



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

La body knowledge in Motion Bank. Il contrappunto coreografico tra sguardo e percezione

Letizia Gioia Monda



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/danse/1356>

DOI: 10.4000/danse.1356

ISSN: 2275-2293

Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Notizia bibliografica digitale

Letizia Gioia Monda, « *La body knowledge in Motion Bank. Il contrappunto coreografico tra sguardo e percezione* », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1356> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1356>

Questo documento è stato generato automaticamente il 10 décembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

La *body knowledge* in Motion Bank. Il contrappunto coreografico tra sguardo e percezione

Letizia Gioia Monda

- 1 Che cosa sappiamo e come viene acquisita la *body knowledge* nella danza e nella coreografia? Quand'è che l'esperienza pratica del performer è riconosciuta come sapere? Come è possibile trasmettere e studiare questo dominio del sapere? Nel mio lavoro il termine *body knowledge* vuole indicare il sapere del corpo in termini di esperienza: la conoscenza tacita che si sedimenta nel corpo del performer tramite un percorso di ricerca nella pratica della danza¹.
- 2 Considerare la danza e la coreografia come luoghi di conoscenza porta a sollevare questo tipo di domande, evidenziando la necessità di favorire l'impollinazione incrociata tra campi disciplinari per sovvertire lo scarto che spesso ostacola la comprensione del sapere di cui si fanno portatori i corpi che vivono l'esperienza coreografica. L'esistenza di «comunità di pratica²» che accettano di indagare e sviluppare il piacere inerente a questo lavoro interumano³ – come lo ha definito Jerzy Grotowski – per mezzo di ricerche pragmatiche e interdisciplinari svolto nel corso di processi creativi e performance, suggerisce, come sostiene William Forsythe, l'esigenza di proporre un nuovo tipo di «letteratura» sulla danza (*dance literature*) «per stimolare lo scambio di idee e l'innovazione nella disciplina⁴».
- 3 Da sempre interessato ai principi di organizzazione della coreografia, in collaborazione con scienziati e pedagoghi, negli ultimi trent'anni Forsythe ha proposto nuovi approcci ai fini della documentazione, la ricerca e l'insegnamento della danza. Pubblicato nel 1999, *William Forsythe: Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, è la prima installazione multimediale e interattiva dall'artista per l'insegnamento dei principi alla base del suo metodo. Questo programma digitale è stato pensato in modo tale da consentire la ricerca in altri settori disciplinari, per far sì che sia possibile applicare questo tipo di pensiero coreografico (*choreographic thinking*) a diverse aree di indagine. Come ha chiarito Scott deLahunta: «il CD-ROM fornisce uno dei primi chiari “oggetti di

confine⁵” prodotti nel campo della danza per rinvigorire gli scambi con altre comunità di pratica⁶».

- 4 Dopo la pubblicazione di *Improvisation Technologies*, William Forythe ha pensato di creare un nuovo strumento digitale *online* e *open source* che possa fungere come ambiente di apprendimento interdisciplinare per la performance coreografica *One Flat Thing, reproduces by William Forsythe (OFTr, 2000)*. È stato sviluppato così presso l'Advanced Computer Center for Arts and Design dell'Ohio State University il progetto pilota di *Motion Bank*, che prende il nome di *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced. Visualizing Choreographic Structure from Dance to Datas to Objects (2009)*.
- 5 *Synchronous Objects* è una partitura coreografica digitale che illustra i sistemi a incastro che strutturano l'organizzazione della performance coreografica, e permette di visualizzare, tramite gli «oggetti sincronici», quello che potrebbe essere simile a tale composizione applicando le regole grammaticali forsytheiane, e i dati derivati da queste regole, a diversi settori disciplinari (musica, geografia, statistica, architettura, animazione grafica e altri campi). Questi esperimenti si sono concretizzati nel 2010 con la *Motion Bank*, che fino al 2013 ha provveduto a creare uno spazio d'indagine straordinario all'interno della pratica coreutica⁷. Con l'obiettivo di trasportare l'arte coreutica in un rinnovato stato di rilevanza socioculturale, attraverso lo sviluppo di nuovi strumenti di ricerca e metodologie d'indagine, questa iniziativa ha mirato a sfruttare il potenziale vitale della danza per leggere il contrappunto nei metodi di lavoro di alcuni coreografi ospiti⁸.
- 6 Sposando l'ideologia proposta dalla *Motion Bank*, ossia adottando un approccio metodologico interdisciplinare teso a mettere in dialogo le risorse offerte da *Synchronous Objects* con alcuni aspetti della *body knowledge* da lei rintracciati durante i tre anni di lavoro con questa «comunità di pratica», quest'articolo intende introdurre l'analisi del contrappunto coreografico, inteso come movimento sincronico dei performers.
- 7 Nell'introduzione ai contenuti della piattaforma *Synchronous Objects*, viene chiarito che «il contrappunto coreografico è un campo d'azione in cui la coincidenza intermittente e irregolare di attributi tra elementi organizzativi produce un'ordinata interazione⁹». In *OFTr*, vi sono tre sistemi strutturali che interagiscono per creare il contrappunto: il «materiale di movimento», i «segnali» e gli «allineamenti». William Forythe e Norah Zuniga Shaw – direttori artistici del progetto insieme a Maria Palazzi – scrivono rispetto al «materiale di movimento»:

«Questa danza contrappuntistica è composta di materiale di movimento fisso con qualche caso di improvvisazione strutturata. Non essendoci una terminologia precisa, i membri della compagnia il più delle volte intendono per temi certi nuclei di movimento prefissato. I venticinque temi principali sono ripetuti e ricombinati durante il corso della danza nelle loro forme parziali e totali. Oltre ai temi e alle loro interpretazioni, in *OFTr* vi è una serie di compiti improvvisati che richiedono ai danzatori di tradurre le specifiche proprietà di movimento degli altri performer nei propri movimenti. I danzatori si osservano l'un l'altro ed elaborano queste traduzioni in tempo reale, producendo risultati diversi in ogni esecuzione del lavoro¹⁰».

A differenza delle coreografie di repertorio classico, dove la struttura temporale dell'azione performativa è scandita dalla presenza di una traccia musicale su cui si sviluppano i movimenti dei danzatori, *OFTr* si sviluppa e si organizza su un elaborato sistema di «segnali» che insieme costituiscono e agiscono come un «orologio interno» alla danza. Scrivono, infatti, Forsythe e Shaw:

«Piuttosto che seguire una struttura esterna musicale, i danzatori determinano collettivamente il flusso della danza attraverso il quale danno e ricevono stimoli (segnali visivi o acustici che attivano gli eventi). Vi sono oltre duecento segnali nella danza e la responsabilità di dare il segnale è di tutti i danzatori¹¹».

- 8 I danzatori considerano il tempo-ritmo interno al proprio corpo un «orologio» interno che finge da *pacemaker* nell'esecuzione del movimento coreografato. L'attenzione, lo sguardo, l'ampliamento delle facoltà sensoriali del corpo – già caratterizzanti la pratica della danza classica per il mantenimento della diacronia nel movimento – diventano, così, per la Forsythe Company fattori determinanti del processo di creazione sincronico della coreografia. Il contrappunto coreografico si manifesta nell'edificazione degli «allineamenti».

«Essenziale per il contrappunto della danza è un sistema di relazioni a cui la compagnia si riferisce come «allineamenti». Essi sono brevi casi di sincronizzazione dei danzatori, in cui le loro azioni condividono alcuni, ma non necessariamente tutti, gli attributi di movimento. Manifestandosi come forme analoghe, tempi connessi o corrispondenti flussi direzionali, agli allineamenti si verificano in ogni momento della danza e vanno costantemente spostandosi attraverso il gruppo¹²».

Come dunque è possibile la realizzazione del contrappunto coreografico? E cosa sappiamo della *body knowledge* necessaria per realizzare questo processo.

Il lavoro della Forsythe Company

- 9 Prima di procedere all'analisi del contrappunto coreografico è importante chiarire alcuni aspetti del lavoro portato avanti dalla Forsythe Company per mezzo di un processo di ricerca «ricorsivo» (*recursive*¹³) sul pensiero coreografico. Non è possibile parlare in generale del lavoro della compagnia perché l'approccio cambia da una creazione all'altra. Ciò che è possibile affermare è che il lavoro creativo del gruppo si basa su una radicale curiosità: i performers scelgono di analizzare nella loro pratica un «oggetto sensibile» (ad esempio, il modo in cui una determinata configurazione spaziale può riflettersi nella percezione somatica), e poi procedono cercando di comprendere ciò che questo «oggetto sensibile» è, o potrebbe essere. A questo proposito durante un'intervista Fabrice Mazliah, performer-coreografo e collaboratore della Forsythe Company¹⁴ ha spiegato:

«La nostra ideologia riguarda il come essere e il come comportarci. Nel corso degli anni il metodo di comportamento è divenuto un aspetto determinante per definire la nostra ricerca pratica. Si tratta di capire come ci si relaziona gli uni con gli altri per creare un linguaggio. C'è il linguaggio del singolo, ma esso può essere scambiato con quello di un altro. Si crea qualcosa che viene da un terreno comune. Esso mantiene una sua identità. E non si tratta di relazionarsi con certi tipi di passi, tecnologie, metodi che noi siamo soliti usare (come in *Improvisation Technologies* è descritto, ad esempio, il principio del *point-point-line*¹⁵). È più come: «quando questo succede io come reagisco?» Così in questa metodologia di lavoro un performer può produrre un proprio linguaggio individuale e/o comune, ossia i performers insieme possono dividerne uno simile. [...] Questo tipo di relazione riguarda il modo in cui il performer percepisce lo spazio, come esiste in esso. [...] Dobbiamo condividere il fatto che noi stiamo avendo una relazione con un'unica cosa tutti insieme. Così il soggettivo diviene allo stesso tempo oggettivo. [...] Il performer diviene simile a un *medium* [...] È l'incorporazione dello spazio. L'ambiente è il corpo stesso¹⁶».

- 10 Il lavoro di ricerca all'interno della coreografia consiste in un «ininterrotto processo collaborativo» (*ongoing collaborative process*¹⁷) attraverso cui i performers sviluppano una particolare abilità, grazie alla quale il corpo – prima individuale e poi collettivo diviene

una mente pensante: arriva cioè a elaborare un tipo di consapevolezza di sé – che Forsythe chiama «pensiero viscerale» (*visceral thinking*¹⁸) –, che funziona molto velocemente, quasi più rapidamente del pensiero riflessivo. Ciò permette ai performers di capire intuitivamente in che modo un'azione si connette con un'altra, «e come queste sincronizzazioni potrebbero agganciarsi a qualcos'altro¹⁹». I danzatori arrivano a comprendere su cosa riflette d'un lato il proprio corpo e dall'altro, contemporaneamente, il corpo performativo (il gruppo) e in questo modo sono in grado di distaccarsi dal compito nel quale sono coinvolti e di focalizzare la propria attenzione sul campo d'azione che interessa il gruppo come mente collettiva. Accedendo al comportamento intuitivo o istintivo i performers sono in grado di agganciare le qualità dinamiche soggettive di tutti i componenti del gruppo, coinvolgendosi nella creazione di un linguaggio comune. Può essere utile analizzare questa condizione tramite gli studi condotti sull'intersoggettività da Tal-Chen Rabinowitch, Ian Cross e Pamela Burnard²⁰. Osservando l'interazione tra chi crea musica e chi ascolta musica, queste ricerche hanno messo in luce che soggetti che regolano il proprio tempo-ritmo su quello di un altro elemento coinvolto nello stesso spazio d'azione, raggiungono non solo la sincronizzazione dei tempi-ritmi soggettivi ma, con questa e/o tramite questa, anche un allineamento degli stati emotivi. Ma com'è possibile tutto questo?

Il concetto di «focus»

- 11 Le scoperte relative ai neuroni specchio e a quella che viene definita simulazione incorporata²¹ hanno condotto le neuroscienze cognitive di oggi a supportare la teoria proiettiva del visibile verso i nostri sensi²², chiarendo che sia la persona che effettua un movimento, che la persona che lo guarda sono coinvolti nella percezione dell'azione per tutta la sua durata. Tali assunti negli studi sulla performance sono serviti a esaminare in particolare la relazione performer-spettatore, ma non sembrano essersi ancora dovutamente estesi a spiegare il processo primario che permette la comunicazione a teatro, ossia la relazione organica che si realizza tra performer e performer durante quell'evento organizzato che è lo spettacolo dal vivo. A questo proposito è opportuno parlare di empatia cinestetica²³, ossia di quell'abilità che consiste nella possibilità da parte dell'essere umano di recepire e comprendere il movimento dell'altro sulla base della propria capacità di eseguirlo. Questo senso permette di attivare tra performer e performer una comunicazione prelinguistica e preriflessiva su cui poi si generano tutte le altre forme di comprensione e partecipazione all'azione, compresa quella psico-emotiva. Il punto critico riguarda il fatto che la vera empatia cinestetica, in realtà, sembra si attivi nella sua complessità solo quando si è in una dimensione di abbandono e di recettività, cioè quando si abbandona uno sguardo da “osservatore” e ci si fa “invadere” dalla danza²⁴. L'importanza dello sguardo, del modo in cui si “guarda” come uno stato di ampliamento dell'ascolto del proprio corpo in movimento, è ciò che differenzia appunto lo sviluppo della comunicazione. Quali sono dunque le informazioni che la *body knowledge*, il sapere inerente alla pratica della danza, può fornirci per codificare questo processo?
- 12 Nel corso delle mie ricerche, collezionando interviste, dialogando con gli esperti coinvolti nella *Motion Bank* e applicando il sapere teorico all'esperienza pratica, ho concluso che in generale nella pratica coreutica con il termine «focus» si intendono diversi processi. È molto difficile sistematizzarli, perché essi riguardano il processo che vive il performer nella circostanza data dalla coreografia e ogni artista vi si riferisce nei termini della

propria ricerca pratica. La necessità di analizzare questo fenomeno mi ha condotto a connotare queste esperienze pratiche in due ambiti: il primo riguarda il processo soggettivo di ascolto del proprio corpo; il secondo, il processo oggettivo di configurazione fisica in base alla metodologia coreografica in atto. I due sistemi sono complementari e lavorano analogamente insieme, quindi non è possibile analizzarli separatamente senza rischiare di semplificare eccessivamente il processo che vive il performer. L'impollinazione incrociata tra questi due sistemi conduce il danzatore a raggiungere uno stato di coscienza presente – o «trasparente», come l'ha definita Grotowski²⁵ – grazie alla quale è in grado di agire in «sincronia cosciente» cogli altri e realizzare il contrappunto coreografico.

- 13 Assumiamo dunque che l'azione del performer diviene cosciente e volontaria attraverso la precisione «artificiale» di una struttura che chiamerò *score*. Con questo termine intendo per questo caso specifico il sistema in cui si organizza psico-fisicamente il metodo coreografico di riferimento²⁶. Lo *score* è diviso in due parti, che identifico come *subscore*. Il corpo coreografico del performer lavora con questi due sistemi che analogamente operano insieme.
- 14 Chiamerò il primo sistema *subscore-estetico*: esso è relativo a principi d'organizzazione corpo-mente nel tempo-spazio. Per esempio, il *subscore-estetico* può essere una tecnologia coreografica: agisce costruendo e decostruendo il corpo, e scomparendo (*de-creating*) e ridirigendo (*re-directing*) l'azione fisica. Questo sistema aiuta a incrementare la percezione e la propriocezione del corpo-mente del performer nel tempo-spazio d'attuazione.
- 15 Chiamerò il secondo sistema *subscore-etico* o *organico*. Esso orchestra l'esperienza somatica, cioè, le sensazioni, le emozioni, il *feeling*, la motivazione nel movimento. Lavora agendo sulla relazione tra pensiero e azione, impulsi provenienti dall'esterno – come intuizioni e/o reazioni istintive – e impulsi provenienti dall'interno – tendenze di movimento e memorie in «re-azione».
- 16 Insieme questi due sistemi di organizzazione del corpo strutturano ciò che possiamo chiamare lo *score estetico*. È proprio questo ciò che emerge dall'incorporazione del metodo coreografico. Allenando il corpo-mente attraverso questo sistema biomeccanico, il performer è in grado di incrementare e di gestire alla perfezione le quattro componenti dell'atto motorio: efficienza, efficacia, motivazione ed emozione. In questi termini il processo di *focusing*²⁷ è direttamente proporzionale al modo in cui il performer crea lo spazio, ossia al modo in cui, ascoltandosi, costruisce la geometria della propria esperienza psicofisica. Il *focusing* rende conoscibile, disponibile e palpabile per il performer uno spazio tra sé e ciò che il sé sente. Attuato all'interno di una specifica metodologia coreografica, questo processo consente al danzatore di spostare la propria attenzione: lo mette nella condizione di sentire (e di prestare attenzione a) cosa succede dentro e fuori di lui²⁸.

Una ricerca *enattiva* nella percezione

- 17 Come spiega William Forsythe, la capacità del danzatore sta nel «mantenere la correttezza in una condizione di stress fisico estremo²⁹», dovuta al fatto che il corpo si edifica su contro-rotazioni che impongono l'attivazione di eventi fisicamente antagonisti. In relazione a questo punto non vi è molta differenza tra il danzatore classico, quello moderno e quello contemporaneo. I principi biofisici sui quali si realizza il *balance*³⁰ sono

gli stessi, ciò che cambia è la configurazione del corpo che viene articolata in relazione ad una precisa metodologia di movimento rispondente a dinamiche estetiche differenti. Se prendiamo ad esempio, la posizione di “equilibrio” del danzatore contemporaneo e l’*épaulement* emblematico del balletto classico, si noterà che la costruzione delle posizioni è totalmente opposta perché esse si edificano a partire da posizioni differenti dei piedi – nell’*épaulement* aperti e incrociati, nel *balance* paralleli. Ma entrambe le posizioni dettano come regola al danzatore quella di guardare oltre il proprio corpo mentre allo stesso tempo guarda dentro se stesso, e ciò per sentire la verticalità della posizione data da una linea immaginaria (la cosiddetta linea mediale) che, partendo dal punto centrale dell’ombra d’appoggio dei piedi sul pavimento, attraversa gli archi energetici interni al corpo. Entrambe sono posizioni estetiche, non ordinarie e non naturali che hanno la stessa finalità: non fanno altro che orientare il corpo nella dimensione spazio-temporale dell’azione. Lo *score* estetico orienta il corpo, nel senso che lo predispone a relazionarsi in un preciso modo allo spazio. Come afferma Forsythe: «una serie di meccanismi completamente nuovi prende il sopravvento nel movimento in cui il corpo raggiunge un nuovo stato di *balance*³¹». Riprendendo la teoria del filosofo Alva Noë, vorrei sottolineare che «la coscienza non è qualcosa che accade al nostro interno; è qualcosa che facciamo³²», in quel fare che è presente, che è «pensiero-in-movimento³³» che è «azione nella percezione». La percezione e la coscienza percettiva dipendono dalle capacità di azione e di pensiero: la percezione non è unicamente un processo neurologico, ma una particolare attività del corpo nel suo complesso. Secondo questo approccio *enattivo* alla percezione, il processo organico che conduce alla consapevolezza di sé non risiede semplicemente nell’aver sensazioni, ma nell’aver sensazioni che abbiamo capito. Come scrive Dana Caspersen³⁴; la Forsythe Company «percepisce-nota quando [*sense-notice-when*] è il momento di passare a una nuova area di ricerca, di rivisitarne una vecchia, quando è arrivato il momento di ridirigere un lavoro che sta perdendo energia o quando è il caso di farlo fallire e collassare. Questo sentire non è sempre un atto cosciente ma nasce dalla pratica comune³⁵». In questi termini sembrerebbe corretto affermare che la ricerca della Forsythe Company sta nell’indagine delle forme che questa consapevolezza può assumere. Se è vero che l’esperienza percettiva acquisisce contenuto tramite l’attività pratica, allora per procedere in questa indagine è necessario adottare un approccio di ricerca pragmatico tale da consentire di comprendere il sistema di comunicazione tra i corpi che costituisce la performance, il processo del pensiero coreografico e come esso viene elaborato dai performer tramite l’esperienza che ne fanno. Ciò che è necessario in questo tipo di indagine è l’esplorazione delle implicazioni dell’approccio *enattivo* per la nostra comprensione della *body knowledge* nella danza e nella coreografia.

La Forsythe Company nel corso degli anni si è impegnata in una ricerca volta a indagare la relazione tra corpo e sguardo come stato del pensiero³⁶. A questo proposito scrive Dana Caspersen:

«Lo sguardo viene utilizzato come una sorta di bussola [...] Questo tipo di sguardo costituisce la base dell’*épaulement* della danza classica: nella modalità di movimento che essa propone vi sono una serie di complessi rapporti tra occhi, testa, spalle, fianchi, braccia, mani e piedi. Il corpo, in *épaulement*, si sviluppa in una serie di forme curvilinee – o linee rette o volumi – in relazione agli angoli. Lo sguardo lineare dell’*épaulement*, forte e diretto verso l’esterno, emerge come il risultato di rifrazioni interiori del corpo direzionale. L’angolo dello sguardo riflette gli angoli in cui si orienta il corpo stesso. Concentrandosi esclusivamente su una direzione, tale sguardo accende tutte le altre direzioni che esistono in relazione ad esso. Esteriorizza le geometrie che i danzatori intuiscono attraverso l’esperienza

acquisita tramite il loro corpo scenico. Estende questa geometria oltre il corpo situato in un punto preciso, e si espande e delinea lo spazio e le relazioni tra i ballerini, il palcoscenico e il pubblico³⁷».

- 18 Questa testimonianza diretta mette in luce a mio avviso un aspetto molto importante relativo alla *body knowledge* nella pratica coreutica, ossia che la forma esterna del corpo riflette e altera la percezione interna al corpo stesso. Il «focus» dunque potrebbe essere considerato il *mood* in cui entra il corpo grazie all'edificazione dello *score estetico*: è uno stato di percezione del corpo-mente. Si realizza ponendo attenzione al corpo, per comprenderne le dinamiche interne ed esterne. Afferma Tilman O'Donnell, performer-ricercatore-coreografo e collaboratore della Forsythe Company:

«Quando parliamo di focus riferendoci al *counterpoint focus*, io intendo con ciò gli eventi che si possono esperire facendo meno affidamento sui propri occhi. La minore dipendenza dal focus oculare apre lo spazio ad altre forme di attenzione che invitano a sviluppare il *paying attention to*, il quale a sua volta conduce a un interesse per le sensazioni fisiche come base materiale per dare origine al lavoro. In secondo luogo questo costituisce anche il primario oggetto d'analisi. Per esempio: “io ho qualcosa nel mio corpo che tende a fare *questo* quando sento questo, o che tende ad operare in *questo modo* quando io sono in *questa* particolare situazione”. Così, prestando una certa indefinita (*open-ended*) attenzione a questi processi che si schiudono (*unfolding processes*), sono in grado di consentire il cambiamento o anche di immaginare la mia realtà fisica in “altri” modi imprevisi. Il mio corpo poi si distacca dalla mono-funzionalità che l'attuale dominio culturale della dimensione oculare tende a causare, ed è invece stimolato a mettere in gioco il proprio perenne mutamento sensoriale come materiale di base per la danza³⁸».

- 19 Per meglio comprendere tutto ciò, può essere utile comparare il lavoro del danzatore con quella del fotografo. Ogni fotografo ha una sua poetica di cattura dello spazio, ed in relazione ad esso mette a fuoco in un certo modo l'obiettivo prima dello scatto. Allo stesso modo il danzatore costruisce il *balance* sulla base dello *score estetico* dettato dalla poetica coreografica di riferimento e in questo stato mette a fuoco se stesso in relazione allo spazio-tempo di attuazione, quindi incorpora lo spazio e la struttura. Testimonia Nicole Peisl, performer, ricercatrice, coreografa e collaboratrice della Forsythe Company:

«Molto del mio lavoro è nella percezione, e nel modo in cui uso gli occhi: come incontro lo spazio intorno a me e come questo cambia, a dire il vero, perché a me interessa lo stato corporeo. [...] Ognuno ha un proprio e particolare focus. Merleau-Ponty ha scritto: “La visione è palpazione con lo sguardo³⁹” così, io vorrei dire che nella mia ricerca pratica l'idea è che gli occhi sono un po' come le mani: un'estensione di me, o anche uno strumento di palpazione. Penso che questo approccio davvero cambi il modo in cui il corpo è presente, ciò permette di creare una forte connessione a partire dal corpo, o meglio, dalla linea mediana (*middle line*) e dall'orientamento intorno ad essa. [...] E poi dagli occhi io vado nei 360° di auto-consapevolezza. I 360° si hanno quando davvero tu apri la tua percezione con tutto il corpo. Così davvero non hai solo lo spazio di fronte a te e quello dietro di te, ma l'*all-surrounding* che diviene il tuo strumento sensitivo⁴⁰».

- 20 Il tipo di abilità di cui parla Peisl interessa la stimolazione della propriocezione, il senso che ci permette di costituire un'immagine corporea, come consapevolezza della nostra esistenza, della posizione e del movimento del nostro corpo, e quindi anche di percepire la posizione in cui il corpo si trova. Il risultato più emblematico della ricerca enattiva condotta dalla Forsythe Company è il *dis-focus*⁴¹, un senso che si caratterizza non come diminuzione della vista quanto piuttosto come un ampliamento dell'abilità visuo-spaziale. Scrive Dana Caspersen:

«In tale stato di *dis-focus* i principi della relazione, il complesso circuito del corpo, le rifrazioni interne che sono l'insegnamento riflesso dell'*épaulement*, vengono invertiti o contorti in modo che i rapporti, o meglio, la qualità del rapporto rimane, ma la forma che prende il corpo è alterata, è un organismo inverso che scorre all'indietro rispetto allo sguardo. Usando la propriocezione [...] e i riflessi acquisiti dall'*épaulement*, abbiamo iniziato a creare una condizione che ha rafforzato il nostro senso del potenziale cinetico di spazio. I danzatori sviluppano una capacità propriocettiva molto acuta, che consente loro sia di sentire che di immaginare i corpi con un alto grado di esattezza⁴²».

- 21 Dunque, volendo proporre un'ipotesi sul processo che conduce alla realizzazione del contrappunto coreografico, potremmo dire che: il danzatore inizia visualizzando lo spazio, il *subcore estetico* lo aiuta ad entrare nel *focusing* e da lì, prestando attenzione agli eventi che si verificano nel *subcore etico*, il performer mette in atto una negoziazione tra corpo e mente. Tale negoziazione raggiunge il suo coronamento in uno stato di *balance* in cui il performer esperisce un tipo di «coscienza trasparente». I danzatori acquisiscono la consapevolezza dell'istinto e incorporano il campo d'azione, diventano il *medium* attraverso il quale l'energia scambia «in-form-azioni⁴³» con l'ambiente circostante e con i corpi coinvolti nell'evento. Questa sincronia cosciente tra performer consente l'edificazione dell'allineamento. In questi termini l'allineamento può essere inteso come l'effetto armonico che si ha quando i soggettivi *scores estetici* dei performer sono accordati insieme nell'oggettivo spazio-tempo d'attuazione. Concludendo, potremmo affermare che la «costruzione simultanea del contrappunto coreografico⁴⁴» trova nell'improvvisazione la condizione necessaria affinché i performer possano «affidarsi alla loro stessa capacità di accedere a movimenti appropriati da soli e nel loro contesto⁴⁵». L'esperienza empatica tra performers comporta la scoperta di nuovi percorsi d'azione possibili all'interno della grammatica e della sintassi coreografica. Grazie a queste operazioni viene data nuova vita al processo ricorsivo del performer e inaspettate risorse espressive emergono dalla ricerca coreografica. Esse si attualizzano nelle possibili cristallizzazioni che conferisce loro la costruzione architettonica della rinnovata *body knowledge*.
- 22 Ringrazio Tilman O'Donnell per l'intervista che mi ha rilasciato appositamente in funzione della scrittura di questo testo, poi confluita nel mio volume del 2016.

BIBLIOGRAFIA

FORSYTHE William, KAISER Paul, «Dance Geometry (Forsythe)», *Performance Research*, n° 2, vol. 4, [on line], <http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html>, pagina consultata il 9 novembre 2014.

FORSYTHE William (a cura di), *William Forsythe Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Institut für Bildmedien, Jeffrey Shaw in Kooperation mit Deutsches Tanzarchiv Köln Ostfildern, Hatie Cantz, 1999, documentario interattivo, CD-ROM.

FORSYTHE William, ZUNIGA SHAW Norah, PALAZZI Maria (a cura di), *Synchronous Objects for One Flat Thing*, reproduced by The Forsythe Company. *Visualizing Choreographic Structure from dance to*

- Datas to Objects, 2009, [on line], <http://synchronousobjects.osu.edu/>, pagina consultata il 10 marzo 2015.
- FOSTER Susan, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London-New York, Routledge, 2010.
- GENDLINE Eugene T., *Focusing-Oriented Psychotherapy. A Manual of the Experiential Method*, New York, Guilford Publications, 1996.
- GEHM Sabine, HUSEMANN Pirkko, WILCKE Katharina von (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, New Brunswick-London, Transaction Publishers, 2007.
- GROTOWSKI Jerzy, *Lezioni all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*, appunti inediti dattiloscritti, marzo-aprile 1982.
- KANDEL Eric K., SHWARTZ James H., JESSELL Thomas (a cura di), *Fondamenti delle neuroscienze e del comportamento*, Milano, Ambrosiana, 1999.
- LABAN Rudolf, *The Mastery of Movement* [1950], Boston, Plays, 1971.
- LEACH James, «Choreographic Objects. Contemporary Dance, Digital Creations, and Prototyping Social Visibility», *Journal of Cultural Economy*, n° 4, vol. 7, 2013, pp. 1-22.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Valentino Bompiani, 1969.
- MONDA Letizia Gioia, *Viaggio in Europa. Alla Ricerca del Performer. Analisi, fonti e documenti di un viaggio di ricerca sul lavoro d'arte del performer tra Germania, Spagna e Italia*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2014.
- MONDA Letizia Gioia, *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Roma, Dino Audino Editore, 2016.
- MONDA Letizia Gioia, «Lo Score: un algoritmo per investigare la Body Knowledge», *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni*, n° 6, marzo 2015, [on line], <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4987/4757>, pagina consultata il 1 luglio 2016.
- NOË Alva, *Action in Perception*, Cambridge, The MIT Press, 2004.
- NOË Alva, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.
- REYNOLDS Dee, REASON Matthew (a cura di), *Kinaesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Bristol, Intellect Ltd, 2011.
- RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *So quel che fai. Il pensiero che agisce e i neuroni specchio*, Milano Raffaello Cortina Editore, 2006.
- SPIER Steven, «Ricerche sullo spazio», in GUATTERINI Marinella (a cura di), *Forsythe, ieri, oggi, domani*, Reggio Emilia, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2005, pp. 79-85.
- SPIER Steven (a cura di), *William Forsythe and The Practice of Choreography It Starts from Any Point*, London-New York, Routledge, 2011.
- WENGER Etienne, *Communities of Practice. Learning, Meaning, and identity*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998.

NOTE

1. Questo testo presenta un estratto della ricerca pubblicata in: MONDA Letizia Gioia, *Choreographic Bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Roma, Dino Audino Editore, 2016. Ho ritenuto necessario fare riferimento alla terminologia inglese adottata all'interno della compagnia di Forsythe nel caso di concetti cruciali del suo lavoro.
2. La «comunità di pratica» (*community of practice*) è stato introdotto da Etienne Wenger per indicare l'esistenza di gruppi sociali che si occupano di produrre, valorizzare e organizzare la conoscenza esplicita e tacita – relativa ai campi disciplinari di interesse per il gruppo – attraverso una ricerca continua basata sul principio di condivisione e interazione. Vedi: WENGER Etienne, *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998.
3. GROTOWSKI Jerzy, *Lezioni all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"* (appunti inediti dattiloscritti), marzo-aprile 1982. L'autore definisce «interumano» ogni lavoro che mira all'espressione del sé. Ringrazio Luciano Mariti per avermi permesso di leggere e studiare gli appunti da lui presi durante il corso del regista polacco.
4. GROVES Rebecca, ZUNIGA SHAW Norah, DELAHUNTA Scott, «Talking about Scores: William Forsythe's vision for a New Form of "Dance Literature"», in GEHM Sabine, HUSEMAN Pirkko, WILCKE Katharina von (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, New Brunswick-London, Transaction Publishers, 2007, pp. 93-94 («a new kind of dance literature – or a set of core visual references – to stimulate the exchange of ideas and innovation in the discipline»). Nell'articolo Groves continua spiegando in questo modo la visione di Forsythe: «Literary, political and music critic Edward said theorized and practiced a mode of "contrapuntal criticism" in which he analyzed cultural texts, such as novels and operas, by making poly-vocal connections across cultures, genres and historical periods. Said's aim was to reveal structures within these cultural artefacts that, when considered in relation to one another, destabilized culturally dominant categories of knowledge and furthered alternative strategies for reading these texts a new Forsythe's vision for a new kind of dance literature seeks to harness the same quality of critical reflection by bringing a far wider range of perspectives and interrelations to bear on choreographic practice than has been done previously». La traduzione di questo passo che figura nel testo, così come le successive, sono dell'autrice.
5. L'«oggetto di confine», come metodologia d'analisi volta a facilitare la condivisione di concetti all'interno di gruppi di lavoro eterogenei, è stata teorizzata da deLahunta e Leach (vedi: LEACH James, «Choreographic Objects. Contemporary Dance, Digital Creations, and Prototyping Social Visibility», *Journal of Cultural Economy*, vol. 7, n° 4, 2014).
6. «The CD-ROM provides one of the first clear "boundary objects" produced within the dance field to invigorate exchanges with other communities of practice» (DELAHUNTA Scott, «Working Without an Overview», in GEHM Sabine, HUSEMANN Pirkko, WILCKE Katharina von (a cura di), *op.cit.*, p. 98).
7. La Forsythe Company si è sciolta nel giugno 2015.
8. I coreografi coinvolti nell'iniziativa *Motion Bank* volta a produrre gli *online digital dance scores* sono stati: Deborah Hay, Jonathan Burrows e Matteo Fargion, Bebe Miller e infine Thomas Hauert.
9. «In OFTr counterpoint is defined as "a field of action in which the intermittent and irregular coincidence of attributes between organizational elements produces an ordered interplay" (Forsythe)». Vedi: FORSYTHE William, ZUNIGA SHAW Norah, PALAZZI Maria (a cura di), *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced by William Forsythe: Visualizing Choreographic*

Structure from Dance to Datas to Objects, [on line], <http://synchronousobjects.osu.edu/>, pagina consultata il 15 gennaio 2016.

10. *Ibid.* «This contrapuntal dance is composed of fixed movement material with instances of improvisation. While there is no set terminology, members of the company most often refer to different segments of fixed movement as themes. The 25 main themes are repeated and recombined over the course of the dance in their full and partial forms. In addition to the themes and their interpretation, there is a set of improvisation tasks in OFTr that ask dancers to translate specific properties of other performer's motion into their own. The dancers observe each other and make these translations in real time, producing different results in each performance of the work».

11. *Ibid.* «The sequence of OFTr is organized by an elaborate cueing system that acts as an internal clock. Rather than following an external music structure, the dancers collectively determine the flow of the dance as they give and receive cues (aural or visual signal that triggers events). With more than 200 cues in the dance, responsibility for cueing is distributed among all the dancers».

12. *Ibid.* «Essential to the counterpoint of the dance is a system of relationships that the company refers to as alignment. Alignments are short instances of synchronization between dancers in which their actions share some, but not necessarily all, attributes. Manifested as analogous shapes, related timing, or corresponding directional flows, alignments occur in every moment of the dance and are constantly shifting through the group».

13. L'aggettivo «ricorsivo» vuole evidenziare la peculiarità di un costante percorso di ricerca sul sapere del corpo che si rinnova periodicamente all'interno della pratica. Il performer attua una ricerca sul sapere già sedimentato nel suo corpo, da questa investigazione emerge una nuova conoscenza che costituirà la base per la prossima indagine, e così questo processo ricorsivo procede all'infinito. Forsythe usa spesso la nozione di «algoritmo ricorsivo» in merito ad alcuni processi che attua nel suo metodo di composizione coreografica. La scelta di questo termine vuole dunque sollecitare un parallelismo tra il pensiero coreografico forsytheiano e la ricerca compiuta dai performers/collaboratori all'interno dello stesso.

14. Fabrice Mazliah è oggi un coreografo indipendente. Ha co-fondato e dirige la compagnia MaMaZa.

15. Si tratta notoriamente di uno dei principi fondamentali del pensiero di Forsythe. Vedi: FORSYTHE William (a cura di), *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, ZKM/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Institut für Bildmedien, Jeffrey Shaw in Kooperation mit Tanzarchiv Köln Ostfildern, Hatie Cantz, 1999. Vedi anche il video: «Forsythe – Lines – Point point line – Imagining lines», [on line], <https://www.youtube.com/watch?v=6X290jcBHG8>, pagina consultata il 1 luglio 2016.

16. MONDA Letizia Gioia, «Intervista con Fabrice Mazliah», rilasciata a Francoforte il 6 marzo 2013 e oggi in MONDA Letizia Gioia, *Choreographic Bodies*, op.cit., p. 90.

17. I termini in corsivo derivano dalle pratiche di lavoro della William Forsythe Company. L'intera descrizione del suo lavoro è frutto di un percorso di ricerca condotto sul campo, lungo un periodo di quattro anni che ho vissuto all'interno del progetto *Motion Bank* in dialogo con alcuni collaboratori di Forsythe.

18. FORSYTHE William, KAISER Paul, «Dance Geometry (Forsythe)», *Performance Research*, [on line], <http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html>, pagina consultata il 15 gennaio 2016.

19. «[...] how those timings might hook up with something else». CASPERSEN Dana, «Decreation, Fragmentation and Continuity», in SPIER Steven (a cura di), *William Forsythe and The Practice of Choreography? It Starts from Any Point*, London-New York, Routledge, 2011, p. 105.

20. RABINOWITCH Tal-Chen, CROSS Ian, BURNARD Pamela, «Musical Group Interaction, Intersubjectivity and Merged Subjectivity», in REYNOLDS Dee, REASON Matthew (a cura di), *Kinaesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Bristol, Intellect Ltd, 2011, pp. 109-120.

21. RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *So quel che fai. Il pensiero che agisce e i neuroni specchio*, Milano Raffaello Cortina editore, 2006.
22. KANDEL Eric K., SHWARTZ James H., JESSELL Thomas M., *Fondamenti delle neuroscienze e del comportamento*, Milano Ambrosiana, 1999. (Edizione originale: *Essentials of Neral Science and Behaviour*, Norwalk, CT, Appleton & Lange, 1995).
23. FOSTER Susan, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Perfomance*, London-New-York, Routledge, 2010.
24. Vedi gli studi di Dee Reynolds sulla *affective choreography*. REYNOLDS Dee, «Kinesthetic Empathy and the Dance's Body: From Emotion to Affect», in REYNOLDS Dee, REASON Matthew (a cura di), *op.cit.*, pp. 121-135.
25. Jerzy Grotowski definisce «coscienza trasparente» un fenomeno che il performer esperisce durante una trance “sana”. La coscienza del performer in questo stato percepisce nitidamente ciò che è attorno al sé e dentro di sé.
26. MONDA Letizia Gioia, «Lo Score: un algoritmo per investigare la Body Knowledge», in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni*, n° 6, marzo 2015, [on line], <http://danzaericerca.unibo.it/issue/view/483>, pagina consultata il 1 luglio 2016.
27. GENDLINE Eugene T., *Focusing-Oriented Psychotherapy. A Manual of the Experiential Method*, New York, Guilford Publications, 1996.
28. In *Choreographic Bodies*, *op.cit.*, pp. 80-95, faccio riferimento a questo fenomeno coi termini di “*in e out of body experience*”, un concetto elaborato sulla base degli studi degli scienziati Olaf Blanke, Mihály Csíkszentmihályi, nonché Grotowski. Vedi: MONDA Letizia Gioia, *Choreographic Bodies*, *op. cit.*, pp. 80-95.
29. «All of ballet is about maintaining decorum under extreme physical stress». FORSYTHE William, KAISER Paul, *art. cit.*
30. In questo caso con il termine *balance* intendo uno stato di equilibrio extra-ordinario che il performer raggiunge all'apice della negoziazione armonica e dinamica tra corpo e mente.
31. «An entirely new set of mechanics then takes over, since the body has achieved a new state of balance». FORSYTHE William, KAISER Paul, *art. cit.*
32. NOË Alva, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Milano Raffaello Cortina editore, 2010, p. 25. (Edizione originale: *Out of our Heads. Why you are not Brain, and Other lessons from the Biology of Consciousness*, New York, Hill & Wang, 2009).
33. Nella mia ricerca il concetto di «pensiero in movimento», teorizzato da Rudolf Laban in *The Mastery of Movement* (Boston, Plays, 1971) è riletto come «azione nella percezione» attraverso l'implicazione dell'approccio enattivo alla percezione proposta dal filosofo Noë (NOË Alva, *Action in Perception*, Cambridge-Massachussets, The MIT Press, 2004).
34. Tra le più autorevoli collaboratrici di Forsythe, Dana Caspersen dal 1985 è stata performer e co-autrice prima nel Ballet Frankfurt e poi nella Forsythe Company.
35. «We sense-notice-when it is time to move into a new area of research, revisit an old one, when to redirect a work that is losing energy or when to let it fail and collapse. This sensing is not always a conscious action but arises out of our communal practice». CASPERSEN Dana, *art. cit.*, p. 94.
36. «[...] gaze as a state of thought» (*Ibid.*, p. 95)
37. «[...] gaze is used as a kind of compass. This kind of gaze forms the basis of classical ballet's *épaulement*: a set of complex relationships between the eyes, head, shoulders, hips, arms, hands and feet in ballet form. The body, in *épaulement*, is a series of curvilinear forms – or directed lines or volumes – in angled relationships. The strong, outwardly directed, linear gaze of *épaulement* emerges as the result of the body's inner directional refractions. The angle of the gaze reflects the angles upon which the body orients itself. By focusing strongly in one direction, this gaze, or directed seeing, illuminates all the other directions that exist in relationship to it. It exteriorizes the geometries that dancers intuit through their experience of having a body. It extends this

geometry past the body into the room, and it expands and delineates the space and the relationships between the dancers, the stage, and the audience». *Ibid.*, pp. 95-96.

38. MONDA Letizia Gioia, «Intervista con Tilman O'Donnell» rilasciata a Francoforte il 27 marzo 2014, oggi in MONDA Letizia Gioia, *op. cit.*, pp. 70-71.

39. MERLEAU-PONTY Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Valentino Bompiani, 1969, p. 160 (Edizione originale: *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964).

40. MONDA Letizia Gioia, «Intervista con Nicole Peisl», rilasciata a Francoforte il 20 gennaio 2013 e via Skype il 12 febbraio 2013, oggi in MONDA Letizia Gioia, *Choreographic Bodies*, *op. cit.* p. 71.

41. Questo senso è stato utilizzato e ha caratterizzato in particolare i processi creativi degli spettacoli *The Loss of Small Detail* (1991) e *Decreation* (2003).

42. «In this state of dis-focus, the principles of relationships, the complex, internal refractions that are the learned reflex of *épaulement*, are inverted or twisted, so that the relationships, or the quality of relation remains, but the form that they take is altered; it is an inverse body that flows backward from the gaze». CASPERSEN Dana, *art. cit.*, p. 96.

43. Nella mia ricerca con il termine «in-form-azione» si intende «azione in forma»: si tratta di un impulso energetico ritmico che può agire come un segnale sincronizzazione per tutto il corpo.

44. Nel saggio «Ricerche sullo Spazio» Steven Spier riporta una comunicazione con Dana Caspersen, in cui la danzatrice parla di «costruzione simultanea di un contrappunto». Vedi: SPIER Steven, «Ricerche sullo Spazio», in GUATTERINI Marinella (a cura di), *Forsythe, ieri, oggi, domani*, Reggio Emilia, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2005, p. 81.

45. *Ibid.*

RIASSUNTI

Sposando l'ideologia proposta dalla Comunità *Motion Bank* – ossia adottando un approccio metodologico interdisciplinare che pone in dialogo teoria, pratica, scienza e nuove tecnologie digitali – questo saggio propone una lettura del contrappunto coreografico facendo riferimento al concetto di “focus”. In questo articolo per contrappunto coreografico si intende la realizzazione del movimento sincronico tra due performers durante l'attuazione della performance coreografica dal vivo. A partire dalle testimonianze di alcuni performer-ricercatori-coreografi e collaboratori della *Forsythe Company* – Dana Caspersen, Nicole Peisl, Fabrice Mazliah, Tilman O'Donnell – l'autrice affronta uno studio sulla *body knowledge*, anche sulla base dell'approccio enattivo alla percezione proposto dal filosofo Alva Noë.

Sur la base de l'idéologie proposée par la Communauté *Motion Bank*, et en adoptant une approche méthodologique interdisciplinaire, qui fait dialoguer théorie, pratique, science et nouvelles technologies digitales, cette contribution propose une lecture du contrepoint chorégraphique à travers le concept de “focus”. Par contrepoint chorégraphique l'auteure veut se référer à la réalisation du mouvement synchronisé des performers pendant la réalisation du spectacle dansé. Grâce aussi aux témoignages de performers-chercheurs-chorégraphes et collaborateurs de la *Forsythe Company* tels que Dana Caspersen, Nicole Peisl, Fabrice Mazliah et Tilman O'Donnell, est présentée ici une étude sur la *body knowledge*, qui utilise les principes du philosophe Alva Noë, proposant une approche énative de la perception.

Following the ideology proposed by the *Motion Bank* Community – i.e. using an interdisciplinary methodological approach that puts in dialogue theory, practice, science and new digital technologies – this text suggests the reading of the choreographic counterpoint throughout the analysis of the concept of “focus”. In this article, I mean by choreographic counterpoint the synchronous movement between dancers during a live performance. Through the interviews made to some performers-researchers-choreographers and collaborators with The Forsythe Company – Dana Caspersen, Nicole Peils, Fabrice Mazliah and Tillman O'Donnell –, I analyze the *body knowledge* using the principles of enactive approach at perception proposed by the philosopher Alva Noë.

INDICE

Mots-clés : alignement, balance, contrepoint chorégraphique, focus, score esthétique

Parole chiave : allineamento, balance, contrappunto coreografico, focus, score estetico

Keywords : alignment, balance, choreographic counterpoint, focus, aesthetic score

AUTORE

LETIZIA GIOIA MONDA

Letizia Gioia Monda est chorégraphe, performeuse et doctorante en Technologies Numériques et Méthodologies pour la Recherche sur le Spectacle à l'université La Sapienza à Rome. Depuis 2012, elle poursuit à Frankfort une recherche pragmatique sur le *Body Knowledge* en danse et en chorégraphie à travers le contexte multidisciplinaire du *Motion Bank*, le dernier projet de The Forsythe Company. Elle est membre d'AIRDanza depuis novembre 2014.