

C OBSERVATOR CULTURAL

SUPLIMENT

Teaching The Teachers

Educația artistică azi/Creative education today

Training the mind

Jardin d'Europe Romania

Andreea CĂPITĂNESCU

The Jardin d'Europe project comprises professional development activities, research, production and distribution, and is intended to spread over a period of 5 years, starting 2008.

Between the 8th and the 14th of Octobre 2009, as part of Jardin d'Europe, several artists were invited to Bucharest: Bojana Cvejic, Jennifer Lacey, Jan Kopp, Jan Ritsema and Valentina de Piante Niculae. They took part in a week-long seminar entitled Teaching the Teachers. With their diverse backgrounds – dramaturgy, dance, theatre and visual arts – they analysed different methods from the field of contemporary education in dance and put forth proposals for possible new formulas that could meet the needs of these artists: self-education, consultant-teachers, *information-centre-universities*.

Teaching the Teachers (TTT) is an initiative of the Jardin d'Europe network, aimed at providing the necessary frame for starting active debates regarding new teaching methods, training systems and creativity in the field of contemporary dance.

Young Romanian choreographers also had an active participation in the meetings and discussions of the TTT. Numerous performances and creative methods were viewed, analysed and reviewed. Just like foreign dance schools or centres (P.A.R.T.S., PAF, CCN Montpellier, etc.) propose new methods and explore new, more contemporary, ave-

nues in research/teaching, Romanian artists are also showing an interest towards *self-education*, despite the fact that information is sometimes slow to reach them and that the responsibility they are taking upon themselves is often doubted.

The talks of these last few days focused on the ideal school, or what courses a dancer/choreographer should take, and several models were presented, some better suited than others... What is crucial though, is the actual coming together of these artists from different generations, with their rich experience or their neophyte stance, and the confrontation of their opinions, all stemming from a common desire to transform the contemporary dance scene. The five artists who coordinated the TTT meetings were invited to Bucharest so that they could share their conclusions, ideas and vision on contemporary dance today with the international community. Thus, we have tried to provide a certain moment of reflection to all those involved in dance, be they teachers, choreographers, dancers, students, managers, financial supporters, or directors of universities or dance centres. Bucharest has once again proven to be a fertile ground for new ideas, as all of those invited took note of the unexpected potential of the place. All that we can do now is hope that the ideas put forth are going to become established in the near future. It all depends on how much we really want them to.

Training the mind

Jardin d'Europe Romania

Andreea CĂPITĂNESCU

Jardin d'Europe este un proiect ce cuprinde activități de formare profesională, cercetare, producție și difuzare, cu o durată de cinci ani, începând din 2008.

În perioada 8-14 octombrie 2009, în cadrul Jardin d'Europe, au fost invitați la București artiștii Bojana Cvejic, Jennifer Lacey, Jan Kopp, Jan Ritsema și Valentina de Piante Niculae. Aceștia au participat, timp de o săptămână, la un seminar intitulat *Teaching the Teachers*.

Având backgrounduri diferite – dramaturgie, dans, teatru și arte vizuale –, ei au analizat diferite metode de educație folosite în prezent în dansul contemporan și au propus idei pentru posibile noi formule care ar putea veni în întâmpinarea celor care practică această artă: *self-education*, profesori-consultanți, universități – centre de informație.

Teaching the Teachers (TTT) este o activitate a rețelei Jardin d'Europe prin care organizatorii își propun să ofere cadrul necesar inițierii unor dezbateri active privind noi metode de predare, antrenament și creare în domeniul dansului contemporan.

La întâlnirile și discuțiile din cadrul TTT au participat activ și tineri coregrafi români, au fost vizionate și analizate numeroase spectacole și metode de creație.

Dacă sistemele școlilor/centrelor de dans contemporan din străinătate (P.A.R.T.S., PAF, CCN Montpellier etc.) propun noi metode și caută soluții de

cercetare/predare adaptate nevoilor actuale, în România, putem observa un interes al artiștilor pentru *self-education*, în pofda faptului că informațiile ajung uneori cu întârziere, iar responsabilitatea pe care ei și-o asumă este deseori pusă la îndoială.

S-a discutat în aceste zile despre o școală ideală, despre ce cursuri ar trebui să urmeze un dansator/coregraf, sau oferit modele mai reușite și mai puțin reușite... Ceea ce rămâne foarte important este întâlnirea dintre artiști din generații diferite, cu experiență bogată sau la început de drum, confruntarea opiniilor acestora din dorința comună de a schimba lucrurile în dansul contemporan.

I-am invitat pe cei cinci artiști care au coordonat întâlnirile *Teaching the Teachers* la București să-și împărtășească nu doar concluziile, ci și ideile și viziunea lor despre dansul contemporan actual către comunitatea internațională. Un timp de reflecție pentru toți cei implicați în arta dansului, fie că sînt profesori, coregrafi, dansatori, studenți, manageri, finanțatori, directori de universități sau centre coregrafice. Bucureștiul s-a dovedit a fi, încă o dată, un teren fertil pentru idei noi, toți invitații sesizînd aici un potențial deosebit, neașteptat.

Tot ceea ce ne rămîne de făcut este să sperăm că ideile acestea vor prinde și rădăcini în viitorul apropiat. Totul depinde acum de cît de mult ne-o dorim cu toții.

Textele din acest supliment au fost traduse de **Sebastian BICAN**

Acest proiect a fost finanțat cu sprijinul Comisiei Europene. Această publicație (comunicare) reflectă numai punctul de vedere al autorilor și Comisia nu este responsabilă pentru eventuala utilizare a informațiilor pe care le conține.

This project has been funded with support from the European Commission.

This publication (communication) reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

Organizator:



Learning by making and making by learning how to learn

Contemporary Choreography in Europe: When did theory give way to self-organization?
(fragment)

Bojana CVEJIC

There is a new technology of the dancer's self, a new care of the body already in practice now, entirely dissociated from the premises of mastery and authenticity. I will illustrate it from an example of the choreographers I have worked with.¹ Instead of pondering whether to take a ballet or modern dance class or any of the established bodypractices as a general warm-up before the rehearsal, some choreographers think they should rethink their training more specifically. Each project develops its own technical procedures and the body specializes accordingly.

Another approach to physical technique in currency now stems from the question: what kind of body practice should one set up from the concept and work method one is elaborating in parallel so that such a body practice may positively interfere and transform a habitual methodology? So, rethinking the body training anew runs along two lines: either dancers have become pragmatic and opportunistic to fully accept that their body intelligence is relative to and instrumental for particular purposes, or they invest in searching for means without ends in order to prevent themselves from consolidating the knowledge or the "mindset" in which they're going to make a performance. In both cases, they give up the trust in the organic wholesome curriculum training diet.

The constructivist approach towards a more specific but plural body practice described above, wouldn't be possible without critical theory's incursion into choreography in the 1990s. Until the 1990s, one could go away with speaking

about dance performances by asking what kind of object of dance a performance produces; by defining, first, style with a formalist concern with the body as the instrument for a certain technique and, second, subject matter by way of metaphoric representation. In the 1990s, another approach settled in: not what kind of object a dance performance is, but what kind of concept of dance it proposes. Concepts of dance sourced other – not specially, autonomously or intrinsically belonging to dance – domains of knowledge, theoretical discourses and cultural practices: semiotics, historicity, speech act theory, poststructuralist theories of text and death of the author, concepts from the theories of Deleuze and Guattari, cinema techniques, opera, pop, digital art, sports etc.²

Speaking to choreographers, dancers and performance makers of the generation between mid-20s and 40s now, one gets the sense that everybody wants to learn, as simple as it sounds: to learn rather than produce. The change in attitude from making to learning, and learning how to learn in order to make, perhaps comes from the realization of a larger frame that artists as workers share. What could be common about the frame is what Paolo Virno called the practice of an intellect in general: the faculty of language, the inclination to learn, memory, the ability to correlate, the inclination toward self-reflection.³ The fact is that artists nowadays represent the type of worker in an immaterial economy of services and information, constantly producing outside of the (paid and recognized) labor-time, in a non-calculated productivity.

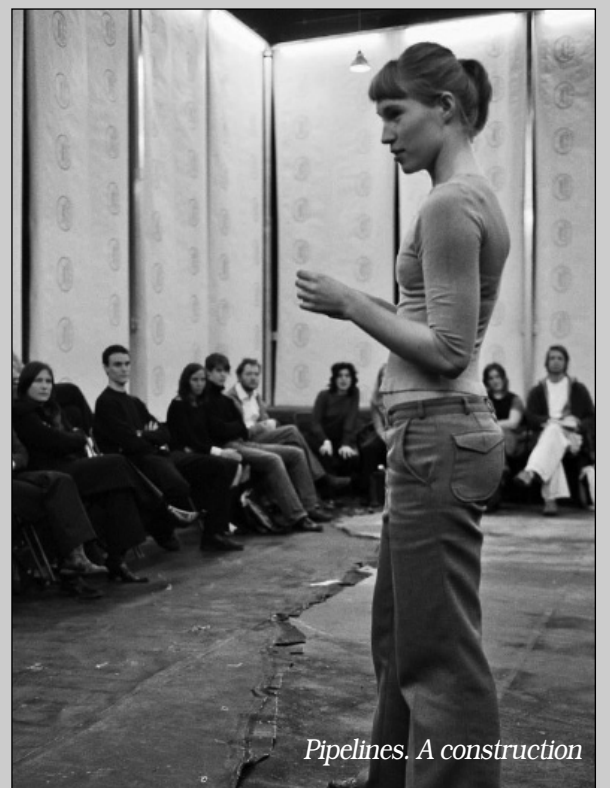
Bojana CVEJIC (born 1975 in Belgrade) is performer and performance theorist, currently researching for a PhD degree in philosophy at the Centre for Research in Modern European Philosophy, Middlesex University in London.

She directed several independent music theatre performances in Belgrade and was a co-founder and member of Walking Theory performance group (YU).

Since 2000 she has been collaborating with Jan Ritsema with whom she made and performed productions such as *Verwantschappen* (2000), *TODAYUlysses*, *Pipelines. A construction*, *KNOWH2OW*, and *CoCos: Breeding, brains & beauty*. As a dramaturg, she has collaborated with Christine Gaigg, Eszter Salamon, Mette Ingvartsen and Xavier Le Roy.

She has been teaching performing arts theory and conducting workshops in Belgrade, Brussels, Lisbon, Warsaw, Montpellier and other cities.

Her essays and reviews appear in magazines such as *Walking Theory*, *Etcetera*, *Maska*, *Frakcija*, *International Magazine for Music New Sound*, *Musical Wave* etc.



Pipelines. A construction

Sehgal, Márten Spångberg, Tom Plischke,

1. Eszter Salamon, Andros Zinsbrowne, Mette Ingvartsen et al.

2. Among the choreographers whose work proposed a new relationship with theory in the 1990s are: Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Tino

3. This is the definition of multitude and its contemporary forms of life from Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), New York, 2003.

I am for an artistic education

During a meeting that took place in Bucharest, October 8-14, with Andreea Căpitănescu, Bojana Cvejic, Valentina De Pianta, Jan Kopp, Jennifer Lacey, Jan Ritsema, a few points crystallized on the question: "What is the ideal education in choreography that we can imagine?". I will try to write down what I retained from them, and this will probably imply my own preferences.

The contemporary dance, by and large, lacks an education for choreographers, i.e. makers in the field of dance. Most of the education follows the traditional hierarchical model: to become a choreographer, one has to be a dancer who climbs the ladder toward mastery. Therefore, dance education is primarily a training of the skills required for dancing: dance techniques, styles and idioms, movement research, composition and perhaps some theory to "feed the thought".

In what ways would an artistic education be different from the model described above? I will summarize the answer point by point.

■ An education of "makers". They are making their own work and supporting the work of others as performers and various kinds of collaborators.

■ All consolidated knowledge or expertise is offered as optional, "elective", and the authority linked with the expertise is transparent. I am thinking of this as resources mobilized according to the interests and needs of the makers. There are no mandatory courses.

■ Teachers are asked not to teach what they master – so, no masterclasses – but to involve students in a research process. Or, alternatively, to conceive the workshop as a new research process which may not necessarily result in a performance. The result is what has the epistemological and pedagogical value: methods, procedures, ways of making and learning about making.

■ Two principles underlie the ideology of this school. All that matters is the attitude of the teachers, their capacity to decenter from their own preferences (taste, knowledge, experience, expertise) and at the same time, although it may

seem contradictory to what has just been said, their passion or enthusiasm about what they do. Or more precisely, these teachers are enthusiastic about learning, and the process of learning for the students is about learning how to learn. The school is not a "formation-machine", which should nourish the future artist with all the knowledge they will need for ever, to start their careers, or to be contemporary in three years... A school trains abilities to learn, and the independence an artist needs in order not to compromise, but to genuinely create.

■ Two attitudes for the students to cherish: critical (and self-critical) and experimental approaches. A school should be a place where failure and success do not matter, or their criteria dissolve. The makers are encouraged to try, question, share, reflect, change, persist, stop, restart, continue, be slow or fast, choose their tempo without being lazy or disingenuous about their choices.

■ In addition to the dance specific workshops, the techniques of other arts are available: image and sound editing,

an emphasis on new technologies, media and tools of expression.

■ Theory is approached from the same spirit as the movement study: in practice and research.

■ The school is organized as a collective practice where peer-to-peer exchange is as important as, or even more than, teacher-student relationship. The school should be as much as possible governed by a community of equals, students and teachers.

■ If learning is regarded as intellectual emancipation, whereby one learns by oneself and not by instruction (explication) from authority, this pedagogy involves encounters, setting up situations of rupture with the distribution of rules, roles, voices, and competences.

■ Ideally, evaluation should be immanent to the process of making, learning and sharing everything with everyone. This is rarely possible, that where one is, is evident, and needs no judgment from the outside. But if reports should be done, then

Bojana CVEJIC

A învăța prin creație și a crea învățând cum să înveți

Coregrafia contemporană în Europa: când anume a fost înlocuită teoria cu organizarea personală?
(fragment)

Bojana CVEJIC

La momentul actual, există o inedită *tehnologie* a persoanei dansatorului, o nouă grijă pentru corp, care este pusă în practică fără a fi asociată cu premisele măiestriei și autenticității. Voi ilustra această tendință prin raportare la coregrafia cu care am colaborat¹. În loc să se întrebe ce antrenament fizic consacrat (balet, dans modern sau altele) să aleagă înainte de o repetiție, unii coregrafi consideră că antrenamentul ar trebui regândit, în funcție de contextul specific. Fiecare proiect generează proceduri tehnice proprii, iar corpul se specializează în acestea. O altă abordare în vogă a antrenamentului fizic pornește de la întrebarea: ce fel de exerciții corporale ar trebui folosite, urmînd conceptul și metoda de lucru elaborate, astfel încît acel antrenament să influențeze și să transforme metodologia intrată în obișnuință?

Așadar, remodelarea conceptului de antrenament al corpului cunoaște două direcții: dansatorii fie devin mai pragmatici și „oportuniști”, acceptînd faptul că inteligența lor fizică se raportează la scopuri bine definite și este centrală în atingerea lor, fie investesc în căutarea unor mijloace lipsite de limitări, astfel încît să prevină blocajul într-o singură abordare, aceea a spectacolului curent. În ambele cazuri, se renunță la încrederea în *meniul* organic și hrănitor al unei programe fixe de antrenament.

Abordarea constructivistă a exercițiilor fizice într-un spirit mai aplicat și totuși mai versatil, așa cum a fost ea prezentată mai sus, nu ar fi posibilă fără incursiunea teoriei critice în coregrafia din anii '90. Pînă în acel moment, se putea

discuta despre un spectacol în termeni de „obiect coregrafic produs”; stilul se definea deci prin preocuparea formalistă pentru corp ca instrument al unor tehnici, iar subiectul – ca o reprezentare metaforică.

În anii '90, s-a încetățenit o altă abordare: nu în termeni de „obiect”, ci în termeni conceptuali – ce concepție a dansului e propusă. Aceste concepte au generat alte domenii (nu toate legate intrinsec de lumea dansului), privind cunoașterea, discursurile teoretice și practicile culturale: semiotica, istoricitatea, teoria actelor lingvistice, teorii poststructuraliste despre text și moartea autorului, concepte din teoriile lui Deleuze și Guattari, tehnici cinematografice, operă, pop, artă digitală, sporturi etc.²

Vorbind cu dansatori, coregrafi și creatori de spectacole din generația de 20-40 de ani, ai senzația că toți doresc să învețe, oricît de simplu ar putea suna: să învețe mai degrabă decît să producă. Această schimbare de atitudine, de la a crea la a învăța, și mai ales a învăța cum să înveți pentru a putea crea ceva, ar putea veni din conștientizarea unui cadru mai larg, pe care artiștii ca muncitori îl împărtășesc. Ceea ce ar putea conferi unitate acestui cadru este exercitarea intelectului generic (după Paolo Virno): facultatea limbajului, înclinația spre învățare, memoria, abilitatea corelativă, înclinația spre autorefecție.³ Fapt e că în ziua de azi artiștii sînt producători într-o economie imaterială a serviciilor și a informațiilor, producînd în mod constant în afara orelor plătite și recunoscute, cu o productivitate nenormată.

Bojana CVEJIC (născută în 1975, la Belgrad) este performer și teoretician al artelor spectacolului, în prezent realizîndu-și studiile de doctorat în cadrul Centrului de Cercetare în Filozofia Europeană Modernă al Universității Middlesex din Londra.

A regizat un număr de spectacole independente de teatru muzical în Belgrad și s-a numărat printre membrii cofondatori ai grupului Walking Theory (Iugoslavia).

Începînd cu anul 2000 se află într-o colaborare constantă cu Jan Ritsema, alături de care a realizat și a jucat în spectacole ca *Verwantschappen (2000) TO-DAY*, *Ulysses*, *Pipelines*, *A construction*, *KNOWH2OW* și *CoCos: Breeding, brains&beauty*. Ca dramaturg a mai colaborat și cu Christine Gaigg, Eszter Salamon, Mette Ingvarstsen sau Xavier Le Roy.

A predat cursuri de teoria spectacolului și a organizat ateliere la Belgrad, Bruxelles, Lisabona, Varșovia, Montpellier și în alte orașe.

Eseurile și articolele ei au fost publicate în reviste precum *Walking Theory*, *Et cetera*, *Maska*, *Frakcija*, *International Magazine for Music New Sound*, *Musical Wave* etc.



Sehgal, Marten Spangberg, Tom Plischke,

1. Eszter Salamon, Andros Zinsbrowne, Mette Ingvarstsen *et al.*

2. Printre coregrafiile ale căror lucrări au propus o nouă relație cu teoria în anii '90 se numără Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Tino

3. Aceasta este definiția multitudinii și a formelor ei contemporane în Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), New York, 2003.

Susțin educația în spiritul artei

În cadrul întîlnirii la care am participat la București, între 8 și 14 octombrie, împreună cu Andreea Căpitănescu, Bojana Cvejic, Valentina De Pianta, Jan Kopp, Jennifer Lacey, Jan Ritsema, s-au cristalizat cîteva idei centrale legate de întrebarea: „Cum ar trebui să arate educația coregrafică ideală, așa cum ne-o putem imagina?”. Voi încerca să pun pe hîrtie acele idei pe care le-am reținut în mod deosebit, ceea ce va sugera, probabil, și propriile mele preferințe.

Dansului contemporan îi lipsește, în mare măsură, componenta educației pentru coregrafi, adică pentru creatorii de dans. Cea mai mare parte din educația în domeniu urmează modelul ierarhic tradițional: pentru a deveni coregraf, trebuie ca, mai întîi, să fi fost un dansator care a parcurs toate treptele către măiestrie. Cu alte cuvinte, educația pentru dans constă, în primul rînd, în exersarea unor abilități: tehnici de dans, stiluri și direcții/limbaje specifice, studiul mișcării, compoziție și, eventual, ceva teorie pentru a „stimula gîndirea”. În ce moduri ar trebui să se diferențeze o educație artistică de modelul descris mai sus? În continuare, voi rezuma răspunsul punctual.

■ O educație pentru „creatori”. Ei își construiesc propria activitate și susțin munca celorlalți, ca dansatori sau asumiindu-și alte roluri de colaborare.

■ Cunoștințele susținute de experiență și expertiza în domeniu nu vor fi împărtășite decît în mod opțional, sub forma unor „cursuri opționale”, iar autoritatea legată de acea expertiză se va manifesta în mod transparent. Concep aceste resurse ca fiind adunate doar ca răspuns la interesele și nevoile creatorilor. Nu există cursuri obligatorii.

■ Instructorii sînt rugați să nu predea ceea ce stăpînesc cu desăvîrșire (excluzîndu-se, deci, ideea de *masterclass*), ci să implice studenții într-un proces de cercetare. Sau, ca posibilă variantă, să gîndească atelierele ca noi proiecte de cercetare, fără finalitatea obligatorie a unui spectacol. Rezultatele vor fi de natură epistemologică sau pedagogică: metode, proceduri, moduri de a face și de a învăța despre creație.

■ Ideologia acestei școli se bazează pe două principii. Contează doar atitudinea profesorilor, capacitatea lor de a se îndepărta de preferințele proprii (gusturi, cunoștințe, experiență, expertiză) și, în ace-

lași timp, chiar dacă poate suna contradictoriu, contează pasiunea sau entuziasmul lor pentru ceea ce fac. Sau mai exact, acești profesori sînt entuziasmați de procesul de învățare, iar pentru studenți procesul de învățare se referă la *cum învață*. Școala nu este o „mașinărie de formare”, care să-l echipeze pe viitorul artist cu toate cunoștințele de care va avea nevoie în perspectivă, pentru a-și începe cariera sau a fi *contemporan* peste trei ani... O școală învață deprinderea de a învăța și independența de care are nevoie un artist pentru a putea crea cu adevărat, fără a face compromisuri.

■ Două atitudini vor fi îmbrățișate în mod deosebit de studenți: atitudinea abordării critice (și autocritice) și cea a abordării experimentale. O școală ar trebui să fie acel loc, unde eșecul și succesul nu contează sau unde criteriile de acest fel se disipează. Acești creatori vor fi încurajați să încerce, să se îndoiască, să împărtășească, să reflecteze, să schimbe, să oprească, să reînceapă, să continue, să meargă repede sau încet, să-și aleagă tempoul activității fără a se lăsa influențați, în alegerile lor, de lenie sau falsitate.

■ În afară de atelierele specifice pentru dans, vor mai fi disponibile tehnici din alte domenii artistice: editare de imagine și sunet, accentul pe tehnologii, mijloace și unelte expresive inedite.

■ Teoria este abordată în același spirit ca studiul mișcării: prin practică și cercetare.

■ Școala este organizată ca o comunitate de studiu, unde interacțiunea dintre membri este la fel de importantă sau chiar mai importantă decît cea dintre profesori și studenți. Școala ar trebui să fie, pe cît posibil, guvernată de o comunitate de egali, atît studenți, cît și profesori.

■ Dacă învățarea este privită ca emancipare intelectuală, în cadrul căreia individul învață independent și nu prin instructajul (explicitarea) autorității, atunci acest tip de pedagogie presupune întîlniri și situații în care distribuția regulilor, rolurilor, vocilor și a competențelor să fie suspendată sau întreruptă.

■ În mod ideal, evaluarea ar trebui să fie imanentă procesului de creație, învățare și împărtășire. Acest lucru este rareori posibil. Așa că, pentru conformitate,

Bojana CVEJIC

O educație ce depășește matricea de dominație maestru-elev

Jan RITSEMA

Jean-Luc Goddard: „Asigură-te că ai uzurpat tot ceea ce poate fi spus prin tăcere”.

Sfatul unui regizor de film pentru a evita dominația limbajului în principiu non-filmic al cuvintelor și a îmbunătăți limbajul imaginilor. Parafrazând și aplicând aceste cuvinte educației: asigură-te că ai uzurpat fiecare ocazie de a învăța fără a fi instruit. Pentru a te educa pe tine însuși, sfatul unui cercetător pentru a evita dominația instrucțiunilor în principiu limitative ale unui profesor, pentru a îmbunătăți ciclul intelectual observație-comparație-verificare.

Însă în ciuda acestui sfat, majoritatea filmelor sînt conduse de limbă și nu de imagini, iar educația este condusă aproape în totalitate de matricea de dominație maestru-student și nu de inteligență. Felul în care educăm oamenii în școli se bazează în continuare pe principiul asigurării unei forțe de muncă eficiente, fordiste. În ciuda multor modificări, se menține principiul ierarhic de bază, conform căruia nu elevul, ci educatorul evaluează calitatea cunoștințelor însușite. Astfel dispare posibilitatea ca elevul să perceapă, să evalueze și să califice propriile observații. Haideți să numim această posibilitate capacitatea de a-și îmbunătăți propria inteligență generală. Nu e un lucru nou. Mulți oameni au remarcat că tehnica reprimării stă la baza sistemului de educație actual. Mulți se opun. Unii o consideră chiar ca fiind o educație prefascistă, intrucit ne învață să depindem de a depinde. De ce nu putem oare opri lucrul acesta? Pentru că toți par să se fi obișnuit deja. A se citi: să fie dependenți. Dependenți de reprimare, ierarhie, deresponsabilizare. E comod. Deși pentru mulți, profesori și elevi, e un fel de confort al inconfortabilului.

Autoeducația promovează mijloacele proprii, încrederea în propria percepție și inteligența. Facem asta întreaga viață: observăm-comparam-verificăm. Autoeducația include două abordări posibile: 1. educarea sinelui pentru a deveni un sine sau propriul sine; 2. educarea individului de către el însuși (presupunind reflectarea și abilitatea de a problematiza). În acest articol vom vorbi despre cea de a doua abordare. Autoeducația se bazează pe posibilitatea de a alege liber subiecte, metodologii, timp, spațiu și o intensitate a învățării. Asta presupune și nevoia de a învăța cum să învățăm. Autoeducația nu se referă la a avea mai multă libertate în alegeri (individul își alege programa, devenindu-și astfel propriul proiect), ci la un program de experimentare, care trebuie analizat în permanență în ceea ce privește specificitatea sa (ce și cum), consistența (cum să menținem motivația ca dorință, mai degrabă

decît ca necesitate pragmatică), transformarea (ca proces al schimbărilor, care poate genera modificări radicale ale tiparelor de gândire) și accesul celorlalți (problema autorului sau a deținătorului).

Pentru a dezvolta o mașinărie de gândire autoreflexivă, începeți cu întrebări, pentru a putea face translația către un alt mod de a citi. Această traducere (sau translație) este mediul, operația și calea pentru a obține cunoștințe, pe cînd școlile reduc cunoștințele dobîndite la ceea ce va fi *trădus* (obiectul). Traducerea transpune un obiect, transportîndu-l, dar reușește să și piardă ceva din acea entitate, modificînd, deci, ceea ce transportă. Pentru a putea traduce, avem nevoie să abstractizăm, să recunoaștem regulile unui sistem nefamiliar, prin analogie cu regulile unui sistem familiar (comparația prin analogie, omologie, echivalență).

Autoeducația nu ar trebui înțeleasă ca un proces de alienare. Din contră, tehnica gîndului împreună, cu voce tare, ar trebui să primeze. Antrenarea abilității de a-ți modifica perspectiva, de a traduce de la un tip mental la altul (tipare de gândire, metode, proceduri), se poate realiza și independent, însă mediul, dialogul sau procesul colectiv (alături de studenți, mentori, colaboratori) ajută. Scopul nu e de a genera noi probleme, ci de a genera noi oportunități de problematizare.

Pînă acum cîțiva ani, era greu să obții multe cunoștințe. Profesorul era cel care păzea toate cunoștințele. În ziua de azi a devenit mult mai ușor, se poate spune, să descoperi cunoștințele dorite de unul singur. Google&comp. au permis accesul la numeroase resurse și vor continua să o facă. Paradisuri sau jungle de cunoștințe potențiale abia așteaptă să fie explorate. Schimbarea necesară de la „învățatul” la „utilizatorul” e pe cale să se producă. Cum informația a devenit accesibilă și gratuită – chiar coplesitoare –, avem nevoie să învățăm cum să o folosim, pentru că informația liberă nu include și gramatica folosirii ei (reguli sau protocoale). Trebuie să recunoaștem că bibliotecă, arhivă și alte locuri dedicate cunoștințelor au rămas pînă de curînd un privilegiu consacrat celor educați din clasa de mijloc. În ziua de azi, prin conținutul *open source* și mișcarea pentru software gratuit, are loc o luptă pentru acces liber și pentru alfabetizare informatică, care mărește potențialul obținerii de informații fără discriminare.

Asta înseamnă că: profesorii se pot schimba din instructor în facilitant; profesorii se pot schimba din cei care știu cel mai bine în colegi de studiu; profesorii se pot transforma din maestri în parteneri de luptă; profesorii se pot

schimba din cei care oferă anumite informații în cei care facilitează procese și metode de problematizare. Un profesor poate chiar să nu cunoască un anumit subiect și să fie, totuși, un ajutor excelent, avînd o experiență similară a căutării de cunoștințe. Avantajele par a fi numeroase: profesorului îi va rămîne mult mai mult timp pentru calitate, individualitate sau schimburi de opinii în grupuri mici, dacă nu e nevoit să predea lucruri ușor de găsit de către studenți pe cont propriu. Se poate petrece mult mai mult timp în căutarea de cunoștințe sau pentru a citi, a pune în practică, a interpreta, dacă acest timp nu va fi irosit cu predarea impersonală și nedirecționată din clasă.

Se pot construi pachete de cunoștințe mai bine individualizate și mai dinamice, pentru a se potrivi cu filigranul diversității de abilități, nevoi și dorințe, cu diversitatea de personalități care formează societatea noastră și care devin din ce în ce mai indispensabile acestei societăți.

Școala tipică e considerată a fi eficientă în producerea de cunoștințe standardizate, deși tind să mă îndoiesc și de asta, însă în producerea de cunoștințe variate și individualizate e, fără îndoială, extrem de ineficientă.

În ciuda faptului că, de cîteva decenii, sistemul existent de educație se află într-o profundă criză (violența în școli este un simptom al ierarhiei minimalizante), acest mamut și-a schimbat prea puțin direcția. De ce să fie atît de dificilă schimbarea, cînd atîtea experimente au demonstrat că autoeducația nu e cu nimic mai ineficientă? Un experiment recent dintr-un liceu elvețian, în Wetzikon, o suburbie a Zürich-ului, în cadrul căruia elevii din ultimul an au fost lăsați să învețe de unii singuri, a demonstrat că cei mai buni devineau și mai buni, iar ceilalți nu înregistrau rezultate mai proaste, menținîndu-și, pur și simplu, nivelul. Mulți dintre cei care lucrează în domeniu recunosc nevoia de schimbare.

Atunci de ce această reticență la schimbare? Profesorii, studenții/elevii, părinții, guvernele și societatea sînt convinși că *singurul* mod de a învăța este să ni se predea. Fiecare e convins de imposibilitatea de a învăța singur. Fiecare consideră că un profesor este indispensabil. Pentru că fără el, cum poate ști un student/elev de unde să înceapă și cum să meargă mai departe? În acest sistem, profesorul deține cunoștințe, iar elevul e ignorant. Dar profesorul este cel care ține informația pentru sine și o transmite sub formă de pachete. Profesorul este cel care controlează cunoștințele ce vor fi produse. Prin această abordare, profesorul nu numai că bagatelizează inteligența generală a elevului/studentului, dar îl și menține la

Jan RITSEMA este artist independent, regizor de teatru, actor și dansator. Pune în scenă atît propriile piese, cît și spectacole din repertoriul clasic. Spectacolele sale sînt produse în principal în Europa. Activează în domeniul teatrului experimental și politic. Derulează proiecte de cercetare în dramaturgie și predă în școli de artă. Își desfășoară activitatea în principal la PAF (PerformingArts Forum), lângă Reims, Franța (www.pa-f.net).

aceiași nivel de ignoranță. Tocmai opusul a ceea ce credem că face sau ar trebui să facă un profesor. Nu e departe de a fi o crimă, nu-i așa?

Din nefericire, alternativa autoeducației e străină de principiile actuale din învățămînt, bazate pe obediență, disciplină și încredere în evaluarea externă, care pare a fi integrată în societate ca simț practic. În ciuda faptului că afacerile moderne necesită o forță de muncă creativă și flexibilă, pare de neimaginat, pentru mult prea mulți, că autoeducația ar putea fi o posibilă soluție la nenumăratele probleme cu care se confruntă școlile în momentul de față.

Procesul de învățare disciplinar, represiv pare necesar într-un sistem căruia îi lipsește o etică a responsabilității individuale, într-un sistem care respinge complexitatea și individualitatea însușirii de cunoștințe. E limpede că un sistem represiv are nevoie de disciplină. Așadar, nu cunoștințele ce vor fi însușite sînt cele ce presupun rolul unui profesor, sistemul ce va fi aprobat este cel care-l necesită. Un profesor este indispensabil structurii rigide, clasice de a transmite cunoștințe.

Procesul strict de selecție din cadrul unei școli demonstrează pieței că, dacă se urmează anumite standarde, se pot însuși cu succes anumite cunoștințe. Nu e vorba de fiecare student/elev, de acțiunile lor, maniera lor de a gîndi și de a se menține la un anumit nivel de cunoștințe tehnice sau specifice; se ține cont însă de evaluarea din partea școlii, urmînd un sistem standardizat de testare. De dragul eficienței în procesul de selecție, piața acceptă în mod tradițional acest sistem de învățămînt represiv ca fiind cel mai eficient.

Refuzul de a schimba sistemul educațional rezultă din credința fundamentală că dorința de a crește, a fi curios și a vrea să funcționezi normal în cadrul societății nu stimulează desul motivația necesară pentru a ajuta un elev să treacă prin etapele dificile ale procesului de învățare. Sigur că perspectiva de a deveni un membru al forței de muncă fordiste nu stimulează deloc, cu toate că mai toată munca de acest fel aparține trecutului ori folosește resurse din afară. Dar societatea postindustrială a economiei informației necesită alte calități și, astfel, promovează și mai multe diferențe de cunoștințe și de dobîndire a cunoștințelor. Aceste metode diferite se potrivesc cu necesitățile unei societăți aflată în constantă schimbare și care astfel are nevoie de capacitatea de schimbare. (...) Abordarea autodidactă se potrivește perfect într-o societate care are nevoie de inițiativă individuală, creativitate, responsabilitate și capacitatea de schimbare.

Arta necesită o dorință puternică de a comunica ceva specific. Ce poate fi acest „ceva”, cum poate el să se schimbe de-a lungul vieții unui artist și în ce mijloace poate cineva să traducă/transforme acest „ceva” și cum s-ar schimba aceste mijloace de-a lungul vieții unui artist sînt toate lucruri ce fac parte din procesul critic, reflexiv, artistic, autodidact. Independența de la sine înțeleasă, ce rămîne de-a lungul devenirii unui artist într-un mediu de învățare bazat pe autoeducație, de-a lungul devenirii unei excepții și nu a produsului regulilor unei școli, prezintă o importanță crucială pentru calitatea a ceea ce vrea să comunice artistul.

Și partea bună a autoeducației, independența, încrederea puternică în propriile percepții, nu numai că produce artiști mai buni, dar este importantă pentru fiecare produs al ciclului educațional ca întreg.

Într-o comunitate a educației artistice, fiecare membru ar trebui să fie o excepție

Instituția există pentru studenți, nu studenții pentru instituție, însă ei trebuie să-și desfășoare activitatea în acel loc în mod inteligent și la potențial maxim. Instituția și studenții au așteptări reciproce mari – nu ca ventriloci, ci ca parteneri într-un meci de încălzire. Mă refer, bineînțeles, la cursurile pentru artiștii creatori. Cele pentru artiștii performer ar trebui să comunice cît mai bine cunoștințe și abilități, chiar dacă e adevărat că un artist priceput este și un creator priceput. Nu țîn prea mult la separarea acestor două tipuri de cursuri, întrucît, în practica modernă, ele se suprapun adesea. Însă în realitatea didactică de zi cu zi există o diferență reală între nevoile creatorului și nevoile celui care

evoluează pe scenă. Acesta din urmă nu poate accepta să opereze fără abilități și cunoștințe desăvîrșite, pe cînd artistul creator își dorește să fie cu adevărat artist, mai presus de orice. E evident că cel de-al doilea își prezintă propriul produs. Îl interesează atît mecanismele, cît și calea care duce la cea mai bună formulare a conceptului din mintea lui și la realizarea lui practică. La urma urmelor, legile și dificultățile practice reprezintă granița dintre vis și acțiune. Aceste procese sînt greu de comunicat, întrucît sînt neregulate și întotdeauna diferite. Asta am dorit să spun cînd am scris că arta și educația se află într-o contradicție. Cursurile ale căror reprezentanți cred că sînt la curent cu toate laturile activității de coregraf sau regizor nu au nici o problemă cu a le transmite mai departe. Sînt, totuși, instituții care privesc spre trecut și consolidează practici artistice, în loc de a încerca să le des-

copere. Cu toate acestea, un curs poate avea o influență puternică asupra dezvoltării unui tînăr artist. Este totuși o diferență între a trebui să inventezi totul de unul singur, în mod autodidact, atunci cînd trebuie să acționezi în absența unei confruntări competitive cu ceilalți, și a nu simți deloc o nevoie în această direcție. Atîta timp cît confruntarea nu este *pedantă*, adică e eliberată de orice urmă de *eu știu cel mai bine*, de orice formă de reprimare, un artist își poate accelera dezvoltarea lucrînd în permanență și expunîndu-și creațiile în cadrul unei confruntări penetrante și directe. Această confruntare nu trebuie să fie dură, ci directă, rămînînd sensibilă, blîndă, subtilă – artiștii nu ar trebui să sufere blocaje în urma unei astfel de abordări directe. Privilegiul unui curs rezidă în această confruntare corectă și respectuoasă.

(fragment)

Jan RITSEMA

Education Beyond Dominant Master-Pupil Matrix

Jan RITSEMA

Jean-Luc Godard: "be sure you usurped everything that can be said by silence", a filmmaker's advice to avoid the dominance of the in principal non-filmic language of words to enhance the language of image. Paraphrasing and applying this to education: be sure you usurped every opportunity to learn without being instructed. As to educate yourself, a researcher's advice to avoid being dominated by the, in principal, stultifying instructions of a teacher to enhance the intelligence cycle of observing-comparing-verifying.

But, despite this advice, almost all films are driven by language and not by images

And, almost all education is driven by the dominant master-pupil matrix and not by intelligence. The way we educate people in schools is still based on the principles of supplying an effective Fordist workforce. Despite many modifications, the basic hierarchical principle remains that the schoolmaster assesses the quality of the student's knowledge and not the student him/herself. This erases the individual student's ability to perceive, to assess, to qualify her/his own observation. Let's call this, the ability to enhance one's own general intelligence. This is not new. Many people recognize have recognized the technique of repression as a basic principal of the current educational system. Many are opposed. Some even consider it a prefascistic education, as it teaches a strong dependency on dependence. Why then can't we put a halt, a stop, to this? Because everybody seems accustomed to it. Read: addicted. Addicted to repression, to hierarchy, to deresponsabilisation. It feels comfortable. Although for many, teachers and students alike, it's a kind of comfortability of the uncomfortable. To educate oneself promotes self-reliance, reliance on one's own perception, and intelligence. We do this all our life: observing-comparing-verifying.

Self-education comprises two possible approaches: 1. the education of the self to become a self or to become oneself and 2. an education where one teaches oneself (reflexivity, and an ability to problematize). In this article we talk about the second approach. Self-education is based on the possibility to freely choose topics, methodologies, time, space, and intensity/ quality of learning. That also comprises the necessity of learning how to learn. Self-education is not a matter of more freedom of choice (one makes one's own curriculum, and therefore, becomes a project of oneself), but it is about a programme of experimentation, which needs to be constantly questioned for its specificity (what and how), consistency (how to main-

tain motivation as desire rather than a pragmatic/utilitarian interest), transformation (process of change which can entail a radical shift of thinking patterns), and availability for others (the questions of authorship and ownership). To develop a machine of reflexive learning start with questions, in order to translate to another way of reading. Translation is the medium, the operation and the means of gaining knowledge, whereas schools reduce gained knowledge to what is translated (the object). Translation transposes something by changing its side, it transports it, but it also loses something of it, or it changes that which it transports. In order to translate, one needs to abstract, recognize the rules of a system one is unfamiliar with in analogy of the rules of the system one is familiar with (comparison by analogy, homology, equivalence). Self-education should not be understood as a lonely process. On the contrary, a technique of thinking *together* and out loud should be applied. Training the ability to shift the viewpoint, translate from one mindset (thinking pattern, method, procedure) to another, one can do by oneself, but it is helpful to use an environment, a dialogue or a collective process with fellow students, mentors, collaborators. Not to produce new problems, not that which should be problematized, but to produce new contexts of problematization.

Much knowledge until some years ago was difficult to obtain. The teacher was the guardian of knowledge. Nowadays it is much easier, one can say, since the last decade, to find the desired knowledge oneself. Google and friends opened up many resources and will continue to do so. Paradises and jungles of potential knowledge cannot wait to be used and explored. A necessary shift from "learner" to "user" is underway. As information is available and free – and we are also overwhelmed by it – one needs to learn how to use it, because information in open source doesn't include the grammar (rules and protocols) of use. We have to acknowledge that library, archive and other places of knowledge dissemination have been until recently (information age) the privilege of the educated middle-class. Nowadays with the open source and free software movement there is a struggle for open access, availability and computer-literacy which enhances the potential for acquiring knowledge on a non-discriminative basis.

This means that,

Teachers can change from instructor to facilitator. Teachers can change from better-knowers to fellow-researchers. Teachers can change from master to sparringpartner. Teach-

ers can change from conveying only specific knowledge to facilitating processes and methods of problematization.

A teacher can even be ignorant of the specific knowledge to be obtained and still be an excellent facilitator, as s/he went through similar processes to obtain (different) knowledge.

The advantages seem to be many.

Much more time will be left for the teacher to spend on quality, individual, or small group exchanges, when s/he does not need to lose her/his time anymore in conveying content most students can find for themselves.

Much more time can be spent by the student to search for knowledge, read it, do it, interpret it, and appropriate it, when s/he doesn't lose her/his time in the impersonal and unspecific conveyance of knowledge in classrooms. More individual and dynamic packages of knowledge can be constructed in order to fit this filigrain of diverse abilities, needs, and desires, to this wide range of personalities that society consists of, and of which a modern society with an ever changing market, will soon desperately be in need of.

The typical school is thought to be efficient, although I tend to doubt it, in producing standardized knowledge, but it is highly inefficient in producing a specific and individual variety of knowledge.

Despite that for decades the existing prevailing education system has been in deep crisis (violence in schools being a symptom of a stultifying hierarchy), this mammoth called education has hardly changed its course. Why is it so difficult to change when so many successful experiments have shown that self-education isn't less effective at all. A recent experiment in a Swiss high school, in Wetzikon an outskirt of Zürich, in which the last year gymnasium students were left to learn by themselves, showed that good students became better while the less good ones did not worsen, they simply kept their level. Many working in the field of education recognize the need for fundamental changes.

Why then this resistance to change?

Teachers, students, parents, administration, and society are convinced that the ONLY way to learn, is when one is taught. One is convinced of the impossibility of learning oneself. One believes that a teacher is indispensable. Because without him or her, how should a student know where to start and how to continue? In this system the teacher knows and the student is ignorant. But it is the teacher who withholds information, conveys it in packages. It is

Jan RITSEMA is an independent theater director, actor and dancer. He makes his own performances and stages repertory as well. He shows his performances mainly in Europe. He works in the field of experimental and political theater, develops research in theater and teaches in art schools. He is based at PAF (PerformingArtsForum) near Reims in France (<http://www.pa-f.net>).

the teacher who controls the knowledge to be produced. In this approach, the teacher not only stultifies the students general intelligence, but keeps him or her ignorant. Quite opposite of what we think a teacher does, or should do. This is quite close to a crime isn't it?

Unfortunately the alternative of self-education is alien to the existing teaching principles based on obedience, discipline, and reliance on external assesment, which seem to be integrated in society as good common sense. Despite the fact that modern enterprises demand a creative and flexible workforce, it seems unimaginable, for too many, that self-education could be a possible solution to the countless problems schools have to contend with currently.

The disciplinary, repressive process of learning seems necessary, seems, in a system that lacks an ethic of self-responsibility, in a system that denies the complexity and individuality of appropriation of knowledge. It is evident that a repressive system needs discipline. Therefore, it is not the knowledge to be obtained that presupposes the role of a teacher, it is the system to be upheld that requires it. A teacher is indispensable to the rigid, classical structure of the conveyance of knowledge.

The strict selection process in a school proves to the market that if one sustains certain standards one can successfully appropriate certain knowledge. It is not the individual student, their actions, their manner of thinking and maintaining a certain level of technical or specific knowledge, but the assessment of the school, according to a standardized system of testing, that counts. For the sake of efficiency of selection the market traditionally accepts this repressive school system as the most reliable. The resistant to change the educational system derives from a fundamental belief that growing, curiosity, and a desire to function well in society, aren't stimulating enough to sustain the necessary motivation that can help a student through difficult phases in the learning process. Of course, the perspective of becoming a member of the fordist workforce isn't stimulating at all, even though most of this type of work belongs to the past or if not, it is outsourced. But the postindustrial society of information economy needs other qualities and therefore promotes more differences of knowledge and of gaining knowledge. These different methods fit in the need of a society that is constantly under change and therefore needs the ability to change. (...) The self-education approach fits perfectly in a society that requires individual initiative, creativity, responsibility and an ability to change. Art needs a strong desire to communicate something specific. What this 'something' might be, how this might change in the course of an artistic life and into what means one might translate/mutate this 'something' to, and how these means might change in the course of an artistic life, are all part of the critical, reflexive, artistic, self-steered process. The self evident independence kept in the course of becoming an artist in a learning environment based on self-education, of becoming an exception and not a product of the rule(s) of a school, is of crucial importance for the quality of what the artist wants to communicate.

And the fun of self-education, the independence, the strong reliance on one's own perception, does not only produces better artists but counts for any product of the education cycle as a whole.

In an art education community everyone should be an exception

The institution is there for the students, not the students for the institution, but the students must work there intelligently and at full tilt. The institution and the students expect a lot from each other. Not as ventriloquists but as sparring partners.

I am of course talking about courses for creative artists. It is better for courses for performing artists to communicate knowledge and skills as efficiently as possible. Although for these courses it is also true that a good performing artist is at the same time a creative artist. I am not so keen on these two sorts of course being separated, because in modern performance practice they often overlap. But in everyday educational practice there is a great difference between the needs of a performing artist and those of a creative

one. The performing artist cannot and does not want to operate without high-grade skills and knowledge, whereas the creative artist wants above all to be an artist, whatever it implies. What is clear is that the latter presents a product he has assembled himself. He is interested in both the mechanisms and the route that lead to the clearest possible conception of the product of their mind, and in the mechanisms and route to its realisation. After all, laws and practical difficulties stand between dream and action. These processes are hard to communicate, because they are fitful and always different. That is what I meant when I wrote above that Education and Art are at odds with each other. Courses whose staff think they know the professional ins and outs of being a choreographer or director have no problem in passing them on. But they are past-oriented institutions that consolidate artistic practices rather than want-

ing to discover them. Nevertheless, a course can have a great influence on a young artist's development. There is after all a difference, a difference between having to invent it all oneself, the autodidactic way, having to go without the confrontation with one's fellows, and not feeling the need for it. As long as the confrontation is not pedantic, meaning stripped of any form of 'knowing better', of any form of repressiveness, a young artist can accelerate his development by doing, doing, and once again doing and by always exposing what they have done to a keen and penetrating and direct confrontation. This confrontation need not be hard, but should be direct, though sensitive, gentle, subtle artists should not suffer a block as a result of too much directness. The privilege of an educational course lies in this fair, respectful confrontation.

(fragment)
Jan RITSEMA

Jan KOPP is a visual artist, born in 1970, in Frankfurt, Germany. Lives and works in Paris, France.

Since 2003 he presented solo and collective exhibitions, performances, public works and collections in New York, Paris, Lille, Rennes, Nancy, Reims, Bordeaux, Lyon, Barcelona, Singapore, Moscow, Zurich, Basel, Köln, Guangdong, Canton – China, Salzburg, Innsbruck, Maastricht, Helsinki, Tyr – Liban, Berlin,

He collaborated with Alain Buffard, choreographer Marco Berrettini and the Melk Prod* Company.

He was artist in residence at théâtre Pôle Sud, with Marco Berrettini/Melk Prod*, Strasbourg, France; Atelier d'artistes des Arques (Musée Zadkine, Paris), Lot, France, and PS1, New York, USA (AFAA).

His works are presented in public collections like: Im Treibhaus, Collection Neuflyze Vie ABN/AMRO; Quelques mouvements cycliques, Collection publique d'art contemporain du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, France; News from an unbuilt city, Fonds National d'Art Contemporain, Paris, France. Currently part of the permanent collection in MOCA Lyon, France; Drawings for "No Paraderan", Fonds National d'Art Contemporain, Paris, France; Taming the Alien/Final Races, Fonds National d'Art Contemporain, Paris, France; Westlich, Fonds National d'Art Contemporain, Paris, France; Amoco, Frac Ile-de-France, France; Monstres (rep.), Frac Ile-de-France, France; Nowherelands, Frac Champagne-Ardenne, France.



Jan Kopp/Melk Prod*-Marco Berrettini, *Les Figurines...*

Jan KOPP este un artist vizual născut în 1970 la Frankfurt, Germania. În prezent, trăiește și activează la Paris. Începând cu anul 2003, a realizat expoziții individuale și de grup, spectacole, lucrări publice și colecții la New York, Paris, Lille, Rennes, Nancy, Reims, Bordeaux, Lyon, Barcelona, Singapore, Moscova, Zurich, Basel, Köln, Guangdong, Canton – China, Salzburg, Innsbruck, Maastricht, Helsinki, Tyr – Liban, Berlin.

A colaborat cu Alain Buffard, coregraful Marco Berrettini și compania Melk Prod*.

A fost *artist in residence* la teatrul Pôle Sud, alături de Marco Berrettini/ Melk Prod*, Strasbourg, France; Atelier d'artistes des Arques (Musée Zadkine, Paris), Lot, France, and PS1, New York, USA (AFAA).

Lucrările sale sînt expuse în colecții publice, precum: Im Treibhaus, Collection Neuflyze Vie ABN/AMRO; Quelques mouvements cycliques, Collection publique d'art contemporain du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, Franța; News from

an unbuilt city, Fonds National d'Art Contemporain, Paris, Franța. În prezent, parte din lucrările sale sînt expuse permanent la MOCA Lyon, Franța; desene pentru „No Paraderan”, Fonds National d'Art Contemporain, Paris, Franța; *Taming the Alien/Final Races*, Fonds National d'Art Contemporain, Paris, Franța; *Westlich*, Fonds National d'Art Contemporain, Paris, Franța; *Amoco*, Frac Ile-de-France, Franța; *Monstres (rep.)*, Frac Ile-de-France, Franța; *Nowherelands*, Frac Champagne-Ardenne, Franța.

Time to Think in Bucharest

Jan KOPP

I very gladly accepted the invitation to join *Teaching the Teachers*, during the eXplore dance festival, an invitation to take "time to think". I very gladly came, since, as a visual artist, the world of dance represents for me a very specific source of inspiration. I might look at dance as being visual art. What interests me under that aspect is the absence of any other material than what a performer installs within a given time. It is the unstableness and the economy of means that activates our imagination. For me dance can be seen as a realisation of the minimalistic demand considering "less is more": Less material substance for more intellectual and sensitive space.

Knowing Jennifer Lacey, Jan Ritsema and Bojana Cvejic from other moments and meetings, Valentina de Piante Nicolae was a new encounter for me and her presence allowed us to connect quickly to the question of dance education in Bucharest, which was of precious help.

Very soon it became clear that it was not so much an exchange between us five on the question of teaching but a very intense curiosity towards the Bucharest dance scene and more generally Bucharest itself that brought us there. We therefore hoped to meet the actors of the local dance scene and the few days I joined the meetings became richer with every day the number of participants would grow. I very much liked the sensitive attention, the pertinent questions and the genuine directness coming from the choreographers and dancers we met. Retrospectively, in terms of the question of "teaching or education", I think we can confirm by what we heard from the artists we met (it might very well be a very personal interpretation) that no artist can be educated or taught by another artist. Each individual should act through his or her own motivation otherwise s/he will never act as an autonomous, creative person. A "truly educated" person will continue to learn long time after having passed through the times of school classes, since s/he is motivated by a natural curiosity and by a desire to obtain knowledge. A "teacher" can only accompany this desire of learning, but may not fill it. To accompany means to offer contents, images, sensibilities, confrontations, experiences, examples, paradoxes, in short: all kinds of material that has potential of triggering off the feeling of an encounter. To accompany does not mean that these materials are guide lines or parameters of formation.

Beyond the exchanges we had in the framework of TTT, I carried very strong images of the city of Bucharest with me back home. It is the layering of contrasts, that reveal history, politics, power, presence and absence of money, the fast and the slow. As a paradigmatic place I remember the four completely different facades of the junction of Bulevardul Regina Elisabetha and Calea Victoriei, dominated by the "Cercul Militar National", the "Casa Capsa" and the other two sides with half decrepit buildings more than half covered with monumental publicity and having instruments of modern telecommunication extravagantly attached to them. Another strong impression for me was Parcul Cismigiu where time seems to pass in another speed. A very peaceful, yet anachronistic piece of town. It almost seems that it is the users who shaped the parc through their desire for rest.

Time to Think la București

Jan KOPP

Am acceptat cu mare plăcere invitația de a participa la *Teaching the Teachers*, în perioada eXplore dance festival, invitație la un moment de gîndire (*Time to Think – TTT*). Am venit cu multă bucurie, deoarece, ca artist vizual, pot spune că lumea dansului înseamnă pentru mine o sursă importantă de inspirație. Pot să privesc dansul ca fiind o artă vizuală. Ce mă interesează cu adevărat din acest punct de vedere este absența oricărui alt suport material în afară de ceea ce realizează dansatorul într-un timp dat. Chiar instabilitatea/efemeritatea și economia mijloacelor disponibile ne stimulează cu adevărat imaginația. Din punctul meu de vedere, dansul poate fi văzut ca o realizare a dictonului minimalist „mai puțin înseamnă mai mult” (*less is more*): mai puțină substanță materială, pentru un spațiu intelectual și senzorial extins.

Cunoscîndu-i pe Jennifer Lacey, Jan Ritsema și Bojana Cvejic din alte ocazii și întâlniri, Valentina de Piante Nicolae a fost o cunoștință nouă, a cărei prezență ne-a permis să pătrundem fără întîrziere în problema educației în dans din București – un ajutor cu adevărat prețios.

Destul de repede însă, a devenit evident faptul că nu era vorba atît de un schimb între noi cinci, cît de o curiozitate intensă față de scena/lumea dansului din București, și față de orașul București în sine, care ne adunase acolo. Speram, deci, să cunoaștem actorii scenei de dans, iar cele cîteva zile în care am participat la întâlniri au fost din ce în ce mai bogate, pe măsură ce creștea numărul participanților. Mi-au plăcut în mod deosebit atenția marcată de sensibilitate, întrebările pertinente și deschiderea autentică a coregrafilor și dansatorilor pe care i-am întîlnit. Privind înapoi, în ceea ce privește problema „instrucție sau educație”, cred că putem confirma, din cele auzite de la artiștii pe care i-am cunoscut (cu riscul ca aceasta să fie totuși o interpretare personală), că nici un artist nu poate fi educat sau instruit de un alt artist. Fiecare individ ar trebui să acționeze urmînd o motivație personală, altfel nu va ajunge niciodată să acționeze ca individ autonom din punct de vedere creativ. O persoană „educată” în mod autentic va continua să învețe încă mult timp după ce a părăsit băncile școlii, fiind motivată de o curiozitate naturală și de dorința de a obține cunoștințe. Un „profesor” poate doar să însoțească artistul în această dorință de a învăța, însă nu se poate substitui procesului în sine. A însoți înseamnă a oferi conținuturi, imagini, sensibilități, confruntări, experiențe, exemple, paradoxuri, pe scurt: întreaga gamă de materiale care pot să declanșeze sentimentul unei *întîlniri*. A însoți nu înseamnă că aceste materiale constituie parametri sau coordonate rigide pentru formarea individului.

În afară de schimburile de idei din cadrul TTT, am luat cu mine imagini marcante ale orașului București. Suprapunerea contrastelor sugerează istoria, politica, puterea, prezența sau absența banilor, tensiunile dintre cei care se mișcă repede și cei care se mișcă mai încet. Îmi amintesc, ca loc emblematic, cele patru fațade complet diferite de la intersecția Bulevardului Regina Elisabeta cu Calea Victoriei, dominată de Cercul Militar Național și Casa Capșa, celelalte două laturi fiind ocupate de clădiri aflate într-o stare avansată de degradare, acoperite de mesaje publicitare monumentale și servind drept suport pentru instrumente moderne de telecomunicații. Parcul Cismigiu mi-a lăsat și el o impresie puternică – acolo, timpul pare să curgă cu altă viteză; un loc deosebit de liniștit, însă anacronic în peisajul orașului. Pare că vizitatorii sînt cei care au modelat parcul, prin propria lor nevoie de odihnă.

Letter from Jennifer Lacey

Dear reader,

This last week in Bucharest was quite instructive for me in many ways. The meetings of our jardin party with the "community" of Bucharest spawned some of the more interesting talks I have had about work (art) in a while. In the midst of this I had a secret project. I was constantly trying to tune my language to the amazing speaking skills of Bojana C. in order to be able to talk with her. This was very fun, a big challenge and totally woke me up. What became apparent was that I tend to indulge myself with Ambiguous Language. For entirely honorable reasons, I often search for a way of saying without statement. I talk around what I am trying to discuss until the region becomes visible through its shifting borders. This functions quite well for certain situations and I will most likely not give it up. However, when faced with the sureness of Bojana's language, I thought "perhaps there is a different generosity in this way of speaking". There is a risk in taking a definite position. You might be very, very wrong. And then someone will tell you so. And then you may have to change your mind. I am still busy with this.

The role of teacher is to facilitate, accompany and empathize with the continual process of auto-emancipation. This process is ongoing and precludes a final goal. There is no fixed method.

The role of the student is the same.

The role of the artist is the same.

The role of the person is the same.

Class is a proposal of how to spend one's time, of how to spend one's time together. We, the class, spend time in a subject, a body of knowledge or an idea. These ideas are the space not the time. The time is us thinking. Class provides different modalities of thought to try out, ways of considering and observing in order to confront information and ideas. In the situation of dance class these are often experiential thoughts. From any given class situation, other situations will be created from it, proposed by others to others. This creates a long discussion that is not controlled by anyone person's position. This lets us think together without imagining that knowledge is stable and without imagining that we are stable. Sometimes, a teacher might perform the stability of information, anatomical things or history. This lets people think towards something. This is one way of thinking that is sometimes fruitful but it is one choice among many and it is certainly a construction. The roles of teacher and student are also punctually convenient and entirely permeable constructions.

Well, that was all very fancy. So what do I do in fact? What is my solution to this idealism?

Truly, I don't consider myself a teacher but I find myself often in situations where others do. I am often invited to "teach". "Are you available to teach technique in January for three weeks?", "Will you teach again in the festival?", "While you are in town, could you teach?". I am up for an invitation, I enjoy the company of

dancers and also I should earn my living so mostly I say "yes, sure". Since I do not have and do not want a fixed idea of dance, what I do in these situations is rather up for grabs. My main strategy when I am invited as a teacher is to show up there. This is not as flippant as it may sound. I show up *There*. The constantly fluctuating I and the variable destination make the teaching jobs a constant adventure in adaptation.

I am always making something, some project is always happening. With changing projects come changing ways of thinking, changing methods. The idea that my behavior in the role of "teacher" should be divorced from this change seems absurd and impossible. Even when invited to teach technique classes, a fairly codified affair, the form of the class I give will be a direct link to the creative process I am currently involved in. This sounds laudable but often produces some pretty messy and obscure situations. My assumption is that people will survive these moments as they survive the more lucid ones. So my first task when the teaching invitation comes is to figure out how to translate my current interests into things that others can practice. In this case I use the word practice to mean "consider by doing". The next part of equation is the *there*. Someone invited me somewhere. This somebody/where is the place where I arrive. I teach site-specifically. I always ask what they want and this informs the possible form the class will take. "Showing up" describes me thinking in the situation and responding. To conclude in a very romantic way: the basis of dance, any performance form really, is someone showing up somewhere. The art and the thinking is in the choices of the how showing up in relation to the where. When we teach, when we are students, we create and recreate the basis of our form.

I look forward to changing my mind about it.

Love,

Jennifer

P.S. On day one of the meeting Mr. Ritsema took us all to task on our complacent usage of the word teacher, which for him, necessarily reinforces totalitarian systems. Although I generally use the word teacher to refer to a constructed performance, so I kind of reluctantly agree with him. I suggest a new term: *Enthusiast*. Imperfect surely, but anachronistic and sweet and ambiguous. ■

Jennifer LACEY is an American choreographer now based in Paris. During the 90's in New York City, Lacey was a member of the Randy Warshaw Dance Company as well as a dancer with Jennifer Monson, DD Dorvillier, John Jasperse, Yvonne Meir and Ellen Fisher among others. Her own work was presented at PS 122, Movement Research Danspace St Marks as well as at many European venues and Festivals. In 2000 Lacey moved to Paris, founded Megagloss with Carole Bodin and began what has become a longstanding collaboration with artist Nadia Lauro, with whom she has produced 4 major works as well as installations and publications. She gives class regularly at Impulstanz and is currently mentoring the program "Essaies" at the Centre National de la Dance Contemporaine in Angers.

Scrisoare de la Jennifer Lacey

Dragă cititorule,

Săptămîna petrecută în București a fost foarte utilă pentru mine, din mai multe puncte de vedere. Întîlnirile grupului nostru cu ceea ce numește „comunitatea” din București au generat discuții (despre artă) care se numără printre cele mai interesante la care am participat în ultima vreme. În tot acest timp, am avut un proiect personal secret. Am încercat în permanență să-mi adaptez exprimarea în funcție de abilitățile remarcabile de vorbitoare ale Bojanei C., pentru a putea comunica cu ea. A fost extrem de distractiv, o adevărată provocare, și m-a ajutat să mă dezmeticesc. A devenit evident faptul că tind să mă complac într-o exprimare ambiguă. Pentru motive în totalitate onorabile, încerc de multe ori să spun ceva fără a *afirma*. Vorbesc în jurul subiectului pînă cînd acea zonă se definește prin mișcarea granițelor sale. Acest procedeu funcționează destul de bine în multe situații și probabil că nu voi renunța la el. Totuși, fiind confruntată cu certitudinea cuvintelor Bojanei, m-am gîndit că „acest fel de a vorbi ar putea ascunde o generozitate proprie”. Există un risc în a adopta o poziție bine definită. Ai putea să te abați cu mult de la adevăr. Iar apoi ai putea fi nevoit să te răzgîndești. Încă mă preocupă acest lucru.

Rolul profesorului este de a facilita, acompania și empatiza cu procesul continuu de autoemancipare. Acest proces se desfășoară în permanență și exclude un scop. Nu există o metodă stabilită.

Studentul are același rol.

Artistul are același rol.

Persoana are același rol.

Un curs este o sugestie pentru petrecerea timpului, sau petrecerea timpului împreună cu ceilalți. Noi, clasa, petrecem timp cu un subiect, o sumă de cunoștințe sau o idee. Aceste idei sînt spațiul, nu timpul. Timpul este definit de activitatea noastră intelectuală. Ora de curs ne oferă diferite feluri de a gîndi pe care să le încercăm, modalități de a judeca și a observa pentru a putea confrunța informații și idei. În cazul dansului, acestea sînt, de multe ori, gînduri asupra experienței. Din orice situație apărută în timpul unui curs, se vor genera diferite alte situații, ca rezultat al interacțiunilor dintre indivizi diferiți. De aici ar putea deriva o discuție amplă care nu poate fi controlată de punctul de vedere al cuiva. Asta ne permite să gîndim împreună fără a crede în stabilitatea cunoștințelor sau a noastră. Uneori, un profesor poate să stabilizeze informații, aspecte anatomice sau istorie. Astfel, studenții se pot concentra într-

o direcție concretă. Acesta este doar unul din felurile rodnice de a aborda situația și este în mod cert o construcție artificială. Rolurile de profesor și student sînt și ele convenabile doar punctual, contextual, fiind de asemenea construcții permeabile.

Ei bine, totul sună foarte interesant pînă aici. Dar, în definitiv, eu ce propun? Care este soluția mea la acest idealism?

Într-adevăr, nu mă consider profesoară, însă mă găsesc adesea în situații în care alții consideră că sînt. Sînt adesea invitată să „predau”. „Ați putea preda tehnică trei săptămîni în ianuarie?”, „Veți mai preda din nou în cadrul festivalului?”, „Ați putea preda cît stați în oraș?”. Nu am nici un motiv să refuz, compania altor dansatori îmi face plăcere, și, pe deasupra, trebuie să-mi cîștig și existența, așa că de obicei răspund „da, sigur”. Deoarece nici nu am și nici nu-mi doresc vreo idee fixă despre dans, în aceste situații fac, de obicei, ce-mi vine. Strategia mea principală atunci cînd sînt invitată să predau este să... apar la fața locului. Și nu spun asta în spirit zeflemitor. *Eu apar acolo*. Acel *eu* care fluctuează constant, iar varietatea destinațiilor transformă totul într-o aventură. Creez întotdeauna ceva. Întotdeauna există un proiect în derulare. Cu fiecare proiect nou vine o abordare nouă, o metodă nouă. Ideea ca acest comportament „de profesor” să se rupă de schimbarea constantă pare absurdă și imposibilă. Chiar și atunci cînd sînt invitată să predau ore de tehnică, o activitate extrem de codificată, forma cursului va fi strict legată de procesul creativ în care mă regăsesc la momentul respectiv. Pare lăudabil, însă rezultatele sînt de multe ori situații încurcate și obscure. Presupun că oamenii vor trece de aceste momente la fel cum trec și de momentele mai lucide. Așa că prima mea datorie atunci cînd primesc o astfel de invitație este să-mi traduc interesele curente într-o formă experimentabilă și de alții. Prin experimentare mă refer la o analiză prin prisma practicii. Următoarea componentă a ecuației este *acolo*. Cineva m-a invitat undeva. Eu ajung în acel loc și la acea persoană. Predau în funcție de context. Întreb de fiecare dată ce și doresc, iar asta generează structura cursului. „A apărea la fața locului” se referă la felul în care răspund provocării contextuale. Și ca o concluzie profund romantată: la baza dansului sau a oricărei alte arte stă faptul că cineva apare undeva. Arta și gîndirea se rezumă la felul în care alegem să apărăm prin raportare la acel loc. Atunci cînd predăm, atunci cînd sîntem studenți, creăm și recreăm fundamentul formei proprii.

Abia aștept ocazia să-mi schimb părerea. Cu drag, Jennifer

Jennifer LACEY este o coregrafă americană stabilită la Paris. În anii '90, la New York, Lacey a fost membră a Randy Warshaw Dance Company și a dansat alături Jennifer Monson, DD Dorvillier, John Jasperse, Yvonne Meir și Ellen Fisher, printre alții. Creațiile ei au fost prezentate la PS 122, Movement Research Danspace St Marks, în Europa și la festivaluri. În 2000, Lacey s-a mutat la Paris, a fondat Megagloss împreună cu Carole Bodin și a început ceea ce avea să devină o lungă colaborare cu artista Nadia Lauro, alături de care a produs patru lucrări de mare anvergură, instalații și publicații. Predă regulat la Impulstanz și se ocupă în prezent de programul "Essaies" de la Centre National de la Dance Contemporaine, Angers.

P.S. În prima zi a întîlnirilor, dl Ritsema ne-a muștrat pe toți pentru folosirea cuvîntului „profesor”, și modul în care ne complacem în această situație, întrucît, pentru el, cuvîntul are o natură totalitară. Deși eu folosesc acest cuvînt pentru a descrie un tip de spectacol construit, nu pot să nu fiu, totuși, de acord... Aș sugera un termen nou: entuziast – este fără îndoială imperfect, însă și anacronic, minunat, ambiguu. ■

Teaching The Teachers (TTT)

A Moment of self-criticism

Valentina DE PIANTE NICULAE

This meetings took place in Bucharest at the National Center of Dance between the 8th and the 14th of October, organized by ArtLink as part of the project Jardin d'Europe and led by the dramaturg Bojana Cvejic, the visual artist Jan Kopp, the choreographer Jennifer Lacey and the director-dramaturg Jan Ritsema. The common denominator of all the encounters was an eloquent "Time to Think...", various methods of education and methods of creation, relations between choreography and dramaturgy.

I was there too, because I am a teacher at the University of Performing Arts "I.L. Caragiale", choreography section, and I felt the need to debate many questions: methods of teaching, topics, purposes, strategies, goals, and nevertheless the way of communication with the students.

I am following a personal search focusing the body-mind connection, integrating Body-Mind Centering, Feldenkrais and Ideokinesis. My starting-point is "the mind" of the body, of the different tissues, the place of sensation, imagination, intuition and emotion. I have started working on our structure in order to discover our different ways of functioning through visualizing, listening and moving.

How to start? We found this general question: "What do you do while you teach?"

So we interviewed each other about our personal teaching-experience.

But a research in Bucharest without context seemed sterile; by consequence they open the encounter to everybody interested. Cooperativa Performativă came in, with Ion Dumitrescu, Mădălina Dan, Carmen Coțofană, Mihaela Dancs, Paul Dunca, Cătălina Gubandru, Florin Fieroiu, Andreea Novac.

We had a brainstorming, testing where we are and what we think about the performing process, defining differences between education and creation.

We analyzed videos of contemporary performances: Eszter Salamon with *NVSBL*, Boris Charmatz with *Heatre-Elevision*, Madalina Dan with *Dedublarea*, Antonia Baehr with *Laugh*, or we just talk and describe others: Ion Dumitrescu with *Ceea ce am convenit noi a fi hazard* and *On holiday - Self Performance with latency*, Xavier Le Roy, Jerome Bell, Eleanor Bauer, *Walk And Talk* performance, each of them proposing very different aesthetics and ideologies.

Hard: after watching *NVSBL*, we tried to do what we think we perceived, as a method of creation.

We meandered from social choreography to the anarchical experiments of the Collectives, from aesthetics to the philosophy of perception, from Deleuze, Bergson, Pasolini to cinema, visual art, performance.

We reflected upon different school systems:

- the P.A.R.T.S. University, where programs have changed in time in order to achieve better results;

- the 6 MONTH 1 LOCATION project, with the movie and the book documenting the research that took place at the Centre Choreographique National de Montpellier between 17 artists;

- the "nomad" University of Choreography in Stockholm, always changing the place and the teachers;

- the PAF (Performing Art Forum), a model of self-education directed by Jan Ritsema from 2005, where different artists and theoreticians go to work on their own projects.

I felt excited and depressed at the same time, old-fashioned, very little in touch with contemporary art and with the process behind. I took a moment of self-criticism... Discussing the way I was thinking that a dance education must be for a student that

Valentina DE PIANTE NICULAE, born 1972 (Udine, Italy), Italian and Romanian nationality. She lives in Bucharest, where she's assistant at the U.N.A.T.C "I.L. Caragiale" - Choreography Department. She is a freelance choreographer and dancer, graduated the Department of Choreography Bucharest and attended the University of Performing Arts D.A.M.S. Bologna.

She's leading lectures Body-Mind Centering and Feldenkrais methods, for professional dancers, in Bucharest.

wants to become a choreographer of our times.

I don't want to be pathetic but the words of Jan Ritsema, Boiana, Jan Kopp and Jennifer are still in my mind...learn to think, learn to make through the process of doing, exhaust what you want to do, look for different layers of a performance, don't worry if you get contradictory information, get in touch with the contemporary arts and artist, allow contamination, teachers must be makers, know about the social-economical-political context, inquire into nowadays society, create a flexible situation in which every student must be responsible for himself.

Teaching The Teachers (TTT)

Un prilej de autocritică

Valentina DE PIANTE NICULAE

Valentina DE PIANTE NICULAE, născută în 1972 (Udine, Italia), este de naționalitate italiană, dar și română. Locuiește în București, unde ocupă un post de asistent la UNATC "I.L. Caragiale" - Catedra de Coregrafie. Este coregrafă și dansatoare profesionistă, a absolvit secția de Coregrafie a UNATC și a urmat Universitatea de Arte ale Spectacolului D.A.M.S. Bologna.

Susține conferințe despre Body-Mind Centering și metoda Feldenkrais, pentru dansatorii profesioniști, în București.

Aceste întâlniri au avut loc la București, la Centrul Național al Dansului, între 8 și 14 octombrie, fiind organizate de ArtLink, drept parte a proiectului Jardin d'Europe. Printre coordonatori s-au numărat Bojana Cvejic (dramaturg), Jan Kopp (artist vizual), Jennifer Lacey (coregrafă) și Jan Ritsema (regizor și dramaturg). Punctul comun al întâlnirilor a fost elocventul motto „Time to Think” (a venit timpul să gândim...), accentul fiind pus pe diverse metode de educație și creație sau pe relațiile între coregrafie și dramaturgie.

În calitate de asistentă la U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale”, secția de Coregrafie, m-am aflat și eu acolo, simțind nevoia de a dezbată nu puține probleme: metode de predare, subiecte, scopuri, strategii, finalități, și, nu în ultimul rând, metode de comunicare cu studenții.

Urmez o cale proprie de studiu, o căutare centrată pe legătura corp-minte, integrând metode ca Body-Mind Centering,

Feldenkrais și Ideokinesis. Pornesc de la „minte” corpului, a diferitelor țesuturi, de la locusul senzațiilor, al imaginației, intuiției sau emoției. Am început să mă preocup de alcătuirea noastră, pentru a descoperi cum anume funcționăm, prin vizualizare, ascultare și mișcare.

De unde să pornim? Întrebarea generală la care am ajuns suna astfel: „Ce facem atunci când predăm?”

Așa că ne-am interviuat unii pe alții în legătură cu propriile experiențe didactice.

Părea, însă, că o întâlnire bucurătoare lipsită de context ar fi sterilă - am deschis, deci, porțile tuturor celor interesați.

Ni s-au alăturat Cooperativa Performativă, cu Ion Dumitrescu, Mădălina Dan, Carmen Coțofană, Mihaela Dancs, Paul Dunca, Cătălina Gubandru, Florin Fieroiu, Andreea Novac.

Am avut o ședință de brainstorming, de explorare a „locului” unde ne aflăm și a gândurilor noastre despre procesul artistic, încercând să definim diferențele dintre educație și creație.

Am analizat împreună filmări ale unor spectacole contemporane: Eszter Salamon cu *NVSBL*, Boris Charmatz cu *Heatre-Elevision*, Mădălina Dan cu *Dedublarea*, Antonia Baehr cu *Laugh*, sau am vorbit pur și simplu despre spectacole ca: Ion Dumitrescu cu *Ceea ce am convenit noi a fi hazard* și *On holiday - Self Performance with latency*, Xavier Le Roy, Jérôme Bell, Eleanor Bauer, spectacolul *Walk And Talk*, fiecare dintre acestea propunând estetici și ideologii foarte diferite.

Nu a fost deloc ușor: după ce ne-am uitat la *NVSBL*, am încercat să punem în

practică ceea ce ni se părea că percepserăm ca metodă de creație.

Am navigat, în dialogurile noastre, de la coregrafie socială la experimentele anarhiste ale Colectivelor, de la estetică la filozofia percepției, de la Deleuze, Bergson, Pasolini, la cinematografie, arte vizuale și performance.

Am meditat la diverse sisteme de educație:

- Universitatea P.A.R.T.S., unde programele s-au schimbat cu timpul pentru a se obține rezultate mai bune;

- Proiectul 6 MONTHS 1 LOCATION, cu filmul și cartea care au documentat studiul de la Centre Choréographique National de Montpellier, implicând 17 artiști;

- Universitatea „Nomad” de Coregrafie din Stockholm, care-și schimbă în permanență spațiile și profesorii;

- PAF (Performing Arts Forum), un model de autoeducare condus de Jan Ritsema din 2005, unde diferiți artiști și reticienii lucrează la propriile proiecte.

M-am simțit încântată și deprimată în același timp, prea de modă veche, prea puțin la curent cu arta contemporană și cu procesele din spatele ei. Mi-am îngăduit un moment de autocritică, discutând propria mea concepție despre educația studentului care dorește să devină un coregraf sincronizat cu prezentul.

Cu riscul de a suna dramatic, mărturisesc că sint încă bintuită de cuvintele lui Jan Ritsema, Bojana, Jan Kopp și Jennifer... Învață să gîndești, învață să crezi prin ceea ce faci, realizează exhaustiv ceea ce ai în minte, descoperă diferitele nivele ale unui spectacol, nu-ți face griji dacă primești informații contradictorii, rămii în contact cu artiștii contemporani și arta lor, acceptă contaminarea, profesorii trebuie să fie creatori, cunoaște contextul socio-economic-politic, cercetează societatea actuală, creează o situație flexibilă, în care fiecare student este responsabil de propria persoană.

