemente, lose Teile eines gesellschaftlichen Apparates. Die Maschine bedingt Beziehungen, Relationen, Zahnräder, die ineinander greifen, Körper, die ineinander greifen, unsere Gemeinschaft. Stellen Sie sich die beiden vor, Niño de Galván und Israel de Elche, auf engstem

391

FLAMENCA

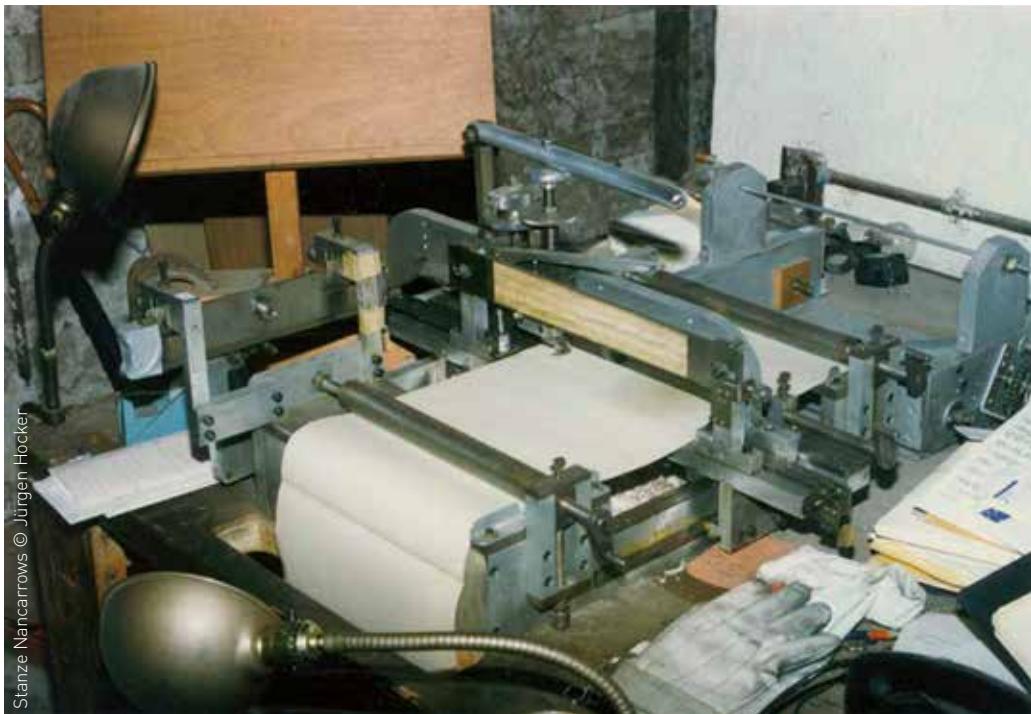


Picabia.

N.º 3

1 Mars 1917

0°60



Raum, mit Schutzmaske, erschrocken über das Virus und das Virus erschreckend. Zuletzt bleibt der starke Wunsch, Geschichte zu schreiben. Geschichte in fetten Lettern. Hysterisch, gewiss, werden viele Stimmen apokalyptisch, propagandalaut: Schau mich an! Uns wiederfährt etwas Einmaliges. Einzigartig in der Welt. Nun ja. Ja und nein. Tatsächlich haben wir über mehrere Generationen hinweg nie einen Krieg oder eine Epidemie erlebt. Im Leben unserer Großeltern, im Leben der Welt waren Kriege und Epidemien jedoch nicht ungewöhnlich. "Si acaso me muero/pago con la vida/y no sabía ningún cirujano/del mal que moría (Wenn ich sterben sollte/zahle ich mit meinem Leben/Kein Chirurg konnte heilen/das Leiden, an dem ich verstarb.) Oder Eran tan grades mis penas/que no caben más/porque me veo malito de muerte/en el hospital (Mein Schmerz war so groß/dass ich es nicht mehr ertrug/Ich war sterbenskrank/im Hospital) Oder Nadie se arrime a mi cama/que estoy etico de pena,/y el que de mi mal se muere/hasta la ropita le quema. (Niemand an meinem Bett/Die Angst frisst mich auf/Stirbt einer an meinem Leiden/verbrennt man seine Kleider)". Diese alten Verse stammen aus Seguiriyas und künden von Choleraepidemien, von der Spanischen Grippe, von Pest, Typhus und

Tuberkulose. Manche Zeile wurde aktualisiert, und dann ging es um AIDS. In der Maschine des Flamenco erwacht die Erinnerung, wiederbelebt sich das Pathos, um vom Leben und Sterben zu erzählen. Zwei gefangen im Lockdown. Jeder in seinem Raum weilend, in Sicherheit. Körper ohne Organe und doch subterranean verbunden. Ich denke hier nicht nur an WhatsApp oder Telegram, nicht nur an die sozialen Netze. Da bin ich nicht up to date. Vielmehr spreche ich über das, was in der Maschine des Flamencos tatsächlich Verbindung schafft. Wenn sie greift, dann denken wir, Niño Galván sei Israel de Elche und umgekehrt. Etwas verbindet sie neu und verwandelt sie in etwas anderes, etwas,

das auf der Bühne passiert, bei der Fiesta. Es kombiniert sich auf neue Weise das genetische Material der beiden Künstler – und hier habe ich weder Biotechnik noch Kybernetik im Sinn. Mir geht es um etwas Vergangenes, und es geht um die Zukunft. Der Flamenco ist eine zutiefst anachronistische Kunst, die das 'Hier und Jetzt' leugnet, die Vergangenheit und Zukunft im Mix und in Gleichzeitigkeit thematisiert. Daher ist der Flamenco ebenso Melancholie wie Utopie. José Bergamín sagte einmal, dass das Wort 'paradox' von Unwissenden erfunden worden sei, um die Wirklichkeit zu bezeichnen.

Diese Maschine hält uns am Leben. Garantiert. Selbst in dieser Zeit, in der wir fast alle tot sind, spendet die Maschine Leben. Eine wahre, gar schreckliche Saga. Galván de Elche in zwei kleinen Zellen, tot, aber lebendig. Der Untote! Der Zombie! Wieder auferstanden. Oder, wie Alexander Kluge sagt: "Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind."

Pedro G. Romero, Sevilla-Barcelona, 9. Juni 2020

Übersetzung aus dem Spanischen von Lilian-Astrid Geese.

1 Ein Apparat, der aus Beiträgen eines Kollektivs ein Gedicht generiert, das mehrere Autor*innen hat.
 2 Der Flamencotänzer und Choreograf Vicente Escuder schuf in den 1920er Jahren seinen "Danza a los motores" zum Klang zweier Elektromotoren.
 3 José Val del Omar war Dokumentar- und Avantgardefilmmacher, Fotograf und Erfinder.
 4 Mit dem "Gitano" (männlich, singulär; "Gitana" weiblich, singular), abgeleitet von "Egyptano", beziehen sich die Roma in Spanien im Allgemeinen auf sich selbst.
 Quelle: <https://www.romarchive.eu/de/terms/gitano-gitana/>, letzter Abruf: 25.06.2020

The One and the Many

Milla Koistinen on the vibrant energy of the crowd

Interview: Beatrix Joyce

Milla Koistinen has worked on children's dreams ("A Cloud of Milk") and – in collaboration with the musician Paul Valikoski – on the reinvention of life through love ("Constructing Love"). In her latest piece "One Next To Me", around twenty performers of different ages and backgrounds explore group dynamics and how shifting states of tenderness and violence manifest in the body. As the social distancing measures loosened in Berlin in May, Milla Koistinen and Beatrix Joyce met for a walk in the park.

Beatrix Joyce: What triggered your interest in the themes of tenderness and violence?

Milla Koistinen: A few years ago, when I started working on this piece, I felt surrounded by violence and terror. Many incidents, such as the attacks in Paris, Brussels, Nice and Berlin were on the news, and the sheer amount they were featured, especially in comparison to events outside of Europe, had an effect on me. I started to ask myself, what is my relationship to violence? We all have layers of violence and tenderness within us, and by peeling away one layer you can reach another, and another... And these layers aren't separate, rather, they coexist.

BJ: How did you bring out these different layers in the choreography?

MK: We collected images from news reports, political speeches and documentaries and accumulated a pool of movements. I gave my performers the task to perform the images, not by acting them out, but by reconstructing them. It was important to find a way to move which

would represent violence and tenderness, without being too illustrative. Also, I was inspired by Elias Cannetti's research on crowd dynamics and by how behaviours can proliferate in a crowd. We explored this by letting the movements travel in the group and engaging in brief encounters, such as children's games.

BJ: For this piece, you worked with a mix of professional dancers and non-professionals. Was it challenging to work with such a diverse group of people with varying levels of stage experience?

MK: We had to find a way for the non-professionals to be on an equal plain with the dancers. We achieved this by keeping it simple: the score was semi-set, semi-improvised, which allowed for spontaneity as well as form. The non-professionals were given relatively strict instructions, while the dancers were given more space. The main challenge was in their stage presence: the non-professionals were very much themselves, especially the children. The dancers, on the other hand, had to chip away at their trained performance mode and adopt a casual stance. With these alterations the



performers were unified, as it allowed the audience to encounter them in the same way.

BJ: *I found the moments of stillness, in which the performers simply watched other performers, very striking. It felt like the whole piece had emerged out of the act of watching.*

MK: With the gaze you can direct the audience from the inside: by focusing on something, the performers invite the spectators to focus on that thing too. This creates space. And in this work, as there are so many people on stage, the performers need to actively direct the attention to each other. For the dancers this was challenging, because they had to resist their desire to move. They had to learn how to continue their sense of flow even when they'd stopped moving. The suspense of them holding back created an interesting tension in the image. And then there were the moments where they could let go, but only very shortly.

BJ: *The same movements are recycled and placed in different constellations, which each time allows for new interpretations. In what way did you prompt these variations?*

MK: We worked with creating images, giving them time to unravel and then attending to the details. We were constantly renewing the gestures with subtle shifts, such as a slight change of direction or a turn of the head. A tiny change can transform the whole image! And a new image, a new situation, tells a completely different story. It's so rich! Also, it turned out that performing these variations, even when the movement was so minimal, was actually very intense for the performers. Their actions became emotionally loaded, especially as I asked them to shift between the emotive states of violence and tenderness. At any given moment, they could hint towards something else, and demonstrate that what they were doing could transform completely, very fast. This allowed for an ambiguity that gave the audience access to several different readings.

BJ: *How did you work with the tension between the individual and the collective?*

MK: Every action, be it individual or shared, affected the group. Whatever the performers chose to do had an impact on the rest. It was their task to keep

this in mind, and to maintain the knowledge that everybody was responsible for the group. Nobody could go off on their own trip.

BJ: *I find the concepts of individual freedom and collective responsibility especially relevant now, during these times of isolation. In the context of our current situation, has this piece taken on a different meaning for you?*

MK: Well, when I think of our rehearsals, I am still amazed by how quickly the performers warmed to each other. At the beginning, they were strangers, and I was touched by their willingness to connect. In the space of two weeks, or sometimes even only four days, they built a deep sense of trust, and then they performed without hesitation. Now, I wouldn't dare ask them to get together, roll around, hug and do all the things they did. Touch has become dangerous. What was once beautiful, has now become a fear. I've started asking myself: what is considered safe these days? And will we ever be able to go back? 

Musings on the Outdoors

Following his direction of Musée de la danse in Rennes (2009–2018), Boris Charmatz launches [terrain] in January 2019, in order to pursue his vision of a new space for art, a green urban choreographic terrain, radically ecological with no need for a permanent building. Last year, Boris Charmatz initiated the symposium “An Architecture of Bodies” for Zürcher Theater Spektakel as part of the first prototype of [terrain]. For this occasion Tim Etchells wrote and performed the text

“Giving Voice to the Wind” which he situates around the artist Tehching Hsieh’s one-year-long performance, “Outdoor Piece” (1981–82). Hsieh spent a full year outdoors in New York, during which time he did not enter buildings or shelters of any sort, including cars, trains, airplanes, boats, or tents. For Magazin im August, Boris Charmatz invited Tim Etchells to, in the context of the current pandemic, take a look at his text again and revisit the notion of the ‘outside’.



Boris Charmatz, Zürcher Theater Spektakel 2019 © César Vayssié

On Giving Voice

"a voice in a landscape, without the enclosure or focus that a building provides.

*a voice in a boundless space, mixed with the elements,
no surface to contain or reflect it*

*a place where the voice is the wind
and the wind a voice"*

from "Giving Voice to the Wind", Tim Etchells, 2019

We gathered in Zurich, at the Landiwiese, for the Symposium organized by Boris Charmatz | terrain as part of Zürcher Theater Spektakel¹. It was August 23rd 2019 and in any case a different world than the Corona one we inhabit now; the old world, where people crammed onto underground trains, pushed through crowded airports, sat together at departure gates and got onto airplanes filled with strangers, not even thinking once about their proximity or about face masks or about breathing or about washing hands.

Preparing for the symposium I'd been in Sheffield, often sitting at the 4th floor window of a city centre apartment, watching the coming and going of people and traffic down below as I wrote, observing the tidal rhythms and demographic layers of the city reveal themselves as waves of workers and floods of shoppers and occasional schoolkids, as well as via the strange micro ebbs and flows of the street homeless.

Living in the centre temporarily it was these last that grabbed my attention, vastly outnumbered by the other inhabitants and

moving in a rhythm slower than the rest, it took me some time to tune precisely to the presence of the homeless. Paradoxical perhaps, because whilst the shoppers and workers came and went, the homeless were there the whole time – 'invisible' in the normal course of things, their figures camouflaged by virtue of their scattered positions in the city and their relative stasis in doorways and on benches. But as time passed, and especially in the times that the city centre was emptied – early morning and evening, as well as late night – they were more and more visible to me, the streets emptying around them, exposed like beach detritus at low tide, their figures in relief against the 1990s mall kitsch and refurbished older buildings now facaded and repurposed as shops.

Before long I'd got to know the specific locations and rhythms of the homeless around the place I stayed; the old guy always sat at this bench or that, or those two whose patch was by the cashpoints/ATMs, or the ones in the scrawny park by the department store. I was there to witness the drink-fuelled disputes about who knows what as well as the occasional changing of the guard at certain spots deemed most suitable for begging and the infrequent enforced or voluntary migrations from one base to another – the transportation of cardboard mattresses or sleeping bags to some new doorway resting place.

I was thinking about the precariousness of this outside existence, a faint abject thread drawn through the city's official quotidian, and I was thinking about the Taiwanese American artist Tehching Hsieh, whose singular, ephemeral yet monumental year-long performances in the early 1980s have long been an

inspiration and a touchstone for me. In particular I was thinking about Hsieh's extraordinary 1981 "One Year Performance" often referred to as the "Outdoor" performance. Here is his statement announcing the performance that year:

Statement

*"I, Tehching Hsieh, plan to do a one-year performance piece.
I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.
I shall not go into a building, subway, train, car, airplane, ship,
cave, tent.
I shall have a sleeping bag.
The performance shall begin on September 26 1981 at 2pm and
shall continue until September 26 1982 at 2pm."*

Tehching Hsieh, New York

What interested me was the way that Hsieh's work propelled him, on a voluntary basis, into the kind of precarity that typically comes to others without choice. Hsieh's material and philosophical commitment to outside-ness existed in one sense as a kind of fragile and perilous performative counter weight to the city of New York, with its dedicated and relentless growth and maximal production of indoor (and therefore monetizable) space.

The voluntary abjection of Hsieh's one-year "Outdoor Piece" (1981–82), like the turn at the heart of his other seminal one-year duration works of more or less the same period – the elective incarceration of the "Cage Piece" (1978–79), the self imposed extreme temporal subjugation of the "Time-Clock Piece" (1980–81), and the voluntary heightened reliance on/entanglement with another in the "Rope Piece" (collaboration with Linda Montano 1983–84) – each performing and amplifying an existing set of tensions or possibilities in human culture, and in the process making visible fault lines and dynamics already present and deeply at play. To live without shelter, outside of built space and the aspects of culture it organises, placed Hsieh – in any case an immigrant outsider, living in the first place without a US visa – in a state of elemental fragility, exposure and vulnerability.

Watching the short black and white film which documents Hsieh's "Outdoor Piece" and looking at the archive maps on which he recorded his daily pedestrian journeys alongside an itemization of food expenditure and bowel movements, I was looping back to think again about the trajectories of the Sheffield homeless and the critique offered implicitly by these acts (involuntary and voluntary) of existence outside – about counterpoint and negation, about the distorted reflection on the shelter, privilege and security of the majority that is offered by the presence of the minority, outside.

Of course, in Charmatz's terrain project the notion of 'outside' comes with a raft of other very different inflections – some distance perhaps from the plunge to precarious scavenging and abjection in urban space there is instead a utopian aspect

imagined in this other outside – a promise of a greater, more sustainable connection to nature and natural forces, and an enhanced sensitivity to the modes and rhythms of nature itself; a call for a human existence pursued in balance with the natural world and against the breakneck escalation of building and material culture.

And of course, from these Corona times, Hsieh's work looks different again, the blankness of its key documents (maps, traces, photographs and other singular evidences) presenting it, as ever, as a kind of Rorschach test, generating new interpretations and associations as the context around it changes. In the new reality of Corona the outside that Hsieh chose to inhabit is after all sometimes the safest space; the place where air blows, circulates breath and disperses the virus, minimizing the possibility of infection, the place where the sun shines, killing the virus as it rests on surfaces. Hsieh's isolated figure in the outdoor piece is a doubly distanced one too, existing at edges of the networks of the social/industrial economy and more-or-less outside the networks of viral transmission.

Nonetheless, outside always opens the human body as vulnerable and fragile. Indeed even as the urban outside has changed between 1980 and now – less rough or unclaimed space, more gentrified, more weaponised against illegitimate occupation – it still always contains the possibility of abjection. But at the same time it also throws a question – as Hsieh did – to the orthodoxies of our interactions with the outdoor environment, refocusing attention on the elemental struggles and possibilities of body in landscape, the human and radical potential of one-to-one scale relation and the opportunities for existence and relation pursued outside the theatrical frames of architecture, the machineries of labour and the constructions of the domestic social.

What might another way be? ↗

Tim Etchells, London (in lockdown isolation), 2020.

1

Boris Charmatz | terrain

Un essai à ciel ouvert. Ein Tanzgrund für Zürich.

Symposium: An Architecture of Bodies

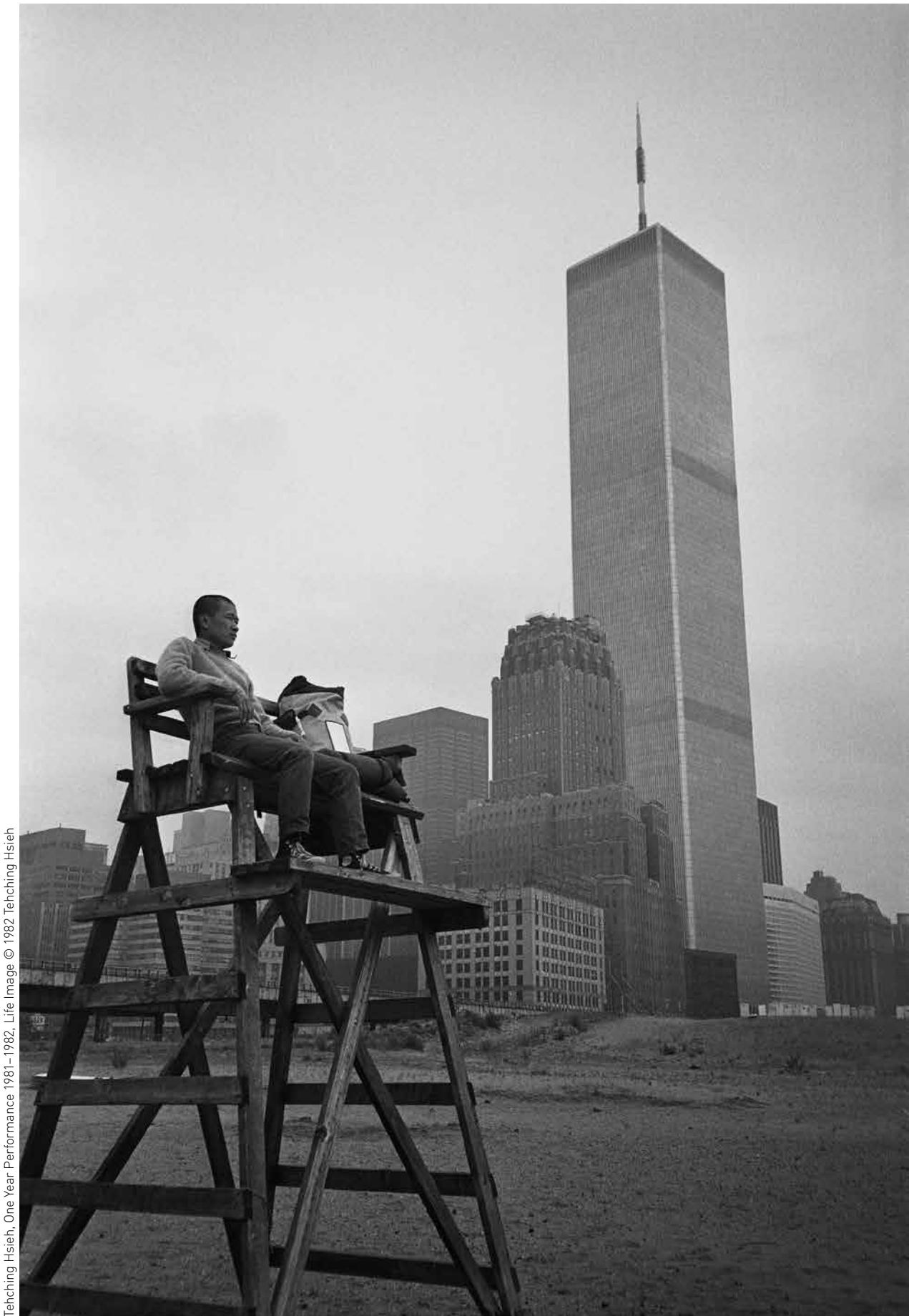
With Germaine Acogny & Helmut Vogt, Boris Charmatz, Françoise Crémel, Tim Etchells,

Malika Khatir, Boris Ondrečka, Richard Sennett and Philip Ursprung.

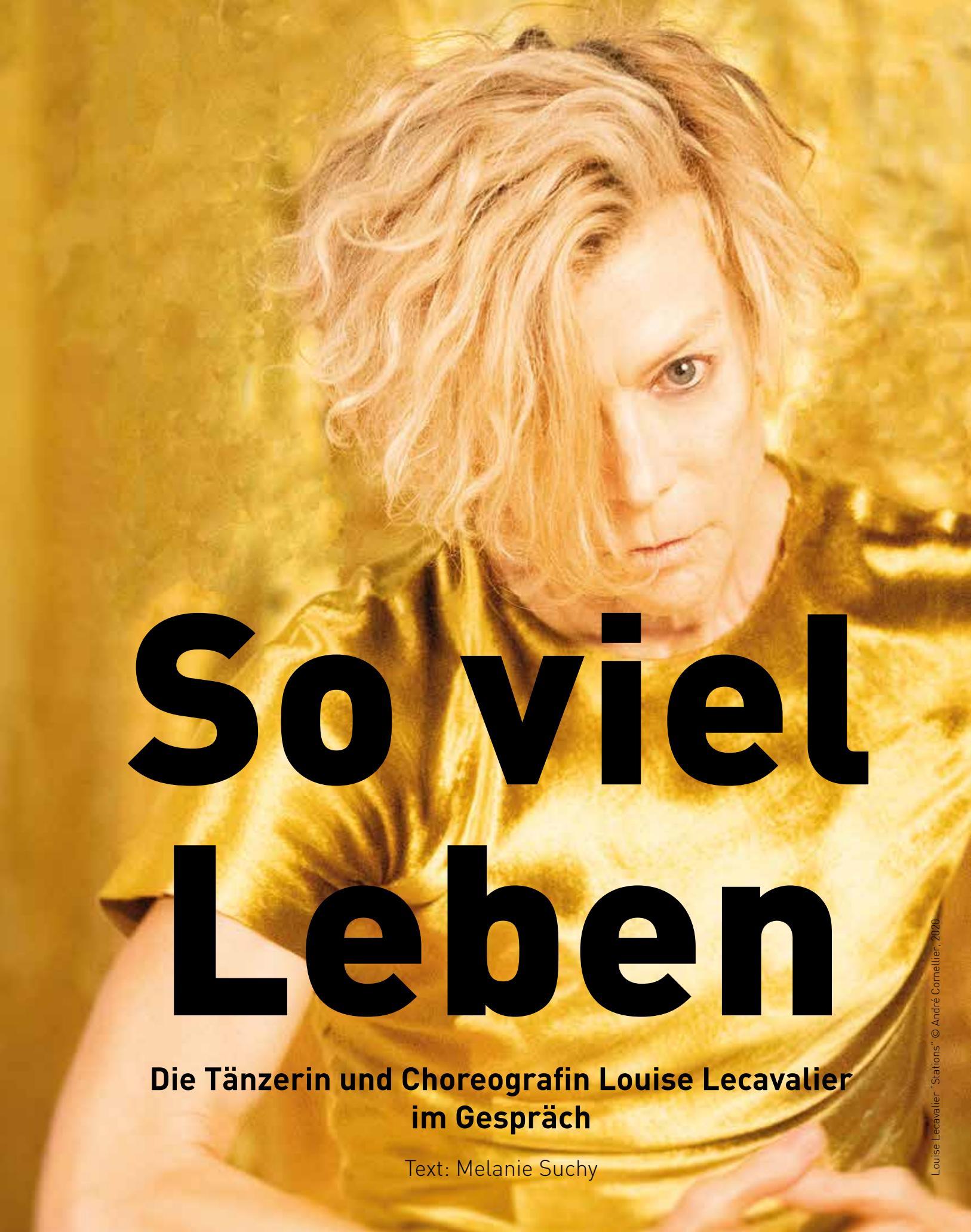
Moderation Meret Ernst, Murielle Perritaz and Matthias von Hartz.

Zürcher Theater Spektakel, August 23, 2019

<http://2019.theaterspektakel.ch/programm19/produktion/terrain-boris-charmatz/>



Tehching Hsieh, One Year Performance 1981–1982, Life Image © 1982 Tehching Hsieh



Soviel Leben

**Die Tänzerin und Choreografin Louise Lecavalier
im Gespräch**

Text: Melanie Suchy

Was diese weltberühmte kanadische Tanzkünstlerin auf der Bühne macht, lässt sich im Genre zeitgenössischer Tanz nirgendwo zuordnen. Es ist sie. Wie eine Mischung aus ganz da, ganz real und zugleich Gespinst einer anderen Wirklichkeit wirkt es. Lecavaliers Karriere als Tänzerin reicht in die 1980er Jahre zurück. Damals war sie Mitglied der Kompanie La La La Human Steps von Édouard Lock. Heute ist sie ihre eigene Chefin.

Es stimmt: Sie spricht so schnell, wie sie tanzt. Mit Betonungen, klaren Sätzen, manchmal sanftem Zögern, neuen Ansätzen, vielen 'denns'. Zum Interview taucht sie mit ihrer blonden Sturmfrisur auf dem Bildschirm auf, hellwach. Vormittag ist es bei ihr in Montréal, Nachmittag bei uns. Die Absagen aller Veranstaltungen wegen der Pandemie haben sie genau im falschen Moment getroffen, sagt sie. Das erzwungene Zuhause-bleiben wäre vor einem Jahr, als sie an ihrem neuen Stück arbeitete, weniger schlimm gewesen. Aber "Stations" war gerade fertig, es hatte Mitte Februar in Düsseldorf Premiere, gastierte in Münster und Dresden. Die weitere Tournee bis in den Sommer, samt Berlin, ist gestrichen. Das nächste Stück kann sie nicht einfach vorgezogen beginnen, denn die eingeplante Tanzpartnerin kann nicht reisen. Louise Lecavalier seufzt, aber klagt nicht.

Es war wie eine Sucht: weiter tanzen zu müssen!

Also ging sie täglich ins Studio, probte das Solo. "Es war wie eine Sucht: weiter tanzen zu müssen!" Nach einer Weile fand sie all das Proben unsinnig und machte nur noch Training.

Louise Lecavalier, Jahrgang 1958, wuchs in Montréal auf. Wie viele Mädchen wurde sie mit vier, fünf Jahren zur Ballettschule gebracht. Nur schreckten der Zwang zum schwarzen Balletttrikot und das prüfende Zerren an den Kindern die kleine Louise so ab, dass sie, ohne einen einzigen Tanzschritt gemacht zu haben, nie wieder da hin wollte. Erst als sie fünfzehn war, lockte der Aushang an einer Bushaltestelle sie zu einem Ballettunterricht. Die Freundin, die mit ihr ging, fand das alles einfach: an der Stange zu stehen, Bein nach vorn, nach hinten. Louise aber sah bei den geübteren Tänzerinnen "diese faszinierenden Möglichkeiten des menschlichen Körpers", die ungeheure Komplexität, selbst bei scheinbar simplen Übungen. "Ich wusste, ich weiß gar nichts". Sie wollte es wissen, unbedingt.

"Dedicated"

Während der CEGEP, der Vorstufe zur Universität, trat sie einer kleinen Tanztruppe bei. Hier choreografierten Gastlehrer 'Con-

temporary Dance'. Dessen Gedankenwelt, sagt sie, begeisterte sie mehr als diejenige des Balletts, das sie vor allem wegen seiner 'Technik für intelligente Körper' schätzte. Bei einer neuen Kompanie kam sie als Ersatztänzerin zu ihrem ersten professionellen Auftritt. Da sie eigentlich Sportlehrerin werden wollte, schrieb sie sich an der Universität ein, ging einen Tag hin, dann nie wieder. Unterschrieb also bei jener Tanzkompanie für ein Jahr. Mit einem Stipendium ging sie nach New York zum Studieren, "dann rief mich Édouard Lock an", eins kam zum anderen. "Ich dachte immer, ich mache das jetzt ein Jahr, das Tanzen, und dann etwas anderes". Tänzer*innenkarriere? Nein, "ich war ja von mir selber überhaupt nicht überzeugt". Sie lacht.

Nie genug

Die Faszination für Tanztechnik blieb. An ihr wollte sie arbeiten, immerzu. Denn das werde bei der typisch zeitgenössischen Recherche nach 'Ideen' vernachlässigt, meinte sie. Es gebe diese Erwartung, dass ein Tänzer, eine Tänzerin irgendwann nur noch einfach auf der Bühne "das eigene schöne Selbst" sei, und das reiche. Ihr reichte es nicht. Aber: "An diesem Punkt meines Lebens denke ich, aha, da ist noch etwas anderes". Die Disziplin des harten Trainings sei vielleicht derart in ihrem Körper drin, dass sie sich darum nicht sorgen und ständiges Bewegen nicht auch noch auf die Bühne bringen müsse.

Dabei wolle sie nie im einmal Gelernten stecken bleiben. Und vertrauen. "Wer lernt, muss vertrauensvoll sein, weniger ängstlich." Die total Abgeklärte sei sie jedoch nicht: "Ich kann sehr dramatisch werden und habe auch Ängste, diese ganz persönlichen Ängste, daran arbeite ich ja auch die ganze Zeit." Gefahren von außen trafen sie weniger.

Ihr Bewegungsvokabular vermeidet Schick, Eleganz oder Alltag, eher ähnelt es Kampfbegriffen: Abwehrschläge, Angriffe, Ausweichen, Anschmeicheln.

Das bestätigt der Eindruck von ihren Tanzstücken. Zunächst ließ sie andere für sie choreografieren, darunter Crystal Pite und Benoît Lachambre, deren Doppelabend aus "Lone Epic" und "I is memory" 2006 in Berlin zu sehen war. Seit 2012 sind es Lecavaliers eigenen Kreationen, Solos und Duos. Sie lassen sich nie klar dechiffrieren, das ist eine ihrer Qualitäten. Das Bewegungsvokabular vermeidet Schick, Eleganz oder Alltag, eher ähnelt es Kampfbegriffen: Abwehrschläge, Angriffe, Ausweichen, Anschmeicheln. Momentweise meint man sie zu erkennen, nicht jedoch die Wechsel, das Umschlagen. Etwas verschiebt sich permanent, auch die (Un)kenntlichkeit eines Gegners. Große Anspannung entlädt sich im Flattern einer Hand, im Pendeln eines Unterschenkels, aber nie komplett, so dass der Antrieb nie erstirbt. Die Tänzerin-Choreografin stellt

Erschöpfung nicht aus, wie viele andere es tun. Per Licht lässt sie sich Linien oder Plätze vorgeben, eine Rückwand oder sich farblich verändernde Stelen hinstellen, wie um Orientierung zu schaffen, die Energie einzuhegen oder als Felsen in der Tanzbrandung, die beim Berühren mal beruhigen, mal schmerzen, mal aufputschen.

Tumulte

In den ersten Jahren als Tänzerin fand Louise Lecavalier, ihr fehlten "der richtige Körper und die nötige Schönheit". All ihre Anstrengungen, dies zu erreichen, "wie die anderen zu sein", fruchteten nicht. Bis sie darauf kam: "Der Tanz, den ich in mir fühle, dem muss ich vertrauen. Mit ihm kann ich auch zu anderen Menschen sprechen." In dem Sinne, wie sie auch sonst Beziehungen aufbaue. Damit verließ sie damals die Sicherheit eines Tanzkompanievertrages.

1999 trat sie noch einmal aus einer Kompanie aus, nach 18 Jahren bei La La La Human Steps. Das Ensemble war gewachsen und reiste in Richtung Ballett. Lecavalier fühlte sich in der Organisiertheit des Apparates "unvollständig". Schluss. "Ich war naiv genug zu glauben: Ich fange jetzt nochmal neu an. Wie ein Kind". Sie liebte Édouard Locks Arbeit, sagt sie. Sie wurde, was sie nicht sagt, für ihren Anteil daran verehrt, für ihre Auftritte, die Energie, den Punk, das Tempo, dieses Werfen des eigenen Körpers, die waagerechte Schraube in der Luft. "Sie war meine Helden", schwärmt einer der Fans von damals, Mitte der 80er-Jahre, Stefan Schwarz. Als Programmleiter am Tanzhaus NRW sorgte er dafür, dass Lecavalier ihre Stücke seit "So Blue" 2012 in Düsseldorf zur Premiere bringen konnte.

Nicht zuletzt mehrte sie auch den Ruhm des zeitgenössischen Tanzes, indem die Kooperationsprojekte von Lock mit ihr als Tänzerin tausende von Zuschaubern erreichten: die Auftritte mit David Bowie 1988 sowie auf seiner Welttournee 1990, und die

in Frank Zappas Orchesterkonzert "The Yellow Shark" mit dem Ensemble Modern, das 1992 in Frankfurt am Main, Berlin und Wien zu hören und zu sehen war.

Schöne Dämonen

Louise Lecavalier hat viele Auszeichnungen bekommen. Bei einer dieser Zeremonien, 2017, bezeichnete sie sich als Tanz-Arbeiterin. Damals, sagt sie heute, glaubte sie, nur "harte, harte Arbeit" im Studio zeichne sie aus. Inzwischen sehe sie sich tatsächlich als Performerin und fühle sich im Studio kaum mehr anders als auf der Bühne. Dieser Zustand, in dem sie bei der Probe versuche, Bewegungsphrasen zu verbinden oder zu verfeinern, ähnelt sehr dem bei einer Aufführung.

Für mich ist Bewegen mein Denken. Meine Gedanken sind wohl in meinem Kopf, aber auch in meinen Fingern.

Da tanzt sie dann mit diesen wahnwitzig schnellen, kleinen Schritten, den Armen in der Luft, die kaum zu verfolgen sind, dem Kreuzen, Vibrieren, Berühren, Entfernen, als stehe sie unter Strom, einem Strom, der heimisch ist und unheimlich zugleich, der sie mal kriechen lässt und mal schweben. Wo kommt denn die Bewegung her? "I am a mind dancer". Sie sei Kopf-Tänzerin.: "Für mich ist Bewegen mein Denken. Meine Gedanken sind wohl in meinem Kopf, aber auch in meinen Fingern. Ja, ich hoffe, dass nach diesen vielen Jahren Tanz meine Gedanken, meine Eindrücke von der Welt und allem sich ganz frei in meinem Körper bewegen." Es sei wie Sprechen, "jeder Teil des Körpers wird sprechen, nicht nur die Hände, sondern alles zusammen".

Zwischen Festhalten und Schwirren

Louise Lecavalier erzählt, dass sie schon lange ein Stück "Stations" [jetzt der Name ihres neuesten Solos von 2020, Anm. d. Red.] nennen wollte. "So Blue" (2012), ihre erste eigene Choreografie, wurde dann aber "zu blau", schwermütig. Dann "Battleground" (2016), der Kampf. Jedes Mal bei einer Kreation finde sie eine Idee, die werde durchgearbeitet, und nach fünf Minuten, "bumm", komme die nächste. Am Ende sollte es lauter Stationen geben, hier, dort und dort. "Aber nie kommt es so raus! Weil sich die Dinge verbinden: Ein Tanz bringt mich zur nächsten Station, es wird also eine Reise". Diesmal wollte sie nicht wieder neun, zehn Stationen, wie in den vorigen Stücken, sondern nur vier, also längere Teile. Und tappte wieder in ihre Verbindungsfallen. Dabei, stellt sie fest, brauchten diese Welten, die ihre Choreografie erforsche, Enden.

"Stations" © Dieter Muschanski, 2020





Louise Lecavalier | Michael Dolan | Édouard Lock, La La La Human Steps © Wolfgang Kirchner, 1995

Der Begriff 'station', sagt sie, erinnerte sie auch an die Stationen auf dem Kreuzweg Jesu, wo jede, mit einer gewissen Aura, für einen bestimmten Moment einer Geschichte stehe. Oder auch an: Raumstation. "Da ist Bewegung drin."

"Death is very present in my life"

Wenn das Gebären eines Kindes eine wichtige Station im Leben ist – bei ihr waren es Zwillinge –, was ist dann der Tod? Louise Lecavalier überlegt. "Ich weiß es noch nicht". Lacht. "Der Tod war immer so nah bei mir, seit meiner Geburt. Vielleicht bin ich deshalb so lebendig". Sie wunderte sich über eine Interviewerin vor einer Weile, die noch nie einen nahen Angehörigen verloren hatte. "Man kann 50 werden und hat weder Eltern noch Brüder, den Geliebten, die beste Freundin, die Lehrerin verloren?"

Und das Alter? Im Grunde bemerke sie erst jetzt, in der Corona-pause, "oh, ich bin ja 61. Ok. Das ist alt. Nicht dramatisch, aber ich bin nicht 25". So wie jetzt werde sie nicht ewig tanzen können. "Für mich ist so ein Auftritt wie ein Geschenk, dass ich ihn körperlich schaffe". Vielleicht werde ihr nächstes Stück deshalb anders.

Vielleicht nicht. "Ich tue, was ich dann tun muss, ich folge meiner eigenen Bewegung", erklärt Louise Lecavalier, was im Studio passiert. So wurde auch das jetzige Stück ganz anders als das vorige, und jenes sehr viel anstrengender als "So Blue" davor. Aus Notwendigkeit – der Bewegung und dessen, was zu sagen war.

Was noch zu sagen ist

Sie habe immer gern gelesen. Bücher auch mit philosophischem Tiefgang, "mehr mentaler Intensität" wie die von Italo Calvino. Sylvain Tesson und der Anthropologe Serge Bouchard trafen die Sorgen der Künstlerin um die Umwelt und das Verhalten der Menschen zueinander. Deshalb, sagt sie, habe sie ein Solo gemacht, "Stations". Es sollte eben nicht um die Beziehung zu jemandem gehen, sondern um den eigenen kleinen Platz in der Welt. ↗

Louise Lecavalier | Meet the Artist
Louise Lecavalier – In Motion | Film
28.8., 22:00 | 102min | Online

Love, Labor, Loop



(Objects) Life according to Geumhyung Jeong

Text: EYLÜL FIDAN AKINCI

The history of puppetry is full of supernatural bodies that represent their quest of coming to life and gaining autonomy from their masters. The performance of a puppet often reflects on its condition of existence. How does a random object become a lively body on stage? This question invigorates South Korean artist Geumhyung Jeong's body of work.

Geumhyung Jeong extends the possibilities of puppetry by choreographing her entire body as her animation technique. In Jeong's exploration of animacy, this stage life of the object always already involves intimacy and sensuality. She crafts and manipulates her performing objects that range from simple masks to dummies to machines, embraced carnally with them in the double entendre of playing with control. Reflecting on the six performances Jeong created between 2008 and 2019, I am repeatedly reminded that there is no anima, no life, and no agency devoid of sexual being.

Love

In her first evening-length work "7ways" [presented at Tanz im August in 2014 --Ed.], Jeong creates makeshift puppet forms with simple objects and household items on stage. She attaches masks, mannequin parts, and large pieces of fabric on her body or on machines to bring to life a series of supernatural figures with distinct anatomies and characteristic movements. In a series of assemblages that consist of Jeong's body parts with

objects, we see vignettes of sensual encounters between these unearthly creatures and Jeong, who at times appears inert or utterly distant herself. Without ventriloquism or any other story line, what makes these multifarious characters come to being convincingly is the choreographic expression of their sexual appetites, delivered by the unique movement quality Jeong explores with them.

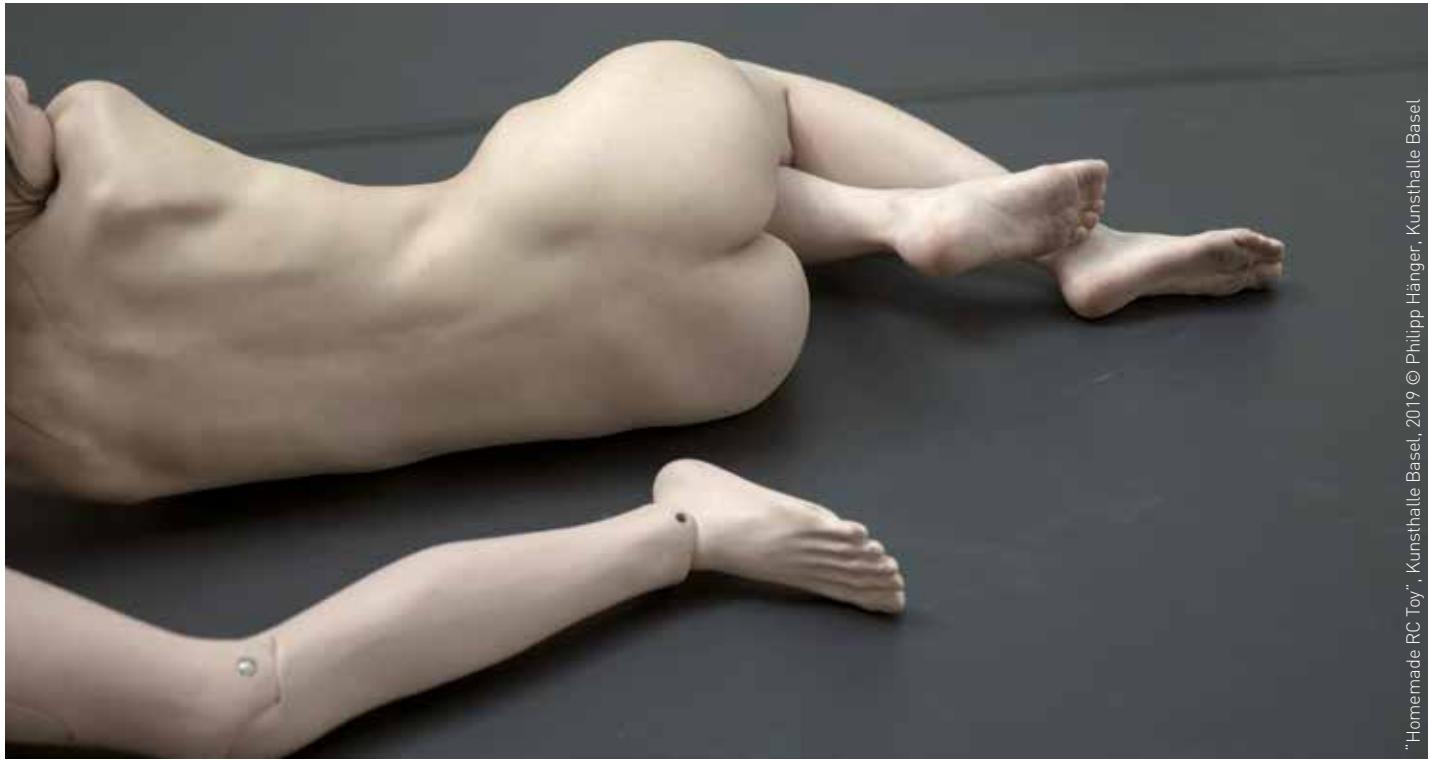
Some of these horny figures make an appearance in the videos of "Oil Pressure Vibrator" (2008), Jeong's subsequent stage work. In this lecture-performance, Jeong recounts her quest for sexual independence, which culminates in a love affair with a hydraulic excavator. Her lecture is entirely supported by the video clips she plays on her laptop, and with no performing object on stage except for a toy excavator. However, the performance does double duty as Jeong's manifesto of puppetry: The videos show her backstage process of making and animating the materials from "7ways", presented in her narrative as her sexual partners before the excavator. Next, in the challenging path to consummate her love with a real excavator, her certification process to operate the engine is chronicled as a choreographic mission for her body to become one with the machine. Despite this apparently personal narrative, the way Jeong conducts her video clips in her lecture is as precise and depersonalized as classical puppetry.

Jeong irreverently reformulates what sexuality, or being sexual subject-object, could mean and look like.

"7ways" and "Oil Pressure Vibrator" lay out how objects can move to conjure their incarnation, which translates to their



"7 Ways" 2009 © Wooshik Lee



"Homemade RC Toy", Kunsthalle Basel, 2019 © Philipp Hägner, Kunsthalle Basel

expression of an alien kind of sexuality. Jeong's collaborators on stage do not represent or move in human or animal likeness. Indeed, her later work "Fitness Guide" (2011) follows with her investigation on how to pervert the contradictions of human embodiment through machines. Exemplified in her swaying rhythm on an elliptical trainer, Jeong's work-out with the exercise machines, some of which are modified with human heads, seems more like making out. But the choreographic assemblages Jeong generates with objects or machines always manage to mock human anatomy, genitality, or gender roles, sometimes all at once. Jeong irreverently reformulates what sexuality, or being sexual subject-object, could mean and look like. Over and over again, in the most reserved aesthetics of obsession possible.

Labor

Or maybe, the obsession is ours, in the audience's ways of seeing. If in her early works Jeong's fantastical assemblages of machines, objects, and body parts explore sexual autonomy, in her later and more 'medically oriented' pieces "CPR Practice" (2013) and "Rehab Training" (2015) she troubles the heteronormative politics of sexuality by playing with the audience's sense of reality and illusion. "CPR Practice" opens with the foreplay between a woman and a male dummy, soon disrupted when the former realizes that her flaccid partner's lack of response to her advances is due to not his apathy, but lack of breathing. Unfazed, Jeong employs a huge repertoire of tools and techniques to resuscitate the dummy—an automated external defibrillator, an electrocardiogram, numerous tubes for artificial ventilation. The choreographic programming of this singular objective, the practice of bringing back to life, demands

Jeong to rerun the steps with an increasing number of gadgets, actions, and cacophonic signals. Bordering on physical comedy, the sense of failure builds up with each machine introduced to the resuscitation process, both on the lifesaver's part in her breathless fatigue, and on the dummy's part in his unrecoverable loss of desire/life.

*Her score of commanding over another body
increasingly appears to be a demanding
choreography of taking-care.*

"Rehab Training" takes these ambiguities between performing a drill, an adventurous masturbation, and an adrenalized sexual fantasy between two partners, and expands them over the detailed structure of a 160-minute-long rehabilitation operation. Jeong takes off from the acceptance that the animation of an object is an insurmountable problem, and explores what emerges when the perfect illusion of autonomous movement is abandoned. The physical therapy equipment and mobility aids that fill the performance space look like a super-sized string puppet theatre. The first two hours of the piece unfold as the slow process of getting the dummy on its feet to walk and making it use its upper body to solve simple manual tasks. What we actually see, however, is Jeong establishing the material conditions of these exercises, tying the dummy in harnesses, placing it in walking lifts, attaching rods and strings to its limbs one by one. While the dummy waits still, this extensive and exhaustingly elaborate labor of care imposes its own choreography on Jeong's body. But the dummy gets more and more mobile, and its successful efforts get rewarded with Jeong's lingering stares. For when life enters the dum-

my, as per Jeong's performative theorizing of animation, so does sexual desire.

Jeong admits that once the animation is posited as a difficulty rather than a skilful execution, her task becomes precisely to create the performance of an imperfect movement. Throughout this complex choreographic task, the spectator's gaze oscillates between Jeong and the dummy. Her score of commanding over another body increasingly appears to be a demanding choreography of taking-care. The introduction of sexuality does not render the object into a fetish, since Jeong allows her labor of care to transform into the dummy's labor of love with Jeong as its object. Complicating our perception of life as the projection of desire and transference of consent onto things, "Rehab Training" locates sexual and corporeal agency somewhere in between objectification and labor for all parties involved, object or human, female or male. It demonstrates what animacy has in common with pleasure and power: it is truly in the middle, hanging at the center of that oscillating gaze and never landing on one singular, hegemonic entity.

Loop

Jeong's performance-installation "Homemade RC Toy" makes this understanding even more explicit. Commissioned by Kunsthalle Basel in 2019, "Homemade RC Toy" foregrounds Jeong as the maker of remote-controlled anthropomorphic machines. The eponymous toys are five quadruped assemblages of dummy parts, a basic computer, and an aluminum frame on wheels. Even without moving, their arms and legs over the floor evoke the sense that they are ready to get up or surge forward at any time. Nearby, their nuts and bolts are displayed on a splash

view, accompanied by six single-channel videos that show Jeong working on a different step in their construction. The object and video installations of "Homemade RC Toy" prime the viewer with the labor that goes into these DIY delights.

The live performance reveals the full range of how these dummy-machine hybrids move as Jeong, naked and lying on the floor like her toys, operates their controller buttons with her soft caresses. What looks like an odd foreplay between Jeong and the machines carries on while each toy is controlled by the signals of another. As these mutant automatons crawl closing down on her and move their limbs quite haphazardly, Jeong's play turns into a choreographic task of finding room for herself. Controller and controlled at the same time, all the bodies on the floor are overwhelmed in what could be the climax of this programmed orgy. In this single loop, the complexity of interactions between human and nonhuman is pared down, as are the chances of establishing a hierarchy.

Across the black box and the white cube, Jeong always takes time and layers her objects and practices through repetitions. Her collections – of dummies, sex toys, organ-like machine parts, home utensils, medical appliances, and grooming products that anticipate the fetishistic celebration of body and health – have been showcased in exhibitions across the world. Hybridizing installation and performance, Jeong's oeuvre is a self-reflexive and methodic investigation of moving-towards-movement, undertaken by her stage persona and her partners evenly, in rapture and on repeat. ↗

The full version of this essay appeared in the December 2019 issue of Belgian performing arts magazine Etcetera <https://e-tcetera.be/love-labor-loop/>



"Rehab Training", 2015 © Mingu Jeong

TAPPING THE THUMB AND INDEX FINGER OF THE RIGHT HAND TOGETHER,
SAY "POINT" ALOUD.

ALLOW THOSE FINGERTIPS TO REMAIN TOUCHING WHILE YOU REPEAT THE
ACTION WITH THE LEFT HAND,
AGAIN SAYING "POINT" ALOUD.

HOLDING BOTH SETS OF FINGERTIPS CLOSED,
SAY "LINE" ALOUD,
WHILE
MOVING THE TWO POINTS IN ANY DIRECTION DESIRED
AT ANY DISTANCE FROM EACH OTHER
IN ORDER TO
RE-POSITION OR RE-SCALE THE IMMATERIAL LINE.

RYBG

(MAY BE DONE WHILE WALKING / MAY BE DONE WHILE SITTING)

BEGIN WITH ONE SINGLE TAP ON THE LEFT HIP
WITH THE RIGHT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD "RED" ALOUD.

FOLLOWED BY ONE SINGLE TAP ON THE RIGHT HIP
WITH THE LEFT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD "YELLOW" ALOUD.

FOLLOWED BY ONE SINGLE TAP ON THE LEFT SHOULDER
WITH THE RIGHT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD "BLUE" ALOUD.

FOLLOWED BY ONE SINGLE TAP ON THE RIGHT SHOULDER
WITH THE LEFT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD "GREEN" ALOUD.

REPEAT THIS CYCLE OF TAPPING AND SPEAKING
FOUR TIMES
EXCEPT

THE SPOKEN COLORS

WILL ROTATE

ONE POSITION

WITH EACH NEW CYCLE

CYCLE ONE BEGINS WITH LEFT HIP / "RED" ...

CYCLE TWO BEGINS WITH LEFT HIP / "YELLOW"...

ETC

WITHOUT THE USE OF THE ARMS LIE FLAT ON YOUR BACK

WITHOUT THE USE OF THE ARMS SIT UPRIGHT IN THIRTEEN COUNTS

WITHOUT THE USE OF THE ARMS DROP THE LEFT SHOULDER TO THE FLOOR
IN THIRTEEN COUNTS

KEEPING THE LEFT SHOULDER AND HIP STATIONARY ON THE FLOOR,
INCREASE THE ANGLE OF THE LEG TO TORSO TO ONE HUNDRED EIGHTY DEGREES
IN THIRTY-ONE COUNTS WITHOUT THE USE OF THE ARMS

ARMS HELD AT THE SIDES

LOWER THE RIGHT SHOULDER FORWARD TO THE FLOOR IN THIRTEEN COUNTS

KEEPING THE ELBOWS BY THE RIBS, MOVE THE HANDS UNDER THE SHOULDERS
COUNTING ALOUD TO THIRTEEN

SLIDE THE KNEES TO THE ELBOWS WITHOUT THE USE OF THE ARMS AND THEN,
SLIDE THE HANDS ABOVE THE HEAD AS FAR AS POSSIBLE
UNTIL THE ANGLE OF FOOT TO THIGH TO TORSO TO WRIST
IS ONE HUNDRED EIGHTY DEGREES
WHILE BARELY AUDIBLY COUNTING DOWN FROM THIRTY

FROM THIS POSITION

STAND UP IN THREE SECONDS

WITHOUT THE USE OF THE ARMS

A photograph of a woman with blonde hair, wearing a red sleeveless dress, a red baseball cap with a sequined emblem, and yellow leggings. She is captured in mid-dance, with one leg lifted and arms outstretched. Her mouth is open as if she is singing or shouting.

Always Partici- pating

Faye Driscoll's "Thank You For Coming" Series

Text: Miriam Felton-Dansky

Any choreographer's work could offer an occasion for contemplating the strangeness of dance in summer 2020. For considering the agony – for anyone whose pre-Covid-19 life centered around live performance – of having artistic work available in every streaming and digital format, but unavailable in real, collective time and space. Yet not every choreographer could make a work that is both insistently itself and also a profound inquiry into the nature of all live performance. American choreographer Faye Driscoll already has.

Faye Driscoll's "Thank You For Coming" series, whose three performance works premiered between 2014 and 2019 (followed by a retrospective installation in spring 2020), make a case for the continued need to gather in space, watching live art together. They do this without essentializing performance: without suggesting dance or theater are always one way or never another, without romantically proposing that liveness is inherently more magical than screens, or that communal action in society necessarily follows from communal experience in live art. "Thank You For Coming" is political without superficial topicality, participatory without being coercive, and ritualistic without demanding spiritual allegiances of its audiences. Its component parts get audience members to move their bodies – in fact, they train us to do it.

Driscoll, who studied at New York University Tisch School of the Arts, came of age in a late-1990s American dance world where the artistic legacy of Judson Dance still dominated Yvonne Rainer's "No Manifesto", well-known for its rejection of emotion, spectacle, and the commodification of the dancer's pose, is one of the best-known articulations of the often-spare, utilitarian Judson aesthetic. Rainer was responding to a heritage of emotional, sensationalizing, and sometimes essentializing modern dance, and – as the scholar Carrie Lambert-Beatty has argued – was protesting the spectacularizing effects of Vietnam war photography and television footage¹. Rainer invited audience members to watch her, but not to sensationalize her body or its movement.

Driscoll's work doesn't sensationalize either, but it is highly interested in sensation and in exploring a wide and sometimes maximalist emotional palette. As a young artist, she loved the work of theatermakers like director Richard Foreman, famous for his sensory-overload design, fracturing of performance time, and his use of emotion to investigate consciousness rather than tell conventional stories. Driscoll's dance works often revel in the intersection of old-fashioned theatrical elements and queer aesthetics – wigs, costume changes, exaggerated poses – in combination with precise movement and more open-ended explorations that gesture to the history of performance art (in her 2012 duet "You're Me", for instance, she and her dance partner smear messy, multicolored paint on their bodies)². Driscoll's engagement with theater has also taken the form of choreographing movement for theatrical work: she has choreographed for the writer/performer Taylor Mac and has a longstanding collaboration with playwright/director Young Jean Lee, both on and off Broadway. The last two decades of New York-based performance have witnessed a flourishing of interdisciplinary dance/theater work, and Driscoll is a leader in merging and mediating these disciplines, speaking eloquently to and within both.

"Thank You For Coming" (TYFC) is a masterwork that searches deeply for the nature and necessity of live interaction between performers and their audiences. Its first installment, "TYFC: Attendance", is an assessment of what cooperation between performers and spectators can look like, and – as Driscoll expressed to me in a conversation – asks whether collective joy can still be acceptable, even desirable, in radical and progressive politics and spaces that are often focused on critique. The performance begins with a careful accounting of each audience member, as box office staff write down our first names. I assumed this was an administrative necessity, until the dancers



"Thank You For Coming: Attendance" © Maria Baranova



"Thank You For Coming: Space" © Maria Baranova

began singing our names as part of a song celebrating our attendance – a song that is joyful, appreciative, and necessarily different every night.

"TYFC: Attendance" testifies to Driscoll's accomplished merging of abstraction with clearly representational form. Standing on a central platform with spectators sprawled on the floor, the dancers hold each other's bodies, mutating as an amorphous mass. Arms and legs tangle together, the collection of bodies stretch and lean precipitously towards the audience, then into us. We find dancers on our laps, rolling comfortably on our legs. Then, having left the platform, the dancers strip off its canvas top to expose a collection of benches, which they push apart, revealing Driscoll herself beneath. Is her presence under the platform a metaphor for her role in the performance: holding structure for the dancers' mutating shapes, then dispersing them into the more theatrically recognizable interactions that follow? (Maybe – Driscoll offers meaning in multiple dimensions, and always as an invitation, not a command.) Eventually, spectators are invited to join a joyous maypole-style dance, holding ribbons that stream and tangle in the air.

*"Do you know who I am?" inquires a portion of the audience in unison.
"No, but I'm glad we met!"*

"Thank You For Coming: Play" interrogates the process and structures of theatrical dialogue and story, freed from long-

form narrative and celebrated on their own terms. The piece begins with micro-exchanges in the form of audience call-and-response led by Driscoll and her performers. "Do you know who I am?" inquires a portion of the audience in unison. "No, but I'm glad we met!" choruses another group good-naturedly. Other exchanges, filled with feeling and free of backstory, follow. Later, the white flats behind the performers are reconfigured into a kind of miniature theater set, with two wings and an upstage wall, framing a series of tiny dramas that are exaggerated dialogues with wry, deliberate incongruity between choreography, costume, and story. The work is deceptively casual; it would be easy to mistake Driscoll's precisely arranged words, their lack of literal correspondence to the dancers' movements, and the profusion of brightly-colored fringe, wigs, and bikini tops, for undisciplined improvisation or rehearsal-style play. It is play – but the most highly disciplined kind, because it is play that interrogates why we engage with one another, what participation in live performance requires and means. ("TYFC: Play" had its New York premiere shortly after Donald Trump was elected president in 2016, at a moment when rethinking participation and engagement had suddenly become urgently necessary.)

"Thank You for Coming: Space", which premiered in 2019 at Montclair State University's Alexander Kasser Theater, is a solo of sorts, performed by Driscoll with the assistance of audience members. A pulley system threads its way through the upper reaches of the white playing space, and an assortment of props dangle from ropes – a lemon, a sheaf of branches, small sandbags. (Artists Nick Vaughan and Jake Margolin did the visual

design for the entire trilogy, as well as for "Come On In", the installation that followed.) "TYFC: Space", like "Attendance" and "Play", is a secular ritual, focused this time on absence and death, both the collective and abstract experience of grief (a contrast to the ecstatic "Attendance"), and, as we learn in the last portion of the piece, an expression of personal loss. Spectators assist Driscoll in creating rhythms – hands patter on thighs, sandbags smack the floor, Driscoll roars and keens into a microphone, then reiterates the sounds using a loop pedal. She eases her body into positions of death, suggested by art-historical imagery pinned to the floor and walls along the theater entrance. Finally, she enters a sort of shrine to a dead parent, holding up a hairbrush, a medicine bottle, memorializing the smallest and most personal detritus of a life.

As Driscoll pointed out to me, the series narrows down the number of people in the room until, in the final portion – the installation mounted at the Walker Arts Center in Minneapolis this spring – the spectator is left alone. "Come On In" is a true retrospective that demands somatic as well as aesthetic memory, even if it's the memory of an event that the gallery-goer never attended. The visitor enters a softly-lit, plush-carpeted gallery fitted with boxes the size of beds, upholstered in soft white canvas. Fitting headphones over her ears, she hears Driscoll's voice inviting her to slow down, to assume gentle poses, moving her body as she hears phrases and incantations from all three performance pieces in the trilogy. The installation (now partially available as a digital experience through the Walker's website) uses the visitor's body as the primary exhibit: something to experience, and something for other visitors to see. In a recent interview filmed by the Walker, Driscoll sug-

gests that participants might appear to one another like "glimmers of live sculptures."³

All three installments of the trilogy begin by celebrating what is often obvious and invisible in live performance: that we've come together, in a space, to look and perhaps even touch. ("We are always participating in this world, whether we acknowledge that or feel that or want that," Driscoll says in the Walker interview.)⁴ "Attendance" begins with a sung-through curtain speech, fire exit information and other practicalities set to gorgeous melody. "Play" opens with the acknowledgment, by performers, that spectators might not know them personally, but have come to see them all the same. And "Space" begins with a long benediction, a curtain speech in which Driscoll welcomes us to the theater and imagines all that it might have taken us to arrive there: how we might have planned our evening, purchased a ticket, boarded a bus or parked in a parking lot. These long introductions remind us that we are witnessing a live event, ask us not to take for granted our access to transportation, to the chair we sit on and the lights illuminating the space. Now that we have no access to such experiences, perhaps we'll experience gratitude for them afresh. In the meantime, we have Driscoll's work to remind us why they matter, the memory of her performances, and the promise of performances to come. ↗

Faye Driscoll | Meet the Artist Guided Choreography for the Living and the Dead #7

Audio Choreografie | 28.8., 20:30 | 13min | Online
→ Im Anschluss Artist Talk

- 1 Carrie Lambert-Beatty, "Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's Trio A," October, Vol. 89 (Summer 1999), 87–112.
- 2 I am grateful to Driscoll for offering this context in conversation and over email to me.
- 3 Faye Driscoll in Miriam Felton-Dansky, "Thank You for Coming: Faye Driscoll on Participation, Performance, and Community," Walker Reader, <https://walkerart.org/magazine/watch-faye-driscoll-artspeaks>, accessed June 21, 2020.
- 4 Faye Driscoll in Miriam Felton-Dansky, "Thank You for Coming: Faye Driscoll on Participation, Performance, and Community."



View of the exhibition "Faye Driscoll: Come On In", Walker Art Center, 2020 © Bobby Rogers, Walker Art Center

Bodies as Evidence

Arkadi Zaides on his research, people on the move, and brutally closed borders

Interview: Sandra Noeth



“NECROPOLIS”, city of the dead, is the title of Arkadi Zaides' new work. With this research-based performance, the Belarus-born Israeli choreographer once again looks at the role played by bodies in current crises – from the movements of migrants and borders to debates around state violence. Between artistic, activist and deeply personal perspectives, Zaides deals with the blind spots and gaps in our own and collective narratives, and with how choreography can be effective outside the theatre as a documentary and symbolic practice.

Sandra Noeth: You often work in networks with artists and experts from different fields. How was this with “NECROPOLIS”?

Arkadi Zaides: Many of my projects start without an already fixed group and develop over an extended period of time. A friend brings a friend, as a Hebrew saying goes. I initiated “NECROPOLIS”, and the first person I invited to collaborate with me was the dramaturge Igor Dobricic, who then invited the choreographer and researcher Emma Gioia. The working process continually throws up new aspects, and together we think about who to bring in next. This way of working is also a critical response to the field of art itself, where funding applications sometimes expect anticipated results. I have a lot of resistance to this kind of approach, especially when we're dealing with a subject matter in which a large role is played by indications and assumptions, in which you immerse yourself in the material and gradually develop a specific kind of experience.

SN: “NECROPOLIS” is both an artistic and a political, activist project. Why is it important

to continue to locate the work in the field of contemporary dance and choreography?

AZ: That's an important question, and it's a challenge that was also there in “Talos”. Movement is the primary starting point of the research – movements of people who are systematically and brutally stopped by border policies. This is about thousands of bodies that are absent, silenced, drowned. It's about a collective body, haunting us. Another aspect lies in the material itself, in a gesture performed by all of us involved in the project “NECROPOLIS”, and I'd like to call this a choreographic gesture. Wherever we are, we scroll through the list put out by UNITED for Intercultural Action – a network of hundreds of anti-racist organisations in Europe, and one of our central sources of data – and there or nearby, like now in Berlin, we try to find the burial places of migrants and undocumented asylum-seekers who couldn't reach Europe alive.

Once we have found out where the bodies were disposed of, we visit the graves and perform a ritual according to a fixed choreographic protocol.

It's a long and demanding process, as this information is usually difficult to access. Once we have found out where the bodies were disposed of, we visit the graves and perform a ritual according to a fixed choreographic protocol. This is documented and becomes part of a virtual map that is coming about as a part of “NECROPOLIS”. So various levels come together here: the idea of a ‘danse macabre’, a dance of the dead; the choreography of the researchers, who seek and walk, sometimes carrying out very personal rituals; and that of the audience in the theatre, whose gaze is choreographed and who themselves become part of a tragedy by looking at it. It's also about influencing the field of choreography itself, bringing in concepts and ways of thinking and working from other areas. And other kinds of perception, and also a

certain vulnerability that emerges when you're involved with ritual. It also raises questions too: who has the privilege of doing this kind of work, and who has the opportunity to see it?

How can I work with such material without being completely overwhelmed by its complexity?

SN: A complex field of tension between art, human-rights activism and the culture of remembrance is opened up in the attempt to achieve a social aim from within the field of art. In your earlier works – “Archive”, for example – embodiment and empathy played an important role in actively involving the audience in your research, and also as a challenge.

AZ: At the moment we're thinking a lot about the role of the audience, particularly because the choreographic aspect of “NECROPOLIS” can perhaps only be experienced through participation in the project. The credits already contain a long list of names – people who have carried out the ritual themselves and have therefore extended our archive and started to think along with the project and act. The aim is to make a symbolic protocol available to the audience, without being moralistic or judgmental – as Igor was always saying. The crucial moment is the decision to carry out a symbolic gesture. Of course, this doesn't bring the dead back to life, but it's a movement towards the ones who lost their lives. But the question of empathy also concerns me very directly: how can I work with such material without being completely overwhelmed by its complexity? And at the same time: ‘how can I look the beast at the eyes?’

SN: This form of jointly dealing with questions of responsibility recalls the Greek theatre as a public forum where politics were discussed and formed. And central to your earlier projects, such as “Talos” or “Violence of Inscriptions”, was the question of how marginalised and structurally excluded bodies and voices

could be seen and experienced through artistic practice.

AZ: In those projects I looked at the real experiences of violence and borders, and brought it into the field of art. In "NECROPOLIS" we're extending that and trying to give something back to reality: to the audience, perhaps to families looking for relatives. The question is how artistic work can be effective outside the economy of the theatre.

SN: What are we going to see at Tanz im August 2020?

AZ: In this performance we activate and share our archive – the various materials we have collected and compiled – live and online: data, maps, videos, gestures, film and satellite photographs, documentation of the walks to the graves and other performance elements that all affect one another and perhaps break conventions. They express the horror of the missing bodies. Bodies that were lost at sea for weeks, dead bodies, body parts...

SN: Where does the role of the artist and research reach its limits?

AZ: The question of the value of a symbolic gesture is always coming up. And the question of the temporality of "NECROPOLIS". The project has no clear beginning or end. There are always local cases in the various places we visit and work. Every performance will be different and will update the research and the archive. It doesn't stop, because this kind of killing doesn't stop and will probably escalate. ↗

Translated from German by Michael Turnbull.



Arkadi Zaides | Meet the Artist

NECROPOLIS | Performance | Work in Progress

26.8., 20:30 | 60min | Online

→ Im Anschluss Artist Talk



"NECROPOLIS" © Institut des Croisements



Ein surrealer Sturm

Marcos Morau auf der Flucht vor der Realität

Text: Carmina Sanchis

Eine der wichtigsten Inspirationen für Marcos Morau ist die Ikone des Surrealismus Luis Buñuel. "Sonoma" für seine Kompanie La Veronal ist eine weitere Hommage des spanischen Choreografen an den revolutionären Avantgardefilmer des 20. Jahrhunderts. Carmina Sanchis, Dramaturgin, Autorin, Beraterin und Freundin Moraus über den gemeinsamen künstlerischen Prozess und die Visionen Buñuels.

Stell dir vor, die Realität sei nicht genug. Stell dir vor, dass ihre Formen dich ermüden, ihre Unbeweglichkeit dich erschlägt und ihre Grenzen dich bedrängen. Stell dir vor, dass eines Tages ein Licht in dir aufscheint, ein Murmeln, eine Stimme, die du noch nicht hörst, und die dennoch versucht, sich auf allen Wegen Gehör zu verschaffen. Stell dir vor, dass andere Stimmen zusammen mit dieser Stimme erklingen, andere Geräusche, die immer lauter werden, bis sie als Geschrei, als Gebrüll, als gigantisches Getöse, als nicht zu bändigender Sturm tönen.

"Sonoma" beginnt mit einem Schrei. Immer. Die Anfänge liegen Jahre zurück – ein Beginn als kurze Inszenierung für das Ballet de Lorraine mit dem Titel "Le Surrealisme au service de la révolution" – doch "Sonoma" lebte in der Fantasie des Choreografen weiter, entwickelte sich im Hintergrund, während neue Werke entstanden, auf zahlreichen Reisen, in verschiedenen Städten, Hotelzimmern und schlaflosen Nächten. Vielleicht, weil Marcos Morau weiter den Ruf vernahm und ihm Gestalt geben musste. "Das Bild Buñuels ging mir nie aus dem Kopf. Ich konnte es nie ganz fassen. Ewig unerreichbar. Immer einen Schritt voraus. Vielleicht ist es meine Art, Eltern zu suchen, Beispiele, denen ich folgen kann. Vielleicht suche ich – und sei es nur zum Teil – nach einem Halt für mein kreatives Schaffen."

Buñuel und sein Universum waren präsent, als Marcos vor einigen Monaten mit mir über "Sonoma" sprach. Das Stück war über lange Zeit in seinem Kopf gereift, doch erst als wir uns hinsetzen, um seinen wahren Charakter zu beschreiben, wurden uns die verschiedenen Dimensionen und Interpretationen, die es annehmen könnte, klar. "Sonoma" würde ein Ort sein, den man nur schwer erreichen kann, ein Platz, an den man nur in der Fantasie gelangt, ein Raum, in dem man sich jeglicher Konvention entledigen muss, in dem alles eine neue Bedeutung annimmt, das Ringen darum, sich der Realität zu entziehen. "Sonoma" ist die Chance, über Kreativität zu sprechen und zugleich eine Art des In-der-Welt-Seins, eine Möglichkeit, die Welt zu überleben.

Das Projekt fand seinen Anfang unter Umständen, die niemand vorhersehen konnte. Während "Sonoma" die Flucht vor der

Realität thematisierte, erwies sich die Realität des Alltags als weit über die Rolle des Künstlers hinausgreifend. Du fühlst dich gewissermaßen verzichtbar, wenn du in die eigenen vier Wände verbannt wirst, derweil jenseits der Mauern deines Hauses im wahrsten Sinn des Wortes die Schlacht gegen das Sterben tobt. Wir setzten die Arbeit an der Produktion während des Lockdowns fort, nicht wissend, ob wir sie je auf einer Bühne präsentieren würden. "Wir waren mit einer neuen Situation konfrontiert, in der wir kreativ bleiben mussten, damit wir weiter daran glauben konnten, dass die Welt uns noch brauchen wird, wenn das alles vorbei ist", sagte Morau.

Eingesperrt, doch via eMail, Whatsapp und Zoom kommunizierend, koordinierte er das Team. Langsam materialisierten sich seine Notizen, Skizzen und Ideen, entstand "Sonoma". Wer Marcos Morau kennt und mit ihm gearbeitet hat weiß, dass sich von einem Tag zum anderen alles ändern kann, doch dass jedes Detail, jede Bewegung, jedes Wort und jede Farbe ihre eigene, spezielle Bedeutung haben.

"Sonoma" beginnt mit einem Schrei und endet mit lautem Donner.

Zwei Monate vor der Premiere startete Barcelona die erste Phase der Aufhebung der Restriktionen, und wir konnten mit den Proben beginnen. Im direkten Kontakt mit den Tänzer*innen trat auch "Sonoma" in eine neue Phase ein. Nun fügte sich alles zusammen, und wir konnten beobachten, welche Beziehung die einzelnen Elemente miteinander eingehen. Bewegung, Worte, Musik, Kostüme, Licht und Requisiten waren nicht länger für sich stehende Komponenten, sondern wirkten miteinander, aufeinander. In der Realisierung einer Performance ist das der Moment, in dem sich das Können und die Kunst Moraus als herausragend erweist.

"Sonoma" beginnt mit einem Schrei und endet mit lautem Donner. Darin eingebettet, in einer Landschaft zwischen Realität und Fiktion, versucht eine Gruppe von Frauen, sich von den Fesseln des Vertrauten zu befreien und mittels Intuition und Instinkt Grenzen zu überschreiten. In ihrer Begegnung verstärkt sich der Ruf in ihrem Inneren, den jede von ihnen spürt. Immer lauter wird er, bis er alles übertönt. Die Frauen feiern diesen Augenblick mit Ritualen und Opfergaben, mit Lobgesängen und hypnotischen Tänzen. Sie begeben sich in einen unbekannten, schwindelerregenden Zustand, der ihren Geist befreit und sie zugleich an ihr Menschsein erinnert. "Sonoma" ist jener Ort, an dem der Sturm entsteht, wo die Trommeln ununterbrochen mit einer Kraft geschlagen werden, dass die Erde bebt und sich ein tiefer Riss unter unseren Füßen auftut. ↗

Übersetzt aus dem Spanischen von Lilian-Astrid Geese.

Sonoma

von Celso Giménez (La Tristura) und Carmina Sanchis

Selig sind die geistig Armen, denn ihnen wird das Himmelreich sein.

Selig sind die Weinenden, denn sie werden getröstet.

Selig sind die nach Gerechtigkeit Hungernden und Dürstenden, denn sie werden gesättigt.

Selig sind die Schiffbrüchigen der Meere, die glaubten, dass eine andere Welt es lohnt, entdeckt zu werden.

Selig sind die Blinden, denn sie werden sich niemals altern sehen.

Selig ist die Frucht deines Leibes.

Selig seid ihr Verschwundenen, denn da, wo ihr seid, wird jemand euch suchen.

Selig sind die Überlebenden der Kriege.

Die Menschen, die mit ihren Reden den Lauf der Geschichte änderten.

Selig ist, wer aus dem richtigen Kelch trank.

Selig ist, wer daran glaubte, dass wir zum Mond fliegen können.

Der Klang der Nacht in den Wäldern.

Die Galaxie, die Planeten und alle Sterne am Firmament.

Selig ist, wer seine Stärke vom Himmel nimmt, denn von ihm nimmt die Erde ihre Kraft.

Selig ist, wer den Ort seiner Geburt fürchtet, denn nur dort kann man ihn verletzen.

Selig sind der Beginn und jeder Anfang.

Selig sind Liebe und Hass.

Die Asche der Schlachtfelder.

Und die, die eine neue Währung prägen.

Diejenigen, die wussten, dass sie auf dem richtigen Weg waren, als man ihnen Nein sagte.

Selig ist, wer in einer anderen Zeit leben kann, ohne zu zerbrechen.

Der weiß, wie man ein Feuer entfacht.

In dem sein Haus und seine Flagge verbrennt.

Selig seid ihr, die ihr gegangen seid.

Und ihr, die ihr euch auf eurem Weg kurz umsaht.

Und ihr, die ihr zurückgekehrt seid, um noch ein letztes Wort zu sprechen.

Selig ist, wer glänzt und ausbricht.

Selig ist, wer aufbrach, um zu leben.

Selig ist das Gerechte im Angesicht des Endes.

Selig ist das Ende.

Und das Gewand, in das wir die Toten kleiden.

Selig sind die, die kamen, um die Welt zu retten.

Und das Tier, das die Kugel verletzte, das der Hund hetzte, das der Geier verschlang.

Selig sind Sarajevo, Leningrad, Aleppo, Okinawa.

Selig sind die Waffen, wenn sie Worte sind.

Selig ist die Hoffnung.

Selig ist, wer nicht wegschaut.

Die Kranken, Verrückten, Blinden, denn sie machen aus der Not eine Tugend.

Selig sind die Noblen, die durch die Gärten des Königreichs schreiten und sie brennen sehen wollen.

Die Astronauten, die Wissenschaft, die Religion.

Hingabe, Glaube, Blut und das Laboratorium.

Der Gorilla, der Meteorit.

Adam und Eva.

Selig sind wir, die aus dieser Welt nicht machten, was sie ist.

Selig ist ihr Name.

Selig ist, wer in Gott ein Staubkorn in der Unendlichkeit des Universums sieht.

Wer Blumen auf die Gräber jener legt, auf deren Gräber niemals Blumen liegen.

Selig sind die, die eines Tages Krebs heilen können.

Die Frauen, die die Geschichtsbücher nicht nennen.

Die das Kind eines Sklaven Lesen lehrten.

Selig ist die leere Stadt.

Selig sind die Tiere, die in die Stadt kamen, weil sie glaubten, wir wären ausgestorben.

Selig sind die Unendlichkeit und das Leben, das sich dem Ende neigt.

Selig ist, wer dich nicht findet und dennoch weitersucht.

Selig sind die Tiere der Sintflut.

Und die Dinosaurier.

Und die Pest.

Und die Weltwunder, die wir zerstörten.

Und die Wunder der Welt, die wir neu schaffen werden.

Selig sind die einzigen Töchter.

Selig ist, wer am Abgrund ausharrt, damit die Kinder nicht hinabstürzen.

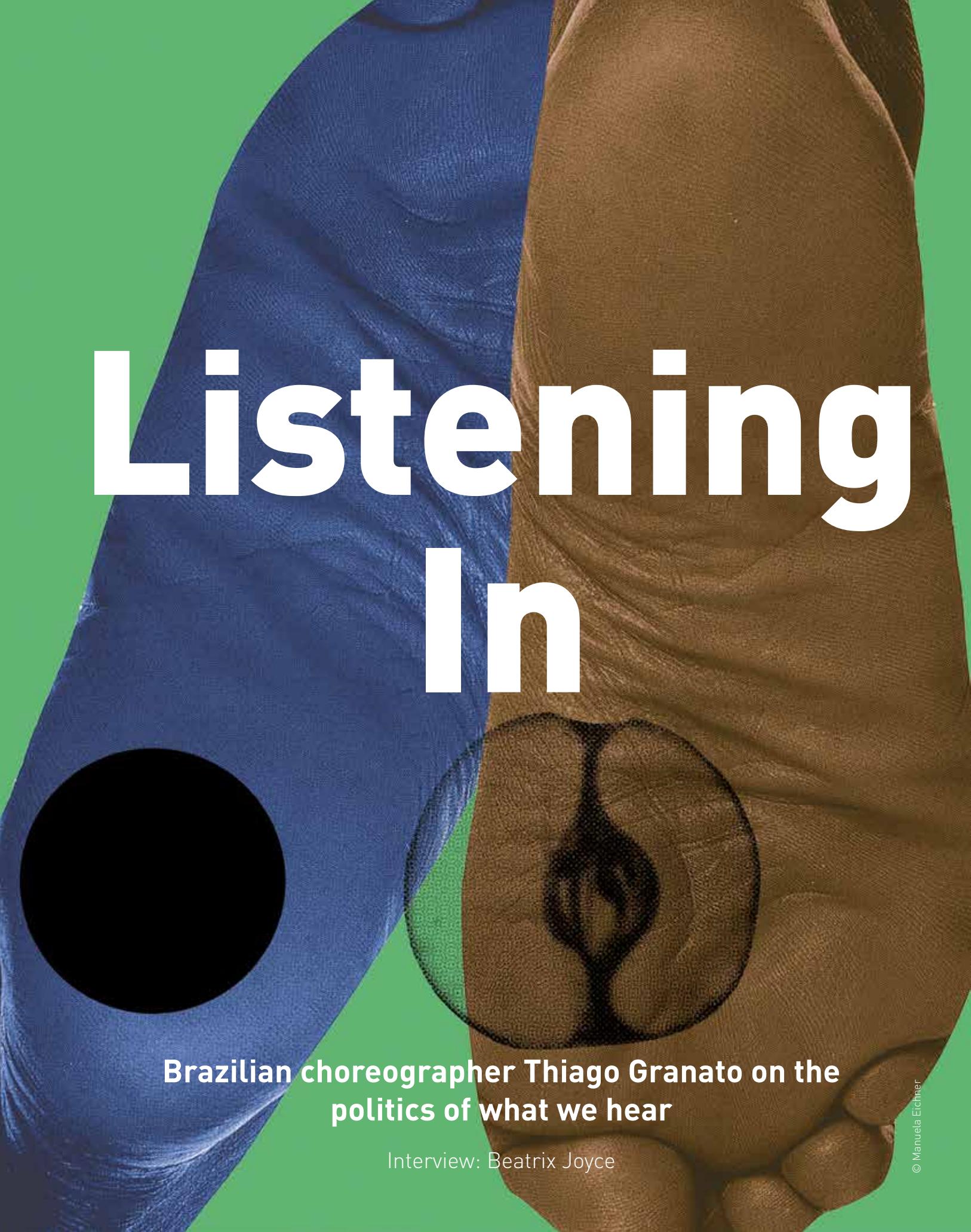
Selig ist der Fall, der uns den Tod bringt.

Und der Fall, der uns ins Leben zurückholt.

Selig ist die Zeit, die uns zum Leben bleibt.

Übersetzt aus dem Spanischen von Lilian-Astrid Geese.

Listening In



**Brazilian choreographer Thiago Granato on the
politics of what we hear**

Interview: Beatrix Joyce

Before the pandemic hit, Thiago Granato was about to start working on a new piece, “The Sound They Make When No One Listens” to be premiered at Tanz im August this year. Beatrix Joyce talked with him about where he left off and how, in these times of physical distancing, his research into the act of listening has become ever more relevant.

Beatrix Joyce: Thiago, for your new work you are focusing on different modes of listening. What triggered you to explore this topic?

Thiago Granato: I consider listening to be a political act. As a Brazilian artist, I have seen Brazil undergo many positive democratic developments over the past 15 years, and then with Bolsonaro, everything changed. Now, the extreme right is a celebration of stupidity. The government loudly promotes hate speech and misinformation, which consequently results in a deterioration of the democratic system. In order to resist this catastrophic reality, I wish to create a choreography drawn from a more precise listening to the narratives of those minorities that, despite having a voice and political representation, are not usually taken into consideration when crucial decisions are made.

BJ: Listening as a form of political representation?

TG: Yes. In the West, we place a great deal of emphasis on speaking and on being heard but we don't learn to listen in the same way. The kind of listening that I'm talking about is mainly an act of recognition. It creates a space in which people expose themselves and recognise the existence of the other. And when one person claims this space, another cannot. But those who are talked over, those invisible people, or spaces, or movements, still exist. They are there, nurturing the system

as well. I am interested in exploring how the act of listening could support those not heard, how it could agitate social and political formations. It's about the agency of listening, and how it can transform situations and gather people. Instead of taking hearing as a passive action, what about taking it as an active practice? It can be a way to reach what's not in the field of visibility and to subvert the mechanisms of power that are already in place.

BJ: The experience of listening implies the use of sound. In what way will you be working with sound?

TG: My focus shifted to sound with my latest solo “Trrr” (2018), where listening guided the experience of the audience. Now, I am again working with musician David Kiers and instead of making a sound design, we want to develop a ‘listening design’. That's what will guide the dramaturgy of the piece. And then together with the dancers, Arantxa Martinez and Roger Sala Reyner, and the light designer Claes Schwennen, we will work both with sounds produced by the body and sounds produced by the environment. We will experiment with different kinds of material, such as movement and text, singing and whispering... We will use sound combined with dance and lighting as a means to question how we connect and disconnect what we see from what we hear.

What would it be like to produce silence in noise?

BJ: Will you also be working with silence?

TG: When I first thought of listening, the first image that came to my mind was that of being in a state of reception, like when quietly contemplating a landscape. But how about we try to listen in an environment in which we are surrounded by noise? We are constantly overwhelmed by images and interrupted all the time. So what would it be like to produce silence in noise? Or noise in silence? It's not about stopping all actions and listening in solitude, but rather about finding different modes of listening in the chaotic world we live in.

BJ: Do you think that this deepened sense of awareness and active mode of listening can incite empathy?

TG: The work is about making it possible to see from another's perspective, it's about trying to put yourself in someone else's position. And it's not only about empathising with other humans, but also other beings, which I consider to be a revolutionary attitude. What would happen if, in this age in which we place so much value on communication, listening would replace speaking? What if talk shows would become ‘listening shows’? What would our day-to-day look like?

BJ: Like a kind of utopia?

TG: Utopia implies a world that does not yet exist, an imaginary reality. But I think that the act of listening could be a way to expand our perception and direct our attention towards worlds that already coexist. It's not about delivering a product, a preconceived idea of utopia, but rather about asking what kind of worlds we could connect with if we simply paid attention to them differently.

BJ: In your trilogy “CHOREOVERSATIONS”, you created a series of solos based on imaginary collaborations with dead and living choreographers as well as those not yet born. As you were working with different kinds of presence then, in what way will you be working with presence now?

TG: I am interested in asking what lies beyond physical presence and questioning the surface of what we see. Especially now, in our digitalised world, everything is not what it seems. We are always decoding what we read in the media and on our timelines, trying to understand what is fake, what is not fake. The images that we see are like the tip of the iceberg, and we need to be asking ourselves what lies beyond them. The same counts for the images I create with my choreographies. I wish to engender a curiosity in my audience to engage their attention further than just the bodily movement, in this case, towards the act of listening. ─

A photograph of four women posing in front of a dense bamboo wall. The woman on the far left is wearing a yellow turtleneck and camouflage pants, leaning forward with her hands on her hips. The woman next to her is wearing a green plaid jacket and light-colored pants. The woman on the right is wearing a light blue tank top and yellow pants. The woman in the foreground is wearing a black beret, a plaid jacket, and striped pants, looking directly at the camera.

Brücken schlagen

Die urbane Tanzszene Berlins im Aufbruch

Interview: Alina Scheyrer-Lauer

Die gebürtige Berlinerin Nasrin Torabi ist Gründerin des Battles “Outbox Me”, der regelmäßig in Berlin stattfindet und sich als zentrale Schnittstelle der hiesigen urbanen Tanzszene etablieren konnte. Bei “Outbox Me” sind Tänzer*innen aller Stile willkommen und treten nach der Vorrunde im K.o.-System gegeneinander an. Für Tanz im August 2020 war eine Kooperation mit “Outbox Me” innerhalb des auf drei Jahre angelegten Sonderprojekts “URBAN FEMINISM” geplant, das urbane Choreografinnen aus Berlin fördert und in ihrer künstlerischen Entwicklung begleitet. Hierfür wurden zehn Tänzer*innen und Choreograf*innen aus Berlin eingeladen. Im folgenden Interview ermöglicht Nasrin Torabi uns begleitende Einblicke in die urbane Tanzszene Berlins.

Alina Scheyrer-Lauer: Wie kann man sich als außenstehende Person am besten vorstellen, was die urbane Tanzszene Berlins ist?

Nasrin Torabi: Nur vorab: Ich spreche hier aus persönlicher Erfahrung, nicht aus einem akademischen Kontext oder Ähnlichem. Dazu wohne ich aktuell wegen meines Sozialwissenschaftsstudiums nicht mehr in Berlin und kann nur schildern, was ich davor und bei meinen Besuchen mitbekommen habe.

Die urbane Tanzszene Berlins ist erst einmal eine Subkultur, die sich stark an in den USA entstandenen sozialen Bewegungen orientiert. Sie organisiert sich in

freien Trainings, Jams und Battles (lokal bis international), wo man zusammenkommt und in Austausch tritt. Urbaner Tanz lässt sich in verschiedene Stile unterteilen, wie zum Beispiel House, Funk, Hip-Hop, Popping, Krump etc. Oft ist mit den verschiedenen Stilen auch ein bestimmter Lebensstil verbunden, die Identifikation mit einer Musikrichtung, sozialen Einstellungen und eben dem Tänzerischen an sich. Der urbane Tanz ist ein Ventil für Emotionen, eine kreative Austauschfläche, aber auch eine Möglichkeit, fehlende Bestätigung zu erlangen und sich selbst zu verwirklichen.

ASL: Wir alle kennen urbane Tanzbewegungen aus kommerziellen Musikvideos und Filmen. Wie lässt sich die urbane Tanzkultur hiervon abgrenzen und was haben sie gemein? Geht es hier um einen bestimmten Stil?

NT: In der urbanen Tanzszene unterscheidet man zwischen kommerziellen Tänzer*innen und Freestyler*innen, die hauptsächlich improvisieren. Kommerziellen Tanz kennt man aus Videoclips, Filmen oder Konzerten. Oft sind das Choreografien, die sich bei vorhandenen Bewegungen bedienen und die breite Masse begeistern. Die urbane Freestyle-Szene grenzt sich davon ab, möchte eben nicht Mainstream sein. Ich persönlich habe oft mitbekommen, dass viele Freestyle-Tänzer*innen Schwierigkeiten haben, ihren Tanz als Konsumgut zu verkaufen. Sie sehen ihn eher als eine Art Ausdrucksform, um sich ohne Worte zu verständigen, und oft bleibt man damit auch unter sich. Das, was man kommerziellen Tanz nennt, ist also nur ein kleiner Ausschnitt von dem, was urbanen Tanz ausmacht.

ASL: Welche Werte vertritt die urbane Tanzszene?

NT: Das ist schwer zu generalisieren, aber oft genannt werden zum Beispiel folgende: Als Mensch ist erstmal jede*r gleich, man misst sich nach dem tänzerischen Level. Jede*r kann Zugang bekommen. Grundsätzlich richtet sich vieles nach dem tänzerischen Können. Es gibt zum Beispiel einzelne Crews,

die sich ihr Ansehen durch hohes tänzerisches Können – zum Beispiel durch das Gewinnen von Battles – erarbeiten. Allgemein ist es eine komplexe Kultur, die man von Grund auf verstehen sollte. Dazu muss man sich die einzelnen Entstehungsgeschichten anschauen, denn jeder Stil hat auch seinen eigenen historischen Hintergrund, und die Bezeichnung ‘urbaner Tanz’ ist lediglich eine Zuschreibung aus heutiger Sicht. Häufig ist der Ursprung eine soziale Bewegung, die ihren Lebensstil durch das Tanzen ausgedrückt hat. Im Fokus stehen die Werte Gemeinschaft, Zusammenhalt, Rückhalt und Austausch sowie künstlerischer Ausdruck. Für viele Tänzer*innen ist deren Crew eine Art Ersatzfamilie.

ASL: Wie kam es zur Gründung von “Outbox Me”?

NT: Das erste “Outbox Me” fand im Februar 2015 statt, als Abschlussprojekt meiner Ausbildung zur Veranstaltungskauffrau. Ich persönlich habe mich in vielen Bereichen bewegt. Hauptsächlich waren das urbaner und moderner Tanz, aber auch Tricking, Akrobatik und Kampfkunst. Wenn man es einfach runterbricht, ist Tanz Bewegung zur Musik – die Art wie man Musik körperlich ausdrückt. Das kann unglaublich viele Formen haben. “Outbox Me” ist deshalb aus meinem Wunsch entstanden, den Tanz und die Battle-Kultur wieder offener und zugänglicher für Künstler*innen jeder Art zu machen und einen breiten Austausch zu schaffen.

ASL: Was braucht man, um ein Battle zu gewinnen?

NT: Ganz objektiv gesehen eigentlich tänzerisches Können, gute Musikkenntnisse und eine bestimmte Art von Ausstrahlung. Neue innovative ‘moves’, die auf die Musik abgestimmt sind und die Leute mitreißen sind auch von Vorteil. Jede Kategorie und jeder urbane Stil hat da ihre eigenen Regeln und Muster, in denen man sich bewegen sollte. Es wird aber in der Battle-Szene auch oft von ‘Politik’ gesprochen. Das bedeutet, dass jemand Vorteile durch bestimmte ‘connections’ hat. Zum Beispiel, wenn



man eines der Jurymitglieder gut kennt oder die Crew, in der man tanzt, ein hohes Ansehen hat. Es gehen also manchmal Leute unter, die tänzerisch sehr stark sind, jedoch vorher noch nie aufgefallen sind oder keiner Crew angehören.

AS: Welchen Stellenwert hat die Musik in der Battle-Kultur?

NT: Einen sehr hohen. Die Musik ist der Nährboden der Tänzer*innen. Sie ziehen ihre Inspiration daraus und verkörpern das Gehörte. Oft studieren Tänzer*innen ein Beat von vorne bis hinten und lernen ihn schon fast auswendig, sodass sie auf jedes Element in der Musik reagieren können. Auch die Texte der Lieder stellen oft eine Inspirationsquelle dar.

AS: Spielen Geschlechterrollen in der urbanen Tanzszene Berlins eine große Rolle?

NT: Im Allgemeinen würde ich das schon sagen. In der Hip-Hop-Szene in Deutschland dominieren vor allem die Männer und auch die 'männliche' Art zu Tanzen. Dazu gehören beispielsweise Gesten und Bewegungen, die oft bei Männern gesehen werden. Juror*innen, Veranstalter*innen und Gewinner*innen von Events sind größtenteils Männer. Es wird Zeit, mehr Raum zu schaffen.

AS: Gibt es viele Frauen* in der urbanen Tanzszene Berlins?

Die große Herausforderung ist es, alle Teile der Szene zu vereinen und gemeinsam etwas zu schaffen.

NT: Es gibt viele junge Frauen* und Mädchen, die leidenschaftlich gern tanzen. Oft sind sie aber leider abgeschreckt oder schüchtern – der Zugang fällt ihnen schwer. Meine Erfahrung ist auch, dass hinter verschlossenen Türen, also in Tanzschulen zum Beispiel, oft mehr Frauen in den Kursen stehen als Männer. In der Öffentlichkeit allerdings sind mehr Tänzer repräsentiert.

AS: Welchen Herausforderungen muss sich die urbane Tanzszene Berlins stellen?

NT: Die urbane Tanzszene Berlins hat in den letzten Jahren einen riesen Sprung gemacht. Viele Tänzer*innen haben ihre Stimme erhoben und gemeinsam versucht, an etwas zu arbeiten. Ich denke, es bedarf noch mehr Dialog, um wirklich herauszufinden, worum es den Tänzer*innen geht. Das Gemeinschaftsdenken muss mehr gestärkt werden und alle sollten mit einbezogen werden. Die Reinickendorfer

gehören genauso zur Szene wie die Leute, die in Neukölln trainieren. Die große Herausforderung ist es, alle Teile der Szene zu vereinen und gemeinsam etwas zu schaffen. Wir sollten uns allgemein von dem Konkurrenzdenken entfernen, das sich allgemein in der europäischen urbanen Tanzkultur durchgesetzt hat. Wir müssen uns erinnern, dass die Wurzeln des urbanen Tanzen in sozialen Bewegungen marginalisierter Minderheiten liegen, dass sie aus einem Bedürfnis nach Zusammenhalt und Gemeinschaft entstanden sind. ➔

URBAN FEMINISM | Shuto Crew

Meet the Artist

URBAN FEMINISM | Film

27.8., 20:00 | 3min | Online

→ Im Anschluss Artist Talk



Tracing beautiful flaws

Ayelen Parolin and her rejection of a linear logic

Text: Olivier Hespel

Ayelen Parolin talks about her path from a dancer to a choreographer, creating organized chaos on stage and remembering her native Argentina.

On an immaculate white stage are nine colourful spots. Nine creatures whose whimsical appearance relies as much on the fabric covering them as on the gestures that break free from them, which are neither hesitant nor determined, neither fluid nor staccato. Nine figures, each of whom seems to follow their own path and their own individual dance, although none of these dances is actually 'one dance,' but rather a patchwork of diverse grammars... A surprising tumult emanates from this joyful bustle of bodies, both disparate and firmly connected to each other.

How does one make a group? How does one exist in the plural without erasing the singular? How are black and white to be mixed without arriving at grey? These are some of the questions that served as a point of departure for the creation of "WEG", whose central challenge was "the composition of chaos out of nine individualities," says Ayelen Parolin, "to draw a 'landscape': a complex harmony/disharmony. [...] Before I began working on the piece, I met with physicist Pierre C. Dauby from the University of Liège, who guided and accompanied me toward an understanding of chaos theory. I was fascinated by the invisible links that exist in nature, how everything is interconnected... I also knew that I wanted to trace these paths, these individual paths, which intersect and coincide almost imperceptibly; to create an unstable balance, a tension between individual singularity and common abstraction."

What I find beautiful and what attracts me to people are all their flaws, their imperfections, their illogicalities, their incongruities.

The desire to play with unstable equilibria, to juggle opposites, contradictions, is one of the great recurrences in Parolin's writing. Not as a result of her taste for contradiction, but for what it reveals us to be: always more complex than we would like to believe. "What I find beautiful and what attracts me to people are all their flaws, their imperfections, their illogicalities, their incongruities. This is the material I want to work with, and what my starting point has always been: not smoothing things out; rather, on the contrary, emphasising the roughness, the bumps, the holes..." Accepting complexity. Rejecting cleavages, making them collide. There is an eminently queer state of mind in this approach, even if she doesn't proclaim it and even if, formally, aesthetically, this qualifier is not the one we would impulsively bestow upon her at first glance.

Escaping formats, formatting, is another question that has occupied her for a long time. Here again, the attempt is not the fruits of a penchant for contradiction, nor of a futile search to

be different from an undefined mass, but rather, of a resolve to be oneself, fully, in acceptance of all of one's paradoxes, strengths, and weaknesses. In short, it is a reaction to the imperatives of efficiency and performance defended by ultra-liberal logic, advocacy for the complexity of the self in order to make the plurality of a 'we' more possible, a more or less fluid set of resolutely polymorphic 'Is.'

This rejection of a linear logic, ironed out, as well as this affirmation of the multiplicity of all identities, are both already found at the heart of the writing of her first solo piece, "25.06.76" (her date of birth): a rough collage between fragments of her past dance experiences, an autobiographical narrative delivered into the microphone, and a finale that invokes a 'monster' and its primal cry... "It was La Ribot (who taught at the exerce training programme in Montpellier) who advised me to do a solo piece. At the time [2003], it had been three years since I had left Argentina for Europe. I had gone through a whole series of workshops, internships, projects without money, and then I'd completed the exerce training programme, but I hadn't really managed to integrate myself into the dance world and, although I would reach the final stages of selection in auditions, I was never accepted. It drove me mad. With all these introspective questions in mind, I immersed myself in this solo piece without trying to do anything pretty or to show how well I can dance, but rather, to say, 'Look, I'm doing all this, I am all this,' even if it meant showing sides of myself that I didn't like at all..." The solo piece was seen and noticed. Following Brussels, she performed in Bergen, Paris, Madrid, Rome... But still Parolin did not see herself as a choreographer. But as La Ribot



Ayelen Parolin © Floris Van Cauwelaert

had predicted, her solo piece released something in her. A series of engagements followed: Mathilde Monnier, Mossoux-Bonté, Jean-François Peyret, Alexandra Bachzetsis, Anne Lopez, Riina Saastamoinen...

I felt that vibration, that motor that whirs into motion when you dance.

For it is dancing that lets Parolin breathe. A pleasure she discovered as a child, when she would dance for hours in front of the mirror in her room. So much so that her mother enrolled her in various classes: classical, jazz, and Spanish dance. That said, at the age of 6, Parolin is far from wanting to play ballerina. Rather, she dreams of Raffaella Carrà... "My first memories in the dance studio are not very pleasant: I went from facing the mirror in my room, where I was completely free to do what I wanted, to a space where it was all about discipline, instructions to follow, repeating steps to perfection..." And the ordeal continued, until her eleventh year of life, when there occurred "a turning point: my teacher got pregnant. Her replacement was harsh with me. 'You're skinny for nothing!' she kept shouting at me. Instead of being crushed by her attitude, it pushed me to make more of an effort, to prove to myself that I could do it. And I rediscovered a form of pleasure: I felt that vibration, that motor that whirs into motion when you dance. It was a huge boost for me. Prior to that, I would reject everything that was linked to learning, to the notion of perfection; it was too abstract for me, I didn't see the point."

During this same period, the young girl decided that she would go by Parolin (pronounced [aʃełen]), her middle name. Exit Vanina: "When I went back to secondary school, I wanted to start a new life. In the Mapuche language [one of Argentina's indigenous peoples], ayelen means joy, lightness, to be carefree..." A means of striving towards a different self-image. It's also a means of asserting the Amerindian blood that flows through her: "My maternal grandmother was indigenous, but my mother spoke about it very little. The rest of my family came from Italy (Venetia, Calabria) and recounted many more memories. This lack of 'memory' on my mother's side always made me curious. I even had the fantasy of going to live with an indigenous people to learn a dance, a ritual, to experience another way of life, outside of 'society'..." Nature and culture, another dichotomy to which she regularly makes reference. It also holds resonance with her own experience. But not only that: "The conflict I have between accessing something more natural and having to juggle learning codes and values (which I am not sure correspond to me/us) is also linked, I think, to the very history of Argentina, a country of colonists who



"WEG" © Pierre-Philippe Hofmann

sought to exterminate indigenous peoples, to "cleanse" the country..."

Today – after almost twenty years in dance and now the choreographer of more than a dozen pieces – when asked why she should continue, Ayelen Parolin answers without much hesitation: "For empathy. To be able to nearly step out of yourself and create a channel of communication that is not transmitted through words, through which you make others feel sensations that they are not experiencing themselves. [...] For pleasure, too. I think that over the years (with pieces such as 'David', 'Heretics' and 'Autóctonos II'), the choreographer who has taken shape has become increasingly distant from the performer I have always been – 'wild, animal, spontaneous,' to use terms that have often been used to describe me... I demanded from the performers things that attracted me, but which I was incapable of doing myself: rigour, precision, following a thread, timing... With 'WEG', I consciously sought to (re)concile these two parts of myself: to create a piece that corresponds more to me and that I would enjoy performing in the here and now while respecting the requirements of the structure of writing, in space and in time." ↗

Translated from French by Emily Pollak.

Ayelen Parolin | RUDA asbl | Meet the Artist
After "WEG". Memories of a creation | Film

21.8., 21:00 | 10min | Online
→ Im Anschluss Artist Talk

Mannig- faltige Imagi- nations- räume

**Wie entsteht Tanz für ein junges Publikum?
Lea Moro probiert es derzeit aus**

Interview: Irmela Kästner

Die in Berlin lebende Schweizer Choreografin Lea Moro entwickelt mit "All Our Eyes Believe" / "Alle Augen Staunen" ihr erstes Stück für ein junges Publikum ab acht Jahren. Corona bedingt sind die Uraufführung und die bei Tanz im August geplante Deutschlandpremiere abgesagt worden. Die Proben aber gehen nach zweieinhalb Monaten Unterbrechung weiter. Am Telefon gibt Lea Moro der Hamburger Autorin Irmela Kästner Einblicke in den Schaffensprozess.

Irmela Kästner: Ihr habt gerade erst die Proben wieder aufnehmen können. Wie läuft es zurzeit?

Lea Moro: Im März mussten wir die Proben für insgesamt zweieinhalb Monate unterbrechen. Fünf Wochen hatten wir zu dem Zeitpunkt bereits gearbeitet. Jetzt haben wir wieder angefangen zu proben, sechs Leute dürfen unter Beachtung der Hygiene- und Abstandsregelungen anwesend sein. Ich habe in der probefreien Zeit allerdings kontinuierlich durchgearbeitet: inhaltlich, konzeptuell und organisatorisch. Gemeinsam mit Hélène Philippot (Produktionsleitung, Management) haben wir einen Plan B erarbeitet, wie die Produktion trotz Einschränkungen produziert werden kann. Denn die für dieses Jahr geplanten Aufführungen bei Tanz im August und beim Zürcher Theater Spektakel sind zwar abgesagt, wir haben jedoch Aufführungen im September und im Dezember. Das bedeutet, wir müssen das Stück in diesem Sommer fertig kreieren.

IK: Es ist Ihr erstes Stück für ein junges Publikum. Wie kam es dazu?

LM: Vor etwa drei Jahren kam das Angebot von der fabrik Potsdam, eine choreo-

grafische Arbeit im Rahmen des Projekts "Explore Dance – Netzwerk Tanz für junges Publikum" zu erarbeiten. Ich dachte: Ok. Das ist erstmal nicht mein Bereich. Aber es war immer mein Interesse, Arbeiten für ein gemischtes Publikum zu kreieren, so dass unterschiedliche Leute meine Stücke anschauen und die Arbeit nicht für eine bestimmte Szene bestimmt ist. Kinder waren immer schon unter den Zuschauer*innen. Durch das Angebot begann ich mich intensiver mit dieser Zielgruppe zu beschäftigen. So entsteht, unabhängig von "Explore Dance", nun mein erstes Stück für Kinder, das aber auch Erwachsene ansprechen soll.

IK: Sind Sie also selbst gespannt, welche Art von Publikum Sie erwartet?

LM: Wir haben zur Vorbereitung Ateliers mit Kindern durchgeführt. Und wir haben eine Partnerschulklasse in Pankow mit einer ganz tollen und engagierten Lehrerin gefunden. Vor Covid-19 sind die Schüler*innen ihrer Klasse in die Probe gekommen, haben mit uns am Stück gearbeitet, Feedback gegeben. Dies ermöglichte es, mehr über spezifische Wahrnehmungsweisen und Zuschauenhaltungen von Kindern zu erfahren. Wie nehmen sie Dinge wahr? Wie beschreiben sie, was sie sehen? Auch hatten wir

Kontakt mit Tanzschulklassen in Zürich und am DOCK 11 Berlin. Durch den Ausfall des Schulunterrichts und die nun startenden Sommerferien können wir leider nicht mehr in Begleitung von Kindern arbeiten.

IK: 'Eine phantastische Welt in rot und blau', so lautet es in der Beschreibung zum Stück. Können Sie das genauer erklären?

LM: Wir arbeiten mit einem durch und durch textilen Bühnenraum (gestaltet in Zusammenarbeit mit Martin Bergström und Nina Krainer) und verschiedensten Textilmaterialien, mit denen die drei Performer*innen Jorge De Hoyos, Daniella Eriksson und Michelle Moura umgehen. Eine rote Welt gestaltet sich als topografische Bühnenlandschaft, lässt Assoziationen zu Vulkanlandschaften oder Korallenriffen zu. Wir bewegen uns in 'ökologischen Systemen': in der Luft, an Land, und unter Wasser, die über choreografisch-räumliche Kompositionen, performative Prozesse, Sound und Licht konstituiert werden. Die Performer*innen verschwinden immer wieder als menschliche Figuren, sind mehr kreatürliche Gestalten, werden manchmal gar zur Landschaft. Es gibt eine Transformation von einer roten zu einer blauen Welt. Aktuell arbeiten wir daran wie sich



© Lea Moro

dieser Übergang dramaturgisch gestaltet und was für einen Charakter die blaue Welt haben soll. Zusammenfassend lässt sich sagen: In "All Our Eyes Believe" entstehen Assemblagen von organischem und anorganischem Material, Topographien im Zusammenspiel von menschlichen Körpern und nicht-menschlichen Objekten. Diese Verschränkungen generieren Hybridisierungen, Dichotomien von Natur und Kultur werden aufgelöst, den Zuschauer*innen eröffnen sich mannigfaltige Imaginationsräume.

IK: Im Rahmen des Stücks planen Sie ein Vermittlungsformat und ein Online-Format. Welches Anliegen verbirgt sich dahinter?

LM: Als kurze Erklärung: Bei "All Our Eyes Believe" setze ich mich unter anderem damit auseinander, was Vermittlung als Teil meiner künstlerischen Praxis und spezifisch im Rahmen eines Tanzstücks für junges Publikum sein kann. Wie kann ein Vermittlungsformat nicht prospektiv einführen oder retrospektiv erläutern, sondern integralen Bestandteil eines Tanzstücks bilden? Indem z.B. die Performer*innen berührbar und der Bühnenraum betretbar wird, möchte ich den Zuschauer*innen die Welt, die auf der Bühne entsteht, sinnlich-haptisch zugänglich machen. Wie sich dies aufgrund der aktuellen Situation und den entsprechenden Abstandsregelungen und Hygienemaßnahmen gestalten lässt, ist gerade Teil unserer Recherche. Durch das Aufbrechen der Bühnenkreation soll gemeinsam mit den Zuschauer*innen ein Weiterführen des Gesehenen/Erlebten geschaffen sowie Platz für individuelles Weitererzählen ermöglicht werden. Die öffnende Überleitung gestaltet sich über ein interaktives Begleitposter. Es beinhaltet Fragen, Schreib-, Mal- und Bewegungsaufgaben zu den Ökosystemen in der Luft, an Land und unter Wasser.

In der Recherche und Auseinandersetzung mit Online-Formaten haben wir uns dazu entschieden einen "All Our Eyes Believe"-Instagram-Account einzurichten, auf welchem die Illustration des Posters in Verschränkung mit interaktiven Elementen (Aufgaben, Frage, Informationen) und Einblicke in den

Kreationsprozess zu sehen sind. Die Idee dazu entstand nicht aus dem Anspruch, wir müssten jetzt – aufgrund der aktuellen Situation – zwingend etwas Digitales machen. Ich finde es einfach spannend zu schauen, was bieten andere Medien für Formate, und welche Formen der Modifizierung lassen sich dafür erschließen – wie kann ich diese für die Kreation und Recherche nutzbar machen.

Im Kontakt mit den Kindern haben wir gemerkt: Klimakrise, Umweltverschmutzung, Anspruch an eine nachhaltige Ökologie sind Themen, die sie stark beschäftigen.

IK: Wie kommt das Umwelt- und Ökologiethema ins Stück? In Anknüpfung an 'Fridays for Future'? Weil Kinder und Schüler*innen aktuell dort direkt anknüpfen können?

LM: Mit "All Our Eyes Believe" möchte ich unterschiedliche Sinn- und Wahrnehmungsebenen ansprechen. Das Stück ist eine Einladung, die 'Welt' mit anderen Augen zu sehen. Generell stelle ich mir die Frage, welchen Wahrnehmungsmechanismen wir in unserer individuellen und gemeinsamen Konstruktion von Welt/Umwelt folgen? Von welchen Realitäten gehen wir aus, und welche Möglichkeiten der Fantasie können sich daraus ergeben? Wechselbeziehungen von Lebewesen und ihrer Umwelt, das Sichtbare und Unsichtbare von Umweltpheomeren und von Ökologie interessiert mich: Welche Gestalt hat Feinstaub? Wie stelle ich mir das Ozonloch vor? Dabei möchte ich Momente des Staunens evozieren, die von einem humorvollen, teils unheimlichen wie auch sorgsam leisen Prozess des Augen-Öffnens – daher auch der Titel "All Our Eyes Believe / Alle Augen Staunen" – begleitet ist.

Als wir vor etwa zwei Jahren mit der Recherche zum Stück begonnen haben, war 'Fridays for Future' noch nicht so prominent. Als die Bewegung dann stärker in den medialen Diskurs und das gesellschaftliche Bewusstsein rück-

te, haben wir uns natürlich damit auseinandergesetzt. Und im Kontakt mit den Kindern gemerkt: Klimakrise, Umweltverschmutzung, Anspruch an eine nachhaltige Ökologie sind Themen, die sie stark beschäftigen. Diese werden in "All Our Eyes Believe" nicht explizit, das heißt narrativ verhandelt, sondern durch Bühnenobjekte, Lichtphänomene, Soundcollagen und eine sich fortlaufend transformierende Szenografie. Assoziationen einer dystopischen Unterwasserwelt oder Wetterphänomene wie Donner und Regen durchziehen das Bühnengeschehen. Blauer Plastikmüll macht Momente der Zerstörung sichtbar, deutet auf die Verschmutzung der Ozeane und Gewässer hin. Über Gesten des Sorge-Tragens, Sich-Kümmerns und Um-Sich-Schauens erschließen sich aktuelle Umwelt- und Ökologiethemen.

Und noch etwas Wichtiges möchte ich hinzufügen: Es ist – abgesehen von zwei im Universitätskontext kreierten Abschlussarbeiten – meine erste choreografische Arbeit, in der ich nicht selbst performe.

IK: Und wie fühlt sich das an?

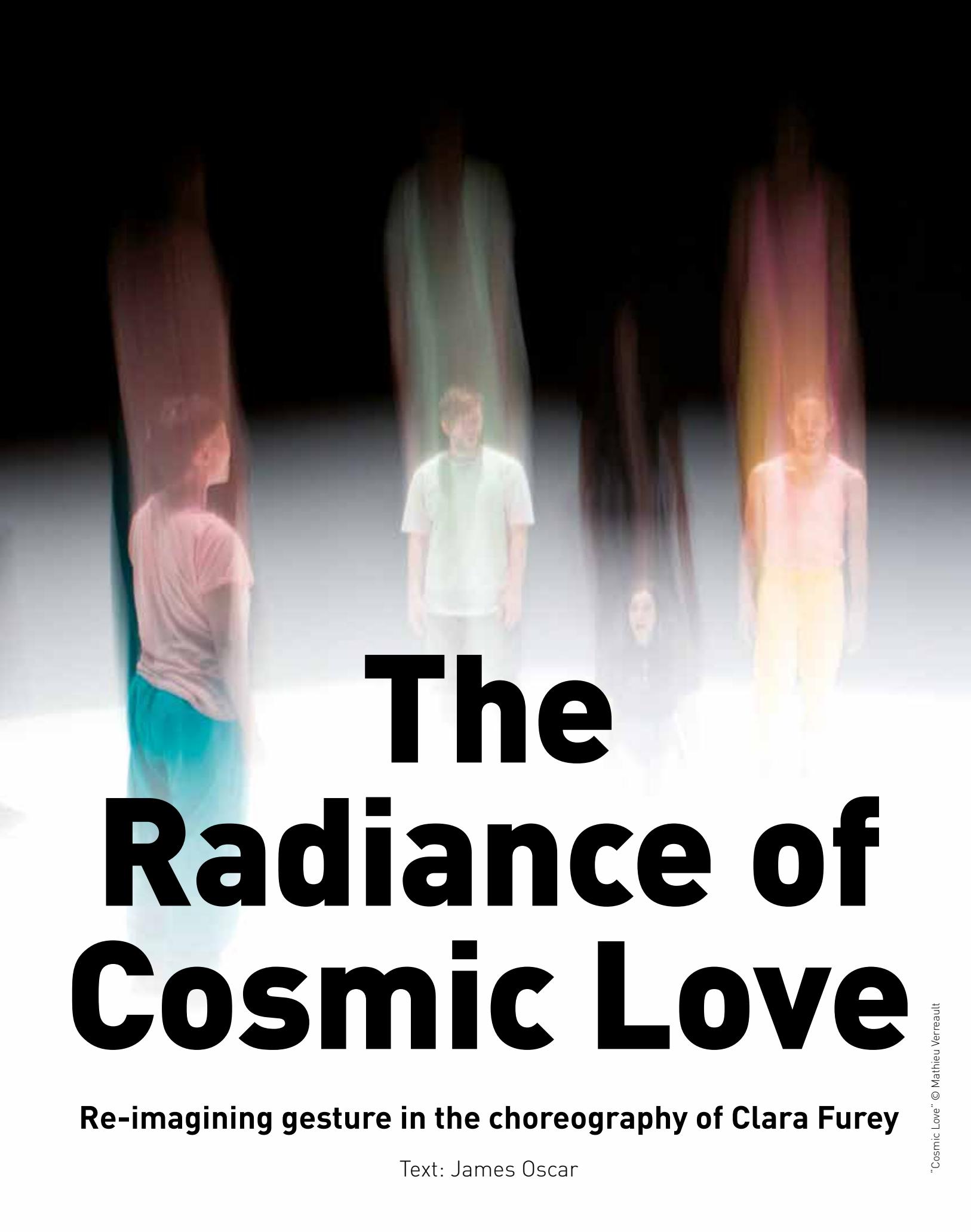
LM: Super. Ich genieße es sehr, den Blick im Außen zu haben und doch das Gefühl von innen zu kennen. ↗

Entdecke mehr hier!



@ alloureyesbelieve





The Radiance of Cosmic Love

Re-imagining gesture in the choreography of Clara Furey

Text: James Oscar

Working closely with lighting designer Alexandre Pilon-Guay and composer Tomas Furey, Canadian choreographer Clara Furey approaches choreography as a multi-sensory experience. Her first group piece for seven dancers, "Cosmic Love", is a whirlwind of colours, bodies and movements that continuously transmute and transform in a vibrant energy field.

Choreographer Clara Furey is also a Paris Conservatory trained musician, who understands the notion of getting 'plugged into' and 'getting lost in' in the sound – and on stage. In her performances, she utilizes sound to enable the excavation of muted interior landscapes of gestures. Assured with such a concentrated ecology of waiting and tuning, Furey approaches the stage as a tabula rasa where she herself, just as the viewer, is encouraged to dwell in a 'room of one's own'. There, the feeling of falling in a hole or deep-diving into the depths of the particular quadrants of the room are met with lingering and ritual biding that might render the unexpected.

Her six dancers explore not how to become one, but rather experiment with how we might find some form of cooperation, community, and refuge in 'the multitude'.

Furey's dance practice is equally composed of explorations of sound, deep sensory explorations and blank canvasses for her audience to dive into. What occurs is a total cosmology that can at once be constructed and easily ripped apart. She accomplishes this neither via dreamworld or nightmare, but rather via living waking reveries that we can fully identify with and immerse ourselves in. In this sense, presenting 'the immersive' is Furey's greatest gift as a choreographer: she enables us to share and to immerse ourselves fully into 'her world', which always feels like a non-world.

"Cosmic Love" can be taken as a study on the possibility of multiple individuations. Her six dancers explore not how to become one, but rather experiment with how we might find some form of cooperation, community, and refuge in 'the multitude'. There can be a great comfort in 'not having to know' exactly what is washing over our bodies and minds as spectators. Their gestural sculpting of (slow then fast) time could be that of past

or future 'bodies', culling us into hallucinations or commons we might have once known but cannot name. In looking at Furey's oeuvre, there is often this feeling of plenitude: we are witnessing, awestruck, the generosity of movement, no matter how minimalistic the movement might appear. The gestures cut air whilst the ground on which the performances are built evaporates into nothingness, then back into something and then back into the black box we first sat down in. These are not dreams or hallucinations, even when her and her dancer's technical sophistication often make us feel as if they are. Rather, Furey's works resemble chiaroscuro paintings that are slowly melting, or orchestrations that implode into unsolidified matter.

In "Cosmic Love", solidarity is being re-figured out and reconsidered.

Furey ventures into explorations of the primordial and into future tense. She is testing those future bodies that could engender a body-knowledge that could inform our present world. Thus, in exploring those lost hieroglyphs of language-movement in itself and between 'us', we might again find ways to reconstitute the basic motor of life, energy, and its sway. In "Cosmic Love", Furey does not mimic the political order of the day that defines 'community' and 'collaboration' through various instrumental lenses. Instead, here, solidarity is being reconfigured and reconsidered. Furey's entities – like celestial planets – seem to be renegotiating the 'us', and how we can even be an 'us'. "Cosmic Love" is a performance, which goes beyond the boundaries of entertainment to produce the most basic of human principles and explorations. The actions on stage explore manners and ways to create energy, to test fate and to produce new human fuels. There is a critical attempt at re-thinking the methods of production and at reconsidering our relationship to others, human and non-human, who we must begin to consider as part of our everyday world of gesture, movement, thought, and living. ■



"Cosmic Love" © Mathieu Verreault



Balance mit Unter- schieden

**Sylvain und Charlie Bouillet, eine authentische,
berührende Begegnung zwischen Vater und Sohn**

Text: Christine Matschke

Dass Väter und Kinder ihren Alltag miteinander teilen, ist wahrlich keine Seltenheit. Dass sie dies tun, um ein Duett auf die Bühne zu bringen hingegen schon. Sylvain Bouillet, Akrobat und Mitbegründer des Kollektiv Naïf Production hat sich mit seinem mittlerweile neunjährigen Sohn Charlie auf genau dieses Abenteuer eingelassen. Entstanden ist daraus das Bühnenstück "Des gestes blancs".

Als ihm die Idee kam, ein Duo mit seinem Sohn zu entwickeln, hatte Sylvain Bouillet bereits zwei Kinder und Schwierigkeiten, sein Familienleben mit seiner Arbeit als Künstler zu verbinden: "In meinem Beruf ist man viel unterwegs. Ich wollte gerne weiterhin als Choreograf arbeiten, war aber gleichzeitig familiär stärker eingebunden." Les Hivernales – Centre de Développement Chorégraphique National, bei dem er assoziierter Künstler ist, bot ihm eine Carte Blanche an. Seinem Sohn Charlie schlug er deshalb vor, einen halben Tag pro Woche für das Projekt miteinander zu verbringen und zu schauen, ob sich daraus etwas entwickeln ließe.

Wenn man zuschaut, wie Sylvain und Charlie Bouillet sich in "Des gestes blancs" gemeinsam über die Bühne bewegen, dann röhrt einen das unmittelbar an. Nicht nur, weil sie so wunderbar aufeinander eingespielt sind, sondern weil sich aus ihrem ungezwungenen Miteinander auch Konflikte ergeben. Spätestens wenn der Sohn nicht lockerlässt und den Vater provozierend bis an seine Grenzen treibt, ist das (Familien)Leben in der Kunst angekommen: Während Sylvain in einen emotionalen Strudel aus Wut und Verzweiflung gerät, nimmt Charlie die Situation, wie sie ist.

Die praktische Basis ist die gleichsam konkrete, physische wie auch metaphorische Frage: "Was heißt es ein Kind zu tragen?"

Im Skype-Interview beschreibt der autodidaktische Akrobat und ausgebildete Grundschullehrer Elternschaft als eine starke physische Erfahrung: "Jeden Tag versuche ich mich darauf einzustellen und bin körperlich sowie emotional davon gefordert. Ich möchte meinen Kindern weder zu nahe sein und sie mit Liebe ersticken, noch ihnen gegenüber zu distanziert auftreten, um sie ausreichend bestärken zu können. Diese Gedanken animierten mich dazu, die Vater-Kind-Beziehung als eine Form von Tanz zu betrachten." Quasi berufsbedingt stellte er sich die Frage, wie man zwei so unterschiedliche Körper in ein gemeinsames Gleichgewicht bringen kann.

Mit insgesamt zehn öffentlichen Vater-Kind-Workshops bereitete Sylvain Bouillet seine Kreation von 2017 bis 2018 vor. Die praktische Basis dieser Treffen mit Laborcharakter ist die

gleichsam konkrete, physische wie auch metaphorische Frage: "Was heißt es ein Kind zu tragen?" Es sei ein Vorteil gewesen, dass die an den Ateliers teilnehmenden Kinder das Tragen aus dem Alltag gewöhnt sind, so Sylvain Bouillet. Grundvoraussetzung für das gemeinsame Experiment zwischen den ungleichen Paaren war dabei eine flache Hierarchie. Es sollten Duos auf Augenhöhe entstehen und Führungspositionen ausgesetzt werden. "Es gibt in der Regel oft wenig Gelegenheiten für Väter, an einer tiefen Verbindung zu ihren Kindern zu arbeiten, obwohl es vielen wichtig ist", erzählt Sylvain Bouillet.

Sich dem Tempo der Kinder anzupassen – und nicht umgekehrt, die Kinder dem eigenen Tempo unterzuordnen – gilt als das A und O einer gelingenden Eltern-Kind-Beziehung. Einst Leitsatz der ungarischen Ärztin und Pädagogin Emmi Pikler in den 1930er-Jahren, spiegelt sich dieser Ansatz nicht nur in vielen zeitgenössischen Erziehungsstudien wider, sondern auch im Konzept von "Des gestes blancs". Für jede Entscheidung seines Sohnes auf der Bühne hält sich Sylvain Bouillet bereit. Charlie ist derjenige, der das Tempo des Stücks bestimmt. Die physisch-mentale Zauberformel für Eltern hier wie da? Präsent bleiben.

Es ging mir darum, einen Dialog der Körper zu schaffen – Gegengewicht, Raum, Rhythmus all das war wichtig, und dass Charlie er selbst bleiben kann.

Umso weniger verwundert es, dass das Grundgerüst der 45-minütigen Aufführung keiner festen Choreografie folgt. Ein reines Reproduzieren von erzählerischen Gesten schließt das spielerische Setting aus klaren Regeln und Beschränkungen aus: "Es ging mir darum, einen Dialog der Körper zu schaffen und es nicht zu psychologisch werden zu lassen – Gegengewicht, Raum, Rhythmus all das war wichtig, und dass Charlie er selbst bleiben kann." Diese Art Bewegungen zu generieren erinnert an Verfahren wie sie auch die Mitglieder des Judson Dance Theater in 1960er-Jahren etablierten.

Die Ästhetik des Puren, die sich in "Des gestes blancs" einstellt und für das Publikum einen Raum der Intimität eröffnet, wird durch eine minimale künstlerische Entscheidung noch unterstrichen: Wie in einem Workshop äußert sich Charlie, wenn ihm etwas zu viel wird. Auch gibt er seinen Gefühlen – in Reaktion, auf das mitunter spontan in ein Kopfüber führende, bewegte Miteinander – mit Ausrufen der Aufregung und Freude stimmlich Ausdruck. Nichts wirkt einstudiert, höchstens vertraut. Vieles entsteht in der Situation, weshalb Sylvain und Charlie hier so authentisch wirken.

Dramaturgisch gewinnt das Verhältnis zwischen Vater und Sohn im Laufe des Stücks zunehmend an Distanz, im positiven Sinne. Am Ende steht Charlie, Kopfhörer tragend, auf einem Hocker, beide Hände wie zu einem Schlagzeugrhythmus bewegend – als dirigiere er sein eigenes Orchester, wie Sylvain Bouillet es nennt.



"Des gestes blancs" © Mirabel White

Dass er mit einem anderen Kind sicherlich nicht so weit gekommen wäre wie mit seinem Sohn, ist für ihn dabei mehr als klar. Die bestehende Nähe und das Vertrauen sind wichtige Voraussetzungen für diese ungewöhnliche Zusammenarbeit gewesen.

Heute, zwei Jahre nach der Premiere von "Des gestes blancs" auf dem Festival Les Hivernales in Avignon, steht die Welt Kopf. Ich spreche mit Sylvain, der mittlerweile dreifacher Vater ist, über seine persönliche Erfahrung mit dem Lockdown. Er erlebt die Situation, wie viele Eltern, mit gemischten Gefühlen. Schwierig sei in der Zeit der Ausgangssperre vor allen Dingen gewesen, die sehr unterschiedlichen Rhythmen und Bedürfnisse seiner Kinder zu vereinen.

Für die Betreuung und das Lernen zu Hause hat Sylvain Bouillet, der zurzeit für seine künstlerische Arbeit von der Tätigkeit als Grundschullehrer freigestellt ist, kreative Lösungen gefunden: "Wir haben versucht, draußen zu arbeiten und andere Lernmethoden auszuprobieren. Zählen und erzählen lässt sich beispielsweise auch, indem man Natur und Tiere beobachtet." Zudem habe er beim Home Schooling vom künstlerischen Prozess profitiert, den er mit seinem Sohn durchlaufen hat. Trotz schlechter Planbarkeit für die Familie sowie für sein Team verfügbar bleiben zu müssen, habe ihm – nach einem anfänglichen Feriengefühl – Sorgen bereitet.

Sylvain Bouillets festes berufliches Team, das sind Lucien Reynès und Mathieu Desseigne-Ravel. Unter dem Namen Naïf Production setzen die drei Akrobaten an der Schnittstelle zwischen Zirkus und Tanz auf komplementäre Eigenschaften und kollektive Intelligenz. Partizipative Publikumsformate unter Beteiligung von Laien sind dabei genauso Teil des Konzepts wie der produktionsbezogene Ansatz der Gruppe, die Position des künstlerischen Leiters mit wechselnden Projekten flexibel zu halten.

Am Ende unseres Gesprächs kommt sie dann doch noch ins Spiel, die Antwort auf die ins Abseits gekickte Frage: Wenn "Des gestes blancs" nach der unerwarteten Corona-Pause auf Tour gehe, dann allerdings nicht zu ausgiebig, wegen der Fehlzeiten und um die Freude und das Spielerische daran zu erhalten, wägt Sylvain Bouillet ab – Hoffnung, so viel ist klar, wird dann mehr denn je Programm sein. ↗



© Marie Claire Forté

Authenticity is a Feeling

Jacob Wren looks back on where it all started

I'm trying to remember but I remember almost nothing, though it was one of the most important first meetings of my life. The way Sylvie was talking about art – I was listening, trying to follow, she had so many strong opinions and with each one I thought, or had to ask myself: this is something new, this is something I haven't heard before, or is it. I remember how many times I had been told, as a critique of my young work, that everything had been done, that there was nothing new under the sun, and if I thought I was doing something new, which I did (or maybe I didn't but certainly had the desire to create something I'd never seen before)...but if I thought I was doing something new then I was most likely wrong. Talking to Sylvie was the first time I'd heard so many ideas about theatre and performance that weren't instantly recognizable, that I couldn't immediately place. I was also having difficulty understanding her Québécois accent.

Much later, Sylvie told me that the first time she saw my work she was really not sure it was good. But as she was about to dismiss it, she thought of an observation she'd often had about presenters: that when there was something new in art, when they saw something that might be truly new, they often didn't like it at first. They would dismiss it, using an always similar series of arguments: that we had all done stuff like that, all tried our hand at failed experiments when we were younger (or that our youthful experiments were better). That it was amateur, not professional, too chaotic. That it looks like things that were done in the sixties, seventies, and eighties, and those who don't know history are doomed to repeat it. That the artists don't know what they're doing. That of course it's important for art to be provocative, it's important be provoked, but this work isn't really doing that, fails to provoke them enough. That they of course like to be disturbed, but this work isn't really all that disturbing. And yet they would make all of these points with a lot of anger in their voices, with a strong surge of frustration. Saying that the work makes no impression on them but sounding angry and upset as they said it. Sylvie found herself thinking some or all of these things about "The Deafening Noise of Tupperware", and therefore wondered if she was seeing something that was in fact new.

It is flattering to my artistic ego to think I was, or am, doing something new. When I was starting out that was still definitely my overwhelming goal, and in many ways it still is, though it is now a goal I treat with the utmost suspicion. The idea of an avant-garde, of a modernist break, now seems to me connected to notions of progress that from, for example, an environmental perspective, are extremely misguided, perhaps even suicidal. I now also see there is something settler colonialist about it all, about saying this is new territory and, in doing so, implicitly erasing everything already there. Things do not move only forward. They go in circles, like the seasons. In art, when you feel you have made a breakthrough, when you feel you are making something new, you are most likely also coming around again to things that have been done before. At the same time, one cannot step in the same river twice, and

doing something that has been done before, but doing it now, with a different emphasis, in a different historical moment, with somewhat different questions, assumptions, desires, and hopes – can also (in some sense) be said to be new. Of course, capitalism thrives on novelty – the bright sticker saying "New and Improved" – and I continue to have such a strong desire to be and become anticapitalist. Though I am also constantly aware of just how close innovation in art is to innovation in capitalism.

It all seems so strange to me – in one sense every time we begin a process I am aiming for a breakthrough, hoping to surprise myself and make something that doesn't particularly remind me of anything I've seen, or if it does remind me of something else, if it does remind me of some other work, or some particular aspect of my own previous work, I still want it to do so in a surprising way. And yet on the other hand I no longer believe in any of these things, they seem to me only like some youthful fantasies that my current understanding of the world can no longer support. What's important, it now seems to me, must be something else: to make work that doesn't feel empty, that raises striking questions, where the content and form are inseparable. But also to deal with the collaborative process in an honest and human way, and for the integrity with which the work has been made to come across as we perform it.

I am still working on all of the same artistic questions I started with, and often wonder if they are now only bad habits, or if the fact that I'm still working on them displays a certain degree of necessary commitment and fidelity to my earliest artistic impulses. At the same time, I'm also working on a more recent set of questions, many of which almost completely contradict the earlier ones, and most often I make no attempt to resolve these contradictions. Everything I do brings me into paradox, and the paradoxes only deepen over time.

Nonetheless, as a matter of principle, I remain fiercely against those who say that everything has been done, even if I am gradually becoming one of them. Because how do they – how do we – know. There is always a certain energy and curiosity in believing that anything might still happen. As well, saying things go in circles has a different emphasis than saying everything has been done, since every time you come around again, the things you do are both the same but also, somehow, desperately not the same at all. ↗

Excerpt from Jacob Wren's 2018 book "Authenticity Is a Feeling: My Life in PME-ART" (page 20–22).

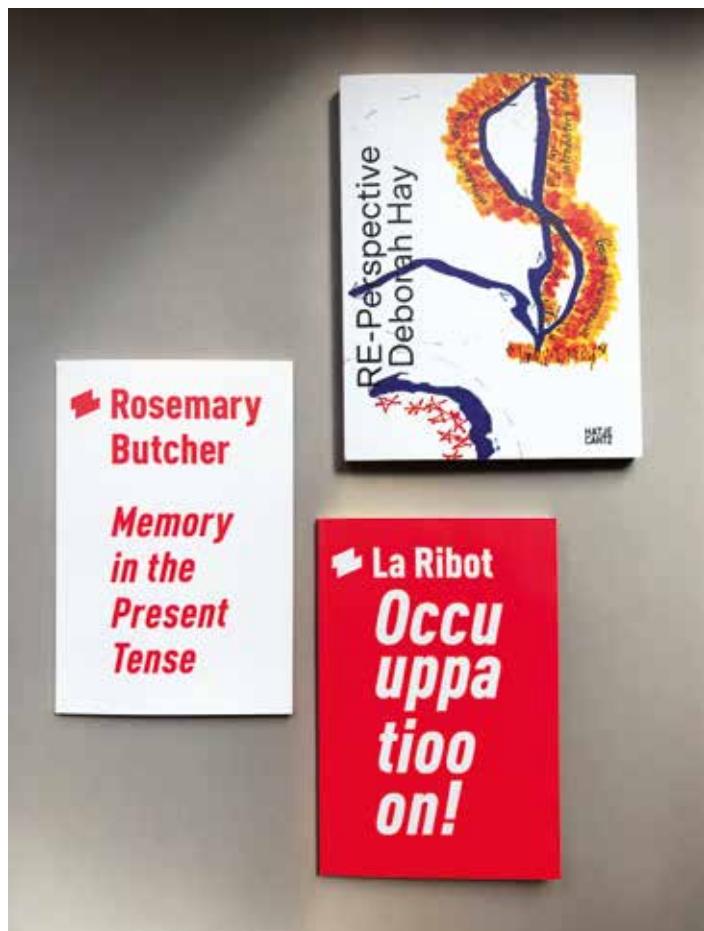
PME-ART | Jacob Wren | Meet the Artist

**Authenticity Was A Feeling: A conversation between
Claudia La Rocco and Jacob Wren** | Gespräch

24.8., 20:30 | 60min | Online

Tanz im August Publikationen

Seit 2015 konzentriert sich Tanz im August im Abstand von zwei Jahren auf eine zeitgenössische Choreografin, deren Lebenswerk und künstlerische Herangehensweise in einer Retrospektive präsentiert werden. Neben Performances, Installationen und Ausstellungen, werden die Retrospektiven von einem Katalog begleitet und es sind bisher "Rosemary Butcher. Memory in the Present Tense" (2015), "La Ribot. Occupatiooon!" (2017), sowie "RE-Perspective Deborah Hay. Works from 1968 to the Present" (2019) erschienen.



RE-Perspective Deborah Hay. Works from 1968 to the Present (2019)

Autor*innen: Susan Leigh Foster, Deborah Hay, Kirsi Monni, Laurent Pichaud & Myrto Katsiki, Virve Sutinen | Hrsg. HAU Hebbel am Ufer, University of the Arts Stockholm, University of the Arts Helsinki | Hatje Cantz Verlag | 20 x 26 cm | 184 Seiten, 70 Abbildungen | Englisch | 35 Euro

→ Erhältlich im Buchhandel: ISBN 978-3-7757-4630-4

La Ribot. Occupatiooon! (2017)

Texte von Estrella de Diego, Lois Keidan und Interview von Stephanie Rosenthal | Hrsg. HAU Hebbel am Ufer | Soft Cover | 16 x 24 cm | 92 Seiten | Englisch / Deutsch | 15 Euro

Rosemary Butcher. Memory in the Present Tense (2015)

Interviews mit Sigrid Gareis, Susan Leigh Foster, Lucinda Childs und Virve Sutinen | Hrsg. HAU Hebbel am Ufer | Soft Cover | 16 x 24 cm | 82 Seiten | English | 15 Euro

→ Erhältlich in der Bibliothek im August, in der Theaterbuchhandlung Einar & Bert, sowie unter www.hebbel-am-ufer.de/service/hau-kiosk



HAU

HAU1 – Stresemannstr. 29, D-10963 Berlin

HAU2 – Hallesches Ufer 32, D-10963 Berlin

HAU3 – Tempelhofer Ufer 10, D-10963 Berlin

HAU4 – Digitale Bühne für das HAU-Onlineprogramm

→ www.hebbel-am-ufer.de



10.10.2020
10 Jahre

Uferstudios für zeitgenössischen Tanz

UFER_STUDIOS

www.uferstudios.com

TANZNACHT
BERLIN

UFERSTUDIOS
WEDDING



Tanznacht
Berlin

[WWW.
TANZNACHTBERLIN.DE](http://WWW.TANZNACHTBERLIN.DE)

(Part
One)
Vertigo

9.–
13.9.20

TANZNACHT
BERLIN

UFERSTUDIOS
WEDDING



REZENSIONEN ZUM BERLINER TANZGESCHEHEN



tanzschreiber.de

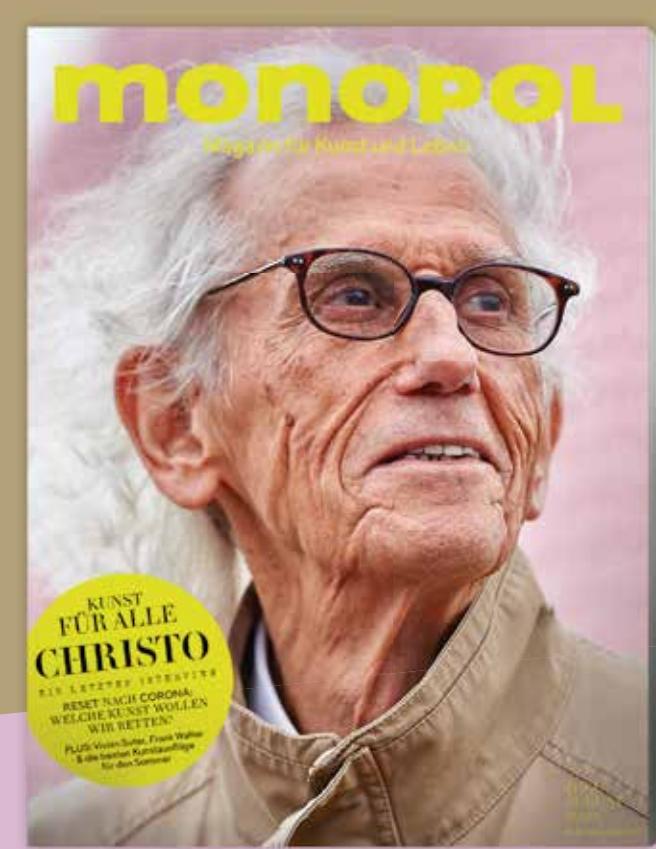


EUROPÄISCHE UNION

Europäischer Fonds für
regionale Entwicklung



Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



DAS MAGAZIN FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Wie kein anderes Magazin spiegelt Monopol, das Magazin für Kunst und Leben, den internationalen Kunstbetrieb wider. Herausragende Porträts und Ausstellungsrezensionen, spannende Debatten und Neuigkeiten aus der Kunstwelt – alles in einer unverwechselbaren Optik.

Jetzt kostenlos testen:

www.monopol-magazin.de/probe

DEINE OHREN WERDEN AUGEN MACHEN. IM RADIO, TV, WEB.

rbb / kultur



Rummelsnuff empfiehlt
Ferien an der Spree

Jetzt im Handel!
oder versandkostenfrei für 9,90 € im tip-berlin.de/shop

ZITTY 2020
Sommer in Berlin
tipBerlin
Urlaub zu Hause: Entdecke deine Stadt!
Heiße Tipps
für Touren ins Umland:
Ostsee, Leipzig, Görlitz
und mehr

Frische
Baden und Gärtnern, Eis...
Limonade, Schla...
Reisen
Ferien
Safari, Kreuzfahrt oder
Strandurlaub?
Geht alles
Freiheit

Berlin in English since 2002

EXBERLINER

Subscribe
to Berlin
in English!

New subscribers
will get a free copy
of our Special XL Edition
and save 35%.

Only
€39
for one
year



[/exberliner](#) [/exberlinermag](#)

[www.exberliner.com](#)

Berlins queeres
Stadtmagazin

Gemeinsam die Vielfalt
der Berliner Kultur
erhalten

SIEGESSÄULE.DE



étape danse

Discover new works by:

HERMANN HEISIG [D]

SYLVAIN HUC [F]

GINEVRA PANZETTI & ENRICO TICCONO [IT]

Fri August 28, 2020, 15:00

Showings, meet the artists, real & streaming

www.fabrikpotsdam.de



Reservation and info: www.fabrikpotsdam.de | etapedanse@fabrikpotsdam.de



The logo for Einar & Bert, consisting of two stylized, overlapping letters 'E' and 'B'.

EINAR & BERT

THEATERBUCHHANDLUNG

Deutschlands einzige Theaterbuchhandlung

A photograph showing the interior of the bookstore, filled with bookshelves and a counter area.

A photograph showing a different view of the bookstore, including a cafe counter with stools and bookshelves in the background.

Tanz, Ballett,
Performance
& English books!

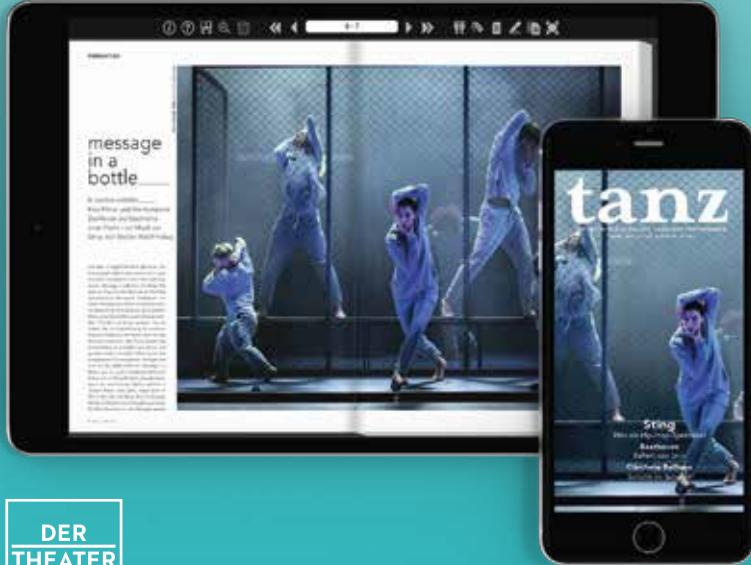
Einar & Bert
Theaterbuchhandlung & Café
Winsstraße 72
Ecke Heinrich-Roller-Str. 21
10405 Berlin Prenzlauer Berg

Öffnungszeiten
Mo – Fr 11.00 – 16.00 Uhr
Sa 13.00 – 18.00 Uhr
Besuchen Sie auch unser Antiquariat:
www.booklooker.de/stagebooks/

Kontakt
Telefon +49 (0)30 4435 285-11
Fax +49 (0)30 4435 285-44
E-Mail info@einar-und-bert.de
Web www.einar-und-bert.de

A circular logo for the Deutscher Buchhandlungspreis 2017, featuring a red book icon and the text "deutscher buch handlungspreis 2017".

Testen Sie tanz im Monatsabo digital



Mit dem Monatsabo digital erhalten Sie für 9.99 €
Zugang zum aktuellen Heft, zum E-Paper und Archiv.
Jederzeit kündbar.

der-theaterverlag.de/shop



DER
THEATER
VERLAG

BE CURIOUS, NOT JUDGEMENTAL.

WALT WHITMAN

DEINE INSIDERTIPPS
FÜR KUNST, KONZERTE,
THEATER & FILM IN BERLIN
www.askhelmut.com

ASK
HEL
MUT

Impressum | Imprint

Veranstalter HAU Hebbel am Ufer

Intendanz & Geschäftsführung Annemie Vanackere

Tanz im August ist ein Festival des HAU Hebbel am Ufer,
gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds.

Tanz im August Special Edition 2020

In Kooperation mit Grec Festival de Barcelona, Künstlerhaus Mousonturm, Zürcher Theater Spektakel und Theaterfestival Basel.

Präsentiert von HAU Hebbel am Ufer



Gefördert durch



Unterstützt durch



Medienpartner



Tanz im August Special Edition 2020 Festivalteam

Künstlerische Leitung Virve Sutinen

Produktionsleitung Festival Jana Bäskau, Isa Köhler
(in Elternzeit)

Produktionsleitung Marie Schmieder

Kuratorin & Projektleitung Andrea Niederbuchner

Produktion & Assistenz der Künstlerischen Leitung
Alina Scheyrer-Lauer

Produktion Florian Greß, Johanna Herrschmann, Ben Mohai

Technische Leitung Ruprecht Lademann

Technische Leitung Online-Programm Toni Bräutigam

Presse & Marketing Hendrik von Boxberg / Lilly Schofield
(Büro von Boxberg)

Mitarbeit Presse & Marketing Charlotte Werner

Online-Kommunikation & Webredaktion Lilly Schofield
(Büro von Boxberg)

Mitarbeit Online-Kommunikation Jan Menden

Projekt- und Vertragsmanagement Katharina Kucher, Tim Müller

Ticketing & Service Christian Haase

Bibliothek im August Ana Letunić

Raumgestaltung Valerie von Stillfried

Grafik Sonja Deffner, Gea Gosse, Jürgen Fehrmann
und das gesamte Team des HAU Hebbel am Ufer

Redaktionsleitung Andrea Niederbuchner, Virve Sutinen

Redaktion Beatrix Joyce, Marie Schmieder

Lektorat Esther Boldt, Beatrix Joyce

Korrektorat Anna-Katharina Johannsen

Texte EYLÜL FIDAN AKINCI, ESTHER BOLDT, PANABIJA GABRIEL CANDA, BRENDA DIXON-GOTTSCHILD, TIM ETCHELLS, MIRIAM FELTON-DANSKY, WILLIAM FORSYTHE, CELSO GIMÉNEZ (LA TRISTRAL), THOMAS HAHN, OLIVIER HESPEL, BEATRIX JOYCE, IRMELA KÄSTNER, ALINA SCHEYERER-LAUER, LIGNA, KARIMA MANSOUR, CHRISTINE MATSCHKE, DANA MICHEL, SANDRA NOETH, JAMES OSCAR, JAYACHANDRAN PALAZHY, LIA RODRIGUES, PEDRO G. ROMERO, CARMINA SANCHIS, MELANIE SUCHY, JACOB WREN
Übersetzung CHRISTEL DORMAGEN, LILIAN-ASTRID GEENE, ANNA-KATHARINA JOHANNSEN, KATRIN MUNDT, EMILY POLLAK, MICHAEL TURNBULL, KATE VANOVITCH

Coverfoto Dana Michel © Richmond Lam

Druck Arnold Group 8.000

Herausgeber Hebbel-Theater Berlin GmbH, August 2020

Intendanz & Geschäftsführung Annemie Vanackere

Credits

Online-Programm

Ayelen Parolin / RUDA asbl

After "WEG". Memories of a creation | Film

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Jaamil Olawale Kosoko

American Chameleon: The Living Installments (2.0)

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020 in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel. "Chameleon" ist eine National Performance Network (NPN) Kreation sowie ein Development Fund Projekt. Im Co-Auftrag von EMPAC | Experimental Media and Performing Arts Center am Rensselaer Polytechnic Institute Troy NY, New York Live Arts Live Feed Residency-Programm, Wexner Center for the Arts an der Ohio State University

Arkadi Zaides

NECROPOLIS | Performance | Work in Progress

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

URBAN FEMINISM | Shuto Crew

URBAN FEMINISM | Film

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Unterstützt durch die Stiftung Berliner Sparkasse.

Faye Driscoll

Guided Choreography for the Living and the Dead #7

Audio Choreography

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Alice Ripoll - Cia. REC

About questions, shames and scars

Eine Koproduktion von Grec Festival de Barcelona, Festival de la Cité Lausanne, Julidans, Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer, Zürcher Theater Spektakel, PASSAGES TRANSFESTIVAL Metz, Kaserne Basel, Kunstenfestivaldesarts

Stephanie Thiersch

Spectacles of Blending | Film

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Helgard Haug, David Helbich und Cornelius Puschke

1000 Scores. Pieces for Here, Now & Later

Eine Produktion von Rimini Apparat in Koproduktion mit PACT Zollverein, Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer, Goethe Institut / Auswärtiges Amt und KANAL – Centre Pompidou.

How to Be Together? – Conversations on International Exchange and Collaboration in the Performing Arts | Digitale Konferenz

Eine gemeinsame Veranstaltung von Zürcher Theater Spektakel und Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer. Unterstützt von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia in Kooperation mit der Kulturstiftung des Bundes.

Outdoor-Programm

William Forsythe

UNTITLED INSTRUCTIONAL SERIES (2020) | Installation

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

LIGNA mit Alejandro Ahmed, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa Jocson, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Maryam Bagheri Nesami & Mitra Ziae Kia, Mamela Nyamza, Bhenji Ra, Melati Suryodarmo, Yuya Tsuahara + contact Gonzo, Dana Yahalom | Public Movement

Zerstreuung überall! Ein internationales Radioballett

Ein Projekt von LIGNA in Koproduktion mit Künstlerhaus Mousonturm und Hessischem Staatsballett im Rahmen der Tanzplattform Rhein-Main, Zürcher Theater Spektakel, Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer und Theaterfestival Basel. Gefördert durch die Zweijahresförderung der Stadt Frankfurt am Main und durch die Bundeszentrale für Politische Bildung als Teil von "Corponomy – Politiken des Körpers in Tanz, Performance und Gesellschaft".

SPECIAL EDITION

Online-Programm

Vom 21.–30. August 2020 zeigt Tanz im August in einer Sonderausgabe Veranstaltungen online und im öffentlichen Raum, die verschiedenste Stimmen der zeitgenössischen, internationalen Tanzwelt zusammenbringen.

Anstelle des im Mai abgesagten internationalen Bühnenprogramms, werden in den 10 Festivaltagen auf der Website von Tanz im August künstlerische Produktionen, Filme, digitale Diskussionsrunden und eine gemeinsam mit dem Zürcher Theater Spektakel veranstaltete internationale digitale Konferenz gestreamt sowie zwei Produktionen im öffentlichen Raum präsentiert.

Das Onlineprogramm von "Meet the Artist" zeigt Einblicke in verschiedene Arbeiten von Künstler*innen, deren Bühnenproduktionen 2020 abgesagt wurden. Das neue Format "Happy to Listen" soll eine Möglichkeit bieten, denjenigen aktiv zuzuhören, deren Anliegen und Ansichten von unterschiedlichen Realitäten und Erfahrungen der Marginalisierung geprägt sind. Themen und Inhalte werden ausgehend von den Moderator*innen und Teilnehmer*innen festgelegt, so dass neue Perspektiven, Kritiken und Widerstände entstehen können. "1000 Scores. Pieces for Here, Now & Later" ein von Rimini Apparat produziertes Projekt von Helgard Haug, David Helbich and Cornelius Puschke bietet eine Online-Plattform für Scores verschiedener beauftragter Künstler*innen.

Bei den Produktionen im öffentlichen Raum stehen Arbeiten des US-amerikanischen Choreografen William Forsythe und der deutschen Kompanie LIGNA im Fokus. William Forsythe lädt ein zu seiner für die Special Edition entwickelten "Untitled Instructional Series", eine Installation für den Stadtraum mit kurzen choreografische Instruktionen. LIGNA hat 12 Choreograf*innen aus der ganzen Welt zu ihrem Radioballett "Zerstreuung überall" eingeladen. Das teilnehmende Publikum folgt an vier Festivaltagen an öffentlichen Orten Berlins 'in solidarischer Distanz' über Kopfhörer einer vielstimmigen Choreografie, die Erfahrungen von Verletzlichkeit und Solidarität thematisiert. Am 30.8. wird das Radioballett zeitgleich beim Zürcher Theater Spektakel und dem Theaterfestival Basel stattfinden.

Das detaillierte Programm mit allen Terminen und Protagonist*innen wird in der zweiten Augustwoche veröffentlicht.

Fr 21.8.

19:30 | Festivaleröffnung

21:00 | Meet the Artist

Ayelen Parolin | RUDA asbl

"After 'WEG'. Memories of a creation"
(Film | 10min)

→ Im Anschluss Artist Talk

Sa 22.8.

20:00 | Welcome

20:30 | #1 Happy to Listen

(Gespräch | 90min)

So 23.8.

17:30 | Welcome

18:00 | Meet the Artist

Jaamil Olawale Kosoko

"American Chameleon: The Living
Installments (2.0)" (Interaktive Performance | 210min)
Aktive Teilnahme mit Anmeldung auf DISCORD oder
ohne Teilnahme via Livestream

Mo 24.8.

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

PME-ART | Jacob Wren

"Authenticity Was A Feeling:
A conversation between Claudia La Rocco
and Jacob Wren" (Gespräch | 60min)

Di 25.8.

17:30 | Welcome

18:00 | #2 Happy to Listen

(Gespräch | 90min)

Mi 26.8.

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

Arkadi Zaides

“NECROPOLIS” (Performance | Work in Progress | 60min)

→ Im Anschluss Artist Talk

Do 27.8.

14:00–17:00 | Digitale Konferenz

“How to Be Together? – Conversations on International Exchange and Collaboration in the Performing Arts”
(in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel)

20:00 | Meet the Artist

URBAN FEMINISM | Shuto Crew

“URBAN FEMINISM” (Film | 3min)

→ Im Anschluss Artist Talk

21:00 | #3 Happy to Listen

(Gespräch | 90min)

Fr 28.8.

14:00–17:00 | Digitale Konferenz

“How to Be Together? – Conversations on International Exchange and Collaboration in the Performing Arts”
(in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel)

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

Faye Driscoll

“Guided Choreography for the Living and the Dead #7”

(Audio Choreography | 13min)

→ Im Anschluss Artist Talk

22:00 | Meet the Artist

Louise Lecavalier

“Louise Lecavalier –In Motion” (Film | 102min)

Sa 29.8.

14:00–18:00 | Digitale Konferenz

“How to Be Together? – Conversations on International Exchange and Collaboration in the Performing Arts”
(in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel)

20:00 | Welcome

20:30 | #4 Happy to Listen

“Brazil Hijacked”

(Gespräch | 90min)

So 30.8.

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

Stephanie Thiersch

“Spectacles of Blending” (Film | 15min)

→ Im Anschluss Artist Talk

22:00 | Farewell

22:30 | “It’s a Wrap” (Closing Party auf DISCORD)

21.–30.8.

www.1000scores.com

www.tanzimaugeust.de

Helgard Haug, David Helbich und Cornelius Puschke “1000 Scores. Pieces for Here, Now & Later”

von Chiara Bersani, Maija Hirvanen, Victoria Hunt, Choy Ka Fai und Kettly Noël

Digitale Konferenz

How to Be Together?

Conversations on International Exchange

and Collaboration in the Performing Arts

Eine gemeinsame Veranstaltung von Zürcher Theater

Spektakel und Tanz im August | HAU Hebbel am Ufer

Do 27.8. | 14:00–17:00 | 2 Sessions à 90min

Fr 28.8. | 14:00–17:00 | 2 Sessions à 90min

Sa 29.8. | 14:00–18:00 | 2 Sessions à 90min

Als eine Antwort auf die herausfordernde Situation, die das physische Zusammentreffen von Menschen auf der ganzen Welt über die letzten Monate verhinderte und noch verhindert, planen wir eine Reihe von Gesprächen über die Zukunft des Austauschs und der internationalen Zusammenarbeit in den darstellenden Künsten. Das dreitägige Programm soll einen transkontinentalen Dialog zwischen Künstler*innen, Kunstveranstaltenden und Kulturpolitiker*innen anregen und die verbinden, die an unterschiedlichen Orten – geografisch, kulturell, politisch und beruflich – tätig sind. In mehreren Diskussionsrunden wollen wir alten wie auch neuen, sich durch die aktuelle globale Krise potenzierenden Fragen, wie beispielsweise die strukturellen Bedingungen und Abhängigkeiten der künstlerischen Produktion von internationaler Mobilität und Koproduktion, Raum geben. Dieser Austausch von Fachwissen, Erfahrungen und von Bewältigungsstrategien in Zeiten von Ausgangssperren, physischer Distanzierung und eines unumgänglichen gesellschaftlichen Umdenkens wird als eine gemeinsame Veranstaltung von Zürcher Theater Spektakel und Tanz im August organisiert und präsentiert.

Kuration Ana Letunić, Maria Rößler

Bis Redaktionsschluss haben ihre Mitwirkung zugesagt:

Arundhati Ghosh (India Foundation for the Arts, Bengaluru), Samara Hersch (Theatermacherin, Melbourne), Kyoko Iwaki (Theaterjournalistin, Tokio), Marta Keil (Kuratorin, Warschau), Lagartijas Tiradas al Sol (Theaterkollektiv, Mexico City), Alice Ripoll (Choreografin, Rio de Janeiro), Rucera Seethal (National Arts Festival, Makhanda), Sepehr Sharifzadeh (Re-connect Online Performance Festival, NH Theatre Agency, Teheran).

Unterstützt von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia in Kooperation mit der Kulturstiftung des Bundes.

Aktive Teilnahme auf Zoom, Anmeldung siehe
www.tanzimaugest.de oder Livestream

Outdoor-Programm

21.–30.8.

Meet the Artist

William Forsythe

“UNTITLED INSTRUCTIONAL SERIES (2020)”

(Installation, Choreographic Instructions)

Orte, Parcours im Stadtraum tba

22. | 23. | 29. | 30.8.

Meet the Artist

LIGNA

“Zerstreut überall! Ein internationales Radioballett” (Performance | 60min)

→ Mit Beiträgen von Alejandro Ahmed, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa Jocson, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Maryam Bagheri Nesami & Mitra Ziae Kia, Mamela Nyamza, Bhenji Ra, Melati Suryodarmo, Yuya Tsuahara + contact Gonzo, Dana Yahalom | Public Movement

22. + 23.8., 16:00 | Uferstudios

29. + 30.8., 14:00 | Ehemaliges Postbank-Hochhaus, oberes Parkdeck (Hallesches Ufer 60, 10963 Berlin)

Am 30.8. zeitgleich in Zürich | Zürcher Theater Spektakel und in Basel | Theaterfestival Basel.

Bibliothek im August

21.–30.8., 16:00–22:00 | HAU2

Jedes Jahr wählen alle Künstler*innen des Festivals drei Bücher aus, die für ihr Werk und ihre Gedankenwelt wichtig sind. Über die letzten Jahre ist so eine Sammlung von fast 400 Büchern entstanden, die wir für das Publikum zugänglich machen. Die täglich geöffnete Bibliothek im August befindet sich dieses Jahr während des Festivals im ehemaligen Restaurant und Café WAU und wird Anlaufstelle und Treffpunkt des Publikums sein.

Special Edition Artists

Bis Redaktionsschluss haben ihre Mitwirkung bestätigt: Alejandro Ahmed, Chiara Bersani, Dicko-Andrea Din, Faye Driscoll, Lisa Ennaoui, Choy Ka Fai, William Forsythe, Iman Gele, Zahy Guajajara, Helgard Haug, David Helbich, Maija Hirvanen, Victoria Hunt, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa Jocson, Laura Kassé, Jaamil Olawale Kosoko, Claudia La Rocco, Louise Lecavalier, Malika Lamwersiek, Tatjana Mahlke, Princesa Ricardo Marinelli, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Alda Mondlane, Maryam Bagheri Nesami, Kettly Noël, Mamela Nyamza, Ayelen Parolin, Cornelius Puschke, Bhenji Ra, Alice Ripoll, Siham Refaie, Melati Suryodarmo, Shuto Crew, Pelin Terzi, Stephanie Thiersch, Yuya Tsukahara + contact Gonzo, Ellen Wolf, Jacob Wren, Dana Yahalom, Mitra Ziae Kia, Arkadi Zaides

Mehr Information auf www.tanzimaugust.de
More information at www.tanzimaugust.de

January 20, 2020

PS

if you don't see sex in here

if you can't see it

feel it

hmmmmm

well

it's a very very intricately woven and complicated thing isn't it this sex stuff, yes?

me too i'm trying to see find feel...

my original casting made me wanna bounce / out / scram permanently so ya, had to make a new score play script ting and see how i can wriggle around in that this

i've always had to disappear a little in order to survive the various contexts, so

nyc caribbean chef YARDY explores heritage and encourages play

brian jungen + dana michel = i refuse your desire for meaning and assimilation

(Dana Michel)

WWW.TANZIMAUGUST.DE
[#TANZIMAUGUST](#)