



**Gezelschap  
in de School**  
Tussen  
experiment  
en erfgoed

Gedachten bij de residency  
van Emio Greco | PC aan de  
Theaterschool van de Amsterdamse  
Hogeschool voor de Kunsten

**Company in  
the School**  
Between  
experiment  
and heritage

Thoughts on the residency  
of Emio Greco | PC at  
the Theaterschool of the  
Amsterdam School of the Arts



# Table of contents

|  |    |  |
|--|----|--|
| <b>Introductie</b>   | 4  | <b>Introduction</b>  |
| <b>Dans en Vertoog</b><br>Reflecties uit de praktijk:<br>de Salon-serie van Emio Greco I PC<br>door Ingrid van Schijndel | 8  | <b>Dance and Discourse</b><br>Reflections from the Practice:<br>the Salon series of Emio Greco I PC<br>by Ingrid van Schijndel |
| <b>Terugkijken</b><br>Overdracht en collectiviteit<br>door Jeroen Fabius   | 18 | <b>Looking Back</b><br>Transfer and Collectivity<br>by Jeroen Fabius   |
| <b>Schaken op het toneel</b><br>door Maaïke Bleeker  | 24 | <b>Playing Chess on Stage</b><br>by Maaïke Bleeker   |
| <b>Nog eens 7 statements</b><br>door Emio Greco and Pieter C. Scholten,<br>opgetekend door Ingrid van Schijndel.         | 36 | <b>Another 7 statements</b><br>by Emio Greco and Pieter C. Scholten,<br>recorded by Ingrid van Schijndel.                      |
| <b>Fall-Out</b><br>door Jeroen Fabius & Pieter C. Scholten   | 42 | <b>Fall-Out</b><br>by Jeroen Fabius & Pieter C. Scholten   |
|  | 45 | <b>Weblog</b><br>Notes written during<br>the residency   |
|  | 46 | <b>About the authors</b>   |
|  | 46 | <b>Colophon</b>  |

# Introduction

**From March 2005 until April 2006, dance company Emio Greco I PC were artists in residence at the department of dance of the Theaterschool Amsterdam, at the initiative of the research group Art Practice and Development of the Amsterdam School of the Arts.<sup>1</sup>**

At the very moment the company were approached with the question whether they would want to be guests at the school, there was a lively discussion going on within the company on strategies of transfer. Transfer became the chosen term, an umbrella for sheltering many questions like: How do we pass on a precise and meticulous vocabulary when it has never before been defined? How do we safeguard existing work, when a small company doesn't have the physical or financial means to perform different repertoire pieces? Can we actually build a repertoire, when the meaning of the work is very much based on its innovative and controversial ethics? Can this work stand the test of time? How do we even begin to know the value of a piece? And if we attribute a particular value to it, what, then, is the core quality and how is it to be passed on to others when so far it has been a purely practice based non-verbal process between people who have had the opportunity of intensively working together for an extensive period of time?

The invitation by the Theaterschool presented a welcome opportunity to look further into these matters. At the same time it was clear that if there was anything to be gained, the structure of the educational institute had to be challenged.

Ambitious plans were made. Performances, workshops, research groups, debates, laboratory sessions and talks soon filled up the agenda. The Theaterschool gave a generous *carte blanche* as to what the program could be. The Theaterschool

**Van maart 2005 tot april 2006 was dansgezelschap Emio Greco I PC te gast als *artist in residence* aan de Theaterschool, afdeling dans. Deze *residency* was een initiatief van de onderzoeksgroep Kunstpraktijk en artistieke ontwikkeling van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.<sup>1</sup>**

Op het moment dat het gezelschap benaderd werd met de vraag of zij residerend kunstenaar wilde zijn, was er binnen het gezelschap een levendige discussie gaande over de mogelijke strategieën van overdracht. *Transfer* werd de gekozen term die de overkoepeling bood voor een reeks van vragen: Hoe geven we een nauwgezet en specifiek vocabulaire door als dat nog nooit gedefinieerd of geduid is? Hoe stellen we het bestaande werk veilig, als een klein dansgezelschap dat niet beschikt over de financiële middelen noch de faciliteiten die vereist zijn om repertoire uit te voeren? Kunnen we eigenlijk wel tot repertoire-vorming komen als de belangrijkste betekenis van dat werk schuilt in haar vernieuwing en controversiële ethiek? Kan dergelijk werk weerstand bieden aan de tijd? Hoe kunnen we überhaupt de waarde van een werk kennen? En als we er een zekere waarde aan toekennen, hoe kan deze dan worden doorgegeven aan anderen, als het tot nu toe een onuitgesproken proces behelsde tussen mensen die de gelegenheid hebben gehad om gedurende langere tijd intensief met elkaar samen te werken?

De uitnodiging van de Theaterschool bood dan ook een welkome gelegenheid om deze vragen verder uit te diepen. Tegelijkertijd was het duidelijk dat als er voor beide partijen een meerwaarde gevonden zou kunnen worden, er aan de structuur van de onderwijsinstelling getornd zou moeten worden.

Ambitieuze plannen werden opgesteld. Voorstellingen, workshops, onderzoeksgroepen, debatten, laboratoriumsessies en gesprekken vulden al snel de agenda. De Theaterschool gaf een generieuze *carte blanche*; het programma mocht

naar eigen inzicht worden ingevuld. De motivatie van de Theaterschool om Emio Greco I PC uit te nodigen was deels gebaseerd op het feit dat dit gezelschap zich als één van de weinige actief bezighoudt met de dialoog omtrent de dans. Het bevragen van de praktijk van de dansmaker en de omgeving van de dans bood de garantie dat het onderwijs aan de Theaterschool zou worden blootgesteld aan een uitgesproken hedendaagse danspraktijk.

Belangrijk werd het verzoek dat het gezelschap op tafel legde: het programma zou worden opgesteld op interdisciplinaire basis, met deelname van alle verschillende dansrichtingen die worden onderwezen aan de school. Immers, enkel door het toetsen aan de verschillende disciplines zou er iets ontdekt kunnen worden over de waarde van het particuliere.

Het ambitieuze programma moest verschillende keren worden herzien tijdens de *residency*. Hectische tournees van het gezelschap en veeleisende programma's van de studenten en leerkrachten lieten weinig tijd vrij. Dit bleek een serieus obstakel om het voorgenomen programma te kunnen bolwerken. Maar ook voorbij deze praktische belemmering waren er zaken, die soms in de weg stonden. Zoals een gewetensvolle balletstudent het formuleerde: "Waarom moeten we onze kostbare tijd verdoen met iets waar ik helemaal geen affiniteit mee heb, wat energie en tijd kost terwijl ik mijn techniek zou moeten trainen?"

En wat is dan die vermeende, gedeelde interesse tussen een jazz dance leraar en de wijze waarop Emio Greco I PC het lichaam benadert? Waarom zou een choreografiestudent van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling, die juist zijn eigen stem probeert te vinden, zich uitleveren aan of zich voegen naar een precieze en strikte manier van werken met een andere choreograaf? Zo ontstonden nieuwe vragen die werden toegevoegd aan de reeds bestaande.

Op de hier volgende pagina's wordt verslag gedaan van enkele bevindingen die de uitkomst waren van het laten garen van deze vragen. De verzameling teksten opgenomen in deze publikatie biedt geen totaaloverzicht en is geen

was motivated in part by the consideration that Emio Greco I PC is one of few companies that actively engage in the dialogue on dance. Formulating questions about the practice of dance making and the context of dance offered a guarantee that the educational curriculum of the Theaterschool would be exposed to a pronounced view on a contemporary dance practice.

The request made by the company was significant: the program would have to be pursued on an interdisciplinary basis, with participation by all the different dance disciplines that are taught at the school. After all, pitting it against the various disciplines might reveal its particular value.

During the residency this ambitious program had to be revised several times. Hectic touring agendas on the part of the company and busy schedules on the part of teachers and students left little time to spare. This formed a serious practical obstacle for carrying out the original plan. Apart from the practicality of time, there were also other matters of a more fundamental nature that would at times get in the way. As a conscientious ballet student phrased it: "Why do we have to waste our precious time on something that is far from me and that's eating time and energy out of me while I should be training my technique?" And what is that alleged joint interest between a jazz dance teacher and the way Emio Greco I PC approach the body? Why should a choreography student at the School for New Dance Development who is trying to find his own voice, surrender or even submit to a precise and strict way of working with another choreographer?

Questions were added to the questions already there.

On the pages that follow, some of the fruits that were harvested from trying to answer these questions are presented. This collection of writings does not give the reader an overview or an evaluation of the residency, but rather an insight into the ongoing discussions around notions of contemporary dance making, transfer, repertoire and reconstruction. As such, these articles provide a witness account of the discussions themselves.

In order to provide an overview of past discussions that have prompted the questions that

<sup>1</sup> The research group Art Practice and Development was established in 2003 and is headed by associate professor Marijke Hoogenboom. The Artist in Residence programme was fundamental for this research, enabling four creative faculties to annually invite an artist to become attached as Guest Professor.

<sup>1</sup> De onderzoeksgroep Kunstpraktijk en artistieke ontwikkeling is opgericht in 2003 en staat onder leiding van lector Marijke Hoogenboom. Het *artist in residence* programma vormt een speerpunt van het onderzoek, dat de vier creatieve faculteiten van de Hogeschool Amsterdam in staat stelt jaarlijks een kunstenaar aan te stellen als gastdocent.



evaluatie. Eerder biedt ze een inzicht in de voortgaande discussies over de hedendaagse danspraktijk, overdracht, repertoire en reconstructie. Als zodanig vertegenwoordigen deze stukken een getuigenis van die discussies.

Om een overzicht te geven van de voorafgaande discussies die hebben geleid tot de vragen die het vertrekpunt vormden van deze *residency*, schetst Ingrid van Schijndel de geschiedenis van de door het gezelschap geïnitieerde Dans & Verhoog Salons. De daarin uitdijende vragen vinden een vervolg in deze publicatie.

Het artikel van Jeroen Fabius gaat in op de manier waarop het gezelschap een brede waaier van activiteiten heeft gecreëerd die bijdragen aan hun artistieke praktijk, en de manier waarop de buitenwereld daarin betrokken wordt.

Maaïke Bleeker was eerder betrokken bij de salon discussies en werd door het gezelschap benaderd om haar persoonlijke visie te geven over de positie van de hedendaagse dans. In haar schrijven stelt ze een manier van denken voor die vertrekt vanuit de waarde van wat dans binnen de hedendaagse cultuur te bieden heeft. Hierin deinst zij niet terug om de dans een uitgesproken rol in het proces toe te kennen, noch reduceert zij dans tot haar disciplinaire grenzen.

Emio Greco en Pieter C. Scholten grijpen terug op de vorm van 7 statements, nu om de gedachten te laten gaan over het belang van het denken over educatie binnen een artistieke praktijk. Wat zijn de mogelijke gevaren van een naïeve opvatting van de overdracht van ideeën, met enkel de dans en het lichaam als materiaal, in de hedendaagse cultuur.

Tussendoor klinken de stemmen van de studenten die deelnamen aan de diverse workshops en onderzoeksgroepen tijdens de *residency*. Zij waren genereus in hun bijdragen en meer van hun schrijven kan worden nagelezen op: [www.emiogrecopc.nl](http://www.emiogrecopc.nl), zie 'forum'.

Om de oogst van deze samenwerking niet te laten verdampen, werd deze selectie van onze bevindingen toevertrouwd aan het gedrukte woord. Geen definitieve conclusie, geen eindoordeel, maar grond voor verdere dialoog.

formed the starting point for this residency, Ingrid van Schijndel summarizes the history of the Salons on Dance & Discourse that were initiated by the company. The expanding issues are continued in this publication.

The article by Jeroen Fabius looks at the ways in which the company have created a fan of activities that contribute to their own particular artistic practice, and at the way the outside world is invited to 'ride' with them.

Maaïke Bleeker was involved in the salon discussions before and was invited by the company to give her personal vision on the position of contemporary dance. In her contribution, she proposes a way of thinking, based on the value of what dance has to offer within contemporary culture. In doing so she does not shy away from giving dance a specific role in the process, nor does she restrict dance to its disciplinary boundaries.

Emio Greco and Pieter C. Scholten revisit the form of 7 statements, this time considering why it is important to think about education within an artistic practice. What are the possible dangers of a naïve conception of the transfer of ideas using only dance and the body as materials, in contemporary culture?

In between, there are the voices of the students who participated in the various workshops and research groups during the residency. They were generous in their contributions and more of their writings can be browsed at: [www.emiogrecopc.nl](http://www.emiogrecopc.nl), see 'forum'.

So as not to let the outcome of this collaboration evaporate, this selection of our findings was committed to paper. Not as a definitive conclusion, not as a final judgment, but as a basis for further dialogue.

by / door Ingrid van Schijndel and Jeroen Fabius  
Emio Greco | PC / Theaterschool, Amsterdam  
School of the Arts

Since January 2003 Emio Greco I PC have hosted a series of Salons. In the course of this series various questions on the context of a small contemporary dance company came to the fore. The residency at the AHK provided a platform where different activities were interlinked and were used as source materials for, and direct feedback on, the three Salon sessions that took place during the residency. Ingrid van Schijndel, who for several years worked as publicist for Emio Greco I PC, initiated the Salon series and was closely involved in the residency program. Here she reflects on the residency Salons within the context of the entire series.

Sinds januari 2003 presenteert Emio Greco I PC een serie Salons. In de loop van deze serie kwamen diverse vragen over de context van een kleine, hedendaagse dansgroep aan bod. De *residency* aan de AHK bood een platform waar verschillende activiteiten samenkwamen en werden gebruikt als basismateriaal voor, en direct commentaar op de drie Salon sessies die tijdens deze *residency* plaatsvonden. Ingrid van Schijndel, die als publiciste enkele jaren werkte voor Emio Greco I PC, was mede initiator van de Salon-serie en nauw betrokken bij het programma van deze *residency*. Hier reflecteert zij op de Salons die plaatsvonden tijdens het verblijf aan de school, in de context van de hele serie.

# Dance and Discourse

## Reflections from the Practice: the Salon series of Emio Greco I PC

### Dans en Vertoog

#### Reflecties uit de praktijk: de Salon-serie van Emio Greco I PC

by / door Ingrid van Schijndel

In January 2003, dance company Emio Greco I PC initiated a series of informal gatherings devoted to discussing and debating dance. The impulse that generated this initiative was a strongly felt inability to equate new developments in movement with the ability to verbalize those developments: the apparent lack of a shared frame of reference among dance professionals and the vacuum that exists between 'conceptual' and 'formal' dance in the contemporary field. The overall theme chosen for the Salons was taken from the question posed by André Lepecki<sup>2</sup>:

*"Where can dance come to rest after it has been done? Where does dance move to? And how is it revived in the memory during writing? The issue of the fate and the purpose of dance, of its*

In januari 2003 startte Emio Greco I PC een serie van informele bijeenkomsten, gewijd aan discussie en debat over dans. De impuls waaruit dit initiatief voortkwam was een sterk gevoel van onmacht om nieuwe ontwikkelingen in beweging als zodanig te verwoorden: het ogenschijnlijke ontbreken van een gedeeld referentiekader onder danscritici, journalisten en makers, en het vacuum dat schijnt te bestaan tussen 'conceptuele' en 'formele' dans in het hedendaagse domein. Het overkoepelende thema dat werd meegegeven aan de Salons werd ontleend aan de vraag die eerder werd opgeworpen door André Lepecki<sup>2</sup>:

*"Waar kan de dans een rustplaats vinden wanneer hij gedanst is? Waar gaat de dans heen? En*

<sup>2</sup> André Lepecki (New York) is essayist, dramaturge and critic. He is Assistant Professor in the Department of Performance Studies at New York University.

<sup>2</sup> André Lepecki (New York) is essayist, dramaturg en criticus. Hij is assistent Professor aan de Faculteit Performance Studies aan de New York University

*hoe wordt hij weer opgeroepen in het geheugen tijdens het schrijven erover? De kwestie van het lot en het doel van de dans, van zijn zoektocht en overtuiging is bijkomstig aan die van onze beperkte perceptie, de blindheid van het oog dat de dans alleen waarneemt als een puur fysieke manifestatie."*

Het doel van de – voortgaande – Salons is om actief mee te denken over de manieren waarop, zoals Lepecki het zegt, de dans een rustpaats kan vinden; om ter discussie te stellen hoe dit gebeurt (of niet gebeurt) en een frisse impuls te geven aan de ontwikkeling van een nieuw discours. Voorts is het van belang om te vertrekken vanuit de ervaring en de expertise van de dansmaker in nauw verband met de praktijk van het dans maken. Dit nauwe verband heeft niet alleen zijn weerslag op de aangesneden kwesties, maar ook op de context waarbinnen dit plaatsvindt, en ook op de plek van de reflectie. Rondreizend met de Salons, is Emio Greco I PC's praktijk van onderzoeken nomadisch van aard. Hun tourneeagenda, de plaatsen die zij aandoen en de situaties die zij aantreffen bepalen de koers die de Salons nemen. Maar al bepaalt het reisschema van Emio Greco I PC de richting, dan wil dat nog niet zeggen dat de Salons louter op de eigen praktijk reflecteren. De opzet van de Salons is om de vragen die voortkomen uit de eigen praktijk als beginpunt te nemen van waaruit zij de confrontatie aangaan met kwesties die het bredere terrein van dans (en theater-) uitvoering betreffen. Van belang hierbij is het groeiende netwerk van denkers, schrijvers, en kunstenaars uit andere disciplines, die betrokken zijn geraakt bij de Salons en door wie de *Dance and Discourse* onderwerpen hun weg vinden naar een breder publiek.

De eerste Salon (januari 2003) vond plaats in het Amsterdamse Universiteitstheater en bracht journalisten en redacteurs van verschillende Nederlandse kranten bijeen. Jeroen Peeters (Vlaams danscriticus en dramaturg) was uitgenodigd om de discussie te openen met een bespiegeling over de praktijk van het schrijven over dans. Het resultaat was een academisch essay waarin Peeters de stilzwijgende aanna-

*quest and its conviction is coincidental to that of our limited perception, the blindness of the eye which sees dance as a purely physical manifestation."*

The goal of the - ongoing - Salons is to actively interfere in the ways in which, as Lepecki puts it, dance comes to rest; to question the ways in which this happens (or does not happen) and to contribute to the development of new discourse. The aim is, furthermore, to start from the experience and expertise of the dance maker in close connection with the practice of dance making. This close connection not only affects the issues addressed, but also the context in which this happens, as well as the place where reflection takes place. Touring with the Salons, Emio Greco I PC's reflective practice is nomadic. Their professional itinerary, the places they go to and the situations they encounter are what define the course that the Salons will take. However, although Emio Greco I PC's itinerary defines the course, this does not mean that the Salons are merely reflective on their personal practice. The aim of the Salons is to take the questions that arise from their personal professional experience as a point of departure from which to engage with issues that concern the wider field of dance and (theatre) performance. Important in this respect is the growing network of associated thinkers, writers, performers and the like, who are actively involved in the Salons and through whom the *Dance and Discourse* topics propagate to find a wider audience.

The first Salon (January 2003) took place in the University Theatre in Amsterdam and brought together journalists and editors from several Dutch newspapers. Jeroen Peeters (Flemish dance critic/dramaturge) was invited to open the discussions by reflecting on the practice of writing on dance. The result was an academic essay in which Peeters questioned the implications and presuppositions that are often at work in dance writing. He also presented some suggestions for an alternative approach.

The academic nature of Peeters' lecture met with quite a bit of resistance from the critics and editors that made up the forum. Newspapers are



mes en vooronderstellingen aan de orde stelde die veelal een rol spelen bij schrijven over dans. Tevens deed hij interessante suggesties voor een alternatieve benadering.

De academische aard van Peeters' voordracht stuitte echter op nogal wat weerstand van de recensenten en redacteurs die het forum vormden. Kranten zijn niet de plaats voor zulke academische bespiegeling, stelden zij, en bovendien, het probleem met danskritiek in Nederland is niet het tekort aan een toereikend discours of productieve kritische strategieën, maar eerder het gebrek aan goede schrijvers en een gebrek aan interessante dansvoorstellingen – met name sinds 1995.

Los van de overduidelijke anti-intellectuele sentimenten van de critici die bij de Salon aanzaten, en hun klaarblijkelijke gebrek aan belangstelling voor werk dat na 1995 is gemaakt, gaf deze discussie een mooie voorzet voor waar het bij de Salons om zou gaan: de dialoog opstarten, het vacuüm opvullen, het referentiekader definiëren en bovenal, om nieuwe woorden te vinden.

De conclusies die uit de Amsterdamse bijeenkomst werden getrokken vormden de vragen die meegenomen werden naar Parijs voor de tweede Salon. Deze werd gehouden tussen de voorstellingen van Emio Greco I PC in het Théâtre de la Ville in. Kleiner van opzet en minder formeel, vond deze bijeenkomst onderdak in huiselijke kring bij de oprichters van de King's Fountain, Barbara Watson en Henry Pillsbury. Deze Salon nam de vorm aan van een Parijse werklunch, waarbij in grove lijnen de situatie werd geschetst van de Franse danskritiek die op meer dan één manier het tegenovergestelde bleek te zijn van de Nederlandse situatie. De Franse journalist Laurent Goumarre noemde ook het jaar 1995, maar voor hem markeerde dit jaartal het moment waarop de dans weer aantrekkelijk begon te worden. Voor Goumarre verschoof de dans, met het werk van Charmatz, Bel en Le Roy richting performance, maar dan een performance die kan worden verstaan als een gelaagde tekst, die daarmee afstand neemt van de pure vormelijkheid van de dans.

De daaropvolgende Salon kwam in New York bijeen (mei 2003) en richtte zich op de politieke

not the place for such academic reflection, they argued, and the problem with dance criticism in the Netherlands is not the lack of adequate discourse or productive critical strategies, but rather a lack of good writers as well as a lack of interesting dance performances – particularly after 1995.

Notwithstanding the obvious anti-intellectual sentiments of the critics present at the Salon, as well as their apparent lack of interest in work made after 1995, the discussion did provide a good kick-off for what the Salons were to be about: to start up dialogue, to fill the vacuum, define the references, and most of all, find new words.

The conclusions drawn from the Amsterdam meeting became the questions that were taken to Paris, and the second Salon, that was held in between Emio Greco I PC performances at the Théâtre de la Ville. Smaller in scale and less formal, this meeting was hosted 'chez soi' by the King's Fountain's founders Barbara Watson and Henry Pillsbury. This Salon was formatted around a Parisian lunch during which a picture of the French situation was drawn that appeared to be the reverse of the Dutch situation in more ways than one. French journalist Laurent Goumarre, too, mentioned the year 1995, yet to him this year marked the moment that dance began to be appealing again. For Goumarre, with the work of Charmatz, Bel and Le Roy, dance shifted towards performance, a performance that can be read as a layered text, moving away from the pure formality of the dance.

The next Salon met in New York (May 2003) and addressed the political aspects (as well as their financial implications) of newspaper reviews, and explored the parallels between the respective situations of contemporary dance and contemporary music. This Salon was followed by one in Vienna (July 2003), in which a series of dialogues was set up between two dancers, two choreographers and two writers. Helmut Ploebst<sup>3</sup>, who moderated the dialogues, made the following observation which can serve as a sum-

<sup>3</sup> Helmut Ploebst (Vienna) is a dance dramaturge, freelance critic and editor of several publications.

mary of the most important conclusions of this Salon:

*“If dance practice and dance discourse have any particular potential, it must be their subversive power: to undermine by means of bodily practices the agendas of commercial and other cultural industries inscribed on our bodies.”*

What he proposes is to no longer speak about dance discourse, but rather, about a new discourse of the body. Not looking to ‘emancipate’ dance or its position, but to explore the potential of dance as a site where the body can begin to generate new meaning.

For the reprise of the trilogy *Fra Cervello e Movimento* (created 10 years earlier) the Salon returned to Amsterdam (October 2004), this time to Frascati/De Brakke Grond. This Salon addressed the realities of the current and practical context of a small dance company, as well as Dutch art politics, and the future of dance within this particular context. A recurring motive in this Salon was the importance of repertoire in the context of contemporary experimental dance, as well as the related question: What do we want to pass on? And if we can begin to determine that, then how do we pass it on?

These questions were further explored during Emio Greco I PC’s period as artists in residence at the Amsterdam School of the Arts (AHK, 2005). Three Salons were planned as part of the residency project, a mini cycle devoted to questions of passing on or transferring knowledge. These Salons were accompanied by other activities, such as workshops and workgroups on reconstruction and notation. The third Salon, which concluded their period as artists in residence, took place at *The Anatomical Theatre Revisited*, a conference that was held at the University of Amsterdam in April 2006. The starting point for this Salon was Bertha Bermudez’ research on dance notation and recording. Bermudez’ project centers on the question of how to accurately notate or record Emio Greco I PC’s work, in much of which she has performed herself. At first sight, this may seem a very practical question, yet its philosophical implications are not simple at all and take us back to André

aspecten (alsmede de financiële implicaties) van krantenrecensies en onderzocht de parallellen tussen de situaties van respectievelijk hedendaagse dans en hedendaagse muziek. Deze Salon werd gevolgd door één in Wenen (juli 2003), waar een reeks dialogen werd opgezet tussen twee dansers, twee choreografen en twee schrijvers. Helmut Ploebst<sup>3</sup>, die de dialogen voorziet, gaf het volgende commentaar, dat kan dienen als samenvatting van de belangrijkste conclusie van deze Salon:

*“Als de danspraktijk en het discours over dans enig specifiek potentieel hebben, dan is dat haar subversief vermogen: om middels een fysieke praktijk de verborgen agenda’s te ondermijnen van de commerciële en andere culturele industrieën die hun stempel drukken op ons lichaam.”*

Wat Ploebst hiermee feitelijk voorstelt is niet langer te spreken over een dansvertoog maar eerder over een nieuw vertoog van het lichaam. Het zoeken is niet naar het ‘emanciperen’ van de dans, noch haar positie, maar naar het exploreren van dans als een plek waar het lichaam nieuwe betekenissen kan genereren.

Voor de reprise van de trilogie *Fra Cervello e Movimento* (10 jaar eerder gemaakt) keerde de Salon terug naar Amsterdam (oktober 2004), ditmaal naar Frascati/De Brakke Grond. Deze Salon richtte zich op de realiteit van de actuele en praktische context van een klein dansgezelschap, maar ook op de Nederlandse kunstpolitiek en de toekomst van dans binnen deze specifieke context. Een terugkerend motief tijdens deze Salon was het belang van repertoire in de context van hedendaagse experimentele dans en de daarmee verbonden vraag: Wat willen we doorgeven? En als het al lukt om een begin te maken dat te bepalen, hoe geven we het dan door?

Deze vragen werden verder verkend tijdens het verblijf van Emio Greco I PC aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK 2005) als *artists in residence*. Drie Salons werden gepland als onderdeel van het *residency*

<sup>3</sup> Helmut Ploebst (Wenen) is dansdramaturg, free-lance criticus en schrijver van diverse publicaties.

project, een mini-cyclus gewijd aan vragen over het doorgeven of overdragen van kennis. Deze Salons gingen vergezeld van andere activiteiten zoals workshops en werkgroepen over reconstructie en notatie. De derde Salon van deze reeks, die tevens de periode als *artists in residence* afsloot, vond plaats tijdens *The Anatomical Theatre Revisited* (een conferentie die werd gehouden in april 2006 aan de Universiteit van Amsterdam). De inzet voor deze Salon was het onderzoek van Bertha Bermudez over notatie en registratie. Bermudez’ project draait om de vraag hoe het werk van Emio Greco I PC, waarin zijzelf veelvuldig heeft opgetreden, kan worden genoteerd of geregistreerd. Op het eerste gezicht mag dit een zeer praktische vraag lijken, maar de filosofische implicaties zijn allesbehalve eenvoudig en brengen ons terug bij de vraag van André Lepecki die aan het begin van deze tekst werd geciteerd: *“Waar kan de dans rusten wanneer zij gedanst is?”* Wat is het dat wij in dansnotatie een rustplaats willen bieden? Wat noteren we precies wanneer we dans noteren? Wat gebeurt er wanneer we willen definiëren wat dans is (om het te kunnen noteren) en hoe verhoudt zich deze definitie tot de praktijk van de uitvoering van dans, of het aanschouwen daarvan?

De *residency* heeft de mogelijkheid geboden om aanzetten te doen die nu op verschillende niveaus een vervolg krijgen: Bertha Bermudez vond in Scott deLahunta een onderzoekspartner voor het Notatieproject. Door hun gezamenlijk netwerk bijeen te brengen, wisten zij een interdisciplinair team aan het project te binden van specialisten uit verschillende onderzoeksterreinen, waaronder (ontwerpen van) interactieve media, film, bewegingsanalyse, cognitie en dansnotatie.

De Salonsessies aan de Hogeschool formuleerden voorzichtig een nieuw curriculum voor dansstudenten: een specialisatie “DansSchrijven”. “Reflectie en Schrijven over Dans”, een programma dat de grenzen overbrugt tussen de universiteit en de academie, maakt nu deel uit van een samenwerking van de gesprekspartners die deelnamen aan deze Salon bijeenkomsten.

Lepecki’s question quoted at the beginning of this text: “Where does dance come to rest after it has been done?” What is it we want to ‘put to rest’ in dance notation? What exactly do we notate when we notate dance? What happens when we want to define what dance is (in order to be able to notate it) and how does this defining relate to the practice of performing dance, or of watching it?

The residency offered opportunities that are currently followed up on different levels: Bertha Bermudez found in Scott deLahunta a research partner on the Notation Project. Broadening their mutual networks, they have now involved an interdisciplinary team of specialists in the project from different research fields, including interactive media design, filmmaking, gesture analysis, cognition and dance notation.

The salon sessions at the school, tentatively formulated a new curriculum for dance students: a “Dance Writing” specialization. “Reflection and writing on dance”, a program crossing the boundaries between the university and the academy is now part of a shared agenda of the partners that gathered at these Salon meetings.

The exploration of the workshop *Double Skin/Double Mind*, in the context of the school, with teachers and students of different specializations participating, was also the preparatory ground for filmmaker Maite Bermudez. In Vienna, she later made the film documentary *Double Skin/Double Mind*, partly facilitated by The Amsterdam School of the Arts, as an extended activity of the residency.

With the Salons *Dance & Discourse*, structurally involving writers, philosophers and artists from different disciplines in their own practice, and taking up a residency at the School, Emio Greco I PC present a model for generating reflection on contemporary dance in a way that literally moves alongside dance practice. Instead of leaving reflection to critics and academics, they actively engage in the production of reflection on dance. In doing so, they represent a new

generation of dance makers that, instead of being mere subjects of reflection, politics, and eventually history, present themselves as partners in the dialogue, actively engaging themselves with questions of vocabulary, reflection, dance criticism, dance education, art policy and the future direction of dance.

Papers written for the Salon meetings can be downloaded from: [www.emiogrecopc.nl](http://www.emiogrecopc.nl), see 'words on dance'.

An internet forum on the residency with student and teacher responses was created at: [www.emiogrecopc.nl](http://www.emiogrecopc.nl), see 'forum'.

De verkenning van de workshop *Double Skin/ Double Mind* in de context van de Hogeschool, waaraan docenten en studenten van verschillende specialisaties deelnamen, vormde ook de voorbereidingsgrond voor filmmaker Maite Bermudez. In Wenen maakte zij later de documentaire *Double Skin/Double Mind*, deels gefaciliteerd door de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten als een spin-off van de *residency*.

Met de Salons *Dance & Discourse*, het aangaan van de *residency* aan de Hogeschool én het structureel bij hun eigen praktijk betrekken van schrijvers, filosofen en artiesten uit verschillende disciplines, biedt Emilio Greco I PC een model voor het genereren van reflectie op moderne dans, op een manier die letterlijk zij aan zij gaat met de danspraktijk. In plaats van de beschouwing aan de recensenten en academici over te laten, houdt zij zich actief bezig met het genereren van noties over dans. Hiermee vertegenwoordigt zij een nieuwe generatie van dansmakers die, niet langer enkel onderwerp is van reflectie, politiek, of uiteindelijk, de geschiedenis. Zij presenteert zichzelf daarentegen als volwaardig partner in dialoog en is actief betrokken bij vragen over vocabulair, reflectie, danskritiek, dansonderwijs, kunstbeleid en de toekomstige richting van dans.

Teksten die voor de Salonbijeenkomsten werden geschreven zijn te downloaden van: [www.emiogrecopc.nl](http://www.emiogrecopc.nl), zie 'woorden over dans'. Een internetforum over de *residency* met reacties van studenten en docenten is te vinden op: [www.emiogrecopc.nl](http://www.emiogrecopc.nl), zie 'forum'.



#### **Silke Mehler: intensities**

Tension is created by the relationships between the dancers. They are like magnets; they connect while they stay free in focus, whether they are very close or far away from each other. All these aspects of the dance support an intense experience of the performance. You can feel the urge of communication, a liberation of the inside in that moment of letting the breath stream through. I nearly see an osmosis happening between the concentration within the dancers and their surroundings, the space.



**Jeroen Fabius is coordinator of Dance Unlimited (a post-graduate course in choreography and new media, at the Theaterschool Amsterdam). He was project co-ordinator of the artist in residency program at the Theaterschool. Closely involved in the residence period, he reflects on some of the key concepts proposed in the residency period and on the practice of the company itself.**

Jeroen Fabius is coordinator van Dance Unlimited (een master-opleiding choreografie en nieuwe media bij de Theaterschool, Amsterdam). Hij was projectleider van het *artist in residence* programma aan de Theaterschool. Terugkijkend op de *residency* periode, waar hij zeer nauw bij betrokken was, reflecteert hij op een aantal van de concepten die zijn voorgesteld tijdens de *residency* en op de praktijk van het gezelschap zelf.

# Looking Back, Transfer and Collectivity

Terugkijken, overdracht en collectiviteit

by / door Jeroen Fabius

A Company in the house. For the month of March 2005, EG I PC was in our midst, making dance. What could be more obvious than to have dance-making in the building, and for purposes other than those geared toward strictly educational aims and structures? In November 2004, when we met to discuss the residency, it was clear that the Theaterschool should invite EG I PC to share questions from their artistic practice with the School. This would provide an inside view of a professional company that is rarely achieved within this building. For me, this has meant a year and a half of dialogues with various EG I PC members. Their questions about repertoire, reconstruction and transfer of cultural knowledge have been inspiring ways to look at their own practice within their dance company.

In November 2004, EG I PC organized a Salon around questions of contemporary repertoire. I was trying to find out what artistic motives drove Emilio Greco and Pieter C. Scholten to ask these questions. I understood their point that contemporary arts subsidy systems do not allow space for both making new work, and keeping up rep-

Een gezelschap in huis. De maand maart in 2005 was EG I PC in ons midden, dans aan het maken. Wat ligt meer voor de hand dan dans maken in het gebouw, en voor andere dan strikt onderwijsdoelen en structuren? In november 2004 toen we elkaar over de residency spraken was het duidelijk dat de Theaterschool EG I PC zou uitnodigen om vragen te delen vanuit de artistieke praktijk binnen de school. Dit zou een mogelijkheid bieden een kijkje te nemen bij een professioneel gezelschap zoals dat zelden mogelijk is binnen het gebouw. Voor mij heeft dit anderhalf jaar dialoog opgeleverd met verscheidene leden van EG I PC. Het was inspirerend om te kijken naar hun vragen over repertoire, reconstructie en overdracht van culturele kennis, binnen de eigen praktijk van het dansgezelschap.

In november 2004 organiseerde EG I PC een Salon rond vragen over eigentijds repertoire. Ik probeerde erachter te komen welke artistieke motieven Emilio Greco en Pieter C. Scholten dreeven om deze vragen te stellen. Ik begreep het punt dat het eigentijdse subsidiestelsel voor de kunsten geen ruimte laat voor zowel het creëren van nieuw werk, als het onderhouden van reper-

toire. En, vervolgens, dat de praktijken van de laatste 30 jaar in dans zelden gedocumenteerd en gearhiveerd worden, en dus voor onze ogen zullen verdwijnen. Dat huidige documentatiemethoden niet toereikend zijn om zaken vast te leggen waar het eigentijdse makers om gaat. Ik begrijp dat het werk van EG I PC met name een uitdaging vormt voor formele opvattingen over documentatie en notatie. En ik stel de inzet op prijs waarmee Bertha Bermudez Pascual<sup>4</sup> haar taak opvat om documentatie en notatie strategieën te onderzoeken. In de tussentijd bleef veel ongezegd. Hoe zat het dan met het werk, daar kreeg ik geen antwoorden op. Een aanleiding tot de vragen was, natuurlijk, het tienjarige jubileum van EG I PC en het zien van de verzamelde werken uit die periode. Ik was geïnteresseerd hoe de vragen over notatie, repertoire en reconstructie gerelateerd waren aan hun artistieke vragen van dat moment. Waarom wilden zij een statement, een 'state of the union' verklaring? Wat voor relatie met geschiedenis impliceert dat, en wie zou dat statement dan moeten maken, als zij het zelf niet doen? Of zij zelf te druk waren, of dat ze een poging deden anderen uit te dagen om het grote gebaar te doen, was mij niet altijd duidelijk. Aan de ene kant zoekt EG I PC naar de aandacht van denkers voor hun werk. Maar ze zijn ook kritisch over deze denkers, en lijken een koppige overtuiging te hebben om aan hun eigen manier van omgaan met de dingen vast te houden.

Gedurende het jaar werkte ik samen met Bertha en we hebben vaak gesproken over de groep, dat leerde me veel over de innerlijke werking van het gezelschap. Eén van mijn vragen ten aanzien van de discussie over repertoire, notatie en overdracht, betreft het idee van cultuur en cultiveren van gemeenschap. Het leek me dat ik geen directe antwoorden kreeg, maar wel door de praktijk. Ik wil de notie van cultiveren van collectiviteit voorstellen in relatie met het idee van overdracht. Volgens Irit Rogoff:<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Bertha Bermudez danste bij Emilio Greco I PC van 1998 tot begin 2005 (voordien bij William Forsythe, Nacho Duato o.a.). Op dit moment is zij researcher bij EG I PC.

<sup>5</sup> Irit Rogoff is Professor Visual Cultures aan het Goldsmith's College, London.

ertoire. And, consequently, that the practices of the last 30 years in dance rarely get documented and archived, and thus will disappear before our eyes. Likewise, that present methods of documentation are inadequate for documenting the issues that concern many contemporary makers. I understood that the work of EG I PC, in particular, challenges formalist notions of documentation and notation. And I appreciated the zeal with which Bertha Bermudez Pascual<sup>4</sup> approaches her task of researching strategies for notation. Meanwhile, much was left unsaid. What aspects of the work then, did I not get answers about? These questions were prompted, of course, by EG I PC's 10th anniversary and seeing the collected works from that period. I was interested in how the questions of notation, repertoire and reconstruction were related to their artistic questioning at this moment. Why did they want a statement, a 'state of the union' address? What kind of relationship to history does that need imply, and who is supposed to make that statement, when they themselves do not? Whether they were too busy themselves, or were attempting to provoke others into doing the grand gesture, was not always clear to me. On the one hand, EG I PC seeks out the attention of thinkers for their work. But they are also critical of such thinkers, and seem to show a stubborn conviction of sticking to their own ways of dealing with things.

I worked together with Bertha over the year and we spent time talking about the group, which taught me a lot about the inner workings of the Company. One of my questions about the discussion on repertoire, notation, and ideas of transfer concerns the notion of culture and the cultivation of a community. It seemed to me that I was not getting answers directly, but rather through practice. I wanted to propose the notion of cultivating collectivity as vital in relation to the notion of transfer. According to Irit Rogoff:<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Bertha Bermudez danced with Emilio Greco I PC from 1998 until the beginning of 2005 (before that with William Forsythe, Nacho Duato o.a.). At this moment she is researcher with EG I PC.

<sup>5</sup> Irit Rogoff is Professor of Visual Cultures at Goldsmith's College, London.

“Collectivity is something that takes place as we arbitrarily gather to take part in different forms of cultural activity such as looking at art. If we countenance that beyond all the roles that are allotted to us in culture – roles such as those of being viewers, listeners or audience members in one capacity or another – there are other emergent possibilities for the exchange of shared perspectives or insights or subjectivities – we allow for some form of emergent collectivity. Furthermore that performative collectivity, one that is produced in the very act of being together in the same space and compelled by similar edicts, might just alert us to a form of mutuality which cannot be recognized in the normative modes of shared beliefs, interests or kinship.

To speak of collectivities is to de-nativise a community, to argue it away from the numerous essential roots of place and race and kinship structures that have for so long been the glue that has held it together.” (www.mode05.org)

How is this collectivity fostered, what is this commitment that I see in the dancers, and particularly Bertha, about? It is challenging to think how a traditional way of transferring knowledge from choreographer to dancers works within this Company, as it has done for aeons, through the daily practice of working together, through the rhythm of making new works, and of picking up older works.

From Bertha I learned how the notion of transfer became important for Emio. He has been the central figure in many choreographies, he is now gradually stepping back. He started his career as a solo performer, collaborating with Pieter. Between the two of them there is already an interesting mode of transfer going on, between movement and words, between choreography and scenography, between dancing and music, between two people. Through the years and through the growth of the company, Emio started to create means of communicating ideas about movement and the body to the dancers. The warm-up is essential for that. Now there is a filmed documentary and so, by and by, the concepts take on more and more substance. In the structure of the workshop *Double Skin/Double Mind*, each part has a purpose, and is

“Collectiviteit is iets dat plaats vindt als we willekeurig samen komen om deel te nemen aan verschillende vormen van culturele activiteit zoals het kijken naar kunst. Naast alle rollen die ons toebedeeld worden in cultuur – rollen zoals die van kijkers, luisteraars of leden van het publiek in één of andere vorm – zijn er andere mogelijkheden voor de uitwisseling van gedeelde perspectieven of inzichten, of subjectiviteiten – die we onderscheiden als we oog hebben voor vormen van ontwikkelende collectiviteit. Daarnaast is er nog een performatieve collectiviteit, een die geproduceerd wordt door de handeling zelf van het samenzijn in dezelfde ruimte en door hetzelfde decreet gestuurd worden, deze kunnen ons opmerkzaam maken voor vormen van wederkerigheid die geen deel zijn van normatieve vormen van gedeeld geloof, belang of verwantschap. Het spreken van collectiviteit, is het ont-nemen van inheemsheid aan gemeenschap, het weg redeneren van de talloze essentiële wortels van plaats, ras en verwantschapsstructuren die zolang de lijm geweest zijn die het samen heeft gehouden.” (www.mode05.org)

Hoe wordt die collectiviteit gevoed, wat is die toewijding die ik zie in de dansers, en met name Bertha? Het is een uitdaging om erover na te denken hoe traditionele wijzen van overdracht van kennis door choreografen aan dansers werkt in dit gezelschap, zoals het altijd gedaan heeft, door de dagelijkse praktijk van het samenwerken, door het ritme van het maken van nieuw werk, en het hernemen van ouder werk.

Van Bertha begreep ik hoe het idee van overdracht belangrijk geworden is voor Emio. Hij was de centrale figuur in veel choreografieën, en nu doet hij geleidelijk een stap terug. Hij is zijn carrière begonnen als solo performer, in samenwerking met Pieter. Tussen hun tweeën is al een interessante vorm van overdracht gaande, tussen beweging en woorden, tussen choreografie en scenografie, tussen dans en muziek, tussen twee mensen. Door de jaren heen en door de groei van het gezelschap is Emio begonnen om middelen te creëren om ideeën over beweging en het lichaam aan dansers te communiceren. De warm-up is daar essentieel voor. Nu is er een gefilmde documentaire en daardoor krijgen de

concepten meer en meer substantie. Binnen de structuur van *Double Skin/Double Mind* heeft elk onderdeel een doel, en is door het gezelschap geformuleerd, een voorbeeld van de eerste vier:

– “Ademen is een manier van geven, een vehikel van informatie waarmee je de situatie van je lichaam naar buiten brengt.

– Springen betekent deconstructie ten dienste van reconstructie. De intensiteit stimuleert fysieke kracht, verzet, regeneratie en herziening van energie. Het doel is om geen lichaam te hebben.

– Expansie is een verdere ontwikkeling van Ademen en Springen waarin de eerste persoonlijke keuzes gemaakt zijn. Het hangt van de kritische aanpak van de dansers af om te gebruiken wat aanwezig is en tegelijkertijd er niet tevreden mee te zijn.

– Belichaming is een geleidelijke afname van lengte en gewicht, het uitoefenen van de vaardigheid om tijd en ruimte te bepalen en controleren met de behoefte om de buitenkant te onderzoeken.”

Deze principes getuigen van een proces van intensieve dialoog tussen taal en beweging, en kunnen getraceerd worden zowel in het corpus van choreografische werken als in geschriften zoals hun eerste manifest, “De zeven noodzakelijkheden” en A. van den Braembussche’s *It’s life Jim* over de trilogie *Fra Cervello e Movimento*. In de tussentijd neemt Emio geleidelijk een stap terug als performer en gebeuren er nieuwe dingen in het overdrachtsproces dat gaande is tussen Emio en de dansers. Ik ben gefascineerd hoe de thema’s verschuiven, hoe vrouwelijke figuren een belangrijke rol spelen in de nieuwe stukken, hoe Emio alleen gemaskerd verschijnt zoals in *Double Points: Hell*.

Kan de praktijk zelf gezien worden al een levend archief, een collectiviteit van dansers door wie het werk geleefd wordt en bewaard wordt, die ervaringen delen en bijdragen aan ontwikkelingen van het werk? Dat stelt hele andere vragen aan Bertha’s notatieproject als strategie voor behoud en overdracht. Hier gaat het over hoe Emio les geeft in zijn ideeën, hoe Bertha Bermudez en Barbara Meneses het werk overdragen, nl. hoe overdracht gebeurt in het delen van de kennis

defined by the company. Here is an example of the first four:

– “Breathing is a way of giving, a vehicle of information in which you project the state of your body.

– Jumping means deconstruction for the sake of reconstruction. Its intensity encourages physical strength, resistance, regeneration and re-consideration of energy. It represents the aim of not having a body.

– Expanding is a further development of Breathing and Jumping in which the first personal choices are taken. It depends on the dancers’ critical approach to use what is available and at the same time not to be satisfied with it.

– Incorporation is a gradual decrease of length and weight, exercising the ability of control and measure of time and space with the need to explore the outside.”

These principles show a process of intense dialogue between language and movement, and can be traced both within the corpus of choreographic works and in writings such as their initial manifest, “The seven necessities”, and A. van den Braembussche’s treatise *It’s life Jim* on the trilogy *Fra Cervello e Movimento*. Meanwhile, Emio is gradually stepping back as a performer and new things are happening in the transfer process that goes on between Emio and the dancers. I am fascinated with how the themes of the works are shifting, how feminine figures play an important role in the new pieces, how Emio only appears masked, as in *Double Points: Hell*.

Can the practice itself be seen as a living archive, a collectivity of dancers through whom the work is lived and preserved, who share experiences and contribute to developments of the work? That poses very different questions to Bertha’s project of notation as a preservation and transfer strategy. Here we are talking about how Emio teaches his ideas, and how Bertha Bermudez and Barbara Meneses teach the work, i.e. how transfer happens in the sharing of the knowledge through the workshops, through the extension of the work from its source. The source? Is it possible to speak about a source? Is it possible to speak of Emio as the source, without Pieter,

without the dancers? Here we are talking about social processes of a collectivity that is created in the practice. They say it takes a year for dancers to really start to live in the work. In that year the physical and mental practices start to sink in and become embedded in the subjectivity of the dancers.

Students in the School were wondering what that was about. How one could immerse oneself in, as they perceived it, the world of someone else? For them, the issues of the body and personal identity are strongly linked. In the performance by fourth year student at the School for New Dance Development Pere Gay I Faura, Tina Valentan phrased it like this: “meeting these techniques is like something enters into your body and leaves an effect... so either you want more or you forget about it...” Other students were wondering how the physical and the metaphysical were coming together in EG I PC's work through physical practices alone, without discussions and explanations. It was hard for them to conceive of abstract notions of the body that do not lead to easy, universalist, thinking, or of abstract notions that can be concrete in daily, physical practice.

There are many implicit practices in a dance company like EG I PC that are part of the conviction about what it takes to deal with the moving body. They can be seen as paradoxes, but also as an “ecology of knowledge practices,” to quote Brian Massumi<sup>6</sup>. This is not by going back to romantic notions of how dance companies are run, but by acknowledging the trust in an “intelligent body,” the intrinsic knowledge of the body. One can also look at how these knowledge practices materialize in the functioning of a dance company, and how this cultivates an ongoing process of “creating bodies”, through the new works, through the new dancers joining, through the workshops, the salons, and the writings. In this range of divergent processes there is an ethic of how the knowledge prac-

door workshops, door het verspreiden van het werk vanuit de bron. De bron? Is het mogelijk om van een bron te spreken? Is het mogelijk om te spreken over Emio als de bron, zonder Pieter, zonder de dancers? Hier gaat het over sociale processen van een collectiviteit die in de praktijk gecreëerd wordt. Ze zeggen dat het een jaar kost voor dancers om in het werk te gaan leven. In dat jaar beginnen de fysieke en mentale praktijken te beklijven en deel te worden van de subjectiviteit van de dancers.

Studenten van de school vroegen zich af waar dat over ging. Hoe kan iemand opgaan, zoals zij het opvatten, in de wereld van iemand anders? Voor hun waren de kwesties van het lichaam en persoonlijke identiteit nauw verbonden. In de voorstelling van vierdejaars student van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling Pere Gay I Faura, zei Tina Valentan het zo: “de ontmoeting met deze technieken is iets dat in je lichaam treedt en een effect achterlaat ...dus, of je wilt er meer van, of je vergeet het...”. Andere studenten vroegen zich af hoe het fysieke en het metafysische samen kwamen in het werk van EG I PC door de fysieke praktijken alleen, zonder discussie en uitleg. Het was moeilijk voor hun om zich abstracte noties van het lichaam voor te stellen die niet tot gemakkelijk, universalistisch, denken leiden, of abstracte noties die concreet kunnen zijn in dagelijkse fysieke praktijk.

Er zijn vele impliciete praktijken in een dansgezelschap als EG I PC die deel zijn van de overtuiging, wat er voor nodig is om met het bewegende lichaam om te gaan. Die kunnen gezien worden als paradoxen, maar ook als een ‘ecologie van kennispraktijken’, om Brian Massumi<sup>6</sup> te citeren. Dit betekent niet het teruggaan naar romantische concepties van hoe een dansgezelschap functioneert, maar een erkenning van een ‘intelligent lichaam’, de intrinsieke kennis van het lichaam. Men kan ook kijken hoe deze kennispraktijken vorm krijgen in het functioneren van een dansgezelschap, en hoe dit een steeds doorgaand proces cultiveert van het ‘creëren

van lichamen’, door de nieuwe werken, door de nieuwe dancers die bij het gezelschap komen, door de workshops, de salons, het schrijven. In dit bereik van uiteenlopende processen is er een ethiek hoe de kennispraktijken worden gedeeld, niet door correctie, maar, zoals het geval is bij Emio, door een korte weifeling en geduld, wachten om te zien hoe een beweging opgepakt wordt door een danser in een volgende poging. Het zit ‘m in het delen van het ademen, in het creëren van gezamenlijke ritmes; zoals Emio Teshigawara citeert, “de lucht in de ruimte wordt gedeeld.” Het zit ‘m in het creëren van discussiepanelen en Salons, waar woorden vragen delen over eigentijdse cultuur en maatschappij.

Die collectiviteit heeft ook plaatsgevonden op de school, op vele manieren die niet voorzien konden worden. Al deze activiteiten zijn deel van het behoud, het cultiveren van het werk van het gezelschap EG I PC, en zijn een indrukwekkende illustratie van de verrijkende activiteiten, de breedte van connecties en het denken dat gaande is in het gezelschap: haar eigen ecologie die bijdraagt aan toekomstige perspectieven. Om terug te komen op Rogoff, het gaat om de kwaliteit van wederkerigheid, een die vooruit kijkt naar de creatie van mogelijkheden, niet terug naar het handhaven van gemeenschappen. De breedte van de activiteiten die EG I PC ontwikkelt, creëert haar eigen overvloed en ruimte voor voeding op vele en vaak onverdachte en impliciete niveaus. Het was een waar genoegen om daar deel van te zijn op de Theaterschool.

tics are shared, not through correction, but, as is the case with Emio, through a little hesitation and patience, waiting to see how a movement is picked up by a dancer the next time around. It is in the sharing of breathing, in establishing common rhythms; as Emio quotes Teshigawara, “the air in the room is shared.” It is in the creation of discussion panels and Salons, where words share questions about contemporary culture and society.

That collectivity was also created in the School, in many ways that could not be predicted beforehand. All these activities are part of the preservation, the cultivation of the work of the company EG I PC, and are an impressive illustration of the wide-ranging activities and breadth of connections and thinking that goes on in the Company, its own ecology contributing to the development of further perspectives. To come back to Rogoff, the question lies in the quality of the mutuality that looks ahead to the creation of possibilities, not backwards towards maintaining communities. The breadth of activities that EG I PC employs creates its own excess, and space for nourishment on many, often unexpected and implicit levels. It was truly a pleasure to be part of that, in the Theaterschool.

<sup>6</sup> Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, London 2002

<sup>6</sup> Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, London 2002

From the start of the Salon series, Maaïke Bleeker has been actively involved in the debates organized by EG I PC, as a partner in the discussions and as moderator. She was asked to write a statement on dance an interdisciplinary practice for the Salon which was held at the Theaterschool in June 2005.

Maaïke Bleeker is vanaf het begin van de Salonserie actief betrokken geweest bij deze debattenreeks die EG I PC heeft georganiseerd, als gesprekspartner en ook als voorzitter. Haar werd gevraagd om een voorstel te schrijven over dans en interdisciplinaire praktijk voor de Salon die in juni 2005 bij de Theaterschool werd gehouden.

# Playing Chess on Stage

## Schaken op het toneel

by / door Maaïke Bleeker

How to define the position of dance at a time when dance itself seems to repudiate definition? And why? What is the use of trying to define this position now that many dance makers do not seem to care anymore about what dance is and what it is not? Why would we want to define the position of dance now that much of the most interesting work takes place at (or beyond) the borders that used to distinguish dance from other disciplines? In the performing arts, as Marijke Hoogenboom observes, "we have reached a point where we don't need to question interdisciplinarity anymore."<sup>7</sup> Interdisciplinarity is at the centre of artistic and theoretical practice.

On the other hand, isn't it about time to rethink the position of dance now that dance and dance makers are at the centre of new developments taking place at the crossing of various disciplines? Isn't it about time to claim a position for dance at the forefront of artistic and theoretical research? Isn't now the moment to argue for the possibilities and potential of dance to engage with urgent themes and questions explored by artists and researchers from a variety of backgrounds? How then to understand this position? What is involved?

These were some of the questions addressed

Hoe definieert men de plaats van dans in een tijd waarin de dans zelf iedere definitie lijkt af te wijzen? En waarom? Wat heeft het voor zin om deze plaats te definiëren, nu veel dansmakers zich niet langer lijken te bekommeren om de vraag wat wel dans is, en wat niet? Waarom zouden we de plaats van dans willen definiëren nu het meest interessant werk zich grotendeels afspeelt op de grenzen die de dans ooit afbakenden van andere disciplines? Zoals Marijke Hoogenboom opmerkt, "in de podiumkunsten hebben we een punt bereikt waarop we ons niet meer hoeven bezig te houden met interdisciplinaire kwesties."<sup>7</sup> Kruisbestuiving tussen disciplines neemt nu een centrale plaats in in de artistieke en de bespiegelende praktijk.

Maar anders bezien, is het niet juist tijd om de plaats van dans in herbeschouwing te nemen nu dans en dansmakers een centrale plaats innemen in de nieuwe ontwikkelingen die plaats hebben op het snijvlak van verschillende disciplines? Is het niet juist tijd om een plaats op te eisen voor dans voor het voetlicht van artistiek en theoretisch onderzoek? Is dit niet juist het moment om ervoor te pleiten dat de mogelijkheden en het potentieel van dans worden ingezet voor urgente thema's en kwesties die door kunstenaars en onderzoekers vanuit verschillende achtergronden worden verkend? Hoe moeten we deze plaats dan wel opvatten? Wat komt er zoal bij kijken?

<sup>7</sup> Marijke Hoogenboom: *Who's Afraid of Art Education?* Theater Frascati, May 18, 2005

<sup>7</sup> Marijke Hoogenboom: *Who's Afraid of Art Education?* Theater Frascati, 18 mei 2005



Sonja Pregrad:

### Movement and language / Assemblage / Shift

What is the process his dancers are passing through in order to learn, gain, engage in that process? I understand that next to learning the movement by copying, a lot of verbal information is exchanged and time is given to details, because they are the points in which the 'assemblage point' shifts. I take the expression from South American shamans who believe that it is a place where our perception is located. In our ways of living and reasoning we place it somewhere, so it dictates our reality. If it, by unexpected or physical activity, moves, our perception of reality changes, therefore what is possible for us and how we perceive the world also changes. My impression from working with the company is that the way of shifting is gentle, it works through time, exhaustion, rather than through shock.

during dance company Emio Greco I PC's salons *Dance & Discourse*, which took place during their period as artists in residence at the Amsterdam School of the Arts. A similar urge to both question and consolidate the position of dance within the field of artistic practice and academic research spoke from the conference *Wissen in Bewegung* in Berlin (20-23 April, 2006). Huge in scale (1700 participants) and, apart from some notable exceptions, German in orientation (which seemed first and foremost prompted by cultural political motives) *Wissen in Bewegung* claimed a position for dance at the forefront of artistic activity as well as upfront academic research. The conference also illustrated some of the difficulties that arise when it comes to determining what this position of dance actually is, as well as the anxieties surrounding such positioning.

Interesting in this respect was a remark by one of the keynote speakers of *Wissen in Bewegung*. After she had spoken about dance, science and knowledge in the most general of terms, an observant member of the audience, having carefully listened to her argument, extrapolated a specific implication and asked if this would be the kind of potential for dance and dance theory the speaker was aiming at. She replied that there are of course many different dance theories as well as many different types of dance and that, therefore, we should not generalize her claims. However true this may be, it seemed strange that she should use this warning against generalizations to ward off a question that actually asked for the opposite, namely to reflect on some specific implications of her very general remarks. What she warded off on the principle of not wanting to generalize was in fact a question of specification. Her refusal to be specific protected her claim for the potential of dance in general precisely by refusing to reflect on what the implications of her argument in any particular situation would be. As a result, her claims were emptied of critical potential just as dance was emptied of any concrete meaning. How to deal with this complicated relationship between the general and the specific when it comes to defining the position of dance today? How to negotiate the relationship between the potential of dance to be many things and the actual meaning of dance in any concrete situation? Could the

Dit waren enkele van de vragen die aan bod kwamen tijdens de *Dans & Vertoog* Salons van dansmakers Emio Greco I PC, gehouden tijdens hun periode als *artists in residence* aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Een vergelijkbare drang om de plaats van dans binnen de domeinen van kunstpraktijk en academisch onderzoek zowel te bevragen als te verstevigen sprak uit de conferentie *Wissen in Bewegung*, Berlijn (20-23 april 2006). Met haar enorme omvang (1700 deelnemers) en haar op een enkele belangwekkende uitzondering na Duitse oriëntatie (die bovenal door cultuurpolitieke motieven leek te zijn ingegeven), eiste *Wissen in Bewegung* een plaats op voor dans in de voorste gelederen van artistieke activiteit en vooruitstrevend academisch onderzoek. De conferentie illustreerde ook enkele moeilijkheden als het gaat om de vraag welke deze positie van dans feitelijk is, alsook de gevoeligheden die met een dergelijk plaatsing gepaard gaan.

Veelzeggend in dit opzicht was een opmerking van een van de themaspreekers van *Wissen in Bewegung*. Nadat zij over dans, wetenschap en kennis in de meest algemene termen had gesproken, bracht een oplettend lid van het publiek, die haar betoog nauwlettend had aangehoord, een specifieke gevolgtrekking naar voren en vroeg of deze het soort potentieel voor dans en danstheorie was waar de spreekster op doelde. Zij antwoordde dat er, uiteraard, veel verschillende danstheorieën zijn, evenals veel verschillende vormen van dans, en dat wij daarom haar voorstellen niet moesten generaliseren. Hoe waar dit ook mag zijn, het wekte bevreemding dat zij deze waarschuwing voor generalisaties inbracht om een vraag af te weren die juist om het tegenovergestelde vroeg, namelijk om van gedachten te wisselen over een paar specifieke implicaties van haar tamelijk algemene betoog. Wat zij afhield met een beroep op het principe dat zij niet wilde generaliseren, was feitelijk een vraag om specificatie. Haar weigering om specifiek te zijn beschermde haar claim m.b.t. het potentieel van dans in het algemeen nu juist door de weigering om in te gaan op de vraag wat de implicaties van haar betoog in een willekeurig concreet geval zouden zijn. Aldus raakten haar claims verstoken van kritisch potentieel, net zoals dans verstoken raakte van enige concrete betekenis. Hoe ga je om met deze complexe relatie tussen het algemene en het specifieke, waar het gaat om het definiëren van de plaats van dans in deze tijd? Hoe weeg je de verhouding tussen het potentieel van dans om veel dingen te zijn, en de feitelijke betekenis van

dans in enig concreet geval? Zou het zo kunnen zijn dat de danspraktijk zelf zich verzet tegen plaatsbepaling en *positionality* (plaatsbaarheid –tr), de hardnekkige neiging om de beweging uit het plaatje te halen en lichamen te reduceren tot posities op een cultureel graadnet van een overkoepelende ideologische structuur, waardoor zij van hun potentieel voor verandering worden beroofd? (Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, 2002).

Een zekere argwaan jegens plaatsbepalingen als vaststaand, bindend en bevorderlijk voor territoriale scheidslijnen was in veel bijdragen aan *Wissen in Bewegung* een terugkerend motief. In *Sans Papiers*, geleid door Peter Stamer, bijvoorbeeld, werd deelnemers de houvast ontzegd van hun papierwerk als stabiel en voorgekookt uitgangspunt voor interactie. In plaats daarvan werden zij uitgenodigd om zichzelf over te geven aan de openheid en dynamiek van een geïmproviseerde discussie. *Sans Papiers* was bedoeld om te dienen als een "vrij forum voor een beschouwelijke uitwisseling, waarin kennis niet wordt gelijkgesteld of verward met de individu die deze vertolkt" (citaat uit het programmaboekje). Een vergelijkbare wens om verder te gaan dan de vastigheid van het reeds bekende, sprak uit *Choreographic Modes of Work*, gemodereerd door André Lepecki en Myriam van Imschoot. Deelnemers werden onderworpen aan een voortgaand proces van ter discussie stellen van hun eigen werkwijzen. Tijdens de slotsessie van de conferentie beschreef een van de deelnemers haar ervaringen als een kruisverhoor tot op het punt waarop als enige uitweg een duik in het onbekende overbleef.

Een duik in het onbekende, zoveel maakte deze workshop wel duidelijk, wordt altijd gemaakt vanaf een specifieke plaats en het bevragen van de karakteristieken en impliciete aannames van deze specifieke plaats kunnen inderdaad een eerste stap zijn om deze plek achter te laten en voort te gaan. Binnen een culturele context die artistiek werk waardeert om zijn originaliteit, nieuw en afwijkend van wat er al was, kan dit wel degelijk een werkzame strategie blijken te zijn. De volgende stap zou dan echter moeten zijn, te onderkennen dat, ofschoon het onvoorspelbaar (tenminste in zekere mate) is hoe juist deze duik zal uitpakken en hoe hij zal worden opgevat door verschillende mensen in verschillende situaties, elk van deze opvattingen niet louter toevallig is. Een duik in het onbekende verkrijgt zijn betekenis tegen de achtergrond van wat (bewust en onbewust) bekend, aangenomen, gewenst is. Het vermogen van een be-

practice of dance itself be at odds with positioning and *positionality*, this persistent tendency to subtract movement from the picture and reduce bodies to positions on a cultural grid of an ideological master structure, thus depriving them of their potential for change (Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, 2002)?

A certain suspicion of positions as being fixed, prescriptive and supportive of territorial boundaries was a recurring motive in many contributions to *Wissen in Bewegung*. In *Sans Papiers*, curated by Peter Stamer, for example, participants were refused the security of their paperwork as a stable and predefined basis for interaction. Instead, they were invited to hand themselves over to the openness and dynamism of an improvised discussion. *Sans Papiers* was meant to serve as a "free forum for reflective speaking in which knowledge is not equated or confused with the individual who produces it" (quoted from the program brochure). A similar desire to move beyond the fixity of the already known, spoke from *Choreographic Modes of Work* hosted by André Lepecki and Myriam van Imschoot. Participants were subjected to an ongoing process of questioning of their own modes of working. In the closing session of the conference, one of the participants described her experiences as being questioned to the point that the only way out was a leap into the unknown.

A leap into the unknown, so much this workshop made clear, is always made from a specific somewhere and questioning the characteristics and implications of this particular somewhere may indeed be a first step towards leaving this somewhere behind and moving on. Within a cultural context that values artistic work for its being original, new and different from what is already there, this may indeed prove to be a productive strategy. The next step, however, would be to acknowledge that, although it may be unpredictable (if at least to a certain extent) what this particular leap will be and how it will be perceived by different people in different situations, each of those perceptions is not coincidental. A leap into the unknown gets its meaning against the backdrop of what is (consciously and unconsciously) known, assumed, desired. The potential of a particular move to 'move beyond', therefore, is inseparable from the social and cultural determinations that inform this

move as well as its perception (and not necessarily to the same conclusion). This is what Brian Massumi describes as the tension between the processual character of the field of emergence and backformation. Backformation is the moment social and cultural determinations feed back into the process in which new things emerge and back-form their reality. It is the moment that “grids happen”, not as fixed and pre-given but rather as the process in which emergence crystallizes in between moving and perceiving.

Backformation relocates positions from something given and fixed beforehand into our confrontation with what we encounter. Seen in this way, indeterminacy and determination are not mutually exclusive but actually go together. They are inseparable. Accounting for the potential of dance, therefore, is not at odds with positioning but demands it. To account for the potential of dance requires accounting for the dynamic relationship between dance moving and grids happening. It requires an understanding of how grids happen and how their ‘happening’ makes room for dance to move the way it moves, and its potential to move beyond.

In a game of chess, ‘move’ means the moment of a specific choice. This ‘move’ actualizes a decision to take a step beyond what is already there. It is performative *par excellence*. Yet, the decision to make this (and not another) move is taken against the backdrop of the constellation of pieces already on the board: the constellation that is the result of a history of moves already made. Similarly, the appreciation of any particular new move—how the new ‘move’ will be understood, valued, evaluated—cannot be understood separately from the constellation already on the board. But also, to move is inevitably to change the constellation. To move is to leave one’s position behind, move away from it. Making a move, therefore, not only means to move away but also to add a new step to a history of moves, a new step that will change the face of history because it changes what this history will look like from the present, as well as what it might mean for the future. Finally, to move means to challenge. To move is to engage, to take position in response to what is already there and, in turn, invite responses.

In his *Moves. Playing Chess and Cards with the*

paalde beweging om ‘verder te reiken’ is daarom niet los te zien van de sociale en culturele determinaties die deze beweging en zijn waarneming (niet noodzakelijk met dezelfde gevolgtrekking) zeggingskracht geven. Dit is wat Brian Massumi beschrijft als de spanning tussen de processuele aard van het *field of emergence* (verschijningscontext – tr) en *backformation* (terugkoppeling – tr). *Backformation* beschrijft het moment waarop sociale en culturele determinaties teruggekoppeld worden in het proces waarin nieuwe dingen verschijnen en achterwaarts aan de bekende werkelijkheid worden vastgehecht. Het is het moment waarop “conceptuele graadnetten zich manifesteren”, niet als vaststaand en van tevoren bepaald, maar als een proces waarin de verschijning kristalliseert, ergens tussen beweging en waarneming in.

*Backformation* verschuift de notie van posities van iets dat gegeven en van tevoren vastgelegd was naar onze confrontatie met wat wij tegenkomen. Zo beschouwd, sluiten onbepaaldheid en bepaaldheid elkaar niet uit, maar gaan feitelijk hand in hand. Zij zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het verklaren van het potentieel van dans is daarom niet in strijd met positiebepaling, maar vereist dit juist. Verklaren van het potentieel van dans vraagt om het verklaren van de dynamische relatie tussen de dans die beweegt en de graadnetten die zich manifesteren. Het vergt begrip van hoe conceptuele graadnetten zich voordoen en hoe hun optreden de ruimte vrijmaakt voor dans om te bewegen zoals hij doet, en zijn vermogen om zich daarbuiten te geven.

In een schaakspel staat ‘zet’ voor een specifiek keuzemoment. Deze ‘zet’ actualiseert een beslissing om een stap verder te gaan dan de status quo. Het is bij uitstek een performatieve handeling. Maar toch is de beslissing om deze (en niet een andere) zet te doen genomen tegen de achtergrond van de opstelling van de stukken die al op het bord staan: de opstelling die het resultaat is van een voorgeschiedenis van eerder gedane zetten. Op vergelijkbare wijze kan de beoordeling van een concrete nieuwe zet – hoe de nieuwe zet zal worden geïnterpreteerd, gewaardeerd, geëvalueerd – niet kunnen worden begrepen in afzondering van de opstelling die al op het bord aanwezig is. Maar tevens houdt het doen van een zet onvermijdelijk een verandering van die opstelling in. Bewegen is het achterlaten van de eigen stelling en ervandaan bewegen. Het doen van een zet houdt daarmee niet alleen een verwijdering in, maar ook een toevoeging aan de geschiedenis

van zetten, een nieuwe stap die het aanzien van de geschiedenis zal veranderen omdat ze verandert hoe het verleden er vanuit het heden zal uitzien, en ook wat het zou kunnen betekenen voor de toekomst. Tot slot: zetten is uitdagen. Bewegen is de uitdaging aangaan, stelling nemen in antwoord op wat er al is en, op zijn beurt, reacties uitlokken.

In zijn werk *Moves. Playing Chess and Cards with the Museum* (1997) stelt Hubert Damish het schaakspel voor als een model voor een nieuwe manier van denken over (en feitelijk inrichten van) het museum. Een museum is het product van geschiedenis: van de geschiedenis van de kunst en van zijn eigen geschiedenis als instelling. Deze geschiedenis is gevormd door zowel ontwikkelingen als onvoorziene gebeurtenissen, fortuinlijke gelegenheden en gemiste kansen, incidenten, catastrofes en gunsten, die stuk voor stuk hebben geleid tot een bepaalde verzameling van artefacten. Binnen deze verzameling heeft alles zijn plek, zijn plaatsbepaling. Het museum is een systeem in de zin dat het zich vertoont als de neerslag van deze geschiedenis: een systeem dat de gedaante van een schema aanneemt, in het geval van het museum bovenal een architectonisch schema. Het typische museumoverzicht verbeeldt de kunstgeschiedenis als een beweging terwijl het ironisch genoeg tegelijkertijd geneigd is om juist de dynamiek van de daarbij betrokken beweging aan het zicht te onttrekken. Binnen de typische museumsamenvatting van een geschiedenis worden kunstwerken getoond als de vertegenwoordigers van momenten in een bepaalde ontwikkeling, en komen ze maar zelden aan bod als actieve gangmakers in deze geschiedenis.

Met zijn voorstel om “schaak te spelen met het museum” pleit Damish voor een scenario dat een meer dynamische opvatting van het onderlinge spel tussen nieuwe en historische bewegingen toestaat. Hij verwijst naar Marcel Duchamp, die zijn hele leven verknocht was aan schaken. De ‘zetten’ van Duchamp veranderden als geen andere zowel het aanzien van de kunstgeschiedenis als onze opvatting van kunst. Zijn kant-en-klare voorbeelden openen radicaal nieuwe mogelijkheden voor de kunst om zich verder te ontwikkelen, terwijl ze tegelijkertijd een radicale verandering aanbrengen in het perspectief ten aanzien van de geschiedenis van zetten tot dusverre: t.a.v. de canon van de hogere kunst en de geschiedenis die deze canon heeft voortgebracht. Duchamps ‘zetten’ zouden betekenisloos zijn zonder deze geschiedenis en deze canon, terwijl deze zetten zelf de opvatting van geschie-

*Museum* (1997), Hubert Damish proposes the game of chess as a model for a new way of thinking about (and actually organizing) the museum. A museum is the product of history: of the history of art and of its own history as an institution. This history is made up of developments as well as unpredictable events, happy occasions and missed opportunities, accidents, catastrophes and generosities, all of which result in a particular collection of objects. Within this collection, everything has its place, its position. The museum is a system inasmuch as it appears as the ‘precipitate’ of this history: a system which assumes the appearance of a scheme, in the case of the museum first and foremost an architectural scheme. The typical museum outline represents art history as a movement while at the same time, ironically, it tends to obscure precisely the dynamics of movement involved. Within the typical museum outline of history, works of art are shown as representations of moments in a particular development and only rarely appear as active agents in this history.

With his proposal to ‘play chess with the museum’ Damish argues for a scenario that allows for a more dynamic understanding of the interplay between new and historical moves. He refers to Marcel Duchamp, who was devoted to chess throughout his life. Duchamp’s ‘moves’, like no other, changed the face of art history as well as our understanding of art. His ready-mades open up radically new possibilities for art to move, while also radically changing the perspective on the history of moves so far: on the canon of high art and the history that produced this canon. Duchamp’s ‘moves’ would be meaningless without this history and this canon, while at the same time these moves themselves would forever change the understanding of history and of art. In the course of time, Duchamp’s moves were incorporated in the history from which they stepped away, but not without inducing a change of orientation that would radically change the perspective on the constellation of which they eventually became part.

Damish proposes to play chess with the museum. What could it mean to extend his idea to the stage? What could this mean for our understanding of dance? Dance is not a museum. But neither is Damish’ museum. Damish’ museum is



Amy Cox: Transfer in Movement and Words

It is really the combination of what is being said, where the movements initiate from, how they are suspended and released into space. Emio, or other company members like Bertha or Barbara, who are busy with transfer are always moving as they describe how the material should be experienced. This doubled task seems important in the transfer, because often the description cannot come from words, movement or visual image alone but a simultaneous combination. In fact, sounds are often inserted, the sipping in of air to emphasize how energy is contained or suspended in the body, or a percussive sound that represents its release. There are multiple layers that dancers need to be aware of, so the method of transfer is also layered. The teacher and dancer are also together in this task, part of a combined experience in the passage of information.

denis en kunst voor altijd zouden veranderen. Mettertijd werden Duchamps 'zetten' deel van de geschiedenis waar zij zich van losgemaakt hadden, maar niet zonder een verschuiving van standpunt te hebben veroorzaakt die het perspectief op de opstelling waar zij uiteindelijk deel van uitmaakten radicaal veranderde.

Damish stelt voor om schaak te spelen met het museum. Wat zou het kunnen betekenen als we dit idee uitbreiden naar de dans? Wat zou het kunnen betekenen voor onze opvatting van dans? Dans is geen museum. Maar dat is het museum van Damish ook niet. Het museum van Damish is een manier van denken. Deze manier van denken laat het bestaan toe van een spanning tussen kunst als een praktijk van voortdurend te voorschijn komen (*emergence*) en de constellatie van bewegingen als het moment waarop 'graadnetten zich manifesteren'. Ze bevestigt ook de kracht van kunst om nieuwe zetten te maken die de 'spelregels' veranderen waardoor zij zelf en alles wat eraan vooraf ging betekenis krijgen. De bewegingen van de dans zijn niet voorgeschreven door vaststaande regels, waar de zetten van het schaakspel dat wel zijn. Maar opgevat als metafoor voor de regels van de kunst zouden we kunnen stellen dat na Duchamp de regels van het spel hun vastigheid hebben verloren, in de zin dat ook zij nooit meer dezelfde zouden zijn. Is Duchamp niet het voorbeeld bij uitstek van kunst die beweegt op een wijze die de bepalingen die de verschijning mogelijk maakten ondermijnt en transformeert? Veranderen Duchamps transformaties de kunst niet in het soort schaakspel waarin Alice in *Through the Looking-Glass* betrokken raakt, regels die nooit precies zijn wat men ervan verwachtte en die moeten worden uitgevonden tijdens het spel?

*'Laat ons niet kibbelen', zei de Witte Dame op zorgelijke toon. 'Wat veroorzaakt bliksem?' 'De oorzaak van bliksem', zei Alice zeer beslist, want ze voelde zich hier best zeker van, 'is de donder –nee, nee!', herstelde ze zich haastig, 'ik bedoel andersom.'* 'Het is te laat om het te verbeteren', zei de Rode Dame; 'Als je eenmaal iets gezegd hebt, dan ligt het daarmee vast, en moet je de consequenties aanvaarden.' 'Wat me erop brengt', zei de Witte Dame terwijl zij haar ogen neersloeg en nerveus beurtelings in haar handen kneep, 'Wij hadden zo'n onweersbui afgelopen dinsdag –ik bedoel een van de afgelopen serie dinsdagen, snap je wel.' Alice was verbaasd. 'In ons land', merkte ze op, 'is er altijd maar één dag per keer.' De Rode Dame zei 'Dat is me ook een schrale manier van doen. Bij ons hier hebben

a mode of thinking. This mode of thinking allows for a tension to exist between art as a practice of continuous emergence and the constellation of moves as the moment that 'grids happen'. It also acknowledges the power of art to make new moves that change the 'rules' through which both they themselves and all that preceded, get meaning. The moves of dance are not prescribed by fixed rules, like the moves of chess are. Yet, understood as a metaphor for the rules of art, we might say that, after Duchamp, the rules of the game have lost their fixity to a point that they, too, would never be the same again. Isn't Duchamp the example *par excellence* of art moving in ways that undermine and transform the rules that made its own emergence possible? Did not Duchamp's transformations turn art into the kind of chess in which Alice in *Through the Looking-Glass* finds herself engaged, rules that are never quite what one thought them to be and that have to be discovered while playing?

*'Don't let us quarrel', the White Queen said in an anxious tone. 'What is the cause of lightning?' 'The cause of lightning,' Alice said very decidedly, for she felt quite certain about this, 'is the thunder – no, no! she hastily corrected herself. 'I mean the other way.' 'It's too late to correct it', said the Red Queen; 'when you've once said a thing, that fixes it, and you must take the consequences.'* 'Which reminds me –' the White Queen said, looking down and nervously clasping and unclasping her hands, 'we had such a thunderstorm last Tuesday- I mean one of the last set of Tuesdays, you know.' Alice was puzzled. 'In our country,' she remarked, 'there is only one day at a time.' The Red Queen said 'That's a poor thin way of doing things. Now here, we mostly have days and nights two or three at a time, and sometimes in the winter we take as many as five nights together – for warmth, you know.' 'Are five nights warmer than one night, then?' Alice ventured to ask. 'Five times as warm, of course'. 'But they should be five times as cold, by the same rule- ' 'Just so!' cried the Red Queen. 'Five times as warm, and five times as cold – just as I am five times as rich as you are, and five times as clever!' Alice sighed and gave up. 'It's exactly like a riddle with no answer!' she thought. (Lewis Carroll: *Through the Looking-Glass*. 1872)

Having travelled through the looking glass, Alice partakes in a game that takes place outside her usual frame of reference. Here, not only chess, but also reality is a different game. These differences confront Alice with the grid of intelligibility through which she is used to make sense of what she is confronted with. They confront her (and us readers) with what Foucault has termed the *dispositiv* binding together the heterogeneous body of discourses, propositions, laws and statements that (consciously or subconsciously) structure her encounters with the world.

Even though behind the looking glass chess (and reality by extension) is not exactly played according to the rules as she knows them, these rules do provide Alice with a perspective on what is happening. They provide her with a position from where to interact. Furthermore, they allow for an understanding of this position in terms of a practice from which both self and world emerge. Understood as a metaphor for dance, Alice's experiences with playing chess beyond the looking glass illuminate how understanding her position within the game means to understand from where she speaks, responds, makes sense of what is happening. In this process, the rules of the game (of chess, of dance) do not so much define the actual practice of the game or its outcome, as provide her with a mode of responding of which the game (dance) is the result.

An understanding of dance in terms of *dispositiv* may help to clarify some confusion surrounding the understanding of the position of dance in an interdisciplinary context. Often interdisciplinarity is spoken about either as if it were a separate practice, a new discipline next to theatre, dance, music, performance etc. Or, equally problematic, interdisciplinarity is understood as the end to previously existing disciplines of dance, theatre, music, in which case interdisciplinarity appears as the great homogenizer. Both approaches to interdisciplinarity, however, ignore the crucial shift in attitude towards disciplines and disciplinary training, conventions, habits and knowledge that gave rise to interdisciplinarity in the first place. Interdisciplinarity is a practice and not a discipline. As a practice of moving between disciplines, interdisciplinarity acknowledges the existence of disciplines, even presupposes their existence. Without

*we meestal twee of drie dagen per keer, en soms in de winter nemen we niet minder dan vijf nachten bijeen –voor de warmte, snap je.’ Zijn vijf nachten dan warmer dan één nacht?’ waagde Alice het te vragen. ‘Vijf keer zo warm, natuurlijk.’ ‘Maar dan zouden ze om de zelfde reden ook vijf keer zo koud moeten zijn’—‘Juist!’ riep de Rode Dame uit. ‘Vijf keer zo warm, en vijf keer zo koud –net zoals ik vijf keer zo rijk ben als jij, en vijf keer zo slim!’ Alice zuchtte en gaf het op. ‘Het is net als een raadsel zonder oplossing!’ dacht ze. (Lewis Carroll: *Through the Looking-Glass*. 1872)*

Nadat ze door de spiegel is gegaan neemt Alice deel aan een spel dat zich buiten haar vertrouwde referentiekader afspeelt. Hier is niet alleen het schaakspel, maar ook de realiteit zelf een buitengewoon spel. Deze buitenisigheden confronteren Alice met het referentiekader waarmee zij gewoonlijk betekenis geeft aan datgene waarmee zij wordt geconfronteerd. Zij confronteren haar (en ons, lezers) met wat Foucault heeft aangeduid als het *dispositiv* dat de heterogene verzameling bijeenbindt, van discoursen, proposities, wetten en stellingen, die (bewust of onderbewust) haar ontmoetingen met de wereld structuur verlenen.

Zelfs al wordt het schaakspel achter de spiegel (en de werkelijkheid bij overdracht) niet bepaald volgens de haar bekende regels gespeeld, toch bieden deze regels Alice een perspectief op wat er gebeurt. Zij leveren haar een uitgangspositie van waaruit zij kan reageren. Bovendien maken zij een interpretatie van haar positie mogelijk in termen van een praktijk waaruit zowel zij zelf als de rest van de wereld te voorschijn komen (*emerge*). Opgevat als een metafoor voor dans, illustreren Alice's ervaringen met het schaakspel achter de spiegel hoe het begrijpen van haar plaats in het spel tevens betekent het begrijpen van waaruit zij spreekt, reageert, kaas maakt van de gebeurtenissen. In dit proces bepalen de regels van het spel (schaak, dans) niet zozeer de feitelijke praktijk van het spel of de uitkomst ervan, maar bieden haar een manier van reageren waar het spelverloop (dans) het resultaat van is.

Een begrip voor dans in termen van *dispositiv* zou wellicht enige opheldering kunnen bieden voor de verwarring rond het begrip voor de plaats van dans in een interdisciplinaire context. Vaak wordt interdisciplinaire activiteit benoemd als was het een zelfstandige praktijk, een nieuwe discipline naast theater, dans, muziek, performance, enz. Of anders, en al even problematisch, wordt een interdisciplinaire werkwijze opgevat als de eindbestemming van voorheen op zichzelf staande

disciplines van dans, theater, muziek, in welk geval de interdisciplinaire eigenschap naar voren komt als de grote homogenisator. Beide opvattingen van interdisciplinaire activiteit gaan echter voorbij aan de cruciale verschuiving in de houding ten opzichte van disciplines, disciplinaire training, conventies, gewoonten en expertise waar de interdisciplinaire aanpak in de eerste plaats op is gebaseerd. De interdisciplinaire aanpak is een praktijk, en niet een discipline. Als een praktijk die zich tussen de disciplines in beweegt, bevestigt de interdisciplinaire aanpak het bestaan van disciplines, vooronderstelt hun bestaan zelfs. Zonder disciplines geen interdisciplinaire aanpak.

Vanuit een interdisciplinair gezichtspunt vertonen afzonderlijke disciplines zich als verzamelingen van historisch gegroeide praktijken om dingen te doen, en houdingen ten aanzien van bepaalde onderwerpen, in plaats van als in wezen losse entiteiten of domeinen. Interdisciplinaire activiteit is als reizen tussen culturen. Het reizen naar een andere cultuur betekent niet het prijs geven van de eigen cultuur. Integendeel, gewoonlijk is de eigen cultuur sterk aanwezig in ontmoetingen met andere culturen. Toch kan het reizen tussen culturen ertoe inspireren dat men zijn eigen gewoontes en gebruiken heroverweegt, er nieuwe elementen aan toevoegt, en hetzelfde geldt voor een interdisciplinaire aanpak. Net als bij reizen houdt een interdisciplinaire aanpak ook in dat men naar andere disciplines kijkt vanuit het perspectief van de eigen discipline, terwijl tegelijkertijd de ontmoeting met andere disciplines kan werken als een spiegel waarin de typische eigenschappen van de eigen discipline vanuit een ander perspectief worden teruggekoppeld. Dit kan een buitengewoon verrijkende ervaring blijken te zijn. Hiervan is de verkenning door Emilio Greco I PC van opera vanuit het perspectief van de dans een interessant voorbeeld.

Voorts zijn disciplines, net als culturen, geen statische entiteiten. Zij zijn het resultaat van historische ontwikkelingen en bevinden zich in een staat van continue transformatie. Toegenomen contact tussen disciplines zal niet alleen de reizigers beïnvloeden, maar ook de disciplines waartussen zij zich bewegen. Dit luidt niet het einde in van alle verschillen, maar het wijst wel op de noodzaak om de plaats van een gegeven discipline opnieuw in beschouwing te nemen in het licht van deze netwerken of interacties. Netwerken kunnen, in de woorden van Arturo Escobar, “worden beschouwd als middelen voor de productie van discoursen en praktijken die knooppunten in een discontinue ruimte met

disciplines *no inter-disciplinarity*.

From an interdisciplinary perspective, separate disciplines appear as sets of historically grown practices of doing things and attitudes towards particular subjects rather than essentially separate entities or fields. Doing interdisciplinary work is like travelling between cultures. Travelling to another culture does not mean losing one's own. On the contrary, usually one's own culture is very much present in encounters with other cultures. Yet, travelling between cultures can inspire one to rethink one's own habits and conventions, adding new elements, and the same goes for interdisciplinarity. Like travelling, interdisciplinarity involves looking at other disciplines from the perspective of one's own, while at the same time the encounter with other disciplines may work like a mirror reflecting back the typicalities of one's own discipline from a different perspective. This can be a most enriching experience. Here, Emilio Greco I PC's exploration of opera from the perspective of dance presents an interesting example.

Furthermore, disciplines like cultures are no stable entities. They are the outcome of historical developments and exist in a state of constant transformation. Increased contact between disciplines will not only affect the 'travellers', but also the disciplines between which they travel. This does not mean an end to differences. But it does point to the need to rethink the position of a particular discipline in relation to these networks of interactions. “Networks”, as Arturo Escobar puts it, can be seen as apparatuses for the production of discourses and practices that connect nodes in a discontinuous space; networks are not necessarily hierarchical but can in some cases be described as self-organizing, non-linear and non-hierarchical meshworks, as some theorists of complexity think of them at present. They create flows that link sites which, operating more like fractal structures than fixed architectures, enable diverse couplings (structural, strategic, conjunctural) with other sites and networks (Arturo Escobar. “Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization” in: *Political Geography* #20 (2001) 139-174).

Defining dance in terms of a position in a network, therefore, also implies a change in focus on what is involved in consolidating this position of dance

today. From this perspective, strengthening the position of dance does not involve isolating dance from anything that (from the perspective of the history of dance) does not belong to dance proper, but rather pointing out the relationships between what is going on in dance and a wider field of artistic and theoretical developments dealing with (for example) questions of the body, embodied meaning, movement, identity, performativity and space. Seen this way, consolidating the position of dance involves pointing out the unique position of dance at a crossroads of relationships with, and developments in, various performance practices as well as contemporary theory and philosophy. Seen this way, to define the position of dance means to determine its position in a dynamic network of relationships with the arts, with theatre, media, and the wider context of culture, aesthetics, philosophy, theory etc. To define the position of dance therefore is to define *from where* dance speaks, acts, moves, within this network of inter-related activities.

Defining dance in terms of a position in a network also means acknowledging the history that produced dance as what it is today, but also to acknowledge that the significance of dance today cannot be understood solely from this history. The position of dance today in a wider field of artistic and theoretical developments results at least as much from the ways in which developments in these other fields have changed their (potential) relationship to what is going on in dance. But it does point to the need to rethink the position of a particular discipline in relation to these networks of interactions.

Defining dance in terms of a position in a network allows for a different perspective on urgent questions that dance finds itself confronted with, like for example the question of repertoire, of the canon and of preservation and/or documentation. Instead of understanding these questions as unique to dance, a focus on relationships between (aspects of) these issues as they arise within the field of dance with (aspects of) similar issues in other fields might open up the way for solutions based on new alliances and collaborations beyond disciplinary boundaries. For example, with respect to the need for good methods of making registrations and the production of historical

elkaar verbinden; netwerken zijn niet noodzakelijkerwijs hiërarchisch, maar kunnen in voorkomende gevallen worden beschreven als zichzelf ordenende, niet-lineaire en niet-hiërarchische verbanden, zoals sommige theoretici van complexiteit er vandaag de dag over denken. Zij vormen vloeiende verbanden die plaatsen met elkaar verbinden en die, meer als fractal-structuren dan als concrete architectuur optredend, diverse soorten bindingen (structurele, strategische, conjuncturele) met andere plaatsen en netwerken mogelijk maken." Het definiëren van dans in termen van een plaats in een netwerk houdt daarom ook een wijziging in van de scherpstelling op wat er bij komt kijken om deze plaats van dans in deze tijd te verstevigen. Vanuit dit perspectief behelst het verstevigen van de positie van dans ook het niet isoleren van de dans van alles wat (uit een danshistorisch perspectief) niet tot de zuivere dans behoort, maar in plaats daarvan het aanduiden van relaties tussen wat er in de dans gaande is en in een weidser verband van artistieke en theoretische ontwikkelingen die gaan over (bijv.) vragen over het lichaam, ingebedde betekenis, beweging, identiteit, performativiteit en ruimte. Zo beschouwd brengt het verstevigen van de positie van de dans met zich mee, het aanduiden van de unieke plaats van dans op een knooppunt van relaties met, en ontwikkelingen in, diverse uitvoeringspraktijken, alsmede hedendaagse theorie en filosofie. Zo beschouwd houdt het definiëren van de plaats van dans een nauwkeurige bepaling in van zijn plaats binnen een dynamisch netwerk van relaties met de kunsten, met theater, media, en de ruimere context van cultuur, esthetiek, filosofie, theorie, enz. Het definiëren van de plaats van dans is daarom het definiëren waarvandaan de dans spreekt, optreedt, beweegt, binnen dit netwerk van onderling verbonden activiteiten (Arturo Escobar. "Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization" in: *Political Geography* #20 (2001) 139-174).

Dans definiëren in termen van een plaats in een netwerk opent de mogelijkheid van een andere kijk op prangende vragen waar de dans mee wordt geconfronteerd, zoals de kwestie van repertoirevorming, van canon en van conservatie en/of documentatie. In plaats van deze kwesties te beschouwen als uniek voor de dans, zou een nadere beschouwing van relaties tussen enerzijds (aspecten van) deze kwesties wanneer zij optreden binnen het domein van de dans, en anderzijds (aspecten van) vergelijkbare kwesties in andere domeinen de weg kunnen openen voor oplossingen, gebaseerd op

nieuwe allianties en samenwerking over de disciplinaire grenzen heen. Bijvoorbeeld zou het met betrekking tot de behoefte aan goede methodes om registraties te maken, en de productie van historische documentatie zinvol kunnen zijn om te kijken naar oplossingen die in andere domeinen zijn ontwikkeld of, eveneens, om samenwerking met andere disciplines na te streven teneinde nieuwe oplossingen te vinden die wellicht op belangrijke punten afwijken van de voorgeschiedenis van pogingen om deze kwesties op te lossen, als onder-nomen binnen het domein van de dans.

Men zou zelfs zo ver kunnen gaan, te pleiten voor het potentieel van de dans als een perspectief op de podiumkunsten in het algemeen. Historisch gezien is dans gewoonlijk opgevat als een subcategorie van de podiumkunsten, gedefinieerd in termen van de wijze waarin dans verschilt van de andere typen podiumkunsten, en in het bijzonder (dramatisch) theater. Echter, de emancipatie van het theater vanuit drama (een ontwikkeling, beschreven door Hans-Thies Lehmann als de verschuiving richting postdramatisch theater) heeft geresulteerd in een nieuwe situatie waarin dans als *dispositiv* wel eens een probaat middel zou kunnen blijken te zijn om nieuw licht te werpen op aspecten van het theater die onzichtbaar of moeilijk te theoretiseren zijn vanuit een perspectief dat wordt gedomineerd door een lange geschiedenis van dramatisch theater. Het perspectief van dans, gebruikt als strategisch middel, zou de weg kunnen openen voor een heroverweging van de overeenkomsten en verschillen tussen dans en de andere podiumkunsten en de aandacht verleggen m.b.t. wat er in elk daarvan aan de orde is. Een heroriëntatie dan ook, van de theoretische gereedschappen die worden gebruikt om ze te analyseren en te interpreteren.

*Last but not least*, kan dans, opgevat als *dispositiv* eveneens een opvatting huisvesten van dans als een perspectief op andere vragen en kwesties, en bijdragen aan een heroriëntatie op de relatie tussen (dans-) praktijk en theorie. Het conceptuele graadnet van begrijpelijkheid dat het *dispositiv* van dans is, kan ons een ander perspectief bieden op filosofische en theoretische vragen aangaande belichaming, subjectiviteit, het denken en andere culturele uitingen van doen en begrijpen. Aldus biedt dans, opgevat als *dispositiv* niet alleen een ander referentiekader waarmee deze kwesties kunnen worden geconceptualiseerd, maar toont het ook de manieren waarop conceptualisering het product is van lichamelijke uitingen waardoor dingen begrijpelijk worden.

documentation, it might be helpful to look at solutions developed in other fields or, also, to pursue collaboration with other disciplines in finding new solutions that might differ in significant ways from the history of attempts at solving these questions undertaken from within the field of dance.

One might even go so far as to argue for the potential of dance to provide a perspective on the performing arts in general. Historically, dance has usually been understood as a subcategory of the performing arts, defined in terms of the ways in which dance differs from the other types of performing arts, and in particular (dramatic) theatre. However, the emancipation of theatre from drama (a development described by Hans-Thies Lehmann as the move towards post-dramatic theatre) has resulted in a situation in which the dance as *dispositiv* might turn out to be very useful for shedding new light on aspects of the theatre that remain invisible or difficult to theorize from a perspective dominated by a long history of dramatic theatre. The perspective of dance, used as a strategic tool, might allow for a reconsideration of the relationships and differences between dance and the other performing arts and might shift the attention with respect to what is at stake in each of them. A reconsideration, too, of the theoretical tools used to analyse and interpret them.

Last but not least, dance understood as *dispositiv* may allow for an understanding of dance as a perspective on other questions and issues as well, and may contribute to a rethinking of the relationship between (dance) practice and theory. The grid of intelligibility that is the *dispositiv* of dance may provide us with a different perspective on philosophical and theoretical questions of embodiment, subjectivity, thinking, as well as other cultural practices of doing and understanding. At this point, dance understood as *dispositiv* not only provides a different frame of reference through which these issues may be conceptualized, but also highlights the ways in which conceptualization is the product of bodily practices through which things become intelligible.

# Another 7 statements

## Nog eens 7 statements

by / door Emio Greco and Pieter C. Scholten, recorded by / opgetekend door Ingrid van Schijndel.

The first performance by Emio Greco I PC, *Bianco*, was preceded in 1996 by a manifesto in which the makers addressed, not only the starting points of their work, but indeed the position of the body from 7 points of view, *the seven necessities*. *Bianco* became part of a fully-fledged trilogy together with the pieces *Rosso* and *Extra Dry*, followed by the first group piece *Conjunto di NERO* and several études, the *Double Points* series. Again and again, journalists and commentators referred to that initial manifesto as a reference point for interpreting the work, or as the opening angle for an interview.

Six years later it was time to review the situation. At the première of *Rimasto Orfano* during the 2002 Holland Festival, the state of affairs was recorded in *7 statements*, not necessarily a confirmation of the earlier manifesto, nor a retraction of it. Why then 7 again? Well, it is a convenient formula, in which 7 has the sacral reference, as well as representing the off-beat of unstable musical time, and is, moreover, indivisible as a prime number. To a dance company that hazards a formulation of dance, 7 is just enough and not excessive.

The residency at the Amsterdam School of the Arts (AHK) produced a wealth of raw materials, experiences, newly found relationships and equally many obstacles. Here, to reflect, are the bare necessities from – once again – 7 angles.

De eerste voorstelling van Emio Greco I PC, *Bianco*, werd in 1996 voorafgegaan door een manifest waarin de makers vanuit 7 invalshoeken, *de zeven noodzakelijkheden*, niet alleen de uitgangspunten van hun werk maar tevens de positie van het lichaam in beschouwing namen. *Bianco* werd deel van een volwaardige trilogie met de stukken *Rosso* en *Extra Dry*, opgevolgd door het eerste groepswerk *Conjunto di NERO* en verschillende études, de serie *Double Points*. Steeds weer werd door journalisten en beschouwers verwezen naar dat eerste manifest, als aanknopingspunt voor duiding van het werk, of als ingang tot een interview.

Zes jaar later was het tijd om de zaak opnieuw te overzien. Bij de première van *Rimasto Orfano* in het Holland Festival in 2002, werd de stand van zaken opge maakt in *7 statements*, niet per se een bevestiging van het eerdere manifest, noch een herroeping ervan. Waarom dan weer 7? Het is de hanteerbare vorm waarin de 7 tegelijkertijd een sacrale referentie kent maar ook de off-beat van de onstabiele maat vertegenwoordigt en bovendien als priemgetal ondeelbaar is. Voor een dansgezelschap dat zich aan verwoording van de dans waagt, is 7 net genoeg, en net niet teveel.

De *residency* bij de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten leverde een veelheid op aan ruw materiaal, ervaringen, nieuw gevonden verhoudingen en al evenveel obstakels. Als reflectie hierop, het noodzakelijke vanuit – nog eens – 7 invalshoeken.

### Boven het paradigma uitstijgen

Voor de continuïteit van in de praktijk ontstane nieuwe dansvormen is het van belang dat deze geformuleerd kunnen worden: geduid, in techniek gevat, genoteerd, gedocumenteerd. Binnen het dansvakonderwijs kan dit principe echter leiden tot een verstening van de diverse danspraktijken, resulterend in een vernauwde visie op de eigen praktijk.

De weerstand tegen het ontwerpen, beschrijven of omarmen van een techniek is ingegeven door een noodzakelijk geachte voorwaarde: de doorleving van het lichaam om tot haar eigen vorm te komen. De vorm kan derhalve niet in zijn essentie als een van het lichaam losstaande techniek of methode worden doorgegeven.

De prijs van de weigering om de vorm vast te leggen is echter die van het vervluchtigen ervan. Veel van het hedendaagse erfgoed, niet alleen binnen de dans, maar ook binnen de andere podiumkunsten, is slecht gedocumenteerd of weggeschreven als een variatie op een bestaande vorm.

Een halsstarrige weigering om te zoeken naar een methodiek voor de nieuwe vorm zou echter een uiting zijn van onmacht om zaken als essentie, *authenticiteit* of *doorleving* te zien als veranderlijk.

De *residency* aan de AHK is dan ook aangegrepen om de eigen praktijk te toetsen aan het geïnstitutionaliseerde dansvakonderwijs en om de bestaande methodes van overdracht opnieuw te bekijken.

### Articuleren

Het articuleren van de bewegingen van het lichaam in al zijn tegenstrijdigheid is eerder op te vatten als het aanleren van een taal dan als de overdracht van een techniek. Het zoeken naar nieuwe woorden om de realiteit van dat lichaam dichter te benaderen begint met het verwerpen van oude woorden met hun ingesleten betekenis. In de ontstane leegte kan voorzichtig worden gepoogd principes aan te duiden met alle noodzakelijke nuance van dien.

In de kritieken op de voorstellingen, in de reacties op fondsaanvragen voor debat of onderzoek, en in de publieke wandelgangen klonk meer dan eens een zeker wantrouwen door tegenover een

### Rising above the paradigm

For the continuity of new dance forms that originated in the practice, it is important that they may be formulated: interpreted, captured in a technique, notated, documented. In vocational dance training, however, this principle may lead to a fossilization of the various individual dance practices, resulting in a narrow vision on the own practice.

The hesitation to design, describe or even acknowledge a technique was inspired by a precondition that is held by the company to be essential: the actual experience by the body in order to find its own form. As a consequence, the form cannot be transferred in essence as a technique or method that is separate from the body.

However, the price of a refusal to record the form is its evaporation into thin air. Much of the present-day heritage, not just within the field of dance, but also among the other performing arts, has been poorly documented or discarded as a mere variant of an existing form.

An obstinate refusal to research a methodology for the new form would amount to an admission of impotence to regard things like *essence*, *authenticity*, or *experience* as changeable.

Therefore, the residency at the AHK was seized upon to test the own practice against the institutionalized vocational dance curriculum and to review the existing methods of transfer.

### Articulation

Articulation of the movements of the body in all its contradictions is to be regarded more like learning a new language than as the transferal of a technique. The search for new words to more closely approximate the reality of that body begins with a rejection of the old words with their well-worn meaning. In the resulting vacuum, a delicate attempt may be made to designate principles with all due respect for nuances.

In the reviews of performances, in the reactions to funding applications towards debate or research and in the public corridors, on several occasions a degree of suspicion was overheard, incidental to a dance company that attempts to capture dance in words. This rough, inspired by the idea that the cobbler should, above all, stick to his last, is taken with the smooth. The language

pursues a path that runs parallel to that of the carefully articulating body and meets with contradiction, inner doubts, and sometimes strays off in all its curiosity. To keep chaos in check, the controlling structure of the 7 points of view is used. Despite the ineptness of the language, however, the physicality of the movements is never lost from sight. We are talking about *jumping* and *breathing*.

### Curiosity

The intellectual and physical curiosity that is the basis of all movement and the exploration of new possibilities implies boundlessness. In the context of the dance school, this translates among other things to a desire for interdisciplinary exchanges. The merits of unfamiliar dance techniques may provoke surprise in those who have specialized elsewhere. The recognition of a shared physicality could, in a utopian world, lead to new insights into their own disciplines. Where that curiosity is lacking, it becomes difficult even to tap into the willingness of students and teachers to set aside the already trusted form, routine and let go of the secure foothold.

It is precisely that form, routine, foothold, which we would like to reappraise by means of a deeper awareness of the body, irrespective of the established disciplines. Irrespective of the eventual choice for the containment of any discipline whatsoever.

### Quality & Consciousness

Whereas many forms of dance are characterized by the progression from pose to pose, from one self-contained form to another self-contained form, it is precisely the movement in between in which we suspect and search for a certain quality to exist. The form itself may be interesting or possess aesthetic qualities. The form may include the dancer, or the dancer may control the form as a time-space continuum, and the form may also contain symbolic information.

However, the form becomes a void when the body is not forced to look inwards and redefine itself over and over again from its experience and memory. The body bears a relationship with an outer world. Breathing links the outer with the inner world. The frictions between the two must be

dansgezelschap dat poogt dans in taal te vatten. Deze ergernis, ingegeven door het idee dat de schoenmaker zich vooral bij zijn leest moet houden nemen wij voor lief. De taal legt een traject af, parallel aan dat van het voorzichtig articulerende lichaam, en ontmoet tegenstrijdigheid, innerlijke twijfel en dwaalt soms af in haar nieuwsgierigheid. Om de chaos overzichtelijk te houden wordt de beperkende structuur van de 7 invalshoeken gehanteerd. Door de dwalingen in de taal heen raakt de lichamelijke van het bewegen echter nooit uit het vizier. Wij hebben het over *springen* en *ademhalen*.

### Nieuwsgierigheid

De intellectuele en fysieke nieuwsgierigheid die ten grondslag ligt aan alle bewegingen en het exploreren van nieuwe mogelijkheden, impliceert grenzeloosheid. In de context van het dansonderwijs vertaalt zich dit onder meer in een verlangen naar interdisciplinaire uitwisseling. De merites van diverse danstechnieken kunnen verwondering oproepen bij hen die zich elders specialiseren. De herkenning van een gedeelde fysieke beleving zou in een utopische wereld kunnen leiden tot nieuwe inzichten over de eigen discipline. Ontbreekt die nieuwsgierigheid, dan is het moeilijk zelfs maar de bereidheid aan te boren bij studenten en docenten om de reeds vertrouwde vorm, routine, en daarmee het houvast los te laten.

Het zijn die vorm, routine en houvast die wij juist zouden willen herijken door middel van een dieper bewustzijn van het lichaam, los van de gevestigde disciplines. Los van de uiteindelijke keuze voor de begrenzing van welke discipline dan ook.

### Kwaliteit & Bewustzijn

Daar waar vele vormen van dans zich kenmerken in het gaan van pose naar pose, van gesloten vorm naar volgende gesloten vorm, is het juist het bewegen daartussen waarin wij een kwaliteit vermoeden en zoeken. De vorm zelf kan interessant zijn of esthetische kwaliteiten bezitten. De vorm kan de danser behelzen of de danser kan de vorm beheersen als een tijd-ruimte kwaliteit, en de vorm kan ook symbolische informatie bevatten.

De vorm raakt echter leeg als het lichaam niet gedwongen wordt naar binnen te kijken en vanuit haar ervaring en geheugen zichzelf steeds opnieuw te definiëren. Het lichaam staat in verband met een buitenwereld. Ademhaling verbindt de omgeving met het innerlijk. De fricties daartussen moeten consequent bewust worden ervaren, en hierin ligt het creatief vermogen van de danser. De wijze waarop en de mate waarin de danser zich rekenschap geeft van wat er zich binnenin afspeelt en van de uiterlijke vormen waarmee hij te maken heeft, bepaalt de mate waarin hij auteur is van zijn eigen dansen en zorgt dat hij niet enkel een instrument is van de choreograaf.

### De vorm bezweert de angst. Verlaat haar.

Waar binnen de nieuwe dansontwikkeling de danser als auteur geldt die vertrekt vanuit de authentieke eigen vraag en beleving, en waar aan het andere eind van het spectrum de klassieke dans het lichaam modelleert naar haar ultieme esthetische vorm, vraagt ons werk voornamelijk om het verlaten van elk bastion. In de context van een onderwijssituatie kan men zich enerzijds afvragen of dit een reële vraag is aan studenten. Moet de student zich niet eerst de vorm eigen maken alvorens men deze kan verlaten/bevragen? Anderzijds: moeten studenten niet behoed worden voor de enkelzijdigheid van vorm en de achterliggende utopie die ofwel enkel het authentieke, ofwel enkel het esthetische nastreeft?

### De vorm bezweert de angst. Bevraag haar.

Het was bij onze zuiderburen dat wij voor het eerst hoorden van de "angst om te dansen". Is het wellicht juist deze angst die feitelijk inzicht verschaft in de redenen waarom de verschillende disciplines zich aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten verschansen achter hun eigen muren? Binnen de school zijn ze weliswaar onder één dak gebracht maar daarmee worden niet per se grensoverschrijdende allianties aangegaan of overkoepelende gedachten bewerkstelligd. Het lijkt erop dat zichzelf respecterende, denkende dansers bang zijn geworden voor het klonen van enige vorm. Bewegen neemt al snel de vorm van vorm aan, en dat *an sich* zou

consciously felt, consistently, and herein lies the creative potential of the dancer. The way in which and the degree to which the dancer accounts for what takes place within, and for the outer forms with which he is concerned, determines the degree to which he is the author of his own dancing and makes that he is not merely an instrument of the choreographer.

### The form averts the anxiety. Abandon it.

Whereas in the new dance developments the dancer is regarded as the author who sets out on the basis of his own authentic question and experience, and whereas at the opposite end of the spectrum classical dance models the body after its ultimate aesthetic form, our work calls for relinquishing every bastion. In the context of a training situation one may wonder whether this is a reasonable question to ask of students. Shouldn't the student first become familiar with the form, before being able to set it aside or question it? On the other hand: shouldn't students be preserved from the single-sidedness of form and the underlying utopia that pursue either just the authentic, or just the aesthetic?

### The form averts the anxiety. Question it

It was with our southern neighbours that we first heard of the "anxiety about dancing". Could it be this anxiety, in particular, which actually provides an insight into the reasons why the various disciplines at the AHK ensconce themselves behind their own walls? Within the school, they have been placed under a single roof, it is true, but that in itself does not necessarily forge cross-boundary alliances or an overall school of thought. It's almost as if self-respecting, thinking dancers have become afraid lest they should clone any form. Movement soon takes the form of a form, and it's as if that fact in itself would preclude intelligent questioning of it: when you dance, you don't think. However pointless such a statement may seem, it is subtly reverberating in space. However, we recognize both the importance of the own (conceptual) voice and the importance of the perfection of technique. The relationship that derives from this needs to be lived through, and doubts and questions must not be dismissed, but addressed.

### Recipe: the Greco method?

The cultivation of the various genres, styles, methodologies and techniques of dance is largely sustained by a desire for exclusivity. An exclusivity that is passionately embraced by implementers and mentors, performers and masters. An artist in residence soon finds himself poked with requests for a recipe. Faced with the usual mistrust or adoration, as the case may be (depending on the dogma of the discipline), the artist may develop a certain reluctance to satisfy these requests, because this only undermines a true exchange – whereby he may unwittingly appear to espouse that exclusivity. Nevertheless, we accepted the invitation from a genuine desire to share and test matured experiences, with a view to making others partners in the exploration, rather than handing out recipes of some kind or other.

het intelligent bevragen ervan uitsluiten: als je danst, denk je niet na. Hoe onzinnig een dergelijk statement ook mag lijken, toch echoot deze notie subtiel rond. Wij erkennen echter zowel het belang van de eigen (conceptuele) stem als het belang van de vervolmaking van de techniek. De verhouding die hieruit ontstaat dient te worden doorleefd, en twijfels en vragen moeten niet worden verworpen maar beantwoord.

### Recept: the Greco method?

De cultivering van de verschillende genres, stijlen, methodieken en technieken van de dans, wordt grotendeels ondersteund door een hang naar exclusiviteit. Een exclusiviteit die met passie omarmd wordt door beoefenaars en mentoren, uitvoerenden en meesters. Een kunstenaar in *residency* blijkt al snel te worden bestookt met vragen om de receptuur. Begroet met het nodige wantrouwen dan wel de nodige verering (afhankelijk van de zienswijze van de discipline), kan de kunstenaar een zekere tegenzin in het tegemoetkomen aan deze vraag krijgen, omdat dit een ware uitwisseling enkel saboteert – waarmee hij ongewild deze exclusiviteit lijkt te onderschrijven. Desalniettemin namen we de uitnodiging aan met een waarachtig verlangen om gevonden ervaringen te delen en te toetsen, dit, met het doel anderen deelgenoot te maken van het zoeken, eerder dan het uitdelen van welke receptuur ook.



Aitana Cordero: Naming and References  
When I see the movements I do not need to name anything, I would not know which kind of label I would give it. Their bodies are just absolutely busy and surrendered and my attention does not need anything else as an extra meaning or even context. I do see the power of physicality there. I see the power of the body and mind dealing with presence, and travelling through different spaces.

# Fall-out

Amsterdam, January 2007  
Jeroen Fabius, AHK  
Pieter C. Scholten, EG | PC

Now that EG | PC have left the School (for the time being), and this book has sealed its conclusion, it becomes possible to consider the fall-out. A fall-out that tells us something about the dynamics of the ideas that were burning for one year during this residency. Directions of thought that have adopted a new form. Questions about reconstruction have led to questions about transfer and re-enactment of choreographies and about methods that may capture movements and their intentions.

Bertha Bermudez began her research project in search of notational systems by which to record the work of the company. During the residency she found a good collaborating partner in Scott deLahunta. Meanwhile, the notation issue has become a catalyst to a broad range of scientists from various disciplines, who bring on their expertise to examine the various grounds of movement anew. The first conclusions were presented during the Cinedans Festival in June of 2006, and they were the topic of debate in the Salon that took place in the Anatomical Theatre Revisited (April 2006), organised by Maaïke Bleeker.

The need of a context and a debate on dance as felt by the company, that formed the impulse towards organising the Salons several years ago, was formulated anew. One aspect of this concerns the notion of the 'writer on dance'. A writer who combines journalistic writing, a dramaturgical insight and a degree of notational expertise. Someone who acquires an insight into what is happening at the studio level as well as in the going debate and in the context in which dance is taking place.

Nu EG | PC de school (voorlopig) verlaten heeft en dit boek daarvan de afsluiting vormt, valt ook de fall-out te beschouwen. Een fall-out die iets zegt over de dynamiek van de ideeën die een jaar lang tijdens deze *residency* urgent waren en denkrichtingen die een nieuwe vorm aangenomen hebben. Vragen over reconstructie hebben geleid tot vragen over het overdragen en heropvoeren van choreografieën en over methoden die bewegingen en hun intenties vast kunnen leggen.

Op zoek naar notatiesystemen om het werk van het gezelschap op te tekenen startte Bertha Bermudez haar onderzoeksproject. Zij vond tijdens de *residency* een goede samenwerkingspartner in Scott deLahunta. Inmiddels is het notatievraagstuk katalysator geworden voor een breed veld van wetenschappers uit verschillende disciplines die hun expertise samenbrengen om de diverse gronden van beweging opnieuw te bevragen. De eerste bevindingen werden tijdens het Cinedans festival in juni 2006 gepresenteerd en waren onderwerp van discussie in de Salon die plaatsvond tijdens het Anatomical Theatre Revisited debat (april 2006) georganiseerd door Maaïke Bleeker.

De door het gezelschap gevoelde behoefte aan context en debat omtrent dans, die enkele jaren geleden de impuls vormde tot het organiseren van Salons, werd opnieuw geformuleerd. Een exponent daarvan is de notie van de 'danschrijver'. Een schrijver die het journalistieke schrijven, het dramaturgisch inzicht, en een zekere notatiedeskundigheid in zich verbindt. Iemand die inzicht verwerft zowel in wat zich op de stu-

diovloer afspeelt als in het gaande debat en de context waarin dans zich afspeelt.

Een andere mogelijke strategie, geformuleerd tijdens de *residency* is de aanstelling van een professor aan de universiteit die zou voorstaan de dans in Nederland te stimuleren, door het kritisch denken over dans te versterken. Dit zou een fundament zijn voor de lange termijn en een verbreding betekenen voor de dans als kunstvorm naast de andere kunst disciplines. De School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling en de Univeriteit van Amsterdam hebben nu de mogelijkheid gecreëerd voor studenten Theaterwetenschap om deel te nemen aan de cursus bewegingsanalyse, waarmee ze dichter op de huid van de danser komen dan in het overige theoretisch georiënteerde onderwijsprogramma dat hun voorts ter beschikking staat.

In het verlengde van de *residency* heeft het gezelschap de documentaire *Double Skin/Double Mind* gefilmd, gebaseerd op het workshopprogramma dat al jaren door het gezelschap verzorgd wordt. Het vastleggen en verbeelden van dit educatieproject leverde tevens de vraag op hoe vernieuwing zich verhoudt tot het bestendigen, en wellicht zelfs systematiseren van wat zich juist kenmerkte als voortkomend uit intuïties en doorleving. Betekent een bezinning op scholing en overdracht tevens een verschuiving in de cyclus van voortdurende vernieuwing van het creatieve proces?

Vooralsnog neigt het gezelschap ertoe zich te onttrekken aan al te vaste vormen. Nieuwe ideeën over educatie werden omgewerkt in een al even nomadische vorm van instituut: De *Academia Mobile*. In het benoemen van al bestaande internationale allianties en het bijeenbrengen van aan het gezelschap verbonden schrijvers, denkers en kunstenaars uit andere disciplines, wordt een nieuw kader gegenereerd. Workshops, lezingen, debatten, publicaties en wat dies meer zij bieden onder deze paraplu nieuwe grond voor de ontwikkeling van een brede praktijk. Net zo flexibel als het gezelschap zelf, zal deze academie reizen en momentaan gebeurtenissen plannen. Zo zal de *Academia Mobile* gedurende

Another possible strategy that was formulated during the residency entails the assignment of a university professor to the task of stimulating dance in the Netherlands by reinvigorating critical thought on dance. This would be a foundation for the long term and it would entail a broadening of dance as an artform alongside the other art disciplines. The School for New Dance Development and the University of Amsterdam have now created a facility for students of theatre science to take part in the course on gesture analysis, which will bring them closer to the skin of the dancer than the rest of the theory-oriented educational curriculum available to them.

In line with the residency, the company filmed the documentary *Double Skin/Double Mind*, based on the workshop programme that the company have offered for many years. Recording and visualizing this education project also raised the question of how innovation relates to consolidating and possibly even systematizing what is indeed characterized as the product of intuitions and immersion in the matter. Does a reflection on schooling and transfer also mean a shift in the cycle of continuous innovation of the creative process?

For the time being, the company is inclined to refrain from all too fixed representations. New ideas on education were converted to an equally nomadic form of institute: the *Academia Mobile*. In designating already existing international alliances and convening company-related writers, thinkers and artists from other disciplines, a new framework is generated. Workshops, lectures, debates, publications and the like offer new ground to the development of an expanded practice under this umbrella. Just as flexible as the company itself, this academy will be roaming and will plan events on an *ad hoc* basis. For instance, the *Academia Mobile* will implement a three-week programme for the Paolo Grassi theatre school in Milan and a further project, including both education and research is scheduled to take place at the course for Modern Theatre Dance of the Amsterdam Theater-school.

In its continuing search for new connections and practice-related opportunities, the company provides an approach that is different from the institutionalized educational system. In this respect it offers an added value, precisely on the divide between the artistic practice and artistic education. Which is why this remains the starting point of the artist in residence programme of the dance courses at the Amsterdam Theaterschool. New residencies have been planned in the area of local and international developments in urban dance; together with choreographers that represent inspiring examples of the ability to generate creative collaboration within their projects.

During the residency, the link-up with an environment attuned to continuity and generality revealed the following interesting fault line: the private questions emanating from the artistic process sometimes struck on hiatuses, which develop in the stable surroundings of the educational practice. On the other hand, the company had to explicate its own vision on education. On either side of the fault line this opened up new ways leading on to further exploration.

drie weken een programma verzorgen voor de theaterschool Paolo Grassi in Milaan en staat er een project gepland dat zowel onderwijs als onderzoek behelst aan de opleiding Moderne Theaterdans van de Amsterdamse Theaterschool.

Altijd zoekend naar nieuwe verbanden en aan de praktijk gerelateerde mogelijkheden, biedt het gezelschap hiermee een insteek die afwijkt van het institutionele onderwijs. Hiermee voegt zij, juist in de breuklijn tussen artistieke praktijk en onderwijs, waarde toe. Dit blijft dan ook het uitgangspunt van het *artist in residence* programma van de dansopleidingen van de Theaterschool. Nieuwe *residencies* zijn al gepland op het gebied van lokale en internationale ontwikkelingen in de *urban dance*; met choreografen die een inspirerend voorbeeld zijn voor het genereren van creatieve samenwerking binnen hun projecten.

Tijdens de *residency* aanhakend bij een omgeving die de continuïteit en het algemene dient, werd deze breuklijn interessant: de particuliere vragen voortkomend uit het artistieke proces boorden soms hiaten aan, die in jaren inslijten in de bestendige omgeving van de onderwijspraktijk. Anderzijds moest het gezelschap haar eigen visie op onderwijs expliciteren. Aan weerszijden van de breuklijn zijn hiermee nieuwe wegen geopend die vragen om verder onderzoek.

# Weblog

Weblog notes by Ingrid van Schijndel written during the residency.

## 8 March

In the workshop today, talking about the possibility of a physical transfer of information, which does not always coincide with passing on a formerly staged piece, Emio was asked if for example the music of a piece was an aid to remember the movements of the piece. Emio's answer leaves room for philosophical uncertainty: "the accidental logic (of the movement) needs to be redefined" so the score of a piece is not of any help. Meaning: the logic of the movement needs to be reinvented each time one performs. If, at the same time, that logic is accidental this alone is enough reason for desparation. And if that logic needs to be redefined aren't we in fact talking about an entirely new performance, even if the appearance is similar?

Are we at risk that the staged piece becomes the empty shell, the pretty object devoid of meaning, if we fail to trace back its "accidental logic"?

## 9 March

If yesterday I felt some existential anxieties on the remote possibility of tracing back "accidental logic", today, Barbara (Meneses Gutierrez) instructing the workshop, gave me a very concrete and crystal clear view on how this can be achieved: her instructions were often indications of what is undeniably a logic.

"It helps when you think this", indicates space on her left, or "It is almost an acceleration because you are falling", "Do not use your arm to spin, the arm spins by itself as a result of this stretch."

Without any irony I make peace with accidental logic. My thoughts run on Bertha, who will use this Artist in Residence period to begin her research on notation of this particular work. There are so many layers. The arm spins. How does it spin, why does it spin, and what does it spin in?

## 10 March

(...) Today in the workshop with Emio, ballet students, modern dancers and aspiring dance creators all worked together. I became aware of the harsh labour that is involved in stripping oneself of style. Another word popped up: "when you are exhausted you are also more *authentic*". Meaning, the body starts reacting to the situation in a direct way, and can, because of its exhaustion, no longer mediate style/technique /definitions that restrict dancing bodies in general.

So here we are dealing with "essence" and "authenticity". In art discourse in general and dance discourse in particular, we often do this, using terms like these as mere vehicles for what actually escapes us. Words that we use too carelessly without reflection on their implications. Polluting the discourse therefore, and not taking responsibility for that discourse we often complain about. (...) We have in our vocabulary words to describe ideas, notions, time & space even. Things that

seem far more abstract to me than the physical reality of the body. Dance therefore being far more a matter of "matter" than "ephemeral". While words on dance are mostly set aside for the critics, the writers, the academics, the confusion on what's at stake in dance also begins here, on the workflow, with the verbal references choreographers, teachers and dancers use.

## 30 March

Spring is in the air, a given cycle. So seem the words that have come up in various contexts of the residency: to mention a few: authenticity, essence, breathing, intensity, identification, heavy, physical, hermetic, synchronicity...

Words we are trying to find, and words we are desperately trying to redefine.

Hermetic, seems a word often used to describe the work of Emio Greco I PC. Bertha, who shifted from being in the work, dancing it, to reflecting on it as repetitor and notator proposes "Framed" to undo the closeness of the dialogue suggested in 'Hermetic'.

Most examples given, demonstrate that very same movement: the words, intentionally or unintentionally presuppose closeness, whereas we are looking for openings.

Whereas the sort of dance EG I PC is concerned with presents itself on stage with its own clear logic, the language surrounding it is a much more complicated matter: it already has a pre-given logic, with all its connotations and cultural agendas. So we have to be meticulous in the use of it, and revolutionary in thinking it.

## About the authors

**Ingrid van Schijndel** majored in theatre studies at the University of Amsterdam. She worked as a researcher for various multicultural projects focusing on urban and body discourse, and has worked as a publicist for, among others, dance company Emio Greco I PC.

**Jeroen Fabius** is co-ordinator of Dance Unlimited, a post-graduate course in choreography and new media. He also teaches theory at the School for New Dance Development and is part of the core staff of the dance departments at the Theatre School. He was involved in the residency of EG I PC as a project coordinator.

**Maike Bleeker** is professor of theatre and dance at the University of Utrecht. Furthermore, over the past ten years she has worked as a dramaturge with various directors, choreographers and visual artists. In 2006, she too has been artist in residence at the Amsterdam Theaterschool.

The Italian-Dutch duo of choreographers **Emio Greco I Pieter C. Scholten** have collaborated in their search for new dance forms since 1995. The name under which they present their work, Emio Greco I PC, both incorporates their artistic collaboration and pays tribute to the fact that each performance is the result of their combined efforts. In the work of EG I PC the starting point for each performance is an intense curiosity towards the body and its inner motives. Dance is not approached as a means for conveying a message in a physical form, nor is it considered simply as a medium for decorating theatrical space. Rather, Greco and Scholten's performances show that movement is self-sufficient and capable of creating time and space. Emio Greco I PC's work belongs in the domain of contemporary dance. It is, however, a contemporary dance that incorporates classical elements, even as it transforms and questions those elements in a constantly changing context.

## Colophon

### Student voices by

Sonja Pregrad, guest student SNDO.  
Aitana Cordero, fourth year student SNDO.  
Amy Cox, second year student Dance Unlimited.  
Silke Mehler, fourth year student Modern Theatre Dance.

### Editors

Jeroen Fabius  
Ingrid van Schijndel

### Translation & text editing

The Loft v.o.f., Amsterdam  
Jeroen Fabius  
Ingrid van Schijndel

### Design

Katja van Stiphout

### Photographs

Maite Bermudez

### Print

Drukkerij SSP, Amsterdam

### Published by

Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten  
and Emio Greco I PC

© EG I PC and AHK, 2007

Emio Greco I PC receives funding from the Dutch Ministry of Education, Culture and Science (OCenW) and the Dutch Fund for Amateur Art and Performing Arts (FAPK)

The AIR programme at the Amsterdam School of the Arts is an initiative of the research group Art Practice and Development in cooperation with the Academy of Architecture, the Netherlands Film and Television Academy, the Amsterdam Conservatory and the Theatre School.



eg | pc