



MERCAT DE LES FLORS
CASA DE LA DANSA

Constel·lació BORIS CHARMATZ



Temporada 2018-19

FLIP BOOK: 24 i 25 d'octubre a les 20 h. Sala MAC. Preu 22 €
20 BALLARINS PEL SEGLE XX: 27 i 28 d'octubre al MACBA. Dissabte de 16 a 20 h, diumenge d'11 a 15 h. Dissabte gratuït, diumenge 10 €
10.000 GESTOS: 9 i 10 de març dissabte 20 h, diumenge 18 h. Sala MAC. 25 €

Constel·lació BORIS CHARMATZ

Boris Charmatz s'ha atrevit a convertir un centre coreogràfic en un museu de la dansa, a crear moviments a partir del dictat d'unes fotografies i a coreografiar pensant en cossos morts. Charmatz utilitza la tergiversació, els creuaments i les mutacions com a ingredients principals de la seva màgia negra per desplaçar qualsevol intent de certesa. Presentem per primera vegada a Barcelona a aquest imprescindible coreògraf francès que expandeix la dansa més enllà de límits i fronteres en espais singulars.

BORIS CHARMATZ

Des d'*Aatt enen tionon* (1996) fins a *10000 gestes* (2017), el ballarí i coreògraf **Boris Charmatz** ha presentat tot un seguit de peces realment memorables. Tot i mantenir una extensa activitat de gira, periòdicament també pren part en esdeveniments d'improvisació amb Saul Williams, Archie Shepp i Médéric Collignon, i continua col·laborant com a ballarí amb Anne Teresa De Keersmaecker i Tino Sehgal.

Charmatz va ser artista associat del Festival d'Avinyó 2011, on va presentar *enfant*, una peça per a 26 nens i 9 ballarins, a la Cour d'Honneur del Palau dels Papes. L'any 2013, va ser artista convidat al MoMA de Nova York, on va concebre el programa de dansa *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, un projecte de tres setmanes que es va desenvolupar al Marron Atrium i per tot l'àmbit del museu. El 2015 fou convidat de la Tate Modern a Londres en el marc de l'exhibició *If Tate Modern was Musée de la danse?*, un programa intensiu d'actuacions de dos dies de durada que va tenir lloc per totes les galeries del museu, com també per la Sala de Turbines. Aquell mateix any, Charmatz va presentar *20 Dancers for the XX Century* al Palau Garnier, l'Òpera Nacional a París.

Des de l'any 2009 és director del Centre Nacional Coreogràfic de Rennes i la Bretanya (França), que ha transformat en un museu de la dansa (*Musée de la danse*) de nova concepció. El museu ha endegat els projectes *préfiguration*, *expo zéro*, *rebutoh*, *brouillon*, *20 Dancers for the XX Century*, *Fous de danse* i *Petit Musée de la danse*, entre d'altres.

Boris Charmatz és coautor dels llibres *undertraining / On A Contemporary Dance*, amb Isabelle Launay, i *Emails 2009-2010*, amb Jérôme Bel, i autor del document «Je suis une école», en connexió amb el projecte **Bocal**, una escola nòmada i efímera.

Des del setembre de 2017 és artista associat de la Volksbühne a Berlín.

Flip Book

«A l'obra *Merce Cunningham, Fifty Years*,* hi pots trobar tot Cunningham: fotos de cada peça, del mateix Merce des que tenia cinc anys... Llegint el llibre, se'm va acudir que la col·lecció d'imatges no era només un recull de gairebé tots els projectes que havia fet, sinó que formava una coreografia pròpia, estretament relacionada amb els processos de creació de Cunningham: la dansa té lloc entre dues postures, dues posicions. I suposo que podríem crear una peça a partir d'aquesta notació d'imatges, interpretades del principi al final. D'una banda es tractaria simplement d'un "fals Cunningham", però de l'altra, crec que, si ho aconseguíssim, podríem convertir-la en una veritable peça de Cunningham, un espectacle meta-Cunningham que inclogui tota la seva vida i la seva obra...

Considero que aquesta experiència forma part integral de la nostra recerca, del nostre interès específic per l'arxiu, la història i les notacions, que aquí podria assolir una dimensió tumultuosa: tota l'obra d'una vida convertida en llibre i transformada, al seu torn, en un espectacle interpretat per una sèrie de ballarins.»

Boris Charmatz

L'espectacle es presenta en diverses versions: *50 Years of Dance*, interpretat per exballarins de la companyia de dansa Merce Cunningham, i *Roman Photo*, en què participen estudiants, aficionats i no professionals de la dansa.

El punt de partida del projecte del coreògraf Boris Charmatz és el llibre *Merce Cunningham, Fifty Years*, una col·lecció de fotografies que recull la trajectòria d'aquesta icona de la història de la dansa. Mitjançant una lectura ràpida d'unes cent cinquanta de les seves peces, l'espectacle torna a revisar els moviments d'aquest precursor, juntament amb John Cage, de les operacions aleatòries i combinatòries en el camp de la coreografia.

Per a Boris Charmatz –iniciador del projecte escolar Bocal i director del Musée de la danse– el patrimoni és en primer lloc un material viu, que propicia desviaments i reapropiacions radicals. S'ha apropiat d'aquestes fotografies com una coreografia «prefabricada», organitzant-les com un enorme llibre animat que qüestiona els mecanismes de reproducció del gest.

Dansa en kit, fotocòpia animada, interpretació sense restriccions: *Flip Book* és un objecte inclassificable i polivalent, iniciat amb estudiants d'art i continuat per antics membres de la companyia de Cunningham, ballarins i aficionats. Un Cunningham veritable-fals, lúdic i turbulent.

Gilles Amalvi

(*) David Vaughan, Edition Plume (edició francesa), 1997 (exhaurit). Edition Aperture (edició original).

Prensa de Flip Book

Extracte Entrevista amb Boris Charmatz sobre *Flip Book*: «Un llibre que em van regalar per Nadal»

Les fotografies incloses al llibre *Merce Cunningham: Fifty Years* configuren una espècie d'arxiu estàtic de la immensa obra de Merce Cunningham. Amb aquesta peça, volies «posar de nou en marxa» el que la història de la dansa ha deixat de banda? Reinterpretar i tornar a posar en circulació el que potser s'ha convertit en una mena de «clàssic»?

El punt de partida d'aquest projecte no és explícitament històric. Tot prové del llibre *Merce Cunningham: Fifty Years*, de David Vaughan. És un llibre que em van regalar per Nadal. No el vaig llegir de seguida, però al cap de dos anys, mentre el fullejava, em vaig dir a mi mateix: «però si tot és aquí!». El llibre és sistemàtic: inclou totes les peces de Cunningham al llarg de cinquanta anys, en ordre cronològic. També s'hi sumen algunes fotografies de joventut, retrats de grup amb Buckminster Fuller o Robert Rauschenberg, entre d'altres... Traduït al francès, el títol —*Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* (Merce Cunningham, mig segle de dansa)— té una connotació una mica més «forta», que correspon a la manera com Cunningham era percebut a França: com un mestre, un pare putatiu de la nova dansa francesa.

El projecte no neix tant de la idea de treballar entorn de la història de la dansa —amb Cunningham com a referència central d'aquesta història—, sinó de l'especificitat d'aquest llibre com a objecte. De seguida vaig tenir la sensació que aquesta successió de fotografies recreava la coreografia. Que l'encadenament d'imatges et transportava al procés de composició de les obres de Cunningham, i que una coreografia que seguís el fil d'aquestes fotos semblaria també una peça de Cunningham. La manera com està construït el llibre ja et retrotrau a l'especificitat de l'obra del coreògraf. Entre les idees centrals de l'obra de Cunningham, retrobem, sens dubte, l'aleatorietat, el joc de combinatòries. La dansa que va desenvolupar no era una dansa orgànica. No s'inspirava en moviments naturals, era una combinació de posicions. Vaig pensar que mitjançant un projecte basat en aquestes fotografies es podria crear un «meta-Cunningham», un objecte que contindria tot Cunningham —tot i ser un «fals Cunningham»—, ja que ell no havia pensat mai en aquesta coreografia. Em va fer l'efecte que la distància entre el «tot» i el «pseudo» m'oferiria una gran llibertat.

Utilitzes el mètode de combinacions aleatòries de Cunningham per reflectir el que inclou el llibre o segueixes un ordre cronològic?

Seguim exactament l'ordre del llibre, però l'aspecte aleatori forma part integral del procés, especialment en la mesura que ens situem davant de les imatges i les escollim més aviat «sense control»: qui farà aquesta imatge i qui farà aquesta altra? En la dansa contemporània, la noció d'autor és primordial: el coreògraf i els seus ajudants són els únics que, en general, transmeten l'esperit d'un text. No solem treballar gaire a partir d'una notació, ni de cap arxiu. En aquest cas, la peça s'ha produït sense coreògraf. El sistema s'assembla una mica al bricolatge: la coreografia ja està prefabricada, tot i que potser des d'un punt de vista una mica absurd, ja que prové d'una lògica més editorial que no pas coreogràfica. És, doncs, una obra en brut, i jo n'assumeixo plenament el kit, com també l'aspecte polivalent. Es pot fer amb estudiants, amb no professionals de la dansa o amb exballarins de la companyia de Merce Cunningham. És un projecte molt viu, que vol portar a debat la pedagogia i la història de la dansa, però que per damunt de tot és un espectacle. L'absència d'autor permet una llibertat que no rau tant en el fet de modificar la cronologia de les fotos com a posar en pràctica noves relacions de treball. El primer cop que vaig dur a terme aquest projecte va ser amb estudiants de l'HZT de Berlín. El fet de ser setze persones interpretant un únic llibre plantejava alguns problemes d'organització, que van acabar flexibilitzant les relacions de treball. Hi ha tants papers com ballarins a les imatges... sense cap jerarquia ni cap estrella. El llibre reproduceix unes 300 fotografies, i això significa uns 1.300 «papers» o moviments instantanis que cal compartir...

L'associació entre les pàgines d'un llibre, el procés fotogràfic i els procediments formals d'un artista també obre moltes possibilitats conceptuals...

Sí, és gairebé un joc conceptual, en el sentit que el punt de partida és molt simple: una vida i una obra condensades en un llibre. Ens aprenem les fotos de memòria i després treballem durant cinc dies a l'estudi per crear una coreografia de trenta minuts. No estem gaire lluny d'un principi com el de *Three Chairs* de Joseph Kosuth: la foto d'una cadira, una cadira real i la seva definició al diccionari.

Les fotografies són un tipus de notació una mica particular. No hi ha possibilitat d'establir una relació objectiva. Com t'ho vas fer per «transferir» les fotografies als cossos?

L'evolució de la fotografia i la de la dansa contemporània estan molt lligades entre si. Per això és tan temptador tornar a produir un projecte d'aquell moment treballant «a partir de les fotografies». He tingut l'oportunitat de veure un documental en què Charles Jude i tot un equip d'especialistes, davant d'unes fotografies de *La migdiada d'un faune* de Nijinski, intenten reconstruir-ne la dansa. Però no se'n surten. Hi ha buits entre les fotos que no aconsegueixen omplir. En aquella època, les fotos les van fer en un estudi, amb els ballarins posant davant de la càmera artificialment. Per això les imatges no s'ajusten a tot el que està escrit i mostren posicions que no existeixen en la notació coreogràfica. En el cas de *50 Years of Dance*, la frontalitat que adoptem és la de la càmera, i no la de l'«escena» a la qual remet la fotografia. Aquesta elecció és òbvia, perquè l'obra de Cunningham sempre va ser més aviat frontal. Tot i que va treballar per fer esclatar l'espai de la perspectiva, va utilitzar principalment el mode frontal, tret en el cas d'*Ocean* i altres «esdeveniments». Per tant, de manera més o menys aproximada, els ballarins que estaven en un primer pla a la foto es retroben davant de l'escenari, i els que eren en un segon pla se situen al darrere. Dic «de manera aproximada», perquè és com una recepta de cuina: mai no estàs del tot segur si funcionarà.

Com es relacionen entre si aquestes imatges fixes per crear moviment?

En estudiar les fotos, i tot i que la nostra intenció no era en cap moment generar un sèrie de poses, ens vam adonar de seguida que el que fèiem era precisament marcar-les. En les fotografies, el moviment és estàtic, però tens la sensació que està en curs. Són fotografies d'accions que ens diuen moltes coses sobre la situació del cos dins l'espai. Tot s'afirma, és molt voluntari. No hi ha lloc per al micromoviment, el moviment informal que tant sovint es veu avui dia. Com a resultat, ens vam veure obligats a «obrir-nos camí»: per transmetre la imatge d'un salt, calia saltar. Més que imatges, el que reproduïm són accions. Segons una citació de Cunningham —que no he aconseguit tornar a trobar—, la coreografia fixa posicions dins l'espai, però la dansa, la llibertat de qui balla, és anar d'un punt a un altre. Per a ell, la llibertat de l'interpret no consistia en la possibilitat de fer un gir o d'estendre el braç, sinó en la manera de passar d'un moviment a un altre.

Podríem pensar que la nostra llibertat consisteix a escriure la trajectòria que ens permet passar d'una posició a l'altra, però a mi m'agrada més inventar un mínim. Per exemple, en una foto, dues persones són a terra; en la imatge següent, n'hi ha quatre que salten: els dos primers també saltaran? Quantes passes han de fer per arribar a saltar tal com es veu en la imatge? Ens vam fer aquest tipus de preguntes. I, de fet, l'obra sempre va canviant. A París, hem preferit presentar un espectacle de 30 minuts, però en canvi a Rennes va durar unes quantes hores: tot depèn de la tria del tempo. Fins i tot podríem imaginar una versió que durés anys...

Entrevista de Gilles Amalvi

Publicada en el programa de mà de 50 ans de danse, peça concebuda per Boris Charmatz, i interpretada e 7 de desembre al Théâtre de la Ville (París) en el marc d'un acte d'homenatge a Merce Cunningham, i el 8, 9, 10, 11 i 12 de desembre al Théâtre des Abbesses (París).

Una breu història de la dansa - FESTIVAL D'AVINYÓ **FLIP BOOK**

Actor irreverent de la creació contemporània francesa, Boris Charmatz, actual director del Musée de la danse de Rennes, centre patrimonial fictici però espai real de reflexió, es pren un temps per fullejar per a nosaltres el seu foliscopi personal, el llibre animat d'una vida dedicada a la dansa.

Tornant al llibre *Merce Cunningham, Fifty Years*, que una mà experta fulleja en segon pla, Charmatz il·lustra sobre l'escenari les imatges fixes d'una de les produccions coreogràfiques més importants del segle xx. Però evita l'homenatge sentencios: un any després de la desaparició de Cunningham, aquest llibre animat explota en tota la seva espontaneïtat. Viatgem en el temps des dels anys cinquanta fins al final de la dècada del 2000. Tornem a trobar ara i adés els salts dinàmics, els *pliés* que fan que els ballarins semblin ocells, les construccions en què els braços i les cames gairebé es confonen entre si.

És absolutament Merce i, ahora, tota una altra cosa. La companyia inventa el que la fotografia no mostra –també a partir d'imatges de la infantesa d'Amèrica–; és aquest espai intermedi el que fa que *Flip Book* sigui tan interessant. El públic surt meravellat.

Philippe Noisette, 19 juliol 2010

Fitxa artística

Concepció Boris Charmatz

Amb François Chaignaud or Ashley Chen or Foofwa d'Imobilité, Raphaëlle Delaunay or Asha Thomas, Christophe Ives or Laurent Pichaud, Marlène Monteiro-Freitas or Latifa Laâbissi or Olga Dukhovnaya, Olivia Grandville or Lénio Kaklea, Mani A. Mungai

So Pascal Quéneau

Il·luminació Yves Godin

Durada 40'

Interpretació lliure de les fotografies del llibre «Merce Cunningham, mig segle de dansa», de David Vaughan, dirigit per Melissa Harris, Ed. Plume, 1997

Producció Musée de la danse

Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne dirigit per Boris Charmatz, rep el suport del Ministeri Francès de Cultura i Comunicació - la Direcció Regional d'Afers Culturals, la ciutat de Rennes, el Consell Regional de Bretanya i el Consell General de Lle-et-Vilaine. The Institut français regularly contributes to the international touring of the Musée de la danse.

Agraïments LiFE (St Nazaire), HZT (Berlin), Centre de Développement Chorégraphique (Toulouse) i a Cécile Tonizzo.

PRODUCCIÓ DE LA GIRA

Cap de producció Martina Hochmuth

Assistent Amélie-Anne Chapelain

Comunicació Fátima Rojas

20 ballarins pel segle XX

20 Dancers for the XX Century és la presentació d'un arxiu viu. Vint artistes de diferents generacions interpreten, evocuen, s'apropien i transmeten cèlebres solos, ara ja oblidats, del segle passat. Uns solos que originàriament havien estat concebuts o interpretats per alguns dels ballarins, coreògrafs i artistes de performance més significatius de l'escena moderna i postmoderna. Cada artista presenta el seu museu, en què el cos és l'espai definitiu per al museu de la dansa. Per tant, no hi ha ni escenari ni demarcació de l'espai interpretatiu, sinó que els artistes circulen lliurement entre les galeries del museu i altres espais públics.

Més que un llegat, aquest projecte vol ser una mena de projecte arqueològic: excavar gestos del passat per tal que el cos d'un ballarí els interpreti en el present. Metafòricament i també força literalment, la col·lecció d'un museu de la dansa resideix en els cossos dels ballarins i a través d'aquests mateixos cossos. El cos és el magatzem més actiu, educat per gestos, ple de memòria a punt per ser activada per al present i el futur. Aquest projecte presenta un plantejament salvatge de la història, en què els ballarins essencialment executen tasques fent el que els ve més de gust: recordar records o coneixements de solos històrics, dels seus propis costums motrius, els seus estats d'ànim, etc. De fet, tot gira entorn de la recerca, un plantejament museològic diferent.

«Els ballarins, intèrprets i actors d'aquest projecte poden buscar i triar lliurement el solo que més els interessi, i recordar-lo, ensenyar-lo a ballar, parlar-ne, fer-ne una conferència, tornar-lo a interpretar. Alguns d'aquests solos han estat oblidats, d'altres els coneix tothom... una part del coneixement prové de l'educació rebuda en la infància, una altra del fet que l'artista ha interpretat la peça en multitud d'ocasions. Alguns solos són reapropiacions delirants, d'altres homenatges respectuosos, i n'hi que són lectures de la notació/el text/el document. Els solos s'interpreten allà on els artistes creuen que són rellevants, sense l'encàrrec estricte d'on i quan els han d'executar, ni de com ho han de fer o com han de presentar-los. No hi ha escenari, perquè el projecte fa èmfasi en la versatilitat dels ballarins: no hi ha un "programa" que calgui seguir, ningú no sap exactament quan ni què s'interpretarà, ni tampoc qui ho farà. Tanmateix, tothom està convidat a intercanviar, parlar, preguntar, comentar.»

Boris Charmatz

Fitxa artística

Projecte Boris Charmatz / Musée de la danse

Intèrprets Nadia Beugré, Boglárka Börcsök, Boris Charmatz, Ashley Chen, Raphaëlle Delaunay, Olga Dukhovnaya, Jacquelyn Elder, João Fiadeiro, Dmitry Gutov, Mai Ishiwata, Samuel Lefeuvre, Mark Lorimer, Filipe Lourenço, Fabrice Mazliah, Javier Vaquero Ollero, Sonja Pregrad, Sònia Sánchez, Frank Willens, Laurence Laffon (falta un ballari per confirmar)

Producció Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne - Direction: Boris Charmatz. Association supported by the French Ministry of Culture and Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles / Bretagne), the city of Rennes, the regional Council of Brittany and the General Council of Ille-et-Vilaine. The Institut français contributes regularly to the international touring of the Musée de la danse. www.museedeladanse.org

Biografies ballarins i programa que interpreten

Nadia Beugré

Formada en dansa a Costa d'Ivori, a l'École des Sables del Senegal i posteriorment al màster Ex.e.r.ce CCN de Montpellier, Nadia Beugré crea peces que giren entorn de la lluita feminista i la llibertat de les dones. Després de treballar amb la coreògrafa de Costa d'Ivori Béatrice Kombé i de ballar per a Seydou Boro, Alain Buffard i Mathilde Monnier, crea el seu primer solo, *Un espace vide : Moi* el 2008. Segueixen *Quartiers Libres*, *Legacy*, *Tapis Rouge* i *Roukasskass Club*. És artista associada al Vooruit de Gant, Bèlgica.

Programa: extractes de *Geeme*, de Béatrice Kombé.

Boglárka Börcsök

Boglárka Börcsök es gradua al P.A.R.T.S. de Brussel·les. Des del 2011, ha ballat amb coreògrafs i artistes com Eszter Salamon, Joachim Koester, Tino Seghal, Kate McIntosh i Ligia Lewis. La seva pràctica inclou performance, dansa, veu i vídeo. Actualment treballa en el projecte cinematogràfic *The Banning* (2018), en col·laboració amb els cineastes Lisa Rave i Andreas Bolm. Ha col·laborat amb Eszter Salamon en diversos projectes, entre els quals destaquen *Monument 0.3: The Valeska Gert Museum*, *Monument 0.4: Lores&Praxes (rituals of transformation)* i *Monument 0.5: The Valeska Gert Monument*, tots de 2017.

Programa: Boglárka Börcsök interpreta fragments del seu projecte cinematogràfic *The Banning* (2018), en el qual re viu els gestos, moviments i records de tres ballarines jueves hongareses, Éva Kovács, Irén Preisich i Ágnes Roboz, que avui tenen més de 90 anys. Totes tres van ser figures destacades de l'Art del Moviment a Hongria entre 1930 i 1950, any en què es va prohibir.

Boris Charmatz

Ballari, coreògraf i director del Musée de la danse, Boris Charmatz sotmet la dansa a una sèrie de constreïments formals que en redefeixen el camp de possibilitats. En paral·lel a les seves activitats com a intèrpret i improvisador, és l'autor d'un conjunt de peces cabdals en la història de la dansa, des d'*Aatt enen tionon* fins a *10000 gestes*. Artista associat al Festival d'Avinyó el 2011, ha estat artista convidat al MoMA (Nova York), a la Tate Modern (Londres) i al Museo Reina Sofía (Madrid). Actualment prepara *infini*, un nou treball que es presentarà el 2019.

Programa: L'Après-midi d'un faune, de Vàtslav Nijinski; Étude révolutionnaire, d'Isadora Duncan; Les Disparates, de Dimitri Chamblas i Boris Charmatz; i rememoració de *Projet de la matière*, d'Odile Duboc.

Ashley Chen

Ashley Chen es forma al CNSMD de París. El 2000 es trasllada a Nova York per ingressar a la Merce Cunningham Dance Company. Al cap de quatre anys torna a França i s'integra al Ballet de l'Òpera de Lió, on interpreta obres de Trisha Brown, William Forsythe, Christian Rizzo, Mathilde Monnier i Philippe Decouflé, entre d'altres. Des del 2006 col·labora, com a ballari freelance, amb coreògrafs d'arreu d'Europa com John Scott, Liz Roche, Michael Clark, Jean-

Luc Ducourt, Michele Ann de Mey, Philippe Decouflé, Boris Charmatz i Mié Coquempot. Des del 2013 Chen també crea obra pròpia.

Programa: fragments de solo de les peces següents de Merce Cunningham: Idillic Song (1944), Suite for 5 (1956), Rainforest (1968), Changing Steps (1973) i Biped (1999).

Coreografia de Merce Cunningham © The Merce Cunningham Trust. La coreografia de Merce Cunningham està interpretada amb el permís i suport de la Companyia Merce Cunningham. Tots els drets reservats.

Raphaëlle Delaunay

Formada a la Royal School of Dancing de Londres i a l'École de l'Opéra de París, on és membre del ballet, Raphaëlle Delaunay s'incorpora aviat al Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch. Després de nombroses col·laboracions amb coreògrafs i escenògrafs (Jiří Kylián, Alain Platel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Frédéric Fisbach, Guillaume Vincent...), el 2005 crea *Jeux d'intention*, el primer d'una llarga sèrie de treballs. El 2017, crea *Soma i 20 shades*, un encàrrec per als estudiants del CNDC d'Angers (França).

Programa: des de les danses socials fins a la cultura pop, Raphaëlle Delaunay abraça tota la diversitat de danses de la diàspora negra.

Olga Dukhovnaya

Formada al P.A.R.T.S. de Brussel·les i al Centre national de la danse contemporaine d'Angers, Olga Dukhovnaya balla regularment per als coreògrafs Maud Le Pladec i Boris Charmatz. En col·laboració amb el videoartista Konstantin Lipatov, desenvolupa projectes on es barregen dansa, videoart i animació. El 2012, el seu treball *KOROWOD* rep el 3r premi del concurs «Danse élargie» organitzat pel Musée de la danse i el Théâtre de la Ville de París. El 2018 crea *Sœur*, un duo amb el performer Robert Steijn.

Programa: extracte de *Temps moderns* de Charlie Chaplin, danses folklòriques russes i *La mort del cigne* d'Anna Pavlova.

Jacquelyn Elder

Graduada a la Florida State University, Jacquelyn Elder forma part de la Martha Graham Dance Company del 2005 al 2012. Més endavant col·labora amb Aszure Barton, Rachid Ouramdane, Robert Wilson, Larry Keigwin, Kate Weare, Fabrice Samyn i Olivier Dubois. Ensenya a la NYU Tisch School of the Arts, a l'Hellerau de Dresden, a la DansenHus d'Oslo i al Ballet Du Nord / CCN de Lille. El 2017, interpreta *Maps* de Liz Santoro i Pierre Godard. Actualment balla a *27 Perspectives* (2018), la nova creació de Maud Le Pladec. En paral·lel, treballa en la realització d'un documental sobre la Martha Graham Dance Company, titulat *A Highwire of Circumstance*.

Programa: Elder revisita peces que va interpretar mentre va ser membre de la Martha Graham Dance Company. Són extractes de les obres següents de Martha Graham: *Steps in the Street* (1936), *Cave of the Heart* (1946), *Night journey* (1947), *Diversion of Angels* (1948), *Clytemnestra* (extracte de *Furies*) (1958) i *Acts of Light – Helios* (1981). També interpreta el solo *Serenata Morisca* (1916), coreografiat per Ted Shawn, i que va ser ballat per Martha Graham i Doris Humphrey.

No està permès filmar ni fotografiar el treball de Marta Graham.

El treball de Martha Graham no es pot filmar ni fotografiar sense autorització.

João Fiadeiro

João Fiadeiro pertany a la generació de coreògrafs que emergeix a final dels vuitanta i dona lloc a la Nova Dansa Portuguesa. El 1990 funda l'Atelier REAL, un espai de producció i residència centrat en el suport i la promoció d'artistes emergents i transdisciplinaris. La seva investigació en composició en temps real i improvisació l'han portat a ensenyar en diversos programes de màster europeus i sud-americans. Actualment és doctorant en Art Contemporani al Colégio das Artes de Coïmbra, Portugal.

Programa: *I am sitting in a room different from the one you are in now* (1997), solo de l'artista.

Dmitry Gutov

Nascut a Moscou el 1960, Dmitry Gutov es forma a l'Institut d'Art, Escultura i Arquitectura de l'Escola de Belles Arts de Sant Petersburg. Ha fet exposicions individuals a Moscou i a Itàlia (Milà, 2005), i ha participat en la Biennal de Cetinje (1994), la Biennal de Venècia (1995, pavelló rus; 2007), la Biennal de São Paulo (2002), Moscou-Berlín (2003-2004), a més d'executar projectes especials per a la 1a i 2a Biennal de Moscou (2005, 2007) i la Documenta (2007), entre d'altres.

Programa: carta de Karl Marx a Arnold Ruge. Kreuznach, setembre de 1843.

Mai Ishiwata

Mai Ishiwata estudia al CNSMD de París. S'introdueix en el món de la dansa vertical amb Les Passagers. Des del 2011, balla per a Claire Durand-Drouhin/Traction en creacions que la involucren amb els residents de l'hospital psiquiàtric de Llemotges. Ha format part de les companyies Ariadone/Carlotta Ikeda i Cécile Loyer/C. Loy, i ha ballat a *Lumière Antigone*, de Beñat Achiary i Gaël Domenger, i *Unisson*, de Kashyl/Ashley Chen. Actualment participa en la creació de *Paysages entrouverts - Paisaia sumatuak*, amb la companyia Traversée/Johanna Etcheverry, i *Aux corps passants*, d'Origami/Gilles Baron.

Programa: Utt (1981), coreografia de Carlotta Ikeda, creada en col·laboració amb Ko Murobushi. Carlotta Ikeda va transmetre aquest solo a Mai Ishiwata el 2014.

Samuel Lefeuve

Abans de crear les seves pròpies peces amb el grup ENTORSE, Samuel Lefeuve ha treballat amb els coreògrafs Michèle Anne De Mey, Alain Platel i Lisi Estaras, i ha format part del col·lectiu Peeping Tom. Des del 2012 és autor, amb l'artista Florencia Demestri, d'espectacles que tant es poden dur a terme en teatres com als llocs més insòlits, en els quals la investigació coreogràfica arrela en una teatralitat que intenta desdibuixar la frontera entre ficció i realitat.

Programa: L'ho perduda de Wolf, coreografia d'Alain Platel.

Mark Lorimer

Des que es va graduar a Londres el 1991, Mark Lorimer treballa de ballari, director d'assaig, professor i coreògraf. Ha treballat amb Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker des del 1994, i amb ZOO/Thomas Hauert del 1997 al 2005. Ha realitzat nombrosos projectes amb coreògrafs com Boris Charmatz, Deborah Hay, Jonathan Burrows, Alix Eynaudi, Marten Spangberg, Alain Buffard, Lea Anderson, Bock i Vincenzi. L'any vinent comença un projecte nou amb Kris Verdonck. És professor a Manufacture, Lausana; CDC, Tolosa de Llenguadoc; i P.A.R.T.S., Brussel·les.

Programa: extractes de Die Grosse Fuge (1992), d'Anne Teresa De Keersmaecker.

Filipe Lourenço

Ballari, coreògraf i músic, Filipe Lourenço es forma en música i toca a l'orquestra El Albaycin durant uns anys. Paral·lelament, practica i ensenya danses tradicionals del Magreb. El 1997, ingressa al Centre national de danse contemporaine d'Angers, i estableix una col·laboració amb el coreògraf Olivier Bodin. Més endavant col·labora amb artistes com Patrick Le Doaré, Catherine Diverrès, Georges Appaix, Joëlle Bouvier, Christian Rizzo, Boris Charmatz i Olivier Dubois. El 2016, presenta amb la seva companyia la seva primera peça, *Homo Furens*, a la qual segueix *Pulse(s)* (2018).

Programa: extractes del seu solo Pulse(s), basat en danses tradicionals del Magreb.

Fabrice Mazliah

Format a Ginebra, Atenes i Lausana, Fabrice Mazliah ballava al Nederlands Dans Theater abans que William Forsythe el reclutés el 1997 per al Ballett Frankfurt i després per a la Forsythe Company. Crea diverses peces en col·laboració amb altres artistes, com ara *In Act and Thought* per a la Forsythe Company, *Telling Stories* amb el col·lectiu MD o *Eifo Efi* i *P.A.D.* amb Ioannis Mandafounis. Des del 2009 és autor, amb el col·lectiu Mamaza, d'espectacles presentats a França i en l'àmbit internacional.

Programa: extractes de les peces Sider, Anguloscuro, I Don't Believe in Outer Space, Heterotopia, Die Befragung Des Robert Scott i The Returns, de William Forsythe.

Javier Vaquero Ollero

Javier Vaquero Ollero es gradua en dansa al CODARTS de Rotterdam. Des d'aleshores ha treballat amb diversos creadors, tant als Països Baixos –Nicole Beutler, Conny Janssen Danst, Ann van der Broek, Marta Reig Torres, Dylan Newcomb o Arno Schuitemaker– com fora –Xavier Le Roy, Pere Faura, Bea Fernández, Hofesh Shechter i Aimar Pérez Galí. Des del 2010 també crea les seves pròpies obres i exerceix de professor en universitats d'Amèrica Llatina.

Programa: *Retrospective (2012)*, de Xavier Le Roy.

Sonja Pregrad

La ballarina croata Sonja Pregrad crea obres pròpies, sovint en col·laboració, que giren entorn de les coreografies de les relacions i el caràcter objectual del moviment. També ha ballat en obres de coreògrafes com Meg Stuart o Isabelle Schadt, i d'artistes visuals com Sanja Iveković i Shahryar Nashat. Actualment és cocreadora del projecte/revista de dansa interactiva *TASK* i comissària del festival *IMPROSPECTIONS*.

Programa: *Practice makes a Master (1982)*, performance que l'artista croata, feminista, activista i pionera del videoart Sanja Iveković va fer el 1982 a la Kunstlerhaus Bethanien de Berlín. El 2009 va invitar Sonja Pregrad a interpretar de nou la peça, aquesta vegada tenint present les imatges de les agressions que van seguir als atacs de l'11 de setembre a Nova York.

Sònia Sánchez

Professora de dansa espanyola des del 1992, Sònia Sánchez ha investigat sobre el flamenc, el Body Weather japonès, les sonoritats i la narrativa a través de la dansa al llarg de la seva carrera. El 2014 crea la peça *Le Ça*, coproduïda pel Mercat de les Flors i Rencontres choréographiques. Fa gires amb peces com *El pliege*, *SAI el sueño de la mariposa*, *Rincones y claros de bosques* i *La Mirada 3.0*. Actualment treballa sobre la improvisació amb diversos músics, com el pianista Agustí Fernández i el guitarrista Nuno Revelo.

Programa: *El mantantial de mi alma*, peça inèdita de l'artista: «És el moment just, ple de tot allò que he viscut, de tot el que he sentit i ballat. L'espai donarà la forma i el cos serà l'espai.»

Laurence Laffon

Laurence Laffon es va formar a l'escola de dansa de l'Òpera Nacional de París, on es va unir al Corps de Ballet el 1996. Al llarg de la seva carrera, va ballar els grans clàssics de ballet de Rudolf Nureyev o neoclàssics de George Balanchine i John Neumeier. També treballa amb coreògrafs contemporanis com Pina Bausch, Jerry Kylian, Trisha Brown, William Forsythe, Maguy Marin, Angelina Preljocaj, Anne Teresa De Keersmaeker i Merce Cunningham. El setembre de 2018 va començar el seu tercer any de llicenciatura en arts escèniques / dansa a la Universitat de París 8.

Programa: extractes de *Glacial Decoy* de Trisha Brown, *Walkaround Time* de Merce Cunningham i una memòria de variacions estreta dels ballets de George Balanchine

Frank Willens

Després de ballar a l'òpera rock *Notre-Dame de Paris* i en una gira de Paul McCartney, Frank Willens col·labora amb diversos coreògrafs i directors d'escena a Europa (Meg Stuart, Peter Stamer, Falk Richter, Tilman Hecker, Laurent Chétouane, Tino Sehgal, Boris Charmatz) i, paral·lelament, du a terme les seves creacions. Per a Tino Sehgal, participa en el desenvolupament i la direcció de *This Variation*, presentada a la Documenta 13 de Kassel, i des del 2013 interpreta el seu solo (*sans titre*) (2000).

Programa: material inspirat en Meg Stuart, Tino Sehgal i d'altres.

*** Aquest programa forma part de la celebració del Centenari Cunningham.

9 | 10 DE MARÇ

10.000 gestos

Per a aquest espectacle, imagino un bosc coreogràfic en què cap ballarí no repetirà mai cap gest. Deu mil gestos que només seran visibles una vegada i que desapareixeran així que s'hagin executat, com una oda a la impermanència de l'art de la dansa. Aquesta pluja de moviments, que podria ser un projecte de dades generades per llistes de paràmetres digitals, s'executaran de manera artesanal, per mitjà dels cossos dels intèrprets, d'una manera absolutament subjectiva. La hipnosi visual exercida per l'explosió de moviments tindrà un vessant meditatiu, fins i tot melancòlic: l'«obsequi» dels moviments condemnats a una desaparició simbòlica.

Se'm va acudir aquesta idea en veure la versió «permanent» de *Levée des conflits* que es va presentar al MoMA: a *Levée des conflits*, construïem una escultura que aspirava a la immobilitat però que estava animada per una multitud de ballarins que garantien una presència permanent de moviment que es mantenia per mitjà d'una transmissió indefinida. En canvi, a *10000 gestes*, el que genera la mirada i la reflexió de l'espectador és la fugacitat portada a l'extrem. El caos del dispendi és tan perfecte que frega la immobilitat.

En la línia d'altres projectes del Musée de la danse, *10000 gestes* s'erigeix com a antimuseu coreogràfic que té com a objectiu explorar la manera de fugir dels instints i les estratègies de conservació que estan en joc en l'activitat d'un ballarí... Es tracta d'explorar la possibilitat que un gest no sigui mai completat per un altre, i que si 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 o 24 ballarins entren en contacte, cada un executi un gest que es diferenciï dels dels altres mitjançant l'exclusió de qualsevol moviment simètric: en aquesta peça, és impossible estrènyer la mà a algú. Així doncs, la col·lecció que es genera per mitjà d'aquest procés és alhora una anticol·lecció, ja que cap coreògraf digne d'aquest nom s'arriscaria a incorporar 10.000 gestos en la seva notació, i aquest conjunt no es pot entendre si no és tenint en compte la idea que l'ha generat.

Boris Charmatz

Fitxa artística

Interpretació Djino Alolo Sabin, Salka Ardal Rosengren, Or Avishay, Régis Badel, Jessica Batut, Nadia Beugré, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Dimitri Chamblas, Olga Dukhovnaya, Sidonie Duret, Bryana Fritz, Alexis Hedouin, Kerem Gelebek, Rémy Héritier, Samuel Lefeuvre, Johanna-Elisa Lemke, Maud Le Pladec, Mani Mungai, Noé Pellencin, Solène Wachter, Frank Willens

Coreografia Boris Charmatz

Assistent coreografia Magali Caillet-Gajan

Il·luminació Yves Godin

Vestuari Jean-Paul Lespagnard

Entrenador veu Dalila Khatir

Mànager genral escenari Fabrice Le Fur

Tècnic so Olivier Renouf

Vestuari Marion Regnier

Direcció producció Sandra Neuveut, Martina Hochmuth, Amélie-Anne Chapelain

Material so Requiem in D minor K.626 by Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), performed by the Wiener Philharmoniker conducted by Herbert von Karajan and recorded at the Wiener Musikverein in 1986 (1987 Polydor International GmbH, Hamburg); field recordings by Mathieu Morel in Mayfield, Manchester

Producció Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne - Directed by Boris Charmatz. The association receives grants from the Ministry of Culture and Communication (Regional Direction of Cultural Affairs / Brittany), the City of Rennes, the Regional Council of Brittany and Ille-et-Vilaine Departemental Council.

www.museedeladanse.org

The Institut français regularly supports the international touring of Musée de la danse.

Coproducció Volksbühne Berlin, Manchester International Festival (MIF), Théâtre National de Bretagne-Rennes, Festival d'Automne à Paris, Chaillot - Théâtre national de la Danse (Paris), Wiener Festwochen, Sadler's Wells London, Taipei Performing Arts Center

Agraïments Julie Cunningham, Jolie Ngemi, Marlène Saldana, Le Triangle - cité de la danse, Charleroi Danses - Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, P.A.R.T.S., Archivio Alighiero Boetti and Fondazione Alighiero e Boetti ; Chiara Oliveri Bertola / Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

duration 1h

10000 gestes es va estrenar al setembre de 2017 a Volksbühne, Tempelhof, Berlin, Alemanya.

Musée de la danse - Dancing Museum

38 rue Saint Melaine CS 20831

35108 Rennes cedex - France

tel (0)2 99 63 88 22 - fax (0)2 99 63 72 92

www.museedeladanse.org

Entrevista amb Boris Charmatz

de Gilles Amalvi, 27 de setembre de 2016

En aquest títol, 10000 gestes, hi ha un aspecte «programàtic» i també un toc «maximalista» que ja havia s'havia deixat entreveure en els teus darrers treballs. Quines etapes han marcat aquest procés, des de la idea de produir una «profusió de gestos» fins a donar-hi la forma d'espectacle?

Recordo que, quan vaig veure la versió de *Levéé des conflits* al MoMA, vaig tenir una mena de flaix. Es tractava d'una versió «contínua», que primer incloïa els solos i després la peça sencera, interpretada dues vegades; en total durava unes 4 o 5 hores. En aquell moment, em rondava la idea de fer una peça coreogràfica per a 100 ballarins... el projecte actual, *10000 gestes*, m'ha portat finalment a un altre lloc. I potser la idea de fer una peça per a 100 ballarins no s'arribarà a materialitzar mai... El que em va instigar, en un primer moment, va ser una reacció que havia sentit sovint a propòsit de *Levéé des conflits*, i és que és una peça *repetitiva*. Per a mi, *Levéé des conflits* té poc a veure amb la repetició, en el sentit que cada gest està sempre en procés de transformació. El que jo buscava era més aviat la *immobilitat*. De fet, es podria dir que els gestos sí que es repeteixen —només n'hi ha 25—, però el que m'interessava no era això, sinó més aviat la impressió d'immobilitat que produïa, una mena d'*escultura* coreogràfica. Com es podia posar en moviment un grup de ballarins de manera que els seus gestos, paradoxalment, creessin una impressió d'immobilitat en lloc d'evolució dramàtica en el temps? Com es podia inventar un objecte estàtic alhora que els ballarins no paraven de moure's, de ballar, de suar?

Va ser aquesta reacció a *Levéé des conflits* el que va donar lloc a la idea de «no repetir mai cap gest». Aquesta és realment la noció central de *10000 gestes*: una peça sense cap repetició. Per descomptat, des del principi, era una idea impossible des del punt de vista coreogràfic, simplement perquè hauria hagut d'involucrar *massa gestos*. I a més, com definim un gest? On comença un gest i on acaba? Com podem constatar que un gest no és idèntic o es deriva d'un altre? Com *Levéé des conflits*, *10000 gestes* parteix d'una idea pura que s'obre a un ventall més ampli de preguntes i d'investigacions coreogràfiques. Peces com *enfant* o *manger* es van originar en un espectre molt més ampli, en què nombroses idees —tant estètiques com polítiques— entraven en fricció. En canvi, el principi que hi ha rere *10000 gestes* queda contingut en el títol. Es tracta simplement i únicament de concebre una coreografia per a 10.000 gestos.

Efectivament, aquest projecte és molt coreogràfic en la mesura que des del començament planteja la qüestió dels «límits del gest». Què és el que permet definir un gest coreogràfic, no en termes absoluts, sinó en el marc específic d'aquesta peça?

Penso que aquesta pregunta la plantejarem i reformularem durant els assajos. Serà aleshores quan determinarem els gestos que cal triar o eliminar, la manera com cal compondre'ls, a quina velocitat. Quant de temps cal per registrar un gest? A *Levéé des conflits* hi ha 25 gestos, però al capdavant podríem dir que només n'hi ha un de sol —o més aviat una única frase— descompost en 25 etapes, com si fossin punts de referència però sense representar entitats separades entre si. El que importa no és tant cada gest, pres per separat, sinó la manera en què cada un sorgeix de l'altre, o com un gest queda ocult en el següent. Com més gestos hi ha, més precisos han de ser, i més clarament separats han d'estar l'un de l'altre, per afirmar els seus contorns, els seus límits. Quan només hi ha tres gestos, de seguida es repeteixen. Però què passa quan n'hi ha 10.000? Ja no els veus, no els *llegeixes*. De sobte, una gran part de la feina, a més de produir gestos, serà delimitar-los, aïllar-los; treballar la manera d'oposar-los, simplement per fer-los visibles! Si no, serà simplement una nebulosa, una massa de moviments...

D'on ve el número 10.000? És una mica com 1.001 a Les 1.001 nits, una imatge de l'infinit, una xifra que tendeix a l'infinit?

Per a mi, es tracta d'una xifra real, obtinguda per mitjà de càlculs. Serem 25 ballarins. Si decidim que hi haurà 10.000 gestos, això significa que cada ballarí en farà 400. De fet, tinc la impressió que 400 gestos és el mínim. Si fessis aproximadament un gest per segon, la peça

només duraria 400 segons, ja que tots ballem alhora. Un gest per segon sembla molt ràpid, potser massa per registrar cada gest. I és possible que no tots els gestos es registrin sistemàticament a la mateixa velocitat; pot ser que alguns siguin més ràpids i altres més lents. Però globalment m'agradaria que els gestos s'executessin de manera més aviat ràpida. M'ho imagino com una pluja, un torrent ininterromput de gestos. Acabo de presentar *danse de nuit*, una peça en què la velocitat és també un paràmetre important que uneix tots els elements.

A més, vaig fer un taller sobre *10000 gestes*: vaig demanar als ballarins que triessin 20 gestos cada un i els interpretessin. Van treballar en parelles per comprovar que no hi hagués gestos superposats. Durant els primers intents, no vaig veure aparèixer l'efecte de profusió que volia, sinó simplement ballarins que es movien. Per tant, els vaig proposar que acceleressin el moviment, que el reduïssin de 4 minuts a 20 segons. A mesura que augmentava la velocitat, es va fer evident una cosa: em vaig trobar de cara amb un torrent de gestos, una multitud d'esdeveniments que se succeïen tan ràpidament que la mirada no els arribava a seguir: em vaig quedar atrapat, desorientat, intentant distingir els gestos i les seqüències, però aleshores, de sobte, els gestos que arribava a distingir es van fer més clars. Potser era capaç de percebre *menys* coses que quan els ballarins ballaven a poc a poc, però l'efecte, l'impacte que produïen, era molt més potent. Això multiplicava els estímuls elèctrics que rebien els meus ulls. Però també volia dir que si no hagués estat atent i concentrat, no hauria pogut veure res; m'hauria trobat davant d'una massa informe. Em fa l'efecte que aquesta és una de les claus de la peça: produir, per mitjà d'un torrent vertiginós de gestos, una concentració extrema de la mirada. Això és el que fa que aquest projecte sigui *concret*. Però també el que el fa difícil i exigeix precisió.

Tens la intenció de manllevar alguns gestos d'altres coreògrafs, gestos recognoscibles que pertanyin a la història de la dansa... una mena de col·lecció?

No, la idea és crear de veritat aquests 10.000 gestos. No penso en un enfocament referencial, tret que considerem que qualsevol gest coreogràfic és en certa mesura una citació. Els gestos sempre provenen d'algun altre lloc. Però la intenció no és fer una col·lecció de gestos històrics, tal com va fer Tino Sehgal a (*sense títol*) (2000). El plantejament d'aquest projecte s'assembla més a *danse de nuit*, una peça en què vam treballar sobre el fet de dir qualsevol cosa que ens vingués al cap i de moure'ns com fos. A diferència de *danse de nuit*, però, on el vocabulari és més o menys el mateix per a tots els intèrprets, a *10000 gestes*, és absolutament individual.

La creació de 10000 gestes planteja la qüestió del mètode de composició. Com s'inventen tants gestos? Definiràs els criteris que permetin distingir-los, una mena de «base de dades»?

Des que se'm va acudir la idea, m'he preguntat com generar aquests gestos... I després, com constatar que no hi ha superposicions? La primera idea que et ve al cap és començar amb una sèrie de paràmetres i crear un programa d'ordinador per generar-los en poc temps. Per exemple, paràmetres com l'amplitud, l'energia, la complexitat, el virtuosisme... Hi he tornat a pensar en llegir *Infinite Jest* de David Foster Wallace: entens perfectament que és una novel·la escrita en l'era de les dades, de la disponibilitat infinita de les fonts textuales. I tot i així és un llibre escrit de manera artesanal, utilitzant els recursos de la ment humana. Passa el mateix a *10000 gestes*. Els resultats obtinguts d'una base de dades gestuals seria molt menys interessant. Amb tot, m'agrada aquesta idea contemporània de «dades», d'accessibilitat, d'un oceà d'informació processat de manera artesanal, a l'escenari, en un estudi de dansa, amb els nostres cossos i la nostra memòria.

Vaig tenir l'oportunitat de comprovar la idea d'aquesta peça durant *expo zéro*. Un visitant estava assegut al meu davant, repenjat el pes del cos sobre els braços, i em va preguntar: «Quin serà el primer de tots els gestos d'aquesta peça?» M'ho va dir inclinant-se cap a mi, i aixecant les mans de terra. I li vaig contestar: el primer gest serà precisament aquest. Per desgràcia, no vaig preguntar-li el nom, però recordo perfectament el gest, que serà el primer. Aquesta idea es correspon amb el tipus d'elaboració artesanal que tinc al cap. En certa manera, és un gest *regalat*, una mica com el que feia Tim Etchells, que col·leccionava gestos dels visitants durant la primera *expo zéro*. Molts dels gestos els aportaran els ballarins, que són els que generaran

els gestos que interpretaran. Ja tenia aquesta idea mentre preparava *Levée des conflits*, però en aquell moment no va acabar de funcionar. Ara tinc la sensació que sí que serà possible.

Com has dit, es tracta d'una peça programàtica que es presta a projeccions imaginàries: és gairebé una cosa mentale. Com passes d'aquest exercici conceptual, d'aquest joc mental, a una veritable peça de dansa?

Em fa l'efecte que les dues claus d'aquest projecte no són només idees, sinó, d'una banda, la velocitat, i de l'altra l'*obsequi*: dispendi d'energia i obsequi. I en això hi detecto una certa melancolia. Cada gest porta la seva càrrega, perquè *només es farà un cop*. Això magnifica la naturalesa efímera de la dansa, el fet que *apareix* i immediatament després, *desapareix*. Es podria dir que es tracta d'un projecte «positiu», ja que, per damunt de tot, implica una gran producció. Però contràriament, la part negativa d'aquesta producció és el dispendi, la pèrdua, el fet que cada gest té lloc i no torna mai. En cert sentit, és un monument a la desaparició. Per tant, tornant a l'exemple de Tim Etchells quan demanava al públic que *regalés un gest*, l'interrogant que impulsa *10000 gestes* és: «quin gest voldries regalar?». Sigui com sigui, però, no entenc la idea d'«obsequi» en un sentit dramàtic... inspirat... sacralitzat. El fet de regalar és una transacció social elemental. El procés de producció / obsequi / desaparició defineix a grans trets el marc a partir del qual tinc la sensació que aquesta peça pot ser alguna cosa més que una idea. En el fons, també és una manera d'actuar, de *transformar* aquesta idea comuna de la dansa com a art efímer, tant si l'entendem en sentit positiu com negatiu.

Pel que fa a dansa de nit, has evocat la idea de fer gestos per desfer-nos-en, com un exorcisme. Aquí, fins a cert punt, substitueixes l'exorcisme per un regal, un obsequi...

A *dansa de nit*, hi ha un text que es va escriure a gran velocitat, *Charb est mort*, en què l'amplitud vital de les caricatures, de l'humor i del significat que té l'humor gràfic es compara amb el del moviment. En aquest sentit, l'humor gràfic és encara més efímer que el d'un gest de dansa. L'humor gràfic roman, és cert, però tot el que l'envolta, el context que li atorga significat, és transitori. *Dansa de nit* i *10000 gestes* són dues peces totalment allunyades, basades en principis i afectes completament diferents. Però comparteixen una tendència vers la velocitat i la desaparició que les apropa.

La creació d'aquesta peça serà una formidable «fàbrica de gestos» amb un aire gairebé... industrial

És cert. Només que a la fàbrica la «cadena de muntatge» el que fa és fabricar 10.000 vegades el *mateix* cotxe. Tornem a la distinció entre producció en massa i singularitat absoluta, generació automàtica i fabricació artesanal. Tret que parlem d'una indústria del futur. La industrialització de la singularitat; la customització, la personalització dels productes de massa, les impressores 3D... Aquí toquem un àmbit molt innovador. El que és segur és que hurem de trobar la manera d'enregistrar aquests gestos, de repetir-los. Com unir aquesta singularitat absoluta amb una forma de conservació? Per exemple, com tenir en compte les substitucions potencials? En un grup de ballarins, sempre necessites un cert nombre de substituïts per si algú falla o té una lesió, etc. Per tant cal transmetre al substituït el material de dansa del ballari a qui substitueix. En aquest cas, els papers són tots molt individualitzats. Per tant, m'agradaria que els ballarins substituïts inventessin els seus propis gestos, la seva pròpia notació, que aleshores s'empeltaria amb els dels altres. Si algú falla, aleshores els seus gestos no s'interpretaran. Després, pot ser que ens adonem que alguns gestos són indispensables i que cal incorporar-los, independentment de qui els faci. Però m'agrada la idea d'un paper fet a mida pels mateixos ballarins.

Seguint aquesta línia de pensament: hem parlat del repertori de cada ballari, però com s'organitzaran les relacions entre ells? Hi haurà contacte, per exemple, o cada gest quedarà «aïllat» i només establirà una relació de contigüïtat amb els altres?

M'imagino més aviat una relació de permeabilitat i fricció. Entre els gestos possibles, alguns implicaran un altre cos. En part és el que ja vaig fer durant el taller: vaig demanar als participants que incloguessin una part dels gestos de contacte en el seu paper per veure quines interaccions —i quins incidents— es produïen. Imaginem, per exemple, estirar els cabells a algú,

portar-lo en braços o empènyer-lo. Així, si un ballarí o una ballarina és al costat d'un altre que, en l'instant T, fa el gest d'empènyer, es trobarà que la seva acció queda bloquejada o dificultada per una altra presència; això produirà un resultat irregular dins de l'estructura guionitzada. És evident que una peça com aquesta no es pot improvisar, perquè no hi ha cap gest que es pugui repetir. Al principi, tenia por que la idea de *10000 gestes* ens aboqués a un projecte una mica solitari, com *Levée des conflits*, on cada ballarí queda aïllat de la resta. Però després em vaig adonar que molts gestos es podien fer en contacte amb un altre ballarí, sempre a condició que els dos ballarins no facin el mateix gest, cosa que exclou, de fet, qualsevol gest simètric, com ara donar-se la mà. Els gestos asimètrics, per contra, poden permetre empelts, interaccions: en una estructura dins d'una estructura, cada ballarí segueix el curs i el desenvolupament de la seva acció. Això planteja la qüestió de la composició del conjunt: només s'escriurà el guió de les parts individuals —els gestos i el seu desenvolupament— i es deixaran a l'atzar les trobades entre aquestes 25 seqüències en curs? O s'ha d'escriure el guió de tot plegat? Imagino un cas extrem en què els 25 ballarins intentessin atrapar-se els uns als altres: em sembla impossible de coreografiar. Per tant, torno a la primera hipòtesi: escriure les seqüències de cada ballarí i deixar a l'atzar els encontres que es produeixin entre ells. Tinc moltes ganes de veure com l'atzar genera col·lisions entre meteorits...

Has parlat del la qüestió de l'enregistrament, cosa que ens porta a fer referència a la memòria: com memoritzaran els intèrprets tota aquesta quantitat de gestos?

En efecte, es tracta d'un veritable projecte de memòria, tant per al coreògraf, que mai no podrà recordar tots aquests gestos però haurà de trobar la manera de «cuidar-los», com per als ballarins, que hauran de memoritzar una sèrie de 400 gestos, com a mínim... No és impossible, però caldran ballarins de perfil molt i molt tècnic.

Podríem imaginar un espectador molt primmirat que comptés tots els gestos per verificar que el compte està ben fet...

Hauria de ser tot un equip! Fer-ho sol, és impossible. En canvi, sí que podria constatar que no hi ha cap gest repetit... Evidentment, és molt subjectiu. Què significa un *mateix* gest? Què diferencia un gest d'un altre? Un dels problemes conceptuals d'aquesta peça és que si filem molt prim, esdevé pràcticament impossible de fer... Per exemple, si considerem que «posar un peu a l'escenari» ja és un gest complet, aleshores ningú no podrà tornar a posar els peus a terra. O caminar. O aixecar un braç. Cal superar aquest obstacle, aquest vici de forma del concepte. Ha de ser possible desplaçar-se. Caminar. Córrer *per tal de* fer un gest. Els ballarins travessaran l'escenari, i hem d'acceptar que aquest desplaçament quedi exclòs del repertori de gestos. Si camino saludant amb la mà, el gest és el saludar amb la mà. Hi ha d'haver una mica de flexibilitat, perquè si no el projecte esdevé impossible fins i tot abans de començar...

La majoria dels teus projectes coreogràfics tenen relació amb els que es fan al Musée de la danse. Moltes vegades tenen punts de connexió. Sabent que el projecte del Musée de la danse s'acosta al final, podem considerar 10000 gestes com una mena de dispersió del Musée de la danse? Una mica com si obríssim el Louvre i col·loquéssim totes les obres d'art a fora...

Crec que a *10000 gestes* hi ha dues facetes: d'una banda és un projecte estretament relacionat amb el *Musée de la danse* —com *Levée des conflits* que, per començar, havia de ser una mena d'escultura. *10000 gestes* és una col·lecció, una col·lecció impossible, però tot i així una col·lecció. És el Louvre, però sense l'aspecte històric: un Louvre immediat. I d'altra banda, és també dispersió, desaparició, un antimuseu. *danse de nuit* ressonava a *Fous de danse*: amb el tema de l'espai públic, la idea de sortir de l'escenari, d'ocupar un altre territori. Potser *10000 gestes* també es fa ressò i es planteja què passarà després del *Musée de la danse*. Què passarà amb els gestos, amb les idees que ha fet sorgir el museu?

danse de nuit es vinculava amb manger perquè reprenia el tema de l'oralitat, de la interacció entre el moviment, el cant i la parla. 10000 gestes seguirà un camí similar o penses que fins a cert punt és una via esgotada?

A *10000 gestes*, m'agradaria concentrar-me en el moviment, explorar la possibilitat que tot passi en silenci, sense veus, sense sons addicionals. Si ens poséssim tots a cantar o incorporéssim un univers sonor únic, el mateix per a tots, crec que es perdria alguna cosa d'aquesta exposició de singularitats. Per a mi és una arquitectura humana, sense decoració, sense so, que genera la seva pròpia forma, el seu propi soroll. En canvi, com a *danse de nuit*, m'interessa el tema del vestuari. Imagino que hi podria haver un vestuari heterogeni, un centenar de peces, totes diferents. Cada ballarí podria tenir almenys quatre peces de roba o accessoris a la seva disposició. Al final, potser serà una peça per a 25 ballarins, 10.000 gestos i 300 peces de roba...

MUSÉE DE LA DANSE

Nascut d'un creuament antinatural entre museu, lloc de conservació i exposició, dansa, art del moviment i centre coreogràfic, lloc de producció i de residència, el Musée de la danse és una paradoxa que extreu la seva dinàmica de les contradiccions: un espai experimental per a reflexionar, practicar i ampliar els límits d'aquest fenomen que s'anomena dansa; i una manera de funcionar que s'actualitza amb cada nou esdeveniment. Els diferents projectes d'aquesta iniciativa dirigida pel coreògraf Boris Charmatz configuren un joc de combinatòria que explora les possibilitats de creuament entre exposició, gest performatiu i articulació del discurs: alhora dir, fer i com fer.

Tallers, debats, residències d'artistes i d'investigadors, propostes insòlites i col·leccions imaginàries que neixen directament d'una reflexió sobre el que podria ser aquest museu lúdic i híbrid. Capgirant les relacions establertes entre el públic, l'art i els seus territoris físics i imaginaris, el Musée de la danse uneix el que es viu amb la reflexió: art i arxiu, creació i transmissió.

STAFF

Director **Boris Charmatz**
Sotsdirectora **Sandra Neuveut**
Directora producció **Martina Hochmuth**
Director tècnic **Pascal Abhervé**
Assistent direcció **Estelle Hervouin**
Cap comptabilitat **Béatrice Philip**
Comptable **Chantal Pinel**
Assistent cap producció **Amélie-Anne Chapelain**
Responsable d'educació i divulgació **Marie Quiblier**
Mediació cultural **Marie Ménard**
Responsable de comunicació **Fatima Rojas**
taula de recepció **Béryl Begon**

PREMSA
MERCÈ ROS
93-256 26 14
mros@mercatflors.cat
www.mercatflors.cat

MERCAT DE LES FLORS
Consorti format per



Amb la col·laboració

