Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Archivi in Movimento

Processi e Dispositivi di Conservazione della Performance e della Danza Contemporanea (Marina Abramović, Boris Charmatz, La Ribot)

Relatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Correlatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureanda

Laura Vattovaz

860272

Anno Accademico

2018/2019

INTRODUZIONE	4
La struttura della tesi	7
CAPITOLO 1: Musei contemporanei tra esperienza e performance	9
1.1 La svolta esperienziale del museo contemporaneo	12
1.2 La danza, la performance e gli spazi museali	16
CAPITOLO 2: *Performing as Archiving/Archiving as Performing*	28
2.1 Archivi in movimento	30
2.1.1 Archivi, documenti e processi di archiviazione	30
2.1.2 *Il corpo come archivio*	33
2.1.3 Documentazione e tecnologie	36
2.1.4 Visitatore/spettatore come co-archivista	40
2.2 Marina Abramović	44
2.2.1 Biografia	44
2.2.2 Living Archive	47
2.2.3 *The Cleaner*	50
2.3 La Ribot	53
2.3.1 Biografia	53
2.3.2 Il Festival d'Automne	56
2.3.3 «Ma seule limite est les temps…»	57
2.4 Boris Charmatz	63
2.4.1 Biografia	63
2.4.2 *If Tate Modern was Musée de la danse*	66
2.5 Affinità e differenze	73
CAPITOLO 3: Nuove generazioni a confronto. Jana Astanov, Laura Colomban, Renen Itzhaki, Claire Zakiewicz	76
3.1 Intervista agli artisti	77
3.2 Biografie	97
CONCLUSIONI: *Pics or it didn't happen?*	100
APPENDICI	104
BIBLIOGRAFIA	108

La storia dell'arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista di un presente immediato, attuale; poiché ogni età possiede la propria nuova, ma non ereditabile, possibilità di interpretare proprio le profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé. […]

Nell'opera d'arte, anzi, nulla è più mutabile dell'oscura e nebulosa dimensione del futuro, a partire dalla quale, mai una unica, bensì sempre una serie, per quanto intermittente, di quelle profezie che differenziano le opere ispirate da quelle meno riuscite, è stata svelata nel corso dei secoli. Affinché queste profezie possano diventare comprensibili debbono però esser giunte a maturazione quelle circostanze che l'opera d'arte ha percorso spesso di secoli spesso solo di anni. Da un lato determinate trasformazioni sociali che cambiano la funzione dell'arte, in secondo luogo certe invenzioni meccaniche.

Walter Benjamin[1]

Davanti a una telecamera o nella vita, ciò che accade, e che non è accidentale, è una vera trasformazione del corpo. […] Non è lo stesso corpo che si sposta e reagisce davanti a tutti questi apparecchi. A poco a poco un altro corpo s'inventa, si modifica, avanza verso la sua sottile mutazione.

Jacques Derrida[2]

[1] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014, p.79.
[2] Jacques Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, Milano, Cortina, 1997, pp.105-106.

INTRODUZIONE

La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi.

Walter Benjamin[3]

Questa ricerca è il risultato di un profondo interesse personale per l'arte della performance e per la danza contemporanea, e mira a individuare le forme di documentazione e archiviazione a cui curatori, musei e artisti fanno riferimento per conservare la memoria di questi linguaggi artistici e preservarne le tracce. Il movimento corporeo apparentemente non lascia tracce della sua esistenza e per questa ragione la danza e la performance sono state a lungo definite come arti "effimere" per eccellenza e di conseguenza difficilmente archiviabili. Ma in tempi recenti, nuovi concetti di documento e di archivio hanno contribuito a mettere in discussione questo assunto[4]. La riflessione teorica sulle nuove prospettive di archiviazione è stata alimentata da molti studi a partire da casi specifici (opere coreografiche e performance storiche) o dall'adattamento di teorie filosofiche e storiche sull'archivio e le sue funzioni alle arti dal vivo. Come sostiene Catherine Wood, curatrice del Dipartimento *International Art (Performance)* al Tate Modern di Londra, da una «narrazione classica della performance in cui la documentazione fotografica o video è un sostituto povero

[3] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014, p. XI.

[4] Susanne Franco, Marina Nordera, *Introduzione generale*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. XVII-XXXV.

dell'autenticità dell'azione»[5] si è passati alla consapevolezza che danza e performance sopravvivono nel tempo in modi, forme e dimensioni complesse e che solo affinando le capacità di individuarne le tracce si possono mettere a punto strategie efficaci per la conservazione di questo patrimonio artistico.

L'esigenza di documentare e archiviare questa tipologie di opere d'arte è cresciuta proporzionalmente con la diffusione che stanno conoscendo in particolare negli spazi museali. Negli ultimi decenni si è assistito, infatti, a un crescente interesse[6], sia da parte delle istituzioni museali che da parte del pubblico, per la performance e la danza contemporanea. La giuria della Biennale d'Arte di Venezia, per fare solo un esempio, ha premiato per ben due edizioni consecutive un'opera performativa: nel 2019, infatti, è stato assegnato il Leone d'Oro all'installazione *Sun & Sea (Marina)* del collettivo *Neon Realism* nel padiglione lituano, mentre l'edizione precedente ha visto premiata l'artista Anne Imhof (padiglione Germania), con l'opera corale *Faust*.

La danza, dal canto suo, ha ampliato il suo raggio d'azione ben oltre ai teatri ed è spesso commissionata in spazi extra-teatrali sotto forma di opere *site-specific*.

In questa profonda trasformazione in atto, si inserisce un ulteriore livello di sperimentazione con la danza e la performance, ovvero il crescente coinvolgimento di non professionisti in produzioni sostenute da festival, teatri e musei.[7] Un esempio tra i tanti è costituito dal festival fiorentino *La democrazia del Corpo*, i cui workshop sono aperti anche ai cittadini senza alcuna esperienza nell'ambito.[8]

Nel complesso queste trasformazioni in atto richiedono nuove competenze gestionali e la formazione di professionisti del settore, come curatori e direttori, in grado di operare sulla base di solide conoscenze teoriche e pronti a individuare le possibilità di sviluppo che queste stesse trasformazioni stanno suggerendo. Il festival berlinese *Tanz Im August* infatti, in collaborazione con l'*Universität der Künste*, si occupa della formazione di nuovi professionisti del settore. A livello europeo, il progetto *Dancing Museums. The Democracy of Beings* ha l'obiettivo «di promuovere e sostenere la

[5] Trad. mia in: Gabriella Giannachi, Jonas Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, New York, Routledge, 2018, p.72.
[6] Anche Catherine Wood ne parla in *Performance in Contemporary Art*, London, Tate Publishing, 2019, pp. 8-20.
[7] https://www.labiennale.org/it/news/si-%C3%A8-conclusa-la-biennale-danza-con-un-ottimo-successo-di-pubblico-18
[8] http://www.virgiliosieni.it/firenze-cango-festival-la-democrazia-del-corpo-ott-dic-2019/

collaborazione tra organizzazioni, centri di danza, musei, università e comunità locali»[9]. L'accresciuto interesse da parte della collettività spinge le istituzioni museali e gli spazi espositivi ad integrare sempre più le proprie collezioni e le proposte culturali. Musei e gallerie d'arte, come per esempio il MoMA di New York, il Tate Modern a Londra e il Van Abbemuseum di Eindhoven, hanno dato maggior spazio alle performance e alla danza contemporanea, istituendo dei dipartimenti autonomi gestiti da professionisti esperti del settore, iniziando così a considerare modalità alternative di conservazione.

Gli artisti, Marina Abramović, Boris Charmatz e La Ribot, che ho selezionato per analizzare come queste trasformazioni in atto nel mondo della danza contemporanea e della performance offrono, con le loro poetiche e alcune loro recenti creazioni, esempi diversi di come il rapporto tra arte dal vivo, trasmissione e archiviazione può essere articolato. Nel caso delle tre mostre performative e retrospettive che presento, questi artisti hanno declinato i tempi del rapporto con le loro opere passate, il loro repertorio e la trasmissione/archiviazione della danza e della performance in modi originali che hanno destato anche molta attenzione da parte del pubblico e della critica. In modi diversi questi artisti e questi eventi hanno anche arricchito il dibattito in corso nell'ambito delle arti visive, degli studi di danza, dei *performance studies* e dei *museum studies*, offrendo esempi di come anche il corpo possa essere considerato un archivio e la danza e la performance dei dispositivi di archiviazione.

Un altro aspetto che sta attirando l'attenzione di critici, teorici e artisti, è il modo in cui il pubblico interagisce con le opere performative e coreografiche all'interno degli spazi espositivi. Lo sviluppo dei media digitali fornisce strumenti preziosi per la documentazione e la conservazione di un numero sempre più consistente di performance e opere coreografiche, rendendole accessibili a un pubblico molto vasto. Secondo Catherine Wood, «pics or it didn't happen»[10] è uno dei motti che ben riassume le nuove forme di fruizione dell'opera sia visiva che performativa all'interno degli spazi museali. Il pubblico ha sempre più l'esigenza di registrare con dispositivi tecnologici l'evento performativo e la mostra anche visiva, divulgando sui social media la propria esperienza. I musei e le gallerie d'arte, d'altro canto, sostengono e

[9] Trad. mia in: https://www.dancingmuseums.com/ (consultato 04/11/2019)
[10] *Ibidem*

alimentano questa tendenza, che favorisce la crescita del pubblico e il coinvolgimento, tramite i social network, di visitatori meno soliti frequentare queste istituzioni.

I racconti dei visitatori/spettatori sono un'altra modalità di diffusione e archiviazione degli eventi performativi che in molti casi prevedono anche la loro partecipazione. La «svolta esperienziale»[11], infatti, sta trasformando i musei e le gallerie d'arte in luoghi in cui il pubblico è spesso invitato a partecipare agli eventi coreografici e performativi in programma. Il visitatore/spettatore assume così anche il ruolo di co-archivista, proprio grazie ai supporti tecnologici di cui si avvale per registrare in diretta la sua esperienza, ma anche tramite i processi di incorporazione che quelle performance e quegli eventi stimolano.

Questa ricerca si propone di analizzare alcuni elementi di queste trasformazioni in atto analizzando il lavoro di tre artisti tra i più noti a livello internazionale ma anche il modo in cui le nuove generazioni di artisti e curatori li recepiscono, arricchendo a loro volta questo panorama con le loro pratiche.

Struttura della tesi

Il primo capitolo analizza i luoghi in cui la performance (e in parte la danza contemporanea) si è sviluppata e dove la danza sta trovando nuova linfa: i musei e le gallerie d'arte. Vengono così ripercorse le tappe fondamentali che la svolta esperienziale ha portato in questi luoghi e, più in generale, nella società.

Nella prima parte, approfondisco i concetti di *mass documentation*, documentazione digitale e il «corpo come archivio»[12], soffermandomi inoltre sul ruolo dello spettatore/visitatore come co-archivista delle opere performative e coreografiche. La seconda parte, invece, è incentrata sulle recenti retrospettive di artisti contemporanei: Marina Abramović, La Ribot e Boris Charmatz. Attraverso l'analisi di questi eventi metto in luce aspetti e processi diversi di archiviazione. Il primo *case study* analizza la mostra antologica *The Cleaner* (2018) organizzata al Palazzo Strozzi di Firenze, in cui Marina Abramović non è presente fisicamente ma attraverso i *resti* delle sue performance, i video e alcuni *re-enactment* eseguiti da performer istruiti dalle

[11] Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in *On Performativity*, Vol. 1 di *Living Collections Catalogue*, Minneapolis, Walker Art Center, 2014.
[12] André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* in «Dance Research Journal», *42*(2), 2010, pp.28-48.

indicazioni dell'artista. Il secondo studio di caso si occupa del *ritratto* che il Festival d'Automne di Parigi ha dedicato a La Ribot nel 2019, attraverso video installazioni, performance, presentate dalla stessa o in collaborazione con l'artista, e un'esposizione dei suoi quaderni. Infine, nel terzo caso, sottolineo l'importanza della partecipazione del pubblico all'interno di un'istituzione museale come il Tate Modern di Londra, attraverso *If Tate Modern was le musée de la danse?* (2015) di Boris Charmatz, e come lo spettatore possa contribuire non solo all'esperienza ma anche alla sua trasmissione, arrivando a non considerare i diritti di copyright delle opere performative.

Nel terzo capitolo propongo una riflessione corale di un gruppo di artisti e curatori che, da prospettive geografiche e professionali differenti, intreccia pratica e teoria attorno alle questioni dell'archiviazione della performance e della danza contemporanea. Jana Astanov, Laura Colomban, Renen Itzhaki e Claire Zakiewicz operano in modo interdisciplinare tra performance, media digitali e danza; hanno in comune l'interesse per l'archiviazione e la conservazione nel loro lavoro artistico seppur con modalità e approcci molto differenti. Tutte le interviste sono state condotte in inglese e via Skype; le registrazioni sono poi state trascritte e supervisionate dagli intervistati e infine tradotte da me in italiano. Le domande poste agli artisti sono relative al loro rapporto con le nuove teorie di archiviazione, con le istituzioni museali e al modo in cui, nei loro lavori, si interfacciano con il tempo e i processi di archiviazione.

CAPITOLO 1

Musei contemporanei tra esperienza e performance

There is no performative artwork because

there is no nonperformative artwork.

Dorothea von Hantelmann[13]

Negli ultimi decenni, molti artisti performativi abituati a presentare i propri lavori in spazi teatrali, hanno varcato, le porte di musei come il MoMa di New York, lo Stedelijk di Amsterdam, il Tate Modern di Londra ma anche altri meno noti,[14] e delle gallerie d'arte,[15] come la Hayward Gallery e la *White Cube* Gallery di Londra. Questa forma di migrazione collettiva sta provocando una messa in discussione di protocolli sociali e di paradigmi culturali e molti studiosi stanno ridefinendo gli stessi modelli che sono alla base della distinzione tra *Black Box* e *White Cube*. Il primo descrive il luogo teatrale, mentre il secondo caratterizza maggiormente lo spazio espositivo riservato alle arti visive. Questi termini, oltre a rappresentare dei meri luoghi fisici, come sottolinea la storica dell'arte Claire Bishop[16], abbracciano un universo concettuale più ampio, tanto da aver spinto curatori, artisti e direttori dei musei, a indagarne la dimensione ideologica e la funzione politica.

Il concetto di *Black Box* ha acquisito popolarità negli anni Sessanta del Novecento, quando Jerzy Grotowski e Peter Brook hanno cercato di eliminare i simboli teatrali

[13] Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Turn*, op. cit., 2014. http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn.

[14] Palazzo Strozzi *in primis* ha ospitato la retrospettiva *The Cleaner* di Marina Abramović. Si è visto un notevole incremento della presenza di lavori performativi anche in spazi espositivi di minor notorietà.

[15] Silvia Anna Barrilà, Maria Adelaide Marchesoni, *Il mercato apre le porte alla performance art*, in «Il sole 24 ore» pubblicato online il 3 dicembre 2018. https://www.ilsole24ore.com/art/il-mercato-apre-porte-performance-art-AEgJ2XpG?refresh_ce=1

[16] Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Turn*, op. cit., p.29.

superflui. Allontanandosi da tecnologie e scenografie elaborate, essi hanno voluto enfatizzare il rapporto tra attore e pubblico considerato, all'epoca, come l'essenza del teatro,[17] trasformandolo in una cornice neutra, ovvero una scatola nera. Nei decenni successivi, questo concetto di "neutralità" non è stata più ritenuto adatto in quanto, gli studiosi hanno iniziato a riferirsi più all'attenzione posta dal pubblico sull'opera, la quale influenza l'oggettività apparente della visione/fruizione.[18] La *Black Box*, infatti, rappresenta un luogo determinato da precise convenzioni e consuetudini comportamentali che inducono ad una sorveglianza reciproca tra scena e pubblico: quando la sala è oscurata è proibito scattare fotografie, non è possibile parlare o disturbare la visione e l'ascolto e non si può lasciare il proprio posto fino al termine della performance. Da pochi anni anche il cellulare è bandito e prima dell'inizio dello spettacolo, viene ricordato agli spettatori di spegnerlo.

Il concetto di *White Cube* invece ha fatto la sua comparsa fin dal primo decennio del XX secolo, diventando gradualmente uno standard globale per le fiere d'arte, i musei e gli spazi espositivi. *White Cube*, che in italiano può essere tradotto come *cubo bianco*, si riferisce ad una certa estetica della sala caratterizzata da una forma quadrata o allungata con pareti bianche e da un'illuminazione molto chiara. Parafrasando Claire Bishop, la neutralità della luce bianca conferisce allo spazio un apparente senso di razionalità nella fruizione e di inalterabilità dell'opera nel tempo.[19] Inoltre, il cubo bianco può essere considerato come uno spazio della rappresentazione.

L'ingresso della danza in alcuni musei negli ultimi decenni, ha coinciso con il progressivo sviluppo di nuovi generi come la "installazione performativa" o la "mostra coreografica" e così via, comportando un'ibridazione tra i modelli di rappresentazione (*Black Box* e *White Cube*), che implicano un radicale ripensamento dello spazio e del tempo. D'altro canto, il ruolo del fruitore cambia: spesso il visitatore/spettatore è

[17]«[...] was not crystallized ideologically until the publication of two books in 1968: Jerzy Grotowski's Towards a Poor Theatre and Peter Brook's The Empty Space. Both directors sought to eliminate theatrical trappings, stripping away elaborate technology and sets in order to expose the actor-audience relationship that they perceived to be the essence of theatre». E ancora: «For both directors, what motivated this desire for proximity was new technology: theatre was unable to compete with the seductions of cinema and television, but what it could offer was immediacy, proximity, and communion.» Trad. mia: Claire Bishop, *Black Box White Cube Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», vol. 62, n. 2, 2018, p.30.

[18] «steer and hierarchize attention, and thus construct viewing subjects» In: *Ibidem*

[19] Ivi, p.29.

chiamato a partecipare direttamente all'opera o, in altri casi, con la sua stessa presenza semplicemente attiva la performance[20].

[20] Ne è un esempio *Retrospective* di Xavier LeRoy.
http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=fr

1.1 La svolta esperenziale nel museo contemporaneo

Quando si pensa ai musei, si immaginano luoghi custodi di opere d'arte e di patrimoni culturali del passato e del presente. Nonostante la cultura materiale sia ancora la componente principale attorno cui ruotano le narrazioni museali, negli anni Duemila è stata posta una maggiore enfasi sul pubblico e sull'esperienza che esso vive in questi spazi, per ripensare al ruolo che il museo contemporaneo svolge all'interno della società.

Nel saggio intitolato *The Experiential Turn*[21], Dorothea von Hantelmann analizza il processo portato nei musei dalla *svolta esperienziale* che, a partire dagli anni Sessanta, ha caratterizzato il mondo dell'arte. Questa nuova centralità conferita all'esperienza è riscontrabile anche nella società e, come precisa von Hantelmann, essa corrisponde ad una «generale rivalutazione dell'esperienza nelle società occidentali in cui è diventata il fulcro delle attività sociali, economiche e culturali».[22] Il museo è dunque un luogo in cui i cambiamenti in atto al suo interno si sviluppano al pari delle profonde trasformazioni di ordine sociale ed economico. Se fino a tempi recenti quest'ordine era determinato dal progresso scientifico-tecnologico, economico e sociale, e l'esposizione in un museo era il luogo privilegiato per favorire l'incontro tra il soggetto e gli oggetti esposti,[23] oggi questo rapporto sembra essere profondamente cambiato.

La tendenza esperienziale va invece posta in relazione con le profonde trasformazioni, subite dalle società occidentali tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo.[24] La crescente soddisfazione dei bisogni materiali e l'importanza sempre maggiore conferita al tempo libero, tendono infatti a condizionare le proprie esperienze, selezionate sulla base di criteri sempre più raffinati. Secondo von Hantelmann il progressivo spostamento verso un ordine sociale post-industriale, si riflette nell'arte

[21] Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Turn*, op. cit., 2014. http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn.
[22] «It corresponds to a general revaluation of experience in Western societies, in which "experience" has become a focus of social, economic, and cultural activity.» Trad.mia in: *Ibidem.*
[23] «As long as this order was determined by premises of production and progress, the exhibition was able to be the privileged site for ritually performing a subjective encounter with objects». In: *Ibidem.*
[24] Gerhard Schulze, *The Experience Society*, London, Sage, 2005, citato in Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Turn*, op. cit., 2014.

«attraverso lo spostamento d'interesse dall'oggetto verso dimensioni di esperienza soggettiva e intersoggettiva».[25] In altre parole, le mostre, un tempo pensate come spazi dedicati a coltivare un rapporto con opere d'arte materiali, oggi tendono sempre più a proporre un'esperienza al visitatore, come esito di un adeguamento allo stato presente delle società occidentali. Ciò fa sì che l'arte diventi «produttiva oltre i propri confini», alimentando una vera e propria «cultura dell'essere»[26].

I musei, dunque, hanno un ruolo fondamentale nella fase storica contemporanea e il ripensamento della loro funzione identitaria è stato oggetto della 25ª Conferenza generale del Consiglio internazionale dei musei (ICOM[27]), riunitasi a Kyoto nel mese di settembre 2019. In quella occasione si è dibattuto il ruolo del museo contemporaneo per proporre una nuova definizione dopo quella data nel 2007:

> «Il Museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto»[28].

Grazie al lavoro del *Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials*,[29] all'interno del quale è stato assegnato un ruolo di coordinamento alla divisione italiana, si è giunti alla seguente proposta di definizione:

> «Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret,

[25] «Western societies are on their way to a postindustrial social order, this development is mirrored in art's shift from the object toward the dimensions of subjective and intersubjective experience.». Trad. mia in: Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Society*...

[26] «If we understand this turn toward the production and shaping of experiences today as an adjustment to the present state of Western societies, this, at best, could restore a discourse that enables art to become productive beyond its own boundaries in a project of a "culture of being"». Trad. mia in: Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Society*...

[27] https://icom.museum/en/

[28] http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/

[29] Tra il 2017 e il 2019 sono state raccolte circa 269 definizione alternative proposte sia dai Comitati dell'Icom che dalle singole istituzioni museali, confluite poi nella proposta di Kyoto.
https://icom.museum/en/committee/committee-for-museum-definition-prospects-and-potentials/

exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing»[30].

La nuova formulazione, che si distacca totalmente dalle precedenti, ha suscitato molte polemiche all'interno del Consiglio Generale, il quale ha chiesto il rinvio dell'approvazione per approfondire ulteriormente la questione. Se per alcuni membri la proposta riconosce ai musei un ruolo attivo nella società civile, per altri, la preoccupazione maggiore consiste nel mancato riconoscimento delle funzioni tradizionali del museo. Inoltre, è stato sottolineato il tono eccessivamente politico del testo che non è rappresentativo di assetti istituzionali e contesti culturali, oltre che di valori diversi da quelli delle democrazie occidentali.[31]

Ci sono tuttavia degli aspetti della nuova definizione che possono essere considerati positivamente. In particolare, la centralità conferita alla memoria, individuale e collettiva, rispetto a quella *ufficiale* o istituzionalmente riconosciuta, comporta un ripensamento e soprattutto la rivalutazione delle memorie delle minoranze o dei gruppi ai margini della Storia. Un'altra questione al centro dei dibattiti attuali sul museo e il suo ruolo è il coinvolgimento e la partecipazione del pubblico; se da un lato i musei sono sempre più attivi nell'attrarre una maggiore quantità di visitatori rivolgendosi a nuove fasce sociali e generazionali, dall'altro il visitatore tende ad essere sempre più coinvolto attraverso esperienze dirette che lo pongano a contatto con gli oggetti artistici e con le storie che essi raccontano e veicolano.

Negli ultimi anni, all'interno delle istituzioni (non solo museali), si è diffuso un nuovo approccio multidisciplinare definito come *audience development* (sviluppo del pubblico). Sostenuto anche dall'Unione Europea attraverso anche il sottoprogramma *Cultura* del progetto *Europa Creativa*, esso trae spunto da diverse discipline, come l'antropologia culturale, il marketing e la comunicazione, ponendosi l'obiettivo di allargare e diversificare i visitatori/spettatori, migliorando le condizioni complessive della fruizione di un prodotto culturale.[32] Non si tratta soltanto di rivolgersi al pubblico fidelizzato, ma anche di raggiungere *target* nuovi e diversificati, tenendo in

[30] http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-la-proposta-di-icom/
[31] Roberta Capozucca, *L'Icom non raggiunge un accordo sulla nuova definizione di Museo*, in «Il sole 24 ore» pubblicato online 1 ottobre 2019.
https://www.ilsole24ore.com/art/l-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo
[32] http://cultura.cedesk.beniculturali.it/link-europa-creativa.aspx?audience_development

considerazione anche le barriere economiche, sociali, psicologiche e fisiche che hanno storicamente ostacolato la possibilità di fruire di alcune offerte culturali. Inoltre, l'utilizzo universale di internet ha trasformato le abitudini dei visitatori, che hanno ormai accesso facile e veloce a quasi tutte le informazioni di cui necessitano per conoscere i dati storici e tecnici di un oggetto esposto. L'attenzione delle istituzioni museali, dunque, deve essere posta semmai sulle pratiche, sui processi creativi e sugli effetti che le opere d'arte producono.[33] In altre parole, il museo ha il compito di rendere questi oggetti nuovamente significativi per i visitatori di oggi, che scelgono di investire il proprio tempo in questi luoghi sulla base delle esperienze proposte.

[33] Afşin Altayli, Mathieu Viau-courville, *Editorial*, in «Museums International», Vol.70, fascicolo 3-4, 2018, pp.3-8.

1.2 La danza e la performance nelle istituzioni museali

L'ingresso della danza nei musei, di cui si è accennato nell'introduzione del capitolo, va inteso più come un ritorno, che come una novità. Se storicamente si possono far risalire le prime sperimentazioni all'inizio del XX secolo, certamente un momento cruciale per la nascita dell'arte contemporanea, è negli anni Sessanta e Settanta che un'intera generazione di artisti presenta la danza nei musei e nelle gallerie d'arte. Questo fenomeno è stato considerato dagli stessi danzatori/coreografi, come un'ulteriore occasione per avere uno spazio a propria disposizione per esibirsi. Yvonne Rainer[34] sostiene che quella generazione di danzatori, a cui lei appartiene, fosse più integrata con il mondo dell'arte: «gli artisti visivi danzavano e si esibivano con i danzatori»[35]. Infatti, erano consapevoli che le loro idee si stavano sviluppando anche grazie al contatto con movimenti artistici come il Minimalismo e la Pop Art, e allo stesso tempo, contribuivano alla formazione delle stesse neoavanguardie. Rainer specifica:

> «The problem has been that we feel so indebted and privileged to be invited into museums. I didn't think about this when I performed in the 60s and 70s. The Whitney Museum of American Art produced a series of ex-Judsonites and music with Meredith Monk and Philip Glass… Trisha Brown, of course, and Deborah Hay. I don't remember what we were paid or what those arrangements were. [...] I don't even know if they kept a record of being there. We didn't make demands.»[36]

I lavori artistici degli anni Settanta hanno fornito la prima grande sfida ai professionisti del museo contemporaneo. L'arte concettuale, di cui la performance art faceva inizialmente parte,[37] ha creato i ponti per le nuove configurazioni degli spazi museali.

[34] Danzatrice, coreografa e una delle figure artistiche più influenti degli ultimi 50 anni, Yvonne Rainer si è distinta in molteplici discipline: danza, cinema, minimalismo, arte concettuale, arte femminista e postmodernismo. http://www.feelingsarefacts.com/

[35] Yvonne Rainer, *Who Cares? Dance in the Gallery and Museum*, Siobhan Davies Studios, London 2015, p.59.

[36] *Ibidem*

[37] RoseLee Goldberg, *One Hundred Years*, in *LIVE: Art and Performance*, London, Routledge, 2004, p.178.

Inizialmente gli artisti si opponevano al controllo delle istituzioni, preferendo presentare i propri lavori in luoghi inconsueti, spesso non accessibili al grande pubblico; ciò permetteva interazioni umane lontane dalle convenzioni sociali dell'epoca.[38]

A partire dagli anni Duemila, un numero crescente di musei e di gallerie d'arte ha iniziato a ospitare performer, danzatori e coreografi per animare i propri spazi con la loro presenza e con nuove soluzioni espositive. In origine si trattava soprattutto di eventi sporadici, attualmente invece è in corso un cambio di rotta e la presenza prolungata di opere coreografiche e lavori performativi nei musei non è più una rarità. Alcuni esempi celebri di questo fenomeno sono: *Off the Wall: Part Two: Seven Works by Trisha Brown* organizzato al Whitney Museum of American Art nel 2010; *Raum, Körper, Sprache / Space, Body, Language* dedicata nel 2012 dalla Kunsthaus di Bregenz in Austria a Yvonne Rainer e infine *A Year at the Stedelijk: Tino Sehgal* organizzato dall'omonimo museo nel 2015.[39]

Questo aumento esponenziale di mostre antologiche, dedicate alle arti performative e coreografiche, ha spinto le istituzioni museali ad integrare il proprio programma, costruendo persino nuovi spazi espositivi, al fine di permettere ai coreografi/danzatori di potersi esibire nelle migliori condizioni possibili. La Tate Gallery a Londra ha inaugurato i *Tanks*, mentre il Whitney Museum di New York, recentemente trasferitosi nella nuova sede progettata da Renzo Piano, vanta ora anche un auditorium.[40]

I professionisti esperti del settore museale devono essere consapevoli delle possibili trasformazioni che il performer porta con sé. Ciò da un lato può diventare una strategia commerciale, finalizzata ad ampliare il pubblico dei musei, dall'altro costituisce un chiaro segnale dei cambiamenti sociali in atto. La danza e la performance nelle istituzioni museali hanno aumentato i livelli di accessibilità di quegli spazi espositivi anche di dimensioni e notorietà minori i quali però non richiedono costi d'entrata proibitivi, soprattutto nei confronti delle fasce d'età più giovani. Risulta quindi necessario comprendere il rapporto che intercorre tra la performance e la danza contemporanea con gli spazi espositivi, più o meno istituzionalizzati, indagando il

[38] *Ibidem*
[39] Stephanie Rosenthal, *MOVE: Choreographing you (Catalogue)*, op.cit., pag. 22.
[40] Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in The Museum*, in «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, 2014, p.69.

modo in cui i diversi attori coinvolti (artisti, curatori e pubblico) hanno contribuito a trasformare i musei e le gallerie d'arte, per accogliere questi nuovi linguaggi artistici.

Danzatori e coreografi, invitati sempre più spesso a presentare i propri lavori all'interno delle istituzioni museali, portano con loro anche creazioni pensate inizialmente per il teatro, luogo in cui talvolta continuano a lavorare. Claire Bishop sostiene che dalla convergenza dei due modelli di *Black Box* e *White Cube*, che costruiscono relazioni diverse con il pubblico, possa nascere una nuova dimensione della rappresentazione:

> «The migration of the performing arts to the museum and gallery should therefore be read not (just) as a cynical attempt on the part of museums to attract audiences, but as a direct consequence of the white cube and the black box changing under the pressure of new technology and eventually converging to produce a hybrid apparatus.»[41]

Le performance all'interno degli spazi espositivi sono caratterizzate da una maggiore dilatazione temporale. Il pubblico, infatti, sperimenta attraverso di esse esperienze simili a quelle che contemplerebbe con le installazioni, come nel caso della performance di Boris Charmatz, intitolata *Héâtre-élévision*, pensata per un solo spettatore alla volta. L'ingresso della danza nei musei, inoltre, ha portato ad una rivalutazione della sperimentazione teatrale, utilizzando al tempo stesso il *cubo bianco* come luogo in cui i visitatori vanno per vedere «il sudore dei performer»[42] e vivere un'esperienza unica, seppur non l'unica esperienza.

Talvolta i curatori decidono di combinare *Black Box* e *White Cube* all'interno degli spazi espositivi: alcuni padiglioni nazionali della Biennale di Venezia 2019 (*Moving Forward* di Boudry/Lorenz, *Deep sea blue surrounding you / Vois ce bleu profond de fondre* di Laure Prouvost) sono esempi immersivi in contesti che solitamente utilizzano il modello *White Cube*, in cui i protocolli comportamentali della *Black Box* si dissolvono. Nel primo caso i visitatori si ritrovano in un gioco di riflessi su un palcoscenico mentre assistono ad un video in cui i danzatori si muovono sul medesimo palco in un tempo passato; nel secondo il visitatore si trova in un mondo in cui anche il tatto, l'olfatto e l'udito sono fondamentali per vivere l'esperienza della performance.

[41] Claire Bishop, Black Box WHite Cube Grey Zone… *op. cit.*
[42] Catherine Wood, *Who Cares?* … op. cit., p.31.

Ulteriori forme di ibridazione dei due modelli citati si riscontrano in eventi ed in mostre che giocano sul contrasto tra ambienti completamente diversi, come *The Cleaner* di Marina Abramović, oppure *Ongoing experiments with strangeness* del duo Pauline Boudry/Renate Lorenz al JSC di Berlino.

L'istituzione museale deve tener conto delle trasformazioni e dell'eredità che danzatori e coreografi portano con loro dal modello della *Black Box* e, allo stesso tempo, questi ultimi devono affrontare situazioni variabili, tipiche del *White cube*. Infatti, quando nei musei la prospettiva unidirezionale viene interrotta ed il pubblico non è più seduto in un teatro oppure posizionato di fronte ad un'opera, le convenzioni comportamentali si dissolvono: la visione risulta così multi-prospettica e priva di una posizione ideale per assistere alla performance. Le reazioni del visitatore/spettatore che circonda la performance, sono più soggette all'improvvisazione che ai codici comportamentali. Se nel teatro lo spettacolo si concentra in un evento che ha un inizio e una fine ben definiti, il museo prevede che il pubblico possa assistere ad una parte o più parti del lavoro coreografico. Vi sono dunque difficoltà nel trasferire lavori coreografici dalla *Black Box* al *White Cube* e Claire Bishop, a riguardo, sostiene:

> «Cutting and editing a composition for presentation in the round can violate its meaning, and artists need to weigh carefully what can be gained from this migration and what is lost. Acoustics and lighting—some of the basic aesthetic ingredients of performance— are often considered disposable, but the more that dance takes place in museums, the more the construction of distinct atmospheres seems necessary.»[43]

In linea con il pensiero della curatrice inglese[44], è necessaria una distinzione tra *performance art* e *performing arts* per comprendere meglio le dimensioni di questo fenomeno che mette in relazione concetti e condizioni molteplici all'interno degli spazi espositivi. Il primo termine si riferisce ad una pratica artistica non del tutto istituzionalizzata e nata negli e per gli spazi espositivi, talvolta persino in contrasto con essi. Rientrano in questa categoria quelle pratiche performative che utilizzano, *in primis* il corpo, ma anche tipologie diverse di media digitali. La *Performing art*, invece, comprende quelle forme artistiche che nascono principalmente nei teatri, come la

[43] Claire Bishop, *The Perils* ... op. cit., .p.73.
[44] Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone* ..., op. cit., pp. 22-42.

danza, la musica e la recitazione.[45] La natura interdisciplinare delle prime performance ha aperto le porte agli artisti di altre discipline, suggerendo che tale trasposizione potesse essere possibile e produttiva.[46] In un campo in cui gli artisti prendono in prestito aspetti che derivano da forme espressive diverse, questi fenomeni di trasposizione delle performance provenienti dalla *Black Box* in nuovi contesti possono «stimolare l'attenzione sulle sfumature inerenti all'incontro tra le diverse pratiche»[47]. Dall'inizio degli anni Duemila, il mondo dell'arte contemporanea ha visto un periodo di espansione, in cui sono state testate le collaborazioni e gli scontri tra artisti visivi e performer. Invitando danzatori, musicisti e film-maker nel campo dell'arte visiva, e dunque nei contesti in cui si espongono le opere, si pone la problematica di quali siano le effettive linee di demarcazione dell'arte.[48] Infatti, Catherine Wood sostiene:

> «[the encounter with dance] adds expertise, nuance and depth to the ways in which the traditionally material-focused world of visual art understands the place of living bodies, of people performing and working together.»[49]

Performer altamente preparati, allenati e disciplinati nella tecnica spesso producono un impatto fisico/corporale attraverso un lavoro coreografico e influenzano la rappresentazione e la presenza del corpo del visitatore in un contesto riservato solitamente alle arti visive. Inoltre, Wood sottolinea come Boris Charmatz, coreografo francese il cui progetto artistico verrà analizzato nel terzo capitolo, sia stato in grado di ripensare la cornice temporale di uno spazio espositivo, portando dal teatro nuove idee, arrivando perfino a sostenere che il museo potesse operare come un *cabaret*.[50] Lo svantaggio è che i lavori concepiti originariamente per il teatro potrebbero aver bisogno di notevoli ri-considerazioni prima di essere trasposte in un contesto museale, influenzando il progetto dal punto di vista architettonico, d'illuminazione, acustico e spettatoriale. Infatti, la ridefinizione dei tempi relativi ai lavori performativi nati per il teatro, ha portato la curatrice inglese a dover talvolta rinunciare alla trasposizione nel

[45] *Ibidem*
[46] Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*,... p.28.
[47] *Ibidem*
[48] *Ibidem*
[49] Ivi p. 29.
[50] Catherine Wood in *Who Cares?* op. cit., p.27.

museo. Allo stesso tempo, Wood focalizza l'attenzione sul problema di non «ghettizzare» la danza e la performance riducendola a un evento isolato, ma di seguire gli stessi dettami storico-artistici e museali richiesti dalle altre forme d'arte all'interno degli spazi espositivi.[51]

L'equilibrio tra le arti visive esposte e le performance presentate, può dunque essere garantito solo attraverso un'attenta programmazione, che tenga in considerazione le peculiarità e le differenze tra artisti visivi, danzatori e performer. Infatti, mentre i primi tendono ad avere una preparazione più mentale che fisica, i secondi provengono da una disciplina che richiede rigore fisico e che non si sofferma, almeno fino a qualche anno fa, sul discorso critico intorno all'analisi di questa forma d'arte.[52] È interessante, dal punto di vista curatoriale, capire quale sia il livello di attenzione che il corpo del danzatore riesce ad attirare e come esso possa costruire relazioni intersoggettive.[53] A questo riguardo Sara Wookey, coreografa e scrittrice, si domanda se tale dimensione non possa essere uno stimolo per i performer, rispetto agli artisti visivi, a indagare le possibilità espressive che la danza offre nel nuovo contesto.[54]

In questi ultimi vent'anni, la danza contemporanea e la performance art sono sempre più presenti nella programmazione di festival ed eventi principalmente pensati per il teatro e la musica. Ne sono degli esempi il *Festival d'Automne* di Parigi e la *Biennale Teatro* di Venezia.

Le nuove strategie curatoriali contribuiscono alla creazione di nuovi lavori performativi sia di repertorio che site-specific. Il curatore ha il compito di indirizzare il professionista nella realizzazione del suo progetto anche se, a volte, le intenzioni iniziali non corrispondono al risultato finale. In merito, Stephanie Rosenthal, storica dell'arte e curatrice di *Volume Projects*, svoltosi nel 2015 alla Hayward Gallery di Londra, racconta:

> «Initially I was very involved, actually giving them quite a clear idea of what I wanted from the invited artists and what I would want from the piece. They did something quite different, but I think it worked much better than what I had wanted.»[55]

[51]Ivi 30,32.
[52] Ivi p.30.
[53] *bidem*
[54] Ivi p.29.
[55] Stephanie Rosenthal,*Who Cares?*..., op. cit., p.131.

Una dei performer invitati a collaborare allo stesso progetto, Nicola Conibere, sostiene come l'ampiezza di vedute del curatore sia importante per una maggiore libertà espressiva dell'artista. Inoltre, la coreografa inglese sottolinea la necessità di un corretto posizionamento delle didascalie che descrivono il lavoro coreografico e ne conferisce l'autorialità, permettendo così ai visitatori/spettatori di ricordare il nome del performer:

> «I'd see a visitor look at the performers and instinctively start reading the sign that was next to them, clearly associating what was on the sign with the performers, even if they had just seen them roll there. I thought it was wonderful so far as the project was interested in exploring the reaches of the choreographic within a typical visual art scenario, within an art exhibition. So I have a series of photos of this pieces next to signs for different artists and artworks. It's like trying out different authors and different descriptions of itself.»[56]

In questo modo la convezione comportamentale di abbinare un'opera d'arte alla sua descrizione viene tanto enfatizzata, quanto messa in crisi. Infatti, se da un lato la richiesta di riconoscere la paternità dell'opera coreografica da parte dell'artista risulta più che legittima, dall'altra l'interazione con le opere esposte crea nuove configurazioni di fruizione del visitatore e di sviluppo creativo per lavori futuri.

Le risorse a disposizione del progetto espositivo possono incidere sulla libertà dell'artista nella realizzazione del proprio lavoro.[57] Danzatori e coreografi da una parte e curatori dall'altra, come Stephanie Rosenthal e Andrew Bonacina, sono diventati progressivamente più consapevoli dei bisogni reciproci, sia economici che materiali. Vi sono molte più sfide da affrontare con la *live art*, che richiedono negoziazioni e compromessi, come la scelta di specifiche tecniche d'illuminazione, la tipologia del pavimento, il numero di performer coinvolti e la durata del progetto. Secondo Rosenthal, i curatori devono tener conto del tipo di performance, delle modalità con cui il danzatore mette alla prova le proprie abilità fisiche, e della durata media dell'allestimento di una mostra, compito che può risultare molto gravoso sul piano economico.[58]

[56] Nicola Conibere, *Who Cares?*..., op. cit., p. 41.
[57] Andrew Bonacina, *Who Cares?*..., op. cit., p.19.
[58]Stephanie Rosenthal,*Who Cares?*..., op. cit., p.129

> «If you do a durational piece over eight hours, of course it's not necessarily eight hours of dancing. If you think about the dance pieces, or the choreographic works that are put in museums, they are rarely ever straining like Yvonne Rainer's *Trio A*.»[59]

Per ottenere un maggior coinvolgimento del visitatore è necessario mantenere a lungo una coreografia all'interno di uno spazio espositivo, così da dare il tempo di contemplare l'opera come quando ci si trova davanti ad una statua o ad un quadro.[60] Lo spettatore, può così vivere l'esperienza artistica nei tempi necessari ad attivare il proprio processo di soggettivazione e fruizione dell'opera. Bisogna, tuttavia, distinguere tra un programma integrato di performance che ricopre l'intero arco dell'esposizione in atto e un programma di performance a parte, relegato ad eventi sporadici.[61] Pur richiedendo un budget molto alto, il primo caso risulta per Rosenthal molto più efficace. Aggiunge inoltre che gli spazi creati *ad hoc*, come i *Tanks*, sono palcoscenici e non esposizioni, non considerandoli un passo indietro, quanto un passo necessario verso una maggior integrazione della danza nei musei.[62]

La partecipazione a un evento performativo in uno spazio museale è determinante dal fatto che il pubblico può decidere da quale punto assistere alla performance non essendo costretto a sedere in una platea, e permette quindi la cancellazione totale delle gerarchie tra performer e visitatore. Andrew Bonacina, curatore dello spazio museale Hepworth Wakefield, ha cercato assieme ai suoi collaboratori di creare con il *re-enactment* di *Yard*, performance presentata da Allan Kaprow nel 1961, uno spazio che permettesse ai visitatori di sentirsi liberamente coinvolti nelle modalità che ritenessero più opportune.[63] Tale intenzione è evidente anche nel progetto *If Tate Modern was Musée de la danse?* di Boris Charmatz, in cui il coreografo francese ha realizzato dei workshop aperti a tutti, progetto che verrà approfondito nel capitolo successivo.

Sporadicamente, gli stessi performer curano i propri lavori, altre volte il ruolo di curatore viene assegnato a professionisti ed esperti del settore che operano nei dipartimenti dedicati all'interno dell'istituzione museale, oppure a collaboratori esterni

[59] Ivi, p. 130.
[60] Ivi p. 129.
[61] Ivi. 130.
[62] Ivi p. 130.
[63] Andrew Bonacina, *Who Cares?*..., op. cit., p. 12.

ingaggiati dal museo o dall'artista. Il curatore ha il compito di occuparsi dei contenuti, dell'allestimento, dell'organizzazione, della promozione e solitamente anche della gestione economico-finanziaria di una mostra o di un'esposizione temporanea.[64] A differenza delle esposizioni blockbuster, come quella di Marina Abramović al MoMa nel 2010, le performance sono dispendiose e non hanno una fonte di finanziamento stabile per sostenere i costi: «a volte può sembrare che ogni Charmatz o Lemon abbia bisogno della sua controparte più importante sotto forma di pop star»[65] dichiara Claire Bishop. E continua:

> «The Tanks—arguably the leading cross-disciplinary performance space in London since the Institute of Contemporary Arts (ICA) entered a cash crisis in 2010—has the potential to be a regular partner on the European touring circuit, but the institution's own funding for performance is so intermittent that this leap has yet to be made. In the meantime, its program is reliant on corporate sponsorship, which is by nature unreliable and comes with strings attached.»[66]

Le istituzioni museali come il MoMA, versano fondi al Dipartimento di Performance e Media in funzione delle proposte presentate dai curatori, trovando il sistema per sviluppare nuovi modelli di finanziamento per la danza «che possano o meno integrare il ciclo di sovvenzioni europee - per sostenere in modo più completo i talenti locali»[67].

Oltre alla diffusa presenza della danza nei musei, questa forma artistica è stata al centro di ulteriori sviluppi di ricerca. Infatti, le possibilità che la danza offre fanno sì che essa possa essere considerata come uno strumento al servizio del museo e che possa influire sulle modalità di fruizione anche delle arti visive, sia si tratti di collezioni permanenti che di mostre temporanee.

Tra il 2015 e il 2017, si è svolto il progetto di ricerca *Dancing Museums*, incentrato sull'*audience development*, in cui cinque organizzazioni di stati europei diversi, che ruotano attorno al mondo della danza, hanno collaborato con otto istituzioni museali del

[64] http://www.icom-italia.org/professioni-museali/
[65] Claire Bishop, *The Perils and Possibilities*… p.73.
[66] *Ibidem*
[67] *Ibidem*

continente.[68] L'obiettivo del progetto era quello di definire e implementare nuovi metodi per coinvolgere il pubblico e valorizzare i percorsi che il visitatore/spettatore compie camminando tra le stanze dei reperti storici e gli spazi artistici. Durante tutto l'arco del biennio, sono stati realizzati eventi come visite guidate coreografiche, laboratori partecipativi e una piattaforma web ancora attiva in cui i soggetti coinvolti svolgono il ruolo di artisti ma anche di spettatori, attirando così l'attenzione del pubblico sulla danza contemporanea come forma inclusiva e comunicativa. Gli eventi erano volti a mettere il pubblico al centro dell'esperienza, cercando di sfumare i confini tra spettatore e artista. Anche le modalità creative di utilizzo delle tecnologie digitali hanno ampliato la portata del progetto. Quest'ultimo è stato finanziato dall'Unione Europea attraverso il programma Creative Europe.[69] Dal 2018 è in atto la seconda edizione del progetto *Dancing Museums*: *The Democracy of Beings*. Se il primo è considerato una fase di ricerca, il secondo progetto prevede seminari, workshop e convegni per ovviare ad un urgente bisogno di professionalità (*capacity building*), di un vocabolario condiviso e di un quadro concettuale coerente che dia un senso ai diversi approcci di coinvolgimento del pubblico. Inoltre, a differenza della prima fase, il progetto prevede una documentazione a priori di tutti gli eventi e le iniziative che si stanno svolgendo nell'arco del triennio 2018-2021. I soggetti coinvolti in questa parte di programma sono molteplici: danzatori, coreografi, ricercatori, istituzioni museali, storici, artisti e collaboratori. Tra i partner figurano *La Briqueterie*, *Dance4*, *Dansateliers Mercat de les Flors*, *Tanech Praha* e il Comune di Bassano del Grappa e tra i musei il *MAC VAL Musée d'art contemporain*, il *Museo Civico* di Bassano del Grappa, il *Museum Boijmans Van Beuningen*, il *Nottingham Contemporary* e la *Prague City Gallery*. Gli spazi espositivi ospitano sei artisti provenienti da paesi diversi e un ciclo di seminari e workshop. Gli artisti selezionati stanno elaborando e sperimentando i loro progetti tramite un articolato sistema di residenze nei vari musei coinvolti. Nel 2021 un convegno internazionale all'università Ca' Foscari di Venezia concluderà questo percorso di ricerca, facendo luce sui risultati ottenuti.[70]

[68] Le cinque organizzazioni coinvolte nella prima fase del progetto *Dancing Museums* sono state: Comune di Bassano del Grappa, (Italia), Siobhan Davies Dance (Gran Bretagna), Dansateliers (Olanda), La Briqueterie (Francia), D.ID Dance Identity (Austria).

[69] https://archive.dancingmuseums.com/about.html

[70] https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=7334&cHash=6c2b5212c36eb70a6b2eef2ea58945e1

Il discorso intorno alla danza e alla performance art tuttavia, non si sofferma solo sulle modalità di allestimento e divulgazione ma anche sulle procedure di acquisizione e di conservazione delle stesse. I musei hanno cominciato ad acquisire materiale video e fotografie delle performance passate e di quelle odierne. Nel complesso la presenza della danza e della performance al museo stanno contribuendo alla trasformazione dei parametri con cui un'opera d'arte è valutata in termini di mercato.

Nella fattispecie il mercato dell'arte propone ai compratori e ai collezionisti opere che non sono documenti omologabili a quadri, video, sculture o installazioni, ma che, al contrario, sfiorano l'immaterialità. Inoltre, possedere una performance o un'opera coreografica non significa automaticamente poterla ri-allestire o interpretare. Il compratore di conseguenza acquista una merce sostanzialmente imprendibile e le transazioni finanziarie sono sancite da contratti atipici[71] in quanto l'arte performativa è difficile da vendere poiché non è possibile definire con chiarezza l'oggetto della compravendita. In merito, l'artista La Ribot ha venduto alcune delle sue *Piezas Distinguidas*, i cui proprietari hanno un unico diritto, quello di avere il proprio nome a fianco al titolo della performance presentata.[72] Questa situazione, sempre più frequente, sta portando all'esigenza di codificare questo mercato, come lo è stato per la fotografia e il video, cercando nuove modalità di compravendita che possano rappresentare maggiormente la natura dei lavori performativi. Il mercato però viene deciso anche dalle più grandi case d'asta al mondo, come Sotheby's e Christie's, che però non hanno ancora venduto nessuna opera d'arte performativa[73], a meno di considerare tale l'inaspettata autodistruzione di un quadro di Banksy, subito dopo essere stato battuto all'asta da Sotheby's a Londra.[74] Will Kerr, cofondatore dell'organizzazione no-profit A.P.A. (A Performance Affair)[75] dedicata all'arte performativa, spiega che «è qualcosa di effimero. […] I venditori si limitano a usarla come un amo per vendere il lavoro

[71]Silvia Anna Barrilà, Maria Adelaide Marchesoni, *Il mercato apre le porte alla performance art*, in «Il sole 24 ore» pubblicato online il 3 dicembre 2018.
https://www.ilsole24ore.com/art/il-mercato-apre-porte-performance-art-AEgJ2XpG?refresh_ce=1

[72] Gerald Siegmund, *Emblems of Absence: La Ribot's Piezas Distinguidas,* in *La Ribot*, op. cit., p.87.

[73] Marina Abramović metterà all'asta la sua prima performance in Mixed Reality da Christie's a Londra. L'asta si terrà in occasione della prossima Frieze Week, in programma dall'8 all'11 ottobre 2020. Ma prima della messa all'incanto, la performance sarà realizzata dal vivo dall'artista.
http://artemagazine.it/attualita/item/10788-marina-abramovic-mette-all-asta-la-sua-prima-performance-in-mixed-reality-da-christie-s-a-londra

[74] https://www.ilpost.it/2018/10/10/banksy-quadro-autodistruzione/

[75] https://aperformanceaffair.com/

degli altri artisti. È considerata una forma di intrattenimento: fa' una foto per Instagram e poi passa ad altro. Non abbiamo ancora un modello maturo»[76].

Per questo negli ultimi tempi stanno nascendo dei tentativi di regolamentarla: per esempio l'A.P.A. ha realizzato insieme al curatore Chantal Pontbriand un protocollo che chiede di specificare la durata dell'esibizione, la sua riproducibilità, eventuali oggetti o materiali che restano al curatore una volta finita. L'idea è mettere a punto un protocollo da adottare nelle gallerie di tutto il mondo, facilitando la vendita e la rivendita delle opere d'arte.[77] Per questa ragione, il modo più semplice e più diffuso per "vendere" le performance rimane ancora la cessione dei diritti di utilizzo di fotografie, video e resti performativi delle stesse.

Allo stato ottimale, il miglior investimento da parte dei musei e delle gallerie d'arte sembra rimanere la programmazione di eventi performativi che, da un lato, certamente determinano la tendenza del mercato a renderli oggetti di valore e collezionabili, e, dall'altro, rivitalizzano un patrimonio artistico (collezioni permanenti e mostre temporanee) non sempre fruibili da alcune tipologie di visitatori. In questa doppia dimensione, la danza e la performance sono presenti e apprezzate in modo crescente pur suscitando molte critiche e perplessità. Catherine Wood, evidenzia come le istituzioni museali debbano prevedere forme di documentazione *a priori* al fine di creare nuovi archivi. Persino l'incompletezza documentaria, infatti, permette di sviluppare progetti curatoriali innovativi. In merito a questo concetto, la curatrice inglese sostiene:

> «No gallery wants to show an exhibition that another gallery has just done. I am interested in this current fascination for looking back. [...] There is an interest in the archive, this interest to do dance in the museum again. In a way, we are reliving something that was started, maybe forgotten and then returned to. It is an interesting place to be in terms of thinking whether this moment for dance is new or not. This moment of caring. The need to ask the question. It feels new, and at the same time a reinvention of the past.»[78]

[76] https://www.ilpost.it/2019/09/15/arte-performativa/
[77] *Ibidem*
[78] Ivi pp.31-32.

CAPITOLO 2

Performing as archiving; archiving as performing

«Performance art is now variously manifested in global documentary, archival and discursive representations, so much so that we might say that it carries with(in) itself the means of its historicization»

Adrian Heathfield[79]

Dopo aver affrontato il cambiamento in corso nei musei e nelle gallerie d'arte anche grazie al rapporto che questi hanno intessuto con la danza e la performance, è necessario considerare i processi di archiviazione che questi linguaggi artistici richiedono, arricchendo nel contempo le strategie messe in atto dalle istituzioni.

Le mostre incentrate su danza e performance permettono un'esperienza diretta e personale, grazie alla presenza dell'artista e alle possibilità di fruire di opere del passato appositamente riproposte e/o ri-attualizzate. Lo studio di alcuni lavori di Marina Abramović, Boris Charmatz e La Ribot fa emergere un interesse crescente da parte di questi e di altri artisti per le «politiche dell'archivio»[80] in stretta relazione con la specificità dello spazio espositivo. Le strategie curatoriali dell'esposizione e dell'allestimento giocano un ruolo fondamentale sul modo in cui gli artisti in esame utilizzano la performance come medium, per «sviluppare un impegno con gli spazi pittorici, fisici e immaginari che occupano nella loro arte»[81].

[79] Adrian Heathfield, *There Again*, in *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Chicago, Intellect Books and the University of Chicago Press, 2012, pp. 27-28.
[80] Barbara Clausen, *Performing the Archive and Exhibiting the ephemeral*, in *Histories of performance documentation*... p.94.
[81] Ivi p. 95.

Ciò che accomuna le pratiche di questi artisti è la tendenza a progettare eventi performativi che contengono anche, e sono motivate da, la messa a punto di nuove strategie di archiviazione. Da questo approccio alla progettazione dell'opera performativa o coreografica, deriva una riflessione teorica sulla sua documentazione e dunque sulle possibilità di preservarla.[82] Il titolo di questo capitolo *Performing as Archiving, Archiving as Performing*, rende l'idea di questa sorta di corto-circuito in atto, tra la fase progettuale dell'opera e la volontà di archiviazione (*The Will to Archive*) come la definisce André Lepecki, degli eventi. Si tratta di processi in costante movimento, soggetti all'azione interpretativa e archivistica che l'artista/performer compie, guardando al passato.

[82] *Ivi* p.111.

2.1 Archivi in movimento

L'écriture n'est-elle pas devenue le temple de la mémoire ? N'a-t-elle pas rejeté la mémoire des objets [des corps], qualifiée d'animisme et de fétichisme [de primitivisme]?
Laurier Turgeon[83]

2.1.1 Archivi, documenti e processi di archiviazione

Gli archivi si associano solitamente a luoghi istituzionali di organizzazione e conservazione dei documenti, scritti, visivi o verbali, in cui vengono custodite e tramandate diverse tipologie di tracce storiche e di memoria. Un archivio è sia un luogo (fisico o digitale) che ospita delle collezioni e degli oggetti, che un processo, determinato da precise logiche di selezione, organizzazione, accesso e conservazione per permettere l'archiviazione di quest'ultimi.

condizione stessa.[86] Allo stesso tempo, Foucault propone di rivedere la categoria del documento. Egli scrive infatti:

> «Per dirla in poche parole la storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a "memorizzare" i monumenti del passato, a trasformarli in documenti e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quella che dicono esplicitamente; oggi invece, la storia è quella che trasforma i documenti in monumenti, e che, laddove si decifravano delle tracce lasciate dagli uomini e si scopriva in negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi.»[87]

Ne consegue che il documento va inteso come *resto* del passato e che qualsiasi traccia può essere concepita come un documento potenziale purché sia riconosciuta come tale. Foucault conferisce una centralità al soggetto nella creazione del documento e nel riconoscimento della traccia. Infine, la trasmissione della conoscenza a partire da un documento d'archivio avviene nel momento della consultazione poiché permette ad un sapere del passato di agire sul presente. Le teorie di Foucault hanno dunque spostato l'attenzione dall'archivio come istituzione alla ridefinizione della disciplina storiografica. Nella produzione del discorso storico, il filosofo francese, infatti, ha messo in discussione il concetto di documento.[88] A riguardo, lo storico francese Jacques Le Goff[89] sottolineò l'importanza dell'ampliamento concettuale di quest'ultimo, a partire dagli anni Sessanta del Novecento:

> «L'interesse della memoria collettiva e della storia non si cristallizza più esclusivamente sui grandi uomini, sugli avvenimenti, la storia che corre in fretta, la storia politica, diplomatica, militare. Essa si occupa di tutti gli uomini, comporta una nuova gerarchia più o meno sottintesa dei documenti, colloca per esempio in primo piano per la storia moderna il registro parrocchiale che conserva per la memoria tutti gli uomini [...]. Il registro parrocchiale, in cui sono segnati, parrocchia per parrocchia, le nascite, i matrimoni e le

[86] Dorota Sosnowska, *Body, Archive and Peripheries*, University of Warsaw, Institute of Polish Culture in https://www.academia.edu/12063546/Body_Archive_and_Peripheries?email_work_card=view-paper
[87] Ivi, p.10.
[88] Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine», n. 5, 2019.
[89] http://www.treccani.it/enciclopedia/jacques-le-goff/

> morti, rappresenta l'ingresso nella storia delle «masse dormienti» e inaugura l'era della documentazione di massa.»[90]

Dopo questo primo passaggio nella direzione della documentazione di massa che implica il riconoscimento delle tracce memoriali per registrare i cambiamenti culturali, sociali ma anche estetici, grazie all'avvento dell'era digitale la proliferazione delle tipologie di documenti sta richiedendo anche nuove strategie di archiviazione. Nell'era della *mass documentation*, il passaggio dalla catalogazione cartacea a quella digitale, ha favorito ulteriormente le istituzioni museali a dare vita a degli archivi più facilmente accessibili. Tuttavia, l'evoluzione tecnologica non è sufficiente a garantire la conservazione di opere artistiche come la performance, che non corrispondono ai resti materiali che producono.

D'altro canto, come afferma Jacques Derrida[91], la struttura dell'archivio e i metodi di archiviazione determinano quanto archiviamo e di conseguenza la produzione del sapere. La danza e la performance, «la cui permanenza si colloca nell'ordine della differenza»[92], stanno contribuendo a stimolare la concezione di nuove tipologie di archivi e forme di conoscenza. Gli studi sulla performance[93] hanno messo in luce il ruolo delle pratiche performative come controparte vitale della nozione di archivio in quanto, diversamente dagli oggetti materiali considerati documenti stabili, i gesti e i movimenti del corpo sono soggetti a una costante trasformazione pur funzionando come forme di archiviazione.[94]

Il termine *archiviazione* si riferisce dunque a un processo di documentazione, che può avere una valenza prettamente fisica, riferita al luogo in cui vengono catalogati e depositati documenti di varia natura (video, fotografie, libri, file digitali, diari, mail,

[90] Jacques Le Goff, *Monumento/Documento*, in «Enciclopedia Einaudi", Torino vol. 5, pp.38-43.
[91] Jacques Derrida, *Mal d'Archivio: un'Impressione Freudiana*, Napoli, 1996.
[92] Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma, Laterza, p.59.
[93] Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p.19-21; Diana Taylor, *Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies*, in «Imagining America», n. 7, 2010 https://surface.syr.edu/ia/7; Joseph Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996; Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, in «Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance», transcript Verlag, Bielefeld, 2007, p. 207-215; Inge Baxmann, *Der Körper als Gedächtnisort*, in *Deutungsräume*, München, Kieser, 2005, p. 15-35.
[94] Susanne Franco, *Corpo-Archivio*...op. cit., p.57.

ecc.) oppure può assumere una valenza strumentale, riferita al processo «tramite cui sono conservate, organizzate e ritrovate forme di memoria e di conoscenza storica»[95]. Susanne Franco, in occasione dell'evento *Transmitting Yvonne Rainer's Trio A (1966)*[96] che ha recentemente curato, ha dichiarato che:

> «Trasmettere un'opera coreografica "storica" all'interno di uno spazio museale implica la necessità di immaginare il patrimonio coreutico come qualcosa da preservare anche attraverso la sua incorporazione e la sua inevitabile trasformazione perché abbia un senso per i visitatori/spettatori di oggi».[97]

Ricerche recenti in ambito degli studi sulla danza e la performance hanno messo in luce quanto il *corpo* possa essere considerato, esso stesso, oltre che come un documento, anche come un dispositivo di archiviazione della performance e la danza.
Gli spazi museali si stanno rivelando sempre più come i più adatti ad ospitare questi processi di archiviazione e queste nuove forme di archivio.

2.1.2

dell'effimero, che ha pervaso la cultura della danza occidentale, e la sua storiografia»[100]. La danza e la performance vengono dunque considerate come pratiche di incorporazione che possono lasciare tracce la cui conservazione e la cui trasmissione avviene attraverso il corpo e attraverso il riconoscimento storiografico.

Infine, la questione del repertorio, ovvero il corpus dei lavori coreografici e performativi inscritti nel corpo di uno o più danzatori oppure appartenenti ad un'istituzione, è concettualmente legata al discorso sul canone sia culturale che artistico, che conseguentemente viene considerato «l'archivio per eccellenza».[101] Come già accennato, il corpo del danzatore è ritenuto, dunque, sia un archivio che un luogo di memoria, mentre il movimento corporeo, che permette di rendere condivisi questi processi di incorporazione, viene considerato un dispositivo di archiviazione delle tracce remote. I processi di incorporazione aprono ad una nuova dimensione di un repertorio o di un'opera specifica in quanto implicano il ruolo centrale del corpo che diventa uno strumento per portare un processo artistico e l'opera, che ne è il risultato, nel momento presente.[102]

André Lepecki, si è occupato di analizzare in che modo, negli ultimi anni, i coreografi e i danzatori abbiano guardato sempre più spesso al passato[103] forti della consapevolezza di come il corpo sia fondamentale per la trasmissione e la conservazione delle performance.

Il recente interesse nei confronti della *ri-messa-in-azione* (re-enactment)[104] nell'ambito della danza e della *performance art* è una delle possibili declinazioni di quella che lo storico d'arte statunitense Hal Foster ha definito *pulsione archivistica*, definendola come una «preoccupazione dilagante».[105] Scrive Lepecki:

[100]André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* in «Dance Research Journal», n. *42*, fascicolo 2, 2010.
[101] *Ibidem*
[102] https://www.artribune.com/arti-performative/2017/11/performance-arte-contemporanea/
[103] Ivi p.28.
[104] Traduzione di Alessandro Pontremoli in: André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal» [Online], 5, 1, 2016, Messo online il 01 juillet 2016, consultato il 03/12/ 2019. http://journals.openedition.org/mimesis/1109 ; DOI : 10.4000/mimesis.1109
[105] Hal Foster, *An Archival impulse*, in «The Mit Press», vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.

> «[...] contemporary dancers and choreographers in the United States and Europe have in recent years been actively engaged in creating re-enactments of sometimes well-known, sometimes obscure, dance works of the twentieth century».[106]

Lepecki rifiuta di utilizzare il termine "ri-documentazione" per indicare l'atto archivistico di ri-esaminare, in quanto esso determinerebbe un nuovo modo e un nuovo approccio, influenzati dal soggetto; così come per qualsiasi azione del passato, che sia un fatto storico oppure un lavoro performativo, egli indica la *volontà di archiviare* non come un tentativo, addirittura nostalgico, di identificazione perfetta con l'originale, quanto piuttosto alle *ri-messe-in-azione*:

> «come una modalità privilegiata di presentare o attualizzare il campo immanente dell'invenzione e della creatività racchiusa in un lavoro. Questa proposta implica che dobbiamo trattare qualsiasi opera d'arte, in primis un pezzo coreografico, come un essere autonomo nei suoi piani di composizione, espressione e consistenza, mentre sostenere l'autonomia dell'opera implicherebbe riconoscere una specifica capacità in ogni coreografia di attrarre, richiedere e pretendere le attualizzazioni.»[107]

Egli propone il concetto di «volontà di archiviare» per indagare le *ri-messe-in-azione* della danza come un tratto distintivo della sperimentazione che ne definisce la contemporaneità.[108] Gli artisti/performer ri-mettono in scena coreografie passate cercando di non cristallizzare un lavoro nella sua singolare e originaria «possibilizzazione», ma di «sbloccare, rilasciare e attualizzare le molteplici in/compossibilità (virtuali) che l'istanza originaria del lavoro tiene in riserva virtualmente».[109] Si pone dunque l'attenzione sul *re-enactment* e sull'evoluzione naturale della relazione tra performance, documentazione e archivio, importanti per

[106] André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact...*
[107] «[...] as a privileged mode to effectuate or actualize a work's immanent field of inventiveness and creativity. This proposition implies that we must treat any artwork, for instance a choreographic piece, as a somewhat autonomous being in its planes of composition, expression, and consistency, while to posit the artworks autonomy implies recognizing a specific capacity in any choreography to appeal, call, or even demand for actualizations.» Trad.mia in: André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact...*
[108] André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione ...*
[109] «unlock, release, and actualize a work's many (virtual) com- and incompossibilities, which the originating instantiation of the work kept in reserve, virtually» Traduz. mia in: André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* in «Dance Research Journal», *42*(2), 2010, pp.28-48.

costruire una chiave di lettura al fine di comprendere il ruolo della documentazione in ambito museologico[110].

Secondo Lepecki, il danzatore attraverso il proprio corpo, unisce la *volontà di archiviare* e la *volontà di ri-mettere-in-azione* i lavori coreografici. È un «legame inscindibile che fa sì che ciascuna di queste due *volontà* abbia un effetto sull'altra nel ri-definire cosa sia da intendersi per "archiviare" e cosa per "ri-mettere-in-azione"»[111]. In altre parole l'attivazione dell'archivio si manifesta sotto forma di una ri-messa-in-azione di un'opera del passato.

2.1.3 Documentazione e tecnologie

Le riprese video e le fotografie hanno ricoperto fin dalle origini della performance un ruolo importante come strumento di documentazione della stessa; in tempi più recenti, la dilagante abitudine a registrare e archiviare con dispositivi tecnologici individuali all'interno dei musei sta cambiando profondamente la fruizione di questi spazi. Claire Bishop definisce questo fenomeno «come una *forma paradigmatica* di nuova attenzione, ovvero una *gray zone* che si pone dunque tra l'attenzione dei codici della *Black Box* e di quelli che regolano la fruizione dell'arte all'interno del *White Cube* ».[112] Ad esempio, le riprese video di Charles Atlas e Babette Mangolte delle performance degli anni Settanta costituiscono una documentazione visiva molto importante di un periodo vivace nel campo della pratica performativa (in particolare di Merce Cunningham, Trisha Brown e Yvonne Rainer). Da queste esperienze ha preso vita anche una nuova forma artistica denominata *video danza*. Quest'ultima rappresenta una forma espressiva nata dalla collaborazione tra performer e *filmmaker*, per la realizzazione di coreografie nate per il video. Un aspetto non secondario di queste collaborazioni è

[110] Gabriella Giannachi, *Afterword: The Intention of the Artist and the Point of View of the Audience*, in Histories of .... p. 183.
[111]André Lepecki, «Il corpo come archivio», Mimesis Journal [Online], 5, 1 | 2016, Messo online il 01 juillet 2016, consultato il 16/12/2019. http://journals.openedition.org/mimesis/1109.
[112] «as the paradigmatic form of the new "gray zones" for performance that have evolved out of the historical convergence of experimental theatre's "black box" and the gallery's "white cube"» Traduz.mia in: Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Grey Zone,...* p.24.

anche la sua qualità di documento che consente alla danza e alla performance di essere archiviate. In questo ampio spettro di possibilità, altri registri hanno proposto poetiche diverse che di conseguenza hanno prodotto materiale documentario diverso, come nel caso di Peter Moore. Quest'ultimo sosteneva l'importanza di rendere il più possibile giustizia all'intenzione dell'artista, piuttosto che imporre il proprio punto di vista attraverso l'occhio dell'obiettivo, a tal punto da rendere distorto e irriconoscibile il lavoro artistico.[113] Per Moore, una soluzione possibile per la produzione di una documentazione più oggettiva, avrebbe tuttalpiù potuto essere la ripresa «dal punto di vista di qualcuno tra il pubblico»[114].

La documentazione delle performance aveva fatto il suo ingresso nei musei già a partire dalla fine degli anni Trenta, ma solo dopo il lavoro di Moore, Mangolte e Atlas, le modalità e le pratiche legate ad essa, si sono sviluppate in modo sistematico: nel corso della seconda metà del Novecento i musei e le gallerie d'arte hanno ingaggiato sempre più frequentemente fotografi e videomaker per immortalare gli eventi organizzati. Da un lato, risultava necessario avere abbastanza materiale che testimoniasse l'evento, dall'altro, permetteva ai *filmmaker* di mostrare le proprie capacità artistiche attraverso la documentazione. Si iniziavano così a presentare mostre, spettacoli ed eventi con l'intento da parte dei curatori e degli organizzatori di documentare ciò che sarebbe accaduto. Le riprese video e le fotografie, oltre a testimoniare l'autenticità della *performance live*, hanno profondamento cambiato le modalità di fruizione dell'opera. Questa trasformazione, come sostiene Philip Auslander[115], si intreccia alla dilagante presenza della televisione che a sua volta ha modificato la percezione dell'evento dal vivo, modellando le aspettative del pubblico anche di fronte a opere performative e coreografiche.[116]

Fino ai primi anni Duemila, ai visitatori/spettatori, non era consentito riprendere e fotografare opere d'arte e performance all'interno dei musei e delle gallerie.[117] Dal 2008 circa, invece, i musei che hanno iniziato un percorso di avvicinamento e integrazione

[113] Peter Moore, traduzione mia citato in: Ronald Argelander, *Photo-documentation (and an Interview with Peter Moore)*, in «The Drama Review», vol. 18, fascicolo 3, 1974, p. 51.
[114] *Ibidem*, p. 53.
[115] Philip Auslander è ricercatore e scrittore. Il suo ambito di studi è la performance in relazione all'arte, alla musica e ai media. https://auslander.lmc.gatech.edu/
[116] Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd edition Routledge, New York, 2008, p.27.
[117] Claire Bishop, *Black Box White Cube Grey Zone*… op. cit.

delle arti performative, come il Tate Modern di Londra, il museo Guggenheim di New York e lo Stedelijk ad Amsterdam, hanno iniziato ad allentare le restrizioni, spingendo i visitatori a utilizzare i *social network* per promuovere le istituzioni museali. Infatti, molte di queste istituzioni diffondono *hashtag* efficaci per Instagram, Twitter, Facebook, permettendo così la pubblicazione delle relative fotografie del luogo visitato.

La studiosa Gabriella Giannachi sostiene che questo aumento di documentazione massiva giochi un ruolo importante per mappare le pratiche quotidiane delle persone.[118] Ogni individuo, infatti, è ormai abituato a documentare qualsiasi esperienza vissuta e ad archiviarla nel proprio smartphone o tablet. E' in questo contesto che i dispositivi tecnologici sono diventati anche strumenti di fruizione del visitatore all'interno dei musei.

È interessante notare la coincidenza temporale tra lo sviluppo tecnologico di strumenti portatili che fanno parte della vita di ciascuno e la florida apparizione della danza e delle performance negli spazi espositivi. Il 2007 è l'anno in cui viene presentata la prima mostra sulla danza e, allo stesso tempo, l'anno in cui vengono introdotti sul mercato l'iPhone e il Cloud. Sia Claire Bishop che Catherine Wood sostengono che i *social media* potrebbero essere considerati come ulteriore parte della documentazione di una performance, talvolta unica fonte per dimostrare la propria esistenza.

In controtendenza, l'artista Tino Sehgal, proveniente dal mondo della danza, ha sempre impedito fermamente la documentazione e la ri-mediazione dei propri lavori performativi (anche se si possono trovare comunque alcuni frammenti su YouTube) in foto o in video pur gravitando attorno al contesto artistico delle istituzioni culturali e museali citate sopra.

Molti artisti, nel tener conto dell'aumento della documentazione individuale, sono consapevoli anche di dover creare un proprio archivio in cui dimostrare il lavoro svolto. Come sostiene Auslander:

> «It is not realistic to propose that live performance can remain ontologically pristine or that it operates in a cultural economy separate from that of the mass media.»[119]

[118] Gabriella Giannachi, *Archive Everything: mapping the everyday*, Cambridge, Mit Press, 2016.
[119] Ivi p.45.

Nonostante le istituzioni museali siano generalmente considerate come enti che guardano al passato, fortemente ancorate alle collezioni tradizionali e ben consolidate alle pratiche manageriali di documentazione, esse hanno risposto rapidamente al cambiamento portato dalla tecnologia digitale.[120] L'adeguamento tecnologico da parte delle stesse istituzioni degli strumenti di archiviazione al servizio del museo (database, cataloghi online, schedari digitali, ecc) è un segno evidente di queste trasformazioni in atto.

D'altro canto, secondo Matthew Reason[121] assistere di persona ad un evento performativo, senza un filtro mediatico di alcun tipo, non produce direttamente un'interpretazione più "autentica" della performance:

> «Being there, like the thing itself, does not speak for itself. Instead it is the archive, along with various representations of performance contained within the archive, which give performance form and meaning and that speak about performance»[122].

Gabriella Giannachi, precisa che la presenza della performance e l'archivio, non sarebbero, dunque, entità diametralmente opposte: la prima tenta di creare un'esperienza "autentica" e reale, l'altro tenta di preservare la rappresentazione dell'esperienza vissuta. Entrambi hanno una relazione complessa e dinamica con ciò che li precede e viene prodotto in seguito. In linea con queste riflessione, anche lo storico Joseph Dunne-Howrie[123], ribadisce come la presenza sia indubbiamente una componente fondamentale della *live performance*, pur non essendo del tutto antitetica all'archiviazione, è semmai capace di performare la sua stessa presenza:

> «Rather than a passive simulacrum, the researcher can regard documentation as a dynamic phenomenon, at once bound up with yet standing apart from former liveness and capable of performing its own presence.»[124]

[120] Giulio Lughi, *Digital Media and Contemporary Art*, in «Mimesis Journal" [Online], vol. 3, n. 2, 2014. Messo online il 01 dicembre 2014. Consultato il 06/11/2019. http://journals.openedition.org/mimesis/686
[121] Professore di Teatro e Performance alla York St. John University di Londra. https://www.yorksj.ac.uk/schools/performance--media-production/staff-profiles/drama-theatre--dance/professor-matthew-reason/
[122] Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p.40.
[123] Ricercatore presso City University of London. http://www.josephdunnehowrie.com/
[124] Baz Kershaw, Helen Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, 2011, p.164.

2.1.4 Lo spettatore/visitatore come co-archivista

William Sauter[125] propone che l'atto estetico sia comunicato al pubblico su due livelli: quello della percezione e quello della ricezione. La percezione si riferisce puramente al processo fenomenologico della narrazione, come risultato dell'allestimento degli elementi scenici, incluso il performer, mentre la ricezione si riferisce al risultato delle forme espressive di questi elementi.[126] La trasmissione senza ricezione non può essere considerata tale,[127] così come un documento che registra ma non comunica non può essere ritenuto tale o come una performance che avviene in assenza di un pubblico.

Il neurologo Oliver Sacks spiega che le abilità umane nel registrare esperienze vissute nella memoria organica, sono una facoltà vitale per orientare noi stessi nella realtà, poiché le nostre memorie ci forniscono una narrativa esperienziale di vita, rendendola più comprensibile:

> «We [each have] a life-story, an inner-narrative – whose continuity, whose sense, is our lives. It might be said that each of us constructs and lives a "narrative", and that narrative is us, our identities»[128].

Secondo Sacks, la memoria non preserva la totalità delle nostre vite ma può immagazzinare immagini e impressioni che non possiedono le forme finite dei documenti, piuttosto, le memorie esistono in uno stato perpetuo di potenzialità:

> «What, we may ask, could be played in such a way as to reconstitute an experience? Is it something akin to a film or record, played on the brain's film projector or

[125] William Sauter è professore del dipartimento di Cultura ed Estetica all'Università di Stoccolma. https://www.su.se/profiles/sauter-1.184756
[126] Willmar Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa, University of Iowa Press, 2000, pp.5-6.
[127] «no transmission at all» in: Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Oxon, Routledge, 2011, p. 99.
[128] Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, Picador, London 2011, p.117. Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello (The Man Who Mistook His Wife for a Hat)*, traduzione di Clara Morena, 11ª ed., Adelphi, 2008.

> phonograph? Or something analogous but logically anterior – such as a script or score? What is the final form, the natural form, of our life's repertoire?»[129]

La memoria pertanto, non sarebbe un mero magazzino di episodi vissuti, piuttosto l'intersezione tra un passato scolorito e un futuro ancora da rivelarsi. In altre parole, quando si ricorda, si *ri-definisce* il presente e così facendo si ottengono percezioni diverse del vissuto umano, permettendo così una costante reinterpretazione delle esperienze[130].

Il pubblico, di fronte ad un lavoro performativo, sviluppa la consapevolezza di non star vivendo una percezione del tutto effimera, come invece accade nel caso dei ricordi personali.[131] La memoria, tuttavia, è una componente integrante dell'evento performativo, poiché assicura che gli effetti della presenza non siano confinati ad uno spazio e a un luogo precisi. In merito, il drammaturgo italiano Eugenio Barba[132] sviluppa ulteriormente questo tema, nel saggio *The Essence of Theatre*, in cui sostiene la capacità delle azioni effimere di essere trasmesse ad un pubblico, attraverso le azioni del corpo, che determinano l'evento.

> «The essential lies in the transfiguration of the ephemeral quality of the performance into a splinter of life that sinks roots into their flesh and accompanies them through the years… The toxic secretion penetrates their psychic, mental, and intellectual metabolism and becomes memory. This memory constitutes the unimaginable and unprogrammable message that is handed down to those who are not yet born»[133].

Nell'analisi di Barba, la performance non scompare nel momento in cui si manifesta[134], ma «pianta un seme che cresce nella memoria di ciascun spettatore e ogni spettatore fa crescere quel seme»[135].

[129] Ivi, p.154.
[130] Ivi p.39.
[131] Joseph Dunne-Howrie, *The Archive is present*...
[132]«Regista e teorico teatrale italiano, nato a Gallipoli nel 1936. Emigrato in Norvegia, fu poi a Varsavia dove nel 1962 divenne assistente di I. Grotowski. L'influsso dell'esperienza polacca lo portò a fondare al suo ritorno a Oslo nel 1964 l'*Odin Teatret*. Trasferì poi il suo teatro-laboratorio a Holstebro in Danimarca». http://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-barba/
[133] «what really matters is what will be said afterwards when we who work at the task are gone» Eugenio Barba, *The Essence of Theatre*, in «The Drama Review», Volume 4, Fasc. 3, 2002 p.16
[134] Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, p.146.
[135] «sows a seed that grows in the memory of every spectator, and every spectator grows with this seed» Traduz. mia in: Eugenio Barba, *The Essence of Theatre*... p.17

André Lepecki proprio come sostiene che il corpo dell'artista/danzatore sia un archivio capace di ri-mettere-in-azione i lavori passati che custodisce, così anche il corpo del pubblico archivia attraverso l'esperienza diretta dell'evento performativo. Lepecki, inoltre, distingue tra *audience-as-witness* e *audience-as-spectator*: il primo si riferisce a quel tipo di pubblico che è consapevole del potere estetico-politico di un'esperienza condivisa così come dell'importanza della sua trasmissione tramite il racconto delle sue memorie. Il secondo tipo, invece, si riferisce agli spettatori che hanno bisogno di verificare immediatamente la veridicità di un evento, consultando tutte le informazioni a disposizione, tramite i *social network* e la rete. A differenza del primo, lo spettatore non si assume il ruolo dello *storyteller* bensì *fattualizza* l'evento.[136] Nelle performance, dunque, soprattutto quelle in cui il pubblico viene invitato a partecipare, lo spettatore/visitatore può contribuire attivamente alla trasmissione della performance anche tramite la sua incorporazione (parziale o totale). L'arte partecipata, infatti mette il pubblico nelle condizioni di essere un co-produttore del processo creativo. Allo stesso tempo, lo spettatore/visitatore diviene co-archivista dell'evento attraverso l'utilizzo di dispositivi tecnologici. Secondo Claire Bishop, infatti:

> «Today's participatory art is often at pains to emphasise process over a definitive image concept or object. It tends to value what is invisible: a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness. As a result, it is an art dependent on first-hand experience, and preferably over a long duration (days, weeks, months)»[137].

In ultimo, si stanno moltiplicando conferenze, pubblicazioni e simposi sul tema della danza contemporanea e della performance come pratica di archiviazione, sia in Europa (*re.act.feminism*[138], *Archive/Practice*[139]) che negli Stati Uniti (*Re-constructions and*

[136] André Lepecki, *Four Notes on Witnessing Performance in the Age of Dis-Experience*, in *The Time We Share. Reflecting on and through Performing Arts*, Bruxelles, Kunstenfestivaldesarts, 2015, p.19.
[137] Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012, p.4.
[138] Nel 2009 a Berlino. Dalla conferenza nasce il sito http://www.reactfeminism.org/ che ha cercato di racchiudere la maggior parte delle performance europee vicine all'attivismo femminista. Il progetto si è sviluppato dal 2011 al 2013.
[139] Il simposio si è svolto a dicembre del 2009, presso il Tanzarchiv di Lipsia.
http://db.uni-leipzig.de/~ifabdez5/_veranstaltungen/data/dokumente/php20091207182510.pdf

Re-imaginations[140]). Sono molti infine i festival che rendono omaggio alle carriere dei danzatori, programmando lavori del passato. Per esempio, il festival d'Automne di Parigi nel 2019 ha dedicato molto spazio alla carriera di La Ribot e Merce Cunningham. Anche le gallerie d'arte e i musei prestano attenzione alle retrospettive e ai lavori passati di danzatori e artisti. Ne è un esempio la mostra antologica fiorentina di Marina Abramović a Palazzo Strozzi nel 2018 e *If Tate Modern was Musée de la Danse?* di Boris Charmatz al Tate Modern di Londra, nel 2015.

[140] La conferenza è stata organizzata al Performance Space 122 a New York nel 2009. https://performancespacenewyork.org/about/.

2.2 Marina Abramović

2.2.1 Biografia[141]

Marina Abramović nasce a Belgrado nel 1946. I genitori durante la Seconda guerra mondiale, fanno parte della dirigenza del Partito comunista del generale Tito. Marina passa i primi anni con la nonna materna e viene profondamente influenzata dalla sua fede ortodossa. Nel 1952 torna a vivere dai genitori e la sua vita risulta emotivamente molto difficile sotto il severo controllo materno. Dal 1953 al 1958 l'artista è incoraggiata a esprimere sé stessa in modo creativo: il disegno e la pittura sono le attività che preferisce. Negli anni Sessanta studia all'Accademia di Belle Arti di Belgrado, volgendo lo sguardo verso espressioni artistiche più astratte. Nel 1970 si trasferisce a Zagabria dove approfondisce all'Accademia della città l'utilizzo del corpo come strumento artistico, avvicinandosi così all'arte performativa.

Nel 1971 si sposa con l'artista concettuale Neša Paripović, pur vivendo ancora con la madre. Nel 1973 incontra Joseph Beuys a Edimburgo ed in seguito, lo rivede al Centro Culturale Studentesco di Belgrado (SKĆ), prendendo spesso ispirazione dal suo lavoro. Nello stesso anno collabora con Hermann Nitsch e presenta la performance *Rhythm 10* al Museo d'Arte Contemporanea di Villa Borghese a Roma, segnando l'inizio di un forte legame con l'Italia.

Nel 1974 Marina Abramović presenta *Rhythm 5* a Belgrado al Centro Culturale Studentesco dove l'anno prima aveva incontrato Joseph Beuys. Sempre nello stesso anno si esibisce alla Galleria Diagramma di Milano presentando *Rhythm 4* mentre l'ultima opera della serie, *Rhythm 0,* viene presentata nella galleria Studio Morra di Napoli.

Nel 1975 in occasione di un incontro internazionale di artisti performativi, incontra l'artista Ulay. L'anno successivo, a ventinove anni, divorzia da Paripović e si

[141] Le informazioni sulla biografia di Marina Abramović sono tratte principalmente da: il blog di Palazzo Strozzi: https://blog.palazzostrozzi.org/marina-abramovic-a-firenze-biografia.html (consultato il 23/10/2019) e il sito ufficiale del MAI

trasferisce ad Amsterdam con Ulay, abbandonando il clima repressivo della sua famiglia. Tra il 1977 e 1979 Marina e Ulay lavorano assieme e decidono di essere in perpetuo movimento, vivendo e lavorando in un furgone, mentre viaggiano in tutta Europa.[142] In seguito si trasferiscono stabilmente ad Amsterdam, inserendosi nella vita artistica della città. Da una lunga esperienza in Australia con la tribù Pintupi nel Gran Deserto Victoria nascerà la performance *Nightsea Crossing*, che viene presentata alla VII edizione di Documenta a Kassel oltre che in altri spazi espositivi nell'arco del 1982. Marina e Ulay decidono di approfondire le pratiche della tecnica meditativa *vipassana* trasferendosi in India, dove incontrano il Dalai Lama che verrà invitato, assieme a uno sciamano aborigeno, a partecipare a una nuova versione di *Nightsea Crossing*.

Nel 1985 tornano in Italia grazie ad una residenza d'artista presso la Villa Romana[143] di Firenze dove creano e provano più volte la performance denominata *Fragilissimo*[144] assieme ad altri performer[145]. La pièce però non va in scena[146], ma viene presentata successivamente allo *Stedelijk Museum* di Amsterdam e al *Moderna Museet* di Stoccolma. Nel 1986 inizia il lungo percorso del progetto *The Lovers*[147] che sancisce, due anni dopo, la definitiva conclusione della lunga relazione e collaborazione artistica tra Ulay e Marina. Dal 1989 Marina ricomincia a lavora da sola su una serie di oggetti denominati *Transitory Objects*[148]. Da qui ha inizio il *metodo Abramović* che l'artista svilupperà nei decenni successivi. Nel 1990 Marina si trasferisce a Parigi dove il Centre Pompidou la invita a partecipare all'esposizione *Magiciens de la Terre*. Nello stesso spazio espositivo verrà presentata la video installazione *The Lovers.*

[142] https://blog.palazzostrozzi.org/marina-abramovic-a-firenze-biografia.html (consultato il 23/10/2019)
[143] Dalla prefazione di Angelika Stepken in Carlotta Catellani, *Il salone Villa Romana*, Gli Ori, Pistoia, 2017, p.5.
[144] Solo l'archivio di villa Romana conserva la documentazione di questa pièce. Carlotta Catellani, *Il salone Villa Romana*, Gli Ori, Pistoia, 2017, p.159.
[145]Mr Mondo, al secolo Edmondo Zanolini, e Michael Laub.
[146] «Il progetto doveva essere rappresentato a Firenze nel mese di maggio 1986 presso il Teatro Niccolini»**.** Dalla prefazione di Angelika Stepken in Carlotta Catellani, *Il salone Villa Romana*, Gli Ori, Pistoia, 2017, p.159.
[147] La performance svoltasi in Cina, prevede che Marina parti dall'estremità orientale della Muraglia, mentre Ulay dall'estremità opposto per congiungersi a metà strada e decidere le sorti della loro storia artistica e non solo.
[148] Queste opere interattive sono state esposte, tra gli altri, al Museum of Modern Art di Oxford, allo Städtische Kunsthalle di Düsseldorf e al Museum of Modern Art di Montreal.

Dopo un viaggio in Brasile dove continua a lavorare sul progetto dei *Transitory Objects*, collabora con il regista Charles Atlas al progetto *The Biography*[149]. Marina aveva già collaborato con il filmaker statunitense nel 1989 al cortometraggio *SSS*.[150] La loro collaborazione prosegue a Belgrado dove iniziano a lavorare sulla pièce *Delusional*, basata sempre sulla vita di Marina.

Nel 1995 si svolge al Museum of Modern Art di Oxford la prima retrospettiva di Marina Abramović. Festeggia il suo cinquantesimo compleanno allo Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst di Gent, in occasione del *vernissage* della mostra *Marina Abramović: Transitory Objects, Performance, Video, Sound.*

Nel 1997 è invitata a rappresentare la Serbia e il Montenegro alla 47° edizione della Biennale di Venezia nel Padiglione jugoslavo ma interrompe la collaborazione in contrasto con il soggetto dell'opera ideata. La performance *Balkan Baroque* viene dunque ospitata nel sottoscala del Padiglione Centrale ai Giardini, destando tanto scalpore da farle assegnare il Leone d'Oro.

Nel 1998 ha luogo il primo laboratorio *Cleaning the House*.

titolo, diretto da Matthew Akers, viene presentato al Sundance Film Festival. L'anno successivo la retrospettiva *The Artist is Present* viene allestita al Garage Center for Contemporary Culture di Mosca mentre e nello stesso anno viene presentata la pièce autobiografica *The Life and Death of Marina Abramović* per la prima volta al Manchester International Festival. Nel 2012 la Kunsthalle di Vienna ospita l'esposizione *Marina Abramović, Balkan Stories*. Nel 2014 l'esposizione *512 Hours* viene presentata alla Serpentine Gallery di Londra. L'anno successivo è la volta di altre due grandi esposizioni: *Terra Comunal/Communal Land*[153] e *Private Archaeology*[154].

Nel 2016 viene pubblicata l'autobiografia *Walk Through Walls. A Memoir*[155]. Dal 2017 la mostra ontologica *Marina Abramović. The Cleaner* ha fatto il giro del mondo: dal Moderna Museet di Stoccolma al Louisiana Museum of Modern Art a Humlebæk, in Danimarca e alla Bundeskunsthalle di Bonn, in Germania. Nel marzo 2018 viene allestita a Palazzo Strozzi di Firenze e nell'autunno del 2019 termina il tour al MSUB di Belgrado, città natale dell'artista. In occasione della 58° Biennale d'Arte, la galleria di Ca' Rezzonico ha presentato il lavoro in realtà virtuale *Rising*, uno dei suoi ultimi lavori, un'esperienza in Realtà Virtuale che permette ai visitatori di immergersi nel futuro distopico in cui le sorti peggiori del cambiamento climatico hanno la meglio[156].

2.2.2 Living Archive

La funzione dell'archivio di preservare il passato come un luogo di derridiana memoria in cui comincia la Storia,[157] suggerisce che la presenza di una performance può essere vissuta oltre all'evento spazio-temporale, attraverso i resti preservati dall'archivio stesso. L'installazione performativa *Seven Easy Pieces* del 2005 è uno degli esempi di rivitalizzazione della funzione dei resti d'archivio, e, allo stesso tempo,

[153] Inaugurata alla SESC Pompeia di San Paolo in Brasile.
[154] Inaugurata al Museum of Old and New Art in Tasmania.
[155] In Italia esce l'anno successivo con il titolo: *Marina Abramović. Attraversare i muri. Un'autobiografia*.
[156] https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/05/mostra-marina-abramovic-renata-morales-venezia (consultato il 24/10/2019)
[157] Jacques Derrida, *Mal d'Archvio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 2005.

di vicinanza del pubblico al corpo dell'artista, come la manifestazione più "autentica" di performance storiche nel presente. Per sette notti consecutive, al museo Solomon R. Guggenheim, Marina Abramović ha reinterpretato alcune performance create negli anni Sessanta e Settanta da altri artisti, come Joseph Beuys, Gina Pane, Vito Acconci. «

lavorativo ed esperienziale di provenienza dei partecipanti. Il sito riporta la missione dell'istituto:

«

dominio della performance.[164] Chi partecipa ai laboratori, rivive dunque il processo di preparazione richiesto dalle performance di Abramović che dal canto suo, è convinta della necessità di trasmettere la propria esperienza al maggior numero di persone sia tramite i workshop organizzati dal MAI sia attraverso le retrospettive delle sue opere.

2.2.3 The Cleaner

The Cleaner è la prima mostra di un'artista donna a Palazzo Strozzi a Firenze e anche la prima grande retrospettiva di Marina Abramović in Italia. Il titolo si riferisce a una riflessione dell'artista sulla propria vita di cui, come in una casa, si tiene solo quello che serve e si fa pulizia del passato, della memoria e del destino.[165] Dunque ciò che resta da queste pulizie primaverili è la mostra antologica che abbraccia più di mezzo secolo di attività, performance, fotografie e resti di una delle artiste più rappresentative della *performance art*.

Esaminando la retrospettiva, si possono trovare diversi aspetti presi in esame precedentemente. In questa moltitudine di installazioni performative, l'artista serba dispone degli oggetti, delle fotografie e degli estratti video della sua vita privata e professionale. I *re-enactment* delle performance degli anni Settanta dell'artista sono state proposte in occasione dell'esposizione mentre Marina Abramović non era presente. Si tratta della riproposizione di vecchie azioni, realizzate da altri performer, che seguono il metodo Abramović, sul modello di quelle originali e sempre sotto la sua supervisione, accanto ai filmati delle sue performance d'epoca. Seppur il contesto del *re-enactment* sia diverso, si può fruire dal vivo dei lavori performativi e non unicamente tramite le registrazioni video. Nonostante la ferrea preparazione dei giovani artisti, le performance si modificano a seconda dell'interprete, il quale mette di volta in volta in campo la propria esperienza. In merito alla selezione dei performer, Marina Abramović sostiene:

[164] https://oma.eu/projects/marina-abramovic-institute (consultato il 23/10/2019)
[165] Arturo Galansino, *Grand Tour Marina*, in *Marina Abramović: The Cleaner*, catalogo della mostra,Venezia, Marsilio Editori, 2018, p 16.

> «A occuparsi del programma è stata Lynsey Peisinger, che collabora con me, e con il Marina Abramović Institute, da oltre sette anni. Ho alle spalle oltre 50 anni di lavoro, non posso essere presente ovunque, ed è giusto che la mia esperienza sia trasferita ai giovani artisti. E sempre una grande emozione vedere una mia performance interpretata da altri, soprattutto se sono donne: sembrano delle amazzoni, belle, forti, senza nessuna paura del pubblico»[166].

Una delle ri-messe-in-azione visibile tutti i giorni dell'apertura della mostra, è stata *Imponderabilia*. Altre invece, come *Cleaning the Mirror* oppure *Luminosity*, sono state proposte in orari e giorni precisi, poiché meno facilmente riproducibili per la resistenza fisica e mentale richiesta. Riproponendo lavori passati esibiti da giovani performer, Marina Abramović presenta il passato come una serie di manufatti stabili e costantemente recuperabili. Secondo Rebecca Schneider, «

Tra le descrizioni delle performance e degli oggetti che sono esposti nella mostra echeggia la voce di Marina: le indicazioni sono state scritte e curate dall'artista stessa. I visitatori sono invitati a prendere parte alle performance attivando l'energia delle pietre (*Transitory Objects*), sedendosi su sedie di legno o appoggiando la testa a blocchi di minerali appesi al muro. In altre occasioni, le descrizioni invitano lo spettatore/visitatore a mettere i suoi effetti personali in un armadietto, indossare delle cuffie e prendersi il tempo di contare chicchi di riso (*Counting the Rice*). La relazione tra artista e fruitore si attiva attraverso questi oggetti. In merito allo sguardo verso il passato, Marina afferma:

> «Lo sguardo retrospettivo - opere teatrali, autobiografia, mostre, persino l'organizzazione della mia morte - è la mia via verso la libertà»[169].

Le tecniche che l'artista utilizza nel *metodo Abramović*, sono utili sia a chi vuole essere mero spettatore che a chi punta a essere testimone dell'arte; esse sono dunque dei modi per prestare attenzione agli oggetti materiali, ma anche strumenti di vita con cui si può partecipare nel processo creativo. A riguardo Abramović continua:

> «Ho sempre desiderato che il lavoro, una volta concluso, potesse essere vissuto anche da altri. Non importa se cambia rispetto all'originale: ogni artista porta la propria personalità ed è molto meglio così che un'immagine fissa in un libro. L'unica condizione richiesta è un alto livello di qualità: non tutti possono farlo, così come non tutti sanno suonare Beethoven al piano. Bisogna avere la necessaria preparazione»[170].

[169] Marina Abramović in conversazione con Adrian Heathfield, *Conoscenza Liquida*, in *Marina Abramović: The Cleaner* … p.42-43.
[170] *Ibidem*

2.3 La Ribot

2.3.1 Biografia[171]

María José Ribot Manzano, meglio conosciuta come La Ribot, nasce a Madrid nel 1962. Dal 1975 al 1984 approfondisce lo studio del balletto classico, della danza moderna e contemporanea a Madrid, poi in Francia, in Germania e infine a New York. Nel 1984 ritorna a Madrid dove lavora come coreografa per creare la sua prima *pièce* intitolata *Carita de angel* nel 1985. L'anno successivo fonda assieme alla coreografa e danzatrice Blanca Calvo, la compagnia *Bocanada Danza*, attraverso la quale presenta i lavori di diversi artisti e danzatori fino alla dissoluzione del gruppo nel 1989.

A partire dal 1991 inizia a lavorare sotto il nome di La Ribot, presentando il suo primo strip-tease umoristico[172] *Socorro! Gloria!*, una performance che attrae un nuovo pubblico e che ispirerà la serie *13 Piezas Distinguidas*, la cui versione integrale verrà interpretata le prime volte a Madrid tra il 1993 e il 1994. In questo periodo, La Ribot crea altre due performance per lei e per l'attore Juan Loriente *Los trancos del avestruz* del 1993 e *Oh! Sole*

gallerie ma è presentata in una grande varietà di luoghi: al *Théatre de la Ville* a Parigi, alla *Galerìa Soledad Lorenzo* a Madrid, alla *Künstlerhaus Mounsonturm* a Francoforte, al Festival *Nouvelle Danse* a Montréal, al *SMAC* di Gand (Belgio), al *KIASMA* di Helsinki, al *Moderna Museet* di Stoccolma e alla galleria *South London* in Gran Bretagna.

Nel 2003 è la volta di *Panoramix*, presentato per la prima volta al Tate Modern, spettacolo della durata di tre ore che riprende trentaquattro dei *Piezas Distinguidas*, rappresentati nei 10 anni precedenti. Il lavoro retrospettivo viaggia in diversi centri d'arte europei, dal Museo *Reina Sofia* a Madrid al *Centre Pompidou* a Parigi.

Nel 2000 La Ribot abbozza il suo primo lavoro video: sperimenta in particolare l'utilizzo del piano sequenza, rovesciando il punto di vista del corpo e sviluppa il concetto di *corpo-operatore*. Questo approccio ha influenzato numerosi dei suoi lavori a partire dagli anni Duemila, tra cui l'installazione video *Despliegue* del 2001 e *Mariachi 17* del 2009. Nello stesso anno crea lo spettacolo *Ilàmame Mariachi*, un nuovo lavoro che mette in relazione video e performance art e che approda anche in America del Sud e negli Stati Uniti, oltre che in diversi paesi europei. A Londra nel 2011, partecipa alla manifestazione *Move: Choreographing you* che ispirerà l'opera partecipativa *Walk the Chair*, la prima installazione plastica dell'artista spagnola.

Nel 2004 si trasferisce a Ginevra dove dirige *Art/Action*, un dipartimento della *Haute École d'Art et Design* della città che si concentra sull'insegnamento e la ricerca nella *live art*. Gli anni del nuovo millennio vedono la creazione della performance partecipativa *40 Espontànes* del 2004 che vede coinvolti 40 figuranti e di *Laughing Hole* del 2006 presentato all'*Art Unlimited* di Bâle, una performance di 6 ore che denuncia il sistema di Guantanamo e l'abuso dell'Occidente in materia di Diritti dell'Uomo, presentato anche all'inaugurazione della seconda parte della retrospettiva che il *Festival d'Automne* dedica all'artista nel 2019. *Gustavia* del 2008 invece, è un duo concepito e interpretato in collaborazione con la coreografa e danzatrice Mathilde Monnier, presentato anche a Venezia nel 2017, in occasione della Biennale di Danza. La Ribot prosegue lo sviluppo e la presentazione della sua produzione artistica anche a livello internazionale, partecipando a numerose esposizioni sia in Giappone che in Corea del Sud.

Nel 2011 l'artista lancia il progetto *PARAdistinguidas*, una nuova serie di *Piezas Distinguidas* in cui, oltre a sé stessa e venti figuranti, vengono coinvolte quattro danzatrici: Anna Williams, Marie-Caroline Hominal, Laetitia Dosch, Ruth Childs. Nel 2012 completa *EEEXEEECUUUUTIOOOOONS!!!*, un progetto coreografico che vede coinvolto 19 danzatori del *Ballet de Lorraine* di Nancy. Nello stesso anno il MUAC (Mexico City's Contemporary Art University Museum) inaugura con una mostra monografica dedicata al lavoro de La Ribot, il suo spazio espositivo di *live art*. Nel 2014, a fianco al compositore e pianista Carles Santo, la video-installazione *Beware of Imitations!*, omaggio alla danzatrice statunitense Loïe Fuller. Nello stesso anno collabora con Juan Domínguez e Juan Loriente alla realizzazione della performance scenica *El Triunfo de La Libertad* ed esplora la figura delle comparse nei film delle più grandi produzioni cinematografiche nel progetto *Film Noir* presentato durante gli *Rencontres Internationales* di Parigi e, nel 2019, durante il *Festival d'Automne*. In *Another Distinguée* del 2016, quinta serie dei *Piezas Distinguidas*, La Ribot è in scena a fianco a a Juan Loriente e al danzatore Thami Manekehla. Nel 2017 il festival berlinese *Tanz im August* dedica una grande retrospettiva al sup lavoro coreografico e artistico. Nello stesso anno Henrique Amoedo, direttore della compagnia di danza inclusiva *Dançando com a Diferença* di Madère, invita La Ribot a collaborare, tanto che a settembre del 2018 prende vita il progetto *Happy Islands*, un'opera poetica e allo stesso tempo politica, presentato anche all'edizione 2019 del *Tanz im August* e durante il *Festival D'Automne* dello stesso anno. La sua creazione più recente, vede La Ribot collaborare con Mathilde Monnier e Tiago Rodriguez in *Please, Please, Please* presentato al *Théâtre de Vidy* a Losanna nell'autunno del 2019.

Le performance de La Ribot hanno viaggiato in tutto il mondo; i suoi lavori figurano tra diverse collezioni private e pubbliche d'Europa, tra cui, le più conosciute, sono quelle del *Centre national des arts plastiques* e del *Centre Pompidou*.

2.3.2 Il Festival d'Automne[173]

Dalla prima edizione del 1972, il Festival d'Automne di Parigi ha invitato artisti da tutto il mondo, dimostrando la capacità di rompere i confini geografici pur rimanendo in una delle metropoli più grandi d'Europa. Tenendo conto delle differenze geografiche, artistiche e culturali, il festival si è sempre posto l'obiettivo di trasmettere il gusto della diversità di genere, dell'audacia delle forme e della bellezza delle lingue, seguendo le parole del suo fondatore Michel Guy:

> «Le Festival d'Automne est né du vide ambiant. Avec, au départ, ces quelques idées-forces, auxquelles je n'ai cessé d'être attaché : les frontières nationales ne sauraient en aucun cas être des limites culturelles ; la création n'a de sens qu'à se nourrir d'échanges, de brassages, de confrontations ; Paris ne pourrait redevenir un lieu de rayonnement culturel qu'à être, simultanément, un lieu d'accueil et de circulation.»[174]

In un momento in cui alcuni stati europei tendono a ripiegarsi su posizioni sovraniste e a rifiutare l'Altro, il festival parigino sembra mostrare come la parola degli artisti sia necessaria per il futuro dell'Europa. Frutto di sguardi incrociati, di culture plurime che si nutrono le une delle altre, il programma riunisce ogni anno, da settembre a dicembre, artisti europei ed internazionali nell'ambito della musica, del teatro, della danza, delle arti plastiche e del cinema. Ad oggi ha proposto più di cinquanta manifestazioni per circa 250.000 spettatori/visitatori annuali.[175]

Consultando l'archivio digitale dei programmi di ciascuna edizione, ci si rende conto che una delle caratteristiche del festival è la democrazia delle arti: ogni espressione artistica è sempre stata valorizzata allo stesso modo, compresa la danza. Nomi come Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Xavier Le Roy ritornano spesso tra le varie edizioni a fianco di noti musicisti e attori.

In questa edizione, sono state favorite nuove prospettive per una maggior ricezione del pubblico. Sono molti, infatti, gli artisti che hanno preferito i musei al palcoscenico,

[173] Emmanuel Demarcy-Mota, *Le Festival, le monde et l'Europe*, in *Festival d'Automne à Paris*, catalogo e programmazione 2019
[174] Michel Guy, fondatore del Festival d'Automne in un'intervista del 1985
[175] https://www.festival-automne.com/histoire-missions (consultato 15/10/2019)

non solo La Ribot. Il Festival dunque, ha deciso di dedicare tre grandi "ritratti" in questa edizione: a Merce Cunningham[176], a La Ribot, ed a Claude Vivier. I lavori de La Ribot sono raggruppati nella categoria "Danse", nonostante il festival preveda una specifica sezione dedicata alla performance: il motivo di questa scelta risiede con tutta probabilità nella formazione originaria dell'artista spagnola.

2.3.3 «Ma seule limite est le temps…»[177]

A partire dal 2004, le partecipazioni di La Ribot al festival sono state molte, con diversi lavori che spaziano dalla danza alle installazioni, dai video alle performance, incentrati sull'«intelligenza del corpo» e sull'«ambiguità del reale» che l'artista tende a demistificare, utilizzando, a volte, una forma che potrebbe essere definita un *burlesque* contemporaneo, tendente al fantastico.[178]

Nell'edizione del 2019, la direzione artistica del festival ha deciso di dedicarle un ritratto, ripercorrendo venticinque anni della sua vita artistica, attraverso sei programmi distinti nell'arco di tre mesi che comprendevano spettacoli, performance, installazioni e un'esposizione in due atti. La proposta di ri-attuare i *Piezas Distinguidas* con *Panoramix* (1993-2003) e *Another Distinguée* (2016), appare come un manifesto di tutta l'opera performativa dell'artista; l'installazione coreografica *Laughing Hole* (2006) crea un dialogo e fa da eco all'esposizione divisa in due capitoli di *Se Vende* (1982-2018) in cui, oltre ad alcune video-installazioni, sono presentati i *carnets d'artiste de La Ribot* (1997-2016): quaderni, annotazioni e ispirazioni che hanno accompagnato e generato i lavori dell'artista. *Please, please, please* (2019) e *Happy Island* testimoniano incontri e invenzioni in collaborazione con altri artisti con l'obiettivo comune di allontanarsi dalle convenzioni dello spettacolo dal vivo.

[176] Il coreografo e danzatore americano è stato omaggiato lungo tutto l'arco del 2019, in occasione del centenario dalla sua nascita. Infatti anche il festival Tanz im August nell'agosto del 2019 gli dedica una retrospettiva.
[177] Emmanuel Demarcy-Mota, in *Portrait La Ribot*, Festival d'Automne à Paris, 2019, p.3.
[178] *Ibidem*

La Ribot è stata una delle prime coreografe ad animare i luoghi dell'arte contemporanea con i suoi lavori *in situ* esposti nelle più note istituzioni culturali, presentati in numerose collezioni museali e ricompensati dai premi più prestigiosi.[179] La retrospettiva è dunque «una nuova modalità di trasmissione, un repertorio che si scrive durante la sua esecuzione»[180].

Le Portrait che il Festival d'Automne dedica all'artista spagnola cerca di omaggiare la diversità dei suoi mezzi espressivi, avvicinandola talvolta alla plasticità dell'arte contemporanea. In un'intervista del maggio 2019 in merito alla retrospettiva che sarebbe seguita quell'autunno dichiara:

«

casco, libri, una vecchia radio, uno specchio).[185] Tra tutti il più ricorrente è la sedia: un oggetto di legno che torna più volte nei *Piezas Distinguidas* per almeno i primi quindici anni, fino al 2011 con *PARAdistinguidas*. A volte risulta un supporto materiale, altre un mezzo metaforico che evoca un'assenza o una presenza; può rappresentare un corpo ma è anche uno strumento potenzialmente *destructeur*[186]. La sedia rappresenta in effetti una macchina sociale che conduce a tutte le forme di sfruttamento del corpo, sia che tratti di schiavitù che di prostituzione. A riguardo, La Ribot sostiene:

> «Je dois assurer, c'est clair, en particulier les trois heures de Panoramix. J'avais peur lorsque j'ai joué ce spectacle en 2003, mais tout était inscrit dans le corps et la mémoire et je me suis bien amusée»[187].

Con *Panoramix*, La Ribot presenta trentaquattro lavori passati che rientravano nei *Piezas Distinguidas*. Il lavoro antologico viene presentato per la prima volta al Tate Modern di Londra nel 2015. Adrian Heathfield paragona *Panoramix* al linguaggio dello scrittore «che rimane fuori in relazione all'evento; quanto è carente rispetto a ciò che ruota all'interno, che farebbe scorrere, bruciare, toccare e riprendere peso nuovamente» [188]. L'evento, per il curatore britannico, in questo caso, è ricco di significato, è unico e indimenticabile, tanto da sottolineare la difficoltà nel riportarne le sensazioni nella scrittura critica. *Panoramix* è la storia di una lenta disposizione e costruzione, una retrospettiva che cambia nelle sue varie presentazioni e che non si dispiega in maniera cronologica, ma in modo apparentemente libero, come un'associazione di idee.[189] Allo stesso tempo, il progetto si nutre di una logica, di un'estetica formale. Gli spettatori sono liberi di muoversi nello spazio della performance e di guardare ogni pezzo dal loro punto di vista preferito, optando anche per una «vista aerea»[190] in cui La Ribot è in posizione sdraiata (*Muriéndose la sirena*). Nell'opera di La Ribot, l'intero spazio del

[185] Florian Gaité, *Panoramix*, in *Portrait La Ribot*, Festival d'Automne à Paris, 2019, p.9.
[186] *Ibidem*
[187] Rosita Boisseau, *Festival d'automne : Maria Ribot, performeuse haute en couleur*, in «Le Monde» pubblicato online 14/09/2019.
https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/09/14/festival-d-automne-maria-ribot-performeuse-haute-en-couleur_5510384_3246.html
[188] Adrian Heathfield, *In Memory of Little Things*, in *La Ribot*, Gend, Centre National de la Danse, Pantin e Luc Derycke & Co., 2004, p.22.
[189] Laurent Goumarre, *La Ribot: Panoramix*, in «Artpress», vol.470, n.2, octobre 2019, p.14.
[190] http://www.laribot.com/work/13

*White Cub*e diventa utile allo scopo: uno strato di cartone marrone conferisce al pavimento un carattere accogliente sia per il pubblico che per l'esecutore. Con il procedere dell'opera, oggetti e vestiti vengono rimossi dalle pareti dove erano stati fissati precedentemente con il nastro adesivo, appesi come in una galleria espositiva, e infine stesi sul pavimento. I piani orizzontali e verticali dello spazio si ri-attivano in modi diversi; nelle parole di André Lepecki, *Panoramix* si dispiega in una «dimensione geometrica invertita»[191]. Il piano «rappresentativo-verticale», tradizionalmente privilegiato all'interno delle produzioni dell'alta cultura occidentale, viene spodestato, e al suolo - tradizionalmente associato alla fisicità, alla bestialità e alla sporcizia - viene dato un nuovo status e valore.[192] Combinando diverse strategie derivate dall'arte contemporanea, dalla danza contemporanea, dalla *live art* e dalla performance, *Panoramix* è una delle espressioni più chiare della natura transdisciplinare del lavoro de La Ribot. Questa serie di brevi performance è stata un elemento chiave nella programmazione sperimentale dei principali spazi artistici europei, come la Tate Modern di Londra, il Palacio de Velazquez e il Museo *Reina Sofia* di Madrid e il *Centre Georges-Pompidou* di Parigi.

La Ribot attraverso *Panoramix*, distribuisce gli indizi della sua storia personale la cui funzione essenziale è di rimanere attaccata al suolo, creando un luogo affettivo tra lei e il pubblico. Con questo lavoro si crea un doppio rapporto con il mondo: l'esposizione di un corpo «immensurabile» (*Capricho mio*) e la sua disposizione «sproporzionata»[193] per arrivare alla conclusione che La Ribot ha cercato di oltrepassare tutte le convenzioni sociali, comportamentali e artistiche. L'artista spagnola riesce a deturpare così la proprietà pubblica. Allo stesso tempo, però, riesce a fare ciò che dovrebbero fare i danzatori, rispondendo in modo sensibile alla musica, anche se non attraverso l'interpretazione di movimenti convenzionali di danza, ma attraverso il flusso e il riflusso delle linee colorate che disegna sul suo corpo come in *No. 26*. La Ribot utilizza il suo corpo nudo in maniera neutrale, come se stesse svolgendo delle normali faccende domestiche; la forza dei suoi assoli concisi e autoironici risiede proprio nel modo in cui riesce a trasformare un immagine apparentemente sensuale, come *No. 27 Another*

[191] *Ibidem*
[192] *Ibidem*
[193] «immesurable» e «démesurée». Trad.mia in: Laurent Goumarre, *La Ribot: Panoramix*… p.15.

Bloody Mary, in un immagine di denuncia che mette talvolta il pubblico in situazioni scomode. Attraverso il suo corpo, La Ribot ricostruisce e ri-mette-in-azione le sensazioni personali ma anche quelle di un immaginario comune che riconosce i riferimenti a una memoria collettiva.

In occasione del Festival d'Automne, il ritratto de La Ribot si fa più articolato: oltre alla presentazione in due occasioni diverse, una al Centre Pompidou e l'altra a Centre National de la Danse rispettivamente di *Panoramix* e *Another Distinguée*, vengono presentati alcune video-installazioni dell'artista e l'esposizione *Se Vende I* e *II*. In particolare la seconda parte dell'esposizione è stata allestita al piano terra del CND di Parigi, luogo molto frequentato da danzatori, per le prove negli studio ai piani superiori, e anche dal pubblico. L'accesso gratuito ha garantito anche la presenza di spettatori/visitatori non legati direttamente al settore della danza. L'allestimento dell'esposizione dei quaderni dell'artista è stato curato da La Ribot stessa: sulla scia dell'allestimento di *Panoramix*, copie di annotazioni stampate su carta semplice sono appese con un nastro adesivo color fucsia su cui a penna, l'artista ha denominato le sezioni; al centro una serie di teche di vetro custodiscono i preziosi *cahier*, le annotazioni e le registrazioni che hanno ispirato i lavori dell'artista.

Dal punto di vista archivistico, l'artista spagnola è riuscita a trovare diversi dispositivi di trasmissione attraverso un processo di archiviazione dei suoi lavori passati. Gli oggetti materiali presenti nelle sue performance sono degli attivatori della sua memoria: non disponendoli sempre allo stesso modo, crea nuovi scenari e nuove modalità di fruizione del pubblico. Il titolo dell'esposizione *Se Vende* si riferisce in modo ironico alla parte materiale del suo lavoro artistico, ciò che appunto potrebbe essere venduto in quanto oggetto. Alcune *Piezas Distinguidas* sono state effettivamente acquistate, e i proprietari hanno ottenuto il diritto di avere il proprio nome scritto a fianco al titolo del lavoro immateriale che esiste solo nel momento in cui La Ribot lo presenta dal vivo. A riguardo, Gerald Siegmund, critico e teorico tedesco della danza e della performance, sostiene:

«

> performative act that, precisely because it is immaterial, absent and not an object, will continue to produce new meaning or actions»[194].

Per La Ribot, il suo corpo è l'archivio vivente e grazie alla presenza degli spettatori, le performance e gli oggetti vengono attivati e producono significato.

[194] Gerald Siegmund, *Emblems of Absence: La Ribot's Piezas Distinguidas,* in *La Ribot*, op. cit., p.87.

2.4 Boris Charmatz

2.4.1 Biografia

Nato nel 1973 a Chambery, in Savoia, Boris Charmatz è un danzatore e coreografo francese, considerato uno dei «chefs de file de la nouvelle vague française» e uno dei sostenitori della *non-danse*, movimento nato a metà degli anni Novanta in Francia.[195] Boris Charmatz è allievo de *l'École de danse de l'Opéra de Paris* dal 1986 al 1989, in seguito frequenta il *Conservatoire national supérieur musique et danse* di Lione. Ha collaborato con Régine Chopinot, Odile Duboc, Olivia Grandville, Xavier Marchand e Meg Stuart.[196] Oltre che come coreografo, Boris Charmatz è stato rapidamente riconosciuto per le sue molteplici sperimentazioni e il suo approccio radicale alla danza. Le sue coreografie si interrogano in generale, sul ruolo del danzatore, del suo relativo impiego e su una ricerca scenografica «in presa diretta con il corpo»[197]. Per questo motivo ha appoggiato fin da subito il movimento della non-danza[198]. Infatti, la sua prima pièce *À bras le corps*, creata e interpretata nel 1993 assieme al collega Dimitri Chamblas[199], con cui l'anno prima aveva fondato l'associazione Edna[200], mette i due danzatori al centro della scena, circondati dal pubblico con il quale interagiscono. La performance vince numerosi premi internazionali oltre ad ottenere un notevole riconoscimento da parte del grande pubblico.[201] Assieme sviluppano diversi progetti

[195] Rosita Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Éditions Textuel, Paris, 2006, p.95.
[196] Rosita Boisseau, *De Keersmaeker-Charmatz : le heureux hasard d'une rencontre* in «Le Monde» del 3 luglio 2013
https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/03/de-keersmaeker-charmatz-le-heureux-hasard-d-une-rencontre_3440981_3246.html
[197] http://www.borischarmatz.org/?-about-
[198] La non danza è un movimento coreografico di danza contemporanea nato a metà degli anni Novanta, soprattutto in Francia, che rivendica una creazione scenica transdisciplinare che si allontana dal movimento della danza tradizionale per integrare o addirittura sostituire altre arti dello spettacolo (teatro, video, lettura, arti plastiche, musica) con una danza più o meno arretrata.
[199] https://fr.wikipedia.org/wiki/Dimitri_Chamblas
[200] http://www.borischarmatz.org/?association-edna
[201] Rosita Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Éditions Textuel, Paris, 2006, p.96.

aperti e performance in luoghi alternativi al teatro oppure realizzate con molteplici strumenti mediali: video, arti plastiche, letteratura, ecc.

La maggior parte dei suoi progetti sconfinano i generi tradizionali, talvolta trovando nuove forme espressive. Boris Charmatz con il suo carattere vivace, si afferma così come personaggio iconoclasta in seno alla danza contemporanea francese. Egli propone dei punti di incontro atipici tra pubblico e performer, spesso in contatto diretto fino alle sperimentazioni più ardite in presenza di un solo spettatore. Nel 1996 con lo spettacolo *Aatt...enen...tionon*, ottiene il premio dalla giuria del festival *Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis*.[202] L'anno successivo crea *Herses*, sulle musiche del compositore Helmut Lachenmann[203]. Nel 2002 realizza *Héâtre-élévision*, un'installazione emblematica per uno spettatore alla volta che disteso a terra[204], guarda un video alla TV. Questo progetto diventa poi uno spettacolo a sé stante denominato *Quintet Cercle*. Nel 2003 pubblica assieme a Isabelle Launay il saggio *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* pubblicato dal *Centre National de la Danse* in collaborazione con *Les presses du Réel*. Nel 2006 è la volta di *Régi* in stretta collaborazione con Raimund Hoghe[205], così come molteplici improvvisazioni in diretta con dei musicisti come Archie Shepp[206] o Otomo Yoshihide[207].

Da luglio 2008 a gennaio 2009 dirige il *Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne* e propone di trasformare questo luogo nel *Musée de la danse*[208] che

[202] http://www.rencontreschoregraphiques.com/rencontres-choregraphiques

[203] «Compositore tedesco, nato a Stoccarda il 27 novembre 1935. Allievo di Luigi Nono dal 1958 al 1960 e di Karlheinz Stockhausen dal 1963 al 1964, dal 1966 ha teorizzato e composto opere di musica concreta strumentale, intendendo con ciò la produzione di rumori e suoni caratteristici della 'musica concreta', ottenuti non mediante elaborazioni elettroniche, ma esclusivamente con strumenti acustici tradizionali, attraverso tecniche esecutive non convenzionali. In opposizione alla musica di intrattenimento, le composizioni di L. intendono porsi come baluardi di resistenza del pensiero individuale nei confronti della manipolazione mediatica, alla ricerca non solo di nuovi suoni, ma soprattutto di una maniera alternativa di ascolto, rivendicando così l'appartenenza al pensiero musicale occidentale, sempre teso verso la trasformazione dell'orizzonte estetico.»
http://www.treccani.it/enciclopedia/helmut-friedrich-lachenmann_%28Enciclopedia-Italiana%29/

[204] «The idea of lying down comes from the fact that it is impossible to watch a western when you're lying down: you can't identify properly with the rider on his horse. Unless the horse and rider are lying down – this is what is proposed by *heatre - elevision*. And then? (the rider shows off less.)" Boris Charmatz
http://www.borischarmatz.org/?heatre-elevision-63

[205] http://www.raimundhoghe.com/english.php

[206] https://www.ticketone.it/archie-shepp-biografia.html?affiliate=ITT&doc=artistPages/biography&fun=artist&action=biography&kuid=474195

[207] http://otomoyoshihide.com/en/?page_id=4

[208] http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original_manifeste-musee-de-la-danse100401-1383647452.pdf

dirige tuttora. In questi anni trova l'ispirazione per pubblicare il testo *Je suis une école* [209] che parla del progetto pedagogico *Bocal* che ha riunito una quindicina di persone provenienti da ambiti diversi: danzatori, medici, designer, scrittori, musicisti e circensi si sono trovati a ripensare nuovi modelli di insegnamento.[210]

Nel 2011 Boris Charmatz è stato scelto come artista associato al Festival d'Avignon, un primato nella storia di questo festival teatrale che ha dato così maggior spazio alla danza tra le varie arti sceniche[211]. Charmatz in questa occasione ha presentato due progetti: *Enfant* e *Levée des conflits*. Incontra così la coreografa belga Anne Teresa De Keersmaeker[212], una delle figure più importanti della «danse qui danse»[213] con la quale collabora per due anni, realizzando nel 2013 il duo *Partita 2*. Nello stesso periodo lavora a più riprese con diversi artisti tra cui la cantante Dalila Khatir[214]. Sempre in quell'anno viene invitato al MoMA di New York, dove propone *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, un progetto che si declina in tre parti visibili per tre settimane nello spazio museale. Sempre nello stesso anno vede la luce il testo *Emails 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel e Musée de la danse) uno scambio di opinioni e pensieri tra Boris Charmatz e Jérôme Bel.

Dopo un primo invito nel 2012, Boris Charmatz presenta nel 2015 il progetto *If Tate Modern was Musée de la danse?* nell'omonimo museo londinese. Quest'ultima installazione coreutica prevede delle versioni inedite di diversi progetti coreografici: *À bras-le-corps*, *Levée des conflits*, *Manger*, *Roman Photo*, *Expo Zéro* e *20 danseurs pour le XXe siècle*. Nello stesso anno, egli apre la stagione dell'*Opéra national de Paris* con *20 danseurs pour le XXe siècle* in cui invita venti danzatori della compagnia di balletto dell'Opéra a interpretare degli assoli del secolo passato nello spazio pubblico del *Palais Garnier*. Nel maggio del 2015, propone nella città di Rennes il progetto *Fous*

[209] Boris Charmatz, *Je suis une école*, Le Prairies Ordinaires, Rennes 2009.
[210] http://www.borischarmatz.org/?je-suis-une-ecole-17
[211]Brigitte Salino, *Un Avignon qui s'announce dansant*, in «Le Monde» pubblicato online il 25/03/2011 https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/25/un-avignon-qui-s-annonce-dansant_1498411_3246.html
[212] https://www.rosas.be/en/8-anne-teresa-de-keersmaeker
[213] Rosita Boisseau, *De Keersmaeker-Charmatz : le heureux hasard d'une rencontre* in «Le Monde» del 3 luglio 2013 https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/03/de-keersmaeker-charmatz-le-heureux-hasard-d-une-rencontre_3440981_3246.html
[214] https://festival-saint-cere.com/artistes/250/dalila-khatir/

de danse[215], un invito a vivere la danza sotto tutte le sue forme da mezzogiorno a mezzanotte: una sorta di «assemblée chorégraphique» che riunisce professionisti e amatori, realizzata per altre due edizioni a Rennes nel 2016 e nel 2018, oltre che a Brest, Berlino e Parigi nel corso del 2017. Sempre nello stesso anno è la volta di *10000 gestes* e nel 2018 riprende la performance *Enfant* ri-creata al *Volksbühne Berlin* con un gruppo di bambini berlinesi, durante il suo ruolo di artista associato nella stessa istituzione. Nel 2017 vede la luce la monografia dedicata all'artista francese, pubblicata dal MoMA e curata da Ana Janevski, con il contributo di molti autori tra cui Gilles Amalvi, Bojana Cvejić, Tim Etchells, Adrian Heathfield, Catherine Wood per citarne solo alcuni.

Direttore dell'associazione *Terrain*[216], Boris Charmatz spinge la danza oltre le sue costrizioni formali, ridefinendo il campo delle sue possibilità. «Il palcoscenico è uno strumento abbozzato dove gettare concetti e concentrati organici al fine di osservare le reazioni chimiche, le intensità e le tensioni che possono scaturire dal loro incontro.»[217]

2.4.2

Tutti gli spazi del museo, dalle sale che espongono le collezioni a quelle vuote in cui vengono esposte le mostre temporanee, compresa la sala centrale denominata *Turbine Hall*, sono stati utilizzati dai danzatori, dagli artisti e dai critici per esplorare la storia della danza, attraverso i loro corpi e attraverso le loro retrospettive sulla propria pratica o quella altrui.[218]

If Tate Modern was Musée de la danse? ha avuto inizio nella *Turbine Hall* dove un riscaldamento corale ha coinvolto il pubblico, ripercorrendo la storia della danza degli ultimi cent'anni. Ai partecipanti venivano insegnate le pose e i gesti relativi ad un particolare movimento o lavoro che ha segnato il mondo della danza. A seguire, Boris Charmatz e Dimitri Chamblas hanno eseguito uno dei loro primi lavori coreografici, *À bras-le-corps*. Successivamente alcuni performer hanno presentato il lavoro *Levée des conflits*, in cui ciascun danzatore ha proposto un assolo che consisteva in ventisei movimenti sequenziali che avrebbero poi composto complessivamente la coreografia. I visitatori venivano poi invitati a imparare la sequenza di movimenti per proporre una versione su larga scala, prima di essere ri-presentata dai venticinque danzatori. Lo spazio veniva poi aperto a *Adrénaline*, dove tutti potevano danzare liberamente, dopo che un gruppo di amatori, avevano presentato il lavoro di Boris Charmatz denominato *Roman photo*. Questo progetto prevede la presentazione attraverso i corpi dei danzatori della documentazione fotografica di David Vaughan, che ha immortalato la vita e la pratica di Merce Cunningham. I lavori coreografici nella *Turbine Hall* sono terminati con la presentazione di *Manger*, uno degli ultimi progetti di Charmatz che esplora la danza attraverso la bocca, cantando, mangiando e respirando. In parallelo alle performance nella sala centrale, nelle gallerie del secondo, terzo e quarto piano del museo, venti danzatori hanno presentato *20 Dancers for XX Century*. L'invito di Charmatz è stato quello di presentare, attraverso la danza e la conversazione, gli aspetti della loro esperienza relativa alla performance, «esplorando l'archeologia della loro pratica incorporata»[219]. In una sala vuota al secondo piano artisti, danzatori e

[218] Acatia Finbow, *If Tate Modern was Musée de la danse? 2015*, case study in *Performance At Tate: Into the Space of Art*, London, Tate Research Publication, 2016, p.1. https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/musee-de-la-danse,
[219] «[...] exploring the archaeology of their own embodied practice» trad.mia in: Acatia Finbow, *If Tate Modern was Musée de la danse? 2015*, op. cit., p.2.

accademici hanno presentato *Expo Zéro*, un lavoro che indaga sulle possibili modalità di un'esposizione senza oggetti. A riguardo, Catherine Wood sostiene:

> «what [...] this project's doing is redistributing attention - material objects are still there, it's not about taking them out, but in pieces like *20 dancers for the XX Century*, it's inserting other pieces of this pop-up canon in proximity to the established art canon, and unexpected relationships emerge that take away that hierarchy. Because it puts the gesture on a par with the object, even if one is fleeting»[220].

L'evento è articolato e utilizza la cornice esistente del Tate Modern per analizzare le potenzialità di un museo in cui la *live art* possa occupare gli spazi espositivi in maniera estesa. Il progetto nasce da un lavoro precedente svolto al *Tanks* nel 2012, in cui i danzatori sono stati invitati ad aprire le porte allo spettatore/visitatore anche nella fase di riscaldamento e preparazione. In merito a tale evento, Catherine Wood specifica:

> «The dancers were quite open-minded about cracking open the line between 'behind the scenes' and show time. It opened up something very interesting for us. Everything, in one way became process, even the actual performance itself»[221].

Già in quella occasione è risultato necessario trovare delle modalità alternative per animare gli spazi espositivi. Si è così creato un *continuum* che non mettesse al primo posto l'evento rispetto alle prove, in modo tale che il processo creativo potesse assumere la stessa importanza del prodotto finale. Allo stesso modo, si è proseguito con il progetto *If Tate Modern was Musée de la danse?*. Boris Charmatz basa la sua ricerca artistica sulle infrastrutture umane che caratterizzano gli spazi museali. Il pubblico, infatti, ha avuto un'enorme importanza per la realizzazione del progetto al Tate Modern. I visitatori nei musei si fermano solitamente ad osservare opere d'arte statiche, ma durante le due giornate organizzate nel museo londinese, hanno avuto la possibilità di muoversi tra i danzatori, osservare dal *Turbine Bridge* ciò che stava succedendo nella *Turbine Hall*, decidere quanto e dove posizionarsi e prendere parte alle performance. In *20 Dancers for XX Century* i performer sono stati invitati a contestualizzare il loro lavoro coreografico, dialogando con il pubblico che era libero di fare domande. Il

[220] Catherine Wood, *Who Cares?*... p.29.
[221] Ivi p.28.

danzatore spiegava per quale motivo aveva scelto quel lavoro, descrivendo come e quando aveva dovuto imbattersi in tale coreografia e in quali contesti avesse dovuto presentarlo. Il pubblico poteva imparare un certo movimento o un determinato passo che il performer aveva deciso di presentare all'interno del museo. A questo riguardo, la ricercatrice Acatia Finbow, commenta:

> «This became a practice of body-to-body transmission of that history of dance, not presented in static images or through replayed video, but in the relationship between those dancing and those spectating, or even those dancing and those learning to dance; in this way, Charmatz's invitation mirrored the very transmission undertaken more broadly in dance practice, which relies on the body, rather than the object, as the transmitter of knowledge»[222].

Questo progetto, oltre ad essere fondamentale per la ricerca e per la sua capacità di mettere il pubblico al centro dell'attenzione, risulta un crocevia importante nella storia dell'arte contemporanea, per quanto riguarda l'attenzione dedicata alla documentazione degli eventi all'interno di un'istituzione museale. Infatti, parte del progetto prevedeva un piano di documentazione dell'esposizione, guidato da Gabriella Giannachi, in collaborazione con lo staff del museo. Oltre ad essere innovativo dal punto di vista dell'allestimento che non ha alterato la struttura delle esposizioni in mostra, *Il Tate Modern was Musée de la danse* è stato interamente registrato e reso accessibile in streaming sul sito del museo; molte foto sono state scattate e pubblicate sui *social media* e diverse interviste sono state svolte per dare un quadro completo anche a chi non ha potuto partecipare direttamente all'evento. Il ricercatore Peter Tolmie sulla base della documentazione raccolta ha svolto uno studio etnografico per analizzare le attività umane durante l'arco delle due giornate. È stato osservato il comportamento dei visitatori/spettatori, il modo in cui comprendevano e vivevano l'esperienza e come interagissero con i performer e con gli altri visitatori. Lo stesso esperimento etnografico era stato svolto anche la settimana precedente, in cui non erano previsti eventi particolari. Il pubblico ha reagito in maniera totalmente differente alla presenza di performer e danzatori. L'etnografo inglese ha osservato:

[222] Acatia Finbow, *If Tate Modern was Musée de la danse? 2015*, op. cit., p.2.

> «On an ordinary day, the flow through and within the galleries is relatively constant. Most of the artworks - mainly paintings, photographs, drawings, and prints - are positioned on the walls, and people circle the rooms, occasionally pausing to look at exhibits for a short time, as individuals or in very small clusters.»[223]

Ma nel momento in cui danzatori e coreografi si esibiscono nelle sale espositive si creano nuove dinamiche di gruppo, formando talvolta percorsi obbligatori per i visitatori/spettatori che si fermano ad assistere alla performance per una durata più prolungata rispetto al tempo di stazionamento di fronte ad un dipinto appeso in verticale. Alcuni si sono seduti per terra, appoggiando la schiena al muro, altri si sono presi delle sedie. Gruppi di persone impedivano ad altri visitatori di entrare nelle sale espositive. Per poter osservare le opere nella galleria dedicata a Cy Twombly in cui François Chaignaud interpretava la sua coreografia in *20 Dancers for the XX Century*, era necessario passare attraverso la folla che si era formata in prossimità di una delle entrate della sala, oppure attraversare lo spazio vuoto che si era creato per dare spazio al performer.[224] Tolmie prosegue:

> «One person did force his way through to study a canvas, ignoring the dancer entirely. Because of this he became an object of somewhat disapproving looks. On an ordinary day, visitors typically spend five to ten seconds in front of any one exhibit.»[225]

Oltre alla durata di osservazione prolungata, lo studioso ha potuto analizzare come i visitatori si adeguassero alle dinamiche della performance. In questa occasione si formavano gruppi ravvicinati di persone che cercavano posizioni più comode per assistere al lavoro coreografico. Inoltre, le relazioni intersoggettive tra il pubblico sono risultate più attive: il visitatore si rendeva conto di essere uno spettatore e di essere tra altri spettatori. Al contrario, durante un qualsiasi giorno di apertura del museo, i visitatori raramente si scambiano uno sguardo o prestano attenzione a ciò che accade attorno.[226] La *Turbine Hall*, luogo che i visitatori solitamente utilizzano come luogo di ristoro, è stata utilizzato per coinvolgere il pubblico in *Adrénaline: A Dancefloor for*

[223]Gabriella Giannachi, Peter Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in *Boris Charmatz*, New York, The Museum of Modern Art, 2017, p. 100.
[224] *ibidem*
[225] Ivi p. 101.
[226] *Ibidem*

Everyone, trasformando lo spazio in una discoteca con tanto di sfera specchiata appesa al soffitto. In *Manger*, il pubblico ha creato degli spazi per permettere ai performer di esibirsi ma allo stesso tempo le persone continuavano a chiacchierare e a muoversi liberamente nello spazio. Il pubblico cambiava la propria posizione man mano che la performance progrediva, creando nuovi cerchi o formando altri gruppi. Questo fenomeno ha permesso di capire che ciascun visitatore/spettatore chiaramente calibrava i propri movimenti in base a quelli altrui, mantenendo una certa distanza rispetto ai danzatori.[227] Catherine Wood a riguardo, sostiene:

> «To try an astronomical metaphor, if the majority of the museum behaves according to a framework of certain space-time co-ordinates, how would the placement of the 'Musée de la danse' open up an alteration of those co-ordinates, where such kaws do not apply, or "curved"?»[228]

Il lavoro etnografico guidato da Peter Tolmie non sarebbe stato possibile senza l'intenzione e la programmazione di documentare le due giornate che hanno animato il Tate Modern di Londra. Dal punto di vista archivistico, il *If Tate Modern was Musée de la Danse?* è allo stesso tempo sia un processo che un dispositivo di archiviazione in quanto da un lato ri-mette-in-azione lavori coreografici del passato, ripercorrendo la storia dei movimenti nella danza (*20 dancers for the XX Century*) e dall'altro, discute gli sviluppi possibili della danza all'interno dei musei (*Expo Zéro*). L'intera istituzione del Tate Modern è stata dunque trasformata in un archivio, in cui Boris Charmatz e gli altri artisti invitati hanno potuto esplorare nuove possibilità di archiviare la danza. Inoltre, attraverso la partecipazione del pubblico nei workshop e con il coinvolgimento di non-professionisti in alcune performance e di danzatori e coreografi per interpretare propri o altrui lavori, Boris Charmatz mette in crisi il concetto di copyright dell'opera: il lavoro coreografico vive attraverso l'incorporazione non solo da parte dei performer che ri-mettono-in-azione un lavoro del passato, ma anche dal pubblico che partecipa alla trasmissione di conoscenza.

Il manifesto che il coreografo francese e i suoi collaboratori hanno stillato per il *Musée de la danse* dice:

[227] Ivi p. 102.
[228] Catherine Wood, e-mail a Charmatz, 13 maggio 2013. In: Tate Project Archive

> «Il *Musée de la danse* vorrebbe scuotere sia l'idea che abbiamo del museo che l'idea che abbiamo della danza! Un matrimonio impossibile tra due mondi, esplora le tensioni e le convergenze tra le arti plastiche e performative, la memoria e la creazione, la raccolta e le improvvisazioni selvagge, le opere in movimento e i gesti immobili. Questo progetto utopico intende creare uno spazio pubblico per l'arte che sia in contatto con la contemporaneità, uno spazio pubblico aperto e sperimentale, decisamente in movimento»[229]

Il manifesto dunque sostiene che il *museo della danza* debba essere «incorporato» poiché viene costruito sulla base dei corpi che vi sono coinvolti; «trasgressivo» e «permeabile» poiché non presenta solo l'opera «autentica» ma le sue molteplici manifestazioni attraverso il coinvolgimento di performer e pubblico e attraverso la collaborazione con altre discipline.[230] La trasgressività del progetto apre il discorso verso forme di pirateria della danza. Infatti, i *re-enactment* sono lavori riproducibili "illegalmente", ovvero senza che sia richiesta l'autorizzazione dall'autore, ma che permettono a determinate performance di vivere attraverso la trasmissione incorporata delle coreografie. La studiosa Jessica Santone prende in esame l'autorialità, il medium e l'autenticità che mettono in discussione la documentazione della performance, e sostiene:

> «Each of these concerns stimulates the drive to produce, through repetition and multiplication, a host of materials related to a so-called "original." Authorship comes into question because, like the archival impulse, the drive to produce documentation is also conditioned by a relation to materials that are both found and constructed and thus by an individual who both manipulates existing documents and produces new documents»[231].

[229] http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html
[230] http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original_manifeste-musee-de-la-danse100401-1383647452.pdf
[231] Jessica Santone, *Marina Abramovic´'s Seven Easy Pieces - Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History* in «Leonardo», vol. 41, n. 2, April 2008, p.147.

2.5 Affinità e differenze

Sulla base delle idee teoriche di André Lepecki, tutti e tre gli artisti utilizzano il corpo come archivio ma con declinazioni e sfumature differenti. Negli ultimi progetti di Marina Abramović, come *The Cleaner*, il corpo di altri performer, selezionati e ben preparati, è lo strumento di archiviazione che permette alle sue opere di essere trasmesse; La Ribot, invece, utilizza il suo corpo per attivare le memorie del suo passato artistico; per Boris Charmatz, infine il corpo di altri danzatori e il corpo del pubblico sono fondamentali per la conservazione e la trasmissione della danza.

Abramović utilizza un metodo ferreo per la preparazione delle sue performance che richiedono un'attenta concentrazione ed una resistenza fisica notevole. L'artista serba impone un modo e una tecnica che possano essere efficaci per una trasmissione completa e coerente delle sue performance. Al contrario Boris Charmatz, invita nel suo progetto al Tate Modern, artisti, danzatori e non-professionisti a mettere il proprio corpo e la propria interpretazione al centro del processo di archiviazione. Inoltre, *Expo Zéro* è stato un modo per coinvolgere anche chi, come Claire Bishop, scrive e teorizza le possibilità della danza e la sua trasmissione, facendo così comprendere ai visitatori/spettatori le dinamiche storico-artistiche della riflessione teorica che solitamente rimangono celate ai non addetti.

D'altro canto, La Ribot mette al centro delle sue azioni il proprio corpo: esso è l'unico dispositivo, come archivio incorporato, che attualizza i suoi lavori passati. In *Panoramix*, l'artista mette in scena lavori di breve durata, cambiando la loro sequenza ad ogni nuova presentazione. Il suo approccio attraversa i confini della danza e della performance, approdando alle arti visive. Le pose plastiche, come in *Another Bloody Mary* oppure in *Muriéndose la sirena*, manifestano un'estetica visiva che si avvicina a quella percepita di fronte all'opera d'arte scultorea. Allo stesso tempo, vengono attivati nello spettatore/visitatore una serie di rimandi a problematiche sociali, politiche e di genere.

Un altro punto che accomuna i tre artisti è la documentazione attraverso i media digitali. In una grande stanza nei sotterranei di Palazzo Strozzi è stata riproposta in video una delle performance più significative di Marina Abramović: *Thomas Lips*, presentata per la prima volta nel 1975 e ripetuta al Guggenheim di New York nel 2005. In mostra erano presenti i video di entrambe le performance e gli oggetti utilizzati, ognuno portatore di una carica simbolica importante. In altre sale, i performer presentavano la performance accanto a foto d'epoca (*Imponderabilia*) o video di altre performance. In *If Tate Modern was Musée de la danse?*, invece, Boris Charmatz non utilizza materiale video per l'allestimento: gli unici elementi presenti sono le opere delle collezioni permanenti del museo e i corpi degli artisti. Tuttavia, è stata realizzata una documentazione video complessiva delle due giornate, ora accessibile al pubblico sul sito del Tate Modern. Nell'esposizione *Se Vende II* di La Ribot, sono presenti alcuni lavori di video installazione. Uno in particolare, *Scène-Fiction*, è stato realizzato durante il processo di creazione della pièce teatrale *El triunfo de la libertad*, in cui La Ribot partecipava. Esso rappresenta un omaggio alla squadra di tecnici della *Comédie* di Ginevra e un modo per testimoniare il lavoro che si cela dietro le quinte di un teatro. Per La Ribot, dunque, il video è un medium artistico che permette di documentare la preparazione di una performance. Oltre a ciò, sono presenti vari frammenti delle *Piezas Distinguidas* su YouTube, registrati da visitatori/spettatori o selezioni di performance sovvenzionati dalla *La Ribot association Genève* in coproduzione con la fondazione *Pro-Helvetia*.[232] Inoltre, il sito de La Ribot ha un archivio fotografico, un canale Vimeo accessibile a tutti, un calendario delle esposizioni e un'attenta documentazione della rassegna stampa e delle pubblicazioni relative all'artista.[233]

Infine, è necessario considerare in che modo i *resti performativi* influiscono sul lavoro performativo di questi artisti. Per Marina Abramović, essi possono avere un'aura energetica che permette di attivare connessioni umane, come per la serie *Transitory Objects*. Inoltre, altri oggetti, esposti nella retrospettiva di Palazzo Strozzi, sono quelli che l'artista stessa ha utilizzato nelle sue performance. Indipendentemente dal background di conoscenze che porta con sé, il visitatore viene catapultato nel contesto scenico della performance presentata nel passato (*Rythym 0*, *Thomas Lips*). Esclusa

[232] https://www.youtube.com/watch?v=XRo6oxmpcak&has_verified=1
[233] http://www.laribot.com/home

Imponderabilia, le altre performance venivano presentate in orari e date precise della settimana, dunque i visitatori che percorrevano le sale di Palazzo Strozzi quando i performer non erano presenti, potevano comunque rivivere l'esperienza della performance, sotto la guida delle parole di Marina Abramović, trascritte nelle indicazioni di ciascuna performance, attraverso gli oggetti di scena e le video installazioni. Similmente per La Ribot gli oggetti scenici sono fondamentali per trasformare le sue performance. Provenendo dal mondo teatrale, l'artista spagnola utilizza con metodo gli oggetti che la circondano in *Panoramix*: vestiti, sedie, radio e altri oggetti vari sono appesi con il nastro adesivo al muro oppure sparsi su una pavimento di cartone. L'artista si muove liberamente nello spazio, spostando il pubblico per andare a prendere un determinato oggetto che le permette di attivare una performance.

Al contrario, come già accennato prima, Boris Charmatz, invece, non aveva previsto nell'allestimento alcun oggetto materiale. L'immaterialità del gesto e del movimento è stato trasmesso direttamente ai corpi dei partecipanti nei workshop organizzati in occasione della retrospettiva al Tate Modern.

Il ruolo del pubblico risulta dunque fondamentale per gli artisti in esame. Infatti, Marina Abramović parla di *Public body*: per trasmettere questa esperienza, adoperando ferro, legno, minerali, sangue di maiale e capelli umani, ha costruito una serie di oggetti «per uso umano», «per uso spirituale» e «di potere».[234] Questi non vanno considerati sculture, ma sono fatti per permettere al pubblico di diventare parte attiva nella performance e, in seguito, essere rimossi.[235] *If Tate Modern Was Musée de la Danse?* è un progetto nato per il pubblico che ha il compito di contribuire a preservare e mantenere vive le pratiche coreografiche. Nei lavori di La Ribot, invece, i visitatori/spettatori non assumono un ruolo attivo nell'azione o nel processo di archiviazione delle sue performance.

[234] https://www.libroco.it/dl/Germano-Celant/Edizioni-Charta/9788881582952/Marina-Abramovic-Public-Body/cw5153930135472.html
[235] *Ibidem*

CAPITOLO 3

Nuove generazioni a confronto

Jana Astanov, Laura Colomban, Renen Itzhaki, Claire Zakiewicz

Artists are not interested in adding contemporary ideas or structures to objects from the past; instead, they seek to contribute to the narrativized and/or mediated understandings of the past that already come after an originary moment.

Jessica Santone[236]

In questo capitolo vengono riportate le interviste di tre artisti/performer che concentrano, in maniera più o meno consapevole, il loro lavoro di tipo performativo/coreografico su nuove forme di archiviazione. Le interviste sono state registrate in lingua inglese via Skype tra novembre 2019 e gennaio 2020. Sono state poi trascritte, tradotte nonché revisionate dagli artisti in questione. Infine, sono state raggruppate in base alle domande rivolte, in modo da fornire una visione corale sugli argomenti trattati.

Claire Zakiewicz proviene dal mondo delle arti visive e sperimenta il processo creativo collaborando con musicisti e danzatori. Laura Colomban invece, è una danzatrice professionista che ha fatto tesoro delle esperienze sviluppate grazie all'utilizzo di nuove tecnologie all'interno degli spazi espositivi. Renen Itzhaki realizza performance che partono da motivi intimi e, anche se non utilizza i social media nei suoi lavori, crede che la documentazione sia fondamentale se svolta con professionalità. Al contrario, Jana Astanov utilizza Facebook e Instagram per creare i suoi alter ego che lasciano una traccia indelebile nel mondo virtuale.

[236] Jessica Santone, *Marina Abramovic´'s Seven Easy Pieces - Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History* in «Leonardo», vol. 41, n. 2, April 2008, p.147.

3.1 Intervista

Laura Colomban

quadro classico, non so quale sia il concetto di documentazione, forse è un tipo diverso di documentazione, come una ricerca storica, oppure esistono altre metodologie per rintracciare il vissuto di quel quadro, di scoprire altre cose su di esso. Ma gli oggetti non hanno una durata o non si basano su una durata temporale. Per la performance, la documentazione è un'altra cosa che non è il lavoro in sé, ma un prodotto che può derivare da ciò che hai fatto.

Mi hanno invitato al Museo Brücke a tenere un incontro sulla mia pratica artistica e mi hanno chiesto di includere nell'evento una parte performativa. Così ho deciso di fare una performance per i primi cinque minuti nello spazio espositivo dove era previsto l'incontro e poi di sedermi con il moderatore con cui dovevo parlare. Stavo lavorando anche alla documentazione. Per me è chiaro, la registrazione è importante. Sto raccogliendo le mie opere aggiornate perché sono ancora agli inizi della mia carriera, quindi devo dimostrare di avere presentato le mie opere, soprattutto quando mi esibisco nei musei statali. Penso che la documentazione sia importante per me anche perché vengo dal teatro e dalla danza. Sono sempre stato abituato a mostrare un repertorio e avere il video per mostrarlo è fondamentale. Ora ho 31 anni, ho lavorato e creato negli anni passati e penso che quando ero più giovane, tra i 25 e i 26 anni, mi ha sempre dato molto fastidio il fatto che gli organizzatori di un certo evento non avessero documentato quella determinata performance oppure che non l'avessi fatto io di persona, oppure lo strumento utilizzato per registrare era scadente o l'audio non funzionava. E dopo sei anni ho iniziato a fare dei test a tutta la strumentazione prima dell'esecuzione. Sono cose che purtroppo faccio io stesso, perché è precario pagare qualcuno. Un altro motivo per cui documento le mie performance è perché mi piacerebbe sviluppare il lavoro maggiormente e ho bisogno di vedere qual è il risultato. Siccome sono un artista che lavora da solo non riesco mai a vedere il prodotto finale. Naturalmente ho anche diretto e coreografato opere in cui non mi esibivo io direttamente, e mi è piaciuta molto questa posizione di dirigere e realizzare effettivamente la visione che ho avuto e poter così assistere al risultato. Ma sono sono l'autore e il performer delle mie opere, e a volte anche il curatore.

A parte la registrazione, pensi che ci siano altre modalità di documentazione? Altri processi di archiviazione?

Laura Colomban

aggiungo elementi video. Per esempio, puoi vedere le mie performance di *Polish Madonna* online, dove c'è anche una descrizione approfondita del motivo della performance, perché penso che con la documentazione fotografica o il video vedi quello che è successo, ti fai un'idea, ma non puoi comprendere il processo creativo dell'artista e tutti di pensieri che si celano dietro al lavoro. A me piace renderli accessibili, soprattutto se sto creando opere che hanno elementi politici, opere che sono create per essere considerate come arte sociale o come arte di protesta. Credo che la spiegazione sia spesso essenziale per il pieno apprezzamento dell'opera.

Renen Itzhaki

avere videocamere è il problema dell'autocoscienza. Il maestro di recitazione Sanford Meisner ha detto che l'autocoscienza è una delle maggiori sfide per un attore. La registrazione non è sicuramente paragonabile alla versione originaria e comporta dei problemi mediatici, ma porta anche ad altre considerazioni. La documentazione video può essere un aiuto per approfondire le problematiche della performance e ti permette di rivedere gli aspetti da migliorare della stessa. Può essere guardata più e più volte ed è un modo per condividere le idee con più persone.

C'è un'altra modalità di documentazione: scrivere di performance. Penso che sia sempre stata una cosa molto utile per me, una cosa che molti artisti visivi non hanno la possibilità di fare spesso. Devo davvero fare del mio meglio per avere una pratica di scrittura attiva ed è davvero diverso dal fare arte visiva. Può essere davvero difficile, non sempre si può scrivere a parole un lavoro performativo che coinvolge il gesto. A volte però non basta avere una documentazione video o fotografica. C'è così bisogno di una descrizione scritta per evidenziare il contesto, i riferimenti, lo sfondo che non si troverebbe nella documentazione video. Il processo di scrittura e di collaborazione è una forma di documentazione, oltre ad essere una forma di costruzione delle mie idee. Quindi devo fare in modo di mettere da parte il tempo per farlo. Avendo la pressione di consegnare un articolo che ho promesso, è l'unico modo in cui posso effettivamente farlo, dato che ho difficoltà a stare ferma abbastanza a lungo!

Cosa pensi del re-enactment? Riprendi nella tua pratica artistica lavori passati anche di altri performer?

Jana Astanov

per ciascuna performance, e poi creare un lavoro in cui ad un certo punto avrei mescolato queste carte, pescandone alcune su le cui performance rappresentate avrei creato qualcosa di nuovo, usando questa tecnica dell'assemblaggio. Non l'ho ancora fatto veramente, ma la più vicina alla realizzazione di quell'idea è stata *Polish Madonna*, che è nata da un'opera già esistente bandita dal Museo Nazionale di Varsavia nel 2019, appartenente a Natalia LL, una performer polacca attiva negli anni Settanta, combinata ad un'altra opera d'arte creata da un'attivista LGBTQ: Elzbieta Podlesna.

Claire Zakiewicz

corpo l'esigenza, quella spinta che ha fatto nascere quel lavoro, come invece è vissuta ora. I temi che erano forti negli anni Settanta vengono riproposti con il corpo di ora, con i temi di ora. Si tratta di un approccio che passa per l'incorporazione per facilitare l'accesso a una corporeità passata che però è comunque cambiata. Per chi la rivive solleva sicuramente tantissimi stimoli filosofici, psicologici e fisici. Per quanto riguarda i miei lavori credo che per ora ci sia come una continua ripresa. Nel momento in cui riprendo un lavoro iniziato, come NEU.MA che ho portato al MamBo, è in continua evoluzione in realtà. Non lo vivo ancora come un repertorio scritto che viene ripetuto e modificato, ma si evolve con me. È un corpo come accumulazione e dissoluzione dei temi che proprio continuano a fluire verso lo stesso corpo. Vengono comunque rivisitati e riconsiderati trovando ogni volta una posizione diversa. Adesso c'è moltissimo lavoro di ripresa di repertori che coinvolge anche non-danzatori, in particolare in Francia. È come un esigenza di tenere vivo un repertorio attraverso il corpo, non solo attraverso dei video su dvd, magari dimenticati sugli scaffali di qualche biblioteca. Si tratta di poter, attraverso il corpo, riportare alla memoria e riportare alla conoscenza quelle generazioni che non hanno visto quei lavori in una maniera che è molto più coinvolgente e soprattutto trova un dialogo in modo orizzontale e aperto. Torniamo sempre alla comunicazione come se la danza vivesse di apertura e di un confronto continuo per rimanere viva, sia nella documentazione, che nell'evoluzione. Riviviamo con dei passi fatti in precedenza, quindi è importante che quello che è stato fatto prima lo riviviamo con il corpo non solo con la mente o con gli occhi, leggendo.

Renen Itzhaki

Inoltre è interessante sottolineare il processo di interpretazione in cui non deve essere necessario un impegno da parte di chi ri-mette in scena di identificarsi completamente con l'artista che l'ha creato. Così ci metto me stesso, e quindi in ogni modo la performance è diversa. La rievocazione delle proprie opere, invece, non è poi così divertente. Penso che sia falso a livello ideologico nei confronti di una performance ideale. Voglio dire, come le grandi retrospettive di Marina Abramović. C'è stata recentemente una grande retrospettiva di Xavier LeRoy all'*Hamburger Bahnhof (*Berlino), dove ha presentato delle rivisitazioni delle sue opere che è diverso rispetto a rievocare le medesime opere, come per l'Abramović. Ho apprezzato di più il lavoro di Tino Sehgal al Gropius Bau diversi anni fa, quando vi ha tenuto una sua retrospettiva. Ma credo che lo stile della più famosa e più "antica" Marina Abramović sia per me molto più falso, perché quelle opere sono state create per lasciare una traccia in un momento ben preciso in cui sono state presentate. Lo spirito di queste performance specifiche che lavorano con l'azione come strumento sono davvero un'arte performativa e non un certo tipo di teatro visivo. Quando questi artisti a vent'anni di distanza ripropongono il loro lavoro, mi mettono nelle condizioni di essere un mero spettatore che si diverte a riconoscere i loro lavori. È come quando vai a un concerto di musica e sei molto felice di riconoscere la canzone. C'è qualcosa che accade quando nel mezzo della performance dell'artista serba dici a te stesso: "Ora vedrò Rhythm 0 di Marina Abramović e ci saranno quegli oggetti che riconoscerò sul tavolo", conosco le opere così bene anche senza vederle. Cosa crea di nuovo il rivederlo? Penso che presentare di nuovo la stessa opera, sia un bene per gli artisti che si sentono di farlo, ma non credo che sia un bene se si tratta di una retrospettiva. Se ci fosse una mostra collettiva a cui venissi invitato e mi avessero chiesto di presentare un lavoro di tre anni fa, sarei molto felice di parteciparvi perché sarebbe un'occasione per rivisitare l'opera, non per interpretarla. E c'è una differenza tra la ricostruzione (re-enactment) e la rivisitazione (restaging), secondo me. Rivisitare il mio lavoro significa che sono tre anni più vecchio, tre anni dopo averlo fatto, e sono un po' diverso, e ho una prospettiva totalmente diversa di ciò che ho fatto. Se lo mettessi in scena, mi sentirei come se avessi recitato il me stesso di tre anni fa. Mi è successo ultimamente che una coreografa mi ri-contattasse per un lavoro di gruppo del 2016. È stato così avvincente farlo di nuovo: conoscevo già i miei collaboratori e sapevo come lavoravano. Si trattava molto

di improvvisazione ed era interessante riprendere e ricordare il lavoro. Ma non si trattava di una rievocazione. La coreografa si è presa la libertà di cambiare qualcosa dalla versione originale, dirigendoci diversamente e ricordandoci che non c'era forma che dovessimo ripetere, non c'era alcuna pressione, non doveva sembrare come l'ultima volta, poteva sembrare qualcosa di totalmente nuovo. E così è stato.

Penso che dipenda tutto dall'intenzione: se si vuole creare qualcosa di nuovo o se si vuole mostrare di nuovo qualcosa di familiare che tutti conoscono e che porterà soddisfazione allo spettatore quando verrà riconosciuto. Mi chiedo, per la seconda opzione, quale sia lo scopo. C'è già la documentazione. Ma se è una cosa che l'artista è invitato a fare in una mostra specifica che non ha a che fare con l'attrazione di visitatori, allora direi di sì. Nel 2018 a Berlino c'è stata questa rievocazione di Anna Halprin della performance in cui, come in una manifestazione di protesta, la gente tiene in mano degli striscioni bianchi. Era stato presentato in un festival della danza, Tanz im August. È davvero importante da vedere poiché era una compagnia di danza che mostrava un'opera del passato. Naturalmente penso che questo sia un archivio. Anche la compagnia di Pina Bausch ha ricostruito *Palermo Palermo*, opera del 1990 o del 1991, presentata a Berlino due anni fa e che è stata incredibile da vedere. Anne Teresa de Keersmaeker mostrerà quest'anno il suo lavoro *Achterland* sempre a Berlino. Si tratta di un'opera contemporanea al lavoro della Bausch. Sono molto curioso di andare a vederlo. Quindi c'è qualcosa che mi incuriosisce personalmente, perché l'ho studiato e voglio vederlo. Penso che in questo senso sia fantastico.

André Lepecki parla di

un'attività, più facile diventa lasciarsi andare e improvvisare. Mi sono interessata all'improvvisazione fin da quando suonavo il sassofono a scuola, da ragazzina, e la vedo anche come un'importante abilità di vita.

Disegnare il suono è un atto performativo, un atto di movimento; i miei disegni materializzano i movimenti. I gesti collegano diverse discipline come il disegno, la musica e la danza. Sono forme di vitalità - performative, temporali, che convivono fuori dal corpo in risposta a fenomeni la cui presenza e significato si estende attraverso molteplici modalità di percezione. Le forme gestuali improvvisate hanno un'estetica molto diversa da quelle composte e perfezionate - come il contrasto tra un attore consapevole di sé e qualcuno che agisce in un flusso senza tempo. I movimenti rivelano uno stato d'animo nella traccia disegnata.

La mente può essere individuale e può anche essere collettiva - o come la chiamava Carl Jung - “l'inconscio collettivo". Non abbiamo ancora alcuna conclusione su quale sia il funzionamento fisico della coscienza o della mente. Ci sono materialisti, che credono che la coscienza sia materiale o almeno una funzione del cervello, e ce ne sono altri che credono che la coscienza sia immateriale, o un fenomeno emergente, come il fisico Max Tegmark. Nessuno lo sa con certezza, ma credo che l'informazione sia conservata in una sorta di archivio collettivo, non importa come funziona la meccanica di questo sistema. C'è uno "spirito del tempo" che spiega come gli artisti spesso giungano alle stesse conclusioni degli altri, di cui forse non hanno mai visto il lavoro.

Laura Colomban

cui un danzatore si muove. Quello sembra possa essere un altro modo. Credo fondamentalmente che forse la bellezza è che poi ogni atto rimanga imprendibile. Come si fa a documentare? Credo con una varietà di fonti incredibilmente diverse. Forse con queste tecnologie si è cercato di creare la sensazione del lavoro attraverso diversi mezzi per creare un'esperienza immersiva. Sarebbe interessante capire come ricrearla attraverso la documentazione, ricreare gli odori, l'atmosfera. Poi la documentazione diventa quasi un lavoro, un'opera d'arte a sé.

Jana Astanov

di tutto ciò che viene con la nozione di "partorire" e "maternità". In questo rapporto, il corpo è un archivio della nostra esperienza umana che è anche il corpo del lavoro presentato come performance. Quando si tratta del pubblico, nelle mie performance come *Yannanda* quando attivo il pubblico in un modo che sento che, specialmente nelle ultime volte in cui l'ho presentato in una chiesa, mi connetto energicamente a tutti gli spettatori, incontrandoci nella stessa vibrazione, come quando chiedo alle persone di agire nell'energia cosmica alzando le mani, creando questa antenna energetica e attirando qualche altra energia. E insieme, quando siamo collegati come una comunità di 50-80 persone tutte insieme, sento che questo crea un cambiamento. Sono sicura che esista un modo per misurare il corpo del pubblico e il corpo dell'esecutore, ma non ho mai provato a farlo durante la mia performance; sono sicura che mostrerebbe qualche aura o campo magnetico che si espande. Questa condizione porta a uno stato di esperienza rituale-religiosa che può essere vissuta attraverso il momento partecipativo. Ci sono elementi del rituale magico e dell'esperienza religiosa in queste performance.

Cosa pensi dei social media? In che modo possono influire sull’archiviazione?

Laura Colomban

e della documentazione. Si tratta sempre di un tipo di documentazione che passa; è interessante come un video nel tuo cellulare possa ormai diventare una di quelle storie (Instagram) che passano e se ne vanno anche quelle. Quindi si entra in vari discorsi anche di come viene documentato ora attraverso i cellulari, attraverso i media. La trovo comunque una condivisione quindi, condividiamo e riflettiamo anche su cosa viene fatto. Si tratta di una documentazione momentanea. Abbiamo una fruizione molto veloc: "C'ero, l'ho documentato." "Ma come ti sei sentito?" "Ah, non lo so…" La cosa che mi domando è come abbiamo iniziato a fruire se diventa solo una questione di far vedere che c'eri o qualcosa che hai colto di quella performance anche perché hai il video e c'eri con tutto il tuo corpo a riceverla. Magari le foto e i video sono qualcosa in più rispetto all'esperienza che hai vissuto. Bisogna sempre vedere le intenzioni.

Fino agli inizi degli anni Duemila, i musei non permettevano di riprendere o fotografare le opere all'interno dei musei. Ora lanciano *Hashtag* efficaci per promuovere i propri spazi. Mentre Tino Sehgal è un segnale in controtendenza. C'è questo fenomeno altalenante di apertura, chiusura, apertura. Un movimento assolutamente naturale anche per le cellule del corpo. A volte si viene anche un po' strumentalizzati. La performance viene utilizzata per mostrare quella struttura; è veramente articolato: quanto vuoi che le tue cose siano registrate o no? E come? Da chi? Per me l'autenticità della documentazione è importante.

Comunque la tecnologia e le modalità di fruizione attraverso di essa sono la questione con cui ora bisogna fare i conti. Ho molto a cuore l'interesse di capire che cosa e come sta cambiando sia a livello integrato del corpo che a livello della documentazione che c'è. È una realtà che ormai non possiamo più fare finta di non vedere, perché è molto presente. Mi chiedo come e se la danza e la performance dialogheranno oppure no con questo fenomeno che già c'è e che è già integrato nel nostro corpo, nel nostro modo di vedere e vivere.

Jana Astanov

nostro archivio. Penso che sia un altro tipo di documentazione mediata, come presentiamo le nostre opere e come creiamo i nostri archivi attraverso lo sforzo curatoriale sui social media.

Claire Zakiewicz

Avevo alcune foto della situazione che si era creata ma il mio computer è stato rubato e ora è sparito tutto. Avevo una foto davvero bella e ho davvero bisogno di trovarla in qualche modo. Per me è stato orribile. Mi stavano registrando senza consenso, erano quattro persone su di me, molto vicine a me, mentre cercavo di ricordare il testo. Quella è stata anche la sera in cui l'operatore video che ho invitato è venuto a registrare. Così ha registrato le persone che registravano me, il che è davvero fastidioso. Ma dipende anche dal luogo in cui ciò può avvenire, ci sono luoghi e luoghi in cui poter prendersi la libertà di filmare un evento. Quel posto era così intimo che è stato davvero come se invadessero il mio spazio. Ma in generale, si parla di spettacoli non sul palcoscenico perché, se io fossi stato sul palco, le persone sarebbero state fuori dalla mia visuale, e dunque non mi avrebbe infastidito la registrazione amatoriale. D'altro canto, il pubblico può prendere coscienza del fatto che qualcuno stia registrando nella sala e ciò crea qualcosa nello spazio fisico. Le persone potrebbero reagire, o non fare nulla, o sono consapevoli che forse potrebbero essere filmate. Dipende davvero da dove e come viene fatto.

Penso che l'utilizzo dei social media sia molto soggettivo. Non sono quel tipo di persona che fotografa continuamente nei musei. A volte penso che quelle persone sperimentino le cose che vedono soltanto quando scattano una foto. Ho lavorato nei musei, nel Brücke Museum e nella Collezione Stoschek, quindi ho visto diverse persone entrare nella sala con il telefono in mano che filtrava il loro sguardo, pronte a "cacciare". Prima di tutto scattano la foto e non guardano, quindi questo è un problema. Si tratta di un tipo specifico di persone e questo non succede solo nei musei. Ho anche la sensazione che ora con questi social media le persone documentino le cose per mostrare al mondo che sono state nei luoghi fotografati. Quindi non si tratta tanto di quello che documentano quanto di se stessi. Ma non sono la persona giusta a cui chiederlo, perché non ho Instagram. Penso che gli artisti su Instagram ti darebbero una risposta diversa o migliore. Intendo dire che lo approverebbero o lo disapproverebbero perché sanno di cosa stanno parlando, poiché si tratta delle loro esperienze che io non conosco. Ma penso che i social media potrebbero anche essere positivi. Potrebbero creare una certa esposizione, una certa risonanza. La gente andrebbe anche a vedere una mostra perché ha visto qualcosa su Instagram o Facebook e poi sarebbe interessata a questo. Non sono ingenuo a pensare che non abbia un ruolo, è solo che non ho nessuna

opinione al riguardo. Molti visitatori si mettono a farsi un selfie davanti alle parrucche bionde di Pauline Boudry e Renate Lorenz dicendo: "Ah, non sono venuto/a bene". E non conoscono il duo e non gli attribuiscono alcun valore artistico. Nella mia testa vorrei dire a queste persone di spostarsi ma mi rassegno perché non posso farci nulla. Sono sicuro che forse non caricheranno nemmeno quelle foto su Facebook, avranno cinque scatti simili del medesimo luogo e poi un giorno le cancelleranno per fare spazio nella scheda sd.

Che ruolo ha il pubblico? Può contribuire ad archiviare e documentare le performance?

Renen Itzhaki

Laura Colomban

compresi i video. Suona e fa arte sonora con dischi rotti appositamente. È molto performativo, suona i dischi danneggiati come se fossero strumenti. A volte fa anche dei duetti con altri musicisti.

Un'altra mostra che mi viene in mente è sempre di Tino Sehgal. Ha fatto un pezzo fantastico alla Biennale un paio di anni fa con dei danzatori. Erano commoventi e rispondevano all'ambiente, nel padiglione centrale dei Giardini. La presenza degli artisti si combinava perfettamente con l'ambiente.

Un altro artista, di cui ho visto recentemente dei lavori a Documenta nel 2012, è stato Theaster Gates. In quell'occasione, c'erano degli interpreti, per lo più musicisti e altri che si muovevano e suonavano degli oggetti di legno all'interno di una casa abbandonata che avevano occupato. C'erano dei fantastici cantanti e musicisti jazz, gospel e soul, molto toccanti. Ho appena visto uno dei suoi video alla fiera d'arte di Miami, Art Basel. Anche in questo caso, usava un tipo di musica davvero ipnotica. Usa molto la performance, anche se viene descritto principalmente come un artista di installazioni. Infatti, anni fa, sono andata all'inaugurazione della sua mostra alla *White Cube Gallery*, da cui è rappresentato a Londra, e aveva un intero coro a sua disposizione.

Jana Astanov

si può iscrivere per 20.000 sterline per un Master in Performance Art, ma se vuoi vedere delle vere e proprie performance, allora non ci sono fondi per i luoghi indipendenti e gli artisti non sono in grado di fare il loro lavoro in una città che è guidata dal post-capitalismo. Se la nostra società produce target di lavoro per piegare i suoi valori, alla Tate Modern potremmo avere la performance art per i bambini, ma se vogliamo un'arte reale che parli di questioni sociali e politiche, che parli della nostra identità o che esplori la forma della performance art in un'arte autenticamente impegnata, penso che queste cose non possano accadere all'interno dei confini dell'istituzione, come il museo o l'università, perché ci sarà la necessità formale di affrontare questa forza di battaglia che ogni arte possiede ed è guidata da un processo autentico e genuino.

3.2 Biografie

Jana Astanov[241]

Jana Astanov è un'artista eclettica che vive a New York. Nata in Polonia, ha studiato antropologia, filosofia e linguistica in Francia e belle arti nel Regno Unito. I suoi lavori includono la fotografia, la poesia, la performance, new media e le installazioni. Descrive le sue performance artistiche come "Mitologia vs Ideologia" riferendosi ai suoi interessi primari come le formazioni economico-politiche della nostra società e i valori mitologico-religiosi. Utilizza tecniche sciamaniche, credi spirituali, astrologia, ipnosi, movimenti coreografici che derivano dalla tecnica Grotowski e dalla sound art. Pubblica poesie in lingua polacca dall'età di 16 anni. Più tardi sceglie l'inglese come terza lingua dopo il polacco ed il francese, pubblicando per la rivista 3AM Magazine nel 2015. Poesia e arti performative tra cui la sound art si mescolano tra loro nelle opere di Jana Astanov. Finora ha pubblicato quattro raccolte di poesie: *Antidivine*, *Grimoire*, *Sublunar* e *Birds of Equinox.* È la fondatrice della rivista online Creatrix Magazine.

Laura Colomban[242]

Artista nel campo della danza, facilitatrice di movimenti e respirazione, è nata e cresciuta in una cittadina vicino a Venezia. Laura Colomban ha sviluppato il suo studio attraverso la guida di diversi coreografi e insegnanti internazionali come Donna Uchizono, Anna Halprin, Miguel Gutierrez, Geneviéve Blanchard, Omid Ighani, Ninnke Reefhorst, Marigia Maggipinto (Pina Bausch) e Roberta Pagliaro (Aterballetto). Dal 2011 al 2013 ha studiato e assistito Anna Halprin e si è laureata nel 2013 come praticante dell'Istituto Tamalpa. Da giugno 2017 è certificata in Atem-Tonus-Ton ®, lavoro respiratorio basato sulle tecniche di Maria Höller-Zangen - pratica del feind. Sta studiando con Daria Faïn il programma di certificazione COREMOTION e l'ha aiutata come manager per il suo tour europeo. Dirige il tour europeo di Dohee Lee, ha collaborato con i musicisti Mikko Savela, Fuad Vand e con la costumista veneziana

[241] https://www.lensculture.com/jana-astanov
[242] https://www.lauracolomban.org/

Sonia Biacchi. Ha partecipato ad alcuni progetti collettivi con Molayo Dance Collective e in *Intermission* di Maria Hassabi alla Biennale di Venezia del 2013. Come artista solista, i suoi lavori sono stati presentati al WASP Center (RO), al Festival delle Arti di Venezia, al Festival The Living Art di Schio, e a New York al Triskelion Art, al Picasso Machinery e al Mothership. Organizza azioni performative in spazi pubblici e cura Hors Lits a Venezia, un festival della rete europea di performance. Attualmente vive a Venezia e si esibisce in Italia e New York.

Renen Itzhaki[243]

Renen è un coreografo nella scena della danza indipendente di Berlino e un artista nei campi trasversali di performance art, installazione, drammaturgia e video. Nelle sue opere, riflette principalmente su processi di creazione artistica, paternità, critica istituzionale e memoria personale. I suoi pezzi sono stati presentati in diverse location in Germania, Israele, Finlandia, Paesi Bassi, Danimarca e Brasile.

Renen ha lavorato in collaborazioni artistiche con Jeremy Shaw (57a Biennale di Venezia), Lia Rodrigues (Favela da Maré, Rio de Janeiro), Julian Weber, deufert & plischke, Dafna Maimone e molti altri. Come performer si è prestato ad altri, e in questo contesto è curioso di incarnare la visione di qualcun altro e del processo che porta a interpretarla nella propria visione.

Oggi si esibisce al teatro inglese di Berlino, Tanzfabrik e organizza tour artistici a Gropius Bau, alla collezione Julia Stoschek e al Museo Brücke di Berlino. Spesso viene scambiato per essere Renana del duo dello spettacolo *Celine and Renana*, una serie satirica che riprende i talk show televisivi. Sta proseguendo gli studi a Ginevra, dove sta frequentando un Master in Arti Visive.

Claire Zakiewicz[244]

Claire Zakiewicz è un'artista multidisciplinare di origini inglesi si è diplomata al Chelsea College of Art di Londra e al Cambridge College of Art prima di completare gli studi con un Master in Fine Arts al Sir John Cass School of Art di Londra. La sua pratica esplora le relazioni fisiche e metaforiche tra suono e

[243] https://www.whoisrenen.net/bio
[244] http://www.clairezakiewicz.com/about.html

disegno nel contesto dell'arte contemporanea. È un'indagine scientifica, filosofica, basata sulla pratica - pensare attraverso il fare. Sebbene il suo lavoro si concentri principalmente sul processo di pittura e disegno, è apparsa come attrice e performer in una serie di produzioni teatrali e cinematografiche, oltre a dirigere e sviluppare coreografie per le sue opere performative. Si esibisce regolarmente anche come dj e sassofonista. Nel 2018 ha formato il gruppo *Assembly*, che è composta da artisti di diverse discipline - tra cui musicisti, artisti visivi, poeti e danzatori - che si concentrano principalmente sui concetti di improvvisazione. La comunicazione tra le modalità di percezione è l'obiettivo principale. I suoi lavori sono stati presentati in istituzioni come i Tate Tanks e Tate Britain, (Londra, Regno Unito) e NOoSPHERE Arts (New York) mentre alcuni suoi lavori video sono stati presentati all'interno dell'esposizione *Alive In the Universe*, evento collaterale della 58a Biennale di Venezia nel 2019. Formata nella tecnica della recitazione Meisner e in contatto con la danza improvvisata, collabora regolarmente con musicisti, attori, danzatori, poeti, altri artisti e accademici in tutte le discipline. Attualmente scrive per diverse riviste di arte contemporanea. Si esibisce solitamente con gli occhi bendati.

CONCLUSIONI

Pics or it didn't happen[245]

Con questa ricerca ho voluto analizzare le diverse modalità di archiviazione e trasmissione della performance e della danza nel tempo. Le recenti rielaborazioni teoriche dell'archivio e del documento e di quelli che sono solitamente definiti i *resti performativi*[246] hanno gettato nuova luce anche sui processi di trasmissione e archiviazione della danza e della performance all'interno delle istituzioni museali. La facilità con cui è possibile registrare qualsiasi attività e condividerne i contenuti con un vasto pubblico utilizzando i mezzi tecnologici, ha portato ad un aumento del numero di *performance-maker* che documentano le proprie azioni e i loro processi utilizzando tipologie di media diversi moltiplicando le sue possibilità di esistenza dopo l'esecuzione dal vivo in un dato spazio e momento.[247] L'artista Jana Astanov, infatti, registra le proprie performance per raggiungere un numero considerevole di spettatori tramite i social network, talvolta costruendo degli *alter ego* che possano contribuire al processo creativo.

Questa facilità ad accedere a mezzi di registrazione consente anche agli spettatori/visitatori di documentare i lavori performativi e coreografici contribuendo a lasciare tracce archiviabili. Una registrazione o l'appropriazione di una fotografia testimoniano un evento che altrimenti non potrebbe dimostrare la propria esistenza, o permettono ad un artista di essere presente virtualmente nella performance, come nel caso di *Rising* di Marina Abramović. I resti materiali, tuttavia, come diari, annotazioni, score, fotografie e così via, continuano a essere preziosi per ricostruire e

[245] Catherine Wood, *Pics or it didn't happen*, in *Histories of Performance Documentation*… p.72.
[246] Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Oxon, Routledge, 2011.
[247] Joseph Dunne-Howrie, *The Archive is present*, in «Desearch» del 01/01/2013, consultato 08/11/2019

contestualizzare il processo creativo di una coreografia, come nel caso di *Se Vende I* e *II* di La Ribot.

A riguardo, Claire Zakiewicz utilizza la pittura come medium per creare delle partiture, delle tracce visibili delle improvvisazioni performative ideate in collaborazione con danzatori e musicisti. Infine, le rimesse-in-azione e il coinvolgimento del pubblico sono risultate delle modalità di trasmissione fondamentali per contribuire alla conservazione di un linguaggio che vive il qui e ora. Come sottolinea Laura Colomban, negli spazi museali si è sperimentato e apprezzato il rapporto orizzontale tra spettatore/visitatore e performer. Nelle istituzioni museali e nelle gallerie d'arte, infatti, gli artisti possono decidere di utilizzare tipologie di dispositivi e processi di archiviazione differenti a seconda del loro approccio creativo. In merito all'archiviazione, gli artisti visivi mantengono un diverso comportamento rispetto agli artisti performativi all'interno di un'istituzione museale. Come sostiene la storica dell'arte contemporanea Cristina Baldacci:

> «Quello che gli artisti contestano è appunto l'archivio come dispositivo di controllo, anche all'interno del sistema dell'arte, dove l'oggetto principe di "critica istituzionale" è il museo. Selezionare, catalogare e disporre (*display*) sono tutte azioni museali quotidiane che cercano di dare un ordine al nostro vasto patrimonio culturale, ma anche gesti autoritari che decidono tra chi e che cosa deve essere salvato e chi e che cosa invece finirà nell'oblio»[248].

Se nel contesto dell'arte contemporanea, il dispositivo *archivio* è avvertito come un metodo tradizionale di catalogare e di esercitare un controllo e una selezione, non sono pochi gli artisti che cercano di opporsi a sistemi di potere, pur utilizzando gli stessi strumenti istituzionali come medium al fine di sovvertire l'ordine istituzionale. Renen Itzhaki, ad esempio, pur provenendo dalla danza, sembra concordare con questa ipotesi di controllo e diffida del format delle retrospettive nelle istituzioni museali nei confronti delle intenzioni dell'artista, il quale, a suo dire, non dovrebbe essere strumentalizzato per attrarre maggior pubblico. Tuttavia sembra che nella performance art e nella danza ci sia una controtendenza rispetto alle arti visive. Questi linguaggi performativi hanno di

[248] Cristina Baldacci in: Davide Dal Sasso, *Dialoghi di Estetica. Parola a Cristina Baldacci* in Artribune online 24/02/2017
https://www.artribune.com/editoria/2017/02/dialoghi-di-estetica-cristina-baldacci-editoria-archivi-arte-contemporanea/

per sé difficoltà nell'essere catalogati e indicizzati e dunque essi aprono le porte a nuove forme di archiviazione che si oppongono alle metodologie tradizionali. A riguardo, Catherine Wood sottolinea:

> «Performance in the twenty-first century might not be anti-market or anti-institutional in an explicit way (performance editions are now bought and sold, museums and galleries are its home) but nevertheless liveness often injects a degree of unruly evasiveness that possibly allows for a more accurate representation of the conditions of life than something that is fixed and can be possessed in its entirety»[249].

Questa ricerca si è concentrata sull'archiviazione come pratica artistico-culturale, in relazione alla memoria «o alla paura di una perdita di memoria»[250], e soprattutto ai motivi e ai processi che hanno portato a rivalutare le tracce del passato, conservate nell'archivio. La danza e la performance nei musei mettono, così, in discussione i valori, i processi e le funzioni dello spazio museale.

Oggi l'archivio si è trasformato da spazio fisico a spazio virtuale: le numerose piattaforme, i canali di comunicazione come i *social media*, hanno ormai cambiato l'idea e il modo di conservare, spostando la dimensione temporale e mediale verso nuovi orizzonti. La dematerializzazione dell'arte, manifestata *in primis* nella performance e nella danza, ha dirottato l'interesse verso forme di archiviazione innovative, mettendo in discussione regole, codici e metodologie. Le nuove tecnologie sono in grado ormai di manipolare la superficie delle immagini, di costruire apparenze digitali negli spazi virtuali.

Fino a dove è necessaria la presenza fisica di un artista? Al riguardo, Catherine Wood sostiene:

> «Just as the physical and communicatory capacity of the body is extended by prosthetic technology, meaning that the skin of the physical body does not represent a limit, so too the art object is acknowledged to be situated: in architecture, in language, in networks, but also among other people»[251].

[249] Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*… p.227.
[250] Cristina Baldacci in: Davide Dal Sasso, *Dialoghi di Estetica*... op. cit. https://www.artribune.com/editoria/2017/02/dialoghi-di-estetica-cristina-baldacci-editoria-archivi-arte-contemporanea/
[251] Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*… p.111.

Questa svolta porta a considerare altri aspetti fondamentali della dimensione collettiva e partecipativa. Mentre la scultura e la pittura o l'installazione possono collocare esplicitamente il visitatore nel tempo e nello spazio, la performance dal vivo aggiunge una condizione di consapevolezza reciproca tra le persone. Inoltre, come sostiene Catherine Wood, al di là della nozione di partecipazione, «l'atto stesso di radunarsi, e l'atto di assemblare, diventano intrinsecamente atti politici a causa del loro senso naturale in potenziale per ulteriori azioni»[252].

In sostanza, la danza e la performance sono percepite oggi come linguaggi artistici che hanno forme di esistenza ben oltre il momento della loro rap/presentazione di fronte a un pubblico. Oltre ai resti materiali (tracce, segni, rifiuti, macerie), i lavori coreografici e performativi perdurano la loro esistenza dunque nel tempo attraverso diversi dispositivi e processi di archiviazione e trasmissione. In primis i re-enactment (ri-messe-in-azione) di lavoro del passato che gli artisti creano a partire dalla loro memoria incorporata e facendo riferimento al loro corpo come a un archivio. Un altro modo per trasmettere e archiviare una performance dal vivo è la memoria dei visitatori/spettatori che oggi, grazie alla proliferazione di dispositivi di tecnologici, sono testimoni consapevoli, come li definisce André Lepecki, di un evento performativo e spesso contestualmente anche degli archivisti.[253]

[252] «Beyond the notion of participation, the very act of gathering, and the act of assembling, become inherently political acts because of their raw sense of potential for further action». Trad. mia in: Ivi pag.227.
[253] André Lepecki, *Four Notes*.. op. cit., p.20.

APPENDICI[254]

Appendice 1 - Marina Abramović

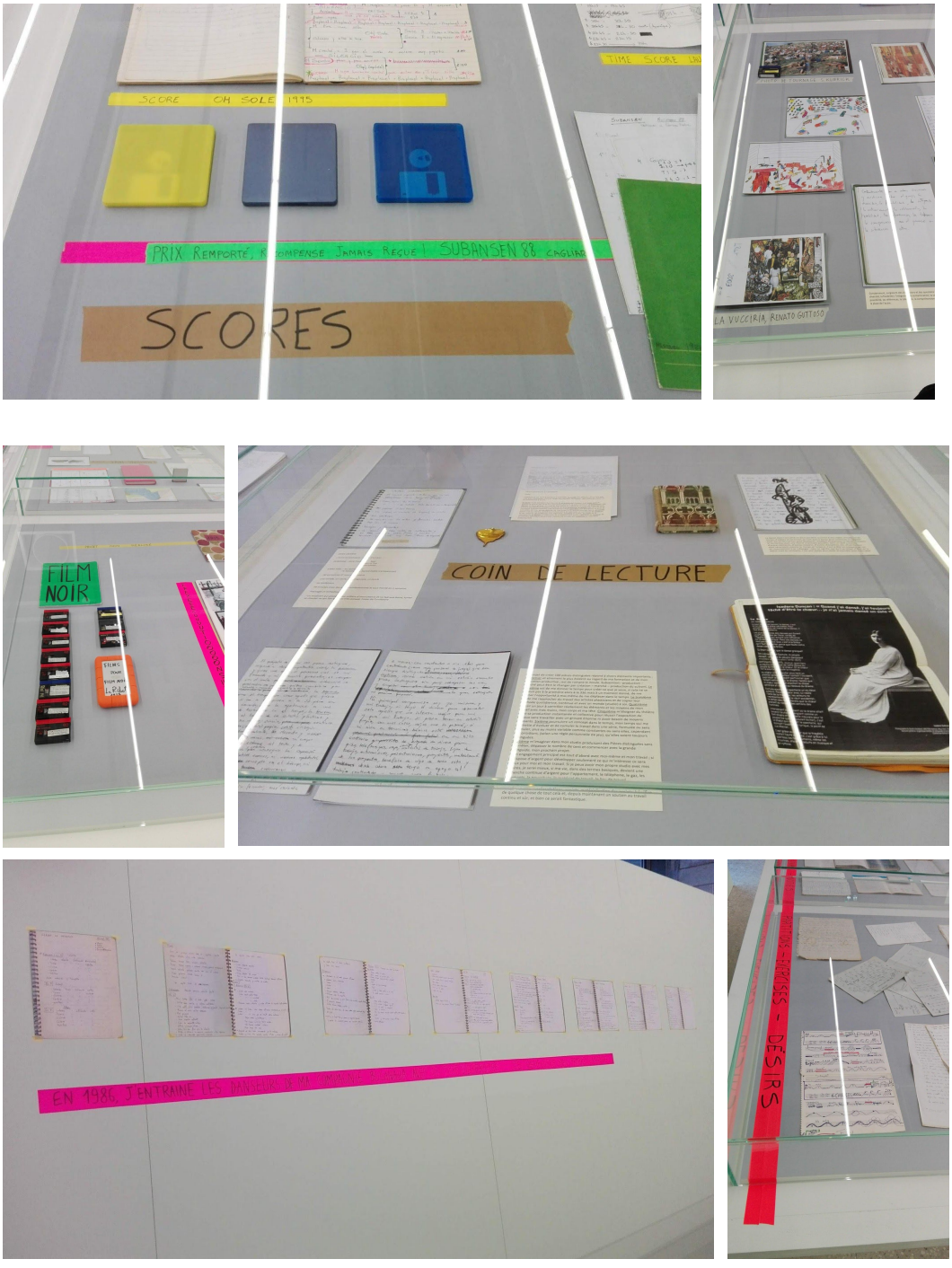
Transitory Objects, Palazzo Strozzi, Firenze 19 settembre 2018. Foto di Francesco Pierantoni

Cleaning the Mirror, Palazzo Strozzi, Firenze, 2019. Foto di Francesco Pacelli.

Imponderabilia, Palazzo Strozzi, Firenze, 2018. Foto di Simone Teschioni.

[254] Le fotografie di queste pagine, nel rispetto del diritto d'autore, vengono riprodotte per finalità di critica e discussione ai sensi degli artt. 65 comma 2, 70 comma 1 bis e 101 comma 1 Legge 633/1941.

Appendice 2 - La Ribot



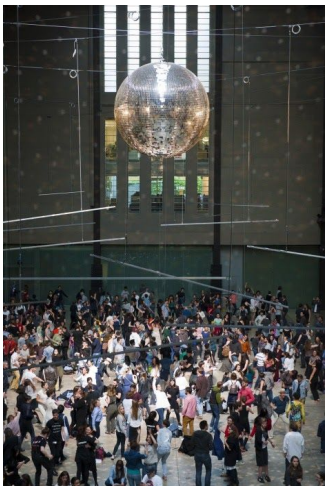
Se Vende II, Centre National de la Danse, Paris, 5 ottobre 2019.

Laughing Hole, Centre National de la Danse, Parigi, 5 ottobre 2019.

Appendice 3 - Boris Charmatz

Expo Zéro, Tate Modern Gallery, Londra, 14-15 maggio 2015.

Manger, Tate Modern Gallery, Londra, 14-15 maggio 2015.



Adrénaline, Tate Modern Gallery 14-15 maggio 2015

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Generale

Giorgio Agamben, *Che cos'è un Dispositivo?*, Milano, edizione Nottetempo, 2006.

Paul Allain, Hen Harvie, *The Routledge Companion to Theater and Performance*, Oxon, Routledge, 2006.

Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2008.

Cristina Bechtler, Dora Imhof, *Museum of the Future*, Geneva, JRP/Ringier, 2014.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014.

Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

Rosita Boisseau, *Panorama de la Danse Contemporaine. 90 Chorégraphes*, Paris, Éditions Textuel, 2006.

Gunhild Borggreen, Rune Gade, *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2013.

Peter Brook, *The Empty Space*, London, Penguin, 2008.

Ramsay Burt, *Intimacy and Publicity: Maria La Ribot's Piezas Distinguidas*, in *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp.125-127.

Paul Clarke, Simon Jones, Nick Kaye, Johanna Linsley, *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*, London, Routledge, 2018.

Jacques Derrida, *Mal d'Archivio: un'Impressione Freudiana*, Napoli, Filema, 2005.

Acatia Finbow, *If Tate Modern was Musée de la danse? 2015*, case study in *Performance At Tate: Into the Space of Art*, London, Tate Research Publication, 2016.

Susanne Franco, Marina Nordera, *Ricordanze: Memorie in Movimento e Coreografie della Storia*, Torino, UTET, 2008.

Susan Leigh Foster, *Choreographing Your Move*, in *MOVE Choreographing You*, ed. by Stephanie Rosenthal, Cambridge (Ma)-London, MIT Press, 2011, pp. 32-37.

Arturo Galansino (a cura di), *Marina Abramović: The Cleaner* (catalogo della mostra), Venezia, Marsilio Editori, 2018.

Gabriella Giannachi, *Archive Everything: mapping the everyday*, Cambridge, Mit Press, 2016.

Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Michael Shanks, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, Oxon, Routledge, 2012.

Gabriella Giannachi, Peter Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in *Boris Charmatz*, New York, The Museum of Modern Art, 2017, pp.99-105.

Gabriella Giannachi, Jonas Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, New York, Routledge, 2018.

Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, IB Tauris and Co. Ltd, 2012, p.2.

RoseLee Goldberg, *Dance After Choreography*, in *Performance Now. Live Art for the Twenty-First Century*, London, Thames & Hudson, 2018, pp. 156-173.

RoseLee Goldberg, *One Hundred Years*, in *LIVE: Art and Performance*, London, Routledge, 2004, pp.177-181.

RoseLee Goldberg (a cura di), *Performance. Live Art Since the 60s*, London, Thames and Hudson, 2004.

RoseLee Goldberg, *Performance: from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London 1979.

Yuval Noah Harari, *21 lezioni per il XXI secolo*, Milano-Firenze, Giunti Editore, 2019.

Adrian Heathfield, Amelia Jones, (a cura di), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Chicago, Intellect Books and the University of Chicago Press, 2012.

Adrian Heathfield, *Marina Abramović. Elevating The Public*, in *LIVE Art and Performance*, London, Tate Gallery, 2004, pp. 144-151.

Adrian Heathfield, José A. Sànchez, Laurent Goumarre, André Lepecki, Gerald Siegmund, *La Ribot Vol.II*, Gend, Centre National de la Danse, Pantin e Luc Derycke & Co., 2004.

Victoria Hunter, *Experiencing Space. The Implications for Site-Specific Dance Performance*, in *Moving Sites. Investigating Site-Specific Dance Performance*, London – New York, Routledge, 2015, pp. 25-39.

Baz Kershaw, *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Baz Kershaw, Helen Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, 2011.

Jacques Le Goff, *Monumento/Documento*, in *Enciclopedia Einaudi - vol. 5*, Torino, Einaudi, pp.38-43.

André Lepecki, *Zone of Resonance. Mutual Formations in Dance and the Visual Arts in the 1960s*, in *MOVE Choreographing You*, ed. by Stephanie Rosenthal, Cambridge Ma and London, MIT Press, 2011, pp. 153-163.

André Lepecki, *Four Notes on Witnessing Performance in the Age of Dis-Experience*, in *The Time We Share. Reflecting on and through Performing Arts*, Bruxelles, Kunstenfestivaldesarts, 2015, pp.16-20.

https://issuu.com/mercatorfonds/docs/pages_from_072845_pl_tws_bbl_eng_is

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.

Alessandro Pontremoli, *La Danza 2.0: Paesaggi Coreografici del Nuovo Millennio*, Bari-Roma, Laterza, 2018.

Alessandro Pontremoli, *Storia della Danza: dal Medioevo ai Giorni Nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002.

Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

Eva Respini, *The Body is a Thinking Tool*, in *William Forsythe. Choreographic Objects*, Boston-London-New York, The Institute of Contemporary Art and DelMonico Books, 2018, pp. 9-18.

La Ribot, Marc Pérennès, Luc Derycke, *La Ribot vol. I*, Gend, Centre National de la Danse, Pantin e Luc Derycke & Co., 2004.

Mary Richards, *Marina Abramović*, Oxon-New York, Routledge, 2019.

Joseph Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.

Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, Picador, London 2011, p.117. *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*,traduzione di Clara Morena, Milano, Adelphi, 2008.

Willmar Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa, University of Iowa Press, 2000.

Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Oxon, Routledge, 2011.

Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p.19-21.

Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in *On Performativity Vol. 1 - Living Collections Catalogue*, Minneapolis, Walker Art Center, 2014.
http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/

Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, London, Tate Publishing, 2019.

Sara Wookey, *Who Cares? Dance in the Gallery and Museum*, London, Siobhan Davies Studios, 2015.

Articoli su riviste e quotidiani online

Afşin Altayli, Mathieu Viau-courville, *Editorial*, in «Museums International», Vol.70, n. 3-4, 2018, pp.3-8.

Ronald Argelander, *Photo-documentation (and an Interview with Peter Moore)*, in «The Drama Review», vol. 18, n. 3, 1974, p. 51.

Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in «A Journal of Performance and Art», vol. 28, n. 3, 2006, pp. 1-10.

Eugenio Barba, Sarah Delconte, *Eftermaele: That Which Will Be Said Afterwards*, in «The Drama Review», vol. 36, n. 2, 1992.

Silvia Anna Barrilà, Maria Adelaide Marchesoni, *Il mercato apre le porte alla performance art*, in «Il sole 24 ore» pubblicato online il 3 dicembre 2018.

https://www.ilsole24ore.com/art/il-mercato-apre-porte-performance-art-AEgJ2XpG?refresh_ce=1

Gianluigi Bellei, *The Cleaner*, in «Azione», n. 45, novembre 2018, p.41.
http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/azi18b053172964.pdf

Claire Bishop, *Black Box White Cube Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», vol. 62, n. 2, 2018, pp. 22-42.

Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in The Museum*, in «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, 2014, pp. 62-76.

Sara Boggio, *Marina Abramović*, in «Arte», 28/08/2018, pp.69-74.
http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/azi18b053172964.pdf

Rosita Boisseau, *Festival d'automne : Maria Ribot, performeuse haute en couleur*, in «Le Monde» pubblicato online 14/09/2019.
https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/09/14/festival-d-automne-maria-ribot-performeuse-haute-en-couleur_5510384_3246.html

Roberta Capozucca, *L'Icom non raggiunge un accordo sulla nuova definizione di Museo*, in «Il sole 24 ore» pubblicato online 1 ottobre 2019.
https://www.ilsole24ore.com/art/l-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo

Jessica Chalmers, *Marina Abramović and the Re-performance of Authenticity* in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», The University of Kansas, Department of Theatre and Dance, Vol. 22, n. 2, Spring 2008, pp.23-40.

Sonia D'alto, *La Performance è la Sintomatologia del Contemporaneo?*, in «Artribune» pubblicato online 27/11/2017
https://www.artribune.com/arti-performative/2017/11/performance-arte-contemporanea/

Davide Dal Sasso, *Dialoghi di Estetica. Parola a Cristina Baldacci* in «Artribune» online 24/02/2017
https://www.artribune.com/editoria/2017/02/dialoghi-di-estetica-cristina-baldacci-editoria-archivi-arte-contemporanea/

Cristina Demaria, *The Performative Body of Marina Abramović. Rerelating (in) Time and Space* in «European Journal of Women's Studies», vol. 11, 2004.

Joseph Dunne-Howrie, *The Archive is present*, in «Desearch» del 01/01/2013, consultato 08/11/2019.

Hal Foster, *An Archival impulse*, in «The Mit Press», vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.

Susanne Franco, *Archiviare il futuro: i lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham* in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VI, n. 5, 2014, p.97.

Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine», n. 5, 2019.
https://www.academia.edu/41709810/Corpo-archivio_mappatura_di_una_nozione_tra_incorporazione_e_pratica_coreografica

Laurent Goumarre, *La Ribot: Panoramix*, in «Artpress», Vol.470, n.2, octobre 2019, pp.14-17.

Amelia Jones, *The Artist is Present: Artistic Reenactments and the Impossibility of Presence*, in «The Drama Review», Vol. 55, n. 1, 2011, p.19, p.33.

André Lepecki, *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.

André Lepecki, *Il corpo come archivio*, «Mimesis Journal» [Online], vol. 5, n.1, 2016. Messo online il 01/07/2016, consultato il 16/12/2019.
http://journals.openedition.org/mimesis/1109.

Giulio Lughi, *Digital Media and Contemporary Art*, in «Mimesis Journal» [Online], vol. 3, n. 2, 2014. Messo online il 01 dicembre 2014. Consultato il 06/11/2019. http://journals.openedition.org/mimesis/686

Sven Lutticken, *Dance Factory*, in «Mousse Magazine», n. 50, 2015.

Desirée Maida, *The Cleaner di Marina Abramovic arriva a Belgrado. E l'Artista scrive una Lettera al suo Paese*. in «Artribune» pubblicato online 16/08/2019.
https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/08/the-cleaner-di-marina-abramovic-arriva-a-belgrado-e-lartista-scrive-una-lettera-al-suo-paese/

Chiara Pirri, *Danza e Musei. Intervista a Susanne Franco*, in «Artribune», pubblicato online il 10/05/2019.
https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/05/intervista-susanne-franco-palazzo-grassi-venezia/

Brigitte Salino, *Un Avignon qui s'announce dansant*, in «Le Monde» pubblicato online il 25/03/2011

https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/25/un-avignon-qui-s-annonce-dansant_1498411_

Jessica Santone, *Marina Abramovic´'s Seven Easy Pieces - Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History* in «Leonardo», vol. 41, n. 2, April 2008, pp.147-152.

Diana Taylor, *Save As Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies*, in «Imagining America», n. 7, 2010
https://surface.syr.edu/ia/7.

Laurier Turgeon, *Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux*, in «Ethnologie française», n. 40, 2010, p. 389-399.

Sitografia

https://aperformanceaffair.com/
https://archive.dancingmuseums.com/about.html
http://artemagazine.it/attualita/item/10788-marina-abramovic-mette-all-asta-la-sua-prima-performance-in-mixed-reality-da-christie-s-a-londra
https://blog.palazzostrozzi.org/marina-abramovic-a-firenze-biografia.html
http://www.channelle.co.uk/rethinking-archives/index.html
www.darc.media/document-theory/
https://icom.museum/en/
http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/
http://www.laribot.com/work/13
https://leventonews.com/2018/09/20/marina-abramovic-the-cleaner-50-anni-di-carriera-in-mostra-a-palazzo-strozzi/
https://marcellacappelletti.com/project/the-cleaner-marina-abramovic/
http://motionbank.org/
https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/10/23/from-the-archives-dance-and-theater/
https://www.mymovies.it/film/2012/marinaabramovictheartistispresent/

https://oma.eu/projects/marina-abramovic-institute

https://www.ilpost.it/2018/10/10/banksy-quadro-autodistruzione/

https://www.ilpost.it/2019/09/15/arte-performativa/

http://www.reactfeminism.org/

http://theconversation.com/excavating-marina-abramovics-private-archaeology-review-43242

https://tkb.fcsh.unl.pt/

https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=7334&cHash=6c2b5212c36eb70a6b2eef2ea58945e1