

Marcella Lista

## ***Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le “arti basate sul tempo”\****

Nel 2009 Boris Charmatz annunciò che il Centro Nazionale Coreografico di Rennes, che si accingeva a dirigere, si sarebbe chiamato Musée de la danse (Museo della danza), per sottolinearne la nuova identità e mandare un segnale sia alle istituzioni sia alla cultura di danza. Un museo di artisti: si potrebbe riassumere così il nuovo corso che puntava a un programma incentrato sulla trasmissione artistica e che Charmatz stesso definì come un progetto concettuale, capace cioè di immaginare la danza in “uno spazio storico”. Così facendo il coreografo ha voluto esprimere il desiderio di porre fine alla compartimentalizzazione della cultura, sia nella sua dimensione pratica sia in quella critica, per affermare uno spirito di sperimentazione e una fiera resistenza a farsi inquadrare in preconette idee istituzionali.

Le forti affermazioni del *Manifesto per un museo della danza* di Charmatz vengono spesso citate in quanto evocano, per poterli confutare, numerosi luoghi comuni:

Nel momento storico in cui ci troviamo un museo non esclude assolutamente dei movimenti precari o nomadi, né effimeri o istantanei. Nel momento storico in cui ci troviamo un museo può modificare SIA le idee preconette sul museo SIA le idee che abbiamo sulla danza <sup>1</sup>

In effetti, suggerire che la danza ai giorni nostri dovrebbe fare irruzione in un museo silenzioso e statico, sarebbe pura retorica. Negli ultimi decenni le gallerie d'arte moderna e contemporanea hanno fatto molto per includere la danza nelle mostre importanti, e stanno anche iniziando a pensare alla danza per le loro collezioni, ma questa apertura porta soprattutto a un diverso paradigma di movimento. Grazie alle nozioni di “media basati sul tempo” e di “arti basate sul tempo”, di recente si è imposto un apprezzabile ripensamento della cultura museale. Lo spazio crescente accordato negli ultimi vent'anni al film, al video e al suono, in quanto opere d'arte e in quanto documenti, ha portato a

---

\*Questo saggio è apparso per la prima volta in inglese in «Dance Research Journal», numero monografico *Dance and Museums*, a cura di Mark Franko e André Lepecki, vol. 46, n. 3, 2014, pp. 6-23. Traduzione di Susanne Franco, su permesso dell'editore. © Cambridge University Press.

1. Charmatz, Boris, *Manifesto for a Dancing Museum, Musée de la danse* (2009), [www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse](http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse) (u.v. 5/10/2017) .

una trasformazione senza precedenti dell'esperienza del tempo nello spazio museale. A questo proposito la storica Giuliana Bruno ha sostenuto che la diffusione degli schermi negli spazi museali mostra la relazione che i musei hanno avuto fin dal principio con l'organizzazione temporale tipica della narrazione filmica: una sequenza che in natura è fluida o irregolare, grazie al particolare uso mentale e fisico dello spazio attraversato dallo spettatore, dà forma alla durata della percezione<sup>2</sup>. Come è stato recentemente e sommamente dimostrato dall'artista Philippe Parreno, che ha regolato l'autorità del tempo trascorso per proiettare un film su quella del tempo trascorso dal visitatore alla mostra<sup>3</sup>, la durata temporale introdotta dai media basati sul tempo produce, in realtà, una ridefinizione delle modalità dell'attenzione.

È significativo che la maggior parte delle mostre storiche che hanno tentato di stabilire una relazione organica con la danza abbiano adottato delle configurazioni totalmente aperte, prive di suddivisioni compartimentali e sostanzialmente contrarie alla nozione di percorso lineare lungo il quale lo spettatore scivola via, seguendo una narrazione che si snoda di sala in sala. Tra queste mostre si potrebbe citare in particolare *Move! Choreographing You* (Londra e Vienna, 2010-2011), curata da Stephanie Rosenthal; *Moments: A History of Performance in Ten Acts* (Karlsruhe, 2012), curata da Boris Charmatz, Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer; *Rétrospective* di Xavier Le Roy (realizzata a Barcellona nel 2012 e successivamente allestita in altre città). A queste si aggiunge un altro evento di danza il cui format sfugge ai criteri tradizionali di una mostra, ovvero *20 Dancers for the XXth Century*, allestito da Boris Charmatz nell'autunno del 2013 presso il Museum of Modern Art (MoMA) di New York.

Invitare in un museo dei “movimenti precari”, ovvero quelli che sono “nomadi”, “effimeri” e “istantanei”, significa lanciare una doppia sfida ai musei. Da un lato, significa esplorare come e in che misura il carattere performativo della danza è capace di sconvolgere, a più livelli, i processi di conservazione tramite cui solitamente i musei propongono la storia dell'arte. Dall'altro, significa sondare quello che forse la danza potrebbe mettere in discussione, vale a dire la prevalenza di una particolare struttura dell'esperienza temporale dello spettatore, determinata proprio dal percorso che egli intraprende all'interno del museo. Se torniamo alle parole di Boris Charmatz, le tipologie di “movimenti” apportate dalla danza potrebbero produrre un cambiamento dei modelli temporali che operano nel

---

2. Bruno, Giuliana, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Milano, Mondadori Bruno, 2009 (ed. or. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2007).

3. La mostra “Philippe Parreno”, allestita nel 2010 presso la Serpentine Gallery (Londra), ha sperimentato in modo radicale il processo temporale della visione in relazione alla struttura scenografica. I visitatori erano guidati attraverso le sequenze temporali delle proiezioni distribuite in tutte le sale della galleria.

museo. La danza può sfidare la spettacolarizzazione dei musei, tentando di intaccare le forme di questa specifica narrazione storica che configura sia le istituzioni sia l'esperienza del visitatore.

## Il patrimonio siamo noi! I musei immateriali

Qualsiasi sia il suo perimetro istituzionale, il Museo della danza di Boris Charmatz, l'unico coreografo della sua generazione a essersi imbarcato in un progetto del genere, va inteso come il laboratorio di un artista. «Per prima cosa dobbiamo dimenticare l'immagine di un museo tradizionale perché il nostro spazio è innanzi tutto mentale. La forza di un museo della danza consiste in larga parte nel fatto che non esiste ancora»<sup>4</sup>. Questo spazio latente e liminale è alla base della postura concettuale in cui la forza e la libertà della speculazione possono essere preservate: «Il museo della danza è stato inventato per non doversi più stupire di fronte a un invito esteso dai musei alle arti viventi»<sup>5</sup>. «Il museo della danza si interroga su come si possa inventare un museo: il patrimonio siamo noi! Il museo non è tanto un corpo che ha a che fare con il collezionare e il conferire valore, quanto un luogo per lavorare e pensare»<sup>6</sup>. Il riferimento a *La Rivoluzione siamo noi* (1972) di Joseph Beuys implica il riprendersi indietro dall'istituzione un modo inappropriato e impegnato di scrivere la storia, per restituire agli artisti il compito di produrre un concetto di patrimonio che abbia un margine di militanza. Questo è stato l'approccio di Boris Charmatz nel rispondere agli inviti da parte di due istituzioni con collezioni, spazi e politiche di programmazione molto diverse tra loro: il Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) nel 2012 e il Museum of Modern Art di New York (MoMA) nel 2013.

L'interesse che le gallerie d'arte moderna e contemporanea stanno dimostrando per la danza ha messo in evidenza tre ovvi problemi. Il primo è legato al desiderio di conservare un mezzo che appare in una forma effimera — una forma a cui gli autori di passi e notazioni hanno raramente fatto attenzione, diversamente dal campo della performance dove questa preoccupazione è stata una componente importante della produzione artistica fin dagli anni Sessanta del Novecento. La seconda difficoltà ha a che fare con ciò che all'inizio del Duemila è stato segnalato dai lavori di Tino Sehgal, un vero precorritore della dilagante infatuazione per la performance basata sul fare che si è impadronita delle

4. Charmatz, Boris, *Manifesto for a Dancing Museum, Musée de la danse*, cit., p. 3.

5. Charmatz, Boris, *The Heritage Is Us.*, intervista di Léa Gautier, in «L'Art Même», 2013, vol. 58, n. 1, 2013, p. 9.

6. *Ibidem.*

gallerie d'arte: l'incolmabile dicotomia tra la politica della spettatorialità che vige a teatro e quella che vige nelle gallerie d'arte. La terza difficoltà riguarda "la storia" stessa della danza: questa storia non è scritta, vale a dire che l'interesse scientifico per la danza — molto recente in termini di storia dell'arte — rappresenta anche lo sviluppo più recente della narrazione storica su cui si basa la cultura del museo e di cui il MoMA continua a essere il modello di riferimento per l'arte del Ventesimo secolo.

L'idea di un museo della danza è stata formulata, infatti, molto tempo fa come contro-modello rispetto a quello del museo classico. Quando, nel 1931, Rolf de Maré fondò a Parigi gli Archivi Internazionali della danza (*Les Archives Internationales de la Danse*), aveva in mente un museo della danza di cui molti aspetti possono risultare progressisti rispetto alla politica istituzionale dell'epoca. Tra questi figurano: lo smantellamento delle gerarchie culturali, che creava la possibilità di costruire dei ponti tra danza moderna, balletto, danza non-europea, danza folklorica e finanche "danza animale"; l'idea di una rivista impegnata attivamente a diffondere la conoscenza, il dibattito e la critica; degli spazi dedicati a mostre, conferenze e proiezioni di film e video; un «dipartimento sociologico ed etnografico»; una biblioteca per custodire documenti, fondi d'archivio e film<sup>7</sup>. Questo patrimonio mirava soprattutto a «essere accessibile a tutti senza distinzione» in modo che «non solo fosse possibile agli artisti, ai professionisti e agli specialisti intraprendere qualsiasi studio o ricerca ritenessero utile, ma anche che chiunque fosse interessato a qualsiasi titolo alla danza potesse accedervi»<sup>8</sup>. L'apertura alla geografia, alla cronologia, alla cultura e alla disciplina, e il principio di una piattaforma capace di riunire ricerca, riflessione e collezione, vanno considerati come parti integranti della natura dell'impresa perché, come affermava Rolf de Maré, «Nel campo della danza nulla è finito, nulla è perfetto. Tutto deve sempre essere rifatto»<sup>9</sup>. De Maré non usa giri di parole nella sua violenta accusa al corpus mediocre di documenti relativi alla danza, come prosa letteraria, le agiografie dei danzatori e il labirinto dei sistemi di notazione. Lo scopo del progetto era colmare le lacune esistenti e la rivista era presentata come il «primo sforzo per tornare alla vera storia della danza, superando gli innumerevoli errori di cui quest'arte è stata troppo seriamente vittima»<sup>10</sup>. De Maré dava voce a una nostalgia per lo storicismo positivista, altrimenti noto come "storia", vale a dire un genere di storia che non avrebbe potuto essere scritta negli anni Trenta in Europa senza incorrere in deviazioni molto

7. Anonimo, *Les Archives Internationales de la Danse*, in «Les Archives Internationales de la Danse», n. 0, s.d. [1932], p. 2.

8. *Ibidem*.

9. de Maré, Rolf, *En guise de préface*, in «Les Archives Internationales de la Danse», 1933, 1, p. 2.

10. *Ibidem*.

reazionarie. Il suo progetto, partendo da un'idea estesa di museo, delle sue collezioni e delle sue attività, costituiva un tentativo di fare della danza un paradigma per una nuova organizzazione del sapere prendendo a modello la «più viva delle enciclopedie»<sup>11</sup>.

Il museo della danza di Rolf de Maré costituisce, in questo senso, un tentativo fallito di continuare a livello istituzionale quell'influenza reciproca che danza e arti visive hanno esercitato l'una sull'altra ampliando sia le pratiche sia le culture nei primi decenni del ventesimo secolo. Il museo della danza di Rolf de Maré echeggia anche il tentativo di mettere insieme danza e storia dell'arte sulla scia della ricerca sperimentale condotta da Aby Warburg all'inizio del ventesimo secolo. Con il montaggio anacronistico delle tavole di *Mnemosyne*<sup>12</sup>, l'Atlante di storia dell'arte privo di didascalie dove sono riunite immagini di varia tipologia e provenienti da fonti disparate, Aby Warburg ha inventato, insieme alla riproduzione fotografica, l'idea stessa di un museo immateriale, vale a dire un museo concettuale capace di aprire il campo dell'arte a nuovi dibattiti (figura 1). La rivista «Der Querschnitt» si è spinta anche oltre, sviluppando un'iconografia in cui degli scatti di danza moderna dialogavano visivamente con delle foto di architettura e di dipinti coevi. Jean Börlin, il coreografo dei Balletti Svedesi, vi pubblicò questa riflessione:

Ogni immagine che mi ha impressionato è involontariamente trasformata in danza. Per questa ragione devo molto ai maestri di un tempo e a quelli moderni; sono stati un aiuto enorme per me. Non era questo, quello che cercavo di copiare nei miei *tableaux vivants*, ma mi hanno ispirato con pensieri, nuove idee e nuove danze. Invidio i pittori. I loro lavori sono immortali. Hanno le loro vite dentro di loro, indipendenti dal loro creatore. La vita di una danza è troppo breve. Tanto breve quanto quella di un danzatore<sup>13</sup>.

Nel lamentarsi della fragilità della danza rispetto alle opere d'arte esposte al museo, Börlin tuttavia definiva lo statuto particolare della relazione tra il danzatore e la storia nei termini di una modalità speciale di lettura corporea, di memorizzazione e di soprav-

11. *Les Archives Internationales de la Danse*, cit., p. 1.

12. Iniziato nel 1926 e lasciato incompiuto alla morte di Aby Warburg nel 1929, *Mnemosyne* è un atlante di riproduzioni d'arte e vari artefatti culturali che mira a cogliere il processo di assorbimento dell'"antichità" nella cultura visiva del Rinascimento attraverso la figura del gesto, del movimento e "del moto della vita": «Il processo di de-demonizzazione dell'eredità di impressioni fobiche abbraccia sul piano del linguaggio gestuale l'intera gamma delle emozioni, dalla prostrazione meditativa al cannibalismo omicida» scrive Warburg nella sua introduzione, che è l'unico testo nel volume «e conferisce alle manifestazioni del dinamismo umano - anche negli stadi che stanno tra i due poli-limite, come lottare, camminare, correre, danzare, afferrare - il sigillo di quella esperienza inquietante che l'uomo colto del Rinascimento, cresciuto con un'educazione religiosa medievale, considerava un terreno proibito in cui potevano avventurarsi solo degli empi dal temperamento sfrenato». Tramite le immagini dell'atlante *Mnemosyne* mira a illustrare questo processo, che si potrebbe definire come il tentativo di assorbire dei valori espressivi pre-coniati grazie alla rappresentazione della vita in movimento. Si veda Warburg, Aby, *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Roma, Artemide, 1998.

13. Börlin, Jean, *Gedenken eines Tänzers*, in «Der Querschnitt», n. 2, vol. 32, 1922, p. 32.



**Figura 1** – Aby Warburg, pannello intitolato *Opfertanz, Klage* [Danza sacrificale, Lamentazione] tratto dalla mostra intitolata *Ovid* (1926). ©The Warburg Institute.

vivenza delle immagini<sup>14</sup>. La questione del «corpo come archivio» così come l’ha posta André Lepecki, getta luce sulla motivazione sottesa agli approcci artistici in cui il corpo è definito simultaneamente come il (re)inventore e il depositario di un lavoro prodotto precedentemente da un altro artista<sup>15</sup>. A ciò si può aggiungere un’altra iterazione emersa sotto forma di nozione nella modernità coreografica, quella del corpo come luogo attivo per un museo immateriale: non si tratta tanto della riattivazione programmatica dell’archivio in una forma che mostri le *compossibilità* e *incompossibilità* del lavoro iniziale<sup>16</sup>, bensì dell’articolazione corporea di frammenti di storia, assorbiti e metabolizzati tramite vari momenti di consapevolezza e temporalità. Georges Didi-Huberman ha dimostrato come «i musei immateriali» che apparivano nelle riviste, negli atlanti e negli album dei primi decenni del Ventesimo secolo, attingessero al potenziale concettuale e speculativo della riproduzione fotografica per reclamare uno spazio critico<sup>17</sup>. Le sue idee,

14. *Ibidem*.

15. Lepecki, André, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», n.1, vol. 5, 2016, pp. 30-52 (ed. or. *The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28–48).

16. L’approccio di André Lepecki ai lavori di Julie Tolentino, Martin Nachbar e Richard Move nel saggio *Il corpo come archivio* si basa in modo estremamente convincente sul pensiero di Leibniz ripreso da Deleuze.

17. Didi-Huberman, Georges, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (ed. or. *Devant le temps: Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris: Les Editions de Minuit, 2000).

ispirate all'eredità di una certa modernità che ha portato alla deterritorializzazione della storia dell'arte, sono utili se consideriamo la speculazione attorno alla danza da una prospettiva di pensiero più ampia. Riguardo al lavoro dello storico, Didi-Huberman invoca dei "montaggi anacronistici" e un "poliritmo": «Non si può dire che esistano oggetti storici appartenenti a questo o a quel tempo: bisogna capire che *in ogni oggetto storico di ogni epoca tutte le forme s'incontrano*, collidono, si dissolvono l'una nell'altra, si diramano o si sovrappongono l'una all'altra»<sup>18</sup>.

In *20 Dancers for the XXth Century*, Boris Charmatz annunciò un «archivio vivente»:

Venti performer di generazioni differenti eseguono, richiamano, si appropriano di soli del secolo scorso e li trasmettono, soli originariamente concepiti o eseguiti da alcuni tra i danzatori, coreografi e artisti performativi moderni e postmoderni tra i più significativi. Ciascun performer presenta il suo museo, in cui il corpo è lo spazio definitivo per il museo della danza<sup>19</sup>.

Lo spettacolo organizzato per il MoMA nell'ottobre del 2013, presentava, tra gli altri, i lavori di Jérôme Bel, Trisha Brown, Merce Cunningham, Tim Etchells, William Forsythe, Simone Forti, Martha Graham, Benjamin Millepied, Vaslav Nijinski, Yvonne Rainer e Ted Shawn... Le performance non avevano un tempo stabilito e dunque accadevano simultaneamente, senza che fosse annunciato alcun programma, senza una "scena" o un'area specifica, in qualsiasi stanza o corridoio scelto dai performer. Queste performance hanno portato dall'esterno una temporalità discontinua dentro uno spazio museale, sottraendosi alla convenzione secondo cui l'evento è annunciato per un tempo specifico:

Questo progetto costituisce un approccio selvaggio alla storia, in cui i danzatori sono essenzialmente degli esecutori di compiti in qualsiasi modo scelgano di farlo — pescando dai loro ricordi, dalla loro conoscenza dei soli storici, delle loro abitudini motorie, dai loro umori, e così via. Non si tratta tanto di presentare dei soli nella loro forma originaria e dunque immutati dal Ventesimo secolo, quanto di fornire una finestra attraverso cui guardare i danzatori al lavoro mentre reagiscono a varie circostanze — non da ultimo il contesto, ovvero essere in un museo. Si tratta davvero di investigare un diverso approccio alla museologia. Entrare in un dialogo ravvicinato, ma forse obliquo, con la forza delle collezioni del MoMA e del modo in cui sono esposte<sup>20</sup>.

*20 Dancers for the XXth Century* faceva parte di una mostra che si articolava in forma di trittico intitolata *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, e le altre due parti,

18. Ivi, p. 43.

19. Museum of Modern Art. "Announcement", *20 Dancers for the XXth Century*, MoMA, 2013, [www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1420](http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1420) (u.v. 28/12/2017).

20. Charmatz, Boris, *Interview: Boris Charmatz and Ana Janevski*, a cura di Leora Morinis, MoMA, 2013. <http://www.moma.org/pdfs/docs/calendar/charmatz-janevski-interview.pdf> (u.v. 28/12/2017).

rispettivamente *Flip Book* (2010-2013) e *Levée des conflits extended* (2010-2013), consistevano in lavori creati nel 2010 e che si evolvono in base al contesto in cui sono di volta in volta presentati. Con un approccio interessante ai possibili “musei della danza”, *Flip Book* esplorava la monografia illustrata come materiale per una sequenza temporale: la coreografia prendeva forma, infatti, a partire dalle riproduzioni fotografiche presenti nel volume di David Vaughan intitolato *Merce Cunningham: Fifty Years*<sup>21</sup>. Le fotografie erano eseguite dai danzatori nello spazio tridimensionale del palcoscenico seguendo l'ordine delle pagine; lo spettacolo esplorava, dunque, la memoria sotto forma di montaggio di immagini disposte in sequenza come nella lettura accelerata di un flip book o nelle variazioni di scala di un pop-up book. *Levée des conflits extended* affrontava, invece, lo spazio museale aperto e continuo riempiendolo di poliritmi crescenti. Il pezzo consisteva in diciotto movimenti che, ripetuti in canone da diciassette danzatori, mostravano il tempo, di per sé frantumato, incompleto e senza unisono, come se fosse un respiro collettivo di organismi distinti. Facendo riferimento alla «forza delle collezioni del MoMA e al modo in cui sono esposte»<sup>22</sup>, Boris Charmatz affrontava non soltanto lo statuto sacro delle istituzioni, che è costantemente denunciato nelle sue dichiarazioni, ma anche l'immagine orientata, monolitica e lineare della storia dell'arte così come è sagomata e di conseguenza sospesa nel tempo dell'esibizione museale<sup>23</sup>. Con *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, curato insieme a Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer l'anno prima, Boris Charmatz era entrato in un mondo molto diverso al Karlsruhe Zentrum für Kunst und Medientechnologie (KZM), uno spazio aperto e multidisciplinare dedicato all'esposizione di collezioni e all'allestimento di mostre sperimentali, che ha diffuso una narrazione non eroica dell'arte del Ventesimo secolo<sup>24</sup>. Il coreografo ha deciso di interrogare l'autorità degli archivi della performance sfidandone lo statuto grazie all'evocazione di particolari “momenti”. Tramite questo slogan che dà il nome alla mostra, l'artista problematizzava i “momenti” ritenuti irriproducibili del tempo della performance, insieme ai “momenti” storici o in altre parole le pietre miliari della storia riconosciuta e ufficiale, e infine i “momenti” della mostra stessa, suddivisi in quattro fasi: «Agire», «Re-agire», «Post-produzione» e «Ricordare l'atto». Tre erano le prospettive critiche presenti in questo processo espositivo. La scelta delle dieci artiste “pioniere” della performance tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento (Marina Abramovic, Graciela Carneva-

21. Vaughan, David, *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York, Aperture, 2005.

22. Charmatz, Boris, *Interview: Boris Charmatz and Ana Janevski*, cit.

23. *Ibidem*.

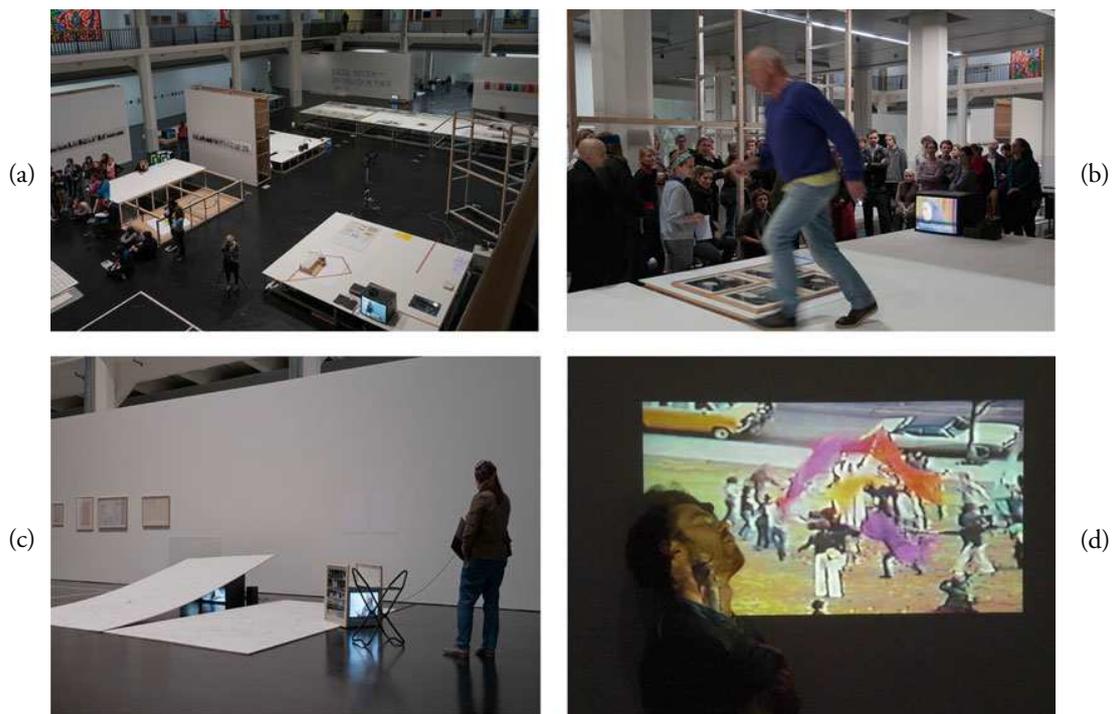
24. Charmatz, Boris – Gareis, Sigrid – Schöllhammer, Georg, *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, ZKM, 2012, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$7853](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$7853) (u.v. 28/12/2017).

le, Simone Forti, Anna Halprin, Lynn Hershman Leeson, Reinhild Hoffmann, Channa Horowitz, Sanja Ivekovic', Adrian Piper e Yvonne Rainer), rappresentava innanzi tutto un capovolgimento del fallocentrismo della storia dell'arte. La decisione di mettere insieme personalità della danza e della performance artistica ha avuto l'ulteriore effetto di non considerare soltanto la prospettiva degli studi accademici su queste pratiche, ma di aprire a differenti notazioni, a immagini e ad altre forme di scrittura e di registrazione dallo stato, dal valore economico e dal valore istituzionale variabili. Infine, la decisione di collegare queste artiste della «generazione 'eroica' della performance»<sup>25</sup>, invitate a mettere in mostra i propri archivi, ad altre due generazioni di artiste, creava un'interazione tra soggettività e prospettive multiple rispetto al materiale presentato: nell'ambito di un laboratorio d'arte, Boris Charmatz interagiva da un lato con un gruppo di studenti di varie discipline artistiche invitati a entrare nella situazione come "testimoni" e, dall'altro, con una videoartista, Ruti Sela, invitata a girare un film di tutto il processo creativo a cui aveva assistito.

La scenografia, progettata da Johannes Porsch, consisteva in sezioni di pareti che davano forma alla mostra in un modo discontinuo e precario. Questi elementi modulari, disposti verticalmente o orizzontalmente nel largo atrio della ZKM, grazie a dei supporti che li trasformavano in tavoli, rendevano possibile lo spostamento della visuale dall'alto e di traverso (figura 2). Questa scenografia pensata come un oggetto mobile e come una superficie di lavoro, veniva alterata, e in parte distrutta, dagli artisti durante tutta la mostra. Gli archivi erano dislocati in questo spazio e l'esposizione era radicalmente trasformata da quanto veniva celato, dalle iscrizioni lasciate e dalla sperimentazione performativa con i materiali storici.

A queste varie azioni si aggiungeva la ripresa del video di Ruti Sela, che seguiva tutti i "momenti" della mostra. Nel breve, concentrato ed ellittico saggio visivo che ne risultava, *The Witness* (2012), la voce fuori campo di Boris Charmatz predominava, ripetendo ossessivamente «Esci dalla mia testa, esci da questa stanza». Si tratta di un riferimento a un'altra pietra miliare dell'arte performativa, *Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968) di Bruce Nauman, un'installazione sonora che consisteva in una stanza vuota dove lo spettatore sentiva questa frase ripetuta dall'artista e trasmessa da microfoni invisibili. La stressante litania di Boris Charmatz è l'espressione di una tensione profonda nell'esecuzione del progetto di Karlsruhe, che è stato poi descritto come "problematico"

25. Gli organizzatori dello spettacolo, Charmatz, Gareis e Schöllhammer, hanno registrato e adottato pienamente i clichés modernisti di questo tipo di vocabolario in tutti i materiali che presentavano il loro progetto. *Ibidem*.



**Figura 2** – Immagini della mostra *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, Karlsruhe, ZKM (2012). (a) Vista della scenografia complessiva; (b) Jan Ritsema mentre si esibisce come membro dell’Artists’ Lab sul tavolo che mostra i materiali di archivio di Adrian Piper; (c) un visitatore che guarda i materiali di archivio parzialmente coperti di Reinhild Hoffmann; (d) Boris Charmatz che si esibisce come membro dell’Artists’ Lab durante la proiezione del film *City Dance* di Anna Halprin. Fotografie a, b, c © ZKM, fotografia d © Marcella Lista.

dall’artista<sup>26</sup>. Il complesso progetto teorico della mostra consentiva in ultima analisi la possibilità di evitare<sup>27</sup>, o di respingere, l’archivio, sia esso del passato, del presente o del futuro.

A sua volta, il video di Ruti Sela catturava in particolare un “momento” di questa esperienza, di questo confronto e di questa dichiarazione (figura 3), mentre alcuni artisti del Lab, Christine de Smedt, Meg Stuart, Boris Charmatz e Lenio Kaklea, improvvisavano una gara circolare, attorniano la regista, la facevano girare e riprendere la gara dal fulcro del cerchio. Catturati insieme in questo movimento, i performer gradualmente si spogliavano e a turno e indossavano gli elementi tra i più iconici dell’archivio in scena: l’abito e la parrucca bionda realizzati da Lynn Hershman Leeson per Roberta Breitmo-

26. Charmatz, Boris, *The Heritage Is Us*, cit.

27. Un’analisi sottile che chiarisce questo principio di annullamento e il corollario dinamico del “testimone” della storia, è fornita dal saggio di Gerald Siegmund inserito nel catalogo pubblicato successivamente. Si veda Siegmund, Gerald, *Witnesses: On Showing the State of Not-Being-Able-to-Show*, in Gareis, Sigrid - Schöllhammer, Georg - Weibel, Peter, *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Colonia, Walther König, 2013, pp. 372–379.

re, il personaggio fittizio che ha creato e a cui ha dato vita col suo lavoro (1973-1978). La profanazione dell'archivio – in questo caso il saccheggio della performance originale eseguita dall'artista e la sua trasformazione in un pezzo da collezione, e dunque il fatto di indossare l'indumento appartenuto a Lynn Hershman Leeson/Roberta – costituiva un momento di evasione: una volta indossato, i performer se lo toglievano di nuovo e lo passavano alla stregua di una staffetta della loro gara, come se il cerchio avesse il potere centrifugo di espellere l'archivio. Il cerchio dei performer dell'Artists' Lab di Boris Charmatz evocava inevitabilmente i cerchi della *City Dance* di Anna Halprin, nelle piazze di San Francisco negli anni Settanta, e di cui veniva proiettato il film poco più in là in un altro spazio della mostra. Questo cerchio sembrava affermare il diritto a uno stato di utopica innocenza del movimento, con il corpo liberato da qualsiasi forma di archivio. Questo rituale improvvisato mostrava se stesso come un processo che era insieme una difesa dalla fissazione della storia per il documento (qui un oggetto) d'archivio e la sua metabolizzazione.

In una forma profondamente sperimentale e critica, consapevole dei problemi della modernità, Boris Charmatz portava al limite l'idea di un museo immateriale della danza, che opera sia nello spazio mentale sia in quello corporeo. Indifferentemente dal fatto che tratti di un museo portatile o mobile, Charmatz contrapponeva alla materialità dell'archivio una dinamica di annientamento e destabilizzazione che mirava a liberarlo, anche solo temporaneamente, dalla sua sedimentazione istituzionale e strettamente regolata. Contro la rappresentazione della storia così come viene affissa sulle pareti del museo, Charmatz impostava una topografia corporea della memoria, in cui i periodi si dischiudono l'uno nell'altro, s'intrecciano, collidono o si evitano reciprocamente e con libertà.

### ***Play Dead: fulcri***

Uno degli esperimenti più notevoli prodotti da *20 Dancers for the XXth Century* al MoMA, è stata la performance di Richard Move sull'eredità di Martha Graham, che ha portato questa discussione a uno snodo interessante. L'artista, che fino dalla metà degli anni Novanta aveva interpretato una personificazione postuma di Martha Graham - una forma di spettacolo inclusa poi anche dalla stessa Martha Graham Dance Company come forma di revival del suo repertorio<sup>28</sup> - ha scelto come luogo per uno dei suoi interventi

---

28. Lepecki, André, *Il corpo come archivio*, cit.



**Figura 3** – *The Witness* (2012) di Ruti Sela, video. Meg Stuart e Lenio Kaklea che utilizzano l'abito e la parrucca di Robert Breitmeyer/Lynn Hershman Leeson durante la mostra *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, Karlsruhe, ZKM (2012). © Ruti Sela.

una sala in cui era stata allestita la video installazione di Douglas Gordon intitolata *Play Dead; Real Time* (2013) (figura 4).

Questo lavoro dell'artista britannico si basa su un film, girato al rallentatore, di un elefante allenato ad accasciarsi a terra e cadere su un fianco fingendo di essere morto prima di rialzarsi nuovamente. L'installazione di Douglas Gordon comunica immediatamente una forma di esplicita deterritorializzazione, dato che le immagini sono state girate al white cube della Galleria Gagosian a New York. Il video nell'installazione di Douglas Gordon era proiettato, e simultaneamente rielaborato, su due grandi schermi disposti più o meno ad angolo (uno con una proiezione frontale, l'altro con una retroproiezione) e su un monitor: vi venivano proiettate, in realtà, molte versioni della performance dell'animale, ciascuna con una durata differente e di conseguenza soggette a una sincronizzazione casuale. Questi tre supporti per immagini erano disposti liberamente sul pavimento al centro dello spazio, e facevano eco ai corpi degli spettatori invitati a camminarci in mezzo. Qui è dove Richard Move/Martha Graham faceva il suo ingresso. Al posto della danza, Move avviava la musica di *Appalachian Spring*, un brano molto noto che Aaron Copland compose nel 1943 per l'omonima coreografia di Martha Graham. Si accendeva una sigaretta elettronica, beveva un po' di whisky e dava inizio a una conversazione informale con il pubblico alternando il suo discorso a frequenti sorsi (e specificando durante la performance «questo non è alcool»). Il tema affrontato riguardava i diritti d'autore della musica che era suonata. Move spiegava che l'idea di adattare la canzone *The Gift to Be*



**Figura 4** – *Play Dead; Real Time* (2003) di Douglas Gordon, video-installazione acquisita dal MoMA di New York. © Marcella Lista.

*Simple*, nota come *The Quaker Hymn*, venne a Martha Graham per via del soggetto della sua coreografia, e che così nacque la committenza ad Aaron Copland. Move poi accennava agli ostacoli che gli eredi di Copland avevano posto per l'utilizzo di qualsiasi brano, intero o parziale, di *Appalachian Spring* nello spettacolo coreografico di Martha Graham. Move affermava quanto questi ostacoli gli sembrassero irragionevoli e inaccettabili dato che la melodia non era stata composta da Copland.

La risposta di Move all'invito di Chamartz e del MoMA includeva, pertanto, una critica alle istituzioni e il museo, in quanto istituzione, diventava la piattaforma da cui muoverla. L'artista denunciava il potere assoluto del diritto d'autore, che è alla base delle modalità di circolazione delle opere da una generazione all'altra, una circolazione necessaria alla storia della danza. Il dialogo che s'instaurava tra la sua critica alla limitazione legale/economica del patrimonio, e l'incredibile bellezza del video di Douglas Gordon, aggiungeva complessità a tutte le opere implicate. Da un lato, i movimenti al rallentatore dell'elefante, la fluidità organica e assoluta nel cambiamento semplice e repentino dalla posizione eretta all'accasciamento al suolo dell'intera massa, potevano essere visti come una danza o anche solo pensati come danza. Il titolo di Douglas Gordon *Play Dead* suggeriva una meditazione auto-riflessiva sul mezzo video e sulla sua capacità di conservare e trasmettere qualsiasi aspetto della realtà in modo diverso da una finzione, una simulazione o una noiosa fissità. *Play Dead: Real Time* rifletteva il paradosso che l'unica cosa in tempo

reale in questo lavoro era il funzionamento dell'attrezzatura che mostrava il video in tre canali, per mezzo di tre tecnologie differenti e su tre differenti piattaforme. Aggiungendo a questa complessa meditazione temporale il riferimento di Richard Move all'opera di Martha Graham, la tensione cresceva. L'aumento dello scarto tra la performance filmata dell'animale e quella in tempo reale del performer, segnava anche un secondo divario: quello tra l'autorità di un'opera firmata e conservata come parte della collezione del MoMA e la precarietà di una pratica creativa basata su un dialogo artistico — in primis il suo con l'opera di Martha Graham — che offuscava, entrandovi in collisione, la definizione moderna di autore così come viene promossa nelle istituzioni contemporanee, relegandola in un passato storico intoccabile. Richard Move reagiva all'opera di Douglas Gordon a vari livelli e uno di questi era il riutilizzo provvisorio di questo titolo “trovato” per lo spazio-tempo della sua performance. In un certo senso, “fare il morto” (playing dead) è una condizione inevitabile per tutti gli artisti quando il loro lavoro è inserito in un museo mentre sono ancora in vita. E ancora, denunciando il peso crescente delle questioni legate al diritto d'autore, Richard Move tentava di evitare il fatto che una qualsiasi opera d'arte cessi di esistere se non ha accesso a uno spazio culturale condiviso, mentre potrebbe essere oggetto di altri reinvestimenti performativi.

L'idea della *Nachleben* (sopravvivenza) nel contesto della storia dell'arte concepita da Aby Warburg, diventava nella performance di Move un modo pertinente di intendere la questione dell'“appropriazione” così come è stata formulata dall'arte e dalla critica nel Ventesimo secolo a partire dal valore dello statuto autoriale dell'artista moderno<sup>29</sup>. Per Warburg, infatti, la sopravvivenza delle opere del passato non va intesa in termini di ritorno, di influenza o di linea di discendenza — una metafora biologica problematica dal punto di vista dello storico dell'arte tedesco in un momento in cui le scienze storiche erano intrise di darwinismo. Al contrario, come suggerisce Georges Didi-Huberman, l'idea di *Nachleben* può essere intesa come un'attivazione o una “messa in moto” della storia stessa grazie a una circolazione conscia o inconscia di forme, che va dalla loro rappresentazione alla loro performance dal vivo<sup>30</sup>. In questo senso offre retroattivamente un contro-modello sia rispetto al principio di “appropriazione”, visto come un valore di per sé, sia rispetto all'idea di congelare temporalmente le opere osservate da un unico punto

29. Aby Warburg ha adottato l'uso di questo specifico termine tedesco, *Nachleben* (sopravvivenza) nella sua analisi della presenza dell'antichità nel cuore del Rinascimento. Questa nozione appare per la prima volta nel suo saggio *Italianische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in Venturi, Adolfo (a cura di), *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*, pp. 179-183.

30. Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002.



**Figura 5** – *Another Bloody Mary* (parte della serie *Piezas Distinguidas*, n. 27, 2000) di La Ribot. Proprietari distinti: Franko B. e Lois Keidan. Fotografo: Franz Wamhof, © ZKM Center for Art and Media Karlsruhe.

di vista.

“Fare il morto” non porta questa circolazione della storia a una conclusione né condanna i movimenti che implica. Al contrario, contiene una forma di potenziale climax critico. L’impegno di Richard Move nella creazione soggettiva di un “archivio corporeo” di Martha Graham implica certamente, in assenza di una trasmissione diretta, una conversazione con la storia e con la “cosa morta”. Da un punto di vista più ampio, tuttavia, è difficile ignorare la ricorrenza di questo motivo — fare il morto — in ciò che accade a livello concettuale nella danza contemporanea. Negli ultimi quindici anni circa, questa idea è apparsa spesso, e in una varietà di forme diverse, come un “quadro” (*tableau*) in pezzi coreografici. Al pari delle stesse opere, questi “quadri”, privati di qualsiasi filo narrativo o simbolico, producono uno stato autoriflessivo particolarmente acuto.

Un esempio molto noto è la *Pieza Distinguida No. 27* di La Ribot intitolata *Another Bloody Mary* (2000) (figura 5). In questo pezzo di danza, composto per spazi aperti come una galleria d’arte, la danzatrice-coreografa costruisce letteralmente sotto gli occhi degli spettatori il *tableau vivant* di un corpo morto: dopo aver disposto sul pavimento un insieme di oggetti rossi, lentamente s’immerge tra questi; il suo corpo sempre più dilaniato resta disteso immobile per terra, con una parrucca bionda che copre la testa e

un'altra in miniatura che copre i genitali. Ai suoi piedi, le scarpe di un verde acceso mentre cadeva, sottolineano la qualità pittorica della scena. In uno spazio museale, grazie a un'intensa ambiguità visiva che utilizza apertamente la teatralità grottesca e grand guignolesca<sup>31</sup>, l'artista interpreta il gioco vivo della morte. Raggiunge una potente inversione di prospettiva mescolando i codici dell'esposizione di un'installazione di arte visiva e quelli di una performance teatrale. In *Panoramix*, allestita alla Tate Modern di Londra nel 2003, in cui La Ribot ha presentato tutte le sue trentaquattro *Piezas Distinguidas*, questa costruzione dell'inerzia performativa del corpo esibito era ancora più presente.

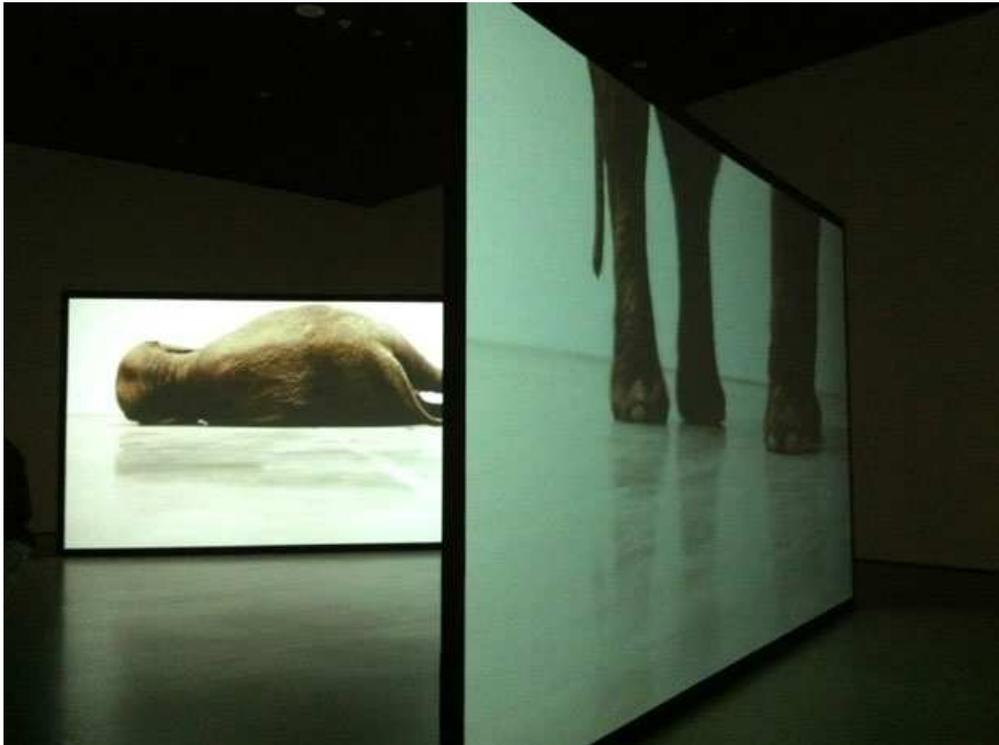
La serie completa, in effetti, era inquadrata in modo raffinato da due pezzi significativi: *Muriéndose la sirena* (N° 1, 1993), all'inizio della performance, e *S líquide* (N° 33, 2000), alla fine. Nel primo pezzo, con la testa coperta da una parrucca, La Ribot era distesa sotto un lenzuolo, e la sua immobilità era intervallata soltanto da spasmi simili a quelli di un essere sottratto al suo elemento naturale. Nella scena finale, La Ribot si avvolgeva in una sorta di telo termale di sopravvivenza distribuito ai senza tetto, e aveva un microfono sul ventre per dimostrare la scomparsa della minima traccia di respirazione, che si concludeva con un'assenza prolungata del respiro. Nel complesso, queste tre *Piezas*, programmate all'inizio, a metà e alla fine di *Panoramix*, proponevano delle variazioni alla cancellazione totale del movimento. Il materiale coreografico e l'esperienza del tempo che fornivano al pubblico, implicava sì una ricca drammaturgia e delle dichiarazioni che comprendevano livelli di enunciazione sia intimi sia sociopolitici, ma nel contempo muovevano una critica allo statuto di un oggetto in mostra.

L'immagine autoriflessiva della morte del performer è presente all'inizio degli anni Duemila anche in opere teatrali importanti. Tra queste figura l'interpretazione coreografica del brano *Killing Me Softly with His Song*<sup>32</sup> fatta da Jérôme Bel nel suo spettacolo di danza del 2001 intitolato *The Show Must Go On*. Si tratta della penultima parte di un lavoro composto interamente di brani pop (suonati da un DJ visibile) i cui testi sono interpretati letteralmente dai performer — tra cui alcuni non professionisti — in danze semi-improvvisate.

Durante tutto il brano, i performer delicatamente — “dolcemente” — si sdraiano sul pavimento, dove alla fine giacciono immobili a occhi chiusi (figura 6). Le parole della

31. Il Théâtre du Grand Guignol, che fu famoso a Parigi dal 1897 fino al 1962, ha sviluppato un genere di horror teatrale tramite l'introduzione di effetti speciali impressionanti e scene sanguinose. Prima dei film splatter, giocava apertamente con delle trame semplicistiche e dei personaggi-tipo e che includevano scene di follia, delirio e crimini sadici.

32. Il brano è stato composto da Charles Fox e Norman Gimbel con i versi di Lori Lieberman, che lo ha registrato nel 1971, prima che la versione di Roberta Flack del 1973 diventasse un successo mondiale.



**Figura 6** – *The Show Must Go On* (2001), di Jérôme Bel. Fotografo: Franz Wamhof, © ZKM Center for Art and Media Karlsruhe.

hit di Roberta Flack del 1973 echeggiano come un commento interno a tutto il lavoro: raccontano della “dolce morte” di una donna che ascolta un cantante sconosciuto cantare la sua storia o come la vita vera di un individuo si dissolve nelle tipologie della cultura popolare. Resa con la massima economia di gesti, questa azione estremamente anti-drammatica precede il climax tautologico del pezzo: la “resurrezione” dei performer in scena, che salutano il pubblico sulle note di *The Show Must Go On* dei Queen. Riprendendo questo motivo in varie forme nei suoi lavori successivi, Bel gli offre nuovi contesti dove essere preso in considerazione. Nel caso di *Pichet Klunchun and Myself* (2005), Bel, in particolare, tenta di condurre un dialogo con il danzatore e coreografo thailandese Pichet Klunchun, che ha invitato a spiegare in scena le tradizioni della danza Khon. Qui la performance di *Killing Me Softly*, eseguita da Jérôme Bel di fronte a Pichet Klunchun più o meno a metà del pezzo, costituisce il fulcro della drammaturgia. Introdotta come una citazione da *The Show Must Go On*, questa rappresentazione della morte segna l’inizio della comprensione tra i due artisti e sembra letteralmente invertire la tendenza dello spazio delle parole e dei movimenti scambiati in scena, portando a un altro livello il dialogo frontale tra i due con le loro domande e le loro risposte così come prevede la struttura formale e concettuale del lavoro.

Una seconda e significativa ripresa si trova in *3-Abschied*, creato con Anne Teresa de Keersmaecker nel 2011 a partire da *Der Abschied* (L'addio), il sesto e ultimo movimento della sinfonia di Gustav Mahler *Das Lied von der Erde*. Qui il brano pop sparisce, ma il pubblico è invitato a esperire la “morte” dei musicisti dell'Ictus Ensemble che hanno tentato di eseguire il lavoro di Mahler in scena nella trascrizione per camera e orchestra fatta da Arnold Schönberg. Verso la metà del pezzo, questo momento appare come la risposta “disperata” degli artisti alla loro mancanza di potere in scena in un climax autoironico. Anne Teresa de Keersmaecker, Jérôme Bel e i musicisti dell'Ictus si confrontano con il monumento che costituisce la sinfonia di Mahler e la sua irraggiungibile espressione dell’“ultima domanda”. In *Pichet Klunghun and Myself*, come in *3-Abschied*, la drammaturgia implica un gioco di prospettive multiple, dirette e indirette, sulla storia e sull'esperienza problematica di trasmetterla. In linea generale, nel lavoro di Jérôme Bel, la “morte” del performer non costituisce soltanto un arresto del movimento, ma crea un punto cieco nella rappresentazione teatrale, ventilando la possibilità della sua semplice cessazione. Questa immagine, la critica interna a qualsiasi performance, crea un fulcro nello spazio-tempo scenico. In lavori che implicano la storia, essa distrugge l'illusione che esista uno spazio continuo tra passato e presente, aprendo altre possibilità tra mondi culturalmente distanti.

## Trasposizioni

Sollevarre la questione della danza nei musei implica vari slittamenti. L'impegno autoriflessivo verso la storia della danza che appare in altri lavori di Jérôme Bel — in particolare nei suoi “ritratti” di danzatori — ci porta a riconsiderare le questioni del museo trasposte nello spazio del teatro. Bel esplora in scena qualcosa che potrebbe essere paragonato a una mostra di danza.<sup>33</sup> Questi slittamenti creano uno spazio complesso per un dibattito critico in cui l'invenzione di forme e di pratiche, e l'evoluzione di una cultura istituzionale procedono simultaneamente. Con questo in mente, torniamo alla questione iniziale ovvero il confronto storico tra differenti paradigmi delle “arti basate sul tempo” nei musei: da un lato i media registrati, video e suono, e dall'altro la performance (danza inclusa). Questa questione è legata, infatti, alla necessità di uno spazio malleabile. Ho notato prima come alcune mostre recenti che hanno offerto una prospettiva storica sulla

33. L'artista definisce un principio di “chiarimento” per descrivere l'approccio drammatico che costruisce nello spazio-tempo circoscritto dalla scena. Questa stessa questione merita ulteriori considerazioni, in particolare rispetto al dialogo tra Jérôme Bel e Boris Charmatz. Si veda Bel, Jérôme - Boris Charmatz, *Jérôme Bel and Boris Charmatz Emails 2009–2010*, Dijon, Les presses du reel, 2010.

danza, tendevano ad avere una configurazione aperta e dunque a rigettare la materializzazione spaziale di una narrazione temporale. Alla ZKM, la scenografia doveva disturbare il meno possibile e lasciare spazio a "momenti" che spiccavano all'interno dei lavori o tra di essi. Al MoMA, il percorso attraverso le collezioni stabilito dal museo era ostacolato da presenze non familiari. Infine, la terza via per ottenere questa apertura della configurazione museale è tramite un volume interamente modellato dall'artista, in cui i corpi dei performer e degli spettatori sono gli unici "materiali" che creano il tempo e lo spazio.

Questo è il filo conduttore della struttura dei lavori di La Ribot, che dalla metà degli anni Novanta ha portato le sue *Piezas Distinguidas* (1993-2000) in mezzo ai tesori esposti nelle gallerie d'arte. *Panoramix*, creato alla Tate Modern di Londra nel 2003, completava una retrospettiva dei suoi lavori, mostrando il corpus intero e perfetto delle trentaquattro *Piezas* messo in scena in un unico spazio in cui la danzatrice, gli oggetti che apparivano nella sua danza e gli spettatori erano uniti senza soluzione di continuità. Nelle tre ore della performance, l'artista, come precisa Adrian Heathfield, teneva in gioco i formati, tra loro contraddittori, del panorama e del mix, vale a dire, da un lato, quello di un campo ottico aperto, trasparente e continuo, e dall'altro, quello di una giungla di cose e della ripetizione di un lavoro precedente, rallestito o eseguito in modo differente<sup>34</sup>. Questa tensione era già in atto in un'altra delle ricapitolazioni di La Ribot, la sua video-installazione intitolata *Despliegue* (2001), il cui punto di partenza è una versione concentrata di *Piezas* che durava 45 minuti e che sperimentava liberamente la confusione, la sfocatura e l'ibridazione (figura 7). Questa interpretazione delle *Piezas* avveniva per terra, su una superficie determinata dalla telecamera che filmava la performance dall'alto in un'unica sequenza.

Durante la sua performance, La Ribot teneva nelle sue mani un'altra telecamera che seguiva le sue azioni e molto spesso le complicava. Nell'installazione, mentre il primo video era proiettato sul pavimento e riproduceva la visione panottica della prima telecamera a grandezza naturale, la seconda correva su un piccolo monitor fissato a un muro della sala. Ciascuna delle due immagini era accompagnata dal suo suono, tramite degli altoparlanti, una sul muro vicino allo schermo e una sul pavimento al livello del video proiettato. La natura del mix che predominava in questo lavoro contrastava qualsiasi tentativo di messa a fuoco. La videoregistrazione qui non serviva a chiarire l'esistenza del

34. Heathfield, Adrian, *In Memory of Little Things*, in La Ribot – Perennes, Marc - Deryke, Luc (a cura di), *La Ribot*, Ghent/Pantin: Merz e Centre National de la Danse, 2004, p. 22. Il volume raccoglie anche saggi di José A. Sánchez, Laurent Goumarre, Gerald Siegmund e André Lepecki che approfondiscono le *Piezas Distinguidas* di La Ribot.



**Figura 7** – *Despliegue* (2001) di La Ribot, immagine della videoinstallazione, © La Ribot.

corpo assente. Nella sua sperimentazione con il video, La Ribot faceva uso della tensione tra due forme di temporalità rappresentate, da un lato, dalla durata registrata del video e, dall'altro, dal tempo organico del corpo. L'artista esaminava le modalità di registrazione tecnologica in una conversazione che sfidava il "tempo reale" della danza, aprendo alla possibilità di una coreografia in grado di combinare organicamente queste due modalità di composizione spazio-temporale. Mentre le riprese video erano governate dal tempo continuo del corpo in due sequenze riprese da due punti di osservazione distinti (la vista dal corpo e la vista del corpo), la danza tentava a sua volta di riprodurre se stessa nella forma di un montaggio accelerato, come un'imitazione a distanza della frammentazione del tempo del videoclip. Tramite l'accumulazione di oggetti scenici, le *Piezas* sommergevano progressivamente il campo, gettando i loro sedimenti nello spazio simbolico della galleria grazie allo "svolgimento" compresso — letteralmente il *Despliegue* — che accadeva sul posto.

Queste reciproche trasposizioni, che sono parte dello humor distaccato del lavoro di La Ribot, costituiscono alcune delle sue principali fonti concettuali. Accettando un invito della Hayward Gallery a partecipare allo show *Move! Choreographing You* (2010), la coreografa ha problematizzato il concetto guida della curatrice, Stephanie Rosenthal, che



**Figura 8** – *Walk the Chair* (2010) di La Ribot, dettaglio dell'installazione interattiva creata in occasione della mostra *Move: Choreographing You*, London, Hayward Gallery (2010), © Gilles Jobin.

consisteva nel mettere insieme, perché fossero utilizzati fisicamente dagli spettatori, oggetti e installazioni creati nell'ambito delle arti visive e della danza dagli anni Sessanta fino a oggi. *Walk the Chair* di La Ribot portava nello spazio aperto del museo, elegantemente progettato da Amanda Levet, cinquanta sedie pieghevoli, ovvero l'oggetto distintivo del suo lavoro, sulle quali aveva inciso delle citazioni (figura 8). Queste citazioni, tratte da dizionari, scritti di artisti o di designer, scrittori e filosofi, evocavano liberamente il movimento. Le sedie potevano essere spontaneamente utilizzate dai visitatori dello spettacolo, che potevano vederle come sculture, leggerle, manipolarle, spostarle, sedervicisi sopra per riposare o ignorarle per interessarsi ad altre opere; anche le citazioni erano vaghe, fluttuanti e polisemiche.

A partire dalla definizione del termine "movimento" preso dal dizionario McMillan, le citazioni andavano dal soggettivo all'emotivo: «È curioso che le cose belle abbiano sempre qualcosa a che fare col movimento» (Pina Bausch); passando per una più ampia visione della danza: «Lo stile di un pensiero è il suo movimento» (Gilles Deleuze); un commento auto-referenziale sulla mostra: «Un genere di arte partecipativa e socializzante si è sviluppata in risposta alla frammentazione percepita della società» (Sally O' Reilly); e ancora delle esortazioni pratiche: «Non pensare al significato, pensa all'uso» (Ludwig Wittgenstein) o contraddittorie: «Le sedie sono segnali dell'assenza e il surrogato della

persona umana. Rappresentano la superficialità e l'impossibilità di comunicare. Costituiscono degli ostacoli alla libertà di movimento» (Robert Servos). Come ha notato André Lepecki «In *Walk the Chair* (2010) gli echi della sedia nella recente storia della danza e nella performance concettuale»<sup>35</sup>. Il campo semantico evocato giocava in effetti con questi riferimenti e li superava. *Walk the Chair* suggeriva e metteva in moto per chiunque la affrontasse un superamento di tutte le frontiere: tra l'opera e lo spettatore; tra il soggetto e l'oggetto; tra azione, lettura e pensiero; tra citazioni storiche, l'esperienza immediata dell'oggetto e il futuro aperto del suo utilizzo; tra tutti i luoghi e le posizioni possibili da cui osservare e cercare nello spettacolo e al di fuori di esso. L'oggetto, che è di per sé transitivo, trasponeva anche nel corpo dello spettatore le posizioni concettuali, cognitive, e performative dell'artista e del curatore dello spettacolo.

Infine, l'esperienza costruita da Xavier Le Roy, in *Rétrospective*, con la mostra allestita alla Fondació Antoni Tàpies di Barcellona nel 2012 (e successivamente itinerante), nella sua apparente esiguità proponeva una sintesi non meno complessa. Nel corso della durata normale di una mostra (tre mesi), l'artista costruiva la sua struttura a partire da un'operazione di trasposizione, che poneva la danza in dialogo con altre arti del tempo. Si creava così una tensione tra la performance e le caratteristiche spazio-temporali del museo basata su di una articolata poliritmia dei numerosi performer che si esibivano nel "tempo reale" dello spettacolo. È la natura dello spazio museale, il volume di un grande atrio che i visitatori vedono immediatamente dall'alto una volta oltrepassata l'entrata dell'edificio, che è stata presa come materiale iniziale per questo pezzo, vale a dire l'indagine autoriflessiva dell'artista sul suo corpus di lavori (figura 9). Come spiega Xavier Le Roy nella pubblicazione che accompagnava lo show, l'operazione di conversione tempo/spazio è il principale tema strutturale del suo lavoro:

Allestire uno spettacolo in un museo rende possibile mostrare vari lavori insieme e in un unico spazio o edificio, in modo che i visitatori possano sperimentarli simultaneamente o in sequenza – anche le relazioni tra i lavori sono fonte di significato . . . Sapendo che non avrei potuto presentare i pezzi nel modo in cui sono stati creati per il teatro, questa retrospettiva mi avrebbe convinto a trovare un modo per fare i cambiamenti necessari per passare da un insieme di convenzioni a un altro<sup>36</sup>.

35. Lepecki, André, *La Ribot: Llámame Mariachi* (2009); *Walk the Chair* (2010), in Rosenthal, Stephanie (a cura di), *Move: Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010, p. 119.

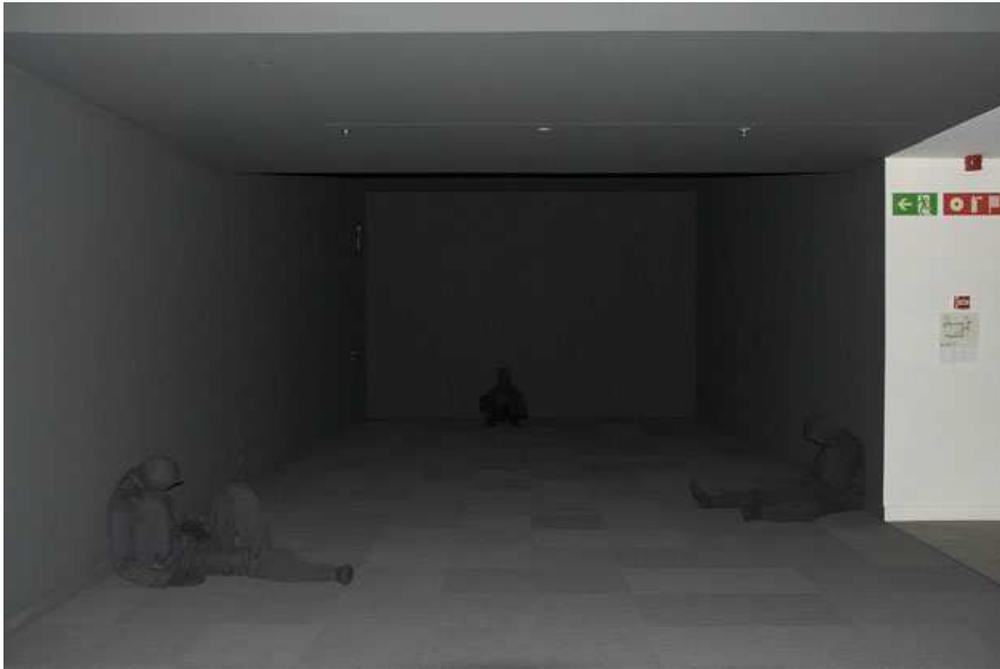
36. Le Roy, Xavier, *Working on 'Rétrospective' by Xavier Le Roy. Two Conversations*, in Cvejić, Bojana - Le Roy Xavier – Rassel, Laurence, *'Rétrospective' by Xavier Le Roy*, Madrid, Fondació Antoni Tàpies, 2012, p. 16. Fin dall'avvio del progetto è stata data alle stampe una pubblicazione più sviluppata e specifica, che questo saggio non ha potuto prendere in considerazione: si veda Cvejić, Bojana (a cura di), *Rétrospective by Xavier Le Roy*, Dijon, Les Presses du réel, 2014).



**Figura 9** – Vista dell’atrio della mostra *Rétrospective* di Xavier Le Roy, Barcellona, Fondació Antoni Tàpies (2012). Fotografo: Lluís Bover, © Fondació Antoni Tàpies.

Le Roy ha preso tre tipi di lavori solitamente esposti nelle gallerie, ciascuno dei quali prevede una specifica “durata”: fotografie, sculture o oggetti statici; video monocolore proiettati in loop; e installazioni che implicano differenti media, in cui la durata diventa composita o concepibile interamente a caso o ancora in modo aperto. Queste tre categorie hanno fornito la struttura delle azioni dei tre performer nello spazio, che, in modo personale e seguendo delle regole stabilite, erano presenti nell’opera di Xavier Le Roy. Uno dei performer eseguiva un “fermo immagine” ispirato dagli scatti fotografici di una performance, un altro eseguiva un frammento di danza in un loop, il terzo si rivolgeva al pubblico in modo più diretto, recitando una miscellanea di esempi concreti, che lui o lei commentava, durante un flusso autobiografico, come se fosse stata la sua personale retrospettiva su Xavier Le Roy. Le azioni cambiavano a ogni ripresa, ovvero nel momento in cui entravano nuovi visitatori, non diversamente dalle soluzioni trovate da Tino Sehgal per includere la presenza dello spettatore nella durata della performance all’interno dello spazio della galleria. Questa ri-dinamicizzazione rendeva possibile cambiare i ruoli e le posizioni dei performer grazie a un sistema a staffetta circolare, che era intuitivamente trasposto nel comportamento del pubblico, offrendo un’esperienza fisica del montaggio concettuale e performativo delle temporalità del lavoro.

Nello spazio totalmente vuoto dell’atrio, i corpi dei performer e degli spettatori articolavano solo per loro stessi le esperienze e le idee in gioco nel pezzo di Xavier Le Roy. Due altri spazi aggiungevano ulteriore complessità. Uno era l’area di riferimento in cui il pubblico poteva consultare l’archivio video dell’intero corpus di lavori e conferenze e dove i performer si alternavano. Nel secondo, gli spettatori si muovevano nell’oscurità pressoché totale e gradualmente scoprivano seduti per terra e appoggiati alle pareti dei manichini con dei cappucci neri che venivano da *Sans titre*, un pezzo creato nel 2005 e privo del nome di un autore, di luci di scena e di performer visibili (figura 10). Il pezzo in scena e la sua trasposizione in una galleria d’arte costituivano una critica radicale



**Figura 10** – Sala dei manichini, parte della mostra *Rétrospective* di Xavier Le Roy, Barcellona, Fondacio Antoni Tàpies, 2012. Fotografo: Lluís Bover, © Fondació Antoni Tàpies.

dell'autorialità e lanciavano una sfida alla visibilità, con la sconcertante estraneità della morte che riduceva la danza al suo limite. L'azione della scrittura coreografica diventava la composizione di uno spazio in cui il solo vero movimento era prodotto dagli spettatori, grazie al loro status di corpi viventi e alla consapevolezza data dalla loro presenza. Un processo così profondo di auto-consapevolezza evocava qualcosa dell'esperienza della camera anecoica descritta da John Cage:

Nessuno che mi conosce, conosce questa storia. La sto costantemente raccontando. Comunque in questa sala silenziosa, ho sentito due suoni, uno alto e uno basso. In seguito ho chiesto al tecnico incaricato come mai, se la sala era così silenziosa ho udito due suoni. E lui mi disse: “Descrivili”. L'ho fatto. Allora disse: «Quello alto era il tuo sistema nervoso in azione. Quello basso era il tuo sangue in circolazione»<sup>37</sup>.

*Rétrospective* di Xavier Le Roy si sviluppava attraverso il corpus dell'opera dell'artista per arrivare a una problematizzazione della “museificazione” della danza. Lo spettacolo trattava innanzi tutto di come la danza affronta il paradigma temporale del medium registrato (gli stessi media che registrano la performance di danza). L'artista tentava un'integrazione di tre tipi o formati di opera d'arte: lo scatto fotografico, il video monocanale in loop, e la video installazione che combina durate multiple. Lo spettacolo,

37. Cage, John, *A Year From Monday*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967, p. 134.

dunque, sembrava porre lo spettatore di fronte a una questione ontologica a un doppio livello: cos'è la danza? Cosa può essere la danza in una galleria d'arte? Ma l'incontro con le figure non dava una risposta univoca: non situava la danza nella categoria della vita organica dello spettatore, né in quella delle figure inerti dei manichini, né nella visione della lezione di danza di Kleist che potrebbe suggerire.<sup>38</sup> È nello spazio tra i due estremi che si trova il punto d'incontro. A partire da un principio fondante del suo lavoro, Xavier Le Roy proponeva qui un'estensione concettuale della danza, chiedendo allo spettatore un movimento interno — sensoriale e intellettuale — che emergeva dalla sua stessa consapevolezza corporea. Come in tutti gli spettacoli discussi in questo saggio, la conversazione tra danza e museo diventava il luogo in cui si può tentare un'espansione della danza, per mezzo di una serie di dislocazioni e cambiamenti di prospettiva. Con l'andirivieni riflessivo di movimenti registrati e movimenti eseguiti, si aggiungeva complessità alla ripetizione, che è una caratteristica sia della performance sia dei media sviluppatasi dalla fotografia. Oltre la superficiale competizione tra la presenza del corpo danzante, la materia statica dell'archivio e i simulacri della performance, c'era un reinvestimento nello spazio museale in quanto spazio dell'esperienza. Le due norme dell'economia temporale attualmente esistenti nei musei erano messe qui in discussione: da un lato il corso lineare, con la sua spettacolarizzazione narrativa unidirezionale; dall'altro il tempo degli eventi pensati come stabili per coinvolgere il pubblico in qualcosa che andava oltre i formati della collezione e della messa in mostra.

Introducendo dei labirinti, dei poliritmi e delle pause temporali, la danza intraprendeva una fertile sperimentazione con la storia dell'arte attraverso la sua trasformazione in una memoria museale più libera di quella dei codici stabiliti della conservazione. Chiedeva inoltre a performer, spettatori e istituzioni di aprirsi a nuovi usi del tempo condiviso che fino ad allora non erano stati presi in considerazione.

---

38. Nel suo celebre saggio *Sul teatro delle marionette*, pubblicato nel 1810, Heinrich von Kleist loda le abilità coreutiche di una marionetta: «raggiunge la grazia perfetta in movimenti che il corpo umano non riesce a compiere perché sono eseguiti con troppa intenzione». Si veda Kleist, Heinrich von, *Il teatro delle marionette*, Milano, Il nuovo melangolo, 2005 (ed. or. *Über das Marionettentheater*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. II, a cura di Helmut Sembder, Monaco, Hanser, 1810, pp. 338–340).