

SENSORIAL

WHAT

IF

WE

COULD

FEEL

THE

W

O

R

L

D

AS

PLANTS

DO?

SYMPHONIES

A PROJECT BY
ELISABETH SCHILLING
& COMPANY

COMMISSIONED BY
THÉÂTRES
DE LA VILLE
DE LUXEMBOURG

ISBN
978-2-87996-178-1

OPENINGS 04—06

LA DANSE ABSOLUE 08—11
DES PLANTES

THE ABSOLUTE DANCE 12—15
OF PLANTS

DR. HÉCTOR A. PEÑA,
PHILOSOPHE|PHILOSOPHER

RACHMANINOV-ARABESKEN 16—19
RACHMANINOV ARABESQUES 20—23

DR. PHIL. HABIL STEFFEN ALEXANDER SCHMIDT,
MUSIKOLOGE|MUSICOLOGIST

INTERVIEWS 24—39

DANCE ARTIST MARLA KING IN CONVERSATION WITH EVA MARTINEZ

LA DANSEUSE MARLA KING S'ENTRETIENT AVEC EVA MARTINEZ

THE CREATIVE TEAM IN CONVERSATION WITH CLARA BERROD

L'ÉQUIPE CRÉATIVE EN CONVERSATION AVEC CLARA BERROD

TRANSFORMATIONS 42—47

IAN DE TOFFOLI

1 — BRISTLES

2 — LE DÉTOUR

3 — METAMORPHOSIS

CREDITS 48



théâtre-s
de la Ville de
Luxembourg



LUCILIN

Official sponsor of



DEAR AUDIENCE MEMBER, DEAR READER, DEAR ART LOVER,

Thank you so much for your interest in *Sensorial Symphonies*. It is wonderful to have you among us.

Sensorial Symphonies is a work that has been several years in the making – a labour of love that unites two of my long-held passions: the exuberant music of Sergei Rachmaninov and the rich, often overlooked world of plants.

The seed for this creation was planted in a desire to explore Rachmaninov's music in a contemporary context, a dream I've carried since my teenage years. Alongside that, another fascination took root: the sounds of plants. I first encountered them during a concert at the BBC Proms, London's renowned classical music festival. As a dance student, I had the privilege of hearing John Cage's compositions involving plants, which left a lasting impression.

But how could one possibly bring together Rachmaninov and the mysterious realm of plants? And beyond that, how do we *encounter* plants as sentient beings, rather than as silent objects – a species so often neglected, underappreciated, and objectified in our culture?

We have largely forgotten, or taken for granted, that from plants come our breath, our food, our furniture, our books, our shelter, our medicine, and our inspiration. In a culture driven by consumption and utility, plants are often seen merely in terms of how they can “serve us”. Consider the way we refer to the rainforest as “the lungs of the world” – as if its sole purpose were to absorb the CO₂ we produce.

Emanuele Coccia writes: “The world is above all what plants have known how to make of it. They are the actual makers of our world, although this making is clearly different from any other activity of the living.”

And it is precisely that “clearly different” mode of being that fascinates me as an artist. Artistic expression opens the door to other forms of thought, sensation, and experience. Might dance – ephemeral, embodied, and intuitive – be the ideal art form to encounter the plant world?

One of the key inspirations for *Sensorial Symphonies* was philosopher Michael Marder and his influential book *Plant-Thinking*. In it, he references the Portuguese word *desencontro* – a beautifully untranslatable term suggesting a narrowly missed meeting, a divergence between beings who exist on different wavelengths. It speaks to the difficulty – and the poetry – of connecting across species, across ways of being, across ways of experiencing the world.

Plants invite us to think, sense, and experience the world differently. That invitation lies at the heart of *Sensorial Symphonies*. From it emerges a deeper inquiry: the question of the *we*.

“A flower – both one and many.”

– Michael Marder

A flower is not a single unit but a constellation of florets, each with a certain independence yet bound together. Through their modular growth and radical openness to their surroundings, plants unsettle our notion of individuality. They grow in modules, open and porous, transformed by water, wind, soil, and light. A plant has no clear beginning or end: it is always in exchange, transformed by what passes through it, even as it transforms its surroundings in turn.

The being of plants – *their way of being with* – was a guiding inspiration. Plant-being is defined not by individuality, but by relation. Not as isolated entities, but as what some have called a collective being: an assemblage of multiplicities, of coexistence, of conviviality.

Questions arise: What is this *being with*? Is it a *being-we*? Where does it begin, and where does it end? Is it possible to imagine a *we* that does not depend on inclusion or exclusion?

As Héctor Peña suggests, “Proposing the synonymy between ‘vegetality’ and ‘weness’ is not tantamount to asserting that the true form of plants is ‘we’ or that every ‘us’ must be plant-like. On the contrary, just as plants do not appropriate even their essential vegetality but share it with us — making us we with them, with other animals, and with the cosmos itself — likewise, the *us* becomes, beyond any form of individuality, the consciousness or feeling of a ‘multi-’ or ‘pluri-dividuation’, which rots, grows, bears fruit, and comes to birth without a term.”

In this dynamic spirit, in what Michael Marder calls “a rhythmic turning of the changing into the changed”, reality itself becomes a shared space, woven from relationships in which all sides are transformed by their encounter. To truly participate in reality is to enter this reciprocity — one that is tangible, physical, and embodied, as Andreas Weber reminds us.

I invite you into this world — shaped by your perception, your experience, and your imagination as much as by our creative work.

So many people have worked tirelessly to bring this experience to life. My deepest gratitude goes to our producers, *Les Théâtres de la Ville*, for their belief in the work; to our administrative and backstage teams; to the extraordinary artistic collaborators; and, above all, to you, our audience.

This work lives through your perception.
It lives through our shared encounter.



Welcome to *Sensorial Symphonies*.
Warmly,
Elisabeth Schilling

© thewald (private), Bohumil Kostohryz/Studio Polenta



LA DANSE ABSOLUE DES PLANTES



© Bohumil Kostohryz/Studio Polenta

Dr. Héctor A. Peña,
PHILOSOPHE

Dire qu'une branche, que le pétale d'une fleur, ou qu'une feuille « dansent » peut paraître, en fonction des langues, plus ou moins métaphorique ou figuré. En espagnol, les plantes « se bercent » (*se mecen*) ou « ondulent » (*ondulan*); en anglais, « se balancent », « oscillent » (*sway*) ou « flottent » et « voltigent » (*flutter*) ; en allemand, « se balancent » (*sich wiegen*), « vacillent » (*flattern*), voire « scintillent » (*flirren*). Le mouvement des plantes, parfois, se donne à entendre; une feuille ou bien une branche « bruissent » dans le vent, comme le dit l'italien: elles *frusciano*. Dans cet espace où les sens littéraux et figurés se doublent, se font écho, se mirent et se miroitent l'un sur l'autre, les métaphores et les comparaisons cèdent souvent leur place, fixe ou figée – d'image –, à des mouvements ou des impressions invisibles. Au lieu de l'imagé, on dit et l'on parle du ressenti ou de l'éprouvé. La métaphore devient, se meut en synesthésie, comme dans les onomatopées: ce que l'on voit, cela sonne ou résonne. En arabe, par exemple, le frémissement des plantes se voit comme il résonne dans le mot تَفْعَلْ (*Tahtazz*), et le japonais dit « sarasara » (さらさら) quand les feuilles, soient-elles d'arbre grand ou de petit trèfle, bougent en donnant la sensation de l'écoulement doux et léger de l'eau, du sable fin et souple sous les pieds, ou du tact du papier propice à une écriture facile.

Façons de parler, dirait-on. Manières de voir, de signifier et de communiquer ce qui, après tout, n'est qu'une impression, car, en fait, sauf quelques exemples biscornus, il n'est de plante qu'immobile. Les fleurs, les palmiers et même le court gazon ne bougent point; ils sont toujours, immanquablement, bougés: objets à jamais soumis au mouvement de l'autre. Peut-être, à l'encontre et au-dessus de ces belles expressions idiomatiques, l'étymologie du mot « plante » s'imposerait-elle comme la plante du pied (*planta*) de laquelle il provient, et qui, dans ce sens primitif, incarne ce qui s'enfonce dans la terre, ce qui fixe péremptoirement en mettant à plat ou par terre. Ainsi plantés, les êtres végétaux ne seraient que des moyens – disons – matériels pour la manifestation du mouvement essentiel et souvent imperceptible de ce qui est véritablement (contradictoirement!) animé: les vents, les eaux, les rayons du soleil, les changements du sol... Bizarre logique: quoique vivantes, les plantes, en leur mouvement, seraient redevables d'une animation fatalement étrangère, et assez étrange – l'animation de ce qui ne vit pas.

Mais en revenant aux leçons précieuses des différentes langues, il devrait surprendre que, même si elles rendent tout à fait possible de dire que les plantes bougent ou se meuvent, elles ne le disent jamais. Comme si les langues savaient que le problème n'est pas celui du mouvement des plantes, mais ce qu'elles font en bougeant, en se mouvant. Et aussi, sans le dire, les langues fournissent-elles leur sage avis : personne ne pourra voir une fleur ou un cactus bouger, simplement parce qu'ils ne bougent pas, simplement parce que leur mouvement n'est pas simple (il n'est pas un mouvement tel quel, comme on dit) et parce que, en se mouvant, ils donnent une autre forme à ce qu'ils font, ou plus précisément, à ce qu'ils sont toujours en train de faire. S'il était question de mouvement, il faudrait, à la Aristote, répondre qui ou quoi meut qui ou quoi, et dans cet ordre d'agents et de patients, dans cet enchaînement de causes, la responsabilité (la faute, la dette, la raison, le motif, l'*αἰτία*, selon le mot aristotélicien) des plantes s'avèrerait trop ténue pour en être une. En tant que mouvement, par rapport au vent, aux courants d'eau, aux déplacements de terre, ainsi que de l'ombre et de la lumière, celui des plantes serait fautif, dérivé, invariablement dépendant.

On est maintenant en mesure de le déduire : prises et comprises comme formes sessiles, incapables de se déplacer, les plantes mettent en évidence la forme même du mouvement, ou le mouvement entendu comme forme, c'est-à-dire, comme schéma de la dépendance totale du mu par rapport au mouvant. Mais, si nous mettions – ne fût-ce que pour un instant – entre parenthèses ou, plus radicalement, en question cette forme assignée aux plantes ? Si elles n'étaient pas des formes statiques – ou la forme du statique par excellence ? Et si elles n'étaient pas des formes du tout ? Dans ce cas, indubitablement, le mouvement, lui aussi, prendrait une autre forme, ou perdrait la sienne, en devenant *transformation*. Par-delà, au-delà, ou à travers les formes, il cesserait de décrire et d'expliquer comment une en dépendrait d'une autre pour les mettre en suspens. Rappelons les langues : est-ce bien l'arbre tout entier, ou sont-ce ses branches et ses feuilles, qui prennent les formes du « bercement », de « l'oscillation », de « l'ondulation », du « flottement » ou du « scintillement » ? Quelles parties conforment ces formes-là ? Et où commence et où finit, au juste, une branche, un tronc, une feuille ? Et, après tout, a-t-on jamais vu un arbre comme tel, tout seul, sans petites fourmis,

sans bruyants étourneaux, sans quelque cerf-volant malchanceux, ou sans une fillette fière d'y avoir grimpé... et un littéral et illimité *et cætera* ?

L'affaire est sérieuse : vu et attesté qu'il n'y a aucune partie ni forme d'une plante qui ne soit pas la trace ou le résultat de son mouvement (pensons aux très graphiques – très dansants – arbres qui croissent sur les côtes et les falaises), ou plus précisément, étant donné qu'à la différence, disons, de « notre forme », la forme des plantes est sans cesse à la fois la trace de son mouvement et la transformation de cette trace par le mouvement permanent de sa croissance et par la multiplicité des autres mouvements qui s'y joignent et y interviennent, ne devrait-on penser la forme des plantes comme une sorte de mouvement absolu ? Après avoir bougé, notre forme est dite « en repos » : telle qu'elle est, en soi, identique à elle-même. Celle des plantes, en dépit d'une trop humaine idée de l'évidence, est la forme d'un « bougé » qui ne cesse jamais de bouger. Elle est toujours en mouvement, non pas au rythme de l'autre, mais au rythme de tout autre, c'est-à-dire sans rapport de dépendance envers rien ni personne en particulier. Un mouvement libre, en somme, même à l'égard de l'idée – de l'image – du mouvement. Nous voici devant, ou au milieu de, la danse absolue.



THE ABSOLUTE DANCE OF PLANTS



© Bohumil Kostohryz/Studio Polenta

Dr. Héctor A. Peña,
PHILOSOPHER

To say that a branch, a petal, or a leaf “dances” might sound, depending on the language, more or less metaphorical or figurative. In Spanish, plants *rock themselves* (*se mecen*) or *undulate* (*ondulan*); in English, they *sway*, *oscillate*, *float*, or *flutter*; in German, they *sway* (*sich wiegen*), *waver* (*flattern*), or even *glimmer* (*flirren*). Sometimes, the movement of plants is audible: a leaf or a branch rustles in the wind, as Italian has it – *frusciano*. In this overlapping zone where literal and figurative meanings reflect and refract one another, metaphors and comparisons often give way – not to fixed or frozen images, but to gestures, sensations, and invisible impressions. Rather than calling upon visual figures, we speak of what is felt, what is undergone. Metaphor shifts, moves, becomes synaesthesia – as in onomatopoeia, where what is seen seems also to sound. Arabic, for instance, captures the trembling of plants in a word that resonates both visually and aurally: تَفَعَّلَ (*tahtazz*). Japanese offers *sarasara* (さらさら) when leaves – whether of a towering tree or a small clover – move in a way that evokes the soft flow of water, the fine press of sand underfoot, or the gentle tactility of paper made for effortless writing.

These are ways of speaking, yes – but more than that, they are ways of perceiving, of signifying and transmitting what is, perhaps, only an impression. For in strict terms, aside from a few curious cases, plants do not move. Flowers, palms, even grass do not move on their own; they are moved. They are, unfailingly, the object of another’s motion, forever subjected to an external force. One might recall, against the elegance of idiom, the etymology of the word *plant*: from *planta*, the sole of the foot. The original sense suggests something pressed down, something that fixes itself by laying flat, something embedded in the earth. In this sense, plants are not agents of motion but material supports for the expression of a deeper, more essential movement, one that often escapes perception: the wind, the water, the shifting sunlight, the tremors of soil. A strange logic follows: though they are alive, the movements of plants would owe their existence to something external, something that does not live. Their animation is alien – and alienating – in that it stems from what lacks life.

And yet, returning to the quiet wisdom of language, it is striking that although many languages allow us to say that plants move, they almost never actually do. As if language itself knows: the issue is not *whether* plants move, but *what they do* in moving. Unspoken yet implied, languages offer their discreet insight: no one has ever truly seen a cactus or a flower move, because they do not move simply. Their movement is not straightforward, it is not motion *as such*. And in moving, they do not merely act; they alter the form of their own doing – or more precisely, they continuously reshape the act that defines what they are. Were we speaking merely of motion, we would need to answer, in Aristotelian terms, who or what moves whom or what. But within such a framework of agents and patients, of causes and effects, the responsibility (the fault, the reason, the cause, the debt, the *αἰτία* as Aristotle names it) of plants would be too slight to count. Their motion, in relation to wind, to water, to the play of shadow and soil, would appear secondary, always derived, always dependent.

We are now in a position to draw a conclusion: understood as sessile beings, incapable of relocating themselves, plants paradoxically reveal the form of movement itself. Or more precisely, they disclose movement understood as form: the pure schema of dependence, of the moved in relation to the mover. But what if, even for a moment, we suspended this form? What if plants were not static forms, not even the emblem of the static? And what if they were not forms at all? Then motion, too, would have to change. Or rather, it would have to lose its form, becoming *transformation*. Across, beyond, or through form, it would no longer describe how one thing depends on another. It would hold the relation itself in suspension. Let us return to language, if only for a minute. Is it truly the tree as a whole, or only its leaves and branches, that take on the form of swaying, oscillating, undulating, fluttering, glimmering? Which parts produce these forms? And where, exactly, does a branch begin? Where does a leaf end? After all, has anyone ever seen a tree *as such*, alone, unaccompanied by ants, without starlings, without a stranded kite, without a child proud to have climbed it... and the endless, literal, open-ended *et cetera*?

The matter is not trivial. Seen and known: no part or form of a plant escapes being the trace or result of its movement. Think of those eloquent, almost choreographic trees that grow along coasts and cliffs. More precisely, unlike what we call “our form”, the form of plants is at once the imprint of their movement and its ongoing transformation, shaped by the continuous motion of their growth, and by the countless other forces that join and act upon them. Should we not, then, understand the form of plants as a kind of absolute motion? When we move, we eventually return to rest. Our form becomes still, supposedly identical to itself. But the form of plants, contrary to a very human sense of obviousness, is the form of what is moved, endlessly. Their movement does not follow the rhythm of another, but the rhythm of every other, without depending on any one thing in particular. It is a free movement – even with regard to the idea, to the image, of movement itself. Here we are, before, or within, the absolute dance.



RACHMANINOV-ARABESKEN



© Bohumil Kostohryz/Studio Polenta

Dr. phil. habil Steffen Alexander Schmidt,
MUSIKOLOGE

Warum berührt uns Musik so sehr, auch wenn sie nicht mit Worten verbunden ist, sondern nur aus Tönen oder Klängen besteht? Die Musik kommuniziert mit uns, ohne etwas zu sagen, und doch bedeutet sie etwas.

Oft wurde versucht, dem Geheimnis des musikalischen Erlebens auf die Spur zu kommen. In der Mitte des 19. Jahrhunderts schrieb der renommierte Musikkritiker Eduard Hanslick ein folgenreiches Buch mit dem Titel: *Vom Musikalisch-Schönen*. Hanslick war ein scharfzüngiger Kritiker, der die allgemeinen Vorstellungen gezielt aufs Korn nahm. Er machte sich lustig über jene, die Musik einzig und allein durch Sprachdeutung erklären wollten, was damals und bis heute häufig üblich ist. Hanslick hatte eine andere Vorstellung davon, was uns beim Musikhören so bewegt: tönend bewegte Formen. Das klingt zunächst ein bisschen absurd. Eine Form ist in der Regel ein sichtbarer Gegenstand und bewegt sich auch nicht. Warum sollte eine Form also bewegt sein und dazu noch tönend, also hörbar?

Um seinen kuriosen Gedanken zu veranschaulichen, verglich Hanslick Musik mit einer Arabeske. Das ist nun tatsächlich ein visuelles Gebilde, aber von besonderer Art. Es ist, angelehnt an die mittelalterliche arabische Kunst, ein Ornament, das pflanzenartig erscheint. Verschiedene Linien bilden eine verschlungene Form - eben das Ornament. Und da Musik sich in der Zeit ereignet, also permanent im Fluss ist, denkt Hanslick sich dieses Ornament als tönend bewegte Form.

Eigentlich ist dieser Gedanke nicht so abwegig. Denn wenn wir einem Orchester lauschen und genau zuhören, dann können wir diese Linien verfolgen, nämlich die einzelnen Instrumentalstimmen, die sich gegenseitig annähern, voneinander entfernen, unverhofft verschwinden und überraschend auftauchen. Die Instrumente reagieren aufeinander, sie sind in einer permanenten Kommunikation unterwegs. Wenn wir diesen Zeitverlauf verfolgen, befinden wir uns nicht in einer vermeintlichen Sprache, sondern eher in einem Klangschungel, in etwas Gewächsartigem.

Wenn wir dieses Bild auf die Musik des russischen Komponisten Sergei Rachmaninov übertragen, entsteht ein ganz spezifischer Klangschungel. Oft wurde bemerkt, dass die russische Musik, etwa eines Tschaikowsky oder Stravinsky, etwas sehr Ursprüngliches, etwas Erdiges an sich habe, eine Erdverbundenheit. Sie wurzelt gewissermaßen in der Erde, aus der sie erklingt. Wenn wir Rachmaninovs 2. Klavierkonzert hören, dann scheinen sich am

Anfang gleich schwere Wellen am Strand zu brechen. Und dann gerät anschließend etwas in Bewegung, beginnt etwas zu tanzen, dicke und schwere Klavier- und Streichersaiten vibrieren und senden ihre Tonlinien in den Äther und in die Erde, als würde das Geäst massiger Bäume im Wind der Töne knarren.

Das ist eine Beschreibung von Rachmaninovs Musik, die metaphorisch das Erlebnis einbettet. Was hat das aber ‚wirklich‘ mit Pflanzen zu tun?

Forschungen haben gezeigt, dass Pflanzen Musik hören, oder besser: auf ihre Art sensibel auf Klänge reagieren. Dabei wachsen sie wohl besser. Wenn dem so ist, dann gibt es eine geheime Kommunikation zwischen Klängen und Pflanzen, was im nächsten Schritt eine Verbindung zwischen Musik, Pflanze und Mensch bedeutet. Und vielleicht sind solche Metaphern, wie sie das Hören von Rachmaninovs Musik heraufbeschwören, nicht nur reine Vorstellung, sondern auch Vorbote klanglicher Kommunikation – erste vorsichtige Schritte auf einem Terrain, das wir schon immer als Menschen in uns tragen. Denn wir stehen der Natur nicht fremd gegenüber, wir sind Teil von ihr. Und als Bestandteil kommunizieren wir mit ihr, jenseits eines distanzierten Vermessens, mit unseren Sinnen, unseren Bewegungen, mit unserem Wesen. Die *Sensorial Symphonies* haben sich auf den Weg gemacht, das Abenteuer der Pflanzengespräche zu beschreiten. - Und der Musikkritiker Hanslick hört und schaut verdutzt zu, wie die Arabesken auf allen sinnlichen Ebenen zu leben beginnen.

In den *Sensorial Symphonies* erklingt Rachmaninovs Konzert in Bruchstücken, teilweise bis zur Unkenntlichkeit verkürzt, verzerrt, kontrapunktiert von der Marimba, von Geräuschen und Stimmen der Pflanzen. Und wozu das? Das Aufbrechen von Musik, besonders von klassischer Musik, ist eine Vorliebe der Tanzkunst. Seit der Entstehung des Tanztheaters wurden immer wieder große Werke der Musikgeschichte zerpfückt, fragmentiert und bearbeitet. Aber der Kontext, warum das geschieht, ändert sich stetig. In den 1970er Jahren war es Ausdruck der Revolte gegen das Establishment. Es sollte in diesen großen Werken etwas anderes gezeigt und wahrgenommen werden als nur die Geschlossenheit des Meisterwerkes. Heutzutage geht es bei diesem Aufbrechen mehr und genauer um die Erkenntnis individueller, von Verordnungen befreiter Erfahrungen. In der Öffnung von Rachmaninovs Klavierkonzert nisten sich in der Gegenwart der *Sensorial Symphonies* andere Wahrnehmungen ein, verändert sich die Beziehung von Klang und Körper, die Musik wird zum Gewächshaus

einer anderen, neuen Sensibilität. Und indem das Klavier mit der sehr viel ursprünglicheren Marimba konfrontiert wird, gelangen wir auch klanglich in eine andere Hörwelt, ohne dabei den kompositorischen Bezug zu verlieren. Eine Arabeske, nicht nur der musikalischen Formen, sondern auch in der Verschlingung und Resonanz von Konzert, Körper und Klang. Musik ist nicht ‚nur‘ Ausdruck des Gefühls, sie ist auch Ausdruck des Spürens. Der interaktive Flow in den *Sensorial Symphonies* erscheint nicht so sehr wie eine emotionale Interpretation der Musik, sondern wie ein kleiner Wald, durch den der Wind streift.

Musik, und Klänge allgemein, besitzen die Fähigkeit, nicht nur auf den Menschen, sondern auf die gesamte Umgebung auszustrahlen. In der antiken Sage des Orpheus besänftigt der Sänger das wilde Meer, bringt Tiere und Sterne zum Tanzen. Der zeitgenössische Tanz hat sich in vielen Aspekten von der innigen Beziehung zur Musik losgesagt. Wenn aber die Beziehung von Musik und Tanz in den *Sensorial Symphonies* unter zeitgenössischen Bedingungen des Umwelt-Denkens erneut ins Zentrum gestellt wird, so können wir einen freien Dialog, eine nonverbale Kommunikation gegenseitig erzeugter Resonanzen und Reaktionen erfahren. In den *Sensorial Symphonies* nähern wir uns dem antik-kosmischen Bewusstsein des Musikalischen erneut an und überschreiten die eng strengen ästhetischen Vorstellungen des Konzertbetriebs, indem die klanglichen Resonanzen in den Tanzkörpern zu wuchern beginnen, mit ihnen neue Triebe entwickeln und so einen tönend bewegten Raum im permanenten Werden und Vergehen erzeugen.

Von tönend bewegten Formen Hanslicks waren wir ausgegangen und sind beim tönend bewegten Raum der *Sensorial Symphonies* gelandet. Tatsächlich: Die pflanzenartige Arabeske vollzieht sich auf allen sinnlichen Ebenen, von Klang- und Körperbewegung bis zur Gestaltung von Licht und Geruch. Das aber geht nicht synchron vonstatten. Vielmehr verschlingen sich die jeweiligen Entwicklungen der künstlerischen Ebenen wie die Stimmen der Orchesterinstrumente, kontrapunktisch, reagieren aufeinander, nähern sich an oder entfernen sich: ein dynamisch atmendes Dasein, das so einen arabesko-polyphonen Sinnen-Dschungel erzeugt.

RACHMANINOV ARABESQUES



© Bohumil Kostohryz/Studio Polenta

Dr. phil. habil Steffen Alexander Schmidt,
MUSICOLOGIST

Why does music move us so deeply, even when it is not bound to words but consists only of tones and sounds? Music communicates without speaking. It says nothing, and yet it means something.

Time and again, attempts have been made to understand the mystery of musical experience. In the middle of the 19th century, the renowned music critic Eduard Hanslick wrote an influential book entitled *Vom Musikalisch-Schönen* ("On the Musically Beautiful"). A sharp-tongued critic with a combative mind, Hanslick delighted in undermining prevailing assumptions. He mocked those who insisted on explaining music solely through language, a common practice then as now. Instead, Hanslick proposed a startlingly different idea of what moves us when we listen to music: tonally moving forms. At first this sounds absurd, even nonsensical. A form is usually a visible object, and typically it does not move. Why, then, should a form be moving and moreover be tonal, that is, audible?

To clarify his curious thought, Hanslick compared music to an arabesque. An arabesque is indeed a visual form, but of a special kind: an ornamental pattern, rooted in medieval Arabic art, in which lines curl and interlace like tendrils of a plant. Music, he argued, is such an ornament, but one that unfolds in time, an arabesque not drawn, but sounded, a tonally moving form. And perhaps this thought is not so far-fetched after all. For if we listen carefully to an orchestra, we can follow these lines: the individual instrumental voices approaching each other, moving apart, vanishing unexpectedly, reappearing suddenly. The instruments react to each other; they exist in constant communication. To follow this unfolding in time is not to find ourselves in a supposed language, but in a thicket of sound, something proliferating, plant-like and organic, a sound jungle.

If we carry this metaphor into the music of Sergei Rachmaninov, we enter a particular kind of sound forest. Russian music, whether Tchaikovsky or Stravinsky, has often been described as primal, earthy, rooted in the soil from which it rises. Rachmaninov's Second Piano Concerto seems at first to break like heavy waves upon the shore. Then something stirs, something begins to move, begins to dance: the thick strings and piano chords start to vibrate, sending sonic tendrils both skyward and deep into the soil, like the branches of massive trees creaking in the storm-wind of sound.

This metaphorical description embeds the musical experience. But what, if anything, does it really have to do with plants?

Research has shown that plants do indeed ‘hear’ music – or rather, they respond sensitively to sound in their own way, even growing better in the process. If so, then there exists a secret form of communication between sound and plant life, which in turn suggests a connection between music, plant, and human beings.

Perhaps the metaphors conjured up by listening to Rachmaninov’s music are not mere inventions, but heralds of a genuine sonic communication: tentative steps onto a terrain we have always carried within us. As humans, we are not separate from nature; we are part of it. And as part of it, we communicate with it, not by measuring it from outside, but with our senses, with our movements, with our being.

Sensorial Symphonies pursues this conversation, embarking on an experiment in listening to and with plants. Hanslick, were he present, might look on in astonishment as his arabesques begin to breathe across all the senses.

In these performances, Rachmaninov’s concerto appears in fragments, sometimes shortened beyond recognition, distorted, juxtaposed with marimba and punctuated by the noises and voices of plants. And to what end? The breaking apart of great musical monuments, especially classical ones, has become a signature of dance. Since the emergence of dance theatre, works from music history have been repeatedly dismantled, fragmented, reimagined. Yet the reasons for this have always shifted. In the 1970s it carried the energy of rebellion, a refusal to treat canonical works as if they were untouchable. Today, the gesture speaks differently: it is a turn towards individual experiences freed from constraint, a search for perception ungoverned by authority. In the opening of Rachmaninov’s piano concerto, *Sensorial Symphonies* allows other perceptions to take root. The relation of sound and body is altered; music becomes a greenhouse, a living house of growth for another sensitivity. The piano, confronted with the more elemental marimba, creates a new sonic world, at once alien and familiar, without losing its compositional coherence. An arabesque emerges, not only of musical forms but of concert, body, and sound intertwined. Music, then, is not just emotional expression; it is sensory experience. The interactive flow in *Sensorial Symphonies* does not simply interpret the music emotionally, it creates an entire ecosystem, it becomes like a small forest through which the wind moves.

Music, sound itself, radiates beyond the human, touching everything around it. In the ancient myth of Orpheus, song calms the raging sea and makes animals and stars dance. While contemporary dance has in many respects severed its intimate bond with music, *Sensorial Symphonies* restores that connection to the centre, this time through the lens of contemporary environmental thought. The result is a free, wordless exchange of mutually generated resonances and responses. *Sensorial Symphonies* draws us back to an ancient cosmic awareness of music, transcending the narrow aesthetic confines of concert culture, allowing sound to proliferate within the dancing body, like tendrils reaching out, sprouting new growth. It becomes a space in flux, where forms take shape only to transform again.

We began with Hanslick’s tonally moving forms. Now we find ourselves in a tonally moving space. The plant-like arabesque now extends across every sense, from sound and movement to light and scent. These dimensions do not unfold in unison. Rather, each artistic dimension develops like orchestral voices: contrapuntally, responsively, approaching and retreating in turn. What emerges is a breathing polyphony, a living jungle of the senses.

SENSORIAL SYMPHONIES:

DANCE ARTIST MARLA KING IN CONVERSATION WITH EVA MARTINEZ



Eva:

To start, could you tell us a bit about yourself and how you describe your artistic practice?



Marla:

I'm a dance artist, and more broadly, a creative human. I think it's beautiful how different art forms can interweave and become ways of expressing ideas. I'm also a climate justice advocate, and I work as a facilitator in various contexts. I grew up in Wales and am currently based in London.

© Jason Dimmock, Morgan Shepherd

What kind of dancing are you most interested in?

I'm particularly interested in the relationship between ecology and movement; how the human body can reflect and respond to the natural world, and how that can deepen our understanding of connection and belonging within an ecosystem.

So I'm constantly inspired by nature when creating movement, and I feel fortunate to collaborate with artists who share that curiosity or who are also committed to advocating for important social issues.

What are the points of crossover you're interested in exploring with Elisabeth?

When I first met her, I was struck by the depth of her research into how textures in the body relate to the natural world. That, and her exploration of interdependence and interconnectedness, really resonated with me – as did her focus on the collective. Her connection to music is also something I love. I grew up playing the violin, so I'm very drawn to that part of her practice too.

Is that what made you want to be involved in *Sensorial Symphonies*?

Yes, that was part of it, and also the themes of the work. In a time of ecological and climate crisis, there's something very meaningful about drawing attention to how all these systems are interlinked, and how reliant we are on one another. I'd worked with Elisabeth once before and was curious to explore these ideas further, and to see how she's working to make them accessible to a wide range of people.

When you speak about interdependence, what does that mean to you?

I'd describe it like this: every action has a consequence, because we're constantly interacting with the world around us. There's always a ripple effect, one action leading to another, like a chain reaction. There are feedback loops and subtle exchanges that show how ecosystems can be both fragile and powerful, and how easily they can be disrupted by the choices we make, or fail to make. For me, it's also about challenging the notion of individualism.

What other ideas in this piece speak to you?

One that feels important to me is the idea of vegetal intelligence, the challenge to hierarchies that place

certain forms of intelligence above others. That kind of thinking is rooted in patriarchal and hierarchical systems that disregard other complex, powerful, and wise ways of being.

What I really appreciate about this work is that it shifts perception away from a Eurocentric view that separates humans from nature, or sees nature as inert and objectified. Instead, it invites us to experience the natural world as a living, reciprocal, and dynamic system. And in the face of so much ecological destruction, where extraction and commodification dominate, that feels urgent.

That's why climate justice advocacy is so central to me. It's not separate from my dance practice, it's intertwined with it.

Do you believe that plants can sense, or even feel – at least in a way that's comparable to us?

Yes, I really do. I believe they're sentient and that they feel things – absolutely.

What do you hope audiences will take away from this work?

I hope people will feel more connected to the wider ecology we're all a part of. And that with that connection comes a sense of responsibility, a desire to live in a more respectful, reciprocal relationship with the world around us.

I also hope it encourages a deeper conversation about what we define as beauty.

Anything else you'd like to add?

Yes, something about collectivity. The times we're living through can feel overwhelming, and that can bring a lot of grief. But there's strength in recognising that we're part of something bigger than ourselves. When we care for the communities we're in, when we support each other, it reminds us that we're not alone.

© Bohumil Kostohryz / Studio Polenta



SENSORIAL SYMPHONIES:

LA DANSEUSE MARLA KING S'ENTRETIENT AVEC EVA MARTINEZ



Eva:

Pour commencer, pourriez-vous nous parler un peu de vous, et décrire votre pratique artistique ?

Quel type de danse vous intéresse ?



Marla:

Je suis artiste en danse, mais aussi créatrice au sens large. Je trouve magnifique la façon dont les arts peuvent s'entremêler et s'exprimer par différentes formes. Je suis aussi militante pour la justice climatique et facilitatrice dans différents contextes. J'ai grandi au Pays de Galles et je vis actuellement à Londres.

Je suis vraiment intéressée par les liens entre l'écologie et le mouvement dans le corps humain, et par la manière dont cela peut approfondir notre compréhension de notre interconnexion et de notre appartenance à un même écosystème.

Je suis donc toujours très inspirée par le monde naturel lorsque je crée des mouvements, et je suis très reconnaissante de travailler avec de nombreux artistes qui partagent cette curiosité ou qui cherchent eux aussi à défendre des questions sociales importantes.

© Jason Dimmock, Morgan Shepherd

Et quels sont les éléments de mélange ou de croisement que vous souhaitez explorer avec Elisabeth ?

C'est donc pour cela que vous avez dit «oui» à participer à cette œuvre, *Sensorial Symphonies* ?

Quand vous dites que vous vous intéressez à l'interdépendance, qu'entendez-vous par là ?

À quelles autres idées touchez-vous dans ce travail ?

Je pense que lorsque je l'ai rencontrée pour la première fois, c'était la profondeur de ses recherches sur les textures du corps issues du monde naturel. Et aussi, l'exploration de l'interdépendance et de l'interconnectivité. Cela m'a vivement interpellée, ainsi que la notion de collectif. Et le lien avec la musique aussi, j'adore la musique, j'ai grandi en jouant du violon et je m'intéresse beaucoup à cette dimension de sa pratique également.

Oh, je pense que oui. Il y a aussi les thèmes de l'œuvre, à une époque de crise climatique et écologique, il y a quelque chose qui nous ramène vraiment à l'interconnexion de tous ces systèmes, à notre interdépendance. J'étais intéressée par l'idée d'aller plus loin, ayant déjà travaillé avec Elisabeth, et par la façon dont elle s'efforce de rendre ces informations accessibles à un large public.

Alors oui, je la décrirais comme l'idée selon laquelle chaque action a une conséquence, parce que nous interagissons avec une grande partie du monde qui nous entoure. Il y a donc toujours un effet domino, une réaction en chaîne, des boucles de rétroaction, et toutes ces choses qui nous donnent une idée de la fragilité et de la puissance de nombreux écosystèmes, facilement perturbés par les choix que nous faisons ou ne faisons pas. Pour moi, cela remet aussi en question la notion d'individualisme.

Je pense qu'il y a quelque chose dans l'intelligence des plantes qui remet en question l'idée qu'une forme d'intelligence dominante soit plus importante qu'une autre. Cette idée est très ancrée dans des structures patriarcales et hiérarchiques qui tendent à écarter d'autres manières d'être incroyablement sages, complexes et puissantes. Ce que j'apprécie vraiment dans ce travail, c'est qu'il propose un changement de perception, en s'éloignant de cette vision très eurocentrique qui sépare l'humain de la nature, qui réduit la nature à un objet plutôt qu'à un système

vivant, complexe, fluide, réciproque, qui nous offre aussi énormément. Je pense que lorsque nous vivons une période de destruction écologique aussi importante, nous ressentons fortement l'exploitation et la tendance à réduire en marchandise ce qui est en réalité un système vivant, qui respire.

C'est pourquoi, pour moi, la défense de la justice climatique est si importante dans ma pratique artistique et ma pratique de la danse.

Croyez-vous que les plantes puissent ressentir et avoir ce que nous appellerions des sentiments, ou l'équivalent, car c'est un terme assez humain, n'est-ce pas ?

Oui, je crois vraiment qu'elles sont sensibles et qu'elles ressentent des choses. J'en suis convaincue.

Qu'espérez-vous que le public retienne ? Quel est votre espoir pour cette œuvre ?

J'espère que les gens s'ouvriront aux façons dont ils sont reliés à l'écologie dont nous faisons partie, et j'espère que cela leur donnera un sentiment de responsabilité quant à la manière dont nous pouvons vivre en meilleure relation avec le monde dont nous faisons partie. J'espère également que cela ouvrira une conversation plus profonde sur ce qu'est la beauté.

Autre chose ?

J'aimerais ajouter une réflexion sur la collectivité. Il y a des moments où le contexte dans lequel nous vivons peut sembler accablant à bien des égards, ce qui peut provoquer un grand sentiment de tristesse. Je pense qu'il y a quelque chose à gagner à reconnaître que l'on fait partie de quelque chose de plus grand que soi-même. Prendre soin des communautés auxquels on appartient et savoir que nous pouvons nous soutenir les uns les autres. Que nous ne sommes pas seuls.

© Bohumil Kostohryz / Studio Polenta



SENSORIAL SYMPHONIES:

THE CREATIVE TEAM IN CONVERSATION WITH CLARA BERROD

They shape the sonic and the visual world – not only on stage, but behind the scenes. In *Sensorial Symphonies*, set and costume designer Ágnes Hamvas and composer Pascal Schumacher take inspiration from the vegetal plant kingdom. We asked them four questions – and received two very different, yet complementary, responses.

Ágnes Hamvas is a set and costume designer for theatre and film, with exhibitions in renowned galleries. For *Sensorial Symphonies*, she created designs born of research, material exploration, and ecological sensitivity – poetic spaces that invite movement and imagination to weave together ideas of vegetality and interconnection.

Pascal Schumacher is a vibraphonist, composer, conductor, and sound director known for his expressive fusion of classical and electronic music. For *Sensorial Symphonies*, he created an unprecedented fusion: a deconstruction and reconstruction of Rachmaninov's *Piano Concerto No. 2*, interwoven with the Plant Orchestra – an assemblage of direct plant sounds gathered from around the world – and a new composition for solo marimba, forging a bridge between two seemingly opposing realms.



Clara:
What was the very first idea, sound, image, or feeling that came to mind when you began working on *Sensorial Symphonies*?



Ágnes:
The first image was of the weeping willows by the river where I grew up. The sound of the hanging branches in the wind and the music of Rachmaninov were a perfect match and inspired the idea of uniting structure and sensuality in the stage design.



Pascal:
The first impulse was atmospheric. I had an inner image of a forest in the early morning, quiet, damp, full of tension. From this emerged a soundscape that evokes rather than explains, leaving space for personal interpretation.



© Bohumil Kostohryz

Which aspect of plant life – growth, scent, texture, or form – most inspired you, and how did you translate that into your work?

I was particularly inspired by texture and form. The reasons for this are mostly subconscious, as if these shapes trigger an internal resonance. All the images – whether memories, observations, or simply those found in the many books I explored during research – came together into something concrete.

What fascinated me most was growth; the slow, often barely perceptible process of unfolding. At its heart lies the search for the ideal form, as one observes in plants. A form that unfolds organically, grows harmoniously, and remains both functional and aesthetically balanced. I see this natural equilibrium as a parallel to the process of creating the piece.

Musically, these processes are reflected in motifs that gradually transform and interweave, giving rise to an organic development.

Elisabeth and I worked to find a form that honours dance, music, tension, and dramaturgy. In interplay with Rachmaninov's piano piece, the goal was to create a balanced counterpart that enters into dialogue without overpowering.

What was the biggest challenge you faced in developing the costume and set design – or the sound composition – for *Sensorial Symphonies*?

The biggest challenge was to combine functionality with sensuality. A costume must offer freedom of movement and support, while also appealing aesthetically and expressing something of the performance's inner world. Balancing those needs was challenging yet rewarding.

For me, it was bringing together Rachmaninov's piano piece, live played marimba solos and plant sounds into a coherent whole. Not a collage, but a unified sonic world. It was a constant balancing act: knowing when to structure and when to restrain, when to offer impulses and when to hold back.

Which part of the creative process brought you the most joy – and why?

The most joyful part for me was the research phase, because at that stage, infinite possibilities are still open. Everything is conceivable; every direction seems possible. You gather, connect, allow yourself to be surprised. That openness is the most poetic part for me.

What brought me the most joy was the trusting collaboration with Elisabeth. I loved how we could focus on small details, then quickly zoom out to see the wider structure. We explored sound ideas in space, in dialogue with the dance, and I enjoyed experimenting in the studio, testing textures, proportions, and silence. Sometimes, everything suddenly fits – those are beautiful moments.

SENSORIAL SYMPHONIES:

L'ÉQUIPE CRÉATIVE EN CONVERSATION AVEC CLARA BERROD

Ils façonnent l'univers sonore et visuel, non seulement sur scène, mais aussi en coulisses. Dans *Sensorial Symphonies*, la scénographe et costumière Ágnes Hamvas et le compositeur Pascal Schumacher s'inspirent du monde végétal. Nous leur avons posé quatre questions... et recueilli deux réponses très différentes, mais complémentaires.

Ágnes Hamvas est scénographe et costumière pour le théâtre et le cinéma, et a exposé dans des galeries de renom. Pour *Sensorial Symphonies*, elle a imaginé des décors et des costumes issus de recherches, d'explorations matérielles et d'une sensibilité écologique – des espaces poétiques qui invitent le mouvement et l'imaginaire à tisser ensemble des idées de végétalité et d'interconnexion.

Pascal Schumacher est vibraphoniste, compositeur, chef d'orchestre et directeur du son, connu pour sa fusion expressive entre musique classique et électronique. Pour *Sensorial Symphonies*, il a créé une combinaison inédite : une déconstruction et reconstruction du Concerto pour piano n° 2 de Rachmaninov, entremêlée au Plant Orchestra – un assemblage de sons de plantes enregistrés à travers le monde –, ainsi qu'une nouvelle composition pour marimba solo, établissant un pont entre deux univers en apparence opposés.



© Sophie Delhaye, Brigitta Weizenegger, Fredrik Altinell

Clara :
Quelle a été la toute première idée, le premier son, la première image ou le premier sentiment qui vous est venu à l'esprit en commençant à travailler sur *Sensorial Symphonies* ?

Ágnes :
La première image a été celle des saules pleureurs au bord de la rivière où j'ai grandi. Le son des branches dans le vent et la musique de Rachmaninov se répondaient parfaitement et m'ont inspirée l'idée d'unir structure et sensualité dans la scénographie.

Pascal :
La première impulsion a été atmosphérique. J'avais l'image intérieure d'une forêt au petit matin : calme, humide, pleine de tension. De là est née une texture sonore qui ne décrit pas mais suggère, laissant place à l'imagination de chacun.



© Bohumil Kostohryz

Quel aspect du monde végétal – la croissance, le parfum, la texture ou la forme – vous a le plus inspiré, et comment cela s'est-il traduit dans votre travail ?

Ce sont surtout la texture et la forme qui m'ont inspirée. Les raisons de ce choix relèvent plutôt du subconscient, comme si ces formes éveillaient un écho intérieur. Toutes les images – souvenirs, observations ou simples trouvailles parmi les nombreux livres consultés pendant mes recherches – se sont assemblées pour donner corps à une idée précise.

Ce qui m'a le plus fasciné, c'est la croissance, ce processus lent, souvent imperceptible, de déploiement. Au cœur de ce processus réside la recherche de la forme idéale, comme on peut l'observer chez les plantes : une forme qui se développe de manière organique, harmonieuse, tout en restant fonctionnelle et esthétiquement équilibrée. Je perçois cet équilibre naturel comme un parallèle avec la création musicale.

Musicalement, ces processus se traduisent par des motifs qui se transforment et s'entrelacent progressivement, donnant lieu à un développement organique.

Avec Elisabeth, nous avons cherché une forme qui rende justice à la danse, à la musique,

Quel a été le plus grand défi dans la conception des costumes et des décors – ou dans la composition sonore – de *Sensorial Symphonies* ?

Le défi principal était de concilier fonctionnalité et sensualité. Un costume doit offrir liberté de mouvement et maintien, tout en étant esthétique et porteur de sens. Trouver ce juste équilibre a été exigeant, mais enrichissant.

Pour moi, il s'agissait de réunir la pièce de piano de Rachmaninov, les passages de marimba joués en direct et les sons naturels en un ensemble cohérent. Non pas un collage, mais un univers sonore unifié. Il fallait constamment ajuster l'équilibre : quand apporter de la structure et quand faire preuve de retenue, quand impulser et quand se contenir.

Quelle partie du processus créatif vous a procuré le plus de joie, et pourquoi ?

Ce que j'ai trouvé le plus réjouissant, c'est la phase de recherche, car à ce stade, tout reste possible. On rassemble, on relie, on s'émerveille. Cette ouverture est pour moi la dimension la plus poétique.

Ce qui m'a apporté le plus de joie, c'est la collaboration de confiance avec Elisabeth. J'ai adoré notre capacité à entrer dans les détails puis à prendre du recul pour embrasser la structure d'ensemble. Nous avons exploré des idées sonores dans l'espace, en dialogue avec la danse, et j'ai pris plaisir à expérimenter en studio, tester des textures, des proportions, le silence. Parfois, tout s'assemble soudainement : ce sont des instants magiques.



TRANSFORMATIONS

Ian De Toffoli,
WRITER

1 — BRISTLES

I feel the wind shaking my frail stem, I resist, I do not let myself be pushed around, he takes a breath, angrily, and blows harder, and this time I can't help it, I can no longer hold on, my pappus trembles, my little porous tuft of smooth, dentate, barbed, feathery, downy bristles begins to stir, my stem bends and sways back and forth and then - pop - gives way, disarticulates, disengages, and my 106 bristles release their grip, the stable bubble they had formed bursts and detaches itself from the body of my seed.

One by one, the feathery bristles slip on the ascending air currents and are carried away and I hear their little laughs and their cries of joy, and it fills me with pride, yes, I know their thirst and pressing need for freedom, to spread, the most daring of them sometimes being able to reach several kilometres, and there are even stories whispered between dandelions in this field that some bristles have managed to cross the oceans on particularly favourable winds.

Today, I am satisfied to see them fluttering for several tens or hundreds of metres, perhaps to the next field, in hopes of founding a new community of flowers, or to join those that are already in place. I see them twirling, rising, falling, whirling, swirling and spinning and turning on themselves, fluttering more than flying, undulating through the air like waves on a sea, revelling in the caress of the warm zephyr.

Close to a hundred delicate bristles have already touched down, have already landed on the ground or in the tussocky grass of a meadow; others cling to a tree trunk, still more adventurous ones land on the

red back of a fox, riding it for long distances before disappearing into its den, or on that of a dog pulling at its master's leash, or are caught in the wings of a frail sparrow or a curious blackbird that had come to peck at some tasty earthworms and now rise to the sky and disappear from my sight.

Far away, a strange bristle refuses to descend, it pushes forward, it clings to the slightest breeze, climbs, rises to a nearby stream, it heads for the house at the edge of the path, that stocky building with the large square garden my ancestors have known for generations. I see a door open and a small human being step outside, a little girl, still a young child, who smiles and holds up her chubby little hands, perhaps it is the very first time she discovers how spring brings life back into the world, pushes up from the soil, adorns the land with our most beautiful blooms, perhaps she feels the same joy as we do at the beginning of each new cycle, when the subsoil begins to stir, when the earth draws its first long breaths after its cold sleep, when its fertile bosom rises languidly towards the rays of a closer sun, and the bristle, in a final forced spurt, in a final voluptuous leap, now heads towards the girl, hangs over her for a moment, performs a graceful pirouette above her little head, pivots, then drops, all at once, as if charged with new energy, lands gently on her nose, before being inhaled with a sudden snort.

For three seconds, nothing happens. Then, a big sneeze. And a second one. And a third. Oh no. She's allergic.



La voiture s'arrêta avec un crissement des pneus sur le gravier et avant même que le moteur ne fût éteint, la porte arrière passager s'ouvrit et le garçon en bondit. Il courut vers la mer en poussant de petits cris aigus, les bras ballottant le long de son corps comme s'il en avait perdu le contrôle. Un homme et une femme le regardèrent un instant à travers le pare-brise, puis extirpèrent à leur tour leurs corps du réceptacle, s'étirèrent, secouèrent leurs membres engourdis, cambrèrent leurs dos voûtés. Ils s'efforçaient de sourire, sans véritablement y parvenir. Des paquets de vagues s'écrasaient sur le sable et l'air charriait une odeur de sel et d'algues. La plage était déserte, malgré un ciel limpide.

De temps à autre, ils faisaient de grands signes de bras à l'enfant qui gambadait dans l'eau et sautait à pieds joints dans le sable mouillé, s'étonnant d'y découvrir ses propres empreintes que la prochaine vague venait effacer. L'homme se pencha tout à coup vers le tableau de bord de la voiture et actionna la petite roue pour augmenter le volume de la radio. La femme se rapprocha de lui jusqu'à toucher ses

épaules avec son corps. Elle lui prit la main. Il faudra trouver un autre chemin pour rentrer, chuchota-t-elle, comme si elle voulait éviter que l'enfant, qui pourtant se tenait à une trentaine de mètres d'eux, pût l'entendre. Ils ont bloqué les routes principales avec des chars. Qu'est-ce qu'on lui dit ? On ne lui dit rien, pour l'instant, répondit l'homme. Il y a le chemin par la montagne. Il doit encore être accessible.

Ils déballèrent du pain et écalèrent quelques œufs durs, proposèrent une tartine au garçon, qui l'avalait goulûment, avant de retourner dans l'eau. Quand, enfin las, il revint auprès d'eux, la femme le frotta longuement avec une serviette avant de le faire monter à l'arrière de la voiture, où il s'endormit aussitôt.

Il rouvrit les yeux sur un champ de fleurs éblouissant, entouré de rochers escarpés et de cimes qui se perdaient dans le bleu du ciel. La voiture était garée sur le bord



© Bohumil Kostohryz / Studio Polenta

d'une route qui serpentait vers les hauteurs des montagnes. Sa mère l'invitait à descendre, Viens voir les fleurs, tu as vu comme elles sont belles ? Tu veux savoir leurs noms ? Il acquiesça silencieusement, se frotta les yeux embrumés, s'étonnant un peu de ce changement brutal de paysage, comme si entre la mer et les fleurs quelques secondes à peine s'étaient écoulées. Et tandis que la mère nommait une à une les bleuets, les coquelicots, les mauves, les muguet, le chèvrefeuille, et le pissenlit, le fils – se demandant un peu confusément comment les vagues de la mer s'étaient tout à coup transformées en houle végétale que faisait onduler une petite brise qui descendait des cols – tendait sa main, paume vers le bas, pour effleurer les pétales, ses doigts glissant sur les couleurs, et régulièrement il les levait vers son visage pour les examiner, surpris de ne pas y déceler des résidus de poussière bleue, mauve ou jaune qui lui colleraient à la peau. La mère lui demanda d'en choisir une, qu'il cueillit avec une infinie délicatesse, tirant doucement sur la tige avec le pouce et l'index pour la faire sortir tout entière de la terre grasse, et qu'elle lui laissa nouer dans les cheveux.

Au moment de monter dans la voiture – pendant tout ce temps, le père était resté assis, immobile, le regard fixe, derrière le volant – le garçon vint encercler de ses deux bras les jambes de sa mère. Quelle belle journée, maman, souffla-t-il. On peut rentrer à la maison maintenant ?

Bristles & Le Détour were written as part of *Botanical Beats*, the framing programme accompanying *Sensorial Symphonies*, commissioned by Les Théâtres de la Ville de Luxembourg.

The texts *Bristles* and *Le Détour* were inspired by contributions from creative workshops with participants from the Lycée des Arts et Métiers: Alex Andresini, Luca Brunetti, Keyla Do Nascimento, Baptiste Drapier, Aline Engel, Luana Fendrich, Felix Hansen Tescher, Ben Krämer, Jacob Lokanathen, Kien Mai, Anastasij Savic;

with the residents at Pescatore: Mme Hierzig, Mme Goergen, Mme Engel, Mme Balthasar, Mme Juncker, Mme Gacher, Mme Weiland, Mme Weber-L., Mme Faber;

and with the participants of the Open Workshop: Cya Wahl, Dean Pultz, Liam Pultz, Kayan Pultz, Guy Antony, Patrick Michaely.

You've been sitting for hours, or maybe days, Lea,
on the damp old wooden bench in the heart of the forest,
in front of the pond whose banks are overgrown with reeds and rushes,
holding in your hands a page torn from a newspaper.
You talk to the amphibians lurking in the undergrowth
and the earthworms that dig and turn the soil.
Your feet are buried in the brownish earth,
and the stalks are already encircling your tendons and calves,
slowly working their way up to your knees.

By the murky pond,
you erected an altar
of moss and grass and blue algae.
You chanted incantations to Euros
god of winds and storms
and to Iris with winged feet, the divine messenger,
you poured water over the fragile structure,
as a libation to Gaia, their common ancestor,
— our common ancestor —
in whose name you worked.

Gaia, the original hatching,
Gaia, the first singularity,
the stubbornness of the very first microbe
to give itself a nucleus,
the first eukaryote
emerging from the soup of bacteria and archaea
at the end of the Mesoproterozoic era
to eventually form,
over the next billion years,
the three great kingdoms of the Living World,
of which we are all a part.

Tiny blades of grass have begun to grow on your skin
and young leaves are sprouting from your fingertips
whose nails are already the colour of foliage.
Your thoughts are interrupted
by a strange sensation in your body.
The threads of mycelium extending around you
suddenly pierce the soles of your feet.
Your intestines, yes, become gnarled,
and your organs covered in bark,
lichen spreads across your skin,

forget-me-nots bloom in your bellybutton,
algae wrap around your tongue
and your hair hardens into twigs.
The wood you're sitting on decomposes and breaks
as you are absorbed into the earth's wake,
disappearing in a great flow
into the humus
further down
into the greasy and compact subsoil
further down
towards the deepest roots
lower still
merging with the mycorrhizal network
and descending
lower and lower
along the filaments of the wood wide web,
where you are finally disseminated
in the form of carbon, mineral salts and hope,
to feed the plants and the trees and the fungi.

And suddenly you feel Earth inhale.



© Bohumil Kostohryz / Studio Polenta

The text *Métamorphosis* is part of the final chapter of *Léa ou la théorie des systèmes complexes* by Ian De Toffoli. *Texte traduit du français vers l'anglais par l'auteur.*

© Actes Sud, 2025. Reproduced with permission.

CREDITS

Proofreading

Neel Chrillesen

Photography

Bohumil Kostohryz

Graphic Design

Studio Polenta

Management

Clara Berrod

Translation (online version)

– Translation of *La danse absolue des plantes* by Neel Chrillesen
– Translation of *Rachmaninov–Arabesken* by Neel Chrillesen
– Translations of *Dance Artist Marla King in Conversation with Eva Martinez* and *The Creative Team in Conversation with Clara Berrod* by Dr. Héctor A. Peña

SENSORIAL SYMPHONIES

Choreography & Concept

Elisabeth Schilling

Dancers

Manuela Hierl, Marla King, Noa Nies, Aurore Mettray, Marine Tournet
All movements created together with the dancers

Choreographic Assistant & Rehearsal Director

Brian Ca

Costumes & Stage Design

Ágnes Hamvas

Musical Concept & Original Composition

Pascal Schumacher rooted in a De- and Reconstruction of Sergei Rachmaninov's 2nd Piano Concerto integrating elements of The Plant Philharmonic

The Plant Philharmonic

Dogwood (*Cornus*), Pando Forest – “Beneath the Tree” (*Populus tremuloides*), Japanese Eelgrass (*Zostera japonica*),

Eelgrass (*Zostera*), Pando Collage (*Populus tremuloides*), Scotch Broom (*Cytisus scoparius*), Apple Tree (*Malus domestica*), Ginkgo Tree (*Ginkgo biloba*), Pine Tree (*Pinus*), Weeping Willow (*Salix babylonica*), Sequoia (*Sequoia sempervirens*), Linden Tree (*Tilia*), Horse Chestnut (*Aesculus hippocastanum*), Plane Tree (*Platanus*), Beech (*Fagus*), Fir (*Pinaceae*), Mexican Jumping Bean (*Sebastiania pavoniana*), Icelandic Birch (*Betula pubescens*), Tomato Plant (*Solanum lycopersicum*), European Beech (*Fagus sylvatica*), Eucalyptus (*Eucalyptus*), Fig (*Ficus*), Larch (*Larix*), Oak (*Quercus*), Scots Pine (*Pinus sylvestris*), Sedge Roots (*Carex*), Teasel (*Dipsacus*)

Communities, Interactions and Communication in Ecosystems (P1-0255) and Ecotremology (Z1-50018) financed by Slovenian Research and Innovation Agency

Recorded by

Alexandra Duvekot, Jez Riley French, Jeff Rize, Rok Šturm (National Institute of Biology, Slovenia), Hidden Sound

Recording 2nd Piano Concerto

Daniil Trifonov, Philadelphia Orchestra, Yannick Nézet-Séguin

Scent Artist

Ezra-Lloyd Jackson

Lighting Design

Fränz Meyers

Sound Installation

The forest still sings for us Alexandra Duvekot

Live Music

United Instruments of Lucilin

Dramaturgy

& Leadership Coach
Eva Martinez

Sound Designers

Clément Marie, Jan Brauer

Accompanying Philosopher

Dr. Héctor A. Peña

Accompanying Musicologists

Jean-François Boukobza (CNDSP Paris), Steffen A. Schmidt (ZHDK Zürich)

Dancer in Research

Giulia Cenni

Produced by

Elisabeth Schilling / Making Dances a.s.b.l., Joëlle Träuffler, Jon Roberts, Clara Berrod, and Susan Hay

Press and Website

Tyska Samborska

International Relations

Marie Simplex

The framing programme Botanical Beats was created together with Manon Meier.

Elisabeth Schilling's research on vegetation has been informed by books of Michael Marder, Stefano Mancuso, Emanuele Coccia, Wolf-Dieter Storl, Monica Gagliano, Zoë Schlanger, among others

Co-produced by

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Elisabeth Schilling & Company

Supported by

Fondation Sommer, SACEM Luxembourg, Ministère de la Culture Luxembourg, Œuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte, Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz / Kultursommer Rheinland-Pfalz, TROIS C-L Centre de Création Chorégraphique Luxembourgeois

Residencies at

Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, Karukera Ballet Guadeloupe, and RedSapata Art, Culture and Dance Initiative



FonSom
dationmer



“The world is above all what plants have known how to make of it. They are the actual makers of our world, although this making is clearly different from any other activity of the living.”

– Emanuele Coccia

WWW.ELISABETHSCHILLING.COM

