

Eszter Salamon

MONUMENT 0.7: M/OTHERS

Organiza:
Museo Reina Sofía

Comisariado:
Isabel de Naverán

Lugar:
Edificio Nouvel
Auditorio 400

Duración:
70 minutos

Miércoles 19 de febrero, 2020 – 19:00 h

Una materialidad propia

Conversación entre Isabel de Naverán y Eszter Salamon

Nada cambia de generación a generación salvo la cosa vista y esto hace una composición

—Gertrude Stein *Composición como explicación*, 1926*



Eszter Salamon, MONUMENT 0.7: M/OTHERS

© Alain Roux

En numerosos estudios sociológicos, antropológicos y psicoanalíticos, el binomio madre-hija se define como predestinado por una concatenación lineal por la que la madre viene a ser la causa, el motivo, de la existencia de su hija, sobre quien proyecta sus deseos y frustraciones. La hija, una suerte de continuidad del proyecto materno, hace las veces de efecto, concavidad que acoge toda clase de influencias y jerarquías familiares y genéticas, pero también morales y relacionales. El orden simbólico que rige esta ineludible relación permanece integrado socialmente y actúa, con profundidad, en el día a día, impregnando todo cuanto le rodea, hasta el punto de que resulta muy difícil imaginar otras lecturas o, incluso, otras formas de vivir y de sentir el vínculo entre las dos mujeres.



Eszter Salamon, MONUMENT 0.7: M/OTHERS
© Alain Roux

Siguiendo la estela de otras autoras feministas con cuyos gestos los suyos se alinean, en *MONUMENT 0.7: M/OTHERS*, la coreógrafa Eszter Salamon rehúye de tales presuposiciones retando subjetividades generacionales, poniendo la atención en el contacto que se da en el presente y que se reformula a partir de una inserción de la relación física en una materialidad propia. Como sonido de fondo del proyecto, existen algunas referencias, correspondencias literales, es decir, cartas, enviadas o no, y mensajes escritos o aún por escribir. También poemas.

MONUMENT 0.7: M/OTHERS es el séptimo gesto de una serie iniciada en 2014 bajo el nombre común de *Monuments*, un proyecto a largo plazo que despliega múltiples niveles y capas de complejidad en torno a preguntas sobre las que la artista indaga, abordando cada vez nuevos matices. Lejos de ser un plan de producción en cadena, *Monuments* se presenta como un rizomático proceso de reflexión crítica sobre las esferas dominantes de las corporalidades contemporáneas, la observación de ideologías inherentes a las técnicas de aprendizaje y formación en danza y, por último, sobre la posibilidad de producción de nuevos estadios materiales, físicos y perceptivos, que resistan

ante lo que Eszter Salamon llama “el desierto de la imaginación”.

En 2018, la plataforma If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution (Ámsterdam) y Nataša Petrešin-Bachelez invitaron a Eszter Salamon a imaginar una performance en diálogo con el proyecto no realizado de la actriz, cineasta y activista feminista Delphine Seyrig (1932-1990), una película muda en blanco y negro que, bajo el título de *Calamity*, estaría basada en las cartas que Calamity Jane (1852-1902), conocida exploradora del lejano oeste americano, escribió a otra mujer, supuestamente su hija.

Las cartas, escritas entre 1877 y 1902, jamás fueron enviadas. En ellas, esa hija ausente funciona como una “interlocutora imposible, desprovista de su realidad carnal e idealizada en forma de hoja en blanco, sobre la cual escribir (vivir) su propia vida” tal y como describe Katia Bagnoli en la introducción a la primera publicación de las cartas.

Cincuenta años después, Sylvia Plath (1932-1963) escribía cartas a su madre, invirtiendo la relación de protección presupuesta de la proge-



Eszter Salamon, MONUMENT 0.7: M/OTHERS
© Alain Roux

tora hacia su descendiente. En las cartas de Plath, escritas desde 1950, se insiste en la necesidad de atender la vida desde los detalles más materiales de lo cotidiano, desde la intuición del gozo y la posibilidad de la amabilidad como un estado entre personas, un lugar común desde el que percibirse.

M/OTHERS no es, literalmente, una compilación de cartas, pero sí puede leerse como la materialización de una relación epistolar que se escribe a sí misma mientras dura y que, mientras lo hace, no atiende a interpretaciones. Intervenida puntualmente por el recitado del conocido poema de Gertrude Stein (1874–1946) *Composition as Explanation* [Composición como explicación], publicado en 1926, *M/OTHERS* invita a activar una atención precisa sobre el presente en su contingencia, abierto y sucediendo sobre sí mismo, desligado de las composiciones que no están aún allí, mientras nosotras sí que estamos aquí.

Eszter Salamon emprende este camino desde el hacer coreográfico, desde el contacto y lo táctil, sabiendo que la coreografía no solo produce

regímenes de representación de los cuerpos, sino que, por encima de todo, actúa de un modo performativo sobre ellos y también sobre los contextos en que se muestra.

Al transcribir la grabación de la siguiente entrevista, realizada el domingo 11 de agosto de 2019 en la habitación del pequeño hotel donde me alojaba, escucho cantos de pájaros. Recuerdo a Eszter sentada junto a una ventana abierta al patio lleno de árboles donde se sirven los desayunos. Entonces no percibí la presencia de estos animales que, ahora, se aparecen entretejidos con la voz grabada de Eszter, como si se correspondieran al sonido propio de un estado de reflexión abierto y vivo.

La conversación tuvo lugar durante la mañana posterior a la primera presentación pública de *MONUMENT 0.7: M/OTHERS*, en el marco del festival Tanz im August, por lo que las sensaciones, las ideas y los efectos desplegados por la pieza, aun revoloteaban. En esta entrevista tratamos de entender de qué modo específico se da la pieza, desde dónde actúa y hacia dónde o hacia quiénes dirige su atención.

Isabel de Naverán¹ – Empecemos situando *M/OTHERS* en relación con la serie *Monuments* que vienes desarrollando desde el año 2014, en la que estudias movimientos y transformaciones corporales en contextos de conflicto, y cómo estos afectan a nuestras relaciones físicas. ¿Qué lugar toma este proyecto en la constelación de los "monumentos"? ¿Qué preguntas concretas te haces?

Eszter Salamon – Diría que trato de poner a prueba distintos ángulos y marcos a través de hechos particulares y de vidas concretas, que se salen de la perspectiva canónica. Invitar a mi madre a acompañarme en este proyecto es un modo de mostrarle de lo que está hecha mi vida, cómo trabajo, qué hago, cuáles son mis poéticas y los retos a los que me enfrento. Me pregunto constantemente qué es lo que se puede hacer en escena, qué cuerpos pueden estar ahí. Creo que el capitalismo tardío, junto al valor y la predominancia de la juventud, conforman un programa alienante. Y lo siento desde hace años como una barrera, una prisión que ya percibí cuando trabajé con Valda Setterfield y Gus Solomons Jr., dos performers legendarios de Nueva York. Me cuestiono qué es lo que la danza, como forma de arte, puede hacer con respecto a la cuestión de la edad y de la diferencia. Existe una práctica, pero ¿cómo hacerla evolucionar a lo largo del tiempo?, ¿cómo hacerla transformadora, inclusiva, y verdaderamente emancipadora? Reconozco que estoy impresionada y orgullosa de ver cómo mi madre se ha convertido en una performer a sus setenta y cinco años.

IdN – A menudo hablas de transformación como algo que está en el corazón de todo tu trabajo. Conceptualmente se situaría en relación con los procesos biológicos en los que te centras: el envejecimiento, las clasificaciones del género, el deseo y otras condiciones sociales e históricas que guían el entendimiento de los cuerpos. En términos de producción, se puede decir que has seguido procesos de transformación y desplazamiento de los marcos de presentación establecidos, variando formatos de investigación y creación.

ES – Nací en Hungría, en la semi-periferia de Europa. Cuando llegué a Europa Occidental en 1991, ni siquiera era europea. Era de un lugar geográfico: Europa del Este o Europa Central, no estaba tan claro. Estudié *ballet*, el estilo de danza ruso, cuando los tanques rusos aún estaban ocupando Hungría. Se puede decir que, de alguna manera, mi cuerpo fue colonizado por el baile y, a un cierto grado, dañado por aquel entrenamiento a una edad muy temprana. Mi práctica como coreógrafa refiere a un cuerpo no-democrático e ideal de una sociedad, y lo hace persiguiendo el deseo de una imaginación no dominante y una capacidad de auto representación de los cuerpos femeninos en la escena y en espacios del museo. Desde el principio he procurado crear nuevos espacios simbólicos con el uso del movimiento y de la voz, el sonido, el texto o el lenguaje. Vengo de una tradición de un cuerpo mudo —el *ballet* y la danza contemporánea— que me resulta altamente problemático. Desde muy pronto entendí que debía desaprender el *ballet* clásico, romper con la superficie sobre la que se proyecta esa idea de un cuerpo mudo y desafiar la histórica presencia espectacular de las mujeres por medio del acto de dar voz y del hecho de especular. He investigado en modos de ver, sentir y, durante algunos años, estuve muy ocupada con la idea de escenificar las sensaciones. Pensaba que, si lograba proponer un tiempo y un espacio, una duración, donde un tipo de experiencia fuera posible, entonces podría, quizás, alterar la percepción de los cuerpos tanto de los performers como del público. Se convirtió en un proyecto a largo plazo, que comenzó por mi propio cuerpo, considerando que era una mujer ¿qué podía hacer con ello? Y considerando que era una bailarina ¿cómo podía escapar de una identidad fijada?

IdN – Escapar a la fijación de la identidad, extender y agitar la concepción lineal de la historia de los cuerpos, y subrayar el ejercicio de poder que tales asunciones conllevan es un asunto que subyace a la serie *Monuments*. Este séptimo movimiento se centra en la relación entre madre e hija, que es algo así como un monumento en sí mismo, o al menos lleva adherido cierto simbolismo.

ES – Así es, es un monumento histórico y performativo de las relaciones humanas. Es una representación que se actúa cada día, y por la cual la sociedad patriarcal no quiere pagar, porque la separa de la producción de valor y del trabajo.

IdN – En una fase previa del proceso consideraste la opción de trabajar con otras madres e hijas, y organizaste una serie de talleres o laboratorios con ellas. ¿Qué estabas buscando? ¿Cómo es que finalmente trabajaste con tu propia madre?

ES – Cuando Nataša me propuso hacer algo sobre la película no realizada de Seyrig acerca de las cartas de Calamity Jane a su hija, le comenté que tenía intención de hacer un dueto con mi madre, una idea que me rondaba antes de la invitación. Hacía algunos años que había visto varios documentales de Seyrig en el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir en París y también conocía su trabajo como actriz en películas de Chantal Akerman y Marguerite Duras, que me encantan. No conocía tan bien su trabajo como activista. Quería hacer un dueto y utilizar la desnudez, pero mi madre contestó que “ni hablar”. Estaba tan obsesionada con esa idea de la desnudez que me dije “muy bien, lo haré con otras madres e hijas”. Y así es como encontré otras madres e hijas en Ámsterdam y cómo empezó todo. Pero entonces, el proyecto tuvo que ser pospuesto por falta de financiación. Así que volví a preguntarle a mi madre, porque imaginé que, a pesar de su negativa a usar el desnudo, podríamos hacer algo juntas.

IdN – ¿Qué es lo que te interesaba de la desnudez?

ES – Mi intención era que el trabajo se mostrara en galerías y en museos, no en espacios teatrales. Quería crear un tipo de situación en el que la gente pudiera sentarse cerca de nosotras y a nuestro alrededor, y proponer un encuentro íntimo a través de la proximidad. Me pareció que el desnudo era importante para poder trabajar con la piel y el contacto. Quería utilizar movimientos muy lentos y sabía que una de las intenciones principales era la de estar constantemente en contacto físico y variarlo una y otra vez. Quería que la gente viera cómo aquel contacto estaba sucediendo y renegociándose permanentemente, y que fueran capaces de verlo en detalle. La finalidad era hacer perdurar el plegarse y desplegarse de estos dos cuerpos. Pensé que el formato tenía que ser una performance, y no una instalación, porque me di cuenta de que el problema era, de hecho, que, si había visitantes paseando, entrando y saliendo en un gran espacio como es un museo, es entonces, en este tipo de situaciones, cuando los performers se perciben como objetos. Comencé a trabajar con mi madre de una manera muy física, que resultó larga y laboriosa.

IdN – ¿Qué tipo de trabajo físico o coreográfico propusiste a tu madre al inicio? ¿Cómo trabajasteis corporalmente en los primeros estadios del proceso?

ES – Le propuse ejercicios relacionados con el peso, primero trabajando por separado, para que ella obtuviera una sensación de su propio cuerpo, para que fuera capaz de moverse en el suelo. Trabajamos la respiración, porque ella tenía dificultades para respirar mientras se movía. Trabajamos con acciones muy simples, como sentarse, caminar, haciendo este tipo de cosas durante semanas. Yo le guiaba y después ella continuó haciendo los ejercicios por su cuenta. Durante meses trabajamos para generar una confianza, confiar en el estar juntas, en no tener miedo de sentirnos abrumadas por la proximidad, ser capaces de tocar cualquier parte del cuerpo, poder mirarnos a los ojos en cualquier situación y hacerlo con cariño. Ha sido muy central cuidarnos una a la otra, sostenernos. Tuvimos que inventar una nueva intimidad a través del trabajo coreográfico, físico y performativo, para minimizar los patrones psicológicos o emocionales que interfieren y, en su lugar, buscar que fuera como un juego. En cierto sentido, tuvimos que reinventar nuestra relación. Le pedí a mi madre que tratara de recuperar su memoria de las sensaciones corporales cuando estaba en plena forma. La sociedad exige constantemente que las mujeres seamos sensuales, pero lo que yo le pedía era que recordara la sensación de ser sensual para ella misma, para su propio placer. Le pedí que recordara los tiempos en que era profesora de educación física, cuando hacía deporte, cuando jugaba a balonmano, que recordara la vivacidad de su cuerpo. Entonces, tuve que deconstruir la mirada externa, que establece un marco realmente normativo y dominante, y propuse a mi madre que pensara en categorías relacionadas con la fluidez, moverse como si fuera la arena que cae en el interior de un reloj, a través de temporalidades y musicalidades imaginadas. Poco a poco fue entrenando su concentración y disfrutando del proceso. Después de un tiempo aquello era muy parecido al trabajo que realizo con cualquier performer.

IdN – Encuentro desafiante el modo en que rehúyes de las lecturas psicológicas para centrarte en el proceso coreográfico desde un punto de vista puramente materialista. Durante la performance se genera un estado que llamaría extraordinario, incluso extraño, por cuanto a que sobre vuestras figuras podrían proyectarse cualquier madre e hija, o incluso potencialmente llegar a invertir sus roles establecidos.

ES – En general, me interesa trabajar sobre la diferencia, no necesariamente para afirmarla. Si somos capaces de generar extrañeza en una co-presencia, entonces podremos crear una tercera cosa. No se trata de esta o de otra persona, no se trata de nosotras, sino de la relación en sí. Me gusta lo que dices de que este dueto puede potencialmente contener otros. Para mí, durante el proceso, la cuestión de aprender y reaprender fue importante, porque tenía este deseo de enseñar de vuelta o de devolver. Debido a mis estudios de danza, no he dedicado mucho tiempo a estar con mis padres desde que tenía diez años. Este dueto era también una ocasión para dedicar más tiempo a estar con ella. Entre los tres y los trece años mi madre me enseñó danzas tradicionales, de manera que muchos de mis recuerdos corporales de la danza están relacionados con su cuerpo, con su voz, con su rostro. Cuando comenzamos a trabajar, mi madre tenía muchas dudas. No quería decepcionarme, sabiendo que no era una performer profesional. Tuvo que enfrentarse a sus miedos, así que traté de que se concentrara en los movimientos, en la materialidad del cuerpo, en el trabajo físico. Y no fue fácil para mí tampoco porque, como decía, me fui de casa a una edad muy temprana y desde entonces no tuvimos la costumbre de abrazarnos, por ejemplo, de tocarnos en la intimidad. La cultura del tocarse entre madres e hijas, tal y como he descubierto hablando con otras amigas, no es para nada algo evidente. No es algo que viene dado. Me preguntaba porqué la relación entre una madre y una hija es tan poco valorada en la sociedad, porqué se representa como problemática, como una fuente de sentimientos negativos, caracterizada por el odio hacia la otra o hacia una misma, o como una competición. Era muy consciente de la fuerza y la dominancia de este tipo de narrativas en la sociedad patriarcal y me preguntaba ¿por qué reiteramos estas construcciones? ¿qué pasa si insistimos en la solidaridad, la transmisión y el conocimiento? Sentir la materialidad de tu cuerpo cuando estás cerca de tu madre, es algo realmente fuerte. Es el inicio de la vida. Estuviste bailando con ella antes de nacer. Eras llevada, sostenida y alimentada por ella. Y así como es algo material y espiritual, también es profundamente cultural, así que es verdaderamente fácil perderse. Como artista y como feminista, me ha parecido muy importante separar los campos de significancia, resistir los símbolos y las narrativas, y trabajar desde la realidad material y física, reflejando poéticas y tiempo. También fue importante establecer un espacio de igualdad para hacerle entender que, cuando le corregía o cambiaba aspectos coreográficos, no estaba haciéndola de menos, sino que estaba actuando del mismo modo que lo haría en cualquier situación profesional con cualquier performer, incluyéndome a mí misma.

IdN – Durante la presentación de la pieza, en el momento y tiempo que se da ¿cuáles son tus expectativas? ¿Qué esperas de la mirada y actitud del público, sentado allí en silencio durante más de una hora observando vuestros movimientos?

ES – En esta iglesia hemos realizado la performance con un espacio de 360° alrededor, para el público, considerando los cambios de luz natural en esta época del año, combinados con la iluminación artificial. Los cambios que se suceden a lo largo de la actividad generan una dramaturgia de la mirada, desde una visión más periférica a un foco muy central sobre nosotras, las performers. Todo aquel que entra en el espacio sabe que somos una madre y una hija. Y hay otro sentido del tiempo que tiene que ver con nuestra diferencia de edad, con el tiempo de las generaciones, de estos dos cuerpos que se están relacionando. Me gustaría que el trabajo pudiera mover a los espectadores hacia su propio reflejo, a través de sus propios cuerpos y hacerles sentir la duración del tiempo, incitarles a que reflexionen sobre el tacto, sobre cómo nos tocamos y qué significa tocarse y ser tocados. Somos tocados y sostenidos por nuestras madres y por aquellas personas que nos cuidan y a las que cuidamos. No es necesario que remita a una relación biológica, ni a una relación entre madre e hija. Se trata del acto de cuidar y de esa relación precisa, constructiva y física. Así que espero que la gente pueda conectar a través de su propia experiencia.

IdN – La pieza es una suerte de práctica escultórica, siguiendo un sistema circular de giros y rotaciones que permite a la mirada hacer un seguimiento de direcciones no jerárquicas. El ritmo lento de los movimientos da lugar a una duración que ya has trabajado en obras anteriores, y que afecta a nuestra memoria sobre el momento presente.

ES – Sí, he trabajado previamente la lentitud y la duración, así como sobre conceptos de movimiento y presencia, como el intervalo y el cambio, en piezas como *Nvsbl* (2006). La duración me parece una poderosa herramienta de transformación. En el momento en que los marcos habituales dejan de definir cómo tenemos que percibir y entender, otros modos de percepción se revelan. Me interesa cómo la memoria participa en la experiencia de los espectadores, que devienen contemporáneos con el desplegarse de la coreografía. La idea de un “monumento vivo”, en múltiples direcciones, es central en este trabajo. En lugar de ser el público quien se mueve, estamos nosotras en el centro, moviéndonos y rotando, de modo que el trabajo no replica el modo liberal de moverse en un espacio museístico. Al contrario, propone un contrato específico de co-presencia y de involucración. No quería que esta pieza se mostrara en un escenario, o que fuera una instalación en la que los visitantes pudieran deambular alrededor. Puede que alguien decida cambiar de lugar para ver mejor, pero eso casi nunca sucede. En *M/OTHERS*, si hay algo de escultórico, es probablemente en los momentos en que formamos una figura común, que aparece gracias a la similitud de nuestro aspecto físico. Podríamos preguntarnos hasta qué punto jugamos con la inestabilidad o el intercambio de nuestras identidades.

IdN – Esta resistencia a reafirmar jerarquías puede percibirse muy bien en el sutil trabajo con tu madre como performer.

ES – Pienso sobre qué es lo que la coreografía puede hoy en día hacer, en escalas mayores de composición, como el modo de componer las relaciones o tu vida. Si imaginamos poder cambiar el marco patriarcal, por ejemplo, y ejercitar otras composiciones, creo que la coreografía actúa de modo performativo. En *M/OTHERS* he procurado lograr un cierto grado de igualdad entre nosotras, de manera que el resultado no fuera una pieza sobre lo bien que nos tratamos o sobre una hija empoderando a su madre. Hay constantemente una negociación espacial, temporal, en el sentido de que compartimos y sostenemos un peso, o jugamos con la imaginación como parte de la coreografía. Y si yo me dirijo a ella, le digo o le indico algo como, por ejemplo, acerca de la respiración, para que esté más tranquila, lo hago porque es lo que hago yo misma como performer. Lo hago por experiencia y trato de compartir esa experiencia con ella. Mantenemos la pieza como una práctica viva, pero aspiramos a un cierto equilibrio que muestre cómo podemos negociar las diferencias, cómo “cabalgamos” juntas. Y poco a poco, sucede.

1 Entrevista original publicada en NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ, *Delphine Seyrig's Calamity*, 2020, Ed. If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, Ámsterdam.

ERZSÉBET GYARMATI

Es profesora de Educación Física y Biología, instructora de danza y experta en educación. Hace cincuenta años se inició en la danza folclórica húngara enseñando y actuando para hacer que este género formara parte de la educación básica en Hungría. Junto a sus estudiantes fundó Szászorszép Dance Ensemble, compañía que recientemente cumplió cuarenta años. Fue también fundadora y directora de la School of Arts de Martonvásár, Hungría, entre 1993 y 2000. Desde 1994 hasta 1997 participó como coordinadora húngara de MUS-E, proyecto musical y educativo de Yehudi Menuhin realizado en nueve países y cuyo objetivo fue promover la creatividad y la tolerancia a través de las artes. Es autora de varios libros sobre educación de danza folclórica húngara como *Games and Dance in School I-IV* (2001). Asimismo, en 2005 formó parte de la pieza de Eszter Salamon, actuando en varios países.

ESZTER SALAMON

Es coreógrafa, artista y performer. Utiliza la coreografía como agencia que activa y organiza distintos lenguajes como la imagen, el sonido, la música, el texto, la voz y el movimiento corporal. Su trabajo evoluciona a partir diversos formatos, estéticas, metodologías y poéticas, poniendo en funcionamiento un amplio espectro de expresiones. Desde 2002 ha creado tanto solos como trabajos a gran escala que se han presentado en festivales, espacios de arte y museos internacionales como el Festival d'Automne de París, el Festival de Aviñón, la Ruhrtriennale / PACT Zollverein de Alemania, el Festival de Holanda, los Centros Pompidou de París y Metz, The Kitchen y el MoMA en Nueva York, HAU Hebbel am Ufer Berlin, The place en Londres, la Fundación Serralves en Oporto o Fundación Cartier en París, entre otros. Desde 2014 desarrolla una serie de trabajos que buscan repensar la idea de monumento y, en palabras de la artista, "re-alucinar" la historia. En esta serie de trabajos, que toman distintos formatos, duraciones y modos de presentación, la memoria es convocada para reunir a los fantasmas de la identidad, la autenticidad y el origen. Eszter Salamon es artista en residencia del Teatro Nanterre-Armandiers. En 2019 fue premiada con el Evens Art Prize.

Ficha artística:

Concepto y dirección artística:

Eszter Salamon

Coreografía y performance:

Erzsébet Gyarmati y Eszter Salamon

Montaje escénico:

Sylvie Garot y Eszter Salamon

Diseño de luces:

Sylvie Garot

Asistente de ensayos:

Liza Baliasnaja y Boglárka Börcsök

Vestuario:

Sabin Gröflin

Encargo:

Nataša Petrešin-Bachelez e If I

Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution (Ámsterdam)

Producción:

Botschaft GbR / Alexandra Wellensiek y Studio E.S / Elodie Perrin

Co-producción:

If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution (Ámsterdam), Project Arts Centre (Dublín) y Ménagerie de verre (París)

Apoyos:

Departamento de Cultura y Europa del Senado de Berlín; Directorio Regional de Asuntos Culturales de París - Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia y NACIONALES PERFORMANCE NETZ (NPN); Fondo de Coproducción para Dance for Dance, financiado por el Comisionado del Gobierno Federal de Alemania para Cultura y Medios de comunicación

En cooperación con:

Tanz im August Berlin y Kultur Büro Elisabeth

Agradecimientos:

Susan Gibb, Ferenc Salamon, Lili Kárpáti y Uferstudios

Extracto:

Composition as Explanation (1926) de Gertrude Stein