

VERLAG FÜR MODERNE KUNST

CASANOVA SOROLLA





INHALT / CONTENTS

INTRO

TRACES OF CULTURAL TRANSFORMATIONS GABRIELLE CRAM

TRACES OF THE SENSES MATTHIAS SCHMIDT

BIOGRAFÍA

PERSONALIA

DIAGRAMAS DANZA

Las 8 Secuencias de Mestre Bimba

Marinera

A Pasos

Wiener Walzer (3 Pairs)

Karadeniz

Memory to SOMA

Wiener Walzer

Herzblume

Pas de Quatre

Love Song

Silent Cry

Simasimetric

Yui Kawaguchi

RETRATOS

POSTERS

DISTANCE/"DIS-DANCE" ANDREAS SPIEGL

DIAGRAMAS MÚSICA

PHYSICAL CAPTURES

Perfeccionómetro

Epigrapho

INDEX

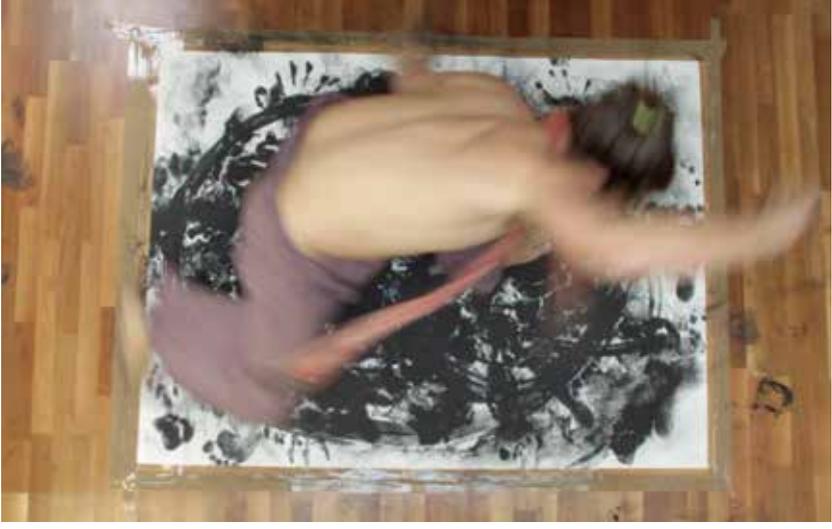
CASANOVA SOROLLA

Die multimedialen Arbeiten von Casanova Sorolla sind geprägt von transformativen Prozessen. So verweisen zweidimensionale Kunstwerke meist auf zuvor stattgefundenene und eigens inszenierte Performances, welche wiederum ihre Quelle in tradierten aber individuell interpretierten Notationen oder übertragenen Traditionen zwischen vernakularen Ausdrücken und Hochkultur finden.

Transversal – in wörtlichem als auch politisch übertragenen Sinn – finden in Casanova Sorolla's Arbeiten komplexe soziokulturelle Realitäten über tradierte Kulturgüter von Folklore bis Klassik Ausdruck. Dabei ist es die Vielzahl der Interpretierbarkeit von Bedeutung und die Vielsprachigkeit ihrer Sprecher_ und Interpret_innen, welche ihre Komplexität belegen. Ephemere erscheinende Künste wie Musik und Tanz verweisen in diagrammatischen Annotationen spurenhafte auf ihre komplexen Beziehungen und die Kontingenzen konkreter Singularitäten.

The multi-media works of Casanova Sorolla are defined through transformative processes. Two-dimensional artistic works hint at previously taken place and meticulously staged performances, which themselves find their source in traded, but individually interpreted notations or mediated traditions between high and vernacular culture.

Transversal—in a literal as well as transferred political sense—in Casanova Sorollas' works, through objects with cultural ascriptions from folkloric to classic, complex sociocultural realities find their expression. Thereby, it is the plurality of interpretability of meaning and the multilingualism of its speakers/interpreters, which bear their complexity. Ephemeral arts, such as music and dance, in diagrammatic annotations in traces hint at the complex relationships and the contingencies of concrete singularities.





SPUREN KULTURELLER TRANSFORMATIONEN

Ein Versuch über das Festhalten und Loslassen in den Arbeiten
von Casanova Sorolla

—von *Gabrielle Cram*

Vis-invisible diagrams ist eine Werkreihe des in Wien lebenden und aus Peru kommenden Künstlers Casanova Sorolla, die er seit seinem Diplom an der Akademie der bildenden Künste Wien im Jahr 2012 in immer neuen Settings – zunächst unter dem Titel *Signapura* – variiert und experimentiert. Die Grundlage der choreografischen Diagramme bildet ein Selbstexperiment, das auf kleinstem Raum in seiner damaligen Wohnung in Wien stattfand: Auf einem auf den Boden befestigten Stück Papier und mit Pigment, das zuvor in einer speziellen Technik auf die Papierbögen aufgetragen wurde, führte er Bewegungen der als Tanz getarnten und aus verschiedenen Körpersprachen kreolisierten brasilianischen Kampfkunst Capoeira aus. Überall dort, wo der Körper den Boden berührt, verewigen sich die Pigmente auf dem Papier und verweisen als Spuren auf die zuvor stattgefunden Performance. Die daraus resultierende spontane und improvisierte Choreografie dokumentierte der Künstler filmisch von der Decke aus. Nicht nur eine Abbildung von Schrittfolgen entstand, sondern ein zeitlich zusammengezogener Raum, in dem kollektiv und individuell erlebte Zeiten, körpersprachliche Ausdrücke, kulturelle Kodierungen und damit ihre geografischen Räume und Zwischenräume gleichermaßen ihre Spuren auf dem Papier hinterließen.

Wenn man so will, eine Annotation hybrider, komplex zusammengesetzter, durch den Körper transportierter Gesten, die sich dem Betrachter eines Tanzes in einem kurzen Augenblick nur offenbaren und so schnell verschwinden, wie sie gekommen sind. So setzt sich *Signapura* auch mit den in den Bewegungen eingeschriebenen Kulturen auf einer anderen medialen Ebene auseinander, um zu untersuchen, ob sich daraus neue Interpretationen ergeben oder neue Möglichkeiten der Sichtbarmachung körpersprachlicher Ausdrücke. Gleichzeitig thematisiert der Künstler auch die Temporalität von Performance und Tanz und damit ihre Vergänglichkeit aber auch ihre Erscheinungsform als jeweils spezifische Kontingenz des Moments. Casanova Sorolla schafft durch die Auswahl eines zeitlich begrenzten Querschnitts, über die Länge des Tanzes, einen kondensierten Raum, in dem sich auf kleinster Fläche, den Papierbögen, all diese Welten gleichermaßen simultan abbilden.

Neben dem Sichtbaren und Offensichtlichen ergibt sich durch die Arbeiten von Casanova Sorolla ein vielschichtiges Prisma an dem Bewegungen und in Bewegungen eingeschriebene Diskurse brechen und sich zu In-Frage-Stellungen und erklärten Unsicherheiten bezüglich bestehender Weltordnungen und

TRACES OF CULTURAL TRANSFORMATIONS

An attempt at holding onto and letting go in the works of Casanova Sorolla

—by Gabrielle Cram

Vis-invisible diagrams is a series of works by Peruvian but Vienna-based artist Casanova Sorolla, which he has been exploring and experimenting in ever new settings since his diploma at the Academy of Fine Arts Vienna in 2012, initially under the title *Signapura*. The basis of the choreographic diagrams is a self-experiment, which took place in a very small space in his flat in Vienna at that time: he performed movements of the Brazilian martial art system Capoeira known for its creolized language and which had been camouflaged as a dance in history on a piece of paper attached to the floor. The paper previously had been prepared with color pigment in a special technique by the artist. Wherever the body touches the ground, the pigments on the paper perpetuate and point in traces to the previously performed events. The artist video-documented the thereby resulting spontaneous and improvised choreography from the ceiling. The result is not just an illustration of sequences of steps, but a temporally contracted space in which collective and individually experienced times, bodily expressions, cultural codes and thus their geographical spaces and spaces alike leave their mark on the paper.

In fact, it is an annotation of hybrid, complex, corporeal gestures that in general only reveal themselves to the viewer of a dance in a brief moment to disappear again as quickly as they appear. In this way, *Signapura* also examines the cultures inscribed into the movements and gestures on a different mediatic level, in order to investigate whether this leads to new interpretations or new possibilities for the visualization of bodily expressions. At the same time, the artist also addresses the temporality of performance and dance, and thus their ephemeral nature, but also their manifestation as a concrete contingency of a specific moment. Casanova Sorolla creates a condensed space through the selection of a temporary cross-section, over the length of the dance, in which all the worlds reproduce simultaneously on such small surface as the paper sheets.

In addition to the visible and the obvious, the work of Casanova Sorolla reveals a complex prism in which movements and discourses inscribed into them fracture and become transformed into debatable positions and declared uncertainties regarding the existing world orders and perspectives. Traces and references to it—the sources as well as the questions to these—are literally to be found on the paper sheets. Let's try to read along some of them, deciphering them:

In ever new experimental arrangements, Casanova Sorolla examines and documents moving expressions and gestures, mainly from folkloric and/or classical dances or fragments transported through high culture. What different functions do these dances and gestures have in their environments, for their communities, and what is the difference in a decryption—as offered by the artist—through singular interpretations of such culturally encoded systems like dances represent?

Sichtweisen transformieren. Spuren und Hinweise darauf – auf die Quellen als auch die Fragen an diese – zeichnen sich wörtlich auf den Papierbögen ab. Versuchen wir einige Aspekte zu lesen, zu entschlüsseln:

In immer neuen Versuchsanordnungen untersucht und dokumentiert Casanova Sorolla bewegte Ausdrücke, darunter vor allem folklorische und/oder klassische bzw. in und über die Hochkultur transportierte Tänze oder Fragmente daraus. Welche unterschiedlichen Funktionen haben diese Tänze und Gesten in ihren Umgebungen, für ihre Gemeinschaften und worin unterscheidet sich eine – wie vom Künstler angebotene – Entschlüsselung über individuelle Interpretationen solcher kulturell kodierter Systeme wie sie Tänze darstellen?

Vor diesen Betrachtungen ergibt sich eine ganze Reihe von Fragestellungen bezüglich der Darstellungsweisen aber auch zu – bewussten und unbewussten – Überlieferungsformen von Kulturen, ihren Werten und Diskursen, je nachdem, welche Tänze in den Vordergrund gerückt werden: der Volkstanz oder der Ritus einer zum Verschwinden angehaltenen indigenen Kultur; die Folklore einer kleinen Landgemeinschaft; der subversive, bewusst hybridisierte Tanzkampf, der seinen Ursprung im Widerstand und Erhalt kultureller Elemente versklavter Menschen hatte; kulturelle Ausdrücke, die ihre Kulturen unter diasporischen Umständen wie Flucht oder Migration pflegen; ein Tanz identifiziert mit Hochkultur und darüber hinaus kulturelles Erbe, Identifikation und Repräsentationsmittel einer ganzen Nation? Doch was zeichnet sich ab, wenn in letzterem die Tänzer_innen aus den unterschiedlichsten Geografien zusammenfinden, ihre Motivationen aus diverssten sozialen und persönlichen Konditionen beziehen und sich all diese Narrative mischen?

Es scheinen all diese Fragen und Unsicherheiten, die den Künstler in seiner Arbeit beschäftigen und auf die Antworten warten lassen. So exerzierte er ein und dieselbe Choreografie von Lev Ivanov, den *Tanz der kleinen Schwäne* aus *Schwanensee* mit unterschiedlichsten Besetzungen, Formationen, zu verschiedenen Konditionen, vielleicht auch um zu sehen, ob sich Spuren von Antworten auf diese drängenden Fragen, auf den Papierbögen abzeichnen mögen, Gleichmäßigkeiten, Gesetzmäßigkeiten oder Ausschweifungen, Ausbrüche, Widerstand, Inkongruenz und Asymmetrien, alle Ausdruck der Komplexität der abgebildeten Realitäten, ihrer ständigen Transformationen, Überlagerungen, Widerspenstigkeiten. Es sind Zeichen ihrer Aneignungen und

A whole set of questions arises in front of these considerations, mainly concerning the modes of representation, but also in relation to conscious and unconscious traditions of cultures, their values and discourses, all depending on which dances are brought to the fore: the folk dance or the rite of an indigenous culture bound to disappearance; the folklore of a small country community; the subversive, consciously hybridized martial dance, bearing its origin in the resistance and preservation of cultural elements of enslaved people; cultural expressions that cultivate their expressions under diasporic circumstances such as flight or migration; a dance which identifies with high culture or became a cultural heritage, identification and representational means of an entire nation? But how do we look at it differently, when e.g. in the latter, the dancers find together from the most diverse geographies, or obtained their motivations from various social and personal conditions and all these narratives mix?

It seems that it is all these questions and uncertainties that move the artist in his work and for which answers are not easily to be found. In one instance, he practiced one and the same choreography of Lev Ivanov, the *Dance of the Little Swans* from *Swan Lake* with different casts, formations and different conditions, maybe to see if traces of answers to the described urgent questions might appear on the paper sheets: regularities, principles or deviations, breakouts, resistances, incongruity and asymmetries, all hinting at the complexity of the depicted realities, speaking of their constant transformations, overlays, contradictions. The diagrams are signs of the constant assimilations, appropriations and re-appropriations of cultures and gestures and ultimately also of their (partial) disappearance, especially in relation to globalization processes. The annotations bear the totalized or fragmented (self-)representations, inscribed values, as well as the social functions (community building, identity creation, etc.), which gestures and collective and individual cultural expressions inhabit and as they are transmitted and transported through dance.

Transience and temporality also play a role under another aspect in the works and experimental arrangements of Casanova Sorolla. Through his own experiences in the performing arts—martial arts and dance—as well as through the close relationships with the dancers—resulting from constant collaborations over a long period of time—Casanova Sorolla also gained insight into the emotional worlds, personal and transmitted motivations, requirements, but also difficulties of the dancers. He could get hold of their learning relationships, as well as their projections and fears, such as they are determined by economic realities for example, and which can quickly turn precarious through fallouts caused by failures or health issues.

Rückaneignungen und letztlich auch dem (teilweisen) Verschwinden von Kulturen wie etwa vor dem Hintergrund von Globalisierungsprozessen und damit ihrer totalisierten oder fragmentierten (Selbst-) Darstellungen, der eingeschriebenen Werte sowie der sozialen Funktionen (Gemeinschaftsbildung, Identitätsstiftung, etc.) von Gesten und kollektiven und individuellen kulturellen Ausdrucksweisen wie sie über Tänze tradiert und transportiert werden.

Die Vergänglichkeit und Temporalität spielen unter einem anderen Aspekt auch in weiteren Arbeiten und Versuchsanordnungen eine Rolle in Casanova Sorollas Arbeit. Durch seine eigenen Erfahrungen in den darstellenden Künsten (Kampfkunst und Tanz) als auch die engen Beziehungen zu den Tänzer_innen, die sich über die konstanten Zusammenarbeiten über einen langen Zeitraum ergaben, gewann Casanova Sorolla auch Einblick in die Gefühlswelten, persönlichen und übertragenen Motivationen, Anforderungen als auch Schwierigkeiten der Tänzer_innen, deren Lernbeziehungen, als auch in ihre Projektionen und Ängste, wie sie durch ökonomische Realitäten bestimmt sind und welche in etwa durch Ausfälle und Krankheiten rasch prekär werden können.

In Arbeiten wie *Perfeccionómetro*, die im Zuge der Gruppenausstellung *Das Medium* präsentiert wurde, drückt er über eine Zusammenarbeit mit dem Tänzer Denys Cherevychko das simultan hoffnungsvolle als auch aussichtslose Streben nach Perfektion aus und setzt die Unmöglichkeit des Erreichens mit der Positionierung des Künstlers innerhalb seiner Arbeit – als „unsichtbarer“ Choreograf – in Verbindung und sagt:

„Ich habe über diese Arbeit nachgedacht und bin zu dem Schluss gekommen: umso mehr ich daran teilnehmen möchte, merke ich, dass es nicht nötig ist.“

Womit er nicht nur das fragile Gleichgewicht der Tänzer_innen offenbart, sondern auch seine eigene Präsenz und Wirksamkeit im Prozess hinterfragt und in Folge auch über metaphysische Fragen und die Ordnung der Dinge meditiert.

In works such as *Perfeccionómetro*, which was presented in the course of the group exhibition *The Medium*, through a collaboration with the dancer Denys Cherevyhko, the artist expresses the simultaneous wishful as well as hopeless pursuit of perfection and equates the impossibility of its reach with the artist's positioning within his work as an "invisible" choreographer and says,

"I have been thinking about this work and have come to the conclusion that the more I want to participate in it, I realize that it is not necessary."

In this way, he not only reveals the fragile balance of the dancers, but questions his own presence and effectiveness in the process and, in consequence, also meditates on metaphysical questions and the order of things.

SPUREN DER SINNE. ZU DEN ARBEITEN VON CASANOVA SOROLLA

Es scheint recht einfach, eine klangliche Form – sogar eine Vision – zu evozieren, unter welchen Bedingungen aber könnte man von einem visuellen Geräusch sprechen?

—von Matthias Schmidt

Die Formen, die uns in den Werken von Casanova Sorolla begegnen, wecken bereits auf den ersten Blick eine ganze Reihe von Assoziationen: Elemente der Zeichnung treten hervor, plastische Tiefe, wie von Kreidezügen, zeichnet sich ab und weitet sich aus zu abstrakten Flächen, die als fragile, schwebende Kompositionen die Spannung von Leere und Setzung inszenieren; der spürbaren Dynamik der Bilder zum Trotz verlieren die tachistischen Formationen nie ihre Leichtigkeit und etablieren eine lyrische Balance, die entfaltet, aber kaum je konstruiert wirkt. All diese flüchtigen Zuordnungen könnten tatsächlich Zeichnungen beschreiben: zweidimensionale Arbeiten auf Papier, in unterschiedlichen Größen zwar, doch einer vertrauten Technik, einem vertrauten Ensemble von Praktiken zu verdanken: Gesten des Wischens, Ziehens, Streifens. Und tatsächlich, so erzählt Casanova Sorolla, wirkt diese Erwartungshaltung für viele Betrachter_innen seiner Bilder stark – so stark, dass noch die Fußspuren auf den großformatigen Papierbahnen unbemerkt bleiben können: all die Hinweise auf Sprünge, Pirouetten oder Schritte als solche gar nicht wahrgenommen werden.

In diesen Momenten reicht oftmals ein kleiner Hinweis auf die Entstehung der Bilder, um das Werk imaginär von der Wand zu nehmen und es in der Vorstellung der Betrachtenden in eine betretbare, aufgespannte Zone am Boden zu verwandeln. Sogleich erwacht eine Fülle von Eindrücken in den Bildern, aus Andeutungen erwächst ein komplexes Vorleben des Bildes: die Weite der Fläche gewinnt eine zusätzliche Dimension und lässt den hallenden Raum erahnen, der von all den Lauten und Geräuschen durchzogen wird, die bei der Einzeichnung der Striche und Flächen vernehmbar gewesen sein müssen. Mit dem eröffneten Raum werden Schritt für Schritt weitere Abläufe greifbar: Die Tiefe dieser Züge am Papier verweist nun auch auf die Dynamik, die Kraft und den Rhythmus, mit der die Pigmente förmlich in die Papieroberfläche einmassiert, eingearbeitet wurden; und natürlich: ein Körper taucht auf, der all dies tut – aus den Linien erwächst eine Ahnung von Bewegungen, der Verbindung von Leib, Klang und sichtbaren Spuren. Die kreideartigen Markierungen bedeuten plötzlich auch unterschiedliche Tempi, Intensitäten und Gesten, werden Spuren von nicht mehr greifbarem Tanz, von Musik und einem vielschichtigen Ablauf, der sich nur fragmentarisch aus dem „Bild“ ablesen, eher rekonstruieren lässt. Das Register des Optischen wird zunehmend, wenn auch spielerisch, in der Betrachtung überschritten, indem die Bilder als komplexe Spuren lesbar werden. Als solche konservieren und suggerieren sie zugleich eine vergangene, ephemere Szenerie voller Sinnlichkeit: Farbe, Raum, Klang, Körper, Bewegung, Geräusch: auf der Ebene des Visuellen ineinander verschränkt.

Es ist diese Durchdringung von An- und Abwesendem, Sicht- und Unsichtbarem, Statik und Dynamik, der Casanova Sorolla in seinen Arbeiten auf experimentelle Weise nachspürt. Seine Arbeitsweise kommt dabei einer offenen Versuchsanordnung gleich, die nur die Ausgangsbedingungen arrangiert, nicht aber das Ergebnis vorprogrammiert. Bewusst hängen die Resultate seines Schaffens von Zufällen und Improvisationen ab und entziehen sich weitgehend der Kontrolle des Künstlers. Casanova Sorolla, der bereits im Kindesalter eine Ausbildung in klassischer Malerei in Lima, ab seinem siebzehnten Lebensjahr ein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien absolvierte, erweitert so zunehmend sein Metier, indem er Musik und Tanz als elementare Bestandteile seiner Bilder integriert. Dass es dabei nicht um den Versuch geht, verschiedene Kunstformen ineinander zu übersetzen, machen auch die Arrangements seines Vorgehens deutlich.

Ich möchte drei Herangehensweisen beschreiben:

Als Casanova Sorolla vor einigen Jahren die sich überlagernden Spuren auf dem Boden eines Ballettstudios genauer betrachtete, war der Ausgangspunkt für seine Improvisationen gefunden: Er versuchte daraufhin diese sedimentierten Bewegungen einzufangen, indem er ihnen mit Pigment auflauerte. Auf einer Papierfläche von konstant 3 x 1,5 Metern Größe werden

TRACES OF THE SENSES. ON THE WORKS OF CASANOVA SOROLLA

It seems quite easy to evoke a sonic form—even a vision—but under what conditions could one speak of a visual sound?

—by *Matthias Schmidt*

The forms that we encounter in the works of Casanova Sorolla immediately evoke a whole series of associations: elements of the drawing emerge, plastic depth, like from chalk drafts, become visible and expand into abstract surfaces, which as fragile, floating compositions stage the tension between emptiness and positing; despite the perceptible dynamics of the images, the tachistic formations never lose their lightness and establish a lyrical balance that unfolds, but hardly ever seems constructed. All these cursory associations could indeed describe drawings: two-dimensional works on paper, and that in different sizes, but with a familiar technique, thanks to a familiar ensemble of practices: gestures of wiping, drawing, stroking. And indeed, says Casanova Sorolla, this expectation has a strong effect on many viewers of his paintings—so strong that even the footprints on the large-format paper webs can go unnoticed: all the hints of jumps, pirouettes or steps are not perceived as such.

In these moments, a small hint to the origin of the images is often enough to take the work imaginarily off the wall and turn it, in the mind of the viewer, into an accessible, stretched zone on the ground. Immediately, an abundance of impressions awakens in the images, traces suggest a complex past life of the image: the expanse of the surface acquires an additional dimension and gives an idea of the reverberant space, which is permeated by all the sounds and noises which must have been audible when the strokes and surfaces have been drawn. With the opening of the space step-by-step, further processes become tangible: The depth of these features on the paper now also points to the dynamics, the force and the rhythm with which the pigments are massaged into the paper surface; and, of course, a body that performs all of this emerges—from the lines a sense of movement rises, the combination of body, sound and visible traces. The chalky markings also suddenly signify different tempos, intensities and gestures, become traces of intangible dance, of music and of a multi-layered process, which become read only in fragments from the “image”, rather reconstructed. The register of the optical is increasingly, albeit playfully, exceeded in the viewing, when the pictures become readable as complex traces. As such, they conserve and suggest a past, ephemeral scenery full of sensuality: color, space, sound, body, movement, sound: interlaced on the level of the visual.

It is this interweaving of presence and absence, visual and invisible, statics and dynamics, which Casanova Sorolla traces in his works in an experimental way. His method of working is similar to an open test setting, which arranges only the initial conditions, but does not pre-program the result. The results of his work deliberately depend on coincidences and improvisations and are largely beyond the control of the artist. Casanova Sorolla, who already began to study classical painting in Lima as a child, and studied at the Academy of Fine Arts in Vienna from the age of 17, is thus increasingly expanding his profession by integrating music and dance as elementary components of his paintings. The fact that this is not an attempt to translate different art forms into one another also the arrangements of his approach show.

I'd like to describe three approaches:

A few years ago, when Casanova Sorolla took a closer look at the overlapping traces on the floor of a ballet studio, the starting point for his improvisations was found: he then tried to capture these sedimented movements by ambushing them with pigment. On a paper surface of constantly 3 x 1.5 meters in size, they are evenly distributed to capture the movements of a dance. Casanova Sorolla initially asked various dancers to improvise on Philip Glass' *Opening*, resulting in a series of nine sessions that also formed his diploma project at the Academy. Just the request to improvise challenged the dancers enormously, who also had to deal with a limited area. In the meantime, there are more than 15 of these elaborate studies, which yielded very different results depending on the piece of music and the contributors.

diese gleichmäßig verteilt, um die Bewegungsabläufe eines Tanzes einzufangen. Casanova Sorolla bat anfänglich verschiedene Tänzer_innen zu Philip Glass' *Opening* zu improvisieren, woraus eine Serie von neun Sessions entstand, die zugleich sein Diplomprojekt an der Akademie bildeten. Gerade die Bitte zu improvisieren forderte die Tanzenden enorm heraus, die zudem mit einer beschränkten Fläche umzugehen hatten. Mittlerweile existieren gut fünfzehn dieser aufwendigen Studien, die je nach Musikstück und Mitwirkenden höchst unterschiedliche Ergebnisse einbrachten.

Diese *Signapura* betitelte Serie bildet die Basis für eine zweite Anordnung, die auf Improvisation weitgehend verzichtet, dafür aber die Größenverhältnisse und damit die Aufführungsmöglichkeiten deutlich erweitert: Auf bis zu 90 m² Fläche werden die Bewegungen von ganzen Ensembles abgenommen, die bestehende Choreografien umsetzen. Indem mehrere Personen involviert sind, vervielfachen sich die Wechselwirkungen und Abweichungen der Agierenden – sogar unterschiedliche Bewegungssprachen werden lesbar, die sich in Duktus, Intensität und Temperament ergänzen. In beiden Fällen spielen Klang und das verkörperte Wissen der Tanzenden eine entscheidende Rolle, insofern sie sich in den dokumentierten Spuren abzeichnen. Dementsprechend versteht Casanova Sorolla diese Sessions ausdrücklich nicht als Performances, da es nicht vorrangig um die Inszenierung einer Bewegung oder das performative Geschehen geht, sondern um das Widerspiel mit dessen Kondensat. Seine spezifische Arbeitsweise ließe sich gar nicht anders realisieren – die Bilder können nur kooperativ und ergebnisoffen, als Verdichtungen der Abläufe, erzeugt werden.

Eine dritte Experimentalform bezieht sich stärker auf die Visualisierung jener Bewegungsbahnen, die Musizierende (oder Dirigierende) unmerklich in den Raum zeichnen. Mit Hilfe von Langzeitbelichtungen werden Aufnahmen dieser Abläufe „abgenommen“, die dafür bei fast gänzlicher Dunkelheit aufgeführt werden müssen. Eine Leuchtdiode, die am bewegten Teil des Instruments, beispielsweise auf einem Geigenbogen angebracht ist, ermöglicht es, die Bewegungen der Musiker_innen als Lichtspur über die Dauer eines ganzen Musikstückes sichtbar zu machen. Werden die Fotos dieser modulierten Linien invertiert, nähern sich die Abbildungen erneut der klassischen Form der Zeichnung an, weshalb Casanova Sorolla sie als Musik-Diagramme bezeichnet.

In allen drei Fällen steht weder die Einzigartigkeit oder Souveränität einer künstlerischen (Selbst)Inszenierung im Vordergrund – die tragende Idee wie auch die Umsetzung lassen sich der umfangreichen Dokumentation der Sessions entnehmen und könnten gegebenenfalls nachgestellt werden. Zentral ist hingegen ein anderes Moment: Nur indem mehrere Personen ihre Fertigkeiten und Passionen einfließen lassen und diese gleichzeitig auf bestimmte Spielräume beschränken, können sich diese „Beiträge“ tatsächlich durchkreuzen, potenzieren. Tanz und Musik sollen nicht in eine zweidimensionale Form transkribiert werden, um bislang Unbemerkttes daran sichtbar zu machen – eine derartige Transformation wäre von vornherein reduktiv. Stattdessen kann durch die Überlagerung und Koppelung unterschiedlicher Ausdrucksformen und Sprachen eine spezifische Form von Reduktion fruchtbar gemacht werden, um signifikante Verweise auf Abwesendes zu inszenieren. Die Spuren, die auf Bewegungen, Tanz und Klang verweisen, umfassen in ihrer insinuerenden und eröffnenden Gespanntheit eine fragile Fülle von Synästhesien, die gerade in ihrer Abwesenheit aktiv rezipiert, aber nicht vollständig „repräsentiert“ werden können.

So sind Casanova Sorollas Arbeiten von einer doppelten Transversalität durchzogen, die wichtige Charakteristika unterstreicht: Das aus der Geometrie stammende Konzept bezeichnet ursprünglich eine Gerade, die eine Figur schneidet und wird vor allem in der Film – und

This series titled *Signapura* forms the basis for a second arrangement, which largely dispenses with improvisation, but significantly expands the proportions and thus the performance possibilities: on up to 90 m², the movements are taken over by entire ensembles that carry out existing Choreographies. By involving several people, the interactions and deviations of the actors multiply—even different languages of movement become readable, which complement each other in style, intensity and temperament. In both cases, sound and the embodied knowledge of the dancers play a crucial role, insofar as they are reflected in the documented tracks. Accordingly, Casanova Sorolla expressly does not understand these sessions as performances, since it is not primarily about the staging of a movement or the performative event, but about the conflict with its condensate. His specific way of working could not be realized otherwise—the images can only be produced cooperatively and open to results, as condensations of the processes.

A third experimental form refers more to the visualization of those trajectories that musicians (or conductors) imperceptibly draw into space. With the help of long exposure recordings these processes, which must be performed in almost total darkness, are “picked up.” A light-emitting diode, which is attached to the moving part of the instrument, for example on a violin bow, makes it possible to visualize the movements of the musicians as a light track over the duration of an entire piece of music. If the photos of these modulated lines are inverted, the images approach the classical form of drawing again, which is why Casanova Sorolla calls them music diagrams.

In all three cases neither the uniqueness or sovereignty of an artistic (self-)staging is in the foreground—the supporting idea as well as its execution can be taken from the extensive documentation of the sessions and could be adjusted if necessary. On the other hand, another factor is central: Only by having a small number of people incorporate their skills and passions and at the same time restricting them to certain margins, can these “contributions” actually intersect, potentiate. Dance and music should not be transcribed into a two-dimensional form in order to make the previously unnoticed visible—such a transformation would be reductive from the outset. Instead, by superimposing and coupling different expressions and languages, a specific form of reduction can be made fruitful in order to stage significant references to the absent. The traces that point to movements, dance and sound, in their insinuating and opening tensions, include a fragile abundance of synesthesia that can be actively received, but not fully “represented” in their absence.

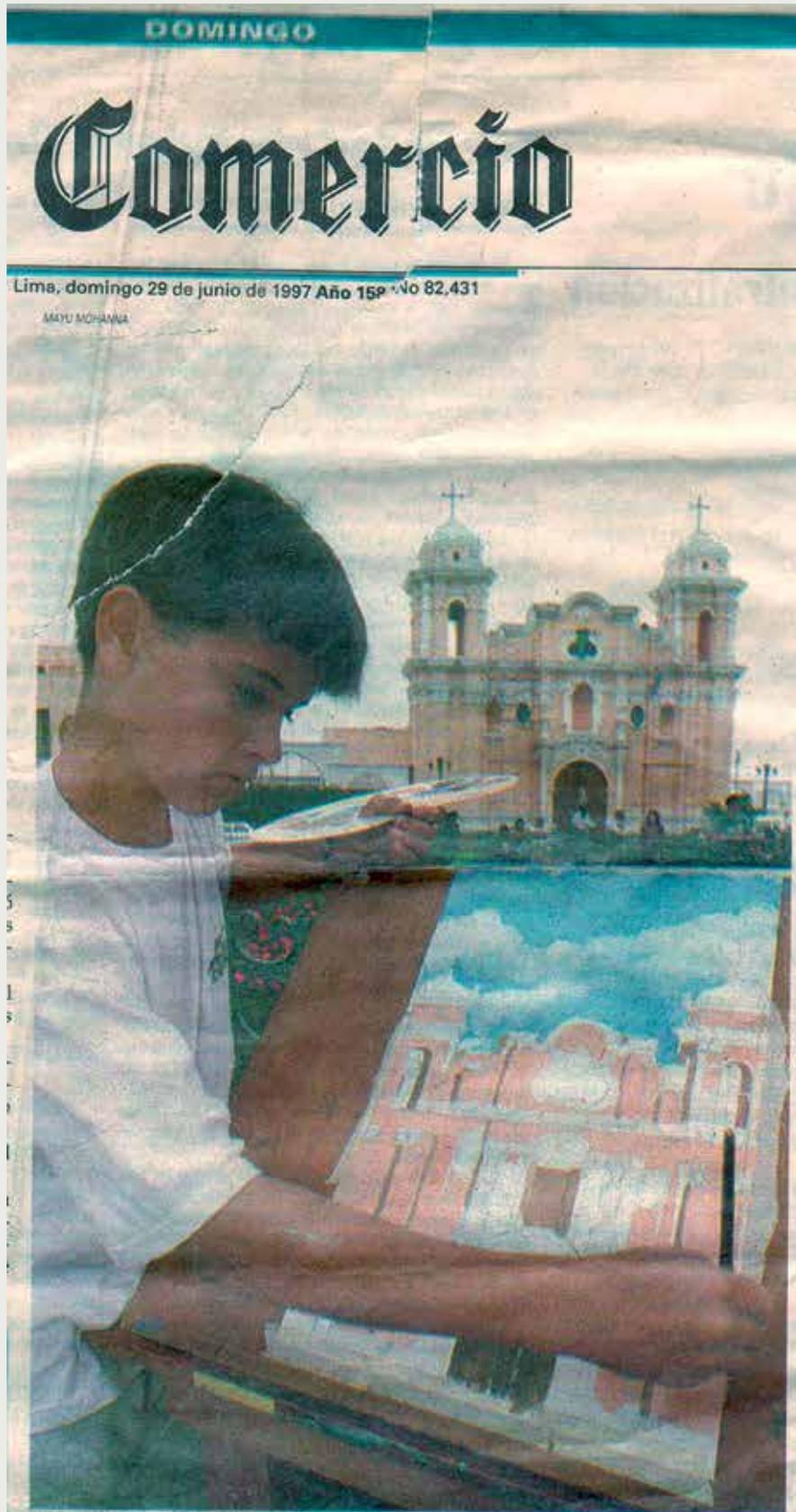
Thus, Casanova Sorolla’s work is traversed by a double transversality that underlines important characteristics: The geometry-based concept originally designated a straight line that cuts a figure and which is metaphorically adapted, above all, in film and performance theory. In the figurative sense, transversality can be understood as an intersection that thwarts different possibilities and realities of expression and makes them tangible and comprehensible in the form of a creative impulse. In other words, the means of expression and specific aesthetic qualities of various art forms are brought into productive exchange to equally expose and mislead existing practices. The effect of such a complex discussion is the reflection of the respective means and presuppositions of certain articulation possibilities, as well as the reciprocal stimulation and expansion of the artistic sensorium or repertoire.

A second important aspect is illuminated by the processual focus of transversality, which makes a political interpretation possible: does one understand the metaphorical cut as a critical intervention that exposes certain forms of artistic creation and discloses their conditions of possibility, regularities and principles of order—in other words, their inherent structures of form and power—, this artistic practice opens up a short-term liquefaction of these conditions or limitations.

Performancetheorie metaphorisch adaptiert. Dort lässt sich Transversalität im übertragenen Sinn als ein Schnitt verstehen, der unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten und -realitäten durchkreuzt und diese in Form eines kreativen Impulses erlebbar und nachvollziehbar werden lässt. Anders gesagt werden die Ausdrucksmittel und spezifischen ästhetischen Qualitäten verschiedener Kunstformen in produktiven Austausch gebracht, um bestehende Vorgehensweisen gleichermaßen auszustellen und zu deplatieren. Effekt einer solch komplexen Auseinandersetzung ist die Reflexion der jeweiligen Mittel und Voraussetzungen von bestimmten Artikulationsmöglichkeiten, wie auch die wechselseitige Anregung und Erweiterung des künstlerischen Sensoriums bzw. Repertoires.

Einen zweiten wichtigen Aspekt beleuchtet der prozesshafte Fokus von Transversalität, der eine politische Interpretation ermöglicht: Versteht man den metaphorischen Schnitt als eine kritische Intervention, der bestimmte Formen des Kunstschaffens ausstellt und ihre Möglichkeitsbedingungen, Regelmäßigkeiten und Ordnungsprinzipien – tendenziell also die ihnen inhärenten Form- und Machtstrukturen – offenlegt, so eröffnet diese künstlerische Praxis eine kurzfristige Verflüssigung dieser Bedingungen bzw. Begrenzungen. Indem also Tanz, Musik und Malerei in diesem Sinn verschnitten werden, zeigen sich ihre formgebenden Prinzipien umso deutlicher und lassen sich gleichzeitig aneinander auf etwas Neues hin öffnen. Betont wird dann der agonale Austausch zwischen den Gattungen, Sprachen und Ausdrucksformen, der produktive Interferenzen ermöglicht und Übergangszonen erfahrbar werden lässt. Auch aus diesem Grund spielen die umfangreichen Dokumentationen der Sessions eine wichtige Rolle, da sich so weitere Einblicke in den kooperativen Schaffensprozess ergeben und dieser selbst als ästhetischer Vorgang nachvollzogen werden kann. Gemeinhin werden zwar statische Werke der bildenden Kunst kaum als transversale Interventionen gelesen, angesichts der Arbeiten Casanova Sorollas könnte dies allerdings zu kurz greifen. Gerade weil darin sinnhafte Leerstellen nicht nur ästhetisiert, sondern als ein komplexes Geflecht aus Verweisen abgebildet werden, inszenieren sie das Widerspiel zwischen statischem Werk und der prozessualen, kooperativen Session, die unterschiedliche Sinnesebenen ineinander wirkt. Dabei werden nicht nur die (begrenzten) Handlungsspielräume der einzelnen Protagonist_innen, der künstlerischen Disziplinen und Sprachen, sondern auch die wechselseitige Angewiesenheit und produktive Offenheit aller Sinne in Bezug aufeinander erfahrbar. Die unterschiedlichen Register reichern sich untereinander an, resonieren und sind dennoch vor allem durch Abwesenheit in Casanova Sorollas Bildern aufgehoben: Eben als Spuren, die es durch die ihnen eigene Subtilität ermöglichen, eine Offenheit für mehrere Sinnesebenen und Sinne – Geräusch, Bewegung, Klang – in Bilder zu bannen.

Thus, when dance, music and painting are blended in this sense, their formative principles become all the more apparent and at the same time open to each other for something new. It emphasizes the agonal exchange between the genres, languages and forms of expression, which enables productive interference and makes transition zones tangible. For this reason, too, the extensive documentations of the sessions play an important role, as they provide further insights into the cooperative creative process and can be reconstructed as an aesthetic process. Although static works of the fine arts are hardly read as transversal interventions, in the light of Casanova Sorolla's work this could fall too short. Precisely because the meaningful spaces are not merely aestheticized, but depicted as a complex network of references, they stage the contradiction between the static work and the processual, cooperative session, which interacts with different levels of meaning. Not only the (limited) scope for action of the individual protagonists, the artistic disciplines and languages, but also the reciprocal dependence and productive openness of all senses in relation to each other can be experienced. The different registers accumulate among each other, resonate and yet are suspended above all through their absence in Casanova Sorolla's pictures: just as traces, allowing through their own subtlety to ban onto pictures an openness to several levels of meaning and senses—noise, movement, sound.



*Diario El Comercio
Lima - Perú 1997
Concurso de Pintura
al aire libre*



*Escuela de Bellas Artes
Cuzco - Perú 1996*

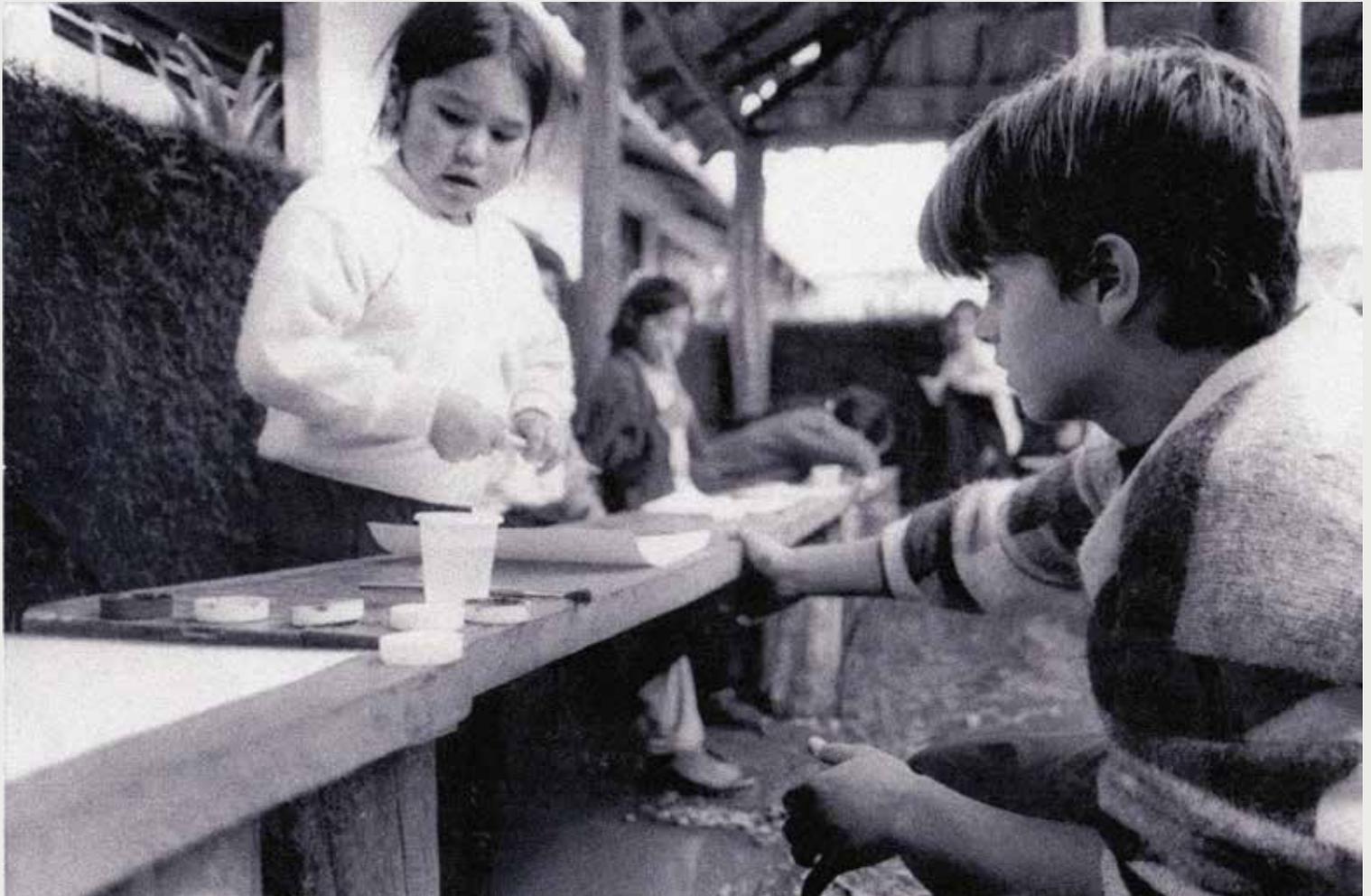
Los colores del viejo Surco

Más de 600 niños de diferentes colegios participaron ayer en el Primer Concurso de Pintura denominado 'Surco, ciudad de tradición', convocado para lograr una identificación de los menores con las imágenes que caracterizan a este antiguo distrito desde la época de la Colonia, cuando era una hacienda vitivinícola. Utilizando diversas técnicas de las artes plásticas, los escolares de cinco a quince años pintaron durante más de

Granja Porcón, Cajamarca Perú 1997
Proyecto Social, Escuela de la Vereda
"Clases de Pintura"



Artífices del mural de Frecuencia Latina: Max Gutiérrez, Víctor Delfín, Lourdes Morante, Mario Casanova, Guillermo Bolaños, Herbert Rodríguez, Edmundo Cairan Poma, Gabriel del Carpio y José Castro, trabajador de Canal 2. Izquierda, hoy por hoy en este país a cualquiera le arrebatan la nacionalidad. Abajo, defensa cerrada de la libertad de expresión: Iván García, Fernando Víaña, Luis Iberico y Gonzalo Quijandria.



*Isla de los Uros
Puno-Perú 2006
Escuela de Bellas Artes
Cuzco - Perú 1996*





*Machu picchu - Perú 2006
Pintura al aire libre*



A capoeira

É um jogo, é uma brincadeira
É se respeitar o medo
É assar bem a coragem
É uma luta
É manha de mandingueiro
É o vento no veleiro
É um lamento na senzala
É um corpo arrepiado
Um berimbau bem tocado
O sorriso de um menininho

A capoeira

é o voo de um Passarinho
Bote de Cobra Coral
Sentir na boca
Todo gosto do perigo
E sorrir para o inimigo
Ao apertar a sua mão

É o grito de Zumbi
Ecoando no quilombo
É se levantar de um tombo
Antes de tocar o chão
É o ódio
E a esperança que nasce
Um tapa explodiu na face
Foi arder no coração
Entim
É aceitar o desafio
Com vontade de lutar
Capoeira é um pequeno navio
Solto nas ondas do mar
Um barco que segue sem destino
Solto nas ondas do mar
É um barquinho de um menino
Solto nas ondas do mar

Derregar na vida, peregrino
Solto nas ondas do mar
É um peixe, é um peixinho
Solto nas Ondas do Mar
Pensamentos do Mestre Pastinha

Mawlelé', Caraira-2006
Caraira, Bahia - Brasil 2006
2007





*Roda de Capoeira
Cima - Perú 2003*





Die Aula am Schülerplatz

*Diplom Ausstellung,
Akademie der Bildenden Künste
Wien, 2012*



Los primeros intentos
Alexis Forabasco
Viena 2011



Professor Gunter Jamsch



LAS 8 SECUENCIAS DE MESTRE BIMBA

350 x 350 cm, Karton und Naturpigment
Arraial d'Ajuda, Brasilien 2018

Performance: Contra-Mestra Alena (Chile)
und Instructora Malena (Brasilien)

Im Diagramm *Las 8 Secuencias de Mestre Bimba* sehen wir acht sich überlagernde Bewegungsabläufe aus der brasilianischen Kampfkunst Capoeira. Diese wurden von dem Meister Mestre Bimba entwickelt, um den Lernenden dieses komplexen Kampfsystems konkrete Sequenzen zum Erlernen von Angriff, Verteidigung und Gegenangriff anzubieten. Er selbst konnte von seinem Meister eine sehr alte Form des Capoeira lernen, welche zuvor bereits durch ein vereinfachtes Tradieren an Effektivität eingebüßt hatte. So arbeitete Mestre Bimba daran, die zuvor frei ausgeführten Formen in ein effektives didaktisches System zu bringen, welches er um 1928 zu etablieren begann. So bilden bis heute die 8 Sequenzen, ähnlich wie die Katas der japanischen Kampfkünste, die Grundlage für die Schüler_innen dieser Kampfkunst. Auf dem Diagramm führen zwei weibliche Capoeiristas diese Sequenzen gemeinsam aus, während sie mit dem Künstler gemeinsam an einer Graduierung in Brasilien teilnehmen. Die Ausführung durch die beiden Frauen, verweist auf eine Tradition zwischen Vergangenheit und Zukunft, welche sich entlang verschiedener Zeitachsen transformiert, wurde Capoeira doch sehr lange ausschließlich von Männern praktiziert.

350 x 350 cm, Cardboard and Natural Pigment
Arraial d'Ajuda, Brazil 2018

Performance: Contra-Mestra Alena (Chile) and
Instructora Malena (Brazil)

In the diagram *Las 8 Secuencias de Mestre Bimba* we see eight superimposed movements of the Brazilian martial art Capoeira. These were developed by Master Mestre Bimba to offer the students of this complex combat system concrete sequences for learning attack, defense and counterattack. He himself was able to learn from his master a very old form of Capoeira, which previously had already lost its effectiveness through a simplified tradition. Mestre Bimba worked to bring the previously freely executed forms into an effective didactic system, which he began to establish in 1928. Thus, until today, the eight sequences, similar to the katas of Japanese martial arts, form the basis for the students of this martial art. On the diagram, two female Capoeiristas perform these sequences together while attending a graduation in Brazil together with the artist himself. The execution by the two women, refers to a tradition between past and future, which transforms along different time axes, since Capoeira for very long has been practiced only by men.









MARINERA

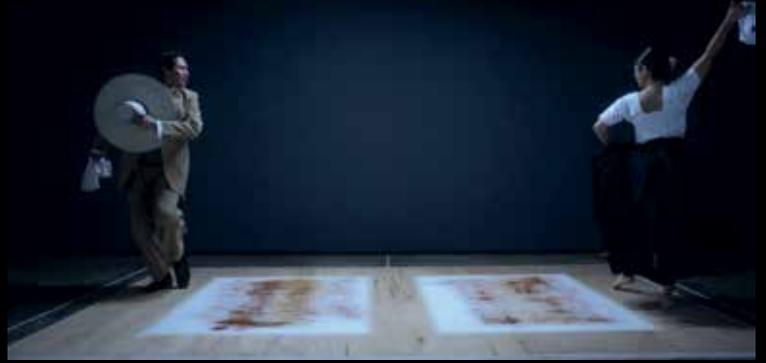
Diagramme traditioneller Tänze aus Peru
2 Arbeiten 120 x 100 cm, Aquarellpapier,
Naturpigment
Lima, Peru 2013

Marinera ist die erste performative Intervention traditioneller Tänze in der Arbeit von Casanova Sorolla. Auf zwei separaten Papierbögen werden die jeweils geschlechter-zugeordneten Rollen der Frau und des Mannes in der *Marinera*, einem traditionellen Tanz aus Peru, aufgezeichnet. Der lose Paartanz der peruanischen Küste ist ein Beleg des hispanisch-amerindisch-afrikanischen Mestizentums. Während ihr Ursprung auf den kolonialen Tanz der *Zamacueca* – populär im 19. Jahrhundert – zurückgeht gibt es dazu hispanische, „peruanische“ d.h. präkolumbiane (Quechua, Mochica und Inka) sowie afrikanische Einflüsse. Es wird als Hybrid aus diesen Herkunftsgeschichten tradiert und außerdem gibt es verschiedene Varianten der Küste und des Festlandes wie u.a. der *marinera limeña* und der *marinera norteña*. 1986 wurde der Tanz durch das Nationale Peruanische Kulturinstitut (INC) zum immateriellen kulturellen Erbe Perus erklärt. Zumeist als Salontanz in eleganter Kleidung, als eine Art spielerischer Dialog des Paares, einer Form von *Action* und *Response* mit einem geschwungenen Tuch in der Hand inszeniert, verhandelt und karikiert der Tanz die Umwerbung im Liebespiel, zwischen Annäherung und Ablehnung, Verführung und Zurückweisung, häufig mit humorvollen und überzeichnenden Elementen.

Diagrams of traditional dances from Peru
2 works 120 x 100 cm, Watercolor Paper,
Natural Pigment
Lima, Peru 2013

Marinera is the first performative intervention of traditional dances in the work of Casanova Sorolla. On two separate sheets of paper, the gendered parts of woman and man are recorded in the *Marinera*, a traditional dance from Peru. The loose couple dance of the Peruvian coast proof of Hispanic-Amerindian-African *métissage*. While its origins date back to the colonial dance of the *Zamacueca*—popular in the 19th century—there are Hispanic, “Peruvian”, meaning Pre-Columbian (Quechua, Mochica and Inca), as well as African influences. It is handed down as a hybrid of these lineage stories and there are also several variants of the coast and the mainland such as a.o. the *marinera limeña* or the *marinera norteña*. In 1986, the dance was declared Intangible Cultural Heritage of Peru by the National Peruvian Cultural Institute (INC). Mostly as a dance in elegant clothes, as a kind of playful dialogue of the couple, a form of action and response staged with a kerschief in the hand, the dance negotiates and caricatures the courtship of love, between rapprochement and rejection, seduction and repulse, often with humorous and exaggerated elements.







A PASOS

MAC Museo Arte Contemporáneo
3 x 5 m Papierinstallation mit
Naturpigment
Lima, Peru 2018

Tänzer_innen Marinera: Evelyn Bellindo, Renato Benavides
Zapateo: Antonio Vilchez, Arturo Miranda (Cajón)
Hip-Hop: Harold Echevarría
Kinder: Adriano Tafur Silva, Estrella García Quispe, Arsen Szabo, Leonardo Quiñones
Speziellen Dank an MAC Lima, productora Saturno, Agencia Amsterdam, Rental Atómika, Teletón Peru

In dieser Arbeit vermischen und kreuzen sich peruanische Marinera, Zapateo und urbaner Hip-Hop. Verschiedene Zeiten verschichten und verdichten sich und damit die singulären Geschichten ihrer Erzähler_innen, die sich über ihre unterschiedlichen Bewegungen einschreiben. Zu einem Zeitpunkt formen diese den Untergrund für eine Gruppe von Kindern deren Körper mit permanenten und temporären Behinderungen umgehen, die Arbeit queren. Dabei interagieren sie mit der Arbeit und lassen die Formen, welche diesen Lebensabschnitt prägen, auf dem Papier; oder ist es die Kontingenz eines Augenblicks, ein Sosein, ein Auflösen im Moment des Seins, so wie ihre Spuren in der Vielstimmigkeit der anderen aufgenommen werden und sich in einem Meer der Singularitäten jedwelchen Subjektes verlieren?

MAC Museo Arte Contemporáneo
3 x 5 m Paper Installation with
Natural Pigment
Lima, Peru 2018

Dancers Marinera: Evelyn Bellindo, Renato Benavides
Zapateo: Antonio Vilchez, Arturo Miranda (Cajón)
Hip-Hop: Harold Echevarría
Children: Adriano Tafur Silva, Estrella García Quispe, Arsen Szabo, Leonardo Quiñones
Special thanks to MAC Lima, productora Saturno, Agencia Amsterdam, Rental Atómika, Teletón Peru

In this work, Peruvian Marinera, Zapateo and urban Hip-Hop mingle and intersect. Different times are condensing and overlaying, and with it the singular stories of their narrators writing their different movements onto the paper. At one point in time, these come to form the ground for a group of children whose bodies, affected by permanent and temporary disabilities, cross the work. In doing so, they interact with it and let the forms that shape this period of their life manifest on paper; or is it rather the contingency of a moment, the immanence of a presence, a dissolution in the moment of being, just as their traces are recorded together with the multiplicity of others, losing themselves in a sea of singularities of all subject beings?









WIENER WALZER (3 PAIRS)

*Kollaboration mit dem Wiener Staatsballett
700 x 700 cm Papierinstallation
mit Naturkohlepigment
Istanbul 2014*

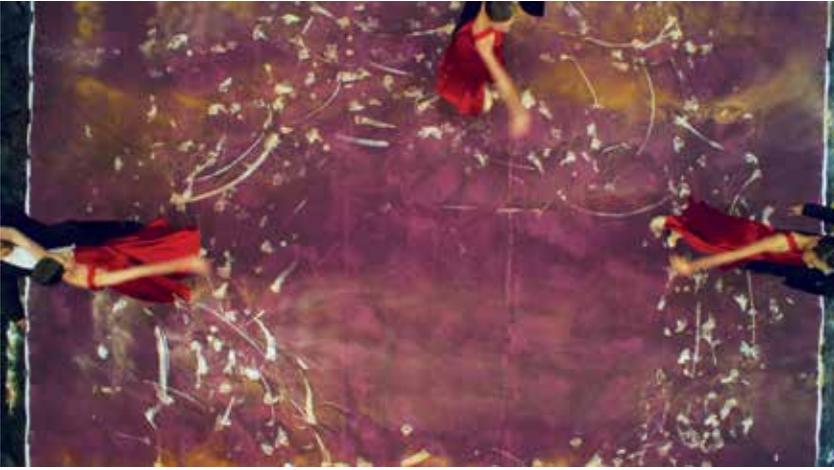
Choreografie: Alexis Forabosco
Musik: Wien mal Blut, Carlos Pino
Tänzer_innen: Maria Yakovleva, Richard Szabo,
Reina Sawai, Greig Matthews, Gala Javanović,
Alexis Forabosco

*Collaboration with Vienna State Ballet
700 x 700 cm Paper Installation
with Natural Coal Pigment
Istanbul 2014*

Choreography: Alexis Forabosco
Music: Wien mal Blut, Carlos Pino
Dancers: Maria Yakovleva, Richard Szabo,
Reina Sawai, Greig Matthews, Gala Javanović,
Alexis Forabosco









KARADENIZ

*Kollaboration mit Karadeniz
Tanzensemble Dansalaturka
600 x 900 cm Papierinstallation
mit Naturpigment
Istanbul 2014*

Im Kontext der vom Wiener Tourismus organisierten Veranstaltung *Vienna meets Istanbul* entstand neben des zuvor beschriebenen Diagramms *Simasimetric* eine weitere Arbeit als Dialog der Orte: *Karadeniz*. Es bedeutet Schwarzes Meer und zeichnet die ebenfalls live stattgefundenene Performance des aus dieser Region kommenden Karadeniz Tanzensemble Dansalaturka auf, welches einen traditionellen türkischen Tanz in diesem Rahmen darbot. Währenddessen wurden die so entstandenen, mit den Bewegungen der Füße, den Tanzschritten „gemalten“ Annotationen für das Publikum aus der Vogelperspektive gefilmt und auf Leinwände in die Vertikale übertragen. Das Diagramm *Karadeniz* markiert außerdem die erste Auseinandersetzung und Aufzeichnung folklorischer Tänze in den Arbeiten von Casanova Sorolla.

*Collaboration with Karadeniz
Dance Ensemble Dansalaturka
600 x 900 cm Paper Installation
with Natural Pigment
Istanbul 2014*

In the context of the event *Vienna meets Istanbul*, which was organized by Vienna Tourism, in addition to the *Simasimetric* diagram described above, another work emerged as a dialogue of places: *Karadeniz*. It means Black Sea and records the performance of the Karadeniz dance ensemble Dansalaturka coming from this region, which performed a traditional Turkish dance in this context. Meanwhile, the resulting annotations “painted” with the movements of the feet, the dance steps, were filmed from a bird’s eye view for the audience and transferred to canvases into the vertical. The diagram *Karadeniz* also marks the first exploration and recording of folkloric dances in the works of Casanova Sorolla.









MEMORY TO SOMA

*Zusammenarbeit mit Ziya Azazi,
Artist-in-Residence
450 x 500 cm Papierinstallation mit
Naturkohlepigment
Albrechtsfeld, Burgenland 2014*

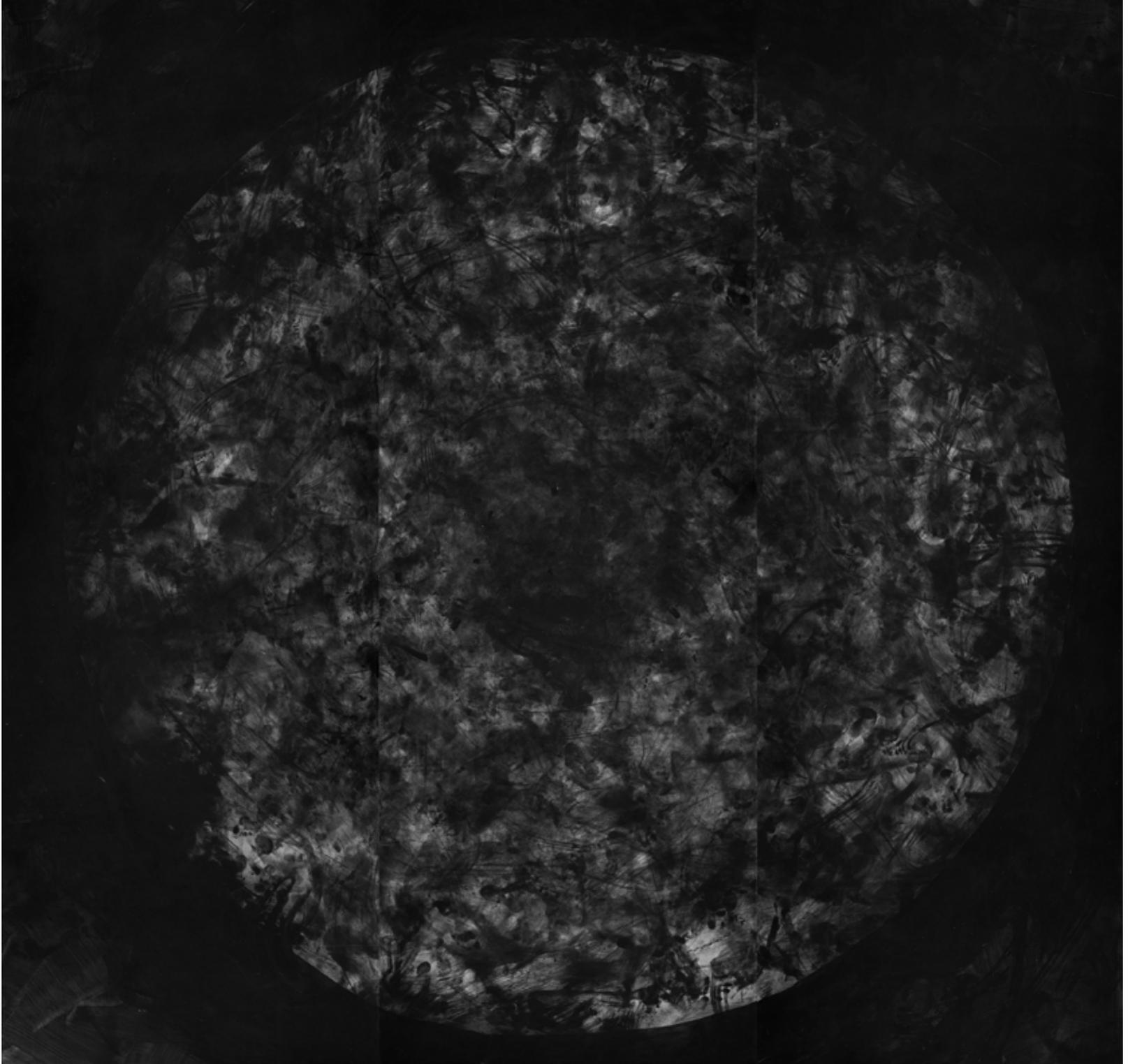
*Collaboration with Ziya Azazi,
Artist-in-Residence
400 x 500 cm Paper Installation with
Natural Coal Pigment
Albrechtsfeld, Burgenland 2014*

Am 13. Mai 2014 fand das größte Minenunglück der türkischen Geschichte statt. *Memory to SOMA* ist ein Erinnerung an den unendlichen Schmerz, welches diese Katastrophe verursacht hat, ganz unabhängig von den Konsequenzen politischer Nachlässigkeit.

Der zeitgenössische türkische Tänzer Ziya Azazi und Casanova Sorolla konnten sich auf einem Film- und Tanzfestival in Ankara in der Folgezeit von SOMA kennenlernen. Sogleich wussten sie, dass sie eine Arbeit gemeinsam machen mussten. Azazi – bekannt für seine Interpretationen des Sema Tanzes, einem Drehtanz der Sufi-Tradition, indem Transzendenz im Irdischen erlangt wird – performte für diese Arbeit, den Körper ganz mit weißer Farbe getüncht auf mit Kohlepigment präpariertem Papier. Ganz nach Rumis Bedeutung „Mit einem Bein in dieser Welt, mit dem anderen in der anderen Welt“ soll die Arbeit eine Brücke schaffen für die Betroffenen des Unglücks, sich in einem anderen Leben zu befreien; wiedergeboren werden, auf der anderen Seite ankommen, während der konstanten unaufhörlichen Dreh-Bewegung von Azazi, dessen Körper sich allmählich – bis unter die Haut – schwarz färbt.

On May 13, 2014 the worst mine disaster took place in Turkey's history. *Memory to SOMA* is a remembrance of the infinite pain the catastrophe caused, independent of the consequences of political negligence.

The contemporary Turkish dancer Ziya Azazi and Casanova Sorolla met at a film and dance festival in Ankara in the aftermath of SOMA. Immediately, they knew that they needed to work together. Azazi—known for his interpretations of the Sema dance, a Sufi tradition of a spinning dance, in which transcendence is acquired in the earthly realm—performed for this work, with his body whitewashed while dancing on a paper prepared with charcoal pigment. According to Rumi's words "With one foot in this world, with the other in the other world," the work should build a bridge for the sufferers of misfortune to free themselves in another life; born again, arriving on the other side, during the constant and incessant turning movements of Azazi, whose body gradually turns black, right under the skin.

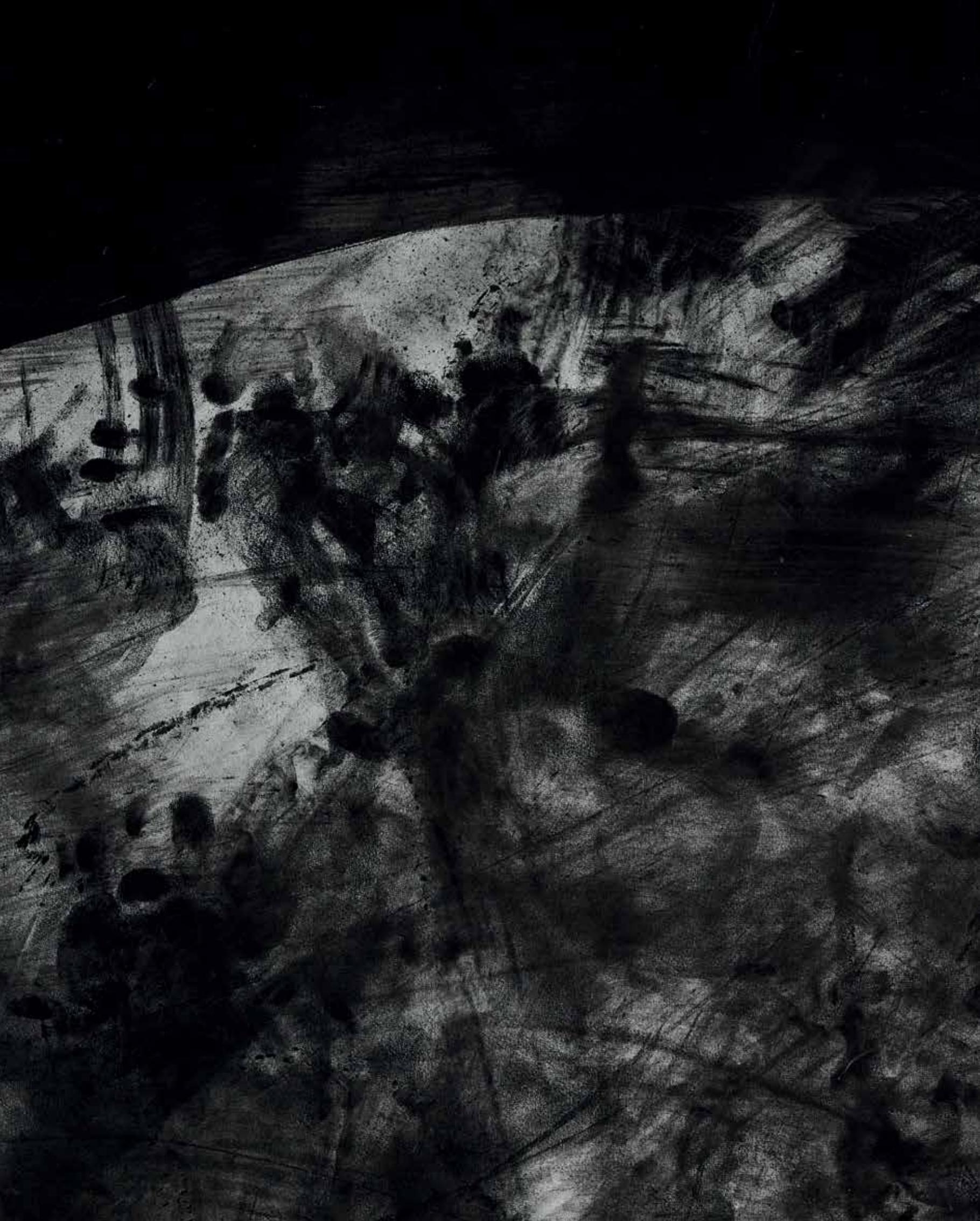


















WIENER WALZER

*600 x 500 cm Papierinstallation
mit Naturpigment
Wien 2014*

Tänzer_innen: Olga Esina und Kirill Kourlaev

Olga Esina und Kirill Kourlaev, beide Solist_innen des Wiener Staatsballett, die während vieler Jahre die Hauptrollen des jährlichen Neujahrskonzerts belegen, bat der Künstler, einen Wiener Walzer vor Publikum auf mit rotem Pigment präparierten Papier zu tanzen. Mehr noch, das Score und damit die Bitte an die Tänzer_innen lautete, einen Moment des Walzers so zu genießen, als ob das Tanzpaar – übrigens auch im echten Leben ein Paar mit einer gemeinsamen Tochter – diesen für sich alleine tanzen würde. Zart abstrakt wie ein Blütendruck und fest und bestimmt wie ein Liebesbekenntnis zugleich zeigen sich die rotweißen Ballettschuhspitzen auf dem Papier, kreisförmig die elegant schleichenden Bewegungen eines Valse-ballet.

*600 x 500 cm Papier Installation
with Natural Pigment
Vienna 2014*

Dancers: Olga Esina and Kirill Kourlaev

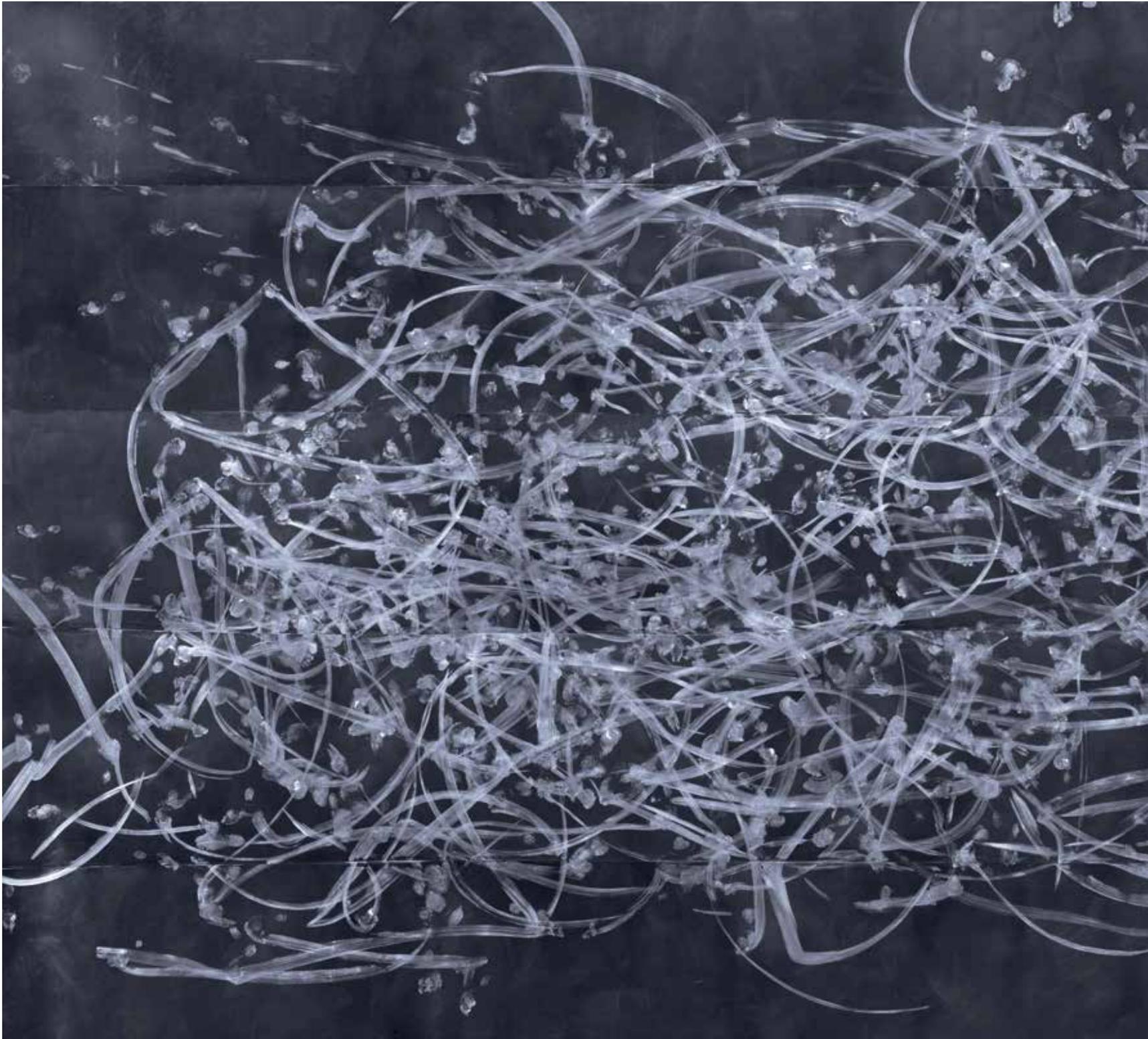
The artist asked Olga Esina and Kirill Kourlaev, both soloists of the Vienna State Ballet, who have been leading the annual New Year's Concert for many years, to dance a Viennese waltz on a paper prepared with red pigment in front of an audience. Moreover, the score and the request to the dancers was to enjoy a moment of the waltz as if the dance couple—also in real life a couple with a daughter—would dance it for themselves. Delicately abstract like a flower print and firm and determined like a confession of love at the same time, the red-and-white ballet shoe tips on the paper show themselves circularly in the elegant, sliding movements of a valse ballet.













HERZBLUME

*60 m² Paperinstallation mit
Naturpigment
Vienna 2014*

Choreografie: Eno Peci

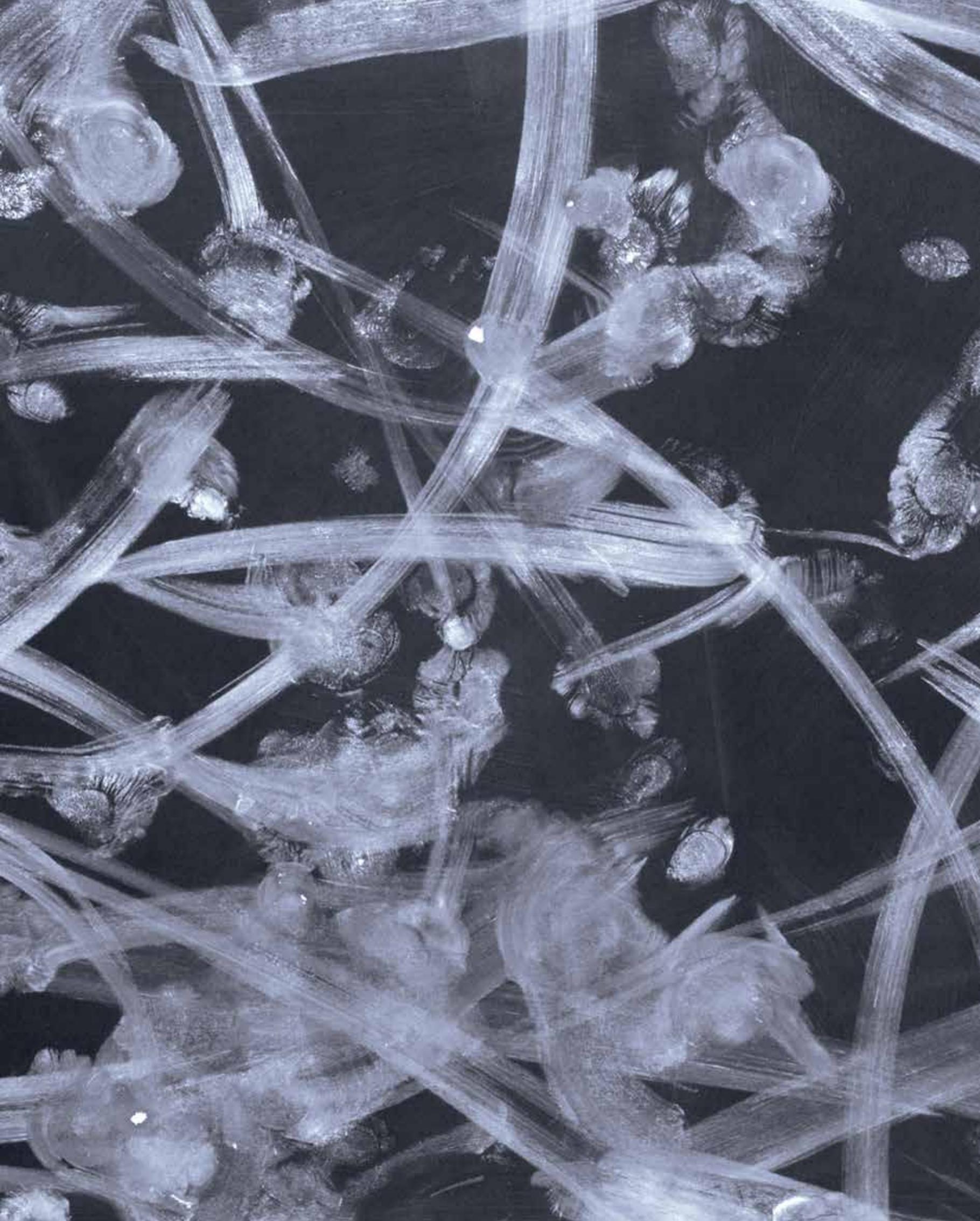
Tänzer_innen Wiener Staatsballett: Dagmar Kronberger,
Masayu Kimoto, Alice Firenze, Mischa Sosnovski,
Greig Matthews, Suzanne Kertész, Davide Dato und
Flavia Shishov

*60 m² Paper Installation with
Natural Pigment
Vienna 2014*

Choreography: Eno Peci

Dancers Vienna State Ballet: Dagmar Kronberger,
Masayu Kimoto, Alice Firenze, Mischa Sosnovski,
Greig Matthews, Suzanne Kertész, Davide Dato and
Flavia Shishov







PAS DE QUATRE

*Tanz der vier kleinen Schwäne,
Pas de quatre – Schwanensee von
900 x 1000 cm Papierinstallation,
Echt-Bütten-Kupferdruckkarton in Rolle mit
Büttenrändern, 350 g/m² Naturpigment
Lev Ivanov 1895, Wien 2013*

Tänzer_innen Slowakisches Nationalballett: Ashley Lunn, Sarah Millner, Sumire Shojima und Sakura Shojima

Musik: Pyotr Ilyich Tchaikowsky

Das *Pas de quatre*, der *Tanz der vier kleinen Schwäne* nach Lev Ivanov aus Tchaikowskys *Schwanensee*, ist die erste Arbeit der *Signapura* Serie, welche Klassisches Ballett visuell aufzeichnet. Ausgewählt als einer der schwierigsten choreografischen Momente – von Lev Ivanov kreiert und später von Rudolf Nurejew adaptiert – in der Karriere einer klassischen Ballerina. Es handelt sich um eineinhalb Minuten, in welcher die Technik nach perfekter Ausführung verlangt und in welcher die vier Ballerinen eine von der anderen in einer Totalität auf einzigartige Weise abhängig sind. Die erfolgreich getanzte Rolle ist beinahe wie ein Übergangsritual der Tänzer_innen zur Solistin oder Demi-Solistin und es ist eine besondere Auszeichnung der eigenen Fertigkeit, diese in einem Stück, welches im Ganzen fast drei Stunden dauert, bekleiden zu dürfen. Der Moment des *Pas de quatre* gleicht einem Höhepunkt der Aufführung von *Schwanensee*, auch wenn dieser so kurz und sublim ist, ephemär und zart sowie zugleich hart erarbeitet, ganz so wie es die Spuren von aus dem Papier trippelnden Punkten zu bekunden wissen.

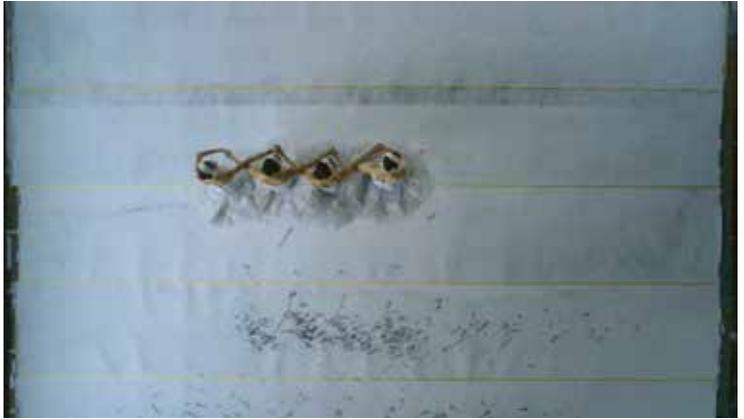
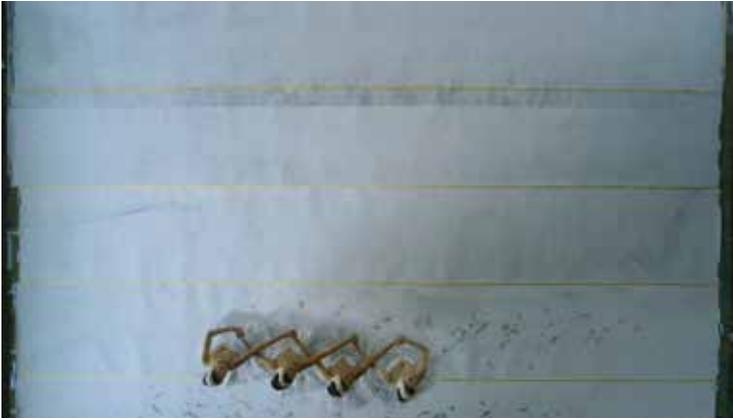
*Four Little Swans,
Pas de Quatre—Swanlake by
900 x 1000 cm Paper Installation,
Handmade Copper Cardboard in Roll with
Deckle Edges, 350 g/m² Natural Pigment
Lev Ivanov 1895, Vienna 2013*

Dancers National Slovak Ballet: Ashley Lunn, Sarah Millner, Sumire Shojima and Sakura Shojima
Music: Pyotr Ilyich Tchaikovsky

The *pas de quatre*, *The Dance of the Four Little Swans* by Lev Ivanov from Tchaikovsky's *Swan Lake* is the first work in the *Signapura* series to record Classical Ballet visually. Selected as one of the most difficult choreographic moments—created by Lev Ivanov and later adapted by Rudolf Nureyev—in the career of a classic ballerina. It is one and a half minutes in which the technique requires perfect execution and in which the four ballerinas are uniquely dependent on the other in a totality hardly existing in other pieces. The successful danced role is almost like a transition ritual of the dancers to a soloist or demi-soloist and it is a special honor to the dancers' skill to have this role in the piece, which lasts almost three hours in total. The moment of the *pas de quatre* resembles a climax in the performance of *Swan Lake*, even though it is so short and sublime, ephemeral and tender as much as result of hard work, just as the traces of the dots tripping out of the paper show.













LOVE SONG

300 x 320 cm Aquarellpapier und
Gouache mit Naturpigment
Wien 2014

Choreografie: Andrey Kaydanovskiy

Das Diagramm verwirft die Spuren eines getanzen Liebesliedes. *Love Song* ist eine Choreografie des gefragten neoklassischen Ballett-Tänzers und Choreografen der Wiener Staatsoper Andrey Kaydanovskiy, welche er bei *Junge Choreografen 2014* des Ballettclubs der Wiener Staatsoper und Volksoper im Odeon in Wien präsentierte. Die abgebildete Arbeit zeigt ein festgehaltenes Fragment der Choreografie, in welcher Kaydanovskiy ein einminütiges Exzerpt von *Love Song* im damaligen Künstleratelier von Casanova Sorolla am Wiener Kohlmarkt als Solodarstellung tanzt. Eine Minute getanzt am Rand des Kippens, ein Fallen ins Bild und ein Dehnen des Rahmens in einer freiwilligen Nachtschicht. Die Teilnahme an Wettbewerben oder eigene choreografische Arbeiten weiterzuentwickeln, erfordert hohen und zunächst unbezahlten Einsatz der Tänzer_innen und Choreograf_innen. Eine Realität, von der das karge Set im nächtlichen Künstleratelier zu erzählen weiß, so wie sich die hin und wieder durchsetzende Expressivität, als Gestik der Dringlichkeit unter die Papierhaut schreibt.

300 x 320 cm Watercolor Paper and
Gouache with Natural Pigment
Vienna 2014

Choreography: Andrey Kaydanovskiy

The diagram faults the traces of a danced love song. *Love Song* is a choreography by the sought-after neoclassical ballet dancer and choreographer of the Vienna State Opera Andrey Kaydanovskiy, which he presented at *Junge Choreografen 2014* by the Ballet Club of the Vienna State Opera and Volksoper taking place at Odeon Theater in Vienna. The depicted work shows a detained fragment of the choreography, in which Kaydanovskiy dances a one-minute excerpt from *Love Song* in the then artist's studio of Casanova Sorolla at the Viennese Kohlmarkt as a solo performance. One minute danced on the edge of tilt, a falling into the picture and a stretching of its frame, all in a voluntary night shift. To participate in competitions and to develop own choreographic work requires high ambition and initially unpaid work by the dancers and choreographers. A reality of which the barren set in the nocturnal artist's studio can speak, just as the occasional expressiveness, a gesture of urgency, writes itself under the paper skin.









SILENT CRY

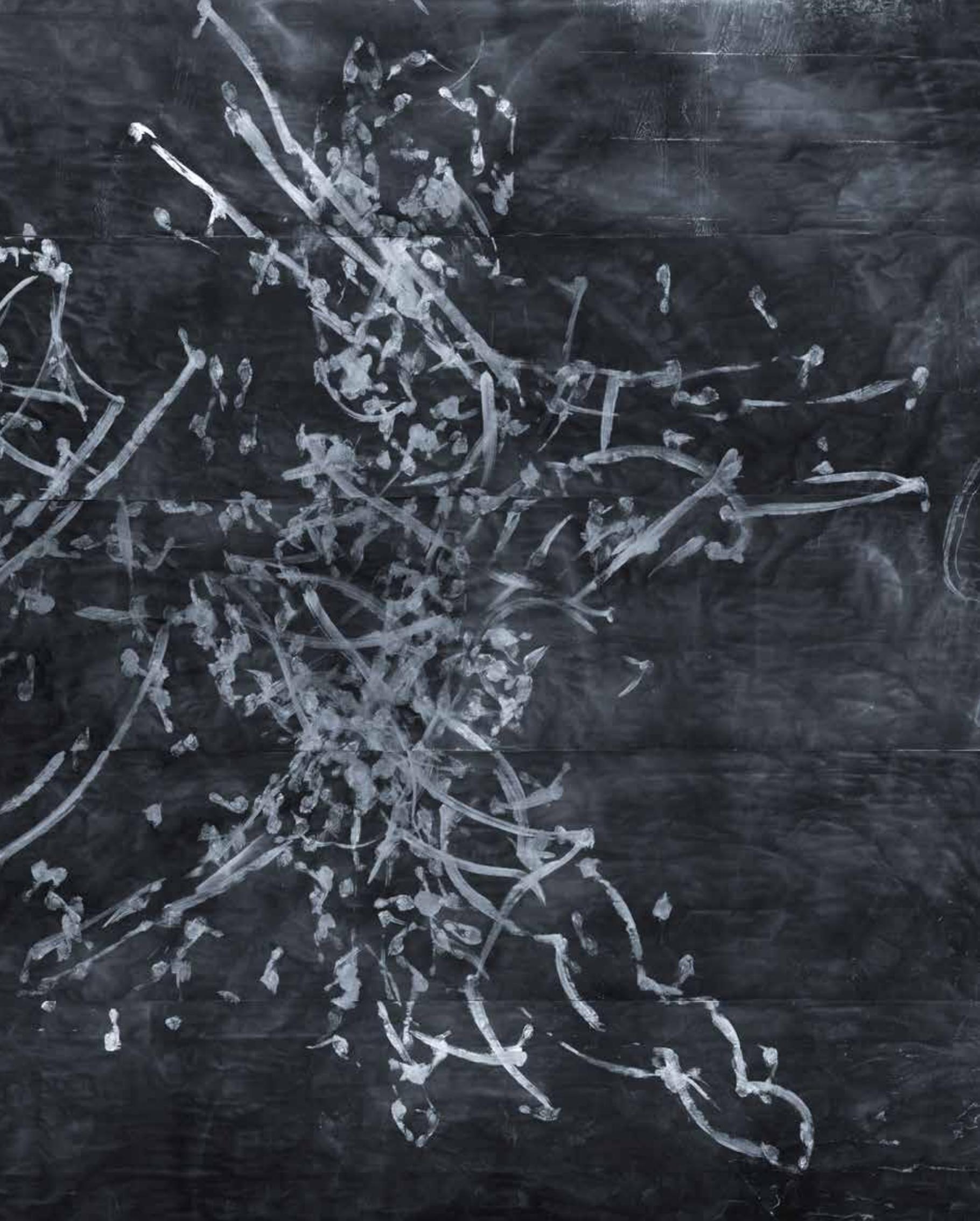
*900 x 930 cm Papierinstallation
mit Naturpigment
Wien 2013*

Choreografie: Patric de Bana

*900 x 930 cm Paper Installation
with Natural Pigments
Vienna 2013*

Choreography: Patric de Bana









SIMASIMETRIC

*Kollaboration mit dem Wiener Staatsballett
700 x 700 cm Papierinstallation
mit Naturpigment
Istanbul 2014*

Choreografie: Alexis Forabosco und
Casanova Sorolla
Musik: Wien mal Blut, Carlos Pino
Tänzer_innen: Maria Yakovleva, Richard Szabo,
Reina Sawai, Greig Matthews, Gala Javanović,
Alexis Forabosco

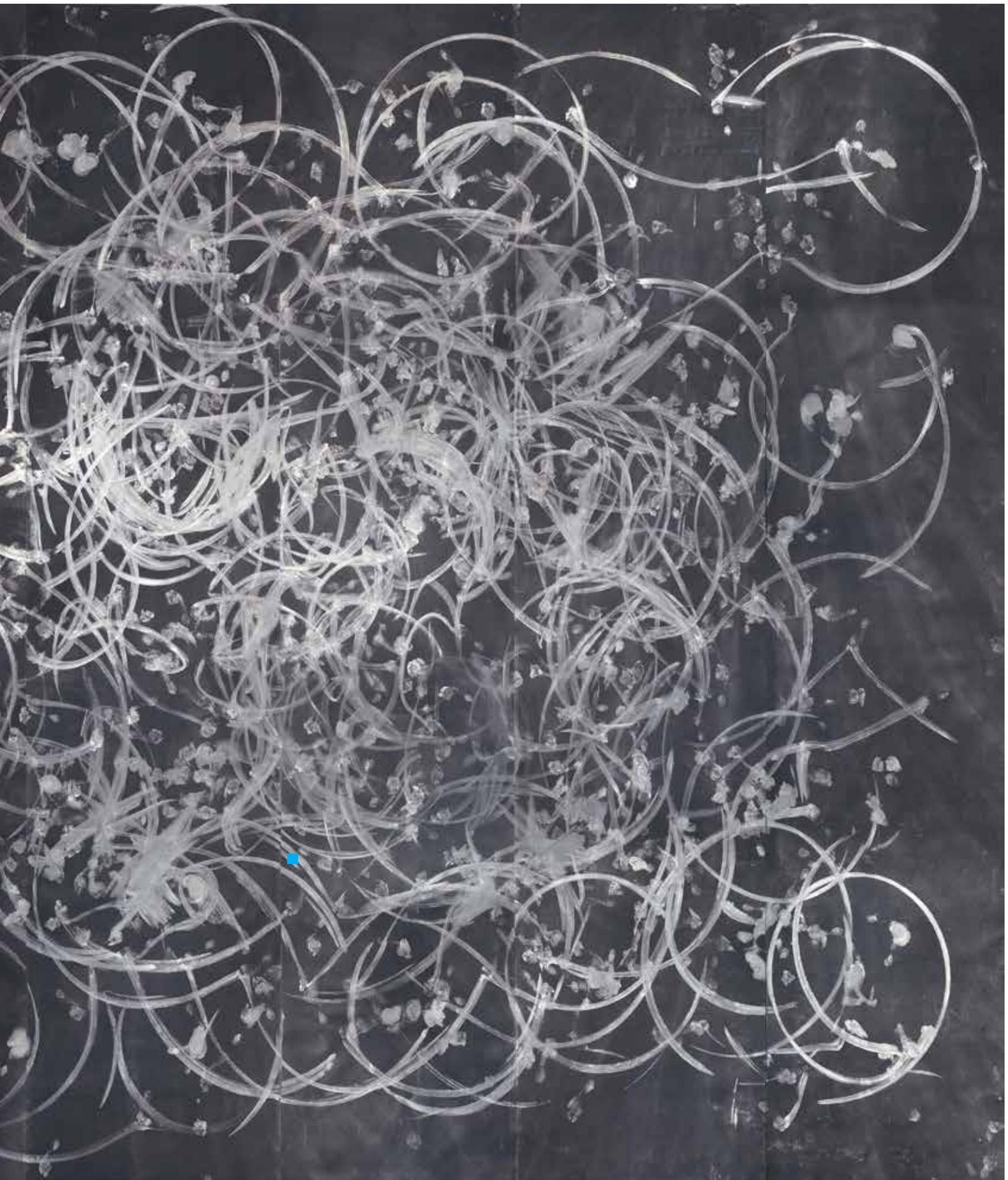
Der Tänzer Alexis Forabosco testete mit Casanova Sorolla bereits die allerersten Schritte in der *Signapura* Werkreihe. In *Simasimetric* war der Künstler das erste Mal in der Erarbeitung der Choreografie von Forabosco konzeptuell beteiligt. Die Arbeit, welche im Auftrag von Wien Tourismus in Istanbul öffentlich performt und anschließend als Installation zugänglich war, ist in Kollaboration mit dem Wiener Staatsballett entstanden und wurde im Bebek Park aufgeführt. Das Diagramm zeigt die Schrittfolgen und Spuren einer Choreografie, die mithilfe eines Ballettbarrens umgesetzt wurde, welcher von den Tänzer_innen im Urzeigersinn mitgetragen und bewegt wurde, indem der Versuch unternommen wurde, exakte Symmetrien herzustellen – ein unmögliches Unterfangen. Zur eigens entworfenen Musik von Carlos Pino *Wien mal Blut* – in Anlehnung an *Wiener Blut* – zeichnen sich immer wiederkehrende kreiselnde Formen weiß in das schwarze Kohlepigment auf den 60 m² großen Papierträger, wie ein Kreisel der Zeit, der immer wieder neu angesetzt wurde.

*Collaboration with Vienna State Ballet
700 x 700 cm Paper Installation
with Natural Pigment
Istanbul 2014*

Choreography: Alexis Forabosco and
Casanova Sorolla
Music: Wien mal Blut, Carlos Pino
Dancers: Maria Yakovleva, Richard Szabo, Reina
Sawai, Greig Matthews, Gala Javanović, Alexis
Forabosco

The dancer Alexis Forabosco already tested the very first steps in the *Signapura* series with Casanova Sorolla. In *Simasimetric*, for the first time, the artist was conceptually involved in the development of Forabosco's choreography. The work, which was publicly performed on behalf of Wien Tourismus in Istanbul and subsequently accessible as an installation, was created in collaboration with the Vienna State Ballet and was performed in Bebek Park. The diagram shows the sequence of steps and traces of a choreography that was realized with the help of a ballet bar, which was carried and moved by the dancers in a clockwise direction, trying to create exact symmetries—an impossible task. To the specially composed music by Carlos Pino *Wien mal Blut*—referencing *Wiener Blut*—are recurring rotating forms in white write themselves on the black coal pigment of the 60 m² large paper carrier, like a gyroscope of time, which sets again and again.









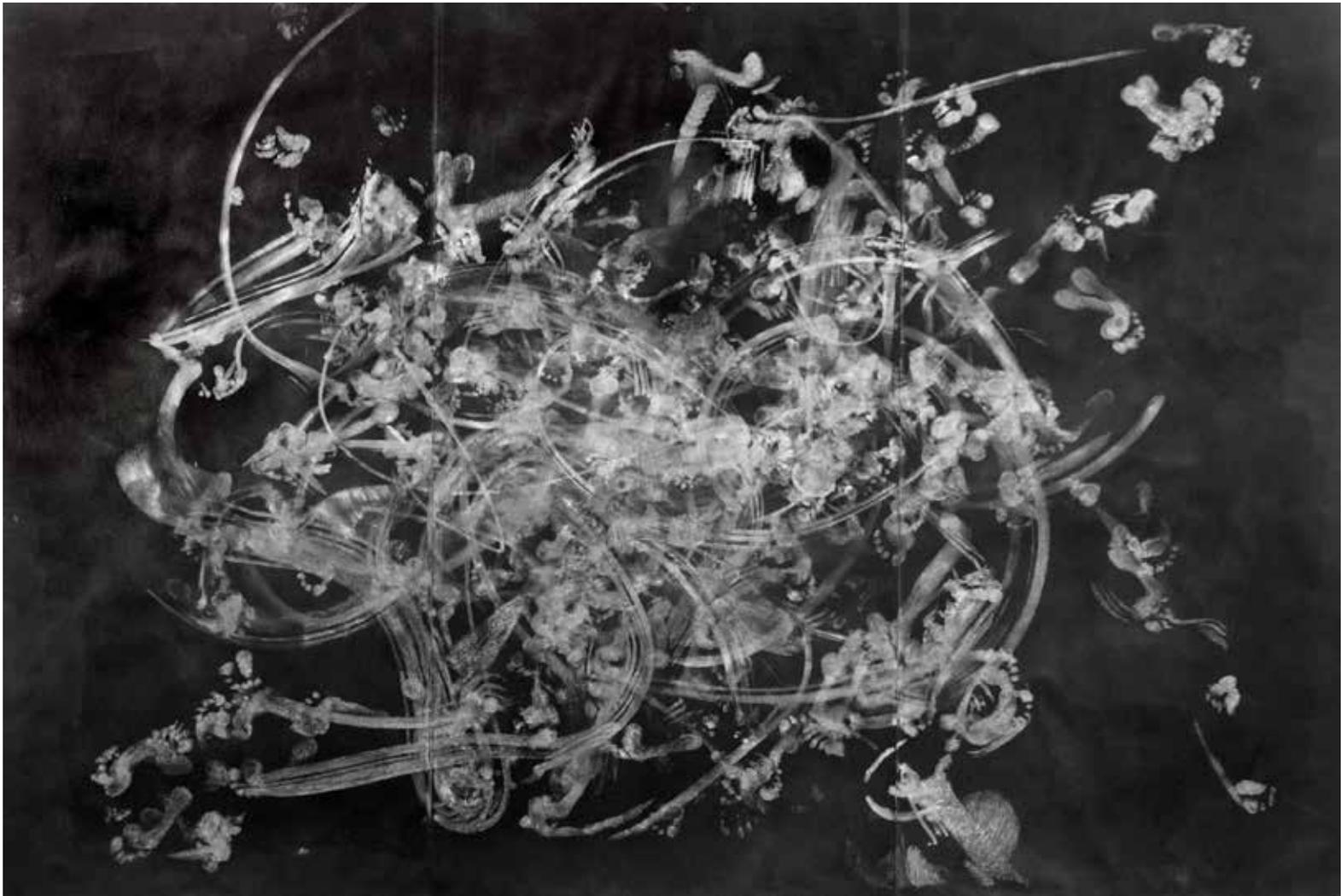
YUI KAWAGUCHI

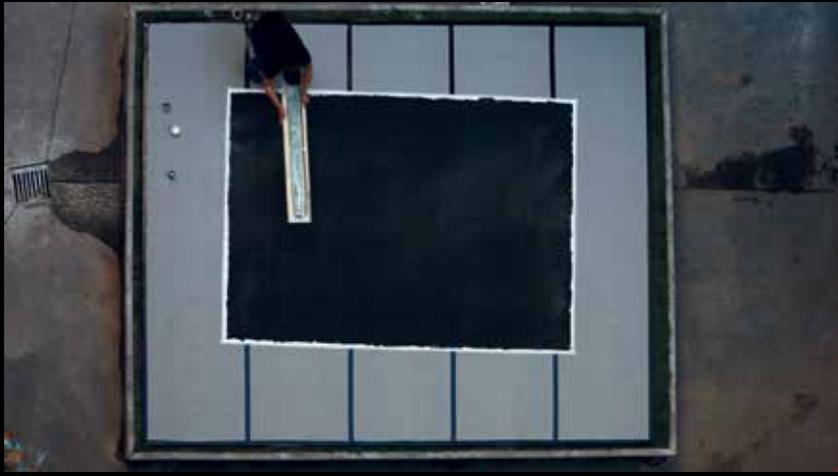
*Kollaboration mit Bäckerstraße
Berlin 2015
340 x 220 cm Papierinstallation
mit Naturpigment*

Yui Kawaguchi ist das Diagramm einer experimentellen Improvisation der gleichnamigen zeitgenössischen Tänzerin zu der Casanova Sorolla diese einen Tag zuvor spontan eingeladen hat. Nach einem kurzen Briefing fand die Performance live vor Publikum im Auftrag der Galerie Bäckerstraße Berlin statt. Auf dem Papier entwickelt sich der Live-Prozess der Tänzerin, konditioniert von diesem stark kontextualisierten Score, markiert von dem Raum, der über das am Boden platzierte Papier entworfen wurde. Die Aufzeichnung trägt die entstandene Spannung zwischen vermeintlicher Limitierung durch die Konditionierung einerseits und die projizierte Freiheit durch experimentelle Improvisation andererseits. Festgehalten wird das Kennenlernen dieser neu vorgefundenen Situation im Moment der Ausführung. Hier sind es nicht nur Tanzschritte, welche sich auf die Unterlage übersetzen, sondern der ganze Körper der Performerin kommt zum Einsatz, wenn sich die Pigmente in einem „ich war hier“ ins Papier schreiben.

*Collaboration with Bäckerstraße
Berlin 2015
340 x 220 cm Paper Installation
with Natural Pigments*

Yui Kawaguchi is the diagram of an experimental improvisation by the contemporary dancer of the same name whom Casanova Sorolla spontaneously invited just a day before the performance took place. After a short briefing Kawaguchi danced live in front of an audience on behalf of the gallery Bäckerstraße Berlin. On paper, the dancer's live process evolves, conditioned by the contextualized score, marked by the space designed through the size of the paper placed on the floor. The recording carries the resulting tension between supposed limitation by the proposed conditioning on the one hand and the projected freedom through experimental improvisation on the other. The recording happened simultaneously to the dancer getting to know this newly found situation at the very moment of its execution. Here, it is not only the dancers' steps that translate onto the surface, but the whole body of the performer is used when the pigments write themselves into the paper telling "I was here."







































VOIR
MON AMOUR















WIENER STAATSBALLET

Ballettdirektor: Manuel Legris

MEISTERWERKE DES 20. JAHRHUNDERTS

Nils Christie, Roland Petit, Serge Lifar



WIENER STAATSOPER

Information: (01) 51444/2250, 7880
Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsballett.at |
www.wiener-staatsoper.at

Premiere:
12. Februar 2012

Reprisen:
13., 19., 20., 23. Februar,
3. März 2012





WIENER STAATSBALLET

Ballettdirektor Manuel Leggy

MEISTERWERKE DES 20. JAHRHUNDERTS

Nils Christie, Roland Petit, Serge Lifar

Premiere:
12. Februar 2012
Reprisen:
13., 19., 20., 25. Februar,
5. März 2012

WIENER STAATSOOPER
Information: (01) 5144 2250, 7880
Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsoper.at
www.wiener-staatsballet.at

WIENER STAATSBALLET

Ballettdirektor Manuel Leggy

VERKLUNGENE FESTE JOSEPHS LEGENDE

BALLETT VON JOHANN NEUMEIER, MUSIK: RICHARD STRAUSS

WIENER STAATSOOPER
PREMIERE: 4. FEBRUAR 2015
REPRISEN: 5., 8., 9., 14. FEBRUAR 2015
Information: (01) 5144/2250, 7880
Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsoper.at
www.wiener-staatsballet.at
www.facebook.com/WienerStaatsballet

© 2015 WIENER STAATSOOPER

WIENER STAATSBALLET

Ballettdirektor Manuel Leggy

BALLETT HOMMAGE

Forsythe | Horecna | Lander

THE SECOND DETAIL.
CONTRA CLOCKWISE WITNESS (Uraufführung)
ÉTUDES

PREMIERE: 15. Dezember 2013
REPRISEN: 16. Dezember 2013, 8., 11., 14. Februar 2014

WIENER STAATSOOPER
Information: (01) 5144 2250, 7880
Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsoper.at
www.wiener-staatsballet.at
www.facebook.com/WienerStaatsballet

WIENER STAATSBALLETT
Ballettdirektor: Manuel Legris

VAN MANEN | EKMAN | KYLIÁN

ADAGIO HAMMERKLAVIER | CACTI | BELLA FIGURA

REGIE: LEDWIG, KONRAD WITVEN, KRISTIAN ODE, FRANCESCO BERTI, GUY AND KATHY PERLA, RICHARD ANDERSON, JAMES L. A.



WIENER STAATSOOPER

PREMIERE: 9. MAI 2015
REPRISEN: 13., 15. MAI, 10., 12. JUNI 2015

Information: (01) 51444/2250, 7800
Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsballett.at
www.wiener-staatsoper.at
www.facebook.com/WienerStaatsballett

WIENER STAATSOOPER

Information: (01) 51444/2250, 7800 | Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsballett.at | www.wiener-staatsoper.at | www.facebook.com/WienerStaatsballett

LEONARDO ART/OMG

WIENER STAATSBALLETT
Ballettdirektor: Manuel Legris

TANZPERSPEKTIVEN

A MILLION KISSES TO MY SKIN DAVID DAWSON EVENTIDE (Neufassung) HELEN PUCKETT
VERS UN PAYS SAGE JEAN-CHRISTOPHE MAILLO WINDSPIELE (Uraufführung) PATRICK DE BANA



PREMIERE:
MITTWOCH, 20. FEBRUAR 2013
REPRISEN: 23., 26. FEBRUAR, 5., 21., 26. MÄRZ 2013

WIENER STAATSOOPER

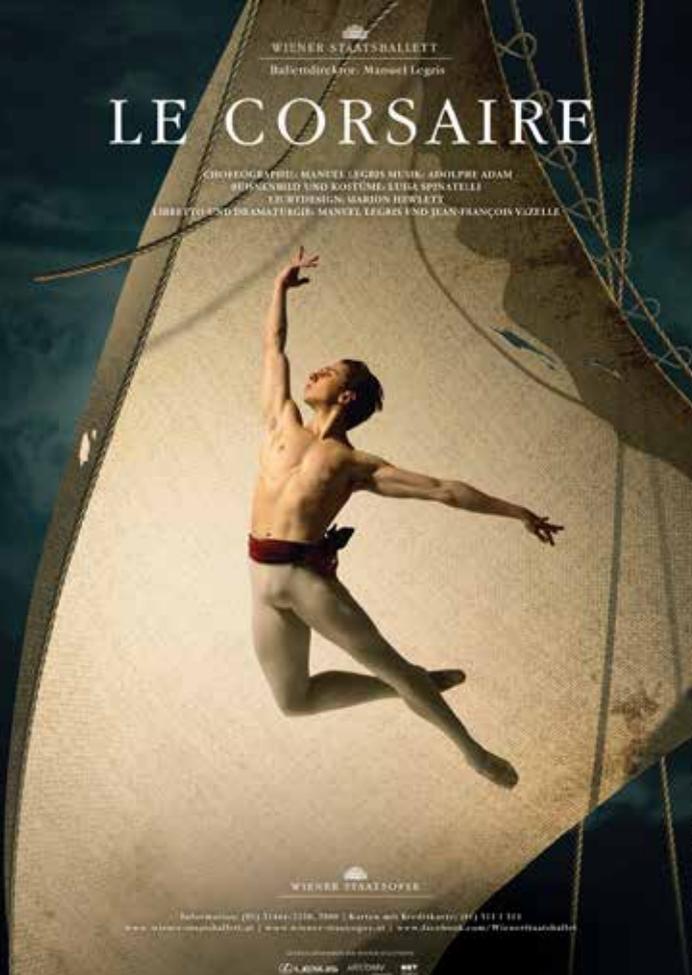
Information: (01) 51444/2250, 7800 Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsballett.at | www.wiener-staatsoper.at

Copyright: Oper Festsitz "Tanz im Park" / Wiener Staatsballett/Deutscher Tanzverlag

WIENER STAATSBALLETT
Ballettdirektor: Manuel Legris

LE CORSAIRE

CHOREOGRAPHE: MANUEL LEGRIS MUSIK: ADOLPHE ADAM
BENENNUNG UND KOSTÜME: LUISA SPINATTELLI
LICHTDESIGN: MARION HEWLETT
LIBRETTISTEN/DRAMATURGEN: MANUEL LEGRIS UND JEAN-FRANÇOIS YZELLE



WIENER STAATSOOPER

Information: (01) 51444/2250, 7800 | Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 513
www.wiener-staatsballett.at | www.wiener-staatsoper.at | www.facebook.com/WienerStaatsballett

LEONARDO ART/OMG



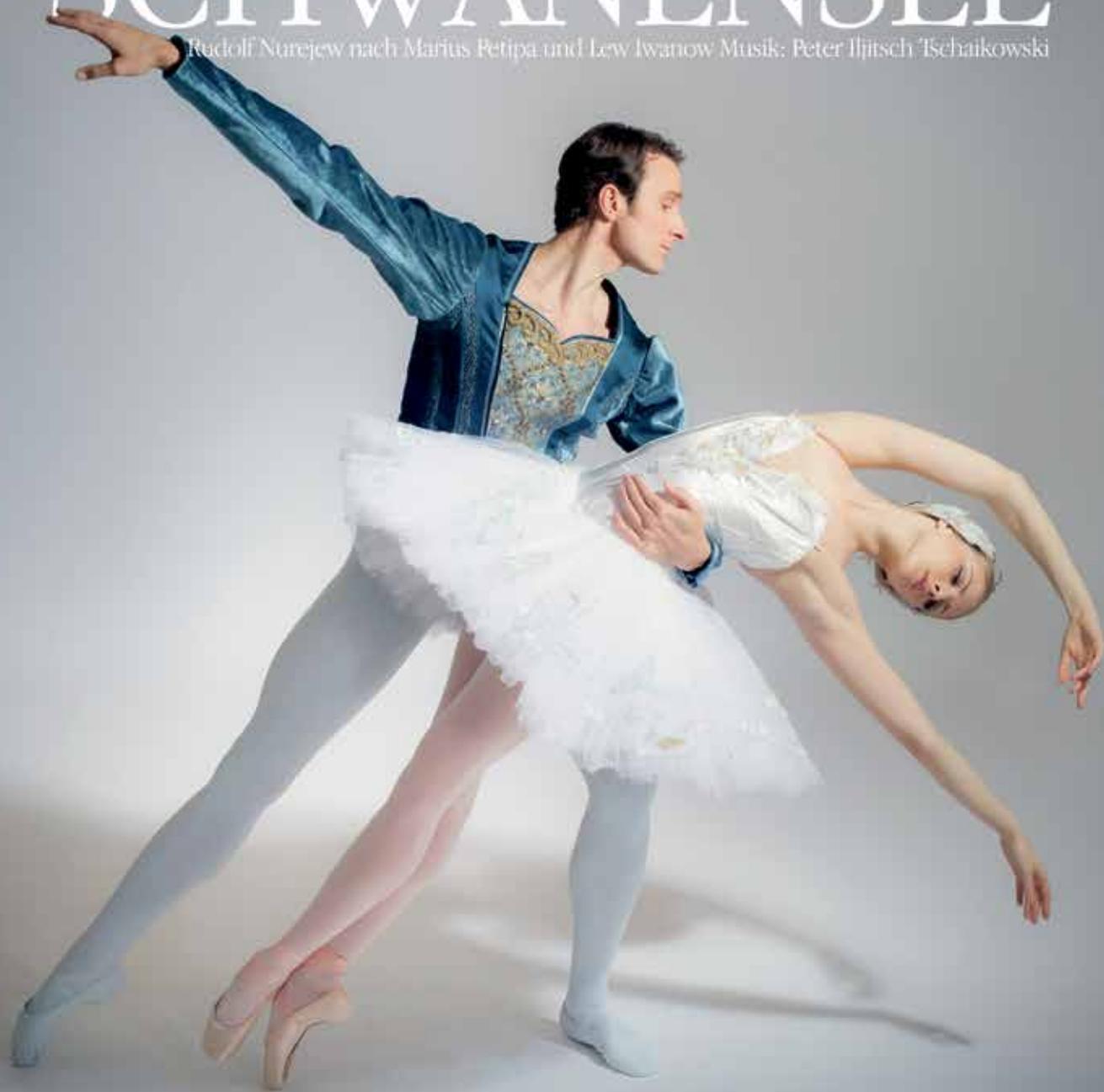


WIENER STAATSBALLET

Ballettdirektor: Manuel Legris

SCHWANENSEE

Rudolf Nurejew nach Marius Petipa und Lew Iwanow Musik: Peter Iljitsch Tschaikowski



Premiere: 16. März 2014

Reprisen: 18., 20., 21., 28. März, 6., 13., 26. April 2014



WIENER STAATSOOPER

Information: (01) 51444/2250, 7880
Karten mit Kreditkarte: (01) 513 1 515
www.wiener-staatsballett.at
www.wiener-staatsoper.at
www.facebook.com/WienerStaatsballett

Copyright: Olga Pina, Roman Lash, Yves Fies, Wiener Staatsballett DeS.O. Casanova, Sevilla

DER UND DIE „DISTANZ“

—von *Andreas Spiegl*

Kann man sich einen Tanz ohne Tänzer_innen vorstellen, ein Wort wie „Tanz“ in den Mund nehmen, ohne die Frage nach der Distanz zu stellen, die sich zwischen Tanz und Tanzen, zwischen dem Begriff vom Tanz und dem konkreten Akt des Tanzens, zwischen der Körper-Sprache und dem Sprechen mit dem Körper entfalten kann? Geht der Walzer dem Walzer – Tanzen voraus und charakterisiert dieses dann als bloße Wiederholung einer vorab definierten Schrittfolge, oder bedeutet das Tanzen selbst etwas Anderes und mehr als der Tanz? Bedeutet Tanzen, sich je aufs Neue vom Tanz zu lösen, sich zu emanzipieren von der Schrittfolge, der Folge geleistet wird, um dennoch mehr zum Ausdruck zu bringen als diese verspricht? Zwischen dem Tanz und dem Tanzen öffnet sich eine notwendige Distanz, die den Tanz vom Tanzen trennt und den Tänzer_innen erst ermöglicht, von Tanzschritten auszugehen, um tanzend auf den Tanz selbst zuzugehen, tänzerisch dem Tanz zu begegnen, und die Begeg-

nung je aufs Neue zu interpretieren. Tanzen heißt in diesem Sinne immer auch, mit einem Tanz zu tanzen, eine Verbindung mit dem Tanz einzugehen, tanzend von ihm auszugehen, um auf ihn zuzugehen, sich in ihm fallen zu lassen und den Tanz fallen zu lassen, um ihn wieder aufzugreifen und sich ihm wieder zu finden, zugleich als selbst und als anderer, mit einer Bewegung den Tanz tanzend und vom Tanz getanzt zu werden, um dann auch dem Namen nach Tänzer_in zu werden. Dieses Verhältnis zwischen Tanz und Tänzer_in markiert eine Distanz, die für den Tanz-Begriff konstitutiv ist und diesem wesentlich eine_n „Dis-Tanz“ einschreibt. Tanzen heißt mit jeder Bewegung, mit jedem Schritt und in jedem Sprung eine_n Dis-Tanz als Ausdruck dieser Beziehung zwischen Tanz und Tänzer_in herzustellen. Ohne Dis-Tanz gäbe es nur ein Ausführen von Schrittfolgen und kein Tanzen, das ausspricht und wirklich werden lässt, was der Tanz begrifflich bloß verspricht. Zugleich ist es das Tanzen, das den Begriff vom Tanz durchscheinen lässt, sich öffnet, um das Sprachliche im Tanz und dessen Körper-Sprache hervorzukehren – die Schrift, die sich in die tänzerische Bewegung einschreibt, wenn sie als Tanz wahrgenommen und beschrieben werden will. Tanzen beschreibt damit einen Tanz – Begriff, auf den es zugehen und von dem es ausgegangen sein will. Tanzen ist ein Modus des Schreibens mit und in einer Körpersprache – in einer Körper – Schrift, die sich dem definierten Wort einer Schrittfolge oder Tanzfigur genauso verschreiben kann wie einem Zeichnen, das eine Skizze verfolgt, deren Konturen noch keinen Gegenstand, kein Zeichen oder Wort erkennen lassen – ein Schreiben mit

unleserlicher Schrift, deren Charakter als Schrift dennoch ablesbar wird und den Anspruch auf Sprache schon anspricht. In das Tanzen als Zeichnen oder Schreiben mit dem Körper schreibt sich eine Schrift ein, die eine Bewegung mit der anderen verbindet – vergleichbar einer Buchstabenfolge, die ein Wort oder einen Satz ergibt, selbst dann, wenn die Körperschrift unleserlich bleibt, sich absetzt von konventionellen Zeichen oder grammatikalischen Regeln, um nach neuen Buchstaben oder Satzzeichen Ausschau zu halten oder Wendungen aus anderen Körpersprachen zu integrieren. Das Schriftliche ist dem Tanzen inhärent – unabhängig von der Lesbarkeit der Schrift. Das Schreiben mit der Körperschrift zieht oder folgt einer Spur, deren Verlauf davon abhängt, ob das Tanzen einer schon geschriebenen Schrittfolge entsprechen will oder sich auf den Weg macht, neue Charaktere zu skizzieren. Die verschiedenen Körperschriften – leserliche wie unleserliche – bringen nicht nur unterschiedliche Tanzformen zum Ausdruck, sondern unterstreichen auch deren Gemeinsamkeit als Schrift. Im Begriff der „Choreografie“ – der „χορεία“ (*choreia*, den Tanz) und „γράφειν“ (*grafein*, das Schreiben) miteinander verbindet – wird dem Schreiben und Tanzen, der Schrift und dem Tanz, eine wechselseitige Beziehung zugeschrieben – mithin die Möglichkeit gesehen, das Tanzen auch aufschreiben zu können oder das Geschriebene zu tanzen, den Tanz als Schrift und die Schrift als Tanz zu verstehen. So sichtbar dem Schreiben die Spur eingeschrieben ist – die es ermöglicht, das Geschriebene lesend nachzuvollziehen und den Gedankenspuren zu folgen, so formt das Tanzen eine Spur durch Raum und Zeit, die dafür sorgt, dass eine tänzerische Bewegung auf die andere folgt, auf diese antwortet und fortschreiben kann. So verschiedenartig das Schreiben und Tanzen ihre Spuren ziehen, so untrennbar sind sie über die Schrift miteinander choreografisch verbunden. Dieser gemeinsamen Spur von Schreiben und Tanzen folgen die *Choreography Diagrams* (2011–2016) von Casanova Sorolla. Für diese hat er Tänzer_innen

eingeladen, auf Papierbahnen zu tanzen, die die Tanzfläche bedeckt haben und mit Farbpigmenten bestäubt waren. Die Schritte pressen die Pigmente ins Papier und hinterlassen so Fußabdrücke und Spuren, die dann die entsprechenden Zeichnungen ergeben und die dem Tanzen inhärenten „Choreografien“ sichtbar werden lassen. Die Feinheit der Pigmente ermöglicht differenzierte Abdrücke und eine Lektüre, die zarte Schleifspuren von Bewegungen mit abrupten Drehungen und Wendungen unterscheiden kann. Die Zeichnungen von Sorolla übersetzen die sonst spurlosen Bewegungen durch Zeit und Raum in Notationen, die es erlauben, gewissermaßen die Spuren zu lesen, die das Tanzen zieht oder denen es entsprechend einer vorgegebenen Choreografie folgt – hier ein Walzer oder das *Pas de quatre* aus *Schwanensee*, dort eine Improvisation oder ein Solotanz. Erscheinen in einem Bild überwiegend die Abdrücke von Fußspitzen, so sind es bei einem anderen die Spuren von Händen und Füßen, die auf eine andere Körpersprache schließen lassen – auf einen anderen Modus des Schreibens mit dem Körper. Ein Vergleich mit dem ersten Tanz-Notationen von Raoul-Auger Feuillet, der diese im Jahr 1700 in seiner *CHOREGRAPHIE OU L'ART DE DECRIRE LA DANSE* (Abb. 1) veröffentlicht hat, zeigt die Nähe zwischen Tanz und Schrift über Jahrhun-

derte hinweg. Seine Notationen beschreiben nicht nur den Verlauf von Schrittfolgen, sondern charakterisieren das Tanzen selbst als eine Form, mit dem Körper zu schreiben, eine Spur zu ziehen und einer Spur zu folgen, den Körper einem Tanz einzuschreiben. Die Verwandtschaft zwischen den Notationen von Feuillet (Abb. 2) und den *Choreography Diagrams* von Casanova Sorolla liegt in der Schrift: Geht bei Feuillet die Beschreibung der Schrittfolgen dem Tanzen voraus, so äußert sich in den Notationen von Casanova Sorolla ein Tanzen, das nicht nur Spuren hinterlässt, sondern die Schrift sichtbar werden lässt, die den Bewegungen schon inhärent ist. Die Spuren beschreiben ein Tanzen mit der Schrift, ein Tanzen mit dem Tanz. Sie notieren den und die „Dis-Tanz“, die den Tanz und das Tanzen zugleich auseinanderhält und verbindet. In diesem Sinne aktualisiert das Tanzen den Tanz, der sich dadurch in Raum und Zeit konkretisiert und zugleich virtuell über den Moment hinausgeht. Die Schrittfolge eines „Pas de quatre“ wartet gewissermaßen darauf, getanzt zu werden, und wenn es dann getanzt wird, aktualisiert es sich nur temporär, um aktuell die Spuren zu ziehen und zu hinterlassen, die ihm virtuell schon vorseilen. Der und die „Dis-Tanz“ sind für die Beziehung zwischen Tanz und Tanzen konstitutiv, sie formulieren eine untrennbare Verschiedenheit, aus der sich der Raum für das Interpretieren ergibt: einen Tanz zu tanzen heißt unausweichlich, diesen zu interpretieren. Die Schrittfolge, die er vorschreibt, muss je aufs Neue beschrieben und damit jedes Mal aufs Neue interpretiert werden. Der Tanz kann eine Vorschrift darstellen, die immer wieder durch das Tanzen beschriftet wird. Dabei

zeugt die Abweichung zwischen *Vorschrift* und *Beschriftung* weniger von einem Mangel in der Ausführung, die der Vorschrift nicht entsprechen würde, sondern die Abweichung ist der Beziehung zwischen Tanz und Tanzen immanent. Erst die Abweichung ermöglicht das Tanzen, das einen Tanz immer nur subjektiv und individuell interpretieren kann. Die Interpretation beschreibt die Vorschrift immer deviant, beschriftet sie mit unscharfer Schrift. Während sich die Notationen von Feuillet noch auf die Vorschrift konzentrieren, wenden sich die *Choreography Diagrams* von Casanova Sorolla den Beschriftungen zu, den je konkreten Interpretationen und Abweichungen – den Spuren, die sich zwischen Tanz und Tanzen abzeichnen und als Resultat Zeichnungen ergeben, die das Wechselspiel zwischen Vorschrift und devianter Beschriftung wiedergeben. Sorolla dokumentiert die Entstehungsprozesse seiner *Choreography Diagrams* im Regelfall mit Videokameras, die die Tänzer_innen beim Tanzen von der Seite und von oben aufzeichnen. Die Videos ermöglichen nicht nur Einblicke in die Entstehungsprozesse der Zeichnungen, sondern zeigen über die

Fußspuren hinaus auch die Körper und Bewegungen, die sich den Spuren am Boden entziehen. Sie vermitteln ein Bild von Zeit, das sich den Zeichnungen entzieht, weil diese das Tanzen durch die Zeit zu einem finalen Moment von Gleichzeitigkeit fusionieren. In den Zeichnungen manifestieren sich nur mehr die Spuren der Bewegungen durch die Zeit, deren Nacheinander nun als simultanes Nebeneinander erscheint. Die dem Temporären verbundenen Bewegungen verwandeln sich zu einem Moment von Dauer, die aus den Spuren spricht. Sie bezeugen, was nicht mehr ist, und zeigen noch, was war – sie sind dem Vergänglichen so zugewandt wie der Dauer, die den Augenblick konserviert. Die synchronen Spuren in den Zeichnungen skizzieren Strukturen und Kompositionen, die die einzelnen Bewegungen und Schritte zu einem Gesamtbild synthetisieren und die verschiedenen Spuren des Tanzens der Choreografie eines einzigen Tanzstücks einschreiben – mithin einen Tanz erscheinen lassen, den es nur in der Zusammenschau gibt und der in dieser Form nie getanzt wurde. An diesem Punkt melden sich nicht nur der und die „Dis-

Tanz“ zwischen Tanz und Tanzen zu Wort, sondern auch die künstlerischen Interventionen von Casanova Sorolla, dem es durch die Zeichnungen gelingt, die untrennbare Verschiedenheit von Tanz und Tanzen sichtbar zu machen – das Diagramm deren Beziehung zueinander aus der Notation des Tanzens selbst entstehen zu lassen.

Sein künstlerischer Eingriff gilt weniger der Frage, der Beziehung zwischen Tanzen und Zeichnen nachzugehen und beide Genres – wie etwa Trisha Brown in ihren *Drawing-Performances* (Abb. 3) – ineinander übergehen zu lassen, sondern der Idee, die Zeichnung selbst als Membran oder Filter in einen Prozess zu integrieren, um diesen gewissermaßen grafisch zu filtern und die entsprechenden Bewegungspartikel herauszulösen. In diesem Sinne geht es nicht um die Frage, ob nicht eher die Tänzer_innen seine Bilder gezeichnet haben und diese eigentlich die Autor_innen seiner Zeichnungen wären, sondern es geht darum, die Zeichnung als Verfahren zu betrachten, Prozesse aufzuzeichnen und zu registrieren – vielleicht vergleichbar den Seismografen, die Erschütterungen grafisch notieren. Aus dieser Perspektive definiert Casanova Sorolla die Zeichnung weniger als Medium, in dem man sich grafisch ausdrücken kann, sondern als Instrument, das ihm erlaubt Prozesse

zu registrieren, denen zeichnerische Qualitäten schon inhärent sind. Seine Zeichnungen sind Aufzeichnungen von Prozessen, die durch seinen Eingriff eine unglaubliche Nähe zur Ästhetik und Geschichte der Zeichnung sichtbar werden lassen – eine Ebene, die von diesen weder intendiert noch Thema war. Wenn Casanova Sorolla die Papierbahnen auslegt, um die Spuren der Tanzschritte zu registrieren, dann entspricht das eher einer Versuchsanordnung und einem Analyseverfahren, durch das die zeichnerischen Qualitäten herausgefiltert werden. Konsequenterweise mischt sich Casanova Sorolla auch nicht in die Choreografien der Tanzstücke ein, weil es nicht darum geht, sie eigens für die Gestaltung eindrucksvoller Zeichnungen auszurichten oder an die Erfordernisse eines spannenden finalen Bildes anzupassen, sondern einfach deren schon immanente grafischen Partikel aufzuzeichnen. In diesem Sinne könnte man sagen, dass Casanova Sorolla seinen Begriff von Zeichnung wie einen Messstab in Prozesse hineinhält, um deren zeichnerische Temperatur zu messen.

Die Zeichnung als Messinstrument und Analyseverfahren zu betrachten, um (bisher unbemerkte) zeichnerische Qualitäten aus verschiedenen und heterogenen gestalterischen Prozessen herauszufiltern, charakterisiert zugleich das Thema und die Technik von Casanova Sorollas Arbeiten. Er schält zeichnerische Qualitäten aus Genres und Prozessen heraus, die sonst anderen Disziplinen oder Wahrnehmungskonventionen zugeordnet werden.

Auch wenn sein Verfahren, das Spielen von Musikinstrumenten aufzuzeichnen, technisch anders gelöst ist als bei den *Choreography Diagrams*, entspricht das Thema seinem Prinzip, aus den grafischen Analyseverfahren selbst Zeichnungen herauszudestillieren. Waren es dort Papierbahnen, die eine Tanzfläche in einen sensiblen Bewegungsfiter verwandelt haben, so sind es hier kleine Lichtquellen, die an den Instrumenten – wie etwa am Geigenbogen oder am Taktstock eines Dirigenten – montiert werden und mit einer Langzeitbelichtung ermöglichen, die Bewegungsspuren fotografisch aufzuzeichnen und deren implizite zeichnerische Qualitäten herauszustreichen. Durch fotografische Verfahren gelingt es ihm, die Bewegungsspuren der Lichtquellen aus dem Bild zu isolieren und als grafische Notationen freizulegen.

Die offensichtliche Nähe zu informellen oder abstrakten Zeichnungen evoziert eine Geschichte der Zeichnung, die hier zugleich referenziert wie auf Distanz gehalten wird. Die Strichführungen und Linien sind explizit nicht das Produkt visueller Ausdruckskraft, sondern verdanken sich den gespielten Noten, den Bewegungen, die der Bogen vollzieht, um die entsprechenden Saiten auf der Geige oder am Cello zu streichen. Die grafischen Qualitäten der visuellen Notationen haben deshalb ein arbiträres Verhältnis zu den klanglichen Qualitäten, denen die Bewegungen der Bögen allein verpflichtet sind. Wie schon bei den *Choreography Diagrams* fusionieren

Casanova Sorollas Notationen das Nacheinander der gespielten Noten zu einem Moment der Gleichzeitigkeit. Die Partituren des Sukzessiven werden in ein Bild des Simultanen übersetzt, der Verlauf eines Spiels zur Dauer eines Augenblicks verdichtet. Die Zeichnungen zeigen eine Synthese, die es so nie zu hören gab, gewissermaßen ein „unerhörtes“ oder „ungehöriges“ Bild. Casanova Sorolla hält seinen Begriff der Zeichnung wie einen Maßstab in das Musizieren, um dessen unbeabsichtigte und nicht intendierte, zeichnerische Momente zu vermessen. Wie schon beim Tanzen erweist sich auch hier, dass dem Spielen einer Partitur, dem Spielen nach einer Notenschrift ein Schreiben eingeschrieben ist, das auf einen Schriftbegriff verweist, der dem Tanz so inhärent ist wie der Musik. So wie man Musik schreiben kann, kann man sie auch lesen oder hören was man liest, ohne ein Wort zu verlieren. Casanova Sorolla ergänzt diese Lektüre, indem seine Notationen ermöglichen, die Musik auch zu sehen. In diesem Sinne sind seine Zeichnungen Phonografien, die sichtbare Qualitäten aus dem Hörbaren herausfiltern und das Spielen eines Musikinstruments selbst mit dem Schreiben einer Partitur identifizieren – mithin als Schreiben einer Mitschrift, deren „Dis-Tanz“ zur Notenschrift den Abstand zwischen der Vorschrift einer Partitur und dem Spielen derselben als deren musikalische Beschriftung vermisst. Die Linien und Bewegungsspuren beschreiben die je individuellen und subjektiven Noten, die den musikalischen

Interpretationen unausweichlich eingeschrieben sind. Darin werden sie nicht nur formal den Strichzügen informeller oder abstrakter Zeichnungen ähnlich, sondern teilen sich mit diesen die Spuren individueller Ausdruckskraft. In diesem Sinne assoziiert Casanova Sorolla den Geigenbogen oder Taktstock mit Stiften und lässt aus der Aufführung eine Aufzeichnung hervorgehen.

In den Arbeiten aus den letzten Jahren erweitert Casanova Sorolla die Bereiche, aus denen er die implizit zeichnerischen Qualitäten von Bewegungen herausschält und dafür jeweils eigene Apparaturen entwickelt. Für den Versuch, die Fahrt einer U-Bahn mit den entsprechenden Beschleunigungen und Bremsungen zwischen den Stationen, mit den Vibrationen und Fliehkräften in den Kurven aufzuzeichnen, hat er eine Kugel auf eine mit Farbpigmenten bestäubte Fläche gesetzt, die durch deren Hin- und Her-Rollen die Bewegungsspuren notierte.

Auf diese Weise entpuppt sich selbst der urbane Alltag als unermessliches Reservoir zeichnerischer Prozesse, die Casanova Sorolla aus diesem herauszu-destillieren beginnt. Der aktuelle Plan, selbst geologische Prozesse

und Bewegungen wie bei Erdbeben auf ihre zeichnerischen Qualitäten hin zu untersuchen, skizziert, wie umfassend Casanova Sorollas Unterfangen reicht, die Welt zeichnerisch zu vermessen.

Durch seinen Begriff von Zeichnung und durch seine Verfahren, für jeden dieser Prozesse die entsprechend geeigneten Filter und Apparaturen zu entwickeln, gelingt es Casanova Sorolla, die verschiedensten (künstlerischen oder alltäglichen) Praktiken und Bereiche in den Entstehungsprozess seiner Zeichnungen zu integrieren. Entsprechend tendiert sein Kunstbegriff dazu, die Vorstellung von einem künstlerischen Werk von der bloßen Ausdruckskraft einer Person zu lösen und das Werk eher als Membran zu verstehen, die kulturelle oder alltägliche Handlungsformen und Prozesse aufzeichnen kann.

Das Bild tritt diesen Prozessen dann nicht als Abbild gegenüber sondern vermittelt sich selbst als deren Produkt. Das Zeichnen ist diesen Prozessen und Praktiken virtuell schon eingeschrieben und Casanova Sorolla aktualisiert sie nur, um daraus Zeichnungen zu extrahieren, die es nun ermöglichen, den verschiedenen Spuren über disziplinäre oder kulturelle Grenzen hinweg zu folgen – mithin den oder die „Dis-Tanz“ zu sehen, die Begriff und Praxis zugleich trennt und verbindet.

CHOREGRAPHIE
OU
L'ART DE DECRIRE
LA DANSE,

PAR CARACTERES, FIGURES
ET SIGNES DEMONSTRATIFS,

Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes
les sortes de Dances.

Ouvrage utile aux Maîtres de Danse & à toutes les personnes qui
s'appliquent à la Danse.

Par M. FEUILLET, Maître de Danse.



A PARIS,

Chez l'Amateur, rue de Bouff, Faubourg S. Germain, à la Cour Impériale.

Et chez MICHEL BAUMEY, dans la grande Salle du Palais,
au Mercure galant.

M. DCC.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

de deux 33

Sarabande a deux dancée par
M. dumoulin l'aîné et M. le Chailou
à l'opéra de Paris



DISTANCE “DIS-DANCE”

—by *Andreas Spiegl*

Is it possible to imagine a dance without a dancer, to formulate such a word as “dance” and yet fail to analyse the distance between dance and dancing, between dance as a mere term and the actual act of dancing, between body language and the act of speaking with one’s body? Is a waltz simply a waltz and does it only reproduce a defined set of steps and movements or is the act of dancing a waltz something in its own right and signifies something that exceeds the dance itself? Does to dance mean to always break away from dance, to emancipate oneself from the defined set of movements in order to express more than what it initially promised?

A necessary distance gets introduced between dance and dancing, which differentiates dance from dancing and enables the dancers to take those dance steps as a starting point and thus approach dance itself while dancing, to dance in order to confront dance and to come to new conclusions after each encounter. In this sense, to dance

means to dance with a dance, to connect with dance, to start off with a dance so as to approach it, to let go of everything else and to let go of the dance, only to pick it up once more and to find stability therein while being oneself again and another one at the same time—with one movement, to simultaneously lead this dance and being led by this dance, finally becoming a dancer by name. This way, the relation of dance and dancer is being characterised by a distance, which serves as a basis for the concept of dance and essentially attributes a “Distance/Dis-Dance” to it. To dance means to address with every movement, every step and every leap this relation of dance and dancer expressed by a “Distance/Dis-Dance.” Without “Distance/Dis-Dance” there would only be the performance of dance steps, but no dancing would take place to express and incorporate what the dance only seems to promise conceptually. Likewise, it is dancing that renders visible the concept of dance, that unfolds to produce the linguistics and body language of dance—the script entering the movement of dance once it wants to be perceived and described as dance. Hence, dancing conveys a concept of dance that it wants to approach and originate from. Dancing is a mode of writing with and in body language—a body script, which follows both the defined word of a sequence of steps or a dance figure as well as an act of drawing, ensuing a sketch while its shapes are not yet defined as an object, sign or word—an illegible hand, albeit clearly regarded as writing

and claiming its own right to language. The script enters the act of dancing as a means of drawing or writing with the body and thus one movement gets connected with the other—similar to a letter sequence, which adds up to a word or a sentence, even if the body script remains illegible and draws from unconventional signs or grammar in order to search for new letters or characters or to integrate phrases from other body languages. Writing is an integral part of dancing—regardless of the writing’s legibility. To write with the body’s script leaves traces or follows a trail, and its pathway is defined by the question as to whether the act of dancing wants to adhere to a written sequence of steps or whether it wants to find a new way of sketching characters. Different body scripts—both legible and illegible—do not only express different forms of dance but emphasise their common ground in writing.

“Choreography” as a term—meaning both “χορεία” (*choroia*, dance) and “γράφειν” (*grafein*, writing)—conflates the concepts of writing and dancing, of script and dance—there is the possibility of recording what is being danced or dancing what has been written down, to understand dance in terms of writing and vice versa. As much there is of a written trace in writing—which makes it possible to read and comprehend what has been written down as well as to track down these traces of thought—as much of a trail is being created by dance in space and time, a trail making sure that a dancer’s movement is succeeded by another, so they correspond and one can elaborate on the other. As different as traces of writing and dancing are to each other as inextricably linked are those traces choreographically by writing.

Casanova Sorolla’s *Choreography Diagrams* (2011–2016) follow this trail jointly created by writing and dancing. He asked dancers to dance on a floor covered by sheets of paper and dusted with color pigments.

Each step saturates the paper with pigments and thus footprints and trails are left, which turn out to be sketches and render visible the “Choreography” of dance. The fine-grain pigments allow for complex imprints and it is possible to tell the faint sanding marks of movements from abrupt turns and twists. Casanova Sorolla’s drawings translate those instances of time and space, disregarded most of the time, into notations. These translations render those traces readable, which the act of dancing has drawn or which it follows according to a defined choreography—you can spot a “waltz” or a Swan Lake inspired “pas de quatre” on this side while there is a short improvisation or solo over on the other side. At one time, you can identify mostly imprints of toes and, at other times, these are traces created by hands and feet, all alluding to a different body language—to a different kind of writing with the body.

When comparing Casanova Sorolla’s work with the first dance notations written down by Raoul-Auger Feuillet, who published his *CHOREGRAPHIE OU L’ART DE DECRIRE LA DANSE* (fig. 1) in 1700, one can clearly acknowledge the synthesis of dance and script that has been in use for centuries now. Not only do Feuillet’s notations make note of the step sequences, but they also describe dance as a mode of writing with the body, to leave traces and follow trails, to sign

over one’s body to a dance. His notations (fig. 2) and Casanova Sorolla’s *Choreography Diagrams* are kindred spirits in that they both make use of writing: Whereas Feuillet’s description of step sequences anticipates the act of dancing, Casanova Sorolla’s notations reveal an act of dancing that leaves traces but also makes visible the script already present within the movements. These traces represent the act of dancing with the script, dancing with the dance. They record the “Dis-Dance,” which differentiates between dancing and dance and still unites them at the same time. In this sense, dancing updates the dance, and this in turn causes the dance both to manifest in space and time and to transcend the moment’s limitations in virtual terms. A “pas de quatre” sequence is literally awaiting to be danced, and if this sequence is being danced it will be updated only temporarily, since it only leaves actual traces, which were already predetermined in virtual terms. “Dis-Dance” is the basic foundation of any relationship between dance and dancing, it defines an indivisible dissimilarity, which makes room for interpretation: to dance a dance inevitably means to interpret. Any step sequence a dance defines has to be performed once more and thus interpreted once more. The dance can represent a *prescript* [Vorschrift], which will be *super-scribed* [beschriften] by each act of dancing.

The discrepancy between *prescript* [Vorschrift] and *caption* [Beschriftung] is no sign of a flawed performance, which does not live up to the imperative. It rather presents itself as an immanent part of the relationship between dance and dancing. Only deviation allows dancing to take place, and dancing can only ever be a subjective and individual task of interpretation. For interpretation labels the *prescript* in deviant terms, *super-scribes* with a fuzzy hand. The notations of Feuillet still focus on the imperative while Casanova Sorolla’s *Choreography Diagrams* turn toward *caption*, toward the actual interpretation and deviation—toward those traces outlined by the interaction of dance and dancing which make for entire sketches, displaying the correlation of prescription and deviant *caption*. Usually, Casanova Sorolla records the process of creating his *Choreography Diagrams* on camera, and the dancers are being filmed in

profile or from above. The videos do not only provide access to the process of creating the sketches, but they also show—apart from the footprints—the bodies and movements not represented by the tracks on the floor. They convey a feeling of time that is not included in the drawings and cannot be included, since these drawings fuse together all moments created by dancing in time and end up with one final moment of simultaneity. The drawings only bear witness to mere trails of movements in time, the successive moments now being represented simultaneously. The transitory elements of movement are transcribed into a durational state by means of these trails. These trails tell of what does not exist anymore and show what once was—they incorporate ephemerality as much as a moment preserving duration. The drawings' synchronous trails create sketches of structures and compositions, structures and compositions which synchronise the singular movements

and steps and give one total impression of the diverse dancing steps, subjugating it to the choreography of one dance piece—constructing one single dance that could never have existed or danced in any way but only exists within this display. At this point, the multiple meanings of “Distance/Dis-Dance” between dance and dancing are not the only elements to interfere, but there are also Casanova Sorolla's artistic interventions: his successful emphasis of the indivisible difference is made possible by his own drawings—the diagram. By means of introducing two different notations of dancing the apparent difference reveals itself immediately. However, his artistic intervention is less interested in investigating the relationship between dancing and drawing or in blurring the limitations of both genres—something Trisha Brown pursued in her *Drawing-Performances* (fig. 3)—than in focusing on the act of including the drawing as membrane or filter in a process during which the drawing filters this process somehow graphically and extricates the movement particles. In this sense, one should not be concerned whether the dancers have drawn his painting, and thus turn out to be the true authors of those sketches, but

one should focus on understanding the drawing as a method of recording and registering processes—perhaps similar to a seismographic instrument, which records earthquakes also graphically. This way, Casanova Sorolla defines a drawing not as mere medium, which allows one to express oneself by drawing, but as an instrument, as a means to record processes featuring graphic qualities. His drawings are recordings of processes and, by intervening throughout these processes, they illustrate a close relation to the aesthetics and history of drawing—something neither intended from these processes nor previously addressed by them in any form. Covering the floor with sheets of paper in order to record the traces of the dance steps can rather be compared to setting up an experiment and a method of analysis, which will extricate the graphic qualities. For this reason, Casanova Sorolla does not interfere in the *Choreographies* of the dance pieces, because it is not about adjusting them in order to create impressive drawings, but it is all about recording the graphic particles inherent in those *Choreographies*. Thus, one could say Casanova Sorolla uses his concept of drawing like a thermometer: to take the graphic temperature of these processes. To use drawing as an instrument to measure and analyse, to filter (previously disregarded) graphic qualities of diverse and heterogeneous artistic processes, is a

key feature of the subject and technique used by Casanova Sorolla in his works. He extricates graphic qualities from genres and processes usually categorised in regard to other disciplines and conventional methods of perception. Although his technical method of recording musical instruments is different to the method used in *Choreography Diagrams*, the subject remains to be similar to his practice of creating drawings from the graphic methods of analysis. The way he used sheets of paper to transform a dance floor into a sensitive filter of movements, the same way he uses small light sources, which are attached to instruments—e.g. applied to a violin bow or to a conductor's baton—and photographed using a long-duration shutter speed, to capture the moving elements and to shine a light on the graphic qualities inherent in those movements. This photographic technique captures the trails of the light sources, and he can then isolate and expose them. The apparent reference to informal or abstract drawings implicates a history of drawing that is simultaneously being remarked upon and kept at a distance. The way the lines are drawn gives no indication of that they are by-products of a mere visual expression. They are rather created by the musical notes, by the movements of the bow, which draws across the strings of the violin or cello. There is an arbitrary relationship between the graphic qualities of the visual

notations and the tonal qualities to which the movements of the bows are solely dedicated. As with the *Choreography Diagrams*, Casanova Sorolla's notations fuse together the temporal successions of the musical notes to end up with simultaneity once again. The successive scores are being translated into an image of concurrency, the temporal progress of a piece is being condensed into a moment's duration. The drawings disclose the matter of a synthesis one has never heard before, a quasi "unheard-of" image. Casanova Sorolla uses his concept of drawing like a measuring rod: measuring the accidental and unintentional graphic moments of music-making. As with dancing, there is an act of writing inherent in the performance of a score, in the performance of a notation. This act of writing implicates a concept of writing that is both present within dance and music. The same way one can notate music, one can also read or listen to what is being read without losing a word. Casanova Sorolla complements this reading session by providing us with notations that enable us to perceive the music visually as well. In this sense, his drawings can be regarded as phonographic measures extricating visual qualities from what is audible. These measures conceive of the act of playing an instrument as an act of writing a score—thus, understanding it in terms of producing a transcript. The difference between the imperative

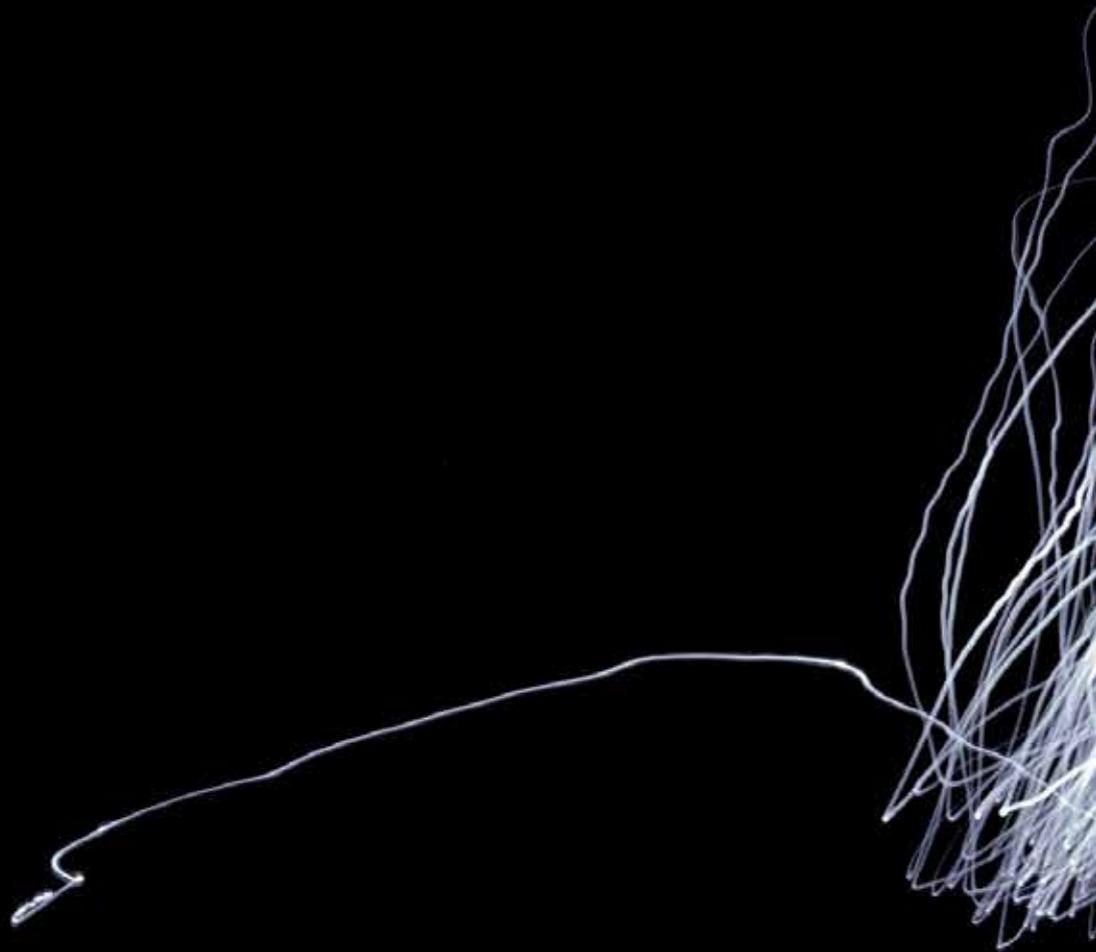
of a score and the performance of this score, as a musical caption, is being analysed in terms of the “Distance/Dis-Dance” between transcript and notation. The lines and trails of movements depict each individual and subjective note, something which is inevitably part of every musical interpretation. This way, they do not only resemble the lines drawn by informal or abstract drawings, but they also share the very same qualities of individual expression. In this sense, Casanova Sorolla conflates the concept of a bow or baton with the concept of a pen and turns the performance into a recording session.

Over the last couple of years, Casanova Sorolla has extended his reach when looking for intrinsic graphic qualities in movements. He has started to design his own special devices. In order to record a trip on the tube, with its acceleration and deceleration between stops and its vibrations and centrifugal forces while turning corners, Casanova Sorolla installed a ball on a platform dusted with color pigments. The movement of the ball, its back and forth, recorded the trails of the movements. This way, even urban everyday life makes for a huge reservoir of graphic

processes, which Casanova Sorolla starts to tap into. His current effort, to analyse even geological processes and movements, such as earthquakes, in regard to their graphic qualities, outlines Casanova Sorolla's immense engagement in surveying our world graphically.

His concept of drawing and his method of designing a suitable filter and device for each of these processes enable Casanova Sorolla to include a diverse range of (artistic and daily) practices and genres in his process of creating these drawings. Accordingly, his concept of art tends to emancipate the vision of a work of art from the sole expressiveness of one person. He understands the work of art rather in terms of a membrane, which is able to record cultural or daily practices and processes. Hence, the image does not take on the shape of a representation in regard to the processes it displays, but it rather

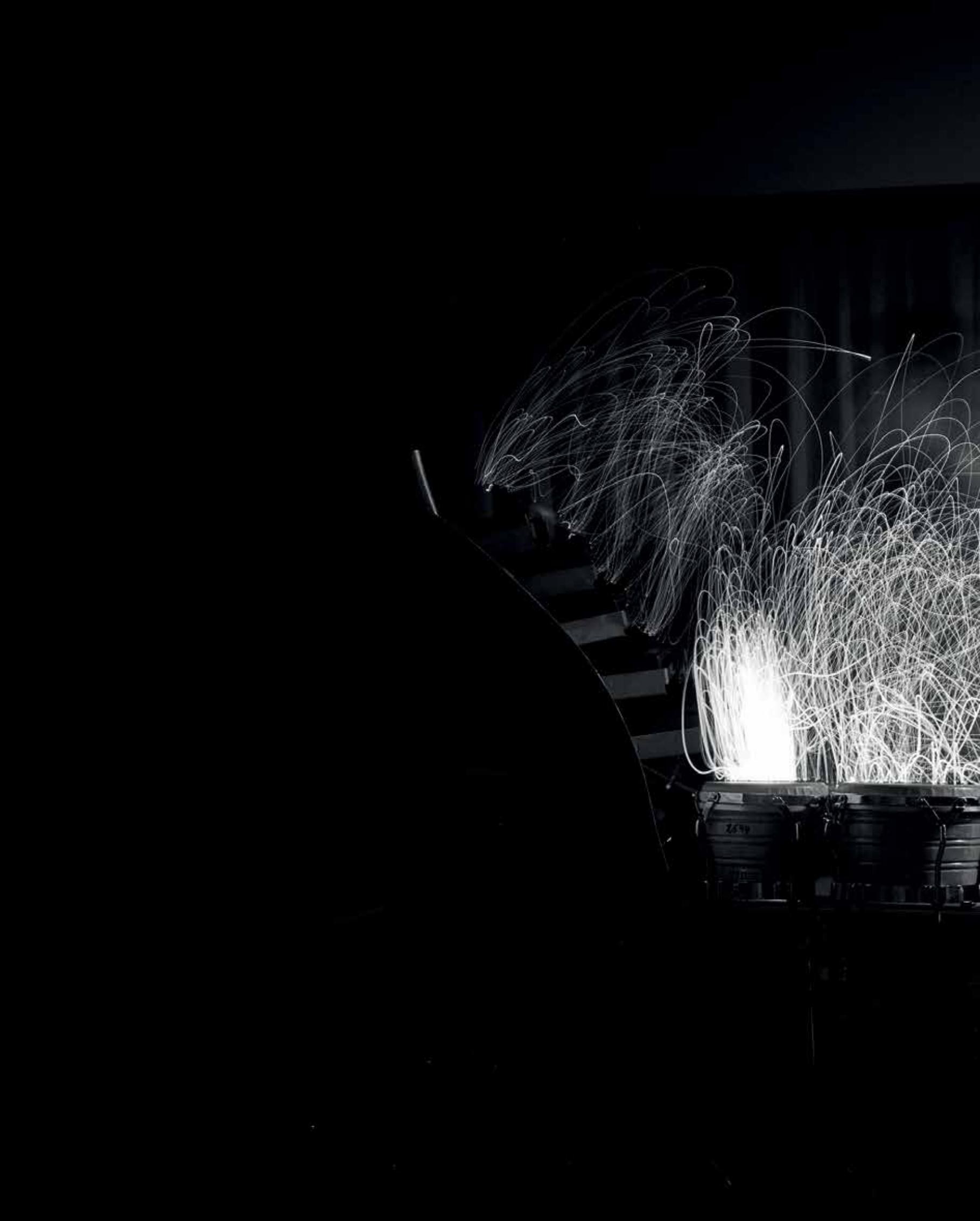
mediates itself as a product of these processes. In virtual terms, the act of drawing is already incorporated by these processes and practices. Consequently, Casanova Sorolla only actualizes these processes in order to extricate drawings. And the drawings make it possible to follow the diverse trails and traces to the ends of disciplinary and cultural demarcations—to look for the multiple meanings of “Distance/Dis-Dance,” a “Distance/Dis-Dance” which separates and unites concept and practice at the same time.











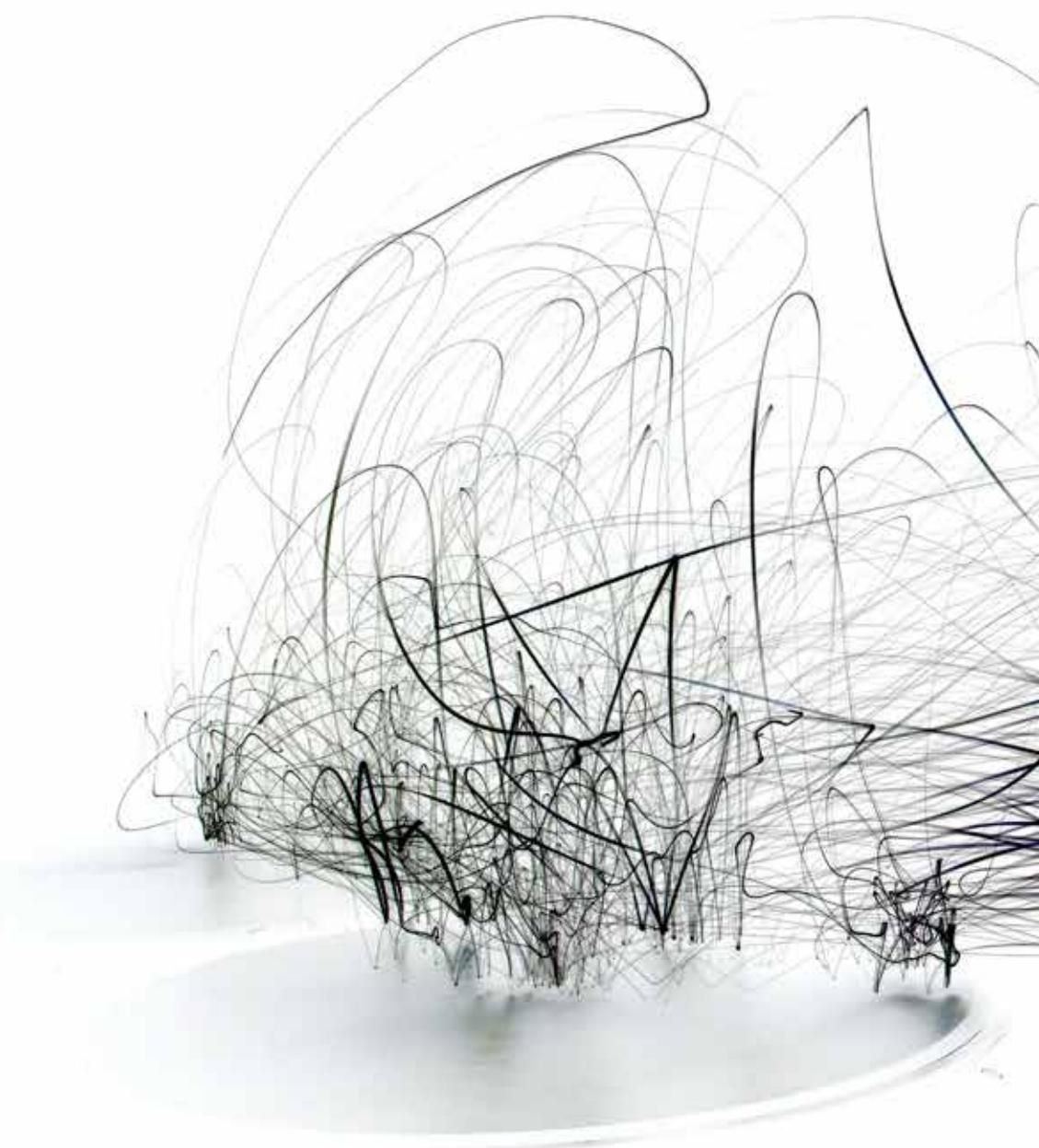


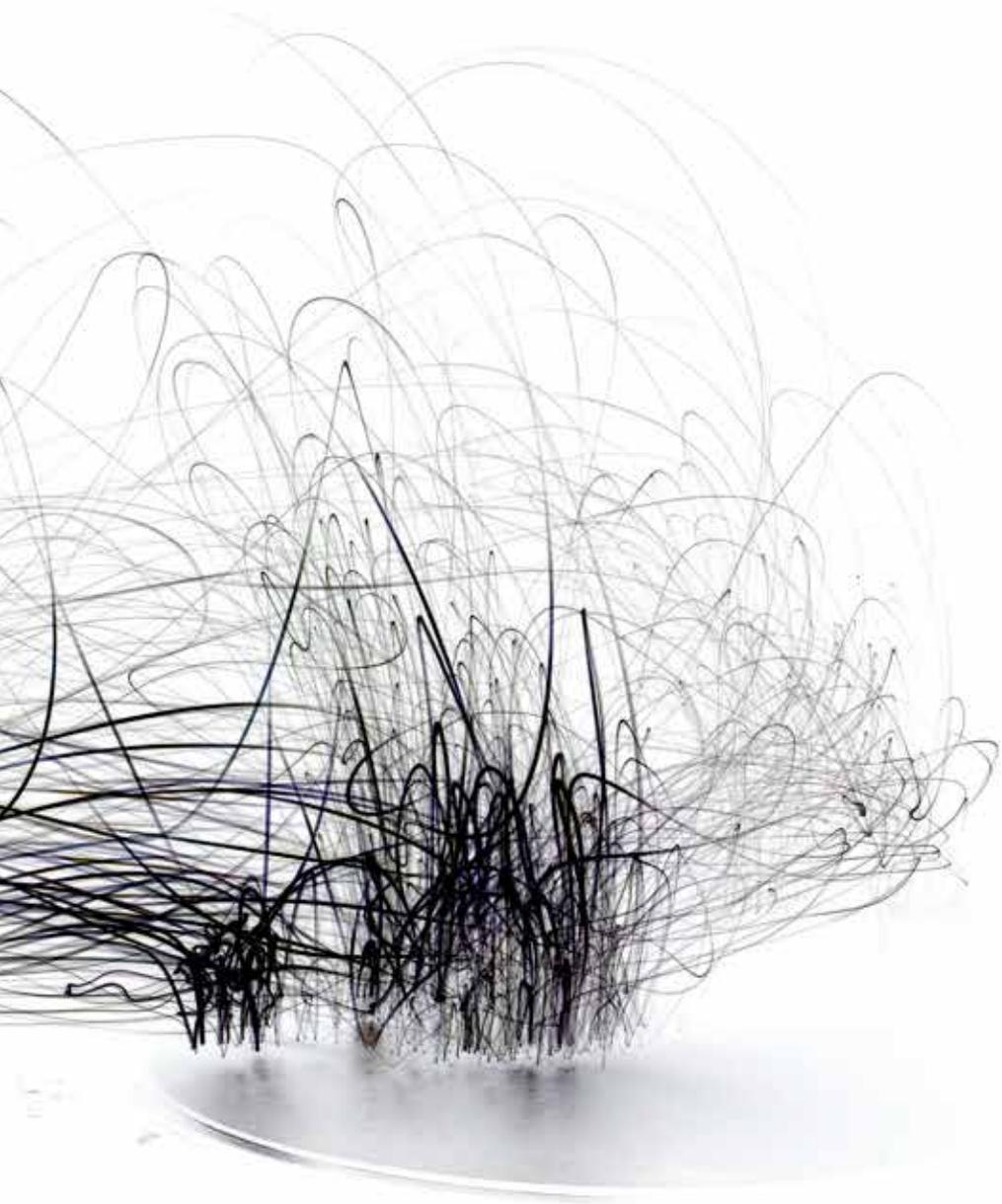








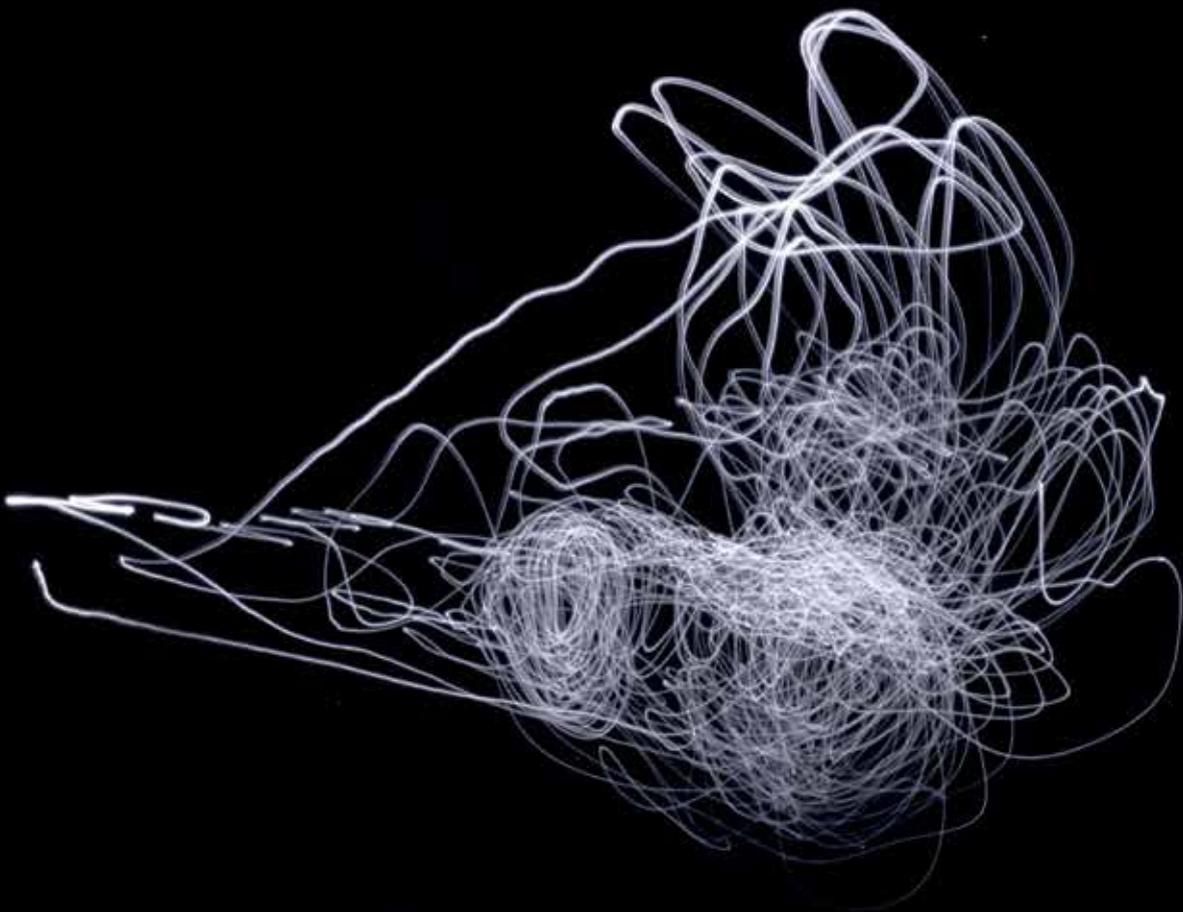






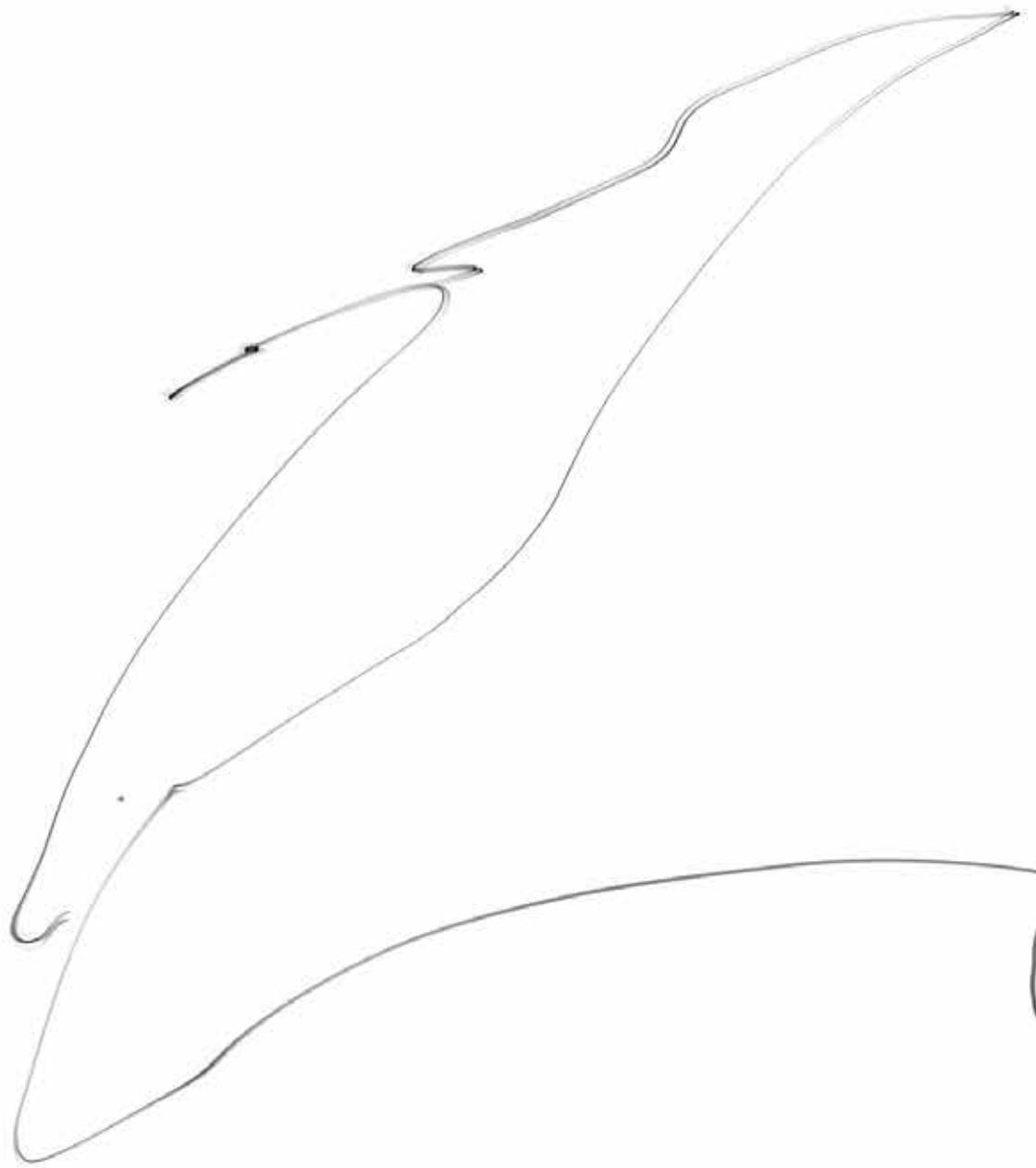








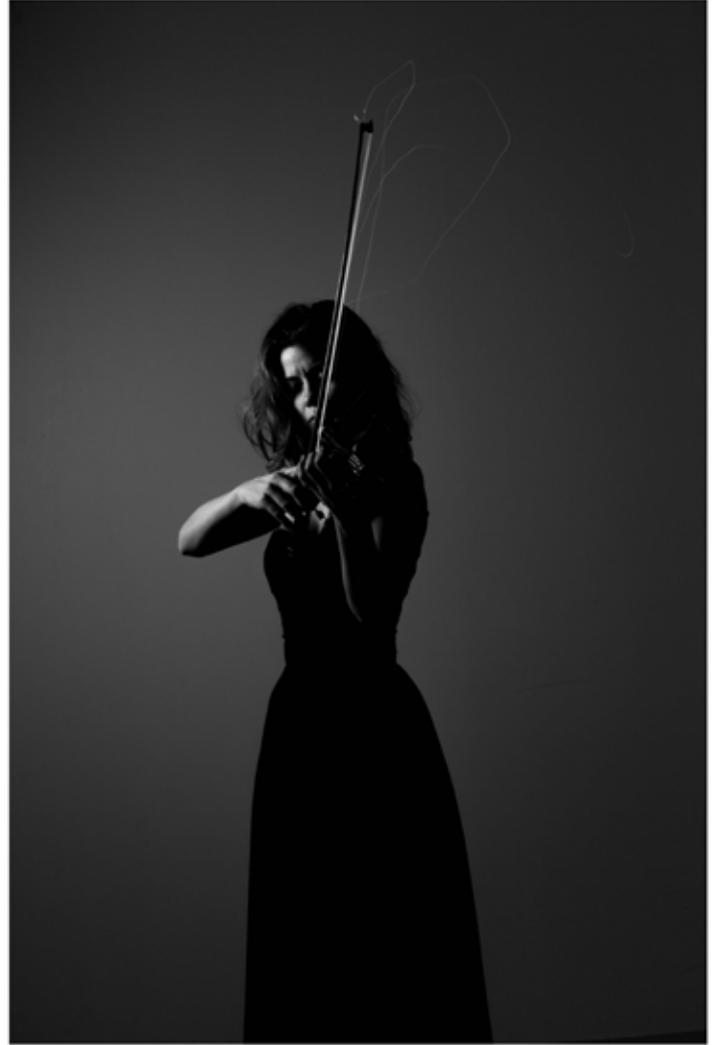




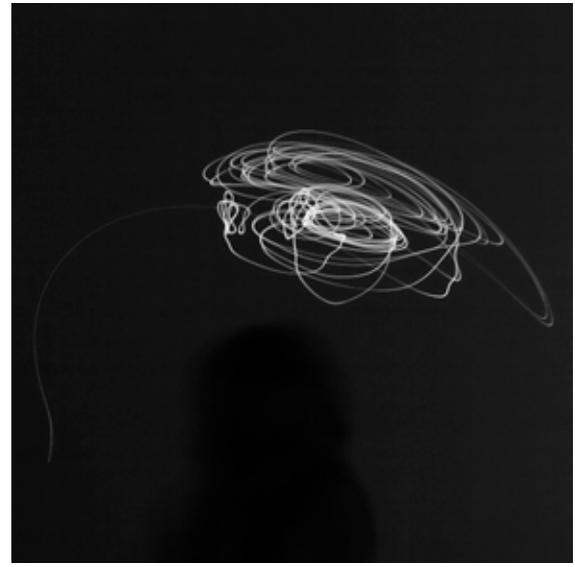
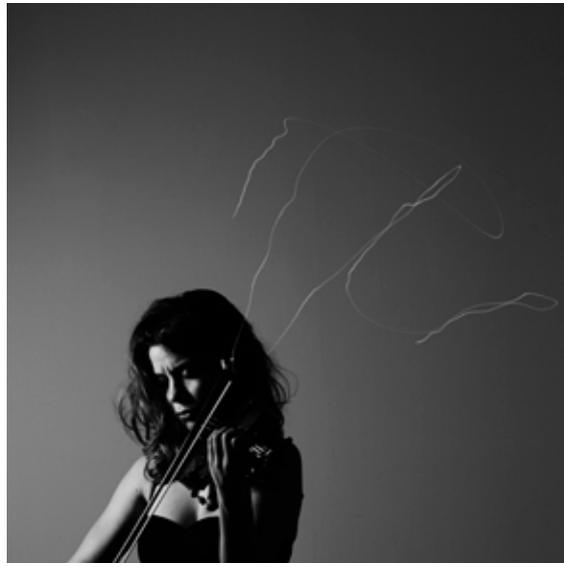




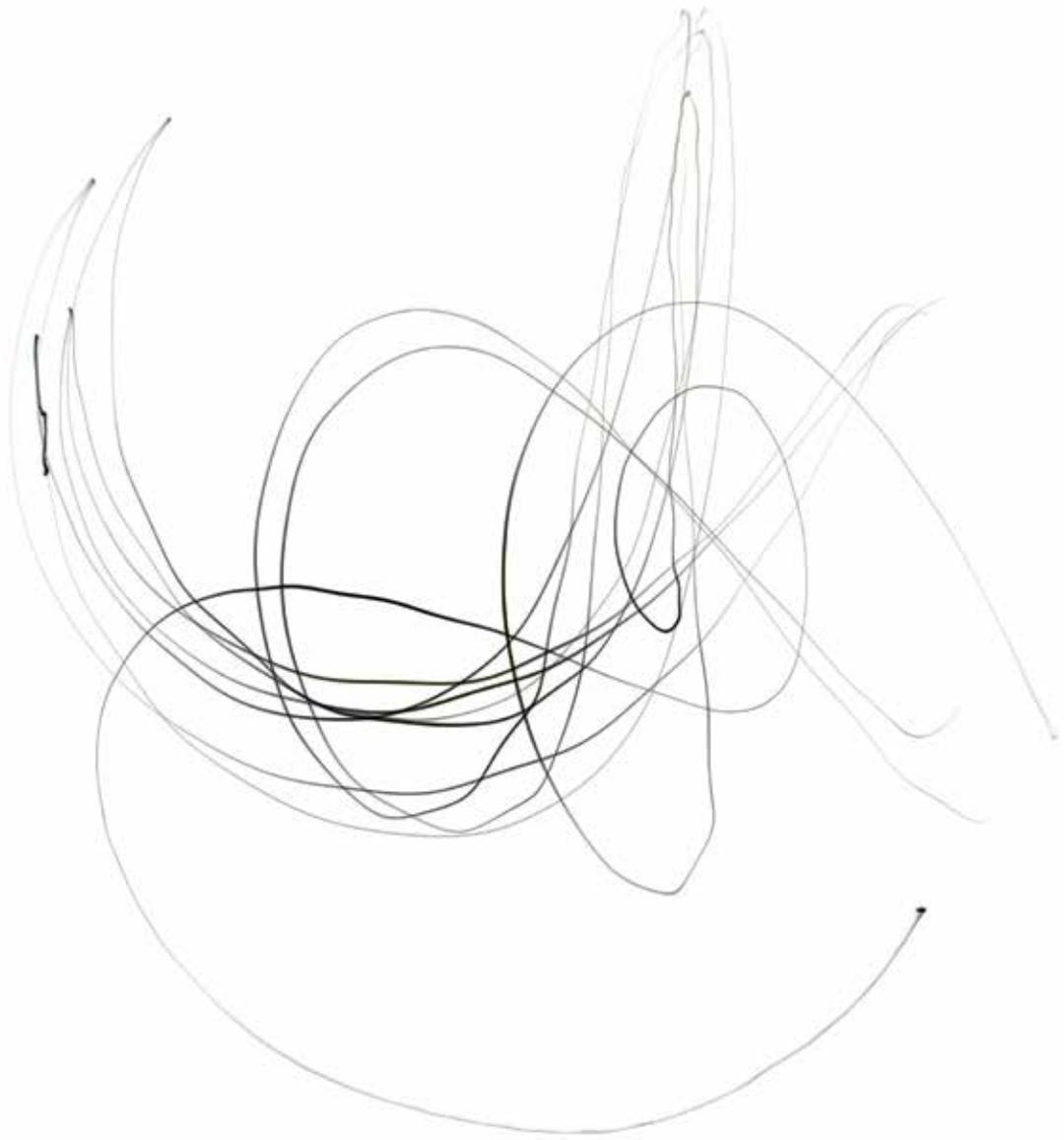




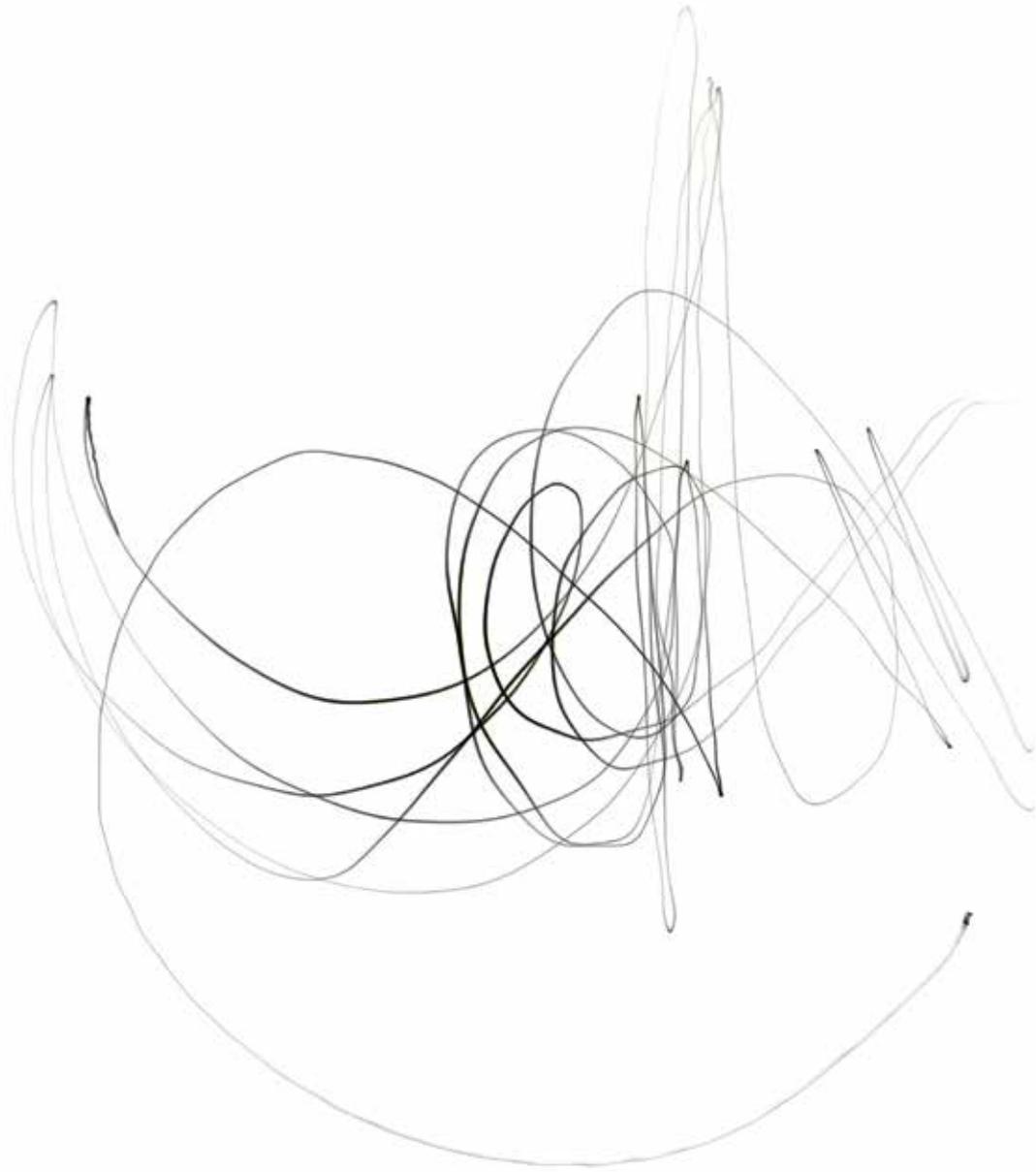


























PERFECCIONÓMETRO

*Papier, Gouache und Naturpigment
Wien 2014*

Performer: Denys Chevevychko

*Paper, Gouache and Natural Pigments
Vienna 2014*

Performer: Denys Chevevychko





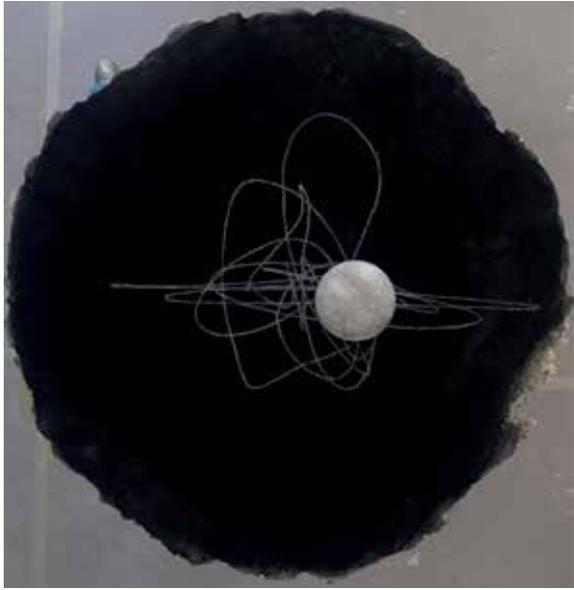


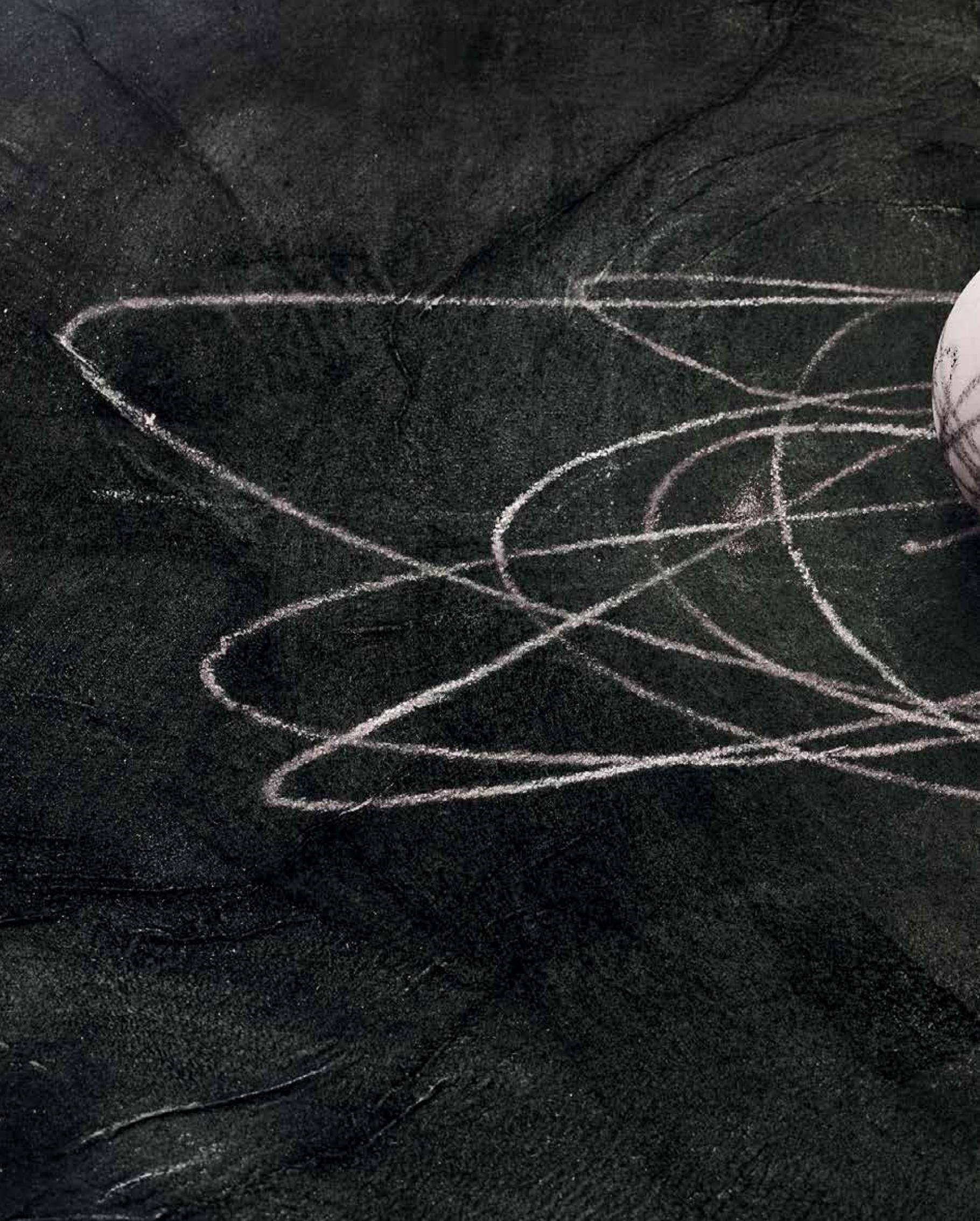






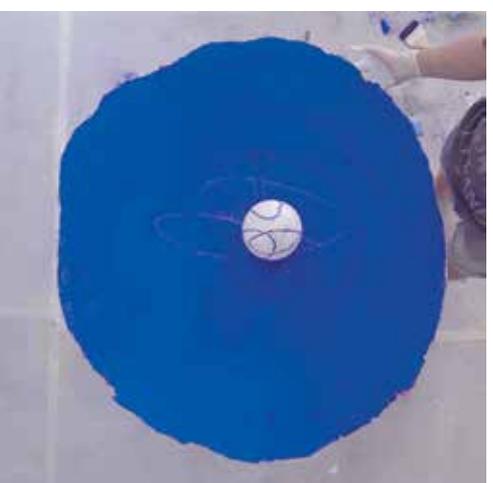
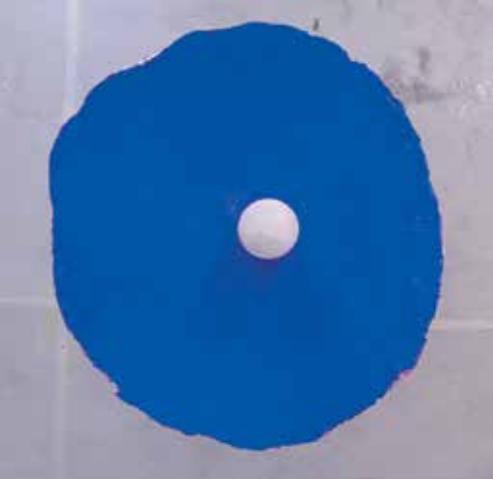


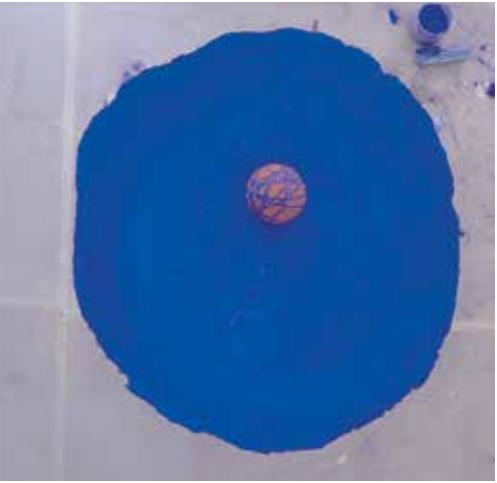
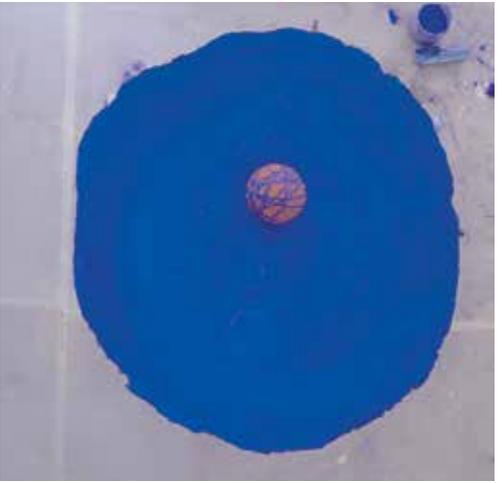
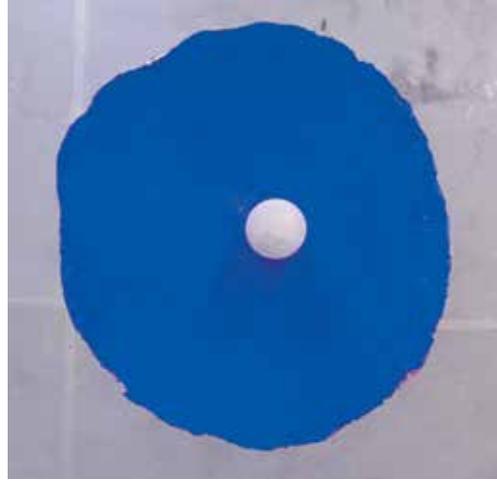
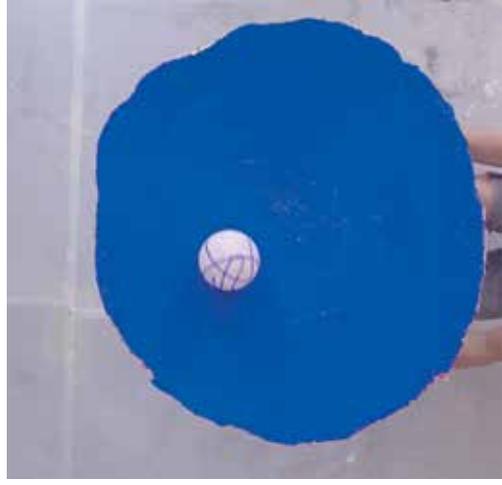


























CASANOVA SOROLLA

*1984 Lima, Peru
since 2000 Vienna, Austria
2001–12 University of Fine Arts Vienna
2006–10 Brazil and Argentina
2013/14 London, GB

COLLECTIVE

2018 Extase, Kunstmuseum Stuttgart
2018 Surla Faille, Sion
2018 Contemporary ArtFair, ZonaMaco, Mexico DF
2017 Körper-Reflexionen, Hospitalhof, Stuttgart
2017 Galerie Michael Sturm, Stuttgart
2017 Contemporary ArtFair, ZonaMaco, Mexico DF
2017 NOPLACE, Lima
2016 PostAG, Vienna
2015 B4 SELECTION, Vienna
2014 Das Medium, Inomo, Vienna
2013 Palais Kabelwerk, Vienna
2013 Vienna Art Week, Das Weisse Haus, Vienna
2013 Das Weisse Haus Resident Artist, Vienna
2013 What is the point, London
2012 Academy of Fine Arts Vienna

SOLO

2016 Artspace, Slovenia
2015 Bäckerstraße 4 Gallery, Berlin
2015 Bäckerstraße 4 Gallery, Vienna
2015 Rotschild, Paris
2014 Le Meridien Artist Space, Vienna
2013 Harmonie Hotel, Vienna
2013 Künstlerhaus Kino, Vienna
2013 Cota, Hippodrome, London
2012 Kunsthalle, Project Space, Vienna
2012 Academy of Fine Arts Vienna
2012 SAPA experience, Vienna
2006 Le Meridien, Artist Space, Vienna

FILM

2014 Sinemadance Ankara, Ankara

INDEX

Intro



ATELIER
Kohlmarkt 9, 1010 Vienna



FIRST TRYOUT CAPOEIRA
Vienna 2011
Paper and Natural Pigment



—
Screenshot, Film 3 min

Diagramas danza



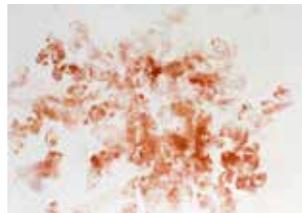
8 SECUENCIAS DE MESTRE BIMBA
350 x 350 cm, Cardboard and
Natural Pigment



—
Screenshots, Film 4 min



MARINERA
2 works 120 x 100 cm, Watercolor Paper,
Natural Pigment



—
Screenshots, Film 2 min



A PASOS
3 x 5 m Paper Installation with Natural
Pigment



—
Screenshot, Film 1 min

Diagramas danza



WIENER WALZER (3 PAIRS)
700 x 700 cm Paper Installation with
Natural Coal Pigment



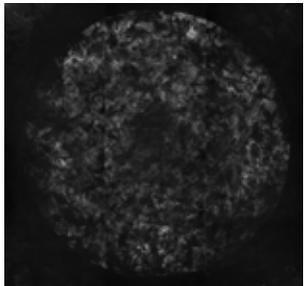
—
Screenshots, Film 3 min



KARADENIZ
600 x 900 cm Paper Installation with
Natural Pigment



—
Screenshots, Film 3 min



MEMORY TO SOMA
400 x 500 cm Paper Installation with
Natural Coal Pigment

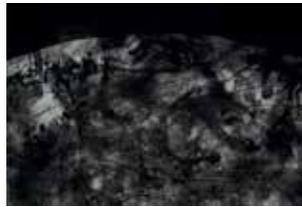


—
Screenshots, Film 6 min

Diagramas danza



MEMORY TO SOMA
Photography Performance



—
Detail



—
Photography Portraits



WIENER WALZER
600 x 500 cm Paper Installation with
Natural Pigment



—
Screenshots, Film 1 min

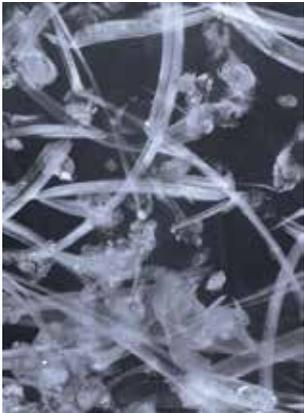
Diagramas danza



HERZBLUME
60 m² Paper Installation with
Natural Pigment
Vienna 2013



—
Dancers of the Vienna State Ballet
Rehearsing, Vienna 2013
Screenshot, Film



—
Detail



—
Screenshot, Film 6 min



PAS DE QUATRE
900 x 1000 cm Paper Installation and
Natural Pigment
Vienna 2013



—
Screenshot, Film 1.30 min

Diagramas danza



—
Live Performance
Photography by Michael Dürr



—
Live Performance
Photography by Michael Dürr



—
Photography by Michael Dürr

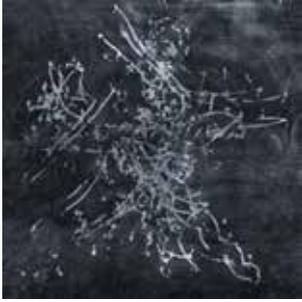


LOVE SONG
300 x 320 cm Watercolor Paper &
Gouache with Natural Pigment
Vienna 2014



—
Screenshot, Film 1 min

Diagramas danza



SILENT CRY
900 x 930 cm Paper Installation
with Natural Pigments
Vienna 2013



—
Screenshot, Film 4 min



SIMASIMETRIC
700 x 700 cm Paper Installation with
Natural Pigments
Istanbul 2014



—
Screenshot, Film 2 min



YUI KAWAGUCHI
340 x 220 cm Paper Installation with
Natural Pigments
Berlin 2015



—
Screenshot, Film

Retratos



MATTEO MAGALOTTI
(State Opera Hanover)
Photography
Vienna 2017



DENYS CHEREVYCHKO
(Principal Dancer Vienna State Ballet)
Photography
Vienna 2016



IRENE GARCIA TORRES
(Vienna State Ballet)
Photography
Vienna 2017



GREIG MATTHEUS
(The Joffrey Ballet)
Photography
Vienna 2017

Retratos



MATTEO MAGALOTTI
(Hanover State Ballet)
Photography
Vienna 2017



JAKOB FEYFERLIK
(Vienna State Ballet)
Photography
Vienna 2016



DENYS CHEREVYCHKO
(Principal Dancer Vienna State Ballet)
Photography
Vienna 2016



MARINA KANNO
(Berlin State Ballet)
Photography
Burgenland 2014

Retratos



JAMIE TROUT
(Independent Dancer)
Photography
Vienna 2015



MARTA DRASTÍKOVÁ
(Czech National Ballet)
Photography
Vienna 2012



ONE LESS DANCER
Clara Soley
Photography
Vienna 2015

Retratos



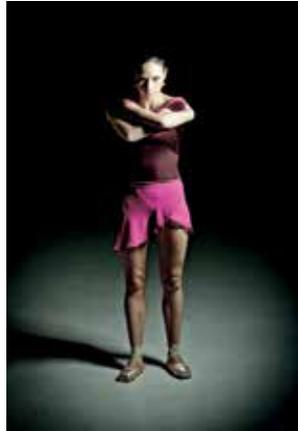
MARTA DRASTÍKOVÁ
(Czech National Ballet)
Photography
Vienna 2012



MARIA YAKOVLEVA
(Principal Dancer, Vienna State Ballet)
Photography
Burgenland 2014



Retratos



LIUDMILA KONOVALOVA
(Principal Dancer, Vienna State Ballet)
Photography
Vienna 2012



LIUDMILA KONOVALOVA
(Principal Dancer, Vienna State Ballet)
Photography
Vienna 2015



MARINA KANNO
(Berlin State Ballet)
Photography
Burgenland 2014



Retratos



REINA SAWAI
(Boston Ballet)
Photography
Vienna 2016



DENYS CHEREVYCHKO
(Principal Dancer Vienna State Ballet)
Photography
Vienna 2016



**MIHAIL SOSNOVSCHI &
LIUDMILA KONOVALOVA**
Photography
Vienna 2016

Posters



MEISTERWERKE DES 20. JAHRHUNDERTS
Vienna 2012



HOMMAGE
Kirill Kourlaev, Nina Poláková & András Lukács
Vienna 2013



MEISTERWERKE DES 20. JAHRHUNDERTS
Vienna 2012

Posters



HOMMAGE
Vienna 2013

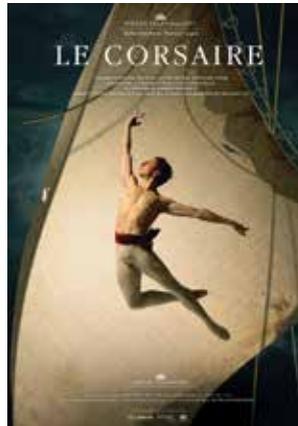
Posters



TANZPERSPEKTIVEN
Vienna 2016



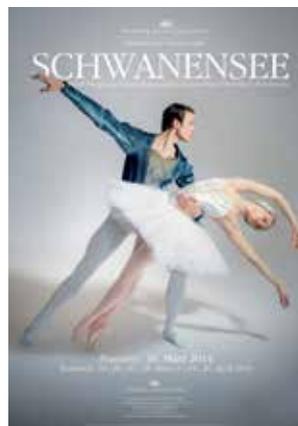
**VERKLUNGENE FESTE
JOSEPHS LEGENDE**
Vienna 2015



LE CORSAIRE
Vienna 2016



CACTI
Vienna 2015



SCHWANENSEE
Vienna 2014

Diagramas Música



LIDIA BAICH
Violin, 1001 Bach
Photography
Vienna 2012



ALEKSANDRA ŠUKLAR
Rebonds B–Xenakis
Photography
Vienna 2015



ALEKSANDRA ŠUKLAR
Rebonds B–Xenakis
Live Performance
Photography
Vienna 2016



Diagramas Música



ALEKSANDRA ŠUKLAR
Timpani, VII Canaries
Photography
Vienna 2015



SOPHIE ABRAHAM
Cello, 15. Abraham “Eye of the Iges”
Photography
Vienna 2012



—
J. Haydn Cello Concerto in D major Opus 101
Photography
Vienna 2013



—
J. S. Bach Suite 1 BWV 1007 G major Prelude
Photography
Vienna 2013

Diagramas Música



PAUCHI SASAKI
Violin
Andes Violin Improvisation
Vienna 2016



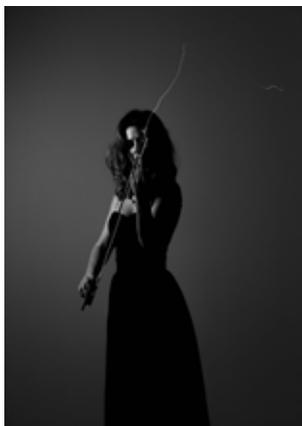
BORIS KUSCHNIR
Violin
Photography
Vienna 2012



Diagramas Música



BORIS KUSCHNIR
Violin, Mozart KV 215
Photography
Vienna 2012



KRISTINA ŠUKLAR
Violin
Photography
Vienna 2013



Violin Practicing Series
Photography
Vienna 2013



KRISTINA ŠUKLAR
Violin
Photography
From left to right:
D1 C4 C2 D3 B2
Tchaikovsky, Violin Concerto in D Major Op. 35, KADENZ
G Major Triad Decomposition
Vienna 2013

Diagramas Música



ANDRES GARCÍA
(Conductor)
4-4 Baton Movements
Photography
Vienna 2016



—
5-4 Baton Movements
Photography
Vienna 2011



—
7-8 Baton Movements
Photography
Vienna 2011



—
(Conductor)
Photography
Vienna 2011

Diagramas Música



ÖDÖN RÁCZ
(Vienna Philharmonics)
Contrabass, Grand Tango
Photography
Salzburg 2018



Physical Captures



PERFECCIONÓMETRO
Paper, Gouache and Natural Pigments
Objects
Vienna 2013



—
Screenshots, Film



—
Screenshots, Film



—
Perfeccionómetro Test



—
Object

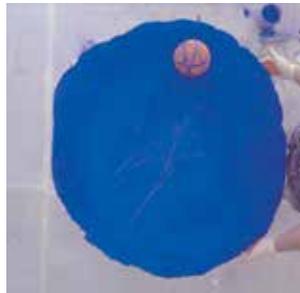
Physical Captures



EPIGRAPHO
Prototype 03
Ceramic Paper and Natural Pigment
Wooden Sphere
Vienna 2018



—
Final Prototype
Ceramic, Cast, Metal, Paper and Natural Pigments
Wooden Sphere
Vienna 2018



—
Screenshots, Film

Physical Captures



EPIGRAPHO
Photography
Vienna 2018



—
Photography
Vienna 2018



—
Photography
Vienna 2018



—
Studio
Vienna 2018

IMPRESSUM / COLOPHON

VERLEGER / PUBLISHER

VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH

IDEE & KONZEPT / IDEA & CONCEPT

Casanova Sorolla

HERAUSGEBER / EDITORS

Casanova Sorolla & Gabrielle Cram

ÜBERSETZER / TRANSLATORS

Gabrielle Cram & Christian Keller

LEKTORAT / PROOFEDITING

Alison Flint-Steiner

DESIGN

Andreina Díaz | Viartco

DRUCK / PRINT

Hans Jentsch & Co GmbH

© Alle Rechte bei den Künstlern & Autoren

© All rights reserved the artist & authors

© Fotorechte bei den Künstlern & Michael Dürr

© Photos rights reserved the artist & Michael Dürr

SPEZIELLER DANK / SPECIAL THANKS TO

A mis padres y mis hermanas

Dr. Louise Kiesling, Andreas & Hubertus Kiesling

Gunter Damisch, Veronika Dirnhofer, Michael Hedwig,

Peter Unterweger

Michael Dürr, Matthias Meissl, Ronald Ernst, Balazs Delbo,
Alexis Forabosco, Richard Szabo, Alvaro & Alonso Luque,
Antonio Vilchez, Andreas Tischer, Alejandro Morales,
Jonathan Ramirez, Marcos Medvedov, Luz Olivares, David
Eisl, Stephen Nguyen, Johann Raunig

GEDRUCK AUF / PRINTED ON

Munken Arctic Paper

UNTERSTÜTZT VON / SUPPORTED BY

Hotel The Harmonie

The Harmonie

VIENNA

VfmK VERLAG FÜR MODERNE KUNST GMBH

Salmgasse 4a

A-1030 Wien / Vienna

hello@vfmk.org

www.vfmk.org

ISBN 978-3-903269-19-4

ALLE RECHTE VORBEHALTEN / ALL RIGHTS RESERVED

VERTRIEB / DISTRIBUTION

Europa / Europe: LKG, www.lkg-va.de

UK: Cornerhouse Publications

www.cornerhousepublications.org

USA: D.A.P., www.artbook.com

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publi-
kation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION PUBLISHED BY THE GERMAN NATIONAL LIBRARY

The German National Library lists this publication in the
German National Bibliography; detailed bibliographic
data is available on the Internet at www.dnb.de.

