

Susanne Franco*

Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra

31 dicembre 2020, pp. 217-236
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11892>
Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio offre alcune riflessioni sulla crescente presenza della danza all'interno dei musei in questo primo scorcio del XXI secolo. Le riflessioni sono organizzate per blocchi tematici che corrispondono a sei sale distinte di un'ipotetica mostra e possono essere lette in qualsiasi ordine. I temi affrontati spaziano dall'identità del museo nel mondo contemporaneo, alle sue missioni, alle figure professionali che sono coinvolte nella sua gestione, per illuminare in quanti modi la presenza della danza nel museo può favorire un nuovo rapporto con i visitatori, mediare la conoscenza delle collezioni d'arte esposte, ma anche raccontare la propria storia e attivare progetti artistici in processi sociali che trasformano le sale espositive da luoghi transitati a luoghi vissuti.

The essay offers some reflections on the growing presence of dance in museums in this early part of the 21st century. The examinations are organized by thematic blocks that correspond to a hypothetical exhibition in six rooms, and the reader can follow them in any order. The topics range from the museum's identity in the contemporary world to its missions to the professional figures involved in its management. Altogether these perspectives illuminate how many ways the presence of dance in the museum can foster a new relationship with visitors, mediate knowledge of the art collections on display, and tell its own story. Inside a museum, dance can also transform artistic projects in social processes and make the exhibition halls from transitory to lived-in places.

* Università Ca' Foscari, Venezia, Italia.

Susanne Franco

Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra

Questo saggio propone la disamina di un fenomeno in crescente espansione, la presenza della danza e della performance all'interno dei musei, che, dopo essere emerso a più riprese nel corso del XX secolo, ha guadagnato una centralità senza precedenti in questo primo scorcio del XXI secolo. Le riflessioni stimolate da questa presenza sono organizzate per blocchi tematici che corrispondono a sei sale distinte di un'ipotetica mostra. Il lettore può seguire il discorso leggendo il contenuto delle singole sale in successione o scegliendo un qualsiasi altro percorso a suo piacimento.

Sala n. 1 – Musei e danze: ieri, oggi, domani

Una recente indagine condotta tra aprile e maggio del 2020 dall'UNESCO ha reso noto l'impatto della pandemia sul settore museale: oltre il 90% dei musei (ovvero oltre 85.000 dei 95.000 censiti negli ottantotto Stati membri) è stato costretto alla chiusura¹. Se è vero che la battuta di arresto ha coinvolto tutti indistintamente, è altrettanto evidente quanto siano diverse le realtà dei musei nel mondo. E tuttavia, quel che preoccupa maggiormente non è l'oggi, bensì il domani (ulteriormente aggravato dalla seconda ondata della pandemia), dal momento che, secondo l'International Committee for Museology dell'International Council of Museums (ICOM), più di un museo su dieci potrebbe non riaprire. L'interruzione delle attività ha fatto emergere, infine, il drammatico divario digitale tra contesti sociali e nazionali diversi, con solo il 5% dei musei in Africa e di altri Paesi del sud globale in grado di proporre contenuti digitali e online. A fronte delle espansioni di alcuni grandi musei, che recentemente hanno costruito sedi più ampie e funzionali o inglobato edifici adiacenti, è probabile che a fare la differenza in futuro sarà più la tipologia di spazio che la quantità, come osserva Chris Dercon, già direttore della Tate Modern di Londra e del Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. E per molti di essi questo spazio "altro" sarà proprio la dimensione digitale².

1. Cfr. ICOM (International Council of Museums), <https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/> (u.v. 30/6/2020).

2. Chris Dercon, *Interview*, in Cristina Bechtler – Dora Imhof (edited by), *Museum of the Future*, les presses du réel, Dijon; JRP/Ringier, Zürich 2018, p. 72.

Ma cosa intendiamo oggi quando parliamo di museo? La domanda non è affatto banale se anche l'ICOM ha avvertito la necessità di fornire una definizione aggiornata rispetto a quella del 2007, e che lo presentava come un'istituzione «senza scopo di lucro» posta «al servizio della società, e del suo sviluppo» e 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»³. Il breve testo presentato nel 2019 da Jette Sandahl, curatrice di musei danese e presidente della Commissione che, a partire dai suggerimenti e contributi dagli oltre cento Paesi membri dell'organizzazione, mirava a rispecchiare appieno la complessità del mondo contemporaneo, ma essendo divenuto presto oggetto di polemica, in occasione dell'ultima conferenza generale dell'ICOM a Kyoto è stato considerato ancora provvisorio:

I musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sui passati e sui futuri. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, custodiscono artefatti ed esempi conservandoli per la società, salvaguardano diverse memorie per le generazioni future, e garantiscono eguali diritti ed eguale accesso al patrimonio per tutti i pubblici. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti, e lavorano in attiva collaborazione con e per diverse comunità, al fine di collezionare, preservare, studiare, interpretare, esporre e ampliare la comprensione del mondo, con il proposito di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'eguaglianza globale e al benessere planetario⁴.

La necessità di dare una definizione di museo è un retaggio dell'obiettivo dei fondatori di ICOM, nato alla fine del secondo conflitto mondiale anche per superare le grandi tensioni che avevano segnato il mondo spostando l'asse della sua ricostruzione attorno a un progetto culturale condiviso e di respiro internazionale. Tuttavia, l'effettiva utilità di una definizione unica è messa in crisi dalla complessità dei singoli contesti sociali, politici e culturali – peraltro in costante e rapida trasformazione – e delle relazioni, altrettanto instabili, che queste realtà intrattengono tra di loro. L'artista Tobias Rehberger in un'intervista raccolta nel volume *Museum of the Future*, sostiene che, di fronte alla evidente varietà delle identità museali sarebbe preferibile smettere di pensare a «cosa dovrebbe essere un museo» e semmai iniziare a pensare «cosa sono i musei e cosa potrebbero essere»⁵ e dunque di non farne una questione che riguarda *il* museo (in quanto modello astratto) bensì *i* musei (in quanto istituzioni reali)⁶.

La nuova definizione fornita da ICOM si allontana dalla concezione del museo come luogo in cui si celebra un patrimonio, per sottolineare la responsabilità di questa tipologia di istituzioni nel dare una risposta alle principali questioni che riguardano la società contemporanea, invitandole a farsi agenti attivi dei cambiamenti in atto nel presente e a non essere solo custodi delle tracce del passato.

3. Cfr. ICOM, <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/> (u.v. 12/11/2020).

4. Cfr. ICOM, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (u.v. 30/6/2020).

5. Tobias Rehberger, *Interview*, in Cristina Bechtler – Dora Imhof (edited by), *Museum of the Future*, cit., p. 192.

6. Per farsi un'idea delle molte questioni che riguardano l'identità e il ruolo del musei oggi dibattute cfr. <https://museumquestions.com> (u.v. 30/6/2020).

Fino a tempi recenti anche le principali funzioni del museo – acquisizione, conservazione, ricerca, comunicazione ed esposizione – erano parse tanto necessarie quanto indiscutibili, ma la nuova definizione proposta da ICOM le mette in crisi e con esse il ruolo dei professionisti museali. L'eliminazione del termine “collezione” come cardine dell'acquisizione, sposta infatti l'accento dal possesso di un patrimonio artistico e culturale al processo di riconoscimento delle pratiche e dei saperi immateriali che li generano. Ridimensionare l'importanza delle collezioni comporta infatti una riflessione sui meccanismi della produzione artistica e culturale e sulla tendenza a valorizzare i manufatti, e dunque i prodotti, in un sistema museale così legato al mercato dell'arte.

Questi discorsi affondano le loro radici nel nuovo paradigma della salvaguardia del patrimonio introdotto nel 2003 dall'UNESCO attraverso il concetto di “patrimonio culturale immateriale” a sostegno delle persone, dei processi creativi e della trasmissione dei saperi pratici e incorporati e non più solo di quelli materiali⁷. Ma se per un verso l'idea di preservare anche patrimoni immateriali ha sicuramente aperto un orizzonte tanto necessario quanto proficuo, per l'altro l'idea di preservare gli insegnamenti dei “maestri”, intesi come “archivi viventi” rischia di veicolare il messaggio che le culture restino intatte nei passaggi generazionali, contraddicendo un assunto fondante del loro funzionamento, vale a dire la loro costante trasformazione. In merito alla presenza della danza nel museo possiamo chiederci cosa significhi conservare la vitalità di un fenomeno quando viene istituzionalizzato⁸ e se i musei siano effettivamente attrezzati e preparati a esporre, comunicare e salvaguardare questi saperi e queste pratiche⁹. Questi aspetti della conservazione ed esposizione della danza al museo sono stati affrontati *in primis* nell'ambito della danza folklorica, etnica o sociale (e ciascuna di queste definizioni apre a sua volta a ulteriori riflessioni sulle definizioni e l'identificazione di questi presunti generi), ma si sono rivelati centrali anche per la danza moderna e contemporanea.

Il Novecento si è aperto con le conferenze-spettacolo di Isadora Duncan presso atelier di artisti e nelle sale espositive della New Gallery di Londra e del Künstlerhaus di Monaco, con cui la danzatrice californiana aspirava a rivoluzionare il mondo della danza, la sua tecnica, la sua rappresentazione e non da ultimo il suo pubblico. Presentandosi nella doppia veste di artista e teorica all'interno dei musei e decostruendo la danza come intrattenimento per ricostruirla come pratica culturale elevata, in un momento storico in cui l'unico genere coreutico ammesso nei teatri era il balletto, Duncan riuscì nella sua strategia di legittimazione e distinzione della danza libera rendendola oggetto d'interesse di artisti, scrittori, intellettuali¹⁰. Il museo fu anche il luogo da cui trasse ispirazione per le sue opere co-

7. Cfr. UNESCO, Intangible Cultural Heritage, <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003> (u.v. 30/6/2020).

8. Su questi temi cfr. Susanne Franco – Marina Nordera, *Introduzione*, sezione *Eredità rappresentate*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010, pp. 128-129.

9. Tone Erlien – Egil Bakka, *Museums, Dance, and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: “Events of Practice” – A New Strategy for Museums?*, in «Santander Art and Culture Law Review», n. 2, 2017, pp. 135-156.

10. Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford University Press,

reografiche, che evocavano gesti e movenze dei corpi rappresentati nella pittura e nella scultura classica e rinascimentale. Trasformando il museo in teatro e il teatro in museo, Duncan ha saldato queste due realtà in un binomio che ha attraversato tutto il XX e questo scorcio di XXI secolo certamente per soddisfare le esigenze istituzionali del museo, desideroso di ampliare il suo pubblico, ma anche quelle del mondo della danza, bisognoso di sostegno economico e riconoscimento istituzionale.

Oggi, dopo alcune ondate di accumulo di interesse per la sperimentazione di opere coreografiche nei musei, questi ultimi non possono più sottrarsi alla sfida di offrire adeguate condizioni di esposizione, ma anche di ricostituzione, rievocazione, riattivazione e, non da ultimo, di conservazione dei patrimoni coreutici. Alcuni tra i maggiori musei di arte contemporanea, come il MoMA a New York, la Tate Modern a Londra o il Centre Pompidou a Parigi, dispongono di dipartimenti per lo spettacolo e auditorium per offrire programmi culturali che prevedono una consistente presenza di arti dal vivo. Altri, tra cui anche il Louvre, offrono programmi di residenza per danzatori e coreografi perché entrino in dialogo con le loro collezioni permanenti e/o con le opere esposte durante le mostre temporanee. Altri ancora, come il Museum Boijmans van Beuningen a Rotterdam, prima della chiusura in vista del trasferimento in una nuova sede, hanno integrato danzatori e performer al loro personale per progettare e condurre delle visite coreografate. La progressiva penetrazione di danza e performance (i cui tratti distintivi tendono peraltro a sfumare sempre più) negli spazi museali è stata accompagnata, inoltre, da una maggiore apertura di festival e mostre internazionali verso questi linguaggi artistici a cui sono andati anche molti prestigiosi riconoscimenti, come il Leone d'Oro della Biennale Arte di Venezia a Tino Sehgal nel 2013, ad Anne Imhof nel 2017 e a Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukaite nel 2019; o ancora i premi conferiti a Jérôme Bel nel 2013 a Documenta, o a Sarah Michelson nel 2012 al Whitney Biennial. Il fenomeno non è privo di legami con la necessità di rinnovare gli approcci espositivi facendo leva sulla fascinazione che gli eventi performativi producono sul pubblico, sulla scia di quello che Bishop ha definito «l'effetto Tino Sehgal»¹¹, vale a dire il potenziale comunicativo che attira o, per meglio dire, seduce il visitatore trasformandolo in spettatore.

In questi ultimi due decenni, il museo si è fatto anche archivio della danza, inteso nel senso foucaultiano di sistema generale di formazione e trasformazione dei discorsi, tramite le numerose mostre che hanno presentato alcuni aspetti della sua storia, e risolvendo in modi sempre diversi la tensione tra la natura volatile della sua presenza e la sua permanenza nel tempo sotto forma di traccia e di memoria incorporata¹². La piena rivalutazione ontologica del processo di mediazione rispetto all'opera "originale" da parte dei teorici e degli artisti sta portando alla messa a punto di nuove strategie di do-

New York 2015, pp. 53-56; Ann Daly, *Done Into Dance*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

11. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, edited by Mark Franko and André Lepecki, n. 3, 2014, p. 66.

12. Mark Franko – André Lepecki, *Editor's Note: Dance in the Museum*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 3.

cumentazione della danza e della performance, istituzionalizzando così lo spostamento dell'attenzione dalla necessità (ossessione) di catturare la presunta autenticità e unicità del momento iniziale, al processo di continua ri-concettualizzazione e ri-attivazione dell'opera d'arte¹³. Inoltre, non sono pochi oggi gli artisti che presentano le loro opere di danza e le loro performance pensandole come dei dispositivi di archiviazione, saldando così tra loro queste due dimensioni della ricerca artistica¹⁴.

Uno dei progetti che hanno più segnato la presenza della danza negli spazi museali stimolando un ampio dibattito proprio a partire da queste riflessioni attorno alle forme di patrimonio culturale materiale e immateriale è quello elaborato dal danzatore e coreografo francese Boris Charmatz, che, all'atto della sua nomina nel 2009 alla direzione del Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, lo ha prontamente rinominato Musée de la danse. I dieci punti di cui si compone il *Manifesto* stilato da Charmatz per articolare il suo progetto, si basano sull'idea che la creazione di un museo della danza presupponga il superamento dell'idea di museo come luogo statico di conservazione (sebbene Charmatz non rinneghi del tutto il valore della documentazione materiale come fotografie, costumi, registrazioni video, scenografie), per fare spazio a un museo che sia insieme «eccentrico», «permeabile», «cooperativo», «immediato» e per questo inevitabilmente «provocatorio» e sostanzialmente «incorporato»¹⁵. Il Musée de la danse pone al centro la figura dell'artista, che con le sue opere lo sostanzia e lo rende vivo, e la danza. Il corpo è il perno di questa strategia, perché, come precisa Charmatz, si può elaborare un nuovo museo soltanto a condizione che i corpi degli artisti e dei visitatori lo attraversino. Da questa prospettiva, i danzatori non sono ritenuti soltanto gli esecutori di opere coreografiche, in quanto i loro corpi costituiscono innanzi tutto i luoghi in cui è possibile collezionare delle opere del passato e preservarle dalle insidie del tempo:

Quando si è danzatori, è chiaro che il corpo è uno spazio museale: le coreografie apprese sono inscritte nel corpo, anche i gesti trasmessi, le performance stesse sono integrate dagli spettatori. [...] In questo senso, il corpo come museo non è solo il frutto di un approccio archeologico alle esperienze che lo sottendono, alle letture che lo hanno segnato e alle identità che lo fissano: questo «corpo-museo» è anche la massa disordinata che permette di reagire e di inventare le azioni di oggi e di domani. In questa idea di un corpo costruito per rendersi poroso a ciò che accade, sta l'essenza del nostro progetto, che non si accontenta di selezionare nel passato i gesti adatti da salvare e promuovere¹⁶.

13. Si veda, per esempio, *Strategy for the Documentation and Conservation of Performance*, online: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary> (u.v. 12/11/2020). Si veda anche Gabriella Giannachi – Jonah Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Routledge, London – New York 2017.

14. Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in Amelia Jones – Adrian Heathfield (edited by), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, London 2012, pp. 47-58.

15. Si veda Boris Charmatz, *Manifesto for Dancing Museum*, http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401-1512057026.pdf (u.v. 12/11/2020).

16. Boris Charmatz – Hortense Archambault – Vincent Baudriller (par), *Ouverture. Une école d'art pour le Festival d'Avignon*, P.O.L./Festival d'Avignon, Paris 2011, pp. 19-20.

Così articolato il concetto di museo consente, secondo Charmatz, di mettere in prospettiva la presunta impermanenza e immaterialità della danza, ponendo in tensione la sua resistenza a essere collezionata con il suo potenziale a essere diffusa¹⁷. L'eliminazione del termine "coreografia", presente nella denominazione precedente, a favore di "danza", che secondo Charmatz può esistere indipendentemente, è frutto di una visione in fondo anacronistica di entrambe, e risponde soprattutto all'esigenza di re-inventare i percorsi formativi tradizionalmente offerti dai Centres Chorégraphiques francesi. L'insistenza di Charmatz sulla necessità di una maggiore multidisciplinarietà e sull'importanza della componente storica e teorica nell'educazione di un danzatore trova in quel contesto la vera ragione. E sebbene, come nota Alessandra Nicifero, in più punti il *Manifesto* semplifichi eccessivamente la concezione della storia e della pedagogia della danza, il progetto di Charmatz ha ispirato molti progetti artistici e curatoriali all'interno dei musei e gallerie d'arte¹⁸. Questa sua centralità lo ha reso un termine di paragone oramai ineludibile, distogliendo tuttavia l'attenzione da altre prospettive recenti sulla relazione tra danza e museo, che in alcuni casi hanno dimostrato di essere anche più innovative e convincenti.

Dopo questi vent'anni di sperimentazione continuativa e diffusa quali sono i vantaggi reciproci che danza e museo possono ottenere dal loro incontro? È ancora sensato pensare a questo incontro solo in termini di sfruttamento della danza da parte del museo per ampliare il suo raggio di azione e accrescere il suo pubblico? È possibile affrontare la questione senza tenere conto delle sostanziali differenze nei sistemi di sostegno istituzionale ed economico alla danza nei vari contesti nazionali e culturali in cui è inserita e di cui è espressione?

Per il coreografo e teorico Mårten Spångberg e per la studiosa di danza e teatro Kirsten Maar, per esempio, l'attuale interesse del museo per la danza è motivato interamente da ragioni economiche, in quanto la crescita in termini numerici del pubblico comporta un maggiore investimento dell'istituzione nell'intrattenimento, alimentando così un circolo vizioso in cui la danza serve a soddisfare l'esigenza del visitatore di fare un'esperienza unica, e del museo per ampliare l'utenza e diversificare i suoi ambiti di azione¹⁹. Per la curatrice Catherine Wood, al contrario, la presenza della danza nel museo ha offerto un'occasione preziosa agli artisti e agli studiosi per ripensare alla storia delle arti visive intrecciandola a quella delle arti performative²⁰. Partendo dalla constatazione che il filosofo Nicolas Bourriaud nel suo

17. Boris Charmatz, *Interview with Boris Charmatz*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 49-52.

18. Alessandra Nicifero, *OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 32-44.

19. Mårten Spångberg, *The Dancing Museum*, in *Spanbergianism*, online: <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/17/the-dancing-museum/> (u.v. 13/11/2020); Kirsten Maar, *What a body can do: Reconsidering the role of the Moving Body in Exhibition Contexts*, in «Stedelijk Studies», n. 3, Fall 2015, online: <http://www.stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> (u.v. 30/6/2020).

20. Cathrine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Modern Publishing, London 2018.

saggio *Estetica relazionale*²¹ curiosamente incentra la sua teoria solo su artisti visivi, la coreografa Sara Wookey propone invece di ripensare alla presenza della danza nei musei proprio in virtù della sua qualità costitutivamente relazionale, che la rende adatta a costruire uno spazio sociale in cui il visitatore può fare l'esperienza del patrimonio artistico e sentirsene parte attiva²². È in questa direzione che si sta sviluppando il progetto di ricerca "Dancing Museums", sostenuto dalla Comunità Europea fin dal 2015, che mira a favorire la sperimentazione di nuove modalità di coinvolgimento dei visitatori nei musei facendo conoscere loro sia le collezioni permanenti sia le molte dimensioni della danza contemporanea²³. La ricerca condotta in questo ambito parte infatti dalla constatazione che quando la danza è proposta all'interno di un museo diventa parte di una complessa rete di relazioni preesistenti: gli artisti coinvolti, il personale del museo e i visitatori modellano cioè tutti insieme il modo in cui un museo opera e produce significati ben oltre i suoi confini fisici.

Sala n. 2 – Danzare per partecipare

L'attenzione al pubblico e la sollecitazione di un suo ruolo attivo e propositivo sono stati i punti fermi delle "nuove museologie"²⁴ che, tra la fine anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta del Novecento miravano a individuare nuove strategie per fare affezionare le comunità al loro patrimonio artistico e culturale, rinsaldando il loro senso di appartenenza a quell'eredità o facendo fare loro l'esperienza dell'alterità²⁵. Orientate, tra le altre cose, a incentivare un ruolo più attivo e propositivo dei curatori professionisti e a ridefinire il rapporto tra musei e comunità locali, e tra museo e individuo, queste nuove museologie hanno favorito l'assimilazione di concetti come "empowerment culturale" e "ridefinizione sociale" contribuendo a disegnare il perimetro di azione entro cui è maturata una nuova consapevolezza delle responsabilità sociali ed etiche del museo nel XXI secolo²⁶. Susan Bennett ha precisato che se i musei tendono a mettere in scena il sapere che nel contempo creano e le mostre sono dei modelli di rappresentazione fondamentalmente teatrali, le collezioni, un tempo presentate seguendo

21. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon 1998 (ed. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010).

22. Sara Wookey, *Spatial Relations. Dance in the Changing Museum*, PhD Thesis, Coventry University, 2020, pp. 33-34.

23. "Dancing Museums", Creative Europe, sottoprogramma cultura, 2015-2017 e 2018-2021, cfr. <https://www.dancingmuseums.com/> (u.v. 30/6/2020).

24. Peter Davis, *New Museologies and the Ecomuseum*, in Brian Graham – Peter Howard (edited by), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Routledge, London 2008, pp. 397-414.

25. Peter Vergo, *The New Museology*, Reaktion Books, London 1989; Wilke Heijnen, *The New Professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21st Century*, in «Sociomuseology», n. 3, 2010, pp. 13-29; David Dibosa – Victoria Walsh – Andrew Dewdney, *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Routledge, London-New York 2013; Duncan Grewcock, *Doing Museology Differently*, Routledge, London-New York 2013. André Desvallées (par), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Éditions W/MNES, Mâcon-Savigny le Temple 1992.

26. Jacqueline Eidelman – Hana Gottesdiener – Joëlle le Marec, *Visiter les musées. Expérience, appropriation, participation*, in «Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture», numéro hors série par Hana Gottesdiener et Jean Davallon, *La muséologie: 20 ans de recherches*, 2013, pp. 73-113, online: <https://journals.openedition.org/culturemusees/685> (u.v. 13/11/2020).

una narrazione lineare, oggi sono messe in mostra grazie a strategie museali che privilegiano l'esperienza e la partecipazione dei visitatori²⁷.

La centralità conferita al diritto di accedere al patrimonio culturale sta determinando, inoltre, nuove politiche gestionali e sociali, che riconoscono ai musei la funzione di fornitori di servizi pubblici essenziali. In *The Participatory Museum*, Nina Simons attribuisce al museo principalmente il ruolo di crocevia imprescindibile per la vita culturale di una comunità e individua nel modello partecipativo la soluzione più efficace²⁸. Il fenomeno ha assunto proporzioni tali che i musei, in particolare quelli di arte contemporanea, non sono più solo dei luoghi dove contemplare l'arte e acquisire conoscenze, ma delle vere e proprie piattaforme sociali, oltre che dei laboratori permanenti in cui fare esperienza.

La danza si è rivelata uno strumento efficace attraverso cui il museo può concretizzare queste strategie di ampliamento e coinvolgimento attivo del pubblico, con uno spettro ampio di possibilità, che vanno ben oltre quello compreso tra l'intrattenimento e i progetti educativi pensati per mediare la conoscenza delle collezioni d'arte esposte (e spesso senza che le differenze tra questi ambiti risultino così marcate). La presenza della danza nel museo andrebbe pertanto programmata superando l'*impasse* di questa presunta doppia opzione in cui finiscono per arenarsi molti discorsi critici e troppe strategie curatoriali.

La dimensione partecipativa che contraddistingue le politiche gestionali di un numero crescente di musei è a sua volta l'esito di un percorso di lunga durata nelle nostre società occidentali, che Dorothea von Hantelmann definisce nei termini di una «svolta esperienziale»²⁹. Mentre storicamente coltivare un'estetica dell'esistenza era di pertinenza esclusiva dell'alta borghesia, oggi, con l'accrescimento del benessere e la crescente importanza attribuita alle esperienze interiori e al bisogno di raffinatezza, è divenuto un fenomeno di massa. In altre parole, la «società dell'esperienza» registra questa trasformazione come l'effetto di una democratizzazione in atto³⁰. Le nuove tendenze della museologia e dell'arte contemporanea si salderebbero infatti in un più ampio contesto, individuato già nei primi anni Novanta del Novecento da Rosalind Krauss, di rivalutazione dell'esperienza come perno dell'attività culturale, sociale ed economica³¹. Ma se fino a quindici anni fa, secondo il sociologo Gerhard Schulze, il mondo dell'arte, e in particolare i musei, non avevano fatto tesoro del mutato rapporto con la dimensione materiale e la trasformazione in atto da un'estetica dell'oggetto a un'estetica dell'esperienza, oggi la situazione sembra decisamente cambiata³². L'oggetto, che tradizionalmente produceva significato, è pensato ora come un dispositivo per intraprendere una relazione con se stessi e con gli altri. Dalla prospettiva delle

27. Susan Bennet, *Theater & Museum*, Macmillan, London 2012.

28. Nina Simons, *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz (CA) 2010.

29. Dorothea Von Hantelmann, *The Experiential Turn*, cit.

30. *Ibidem*.

31. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in «October», n. 3, 1990, pp. 3-17.

32. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus, Frankfurt a. M. 1992 e poi in inglese come *The Experience Society*, Sage, London 2005.

arti performative, del resto, André Lepecki rileva quanto la danza contemporanea stia contribuendo a muovere una critica agli oggetti grazie alla loro proliferante presenza in molte opere coreografiche in cui appaiono privi della loro principale funzione (essere utili), arrivando a mettere in discussione anche la funzione del soggetto e le sue stesse capacità di manipolazione³³.

Se dunque, nel lungo percorso verso un modello di museo sempre più partecipativo (e che non è privo di legami con la crisi del modello della mostra) la museografia immersiva, grazie al ricorso ai media, ha proposto ai visitatori di entrare a contatto con il patrimonio immateriale facendo fare loro un'esperienza interattiva³⁴, danza e performance, intese come modalità operative più che come generi specifici, alla stregua di un "reagente chimico", hanno contribuito a trasformare gli spazi espositivi in luoghi in cui il visitatore è invitato a sperimentare forme di arte partecipativa per stabilire un rapporto diretto, fisico e attivo con quei luoghi, con le opere d'arte esposte e non da ultimo con le altre presenze umane³⁵. Per molti visitatori, va sottolineato, il museo è l'unico luogo in cui incontrano la danza e i danzatori, e in cui possono riscontrare come la danza, oltre a produrre un'esperienza (come ogni opera d'arte), dia forma alle loro esperienze³⁶.

La centralità accordata alla partecipazione dagli artisti e dalle istituzioni è legata a doppio filo a quella che la filosofa Bojana Kunst definisce «economia della prossimità»³⁷, che caratterizza i contesti produttivi in cui l'arte e la danza contemporanea vengono presentate e prodotte. Le modalità collaborative e partecipative stanno anche mettendo in discussione gli approcci gerarchici che caratterizzano la creazione e la produzione della danza, proponendo una diversa ripartizione del lavoro a cui si tende ad attribuire un valore più democratico³⁸. Se la coreografia è il dispositivo più adatto a dare forma a concetti e pratiche di comunità, la pratica coreografica, suggerisce Kunst, non è più intesa unicamente come una forma di organizzazione dei corpi nello spazio, bensì come un laboratorio di sperimentazione di forme di aggregazione alternative e di esplorazione del concetto di democrazia³⁹.

I modelli partecipativi sperimentati nella danza contemporanea sono anche spesso collegabili alla necessità di riconfigurare i rapporti tra coreografi e danzatori, e a ripensare quindi la questione del-

33. André Lepecki, *Moving as Thing-Choreographic Critiques of the Object*, in «October», n. 1, 2012, pp. 75-90; su questi temi cfr. anche Johannes Birringer, Josephine Fenger (hrsg.), *Tanz der Dinge/Things that Dance*, Tanzscript Verlag, Bielefeld 2019.

34. Laurier Turgeon, *Vers une muséologie de l'immatériel*, in «Musées», numéro thématique *Enjeux et défis du patrimoine immatériel / Intangible Heritage and Museums: Issues and Challenges*, n. 29, 2010, pp. 9-16.

35. Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso Books, New York 2012 (ed. it. *Inferni artificiali*, Sossella, Bologna 2015).

36. Dorothea Von Hantelmann, *The Experiential Turn*, cit.

37. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, edited by Karoline Gritzner, Patrick Primavesi and Heike Roms, n. 14, 2009, pp. 81-88.

38. Bojana Kunst, *The Participatory Politics of Dance*, in *IDENTITY.MOVE! Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context former East Europe*, Goethe-Institut Warsaw, The Centre for Culture in Lublin, East European Performing Arts Platform, Motus o.s. / Alfred ve dvoře in Prague and the State School of Dance, Warsaw 2015.

39. *Ibidem*.

l'autorialità nelle sue molte dimensioni che vanno da quella individuale a forme collettive, condivise o volutamente indistinte. A riprova di quanto sia difficile (ma proprio per questo stimolante) trovare un equilibrio tra inclusione e strumentalizzazione, tra le molte declinazioni possibili dell'autorialità, la "performance delegata", come la definisce Bishop, consiste nell'assumere non professionisti o specialisti di altri ambiti perché eseguano in un momento e in un luogo specifici, le sue istruzioni date dall'artista. Il facile pericolo è lo sfruttamento più o meno consapevole delle storie altrui che in alcuni casi sono state esibite *tout court* per potenziare l'impatto emotivo dell'operazione⁴⁰. Al contrario, i nuovi approcci alla gestione della danza nei musei e la rinnovata attenzione alla partecipazione dovrebbero poter fare pienamente (e consapevolmente) tesoro del fatto che, come ha notato lo studioso di sociologia e arte Andrew Hewitt, la danza nella storia è stata l'occasione per fare incontrare le persone e trasformare la vita quotidiana in un'esperienza fisica ed emotiva condivisa, ma anche per esprimere forme di resistenza e mobilitazione politica in un'articolazione estetica che dalla scena si riverbera nella società⁴¹. D'altro canto, se è indubbio che la danza è sempre più al centro dell'attenzione dei curatori, proprio la capacità dei musei di catalizzare forme di attivismo e impegno politico tramite la danza e la performance rischia di sottrarre energie e impegno al mondo reale. Ed è significativo, come sottolinea Bishop, che, dopo Occupy Wall Street nel 2011, la performance sia migrata dalle strade verso gli spazi assicuranti del museo, dove, rispondendo ai dettami della politica neoliberale, la sensibilità per le diversità ha mutato di segno, portando in primo piano le questioni legate alla diversità etnica e di genere e lasciando sullo sfondo quella di classe⁴².

In questa fase di ridefinizione della sua identità e del suo ruolo, il museo – o il "post-museo" – ha tutto il potenziale per diventare il luogo in cui la danza è ospitata senza trasformarsi necessariamente in un prodotto di consumo, semmai in un mezzo per favorire la diffusione di una nuova sensibilità sociale e la formazione di nuove forme di comunità.

Un esempio di come la danza all'interno di un museo possa dare vita a un laboratorio sociale in cui sperimentare nuove forme di aggregazione e nuove politiche di inclusione è il progetto *Dance Well*, avviato nel 2011 a Bassano del Grappa⁴³. Con i suoi quindicimila partecipanti nell'arco di quasi un decennio, *Dance Well* consiste in una serie di *workshop* offerti settimanalmente e a titolo gratuito a persone affette da Parkinson, ai loro familiari, ma anche a danzatori, coreografi, medici e fisioterapisti interessati a vario titolo ad approfondire il rapporto tra danza, benessere fisico e interazione sociale. Il fatto che i *workshop* siano condotti all'interno delle sale espositive del Museo Civico di Bassano,

40. Claire Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», n. 140, 2012, pp. 91-112.

41. Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham 2005.

42. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Public Space*, in *Out of Body*, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 2017, online: http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/SP17-Out/Out_of_Body_EN.pdf (u.v. 30/6/2020).

43. Susanne Franco, *Dance Well. Un passo a due con il Parkinson*, in «Economia della cultura», n. 2, 2017, pp. 293-297.

dove i partecipanti provano nuovamente la sensazione di muoversi ritrovando nel corpo una fonte di piacere e di bellezza, oltre che uno strumento per stabilire relazioni sociali, rivela quale sia il suo scopo principale, che è artistico e non terapeutico. Per incoraggiare il dialogo tra generazioni nelle attività formative sono spesso coinvolte anche classi delle scuole medie e superiori, mentre i richiedenti asilo e temporaneamente residenti in città sono invitati a trasmettere le tecniche di danza dei Paesi di origine. Le attività pedagogiche, condotte anche dagli artisti parte del programma di Operaestate Festival Veneto o in residenza a Bassano grazie ai molti progetti europei che fanno capo al Centro per la Scena Contemporanea, sono infine il punto di partenza per le opere coreografiche che i “Parkinson dancers” presentano al pubblico durante BMotion, il festival nel festival in cui convergono le proposte più sperimentali e innovative. Il museo, nel caso di *Dance Well* è il fulcro di un’azione artistica e sociale che negli anni ha trasformato un progetto in un processo preso in carico dalla cittadinanza, e che ha reso quegli spazi espositivi dei luoghi vissuti oltre che transitati⁴⁴.

Sala n. 3 – Il lavoro della danza

Molti musei sono sempre più inclini a proporre eventi e attività che proseguono ben oltre i loro orari di apertura e che valicano i confini della loro architettura. La crescente presenza di eventi di danza al loro interno contribuisce a questa dilatazione temporale e a questa espansione spaziale, influenzando così anche le tradizionali pratiche di acquisizione ed esposizione delle collezioni oltre che il mercato dell’arte⁴⁵. Come nota lo studioso di danza Franz Anton Cramer, nell’affrontare sul piano teorico le strategie messe in atto per portare la danza dentro il museo, è inevitabile incorrere in dibattiti di tipo ontologico e interrogarsi su cosa sia un artefatto o come possa un museo ospitare il movimento corporeo trasformandolo eventualmente anche in una forma di investimento permanente⁴⁶.

L’impatto di progetti come quelli di Charmatz e Sehgal, che hanno contestato la dicotomia oggetto-esperienza, è stato notevole sul pubblico e sulla critica e ha stimolato l’esplorazione di soluzioni innovative per esporre la materialità della danza e nel contempo preservarne l’immaterialità⁴⁷. Nella fattispecie, nel progetto Musée de la danse di Charmatz, la danza sostanzia l’idea di un museo senza oggetti, suggerendo un nuovo modo di pensare alla sua stessa materialità, in cui risuonano alcune recenti riflessioni avanzate dagli studiosi in merito alla sua condizione effimera e dunque alla sua presunta impossibilità di esistere al di là della propria azione momentanea⁴⁸. La danza, secondo le pro-

44. Su questi temi e con altri esempi tratti dal panorama artistico italiano cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 133-149.

45. Claire Bishop, *Radical Museology*, Walther König, Berlin 2013 (ed. it. *Museologia radicale*, Johan & Levi, Monza 2017).

46. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 24.

47. *Ibidem*.

48. Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d’oeuvre en danse*, Vrin, Paris 2009.

spettive teoriche più attuali, non è effimera in quanto resta sotto forma di traccia, e se, come afferma Jacques Derrida, il concetto di traccia è «coestensivo all'esperienza del vivente»⁴⁹, la traccia della danza è coestensiva al suo accadere incorporato. In altre parole, la traccia esiste solo se è esistita un'esperienza e il museo, per la sua stessa natura, esponendo la danza in forma di mostra, riuscirebbe secondo Cramer più del teatro a trasformare l'esperienza (della danza) in artefatto⁵⁰.

Due fenomeni sono sintomatici di quanto queste riflessioni stiano permeando anche il modo in cui la danza abita il museo. Da un lato, si stanno diffondendo performance e opere coreografiche basate su istruzioni impartite dall'artista al pubblico e spesso corredate da testi scritti e vere e proprie partiture (*score*), che essendo facilmente riproducibili, rientrano a pieno titolo nello spettro di opere che un museo può non solo esibire, ma anche collezionare. Dall'altro lato, sulla scia di alcune provocazioni celebri, come quelle degli artisti performativi La Ribot e Sehgal, che hanno emulato nella (parziale) finzione le transazioni del mercato dell'arte visiva, questo stesso mercato sta registrando la possibilità di trasformare anche danza e performance in oggetti di compravendite⁵¹. Il progressivo investimento dei festival dedicati alle arti viventi in mostre e retrospettive sulla danza e la performance è un'ulteriore conferma di questo processo in atto verso la "materializzazione" della danza e della performance⁵².

Questa mutata condizione di produzione, esposizione e ricezione della danza sta producendo inoltre un interessante cortocircuito tra la tendenza del museo a inglobare nel suo perimetro di azione forme d'arte immateriale come la danza e la performance, e la tendenza opposta a offrire al pubblico, proprio facendo ricorso a danza e performance, un caso, purtroppo esemplare, di quella dimensione del lavoro definita come immateriale e discussa anche in altri campi come l'economia, la sociologia o la comunicazione⁵³. In altre parole, come scrive lo studioso di danza Ramsay Burt, il lavoro dei danzatori e dei coreografi costituisce un caso evidente della precarietà creata dall'approccio post-fordista⁵⁴. Nell'era post-fordista il lavoro tende, infatti, sempre più a produrre esperienze, e i concetti di "lavoro immateriale", "lavoro affettivo" e "virtuosismo", che contraddistinguono le società post-industriali, risuonano con le condizioni produttive della danza e delle arti performative in genere, incentrate non sull'interazione con una macchina o sulla produzione di merce, bensì sulle relazioni umane. Con "lavoro immateriale" il sociologo e filosofo Maurizio Lazzarato si riferisce allo slittamento da un'economia

49. Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, INA, Bry-sur-Marne 2014, p. 59.

50. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact*, cit.

51. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Public Space*, cit. Si vedano, per esempio, le forme di transazione introdotte da Tino Sehgal o La Ribot che vendono le loro performance utilizzando modelli legali e commerciali in uso ma adattandoli alle loro esigenze.

52. Martial Poirson, *Les musées sont des chambres de chant*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», n. 3, 2015, pp. 149-158.

53. Cfr. in particolare Shannon Jackson, *Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity*, in «The Drama Review», n. 4, 2012, pp. 10-31; Shannon Jackson, *The Way We Perform Now*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 53-61.

54. Ramsay Burt, *Dance and Post-Fordism*, in Id., *Ungoverning Dance*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 81-98.

industriale a un'economia di servizi in cui la fonte di ricchezza non è più data dai processi produttivi, semmai dalle attività concettuali impiegate nella gestione dell'informazione e della cultura, che spaziano dal *management* alla consulenza, alla formazione⁵⁵. D'altro canto, il semiologo e filosofo Paolo Virno ha evidenziato come il lavoro sia sempre più assimilabile all'azione politica, ovvero un tipo di azione che trova il proprio compimento in se stessa⁵⁶. E se nel capitalismo fordista, come osserva lo storico e critico d'arte Sven Lütticken, «la fantasmagoria delle merci era fondata sull'occultamento del lavoro», nel capitalismo contemporaneo «il lavoro è spesso oggetto di messinscena»⁵⁷.

All'interno del museo il lavoro dei danzatori/coreografi è raramente oggetto di attenzione e cura, sebbene sia imprescindibile nel processo di attribuzione di valore economico alle opere performative, proprio perché possono essere collezionate da quelle stesse istituzioni e inserite a pieno titolo nel mercato dell'arte. La proprietà rappresenta infatti la preconditione della conservazione, che a sua volta costituisce la preconditione dell'esposizione museale. E ancora, se il lavoro si fa pratica virtuosa e spettacolare, la figura del danzatore è emblematica del modo in cui si manifesta il rapporto tra capitale e merce (estetica). Questa dimensione del lavoro della danza è particolarmente visibile nei progetti che, all'interno degli spazi museali, incoraggiano l'esibizione del processo creativo di fronte al pubblico rispetto alla messa in mostra di un prodotto finito⁵⁸. In questi casi, nello spazio espositivo il tempo della produzione, esposizione e fruizione sconfinano l'uno nell'altro, e il processo creativo e l'opera finita acquisiscono lo stesso valore. Inoltre, quando la programmazione di eventi di danza coincide con l'orario quotidiano di apertura del museo e prosegue per tutta la durata della mostra, il visitatore può negoziare “liberamente” il proprio investimento di tempo e di attenzione sulla base dell'impegno che intende mettere in queste attività, modificando eventualmente le proprie decisioni durante la sua permanenza in quegli spazi. Il ruolo dello spettatore può rivelarsi imprescindibile per l'azionamento della “macchina coreografica”, oppure assolutamente irrilevante rispetto al proseguimento del pezzo di danza, che precede il suo arrivo e continua anche in sua assenza. In questa diversa concezione della libertà di azione e reazione del pubblico si misura lo scarto principale tra il visitatore di spazi museali e lo spettatore di eventi performativi, la cui presenza è, al contrario, pensata come imprescindibile per l'esistenza di uno spettacolo.

55. Maurizio Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Ombre corte, Verona 1997.

56. Paolo Virno, *L'uso della vita dove si intrecciano lavoro e azione*, Quodlibet, Macerata 2015.

57. Sven Lütticken, *Dance Factory*, in «Mousse Magazine», n. 50, 2015, online: <https://svenlutticken.org/2015/10/15/dance-factory/> (u.v. 30/6/2020).

58. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, cit., pp. 81-88.

Sala n. 4 – Sguardi, dispositivi e testimonianze

L'inserimento della danza negli spazi e nelle logiche museali sta alterando il concetto stesso di presenza in relazione alla danza e alla performance, d'altro canto l'adattamento degli eventi performativi alla durata dell'esposizione può essere letto, suggerisce Bishop, anche come un effetto di quel tempo senza tempo in cui siamo costantemente immersi nelle nostre vite sempre connesse e che ci spinge a essere sempre attivi e reattivi⁵⁹. Alle mostre in cui è esposta la danza, il pubblico è fisicamente presente anche se sempre più spesso il suo sguardo è mediato dai dispositivi che, da una decina d'anni a questa parte, può portare con sé durante le visite per documentarle. Lepecki propone di distinguere lo spettatore di una performance – che documenta e correda con altre informazioni trovate in rete nel momento stesso in cui vi assiste dal vivo – dal testimone – che invece si fa carico della responsabilità di trasmetterla e raccontarla dopo averla vissuta come esperienza soggettiva e in presenza⁶⁰. La presenza della danza nel museo, proprio in virtù del suo essere situata a metà tra il modello di rappresentazione teatrale e quello espositivo del museo, concorre a definire quella che Bishop definisce una «zona grigia»⁶¹, in cui la mediazione tecnologica costituisce un partner fisso e la distrazione si riconfigura come una diversa forma di attenzione, peraltro non priva di legami con il capitalismo neo liberista in cui viene a mancare la distinzione tra il tempo del lavoro e il tempo della vita privata. In queste «architetture dell'attenzione»⁶², come le definisce Catherine Wood, la danza, i danzatori e gli spettatori partecipano alla costruzione di uno spazio in cui le forme del movimento si fanno e si disfano sotto i loro occhi per essere nuovamente incorporate. In queste dinamiche di sguardi e percezioni si iscrive l'ampia gamma di temporalità e spazialità che la danza attiva all'interno del museo, contribuendo alla trasformazione della sua identità e delle sue funzioni⁶³.

Negli spazi museali, la danza, quando media la fruizione delle opere esposte, concorre anche a ridisegnare lo spazio della percezione mettendo in evidenza ciò che prima non era visto o non era noto, e ridefinisce l'esperienza che il visitatore fa del tempo e dello spazio. La danza al museo contribuisce, cioè, a stabilire una correlazione tra esperienza situata nel visitatore/spettatore (che proprio perché attivamente coinvolto non è più un osservatore totalmente passivo dell'opera) e produzione di significati⁶⁴. Inoltre, dal momento che il singolo visitatore è insieme un individuo ma anche partecipe di una dimensione collettiva, il pubblico, diventa parte attiva di una socialità che condivide immaginari e sensazioni

59. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», n. 2, 2018, p. 39.

60. André Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, London-New York 2016, pp. 170-176.

61. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., pp. 36-40.

62. Catherine Wood, *Boris Charmatz: An Architecture of Attention (Revisited)*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, MoMa, New York 2017, pp. 85-96.

63. Pamela Bianchi, *Lo spettatore coreografato o quando il teatro entra al museo*, in «Itinera», n. 16, 2018, pp. 170-186.

64. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008 (ed. it. *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.)

fisiche che hanno la loro origine nell'esperienza della danza. Gli “oggetti coreografici” creati da William Forsythe per indagare il rapporto tra danza e coreografia intesa come «un modello di transizione potenziale da uno stato all'altro in qualsiasi spazio immaginabile»⁶⁵ sono un esempio tra i più noti ed efficaci di come un dispositivo (coreografico) possa stimolare la presenza attiva e fisica del visitatore in un museo e ampliare il suo concetto di danza e movimento oltre che di opera d'arte. Infine, anche grazie al ruolo di mediatore del danzatore-lavoratore, la danza, materializzandosi come azione e come visione, contribuisce fattivamente a quella condivisione del sensibile individuata dal filosofo Jacques Rancière come passaggio imprescindibile per abitare lo spazio pubblico e costruirlo come spazio comune⁶⁶.

L'adesione a codici comportamentali differenti da quelli previsti dalle mostre tradizionalmente concepite per gli spazi museali trasforma, dunque, il visitatore in spettatore e materializza un nuovo ordine di relazioni con l'opera esposta, con i performer e con gli altri spettatori⁶⁷.

Sala n. 5 – Curare la danza con la memoria

Il ruolo del museo oggi consiste anche nell'aprire spazi di contestazione, in cui portare il racconto delle storie e della memoria di chi fino a ora è stato escluso dalle narrazioni egemoniche, che hanno alienato molti individui e gruppi dal loro passato⁶⁸. Alcuni fenomeni in atto, come il processo di restituzione delle opere “acquisite” dai musei occidentali durante l'epoca coloniale e, più recentemente, l'attacco in corso alle statue negli spazi pubblici da parte del movimento Black Lives Matter, stanno anche smascherando, nell'ottica di un'auspicata decolonizzazione culturale, la presunta innocenza delle politiche museali e delle pratiche di rappresentazione delle identità da parte di queste istituzioni. Inoltre, la progressiva trasformazione del museo in un dispositivo di integrazione sociale e di lotta alle discriminazioni passa attraverso delle programmazioni inclusive, che mirano cioè a coinvolgere un pubblico diversificato e a offrire opportunità di partecipazione. I musei di oggi hanno l'onere di rispecchiare società tanto complesse quanto in rapida e costante trasformazione, negoziando nuovi equilibri tra la necessità di dare voce a una molteplicità di esperienze e ricordi individuali e collettivi, e l'accortezza di accompagnare in questo processo chi, di fronte a queste narrazioni così dissonanti rispetto a quelle a cui era abituato, rischia di opporre una forte resistenza. Danza e performance, per la loro capacità di custodire e trasmettere ricordi incorporati a livello individuale e collettivo, sono sempre più spesso

65. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe Choreographic Objects*, Del Monico Books, Boston 2018, pp. 48-49.

66. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000 (ed. it. *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2000).

67. Gabriella Giannachi – Peter Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, cit., pp. 99-105.

68. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1998.

utilizzate come strumento per favorire l'identificazione con le comunità emarginate o silenziose e l'empatia con le loro storie, e si sono rivelate particolarmente efficaci nello stabilire un legame tra passato e presente. Se questo è vero per i musei d'arte, lo è ancora di più per i "musei della memoria", che hanno registrato il passaggio dal paradigma della storia a quello della memoria. In questi contesti non solo le strategie allestitive puntano a rendere gli spazi espositivi simili ad ambienti teatrali, ma anche a stabilire una relazione tattile e cinestetica con il visitatore, privilegiando la sua esperienza corporea⁶⁹.

Una simile "svolta memoriale" sta attraversando anche la storiografia della danza, che ha progressivamente rivalutato il ruolo della memoria registrando le acquisizioni delle neuroscienze sul funzionamento delle tracce neuronali, riflettuto sulle potenzialità offerte dalle nuove tecnologie per preservare la danza del passato, ma anche reagito all'estinzione di tecniche coreutiche, danzatori e maestri, nonché agli effetti delle migrazioni e delle diaspore, che hanno moltiplicato i punti di vista e stimolato da nuove prospettive critiche altre soluzioni per preservare patrimoni coreutici⁷⁰. Il nostro modo di ricordare e di rappresentare la memoria della danza sta dunque cambiando sotto la spinta di tutti questi fattori, talvolta interrompendo la continuità della trasmissione altre volte rinsaldandola. L'andamento non lineare dei processi memoriali e l'emersione di ricordi individuali e collettivi fino a poco tempo fa considerati minoritari o del tutto ignorati dalla storiografia ufficiale, ha portato a concettualizzare il passato della danza come un percorso rizomatico e discontinuo, e di conseguenza a mettere in discussione le genealogie canoniche di maestri e allievi. La costruzione dei discorsi storici sulla danza informata dagli studi sulla memoria non trascura gli effetti dell'oblio, e i silenzi e le interruzioni che produce, per sondare gli anelli mancanti nei processi di trasmissione delle pratiche coreutiche e nella costruzione dei repertori. Infine, la nuova sensibilità per la memoria della danza è profondamente legata alla dimensione pratica, a partire dal verbo "ricordare", che designa il fatto che la memoria va tenuta viva e iterata⁷¹.

In questa era del «post-effimero»⁷², come la definisce Mark Franko, chi indaga il passato della danza per renderlo nuovamente presente non è più necessariamente solo lo studioso alle prese con documenti di archivio, ma anche l'artista, che si mette sulle tracce della propria o altrui memoria incorporata. La recente idea del corpo (danzante) come archivio ha rafforzato, infatti, il ruolo dei danzatori nel conservare, trasmettere e rendere accessibile la conoscenza collettiva e la memoria, alimentando

69. Philip Johnson, 'The Space of 'Museum Theatre': A Framework for Performing Heritage', in Anthony Jackson – Jenny Kidd (edited by), *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester University Press, Manchester 2011, p. 58.

70. Cfr. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit.; Isabelle Launay – Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoire en danse*, L'Harmattan, Paris 2010; Anne Bénichou (sous la direction de), *Recréer / scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives*, les presses du réel, Dijon 2015; «Recherches en danse», dossier thématique *Mémoire de l'œuvre en danse*, sous la direction de Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès, n. 7, 2019; Isabelle Launay, *Les danses d'après. Poétiques et politiques des répertoires*, vol. I, Centre national de la danse, Pantin 2017; Isabelle Launay, *Les danses d'après. Cultures de l'oubli et citation*, vol. II, Centre national de la danse, Pantin 2018.

71. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. XXX.

72. Mark Franko (edited by), *The Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, p. 7.

numerose possibilità di stabilire un dialogo tra passato, presente e futuro, fuori e dentro il museo⁷³.

Per artisti, curatori e studiosi la danza costituisce, dunque, a ragione un veicolo efficace per problematizzare i discorsi storici del passato e stimolare una nuova sensibilità storiografica a partire da una riflessione sulla memoria⁷⁴. Chi progetta una mostra sulla o con la danza, che sia un curatore, uno storico dell'arte, uno studioso di danza o un artista, genera sempre nuovo pensiero storiografico in quanto la danza, con la sua stessa presenza, mette in discussione il modo in cui è strutturata l'esperienza temporale e fisica dello spettatore all'interno degli spazi museali⁷⁵. È significativo, come notano in particolare Marcella Lista e Anne Bénichou nelle loro raffinate analisi di alcuni casi tra Europa, Canada e Stati Uniti, che la maggior parte delle mostre storiche sulla danza allestite in questi ultimi due decenni abbiano adottato soluzioni espositive contrarie alla nozione di percorso lineare, opponendo alla narrazione continua (quando non progressiva) della storia delle soluzioni spaziali, che lasciano al pubblico maggiore libertà di movimento e azione e, non da ultimo, di riflessione⁷⁶. Molte di queste mostre includono la dimensione performativa, trasformano il tempo nell'elemento strutturante più esplicito degli allestimenti, e sollecitando non di rado il visitatore a crearsi il proprio "spazio evento" personalizzato e il proprio racconto. Il visitatore/spettatore diventa così anche un co-creatore o co-autore di quella storia, talvolta in dialogo con gli artisti talaltra in modo indipendente.

Esporre la danza al museo, proprio perché offre la possibilità di confrontarsi con quanto fino a poco tempo fa abbiamo pensato soltanto come immateriale ed effimero, può anche aiutare a fare emergere l'inatteso e ciò che è sfuggito alle pratiche più tradizionali dell'archiviazione e della narrazione storica, per interrogare la "nostra" storia e gli immaginari a partire dai quali abbiamo costruito la nostra idea di patrimonio culturale.

73. André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», n. 1, 2016, pp. 30-52; cfr. anche Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», dossier *Gli archivi del corpo*, a cura di Gaia Clotilde Chernetich, n. 5, 2019, pp. 55-65.

74. Si veda tra gli altri Ramsay Burt, *The Politics of History and Collective Memory in Contemporary Dance*, in Id., *Ungoverning Dance*, cit., pp. 187-201.

75. Cfr. a questo proposito i cataloghi e le pubblicazioni che hanno accompagnato o seguito la realizzazione di alcune importanti mostre coreografiche e che costituiscono un punto di riferimento teorico prezioso per approfondire come la danza e la sua storia possono essere narrate al museo: Mathieu Copeland – Julie Pellegrin (edited by), *Choreographing Exhibitions*, les presses du réel, Dijon 2013; Bojana Cvejić (sous la direction de), *"Rétrospective" par Xavier Le Roy*, les presses du réel, Dijon 2014; Stephanie Rosenthal (edited by), *Move: Choreographing You*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010; Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, cit.

76. Marcella Lista, *Play Dead: Dance, Museums, and the "Time-Based Arts"*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, n. 3, 2014, pp. 6-23 (ed. it. *Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le "arti basate sul tempo"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 11-35, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7671/7447>, u.v. 13/11/2020); Anne Bénichou, *Exposer l'art de la performance: un laboratoire historiographique? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», n. 3, 2015, pp. 65-80.

Sala n. 6 – Le temporalità in ballo

Allestire mostre incentrate in vario modo sulla danza e far incontrare la danza a un pubblico che non la frequenta abitualmente e ne conosce poco i linguaggi, gli stili e i protagonisti richiederebbe figure professionali con competenze specifiche e aggiornate sull'avanzamento delle ricerche in corso in questo ambito. Il rischio, altrimenti, è che la danza venga inserita nelle programmazioni museali solo di rado come una «presenza storicamente significativa», e che resti, invece, perlopiù relegata a una dimensione acriticamente ancorata al presente⁷⁷. Le figure del curatore specializzato più genericamente in arti visive e performative⁷⁸, al pari del “curatore per le persone in transito”, del “curatore per i cambiamenti climatici” o del “curatore per l'impegno giovanile”⁷⁹, sono tutte sintomatiche delle profonde trasformazioni in atto nei musei, che hanno avvertito l'urgenza di adeguarsi alle esigenze della società⁸⁰. Lo studioso di danza Thomas DeFrantz, tuttavia, si augura a ragione che in futuro il dialogo tra curatori, artisti e studiosi di danza possa fornire narrazioni storicamente fondate, e che i musei a non inseguano solo il “gusto” come principio guida nell'allestimento di mostre di e con la danza, e semmai affrontino le questioni sociali urgenti del nostro presente forti di una solida conoscenza del passato⁸¹.

In molti casi la storia della danza è, dunque, la prima «difficoltà da risolvere»⁸², come scrive la storica dell'arte Marcella Lista, perché è ancora (troppo spesso) ostaggio di quello stesso approccio storiografico da cui ha preso vita la cultura del museo. Lo storicismo positivista, era sotteso anche alla prima iniziativa promossa dal coreografo Rolf de Maré a Parigi nel 1931 e attiva fino al 1952, gli Archivi Internazionali della danza (Les Archives Internationales de la Danse)⁸³, che combinava la conservazione del patrimonio coreutico con il discorso scientifico e quello artistico, puntando sull'efficacia comunicativa delle mostre per valorizzare la storia e la pedagogia della danza, le sue tecniche e la creazione coreografica⁸⁴. Questo tentativo di “laboratorio-museo”, seppure di breve durata, ha sancito però la piena istituzionalizzazione dell'influenza reciproca tra danza e arti visive, che oggi appare in tutta la sua macroscopica evidenza. Ha anche sancito il fatto che i musei costituiscono un luogo privilegiato in

77. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum*, cit. p. 72.

78. Per una riflessione teorica sulla curatela delle arti dal vivo si vedano in particolare Judith Rugg – Michèle Sedgwick (edited by), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Intellect Books, Bristol 2007; Sara Wookey (edited by), *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*, Siobhan Davies Dance, London 2015.

79. Cfr. la diffusione dell'annuncio relativo alla ricerca di queste figure in <http://www.icom-italia.org/eventi/museum-for-the-united-nations-un-live-is-hiring-4-new-positions-in-the-curatorial-team/> (u.v. 30/6/2020).

80. Chiara Bertola (a cura di), *Curare l'arte*, Electa, Milano 2008; Beryl Graham – Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art after New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010; Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011.

81. Thomas DeFrantz, *Dancing the Museum*, in Dena Davida – Jane Gabriels – Veronique Hudon – Marc Pronovost (edited by), *Curating Live Arts*, Berghahn, New York 2019, p. 99.

82. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 14.

83. Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli, *Les Archives internationales de la danse: 1931-1952*, Centre national de la danse, Pantin 2006.

84. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 15.

cui comunicare e praticare la danza, sottraendola nel contempo alle narrazioni desuete della sua storia. Non è un caso, e va evidenziato, che Charmatz, rilanciando nel XXI secolo l'idea di associare la danza al concetto di museo, abbia affermato provocatoriamente di essere favorevole a «un approccio selvaggio alla storia»⁸⁵.

La curatrice Beatrice von Bismark paragona la figura del curatore a quella del regista teatrale, in quanto crea una «costellazione temporanea» di sapere, organizzato spazialmente e temporalmente per dare un ordine a quanto è presentato e raccontato⁸⁶. L'osservazione non è priva di legami con la recente ibridazione tra i due modelli spaziali e temporali di rappresentazione/presentazione del teatro (Black Box) e delle sale espositive (White Cube), e delle convenzioni che implicano rispettivamente. Ciò ha stimolato nel tempo una varietà di soluzioni e attivato nuove modalità di fruizione da parte dei visitatori/spettatori di eventi performativi in spazi museali⁸⁷. Questa ampia varietà di casi sta contribuendo a mettere in discussione il concetto stesso di mostra (antologica, personale, collettiva o retrospettiva) con soluzioni che fin dal nome («mostra coreografica», «installazione coreografica», «installazione-performance», «mostra-performance») indicano la duplice matrice e prevedono l'esecuzione di opere coreografiche, la messa in mostra del processo creativo e la trasmissione al pubblico di pezzi di repertorio.

Molte mostre che hanno posto al centro la danza hanno previsto dei *reenactment*, un termine che definisce un ampio e variegato insieme di strategie coreografiche e drammaturgiche funzionali a rappresentare la dimensione storica in forma non narrativa ma performativa. La pratica del *reenactment* sta contribuendo a dare voce (e corpo) a opere coreografiche, tecniche coreutiche o interi repertori trascurati dalle grandi narrazioni, oppure esclusi dal canone perché censurati, o ritenuti irrilevanti in quanto espressione di culture minoritarie e/o extra-occidentali o diasporiche⁸⁸. Sta anche fornendo nuovi sguardi sulle tradizioni più consolidate ma talvolta appiattite su versioni che ne hanno impoverito i tratti distintivi, trascurandone aspetti meno noti. A contraddistinguere le pratiche di *reenactment* all'interno di musei e gallerie d'arte, è soprattutto la sperimentazione di «configurazioni asimmetriche di temporalità storiche»⁸⁹, che talvolta è enfatizzata dalla dislocazione di un'unica opera coreografica o di una performance in più sale. Il visitatore/spettatore è incentivato a selezionare autonomamente in che ordine fruirne mentre le singole parti accadono simultaneamente⁹⁰. In questo senso, nel suo

85. Boris Charmatz citato in Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 17.

86. Beatrice von Bismarck, *Relations in Motion*, in «Frakcija», special issue *Curating Performing Arts*, edited by Florian Malzacher, Tea Tupajić and Petra Zanki, n. 55, 2010, p. 55.

87. Beatrix von Pilgrim – Barbara Büscher – Verena Elisabeth Eitel (hrsg.), *Raumverschiebung: Black Box >< White Cube*, Olms Verlag, Hildesheim 2014.

88. Anne Bénichou, *Exposer l'art de la performance*, cit.

89. Mark Franko (edited by), *The Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p. 4.

90. *20 Dancers for the XXth Century* presentato al MoMA nel 2013, o *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, creato con Sigrig Gareis e Georg Schöllhammer al Karlsruhe Zentrum für Kunst und Medientechnologie nel 2021.

Manifesto, Charmatz delinea i contorni di un museo «dalle temporalità complesse» definendolo insieme «effimero» e «perenne», «sperimentale» e «patrimoniale», «attivo» e «reattivo»⁹¹. Il *reenactment*, che implica sempre delle strategie di documentazione e conservazione di opere di danza e performance storiche⁹², ha certamente portato all'evidenza la capacità della danza di relazionarsi con il passato, il presente e il futuro, e incrementando la spinta del museo ad accumulare forme di temporalità differenti da quelle fino a oggi prevalenti e determinate dall'orientamento culturale, politico e commerciale tardo capitalista di cui è espressione⁹³.

Una dimensione in cui raccontare altre storie della danza potrebbe essere quella offerta dal modello di museo trans-storico, che considera le opere d'arte come dei viaggiatori nel tempo in quanto, dopo essere state create in un momento e contesto specifici, vengono spesso esposte a distanza di anni e in luoghi culturalmente estranei a quelli di provenienza. In questa migrazione le opere possono essere valorizzate, ma anche fagocitate dalle convenzioni estetiche che determinano di volta in volta i parametri della loro fruizione, generando comunque sempre nuove forme di empatia e comprensione⁹⁴. Il museo trans-storico potrebbe offrire altre forme di esistenza della danza negli spazi museali utili a superare la dicotomia tra chi sostiene un approccio «storico-drammaturgico»⁹⁵ al suo passato e identifica nel museo il dispositivo più adatto a raccontarne la portata, e chi, al contrario, teme che la danza al museo rischi di rimanere vittima della sua stessa forza, ovvero essere insieme immateriale e preziosa, effimera e longeva, alimentata dal passato e proiettata nel futuro.

In virtù del suo tratto più fondante, l'essere sempre ancorata al presente dei corpi che la attivano, la danza dovrebbe essere intesa più che come uno strumento per decodificare e interrogare le altre arti, come un approccio all'arte, proprio perché mette in circolazione immagini e immaginari e dà corpo a concetti.

Realizzare pienamente il grande potenziale della danza all'interno dei musei, senza porla a servizio delle logiche museali o delle arti visive, è certamente una delle sfide che attendono artisti, curatori e studiosi, qualsiasi sia il destino di queste istituzioni, per ora solo immaginato dal presente senza futuro in cui siamo immersi e in cui è difficile orientarsi tra eterotopie, utopie e distopie.

91. Boris Charmatz, *Manifesto for Dancing Museum*, cit.

92. Amelia Jones – Adrian Heathfield (edited by), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, cit.

93. Rosalind Kraus, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, cit.

94. Eva Wittcox – Aann Demeester – Melanie Bühler – Peter Carpreau – Xander Karskens (edited by), *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*, Valiz, Amsterdam 2018 e il relativo progetto di ricerca "The Transhistorical Museum. Objects, Narratives and Temporalities" sostenuto dal Frans Hals Museum, dall'Harlem Museum e dal M-Museum Leuven, cfr. www4.franshalsmuseum.nl/en/ (u.v. 12/11/2020).

95. Heike Roms, *Mind the Gaps: Evidencing Performance and Performing Evidence in Performance Art History*, in Claire Cochrane – Joanna Robinson (edited by), *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2016, pp. 163-181.

Gaia Clotilde Chernetich*

Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums*

31 dicembre 2020, pp. 237-249

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11855>

Section: Dossier [not peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo articolo ha per oggetto di studio il progetto europeo *Dancing Museums. The Democracy of Beings* (2018-2021). Il suo proposito è di osservare l'impatto che la pandemia da coronavirus (SARS-CoV-2) ha avuto sul programma delle sue attività. A partire da quanto accaduto e dalle sue conseguenze, la trattazione riguarda inoltre, a più ampio raggio, l'evoluzione del rapporto tra danza e museologia contemporanea. In particolare, il testo riguarda gli sviluppi teorici e pratici relativi alla questione dell'assenza dell'oggetto nelle pratiche coreografiche, e l'impatto che le nuove configurazioni possono determinare sulle comunità di riferimento della danza e dei musei.

This article focuses on the European project *Dancing Museums. The Democracy of Beings* (2018-2021). Its purpose is to observe the impact that the coronavirus pandemic (SARS-CoV-2) has had on the program of its activities. Starting from what happened and its consequences, the discussion also concerns, on a broader scale, the evolution of the relationship between dance and contemporary museology. In particular, the text deals with the theoretical and practical developments relating to the question of the absence of the object in choreographic practices and the impact that the new configurations can have on the communities associated with dance and museums.

* Independent researcher.

Gaia Clotilde Chernetich

Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums*

Dancing Museums, caso di studio preso in esame in questo articolo, è un progetto europeo finanziato dal programma Creative Europe. Esso indaga in maniera trans-disciplinare diversi aspetti cruciali – afferenti all’organizzazione, alla curatela, alla programmazione e alla ricerca artistica – relativi alla presenza e alla creazione di performance di danza all’interno dei musei. I soggetti coinvolti, nella prima come nella seconda triennalità, sono artisti, curatori e organizzatori, operatori del settore della danza oltre ad altri tipi di esperti come pedagoghi, drammaturghi della danza, mentori e studiosi. Nella sua prima edizione (2015-2017), il progetto ha visto la collaborazione di partner provenienti da cinque diverse nazioni europee¹, mentre nella seconda, che ha confermato la continuità di un interesse da parte dell’Unione Europea verso questo tipo di azioni di cooperazione culturale internazionale, i paesi cooperanti sono saliti a sette². Giunto quindi alla sua seconda edizione (2018-2021) con il sottotitolo *The Democracy of Beings*, il programma si è dato per obiettivi il sostegno e l’acquisizione di nuove competenze (*capacity-building*) sotto forma di specifici *know-how* a vantaggio degli artisti, delle comunità di riferimento e di tutti gli operatori coinvolti (in particolare, curatori, programmatori, operatori culturali). *Capacity-building* è un termine tecnico in uso anche nella museologia, che si utilizza per descrivere elementi di crescita quali il riconoscimento di risorse potenziali, la pianificazione organizzativa,

1. *Dancing Museums*, nella sua prima edizione triennale (2015-2017), ha visto la collaborazione tra i partner di seguito elencati. Musei: Arte Sella, Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam, Paesi Bassi), Gemäldegalerie Wien (Vienna, Austria), Le Louvre (Parigi, Francia), MAC/VAL Musée d’art Contemporain (Vitry-sur-Seine, Francia), Museo Civico di Bassano del Grappa, Museo delle Ceramiche di Bassano del Grappa (Palazzo Sturm) e The National Gallery (Londra, Regno Unito). Organizzazioni del settore danza: La Briqueterie – Centre de développement chorégraphique du Val de Marne (Francia), Comune di Bassano del Grappa, D.ID Dance Identity (Austria), Dansateliers (Paesi Bassi) e Siobhan Davies Dance (Regno Unito). Artisti: Max Biskup, Tatiana Julien, Fabio Novembrini, Connor Schumacher, Lucy Suggate, Luis Alonso Rios Zertuche, Bertrand Guerry, Thibaut Ras. Il sito internet del progetto, per entrambe le edizioni è: www.dancingmuseums.com (u.v. 2/7/2020).

2. La seconda edizione del progetto *Dancing Museums*, prevede la collaborazione tra i partner di seguito elencati. Musei: Prague City Gallery (Praga, Repubblica Ceca), Nottingham Contemporary (Nottingham, Regno Unito), Nottingham City Museums & Galleries (Nottingham, Regno Unito), Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, Paesi Bassi), Museo Civico di Bassano del Grappa, MAC/VAL Musée d’art Contemporain (Vitry-sur-Seine, Francia), Fundació Joan Miró-Barcelona (Barcellona, Spagna), Bundeskunsthalle (Bonn, Germania), Arte Sella. Organizzazioni del settore danza: Comune di Bassano del Grappa, Dance4, Dansateliers, La Briqueterie, Mercat de les Flors, Tanec Praha. Artisti: Ana Pi, Eleanor Sikorski, Ingrid Berger Myhre, Masako Matsushita, Quim Bigas, Tereza Ondrová.

il *networking*, la creatività e la flessibilità e che viene descritto come

la creazione di infrastrutture, necessarie per rispondere ai programmi di espansione e miglioramento, in particolare in risposta a nuovi investimenti, aumento delle aspettative del pubblico, analisi del governo locale (come il concetto di *Best Value*), aumento/riduzione del numero di visitatori, ecc. Così, ciò che veramente intendiamo per *capacity-building* è la ricerca di modi per rafforzare quegli aspetti, che devono essere in atto affinché un servizio museale sia in grado di crescere³.

Nel cuore del suo svolgimento, dunque, il progetto sta subendo gli effetti della pandemia. Il primo principio in gioco volto alla protezione dei cittadini, il cosiddetto “distanziamento fisico” o “distanziamento sociale” che chiede a tutti di rispettare una distanza interpersonale di almeno un metro, non consente né lo svolgimento delle ricerche coreografiche di gruppo, o interattive con il pubblico, né la libera fruizione e la partecipazione attiva nelle performance presentate all’interno dei musei. Questa situazione, che riguarda tutti i settori della cultura e dello spettacolo dal vivo, fa sì che il futuro di questo ambito sia attualmente dominato da una profonda incertezza e che le performance programmate debbano sottostare a rigidi protocolli sanitari. Naturalmente, anche *Dancing Museums 2*, sorpreso dagli effetti deleteri della crisi, ha dovuto rapidamente elaborare una strategia di adattamento che permettesse al programma previsto di proseguire in condizioni di sicurezza.

Questo testo, redatto a partire da una prospettiva che per forza di cose è situata nel vivo e nel cuore degli eventi determinati dalla pandemia, intende fotografare l’impatto e le strategie applicate nell’organizzazione del progetto culturale preso in esame. Osservo qui soprattutto le reazioni sul piano organizzativo, le ricerche e le proposte artistiche avviate dagli artisti coinvolti nei primi mesi della crisi. In linea generale, si osserva come l’attualità del progetto sia in linea con quanto sta avvenendo nel corso di questi mesi. Attraversiamo un tempo in cui le microstorie delle attività umane prendono vita in un contesto globale limitante dal punto di vista logistico e sociale, fortemente condizionato da macro-accadimenti dal potenziale catastrofico che nascono immediatamente “storici” nella loro pura contemporaneità⁴. Per non doversi del tutto fermare oppure, nella peggiore delle ipotesi, chiudere i

3. Versione originale (tutte le traduzioni delle citazioni dell’articolo, laddove i testi non siano già tradotti in italiano, sono a cura dell’autrice): «The creation of infrastructure, which is required to address expansion and improvement agendas, particularly in response to new investment, increased public expectations, local government review (such as the concept of Best Value), increasing/decreasing visitor numbers, etc. So what we really mean by “capacity-building” is the finding of ways to strengthen those things, which need to be in place for a museum service to be able to grow». Caroline Lang – John Reeve – Vicky Woollard (edited by), *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century*, Routledge, London-New York 2006, p. 62.

4. La forza di rottura rispetto al mondo di appena un anno fa è tale che anche il settore dell’editoria scientifica sta avviandosi a reagire e a comunicare la ricerca in tempi particolarmente celeri, che fino a poco tempo fa erano propri di altri generi editoriali quali il giornalismo di cronaca e il cosiddetto *instant publishing*. Gli avanzamenti e gli esiti, ancorché parziali, di ricerche e studi che contribuiscono alla comprensione e a fare chiarezza sul flusso di cambiamenti e sulle combinazioni di cause ed effetti del presente sono resi disponibili per la comunità accademica in tempi brevi, secondo un principio di maggiore democratizzazione e diffusione del sapere scientifico su larga scala. A titolo di esempio si segnala che MIT Press, casa editrice scientifica americana fondata nel 1962, ha avviato a luglio 2020 un progetto editoriale open access dedicato a

battenti, musei, festival e teatri hanno globalmente reagito alla crisi iniziata nel primo trimestre del 2020 sfruttando il più possibile le opportunità della rete internet e dei media digitali. Questo ha permesso loro di non perdere il contatto con i propri pubblici e di non interrompere totalmente le attività previste. In questo modo, le istituzioni culturali stanno cercando di preservare e mantenere non solo le proprie missioni e vocazione, ma anche i posti di lavoro delle migliaia di persone che lavorano nel settore. In molti casi, laddove possibile, si è assistito a un nuovo “movimento migratorio” di massa, inteso non più esclusivamente come fenomeno legato allo spostamento geografico dei corpi, ma alla migrazione in rete, spesso secondo logiche solidali, di diverse tipologie di materiali (basi di dati, archivi, documenti, notizie, ecc.) nonché di attività individuali e collettive della sfera quotidiana (online si sono svolti percorsi educativi e di formazione, dalla scuola dell’obbligo all’università passando per le attività artistiche, allenamenti sportivi, discussioni pubbliche, riunioni, attività politiche, religiose, artistiche e culturali, ecc.). Tra i musei, numerosi sono stati quelli che hanno avviato o intensificato progetti di mostre e visite virtuali. In alcuni di questi casi, si tratta di esperienze da fruire dal computer o dallo smartphone tramite siti internet e applicazioni dedicate, talvolta adattate anche per contenuti di realtà virtuale. Come è accaduto nel caso del museo del Louvre di Parigi, uno dei più “visitati” durante il lockdown secondo le statistiche, molti di questi dispositivi erano già esistenti precedentemente; tuttavia la pandemia li ha resi centrali per l’immagine e l’attività del museo durante il lungo periodo di chiusura al pubblico (nel caso del principale museo francese, la chiusura ha riguardato il periodo marzo-luglio 2020). Si tratta, dunque, di attività di approfondimento, non più complementari o parziali rispetto alle visite in presenza; al contrario, l’esperienza del museo mediata dalla tecnologia digitale e dai social network può diventare un’esperienza di fruizione su misura, offerta attraverso attività dedicate a utenti definiti e personalizzabile a seconda dei profili specifici⁵. Come riporta l’editoriale firmato da James M. Bradburne dell’ultimo numero della rivista «Museum Management and Curatorship», l’anno 2020 ha visto il diffondersi di diverse questioni cruciali legate alla sottorappresentazione di alcune comunità, al

studi relativi a cause ed effetti legati alla pandemia da Covid-19 per contrastare il fenomeno della cosiddetta “infodemia” che ha caratterizzato la comunicazione, a tutti i livelli, durante l’attuale pandemia. Si veda: <https://covid-19.mitpress.mit.edu> (u.v. 2/7/2020).

5. Al seguente link, è possibile accedere alle numerose attività disponibili online del Louvre: <https://www.louvre.fr/visites-en-ligne> (u.v. 28/6/2020), mentre l’emittente televisiva France Info ha riportato come le attività virtuali del Louvre abbiano avuto oltre 10,5 milioni di accessi nel periodo della quarantena (contro i 9,6 milioni di accessi dell’intero anno 2019). Si veda: https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/louvre/ferme-depuis-le-confinement-le-louvre-en-mode-virtuel-ne-perd-rien-de-son-attraire-avec-plus-de-10-millions-de-visites_3979971.html (u.v. 28/6/2020). Sul rapporto tra musei, rete internet e social media si segnalano almeno due recenti articoli pubblicati rispettivamente da Deborah Agostino, Michela Arnaboldi e Antonio Lampis, sulle misure adottate dai musei statali italiani durante la pandemia, e da Peter Booth, Anne Ogundipe e Sigrid Røyseng, sul ruolo dei social media. Si vedano: Deborah Agostino – Michela Arnaboldi – Antonio Lampis, *Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness*, in «Museum Management and Curatorship», vol. XXXV, n. 4, July 2020, pp. 362-372, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1790029> (u.v. 20/9/2020); Peter Booth – Anne Ogundipe – Sigrid Røyseng, *Museum leaders’ perspectives on social media*, in «Museum Management and Curatorship», cit., pp. 373-391, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2019.1638819> (u.v. 20/9/2020).

problema delle asimmetrie di potere nel sistema sociopolitico e ai relativi privilegi. La pandemia così come il movimento Black Lives Matter – il quale ha interessato, sebbene in maniera diversa, la questione della conservazione e dell'esposizione di opere artistiche, in particolare nello spazio pubblico – hanno mostrato come i musei siano certamente tra le istituzioni chiamate a riflettere e a rispondere alle domande e alle complessità del presente⁶. Nella stessa direzione sono andati i teatri e i festival, sia in termini di riorganizzazione sia in termini di riflessioni su un piano più generale, legato al ruolo dell'arte dal vivo e alla sua necessità di essere una delle espressioni della socialità umana. Il Sadlers Well's Theatre di Londra, una delle maggiori "case della danza" mondiali, è tra i primi ad aver aperto una vera e propria scena-piattaforma digitale con contenuti gratuiti e a pagamento per la fruizione di spettacoli in streaming e per la partecipazione a workshop rivolti a diverse tipologie di fruitori⁷. Tra i primi festival che si sono tenuti interamente online, invece, c'è stato *Spring Forward 2020 – the show must go on-line*, festival annuale del network europeo Aerowaves Europe, che ha interamente trasferito, in tre giorni di diretta streaming tramite la piattaforma Zoom, la versione digitale di quanto avrebbe dovuto avere luogo a Fiume, in Croazia, alla fine dell'aprile 2020⁸.

Nella scorsa edizione del 2019, attraverso il suo titolo *May you live in interesting times* – espressione che sembrerebbe derivare da un detto di origine cinese (*the Chinese curse*) – la sezione Arte della Biennale di Venezia sottolineava la speranza che l'arte contemporanea, e quindi anche i suoi fruitori, potessero muoversi in tempi "interessanti". Oggi, mentre una realtà "interessante" si è, malauguratamente, palesata davanti agli occhi di tutti, non solo l'arte, ma anche la ricerca e in particolare quella che intercetta le relazioni tra la danza e la museologia, hanno modo di provare a indagare quali nuove forme siano possibili affinché la coreografia contemporanea possa adattarsi al meglio alle nuove condizioni che via via si presenteranno. È necessario considerare come la crisi scatenata dal diffondersi del virus Covid-19 non solo ponga limitazioni effettive e stringenti al presente, ma sia stata sin dal primo momento in grado di imporre al futuro una temporalità indefinita. Non è possibile prevedere quando la crisi cesserà, e questo dato si combina con un insieme di configurazioni basate su dati nuovi e su una possibile realtà futura, immaginata e progettata tenendo conto della pandemia come di un evento potenzialmente ripetibile e ricorrente. Di tutto questo, ciò che potrebbe rimanere, nel contesto della danza e dei musei, non è la traccia depositata e storicizzabile di un accadimento eccezionale e per questo "memorabile", ma un nuovo stato delle cose, che cambia radicalmente e irrimediabilmente alcuni aspetti fondamentali della cultura umana. Nel contesto attuale, dunque, le interazioni tra gli ambiti "danza" e "musei" possono essere osservate alla luce del presente mentre, attraverso i loro scambi, è

6. James M. Bradburne, *Editorial*, in «Museum Management and Curatorship», cit., pp. 333-334, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1790150> (u.v. 20/9/2020).

7. Cfr. *Sadler's Wells Digital Stage*, online: <https://www.sadlerswells.com/whats-on/2020/sadlers-wells-digital-stage/> (u.v. 2/7/2020).

8. Cfr. <https://aerowaves.org/springforward/spring-forward-2020> (u.v. 25/6/2020).

possibile analizzare quali aspetti relativi alle prassi tradizionalmente condivise della ricerca coreografica e della fruizione dei musei possano dialogare per rendere possibile, attraverso l'impegno di tutti, la creazione e la diffusione di progetti di danza nei musei, nonostante tutto.

Nel museo contemporaneo, sempre più spesso impostato secondo una prospettiva partecipativa, le nuove regole relative alle condizioni di compresenza tra i corpi sono un limite che potrebbe indurre un ulteriore cambio di paradigma, oppure generare nuove pratiche "a distanza" adattate alle esigenze attuali. Claire Bishop, studiosa tra le più note del museo contemporaneo come spazio di interazione, di partecipazione diretta del pubblico e di spettacolarizzazione, ha dimostrato come i musei siano luoghi deputati non solo al consumo di immagini e, più in generale, di cultura, ma anche luoghi di produzione culturale, dove il ruolo del "creatore" e quello del "curatore" non sono più perfettamente distinti, né appartengono esclusivamente all'artista o al curatore istituzionale⁹. Attraverso le commistioni disciplinari inaugurate dall'evoluzione della performance art, anche la danza contemporanea gode di piena cittadinanza all'interno dei maggiori musei di tutto il mondo. Spesso, essa vi è presente attraverso commissioni site-specific e le sue opere più iconiche che proprio nei musei trovano spazi e tempi adeguati per essere ricostruite, rimesse in scena e così fruite da nuove generazioni di spettatori. Le commistioni tra danza e musei sono ormai radicate, come premesso, nelle rispettive pratiche e narrazioni storiche che, come osserva la studiosa Alexandra Carter, portano necessariamente con sé, come ogni altra attività umana, delle strategie, delle pratiche e delle tradizioni che si muovono in una dimensione storica, soggetta al suo interno a dinamiche di rifiuto o accettazione, siano esse recenti oppure radicate nel passato¹⁰.

Nella sua specificità, che è quella di essere un progetto di ricerca e di *capacity-building*, non volto, quindi, alla produzione di performance o di opere coreografiche, anche il caso di studio *Dancing Museums* si inserisce sia con la prima che con la seconda edizione in questo panorama di dialoghi cross-disciplinari e, attualmente, anche nei nuovi orizzonti aperti dalla pandemia, con le sue regole di protezione sanitaria. L'ultimo workshop del progetto, dal titolo *How Can the Arts Work Towards Inclusion?*, si è svolto in Francia a Vitry-sur-Seine dal 25 novembre al 1° dicembre 2019. A seguire, tutte le attività si sono spostate in rete. Il workshop previsto a Bonn nel mese di marzo è stato annullato, ma il più recente, dal titolo *How Can We Embody the Artwork and the Art Space, and How Does It Change Our Perception? / How to be together when we can't be together?*, che avrebbe dovuto tenersi a Praga, si è svolto tramite la piattaforma Zoom tra il 14 e il 19 giugno 2020 con scambi di materiali e "incontri". I workshop che costellano la programmazione triennale di *Dancing Museums* rappresentano importanti momenti di incontro plenario con i partner coinvolti, comprese le équipes di ricerca (l'unità

9. Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna 2015.

10. Alexandra Carter, *Making history. A General Introduction*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking dance history: a reader*, Routledge, London-New York 2004, pp. 1-9.

diretta da Susanne Franco all'Università Ca' Foscari di Venezia e l'unità gestita da Luisella Carnelli per Fondazione Fitzcarraldo). In questi incontri tematici i partner hanno modo di confrontarsi, facendo il punto riguardo a questioni programmatiche, amministrative e condividendo i rispettivi avanzamenti all'interno delle progettualità in corso. Gli artisti, oltre ad avere la possibilità di incontrarsi, possono condividere ricerche negli spazi museali in cui gli incontri hanno luogo. Il programma, volta per volta curato dai diversi partner locali, esplora alcuni degli aspetti specifici relativi alla questione danza/museo, che sono stati messi a fuoco nella fase iniziale del progetto.

Prima di entrare nel merito delle attività proposte da alcuni degli artisti coinvolti, è opportuno notare come, in particolare, l'attuale trasferimento in rete di molte attività artistiche e culturali stia rimettendo al centro dell'indagine artistica e dell'attenzione dei curatori non solo i formati possibili della fruizione e della partecipazione, ma anche le modalità attraverso cui si sta rinnovando ulteriormente la questione dell'immaterialità e dell'assenza dell'opera, nello specifico nell'ambito della danza, della performance e delle arti dal vivo. Invero si tratta di un discorso che gli studi sulla danza, e non solo, hanno ampiamente affrontato in relazione alla natura effimera della danza stessa, e alla sua apparente "improduttività". Se, da un lato, i musei tradizionalmente si configurano come luoghi deputati alla conservazione e all'esposizione al pubblico di collezioni di manufatti artistici, dall'altro sembrerebbe che sia proprio la danza, oggi, a mettere in evidenza come un interesse dei musei contemporanei verso la performance e, più in generale, per la "performatività", riapra il discorso su quelle forme artistiche che si confrontano con la presenza dei corpi, virtuali o in presenza, e anche con l'assenza di un oggetto che assolva al ruolo di oggetto "esito" della ricerca artistica. Come osserva André Lepecki in un suo saggio sulla danza contemporanea europea sviluppatasi a partire dagli anni Novanta, il rapporto che i coreografi hanno instaurato con il passato della danza e, più in generale, con quello delle arti non è teleologicamente lineare. Esso risulta, al contrario, vissuto come un territorio comune da cui partire per esplorare sconfinamenti disciplinari, nuovi formati e nuove modalità di creazione che appaiono via via denominati in modi diversi (per esempio: happening, street dance, dance theatre, dance performance, new dance, installazione, live art, body art, events, conceptual dance, ecc.), e questo a seconda delle specifiche condizioni di creazione e fruizione e del loro inquadramento sociale e politico¹¹. Gli esiti della grande varietà di ricerche coreografiche condotte espongono la danza, secondo l'autore, al passaggio da un paradigma teatrale a un paradigma performativo. Questo "movimento" del settore della danza, orientato verso la fluidità dei generi e delle discipline, è stato esposto anche nel *Manifesto for a European Performance Policy* che Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy e lo studioso Christophe Wavelet proposero di discutere nel 2001, e che successivamente è stato sottoscritto da numerosi arti-

11. André Lepecki, *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking dance history: a reader*, cit., pp. 170-181.

sti¹². Alla questione dell'assenza dell'opera, il filosofo Frédéric Pouillaude ha dedicato un capitolo del suo testo *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Qui, sostanzialmente, l'autore inquadra la questione dell'assenza come espressione del discorso della danza stessa sostenendo che «si tratta di passare dall'*assentamento* come semplice tratto del discorso all'*assenza d'opera* come determinazione esplicita dell'oggetto»¹³.

Stando a quanto si è potuto osservare, nelle ricerche fin qui condotte dai coreografi coinvolti in *Dancing Museums*, sia prima che durante la pandemia, al centro delle ricerche vi è proprio la profonda messa in discussione della danza come attività produttrice di processi creativi oppure di “oggetti coreografici” stabili. Nel lavoro degli artisti, non è per ora possibile, di fatto, riconoscere percorsi direzionati verso obiettivi dichiaratamente predefiniti, verso lo sviluppo di una determinata creazione o di un determinato tipo di relazione con le sale museali. Di fronte a questa caratteristica della ricerca coreografica condotta, il trasferimento verso l'immaterialità della rete non solo risulta completamente compatibile con le precauzioni sanitarie, ma è anche già naturalmente predisposto a formati di fruizione digitali che, però, non mettono in discussione l'artista in quanto lavoratore; una tipologia specifica di lavoratore il cui impegno non è legato a un'aspettativa di produzione di oggetti, tangibili o intangibili. Questo ragionamento si lega, in particolare, a questioni dell'attualità emerse anche in Italia nel corso dell'ultimo anno, in particolare rispetto al riconoscimento di una retribuzione degli artisti e alle modalità di accesso (gratuito o a pagamento) all'offerta artistica e culturale. Questo discorso si fa più complesso quando le arti dal vivo si spostano nella dimensione digitale. Si potrebbe considerare che la disponibilità online degli spettacoli, alterandone sostanzialmente le modalità di fruizione, provochi una perdita di quegli aspetti “vitali” dell'esperienza che, dal punto di vista dello spettatore, ne giustificano la fruizione a pagamento. In gioco ci potrebbe essere, effettivamente, un principio di sostituzione, di equivalenza o di gerarchia tra l'esperienza dal vivo pre-Covid e l'esperienza digitale al tempo della pandemia. Tuttavia, la pandemia potrebbe, su questo tema, agire da acceleratore e determinare un ormai naturale e necessario passaggio evolutivo nelle abitudini di massa relative ai consumi culturali. Se, da un lato, la rete ci ha abituati a credere che ciò che si trova in rete possa o addirittura debba essere, nella maggior parte dei casi, gratuito, dall'altro questa accresciuta accessibilità a informazioni, immagini, opere d'arte determina, nei fruitori, la perdita della consapevolezza del lavoro necessario alla produzione e alla condivisione di questo tipo di attività, materiali e contenuti. Anche la danza e i musei, al pari per esempio delle testate giornalistiche, potrebbero trovarsi investiti del ruolo di garanti del riconoscimento professionale e retributivo a favore di autori e artisti, ma anche della qualità delle

12. Il testo del manifesto, che André Lepecki indica in nota al suo saggio come reperibile all'indirizzo web <http://www.meeting-one.info/manifesto.htm> non risulta più disponibile (u.v. 2/7/2020).

13. «Il s'agit de passer de l'*absentement* comme simple trait du discours à l'*absence d'œuvre* comme détermination explicite de l'objet». Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2014, p. 76.

loro proposte. Proprio durante il lockdown, in Italia la discussione si è accesa su questi temi, evocando la questione dell'intrattenimento culturale accanto a quello della cultura come necessità di base della società civile. L'improvviso e copioso riversamento in streaming di molte opere di teatro e di danza – in reazione alla chiusura dei teatri, primi luoghi di aggregazione pubblica ad aver subito le restrizioni del distanziamento sociale – ha sollevato polemiche tra artisti e operatori del settore. La proposta del Ministro per i Beni Culturali e il Turismo, Dario Franceschini, di creare una piattaforma a pagamento, che è stata definita “Netflix della cultura” e che avrebbe dovuto agire da sostegno o da sostitutivo, anche a lungo termine, per il settore dello spettacolo dal vivo, ha acuito la percezione di un improvviso spostamento verso la rete radicato, però, su un terreno caratterizzato da un precedente sistema di sostegno alle attività culturali e dal vivo di fatto insufficiente e incapace di offrire protezione agli artisti e, in generale, al settore¹⁴. La pandemia ha, insomma, sollevato su un piano molto concreto la questione, ampiamente dibattuta anche scientificamente, del cosiddetto *immaterial labour*. La studiosa di danza Bojana Kunst, specialista delle questioni che riguardano l'arte contemporanea e le politiche della sua produzione, ha affrontato in diversi contributi il problema del rapporto ambivalente tra l'arte contemporanea e il capitalismo, con un'attenzione particolare ai momenti di crisi e di trasformazione. Secondo la studiosa tedesca, il lavoro artistico e il suo ruolo nella società, essendo da sempre oggetto del discorso pubblico, si è storicamente confrontato con stati di crisi (guerre, pandemie, ecc.). Da questi momenti “cruciali” sembrano essere scaturite nuove forme di cooperazione, innovative e sperimentali¹⁵. Da un'altra prospettiva, Bojana Kunst osserva, invece, come la nozione di “lavoro” sia mutata nel corso del tempo a causa dell'erosione della distinzione tra tempo dedicato al lavoro (in epoca post-fordista inteso come lavoro in fabbrica) e tempo libero, dedicato alla vita privata e alla socialità. La danza ha storicamente prodotto nuove modalità di lavoro e di percezione dei corpi e, come precisa Kunst,

con la sua materialità può resistere alla nozione astratta di lavoro e rivelare la relazione problematica tra i nuovi modi astratti di lavoro e i corpi stessi. Le nuove modalità di lavoro hanno un enorme potere sul corpo, soprattutto perché stanno cancellando sempre più ogni generalità rappresentabile e immaginabile del corpo. Il corpo danzante non resiste più alle noiose condizioni di lavoro alla ricerca di una nuova società al di fuori del lavoro, ma ha il potere di rivelare come la materialità dei corpi distribuiti nel tempo e nello spazio possa cambiare il modo in cui viviamo e lavoriamo insieme. Può usare questa linea politicamente ed esteticamente trasgressiva tra lavoro e non lavoro per aprire le possibilità per una società futura¹⁶.

14. Si veda la notizia riportata dall'agenzia ANSA con le dichiarazioni del Ministro Dario Franceschini: https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2020/04/18/franceschini-pensiamo-a-una-netflix-della-cultura_ea51312e-43dc-4812-81d1-42518db342c7.html (u.v. 2/7/2020).

15. Gabriele Klein – Bojana Kunst, *Introduction: Labour and performance*, in «Performance Research», vol. XVII, n. 6, December 2012, pp. 1-3.

16. «With its materiality can resist the abstract notion of labor and reveal the problematic relationship between the abstract new modes of labor and the bodies themselves. New modes of labor have tremendous power over the body, especially because they are increasingly erasing every representable and imaginable generality of the body. The dancing body is no longer resisting the dull conditions of work in search of a new society outside of work, but it does have the power to disclose how the materiality of bodies distributed in the time and space can change the way we live and work together. It can use this politically

In *Dancing Museums* i coreografi erano invitati a confrontarsi direttamente e a creare in relazione alle opere esposte nei diversi musei partner in modo da offrire nuovi tipi di esperienza delle collezioni ai visitatori dei musei. In *Dancing Museums. The Democracy of Beings*, invece, la ricerca coreografica sembrerebbe essere, oltre che slegata dagli oggetti di arte visiva esposti, orientata maggiormente verso il museo inteso come quello spazio-studio multimediale in cui l'artista può fare esperienza, e successivamente anche mostra, di quella mancata separazione di se stesso dalla propria creazione che è propria della performatività. Il passaggio chiave è, dunque, nella radicale inversione dei rapporti di relazione tra danza e museo. Se nella prima edizione la danza "dipendeva" in qualche modo dalle opere esposte, nel secondo capitolo del progetto essa è non solo indipendente e a sé stante, ma anche libera di non produrre e di lasciare tracce unicamente nell'esperienza dello spettatore e nella sua memoria. Tuttavia, tutto questo è possibile soprattutto grazie alla nozione di *white cube*, ormai ampiamente storicizzata tanto nella museologia quanto nella danza. A questo proposito, in un saggio dedicato al rapporto tra l'artista e il suo studio oggi pubblicato nella raccolta *Inside the white cube*, il critico americano Brian O'Doherty scrive:

Lo studio (agente della creazione) si trova all'interno del *white cube* (l'agente della trasformazione); [...] In effetti, uno dei compiti principali della galleria è separare l'opera dal suo artefice, mettendola in circolazione ai fini della vendita. I due spazi chiusi sono entrambi emblematici dell'artista assente che, dopo aver conferito loro dei poteri speciali, rimane in disparte a limarsi le unghie, come il protagonista di James Joyce, o forse a mangiarcele. [...] Il luogo in cui l'artista pensa, allora, è uno spazio pensante, un doppio recinto, reciproco, autoreferenziale, compresso, il teschio rotondo nella scatola-studio. [...] lo studio rappresenta l'arte, gli strumenti rappresentano l'artista, l'artista rappresenta il processo, il prodotto l'artista e l'artista lo studio¹⁷.

In queste parole, che fanno riferimento ad artisti attivi soprattutto nelle arti visive, il critico evoca la nozione di *white cube*, propria del museo e della galleria contemporanei, considerando questo spazio vuoto, spesso usato come studio, come agente attivo della creazione. L'accesso al *white cube* è, per O'Doherty, l'accesso a un mondo altro, platonico e compensatorio rispetto al declino della religione degli anni Settanta e all'interesse di quel tempo per l'astrazione e le forme pure.

Nel caso degli artisti di *Dancing Museums*, lo spazio del museo utilizzato per la condivisione delle proprie ricerche è allo stesso tempo sala prove, galleria e palcoscenico in cui non solo l'azione coreografica può avere luogo a favore del pubblico, casualmente presente o in risposta a un appuntamento fissato, ma anche si può instaurare una condivisione dialogica dei materiali di ricerca o delle proprie intenzioni. Il museo, dunque, è vissuto alla stregua di uno spazio aperto e permeabile, disposto a far-

and aesthetically transgressive line between work and non-work to open up chances for a future society». Bojana Kunst, *Dance and Work. The Aesthetic and Political Potential of dance*, in Gabriele Klein – Sandra Noeth (edited by), *Emerging Bodies*, Transcript Verlag, Bielefeld 2011, p. 20.

17. Brian O'Doherty, *Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta*, in Id., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza 2012, p. 90.

si connotare a seconda delle esigenze sviluppate volta per volta dagli artisti, dalle relazioni che questi decidono di intrattenere con le collezioni conservate al loro interno e con il pubblico che incontrano.

Le proposte presentate fino a qui nelle varie tappe del progetto hanno mostrato drammaturgie che avvicinano la dimensione della ricerca a quella della creazione *audience-based* e a quella dell'esperienza performativa collettiva. Quest'ultima intesa sia in chiave partecipativa, come è accaduto nei workshop pre-pandemici, sia in chiave maggiormente "spettacolare", ovvero laddove la ricerca coreografica si è mostrata in dialogo con il museo come spazio ospitante e la danza è stata creata come estremo opposto di un dialogo in cui "l'oggetto" è un'opportunità di interazione tra corpo e spazio. In particolare la performance a cura di Ana Pi e Masako Matsushita presentata con il titolo provvisorio *Museum of geographical identities: unwrap intimacy* al Museo Civico di Bassano del Grappa nel mese di agosto del 2019 è consistita nell'invito rivolto al pubblico da parte delle artiste-curatrici a svuotare tasche e borse dei propri effetti personali per poi disporli in un punto della sala scelto individualmente dai visitatori secondo una disposizione-allestimento rappresentativa dell'identità e della presenza di ciascuno. In seguito, le artiste hanno formato delle coppie di visitatori-performer che, posti a distanza nello spazio, sono stati invitati a osservare, l'uno, e a danzare, l'altro, il contenuto della propria "mostra". In questo modo, la performance, co-curata non solo dalle artiste ma anche dal pubblico, ha dissolto i ruoli tradizionalmente assunti da ciascuno all'interno del museo. Lo stesso spazio museale, adibito all'esposizione di alcune opere della collezione locale, veniva trasformato in studio e, contemporaneamente, in un'ulteriore sala espositiva che, come una scatola cinese, si installava in maniera effimera al suo interno per la sola durata della performance. Ciò che è emerso, in questo come in altri esempi di performance sperimentate dagli artisti della seconda edizione di *Dancing Museums*, è la volontà di annullare la stabilità dei ruoli, di cambiare la vocazione primaria degli spazi e di stimolare la produzione di tracce mnestiche immateriali, incorporate attraverso l'esperienza diretta, che sono considerabili, esse stesse, sia come "opera" sia come "processo creativo" *ad libitum in fieri*.

A margine di queste considerazioni, si nota, inoltre, come l'approccio degli artisti sia tale per cui ai visitatori viene talvolta richiesta una disponibilità immediata alla partecipazione e all'adesione nei confronti delle proposte. La posizione da osservatore puro non è esclusa a priori; tuttavia, sarà opportuno interrogare, magari nelle fasi conclusive del progetto, come un ragionamento sullo spettatore e sulla sua libertà di aderire o meno possa evolvere, e come questo possa eventualmente influire sulla incorporazione dell'esperienza, sul suo riconoscimento come "creazione artistica" e sulla sua ri-mediazione (verbalmente, per esempio), storicizzandola, in questo modo, nelle successive condivisioni e, dunque, nel tempo. In gioco sembra esserci, nelle proposte come quella appena descritta, quella separazione concettuale tra creazione artistica ed esperienza che, di fatto, ne permetterebbe la sopravvivenza nel tempo in quanto opera a se stante (memorizzabile, memorabile e, dunque, ripetibile, trasmissibile e archiviabile). Successivamente, essa "evolverebbe" in quanto oggetto "tracciabile" e "archiviabile" di una

data collezione museale. Tuttavia, per ora almeno, non sembra questo il focus o l'obiettivo dell'attenzione degli artisti coinvolti nel progetto europeo *Dancing Museums*. Piuttosto, sembra essere pertinente l'osservazione di Frédéric Pouillaude quando scrive a proposito della danza intesa non come arte, ma come "condizione di possibilità". Pouillaude, a questo proposito, individua due elementi: la condizione di auto-afezione (*auto-affection*) del corpo danzante nel momento in cui si dà a un pubblico, incapace di uscire da se stesso e di oltrepassare la "clausura" del soggetto, e il consumo energetico (*dépense*) che, privato di qualsiasi obiettivo produttivo, diventa pura dissipazione.

L'auto-afezione e il dispendio mettono entrambi in scacco il concetto di opera, una prima volta proibendo la trasformazione dell'esperienza in un'esteriorità offerta al giudizio altrui, una seconda volta rifiutandogli la possibilità di sopravvivere attraverso il tempo. In un caso come nell'altro, è la *presenza*, un certo fantasma della presenza, che si trova al fondamento della negazione, della stessa assenza. Possiamo dunque ripetere la nostra formula: *la danza è l'assenza dell'opera*¹⁸.

In realtà, prosegue l'autore citando come fonte del proprio ragionamento il pensiero di Hannah Arendt in *Vita activa*, è proprio perché la vita umana produce costanti processi di reificazione che questi, in quanto tali, fanno sì che l'attività che produce i diversi "mondi" sia quanto di più persistente si possa pensare. In sintesi, quindi, è proprio l'esistenza della creazione come processo a permettere una dimensione comune, di condivisione, tra i soggetti. Si tratta, tuttavia, di una determinazione alla quale la danza è refrattaria. Ma come si articola, dunque, l'assenza dell'opera nella danza contemporanea? Per Pouillaude l'assenza è la condizione interna, «la punta e il limite estremo della sua possibilità»¹⁹. Nel caso di *Dancing Museums*, ciò che potrebbe essere stimolato dalle condizioni imposte dalla pandemia, è dunque la possibilità di indagare e, forse, di contrastare l'isolamento e la possibilità del crollo della comunità che si raduna intorno agli artisti indotto dalle limitazioni logistiche e dalla sparizione delle opere, ovvero dalla sparizione dell'esigenza di avere un linguaggio comune.

Alcuni aspetti della nuova museologia vengono in realtà valorizzati dalle limitazioni imposte dalla pandemia e la ricerca, talvolta laboriosa, di soluzioni valide per poter andare avanti agisce da stimolo e da acceleratore di processi che erano già in atto prima della crisi. Tra questi processi che hanno subito accelerazioni, per esempio, si osservano, come premesso nei primi paragrafi di questo articolo, tutte le forme di sviluppo, ottimizzazione e diffusione dei servizi online, fruibili a distanza. Svoltosi a Kyoto nel settembre del 2019, l'ultimo congresso internazionale dell'ICOM (International Council of Museums), che sin dalla sua fondazione nel 1946 elabora e discute la nozione di museo come strumento per definire gli orientamenti culturali di queste istituzioni su scala globale, non è arrivato a ratificare

18. «L'auto-affection et la dépense mettent chacune en échec le concept d'œuvre, une première fois en interdisant la transformation de l'expérience en une extériorité offerte au jugement d'autrui, une seconde fois en lui refusant la possibilité de survivre à travers le temps. Dans un cas comme dans l'autre, c'est bien la *présence*, un certain fantôme de présence, qui se trouve au fondement de la négation, de l'absence même. Nous pouvons donc répéter notre formule: *la danse, c'est l'absence de l'œuvre*». Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., p. 85.

19. «La pointe et la limite extrêmes de sa possibilité», in *ivi*, p. 86.

l'aggiornamento della nuova definizione di "museo" pur ampiamente dibattuta nelle fasi preparatorie. La versione precedente della definizione, elaborata nel 2007, è stata riformulata alla luce delle nuove esigenze e delle nuove pratiche museali internazionali, ma evidentemente non interamente condivisa dalla maggioranza.

Dalla versione discussa a Tokyo emergono diversi aspetti interessanti dell'identità contemporanea del museo, o perlomeno ritenuta tale da chi ne ha proposto la nuova definizione, e che vanno dalla garanzia di pari diritti e pari accesso al patrimonio a tutti, alla centralità conferita alla partecipazione attiva, al coinvolgimento diretto delle diverse comunità per favorire la comprensione di un mondo sempre più complesso e articolato, in cui i valori da promuovere sono la dignità umana, la giustizia sociale, l'uguaglianza globale²⁰.

Molti di questi punti risuonano con le linee programmatiche del progetto *Dancing Museums* nel suo insieme (sia rispetto alla prima sia alla seconda edizione), ovvero una modulazione, di natura flessibile e comunitaria, dell'estensione del raggio d'azione e dunque delle attività e della missione dei musei, che sia tale da non perdere senso anche nel caso di una pandemia.

In risposta alla crisi, inoltre, ICOM ha recentemente avviato ulteriori consultazioni per fare il punto sulle strategie di risposta all'emergenza avviate da parte dei musei, valutando casi provenienti da diversi Paesi e ponendosi in modo da

aiutare le comunità a riprendersi quando si verificano disastri (sia a breve che a lungo termine) e impegnarsi in processi di documentazione e memoria di eventi traumatici. Evidenziando la loro funzione sociale, i musei possono assumere un ruolo rilevante nel contenimento, nella riflessione e nella memoria delle crisi, quando queste giungono a termine²¹.

Secondo la studiosa Stefania Zuliani, il museo d'arte contemporanea rispecchia le nostre città, spazi che sono costretti a confrontarsi con temi quali la coabitazione, l'accoglienza e l'integrazione. Musei e spazi urbani sono dunque dedicati a pratiche creative innovative, alla comunità che, dal museo, riceve anche educazione e formazione e non solo, dunque, intrattenimento e "cultura" in senso lato²². Infine, poiché gli spazi trovano i propri significati attraverso gli usi che di questi vengono fatti, tanto il museo quanto le piattaforme online possono essere luoghi deputati alla danza in cui l'opera

non viene vista ma il visitatore viene visto, per così dire, dall'opera stessa come se questa fosse chiamata a verificare l'esistenza di un approccio ad essa che sia corretto e ispirato. [...] Nel momen-

20. Si veda: ICOM, online: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (u.v. 30/6/2020).

21. «To help communities recover when disaster strikes (both in the short and long term), and to engage in processes of documentation and memory of traumatic events. By highlighting their social function, museums can take on a relevant role in the containment, reflection, and memory of crises – when they are over». Si veda: ICOM, online: <https://icom.museum/en/news/eu-lac-museums-project-webinar-2-community-based-museums-in-times-of-crisis/> (u.v. 30/6/2020).

22. Stefania Zuliani (a cura di), *Il museo all'opera: trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 12.

to in cui il dialogo è il luogo di un'esperienza mondana, comunicativa e spettacolare dell'opera, il museo d'arte contemporanea si fa anche strumento di occultamento e di compensazione dei conflitti urbani, di cui esso è in qualche modo, nella sua architettura isolata e *speciale* l'antipolo *fisico*. [...] L'opera si configura come letteralmente *invisibile* nella sua *nudità artistica*, proponendosi come l'innescò di una situazione di mondanità intrisa di comunicazione spettacolarizzata. In questo quadro l'opera d'arte non è altro che l'anello di una catena di eventi, vale a dire materializzazioni performative di qualcosa che si pretende non si limiti semplicemente a *esistere*, ma soprattutto che *appaia* come un'entità inaspettata e sorprendente²³.

Al tempo della crisi da Covid-19, la danza nei musei può integrare nuove voci e nuovi valori. I suoi paradigmi strutturali, comunicativi e drammaturgici sono messi in discussione e possono rinnovarsi tramite le limitazioni strutturali del tempo presente. L'assenza dell'opera concreta, questione che lungamente ha assediato la danza relegandola a essere considerata inferiore tra le arti, diventa oggi un vantaggio o, per meglio dire, una caratteristica che può fungere da volano per la ricerca coreografica, da un lato, e per i musei, dall'altro. All'assenza dell'oggetto si aggiunge, oggi, l'assenza del corpo del performer, ma anche l'assenza del corpo dello spettatore. La convocazione di esperienze comunitarie e di gruppo, legate anche al contesto di crisi, permette comunque alle collettività di stringersi attorno a un "oggetto" che è azione, movimento, dinamicità, in contrasto con la condizione di isolamento, stasi e distanziamento fisico cui siamo sottoposti e cui potremo essere nuovamente soggetti in futuro. *Dancing Museums* può, dunque, proprio in questo tempo, sfruttare le risorse creative, di visibilità e di networking di cui dispone per creare condizioni che diano spessore e voce alla danza e ai musei, considerati entrambi come comunità significative del contemporaneo in cui le problematiche del sapere, del potere e dell'identità non necessitano di essere disgiunte.

23. Franco Purini, *Museo, post-museo, trans-museo*, in *ivi*, pp. 39-40.

Kirsten Maar*

What Choreography Can Do in a Museum

31 dicembre 2020, pp. 251-264

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11856>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Partendo dalle domande: «Cosa può fare un corpo in un museo?» e «Come esso distribuisce e media diverse forme di conoscenza in un'istituzione di economia dell'esperienza?», il saggio sposta l'attenzione su cosa una coreografia possa fare in un museo. Elemento cruciale è il coreografare le relazioni come un modo per assemblare e creare una sfera pubblica. L'autrice analizza tre lavori coreografici sotto gli aspetti di monumento pubblico, di eredità incarnata e del bisogno di contestualizzare. Si domanda come quest'ultimo possa essere soddisfatto andando oltre l'uso logocentrico del linguaggio, che pone la danza nella posizione subordinata di arte silente, affermando, infine, che le istituzioni debbano essere luoghi di pratica a lungo termine, dove creare condizioni specifiche per la danza e per i suoi bisogni al di là di un sistema meramente commerciale.

Departing from the questions: «What a body can do in the museum?» and «How it distributes and mediates different forms of knowledge within an institution of the experience economy?», the contribution shifts to what choreography can do in the museum. Choreographing relations as a mode of assembling and creating a public sphere seems one crucial element. The author examines three choreographic works under the aspects of the public monument, embodied heritage and the need to contextualize. She asks how the latter can be achieved beyond the logocentric use of language, which puts dance in the subordinated position of a silent art, and finishes with a claim for the institutions as sites of long-term practicing which could create specific conditions for dance and its needs beyond a merely product-oriented system.

* Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin, Deutschland.

Kirsten Maar

What Choreography Can Do in a Museum

The audience has built a circle around the performers, they are watching a bodily exercise of a group of people – the gaze from above, while the performers are moving across the floor. The beholders show a certain incertitude of how to behave – since the performers are as well audience members, participating due to an invitation at the entrance of this event. Watching and being watched: the gaze is directed towards the performers as well as to the other audience members in this room. Not only the performers are moving – we are moving along with them, according to a given, but mostly unknown score. There are certain rules of how to behave, how to move according to the dispositive we are given by the assignments of the space, the configuration of architecture, the constellation of art objects, performers and the other audience members or – one could also say – according to its choreography. And partly we are probably moved, affected by this specific constellation, which nevertheless seems intangible.

In an earlier essay some years ago I put the Spinozean question «What a body can do?» as title, reconsidering the role of the moving body within exhibition contexts in the museum¹. Taking these considerations as point of departure, I further want to ask what choreography can do in that context – taking into account the bodily foundation of any spiritual capacity.

The aim in this earlier context was to ask how different forms of knowledge – implicit and explicit knowledge – are distributed and displayed in the museum, which is part of the growing field of the experience economy, mainly governed by «the cultural logic of the late capitalist museum»². Starting from observations in Boris Charmatz' Musée de la danse, I used the memory of a workshop-situation

1. Kirsten Maar, *What a body can do. Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*, 2014, online: <https://stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> (accessed 15/5/2020).

2. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in «October», n. 54, Autumn 1990, pp. 3-17: p. 3.

with Shelley Senter, a former dancer with Trisha Brown, as point of departure for my argument. This workshop was the starting point for a choreographed pathway through an old bourgeois apartment, which today serves as a gallery space, and in which the Musée de la danse presented its first show in Berlin in 2014.

Its director Boris Charmatz transformed the former Centre Chorégraphique National de Rennes into the Musée de la danse, which then existed from 2009 to 2018, and during that time invited choreographers, dancers as well as artists and theoreticians from different fields to perform in- and outside the museum, at different venues, switching between the dispositives of theater and exposition. In his opening manifesto³, Charmatz took up the analogy between the body of the dancer and the body of the museum, which should be permeable and open, built by the bodies who move through it, and thus remaining in a constant state of becoming. It would be an eccentric museum without taxonomies, a museum with complex temporalities, transgressive etc.⁴ Charmatz especially focused on the notion of dance instead of choreography and with that statement, positioned the Musée de la danse as a site of practice.

In Berlin the Musée presented two very different formats: *20 dancers for the XX century* took place in the context of a Soviet memorial statue at Treptower Park in the former East of the long time separated city; it was dedicated to issues of the body and the monument as well as to the ephemeral character of history and dance (history), it asked for the neglected Eastern performance history, as well as what the body remembers and how dance and history are always intertwined.

The other presentation, *Expo zero*, took place at the before mentioned gallery/apartment-space and focused on more detailed and intimate situations. The performative exhibition evoked a trans-disciplinary experiment of meeting, discussing and rehearsing.

Both presentations accumulated diverse approaches to the body's memories and its practices; the practices which traverse the bodies histories, experiences, and sensations and connect us to other bodies and their memories.

Shelley's workshop with its practice based contemplation seemed the culminating point of a turn, which is part of what Krauss mentions in her essay as a turn from the diachronic to the synchronic⁵ and the investigation of a phenomenological experience (for which she sees the roots in minimal arts experience and its non-reproductive character), combined with elements of the participatory turn⁶ and building upon Bourriaud's relational aesthetics⁷.

3. Cf. *Manifesto pour un Musée de la danse*, online: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html> (accessed 15/5/2020).

4. Cf. *Manifesto for a National Choreographic Centre*, online: http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401-1512057026.pdf (accessed 11/10/2020).

5. Cf. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, cit., p. 7.

6. Cf. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012, pp. 277-278.

7. Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les Presses du réel, Dijon 1998.

And such I remember, while lying at the floor of the apartment and following the instructions of Shelley Senter, a former dancer with Trisha Brown, trying to teach to us some relatively easy, minimalist phrases of *Primary Group Accumulation* (1973), how a dancer's concerns of repetition, memory, synchronizing and alignment become relevant while at the same time being part of a mostly voyeuristic and uncomfortable situation of watching and being watched. Asking myself in the moment of performing together with others in the context of being exposed at the same time: «What changes when the art objects in an exhibition are replaced through living bodies?».

Nearly at the same time in 2014, a conference at Para Site Gallery in Hong Kong asked for the body as a site of resistance: *Is the living body the last thing left alive?*⁸. This insistence on the vitality and liveliness of the body and its capacities was closely tied to the perception of the body as well as to the practices and their public character and to a broader aspect of its re-presentation in the visual arts contexts.

But why was there such an insistence on a phenomenologically based, and seemingly universalist question in a conference, which mainly dealt with questions of a “new performance turn” and the institution in the global contemporary art market?

In his contribution to the catalogue, André Lepecki writes that this second performative turn, in which we perceive a growing interest of art institutions to invite the performative arts into their spaces, should be indeed called a choreographic turn⁹, and he proposes five choreographic concepts for contemporary art. His first argument claims that dance's ephemerality would work against commodification¹⁰. In spite of the long history of this thought and its partial truth – certainly, there is no art object to be collected and archived and sold, and the conditions for dancers are most precarious – this is nevertheless an idea to be suspicious of, since dance and choreography circulate as much in their specific production structures, from festival to festival, and the ephemeral character contributes well to the experience economy. More convincing seems the second aspect, in which Lepecki emphasizes instead dance's speculative (or I would even say fictitious) character, with regards to the parallel interest in re-enactment and re-constructions and the collateral construction of a mode of “as-if”, designing a utopian horizon and a different understanding of our present and our future.

Seen the many exhibitions which put their main focus on aspects of re-enactment or reconstruction and which were tightly intertwined with historiographical questions, questions of dance-heritage,

8. The conference took place at Para Site Gallery in Hong Kong in 2014 and was dedicated to the renewed encounter between dance, performance and the institutions of global contemporary art.

9. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, in Cosmas Costinaş – Ana Janevski (edited by), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Sternberg Press, Berlin 2017, pp. 12-19; pp. 18-19.

10. This argument is inspired by Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1996. Cf., in particular, the seventh chapter, *The ontology of performance: representation without reproduction* (*ivi*, pp. 146-166).

of documentation and archiving¹¹, this seems to articulate one of the most urgent issues, preventing us from diving too deeply into our past.

Secondly, Lepecki mentions dance's corporeality¹². The factual embodiment not only counts for aspects of alignment, for co-composition or the transformative power between the critical, theoretical, affective, utopian – we could in this frame of embodiment also stress its quality of haunting our stages, our museums, our memories and institutions, not forgetting about past traumata or colonial ghosts, re-telling and re-creating histories and forgotten herstories¹³.

Thirdly, there is Dance's precariousness – deriving on one side from the subaltern position in the canon and the economy of arts and from the other associated with the negation of the body's availability is a crucial bio-political argument. The vulnerability of the human body reminds us of an ethics of performance¹⁴.

As a fourth aspect, Lepecki refers to dance's inherent capacity for scoring¹⁵, which, according to Jacques Rancière, would contribute to a specific aesthetic regime and a «distribution of the sensible»¹⁶, making visible what before was invisible, and opening up to a specific experience (aspects of availability and diversity included). Rancière argues that art and its way of being presented unfolds its specific modes of access, enabling an aesthetic experience or denying it, including or excluding; in the best sense, it opens up to an experience which changes the beholder and interrupts the usual modes of reception.

Finally – Lepecki adds – dance establishes a contract, or a promise, between choreographic planning and its actualization in movement. Dance contributes to unworking systems of command and obedience and instead working out agential cooperation and collective fugitivity would such be its attempt. It destabilizes the regimes of discipline and control¹⁷.

11. First to mention in this context are the Retrospectives of the Judson generation, first of all Yvonne Rainer (for example, *Body, Space, Language* at Museum Ludwig, Cologne and Bregenz in 2014), Trisha Brown's various reconstructions of her *Early Works* (for example, at MoMA 2011 or at Staatliche Museen zu Berlin Hamburger Bahnhof, Berlin in 2013), Robert Morris' *Body Space Motion Things* at London's Tate Modern in 2009, and even a long time neglected figure as Simone Forti (*Thinking with the Body* at Museum der Moderne Salzburg in 2014) or just finally *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* at MoMA in 2018-2019. Then the work of Tino Sehgal at Guggenheim 2010 and Xavier Le Roy's *Retrospective*, for example at Staatliche Museen zu Berlin Hamburger Bahnhof in 2019. Secondly, since 2011 in Germany a funding tool Dance Heritage contributed to a larger debate about questions of historiography, reenactment, documentation, collecting and archiving in dance. Last but not least also the theoretical field contributed largely to establish a discourse in that field, I cannot name the wide range of publications, but also creating new degree programs as, for example, *Curation in the Performing Arts* between the University of Salzburg and LMU Munich.

12. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, cit., p. 18.

13. Cf., for example, Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham (NC) 2005.

14. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, cit., p. 18.

15. *Ibidem*.

16. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Translated with an Introduction by Gabriel Rockhill, Continuum, London-New York 2006.

17. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, cit., p. 19.

Here the double meaning of the German word “Anordnung” comes into account, which designates an assignment, given for instance in a score, a task or a notational (pre-)script, as well as at the same time a tempo-spatial arrangement, which derives from the first, and serves as point of departure to further think about choreography in an expanded way¹⁸. On the one hand, this notion points out a hierarchy between the concept of choreography and its bodily execution in dance, but, on the other, it enables us to free choreography from its tight fixation to the dancer’s body and opens up to another relationality, other agencies and looking differently at our surroundings or environments. Choreography could thus be transferred to other spheres: imagine a choreography of things, a choreography in public spaces, a choreographic system in cybernetics, the choreographies of the economic flow, or let’s think of our daily performed social choreographies.

This aspect of an expanded notion of choreography also plays a crucial role in moving through the museum: how are we directed, how are we choreographed, not only by the rules of the dispositive itself, but also by the architecture, by the specificity of the display structure and the agency of the objects or things? What kind of behavior do they infer? How do they alter the perception of space and our relation to others moving in that same space?

«Choreography as art of command», this paradigm, articulated by William Forsythe¹⁹, to refer to the hierarchic relation of choreography as prescript and dance as subordinated is cited by Lepecki to divide between choreopolice and choreopolitics²⁰, also inspired by Jacques Rancière’s differentiation between a given power structure and the way one could deal with it in a disobedient way²¹. How that could happen depends on how the rules are set up by interweaving both dispositives of theater and museum, their different internalized forms of spectatorship²² as well as their educational complex²³.

18. Cf. Maren Butte *et al.* (edited by), *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Sternberg Press, Berlin 2014, pp. 19-20.

19. Cf. William Forsythe, cited in Mark Franko, *Dance and the Political. States of Exception*, in Susanne Franco – Marisa Nordera (edited by), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, Routledge, London-New York 2016, pp. 11-29: p. 16.

20. Cf. André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer*, in «TDR/The Drama Review», vol. LVII, n. 4, Winter 2013, pp. 13-27: p. 16 and pp. 19-20.

21. Cf. Jacques Rancière, cited in André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer*, cit., pp. 19 ss. In his conception the police ensure conformity and normativity due to a generalized behavioral conformation. This function can be even detached from its specific agents, it does not even need to be embodied, it is the concept of a regulating police function, which guarantees controlled circulation within a given consensus. The choreopolitical instead requires a redistribution and reinvention of bodies, affects and senses, it enables different ways of acting and moving politically.

22. Cf. Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York 2004, p. 3.

23. Concerning the *dispositif* of the museum cf. Tony Bennett, *Civic Seeing. Museums and the Organization of Vision*, in Sharon MacDonald (edited by), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton 2006, pp. 263-281. Concerning specific display structures, cf. Fiona McGovern, *Die Kunst zu zeigen Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Transcript, Bielefeld 2016, pp. 9-19.

Re-... – display and displace

My proposal for this contribution is to look at what *choreography can do* on a productive level, beyond command and control. In her thesis *Choreographing relations*, Petra Sabisch transfers Spinoza's quote from the capacities of the body to the role of choreography²⁴. She examines the relationship between language and choreography and finishes with a long-established prejudice of dance as the speechless art form (and therefore subordinated to choreography as the script), as it was considered from its beginnings. According to Sabisch, choreography is creating an aesthetic regime through movement, in which contamination and articulation play a crucial role. As she argues it is the relation between the materiality of bodily affects and episteme, which form a dynamic ensemble irreducible to one of its components. The role of experience in the constitution of knowledge such derives from choreography's potential to assemble as well as from its transformative power (which is not only rooted in dance as practice).

Each act of transferring choreography/dance/performance²⁵ from the frame of theater to the exhibition has to think about its specific institutional conditions, its means of translation, its forms of display structures²⁶. And each of these acts seems to unfold specific qualities which in the other context would allow totally different meanings and consequences. The complexity of what appears in these intersections has to be experienced and negotiated every time anew. There is a huge potential of bringing forth specific choreographic questions within the context of an exhibition or a museum, its different time regime, and its own rules of how to behave according to a historically grown etiquette of the museum. Some of them have long time been neglected, and I just want to single out one aspect which in my eyes seems quite problematic. It is the way how choreography/dance/performance in the exhibition context seems sometimes still framed by a sometimes quasi paternalistic view of art history on "minor" art forms like dance and performance, who argues with old stereotypes of dance, reducing it to an ephemeral and speechless art form and to its kinesthetic experience, which only would allow for telling the already known Histories (and only few of her Stories). If in the essay *What a body can do* I focused on the potential of mingling different forms of in- and explicit knowledge (knowing-that and knowing-how), I also have to add that in most cases of presenting dance in the exhibition context the experience economy is served very well and the reflection of what the kinesthetic opens up to or how

24. Cf. Petra Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, epodium, München 2011, pp. 98-115.

25. For a helpful differentiation of these three notions within the contemporary, cf. Bojana Cvejić's introduction to her monography *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2015, pp. 1-27: pp 4-11 and 11-14.

26. Cf. Dorothea von Hantelmann, *When You Mix Something, It's Good to Know Your Ingredients. Modes of Addressing and Economies of Attention in the Visual and Performing Arts*, in Barbara Gronau et al. (edited by), *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*, Sternberg Press, Berlin 2016, pp. 49-53.

and why certain aspects of dance had developed – the surplus value – is neglected. The highlighting of the value of synchronic experience does in many ways not enable a deeper occupation with the artist and produces a lack of context, which most often places dance again in a minor position within the art canon, neither does it allow to deal with urgent issues like questions of restitution²⁷, nor of decolonizing the institution, or of paying attention to the gender gap in re-presentation, whose negotiation seems still reserved for the visual arts and art historians. Together with a simultaneous interest in Re-enactment or Re-construction dance seemed absorbed in fighting for its own archival past and the transmission of heritage²⁸. The seemingly democratic tendency of the focus on experience primarily aims to open up to an audience without specific connoisseurship, but it often fails to complement this perspective by an adequate mediation program.

New forms and formats have been developed over the last years in a mutual exchange between the both dispositives of theater and museum on the one hand²⁹, and the reflection of the artists' needs on the other. Whether based on a so-called practice turn³⁰ or artistic research³¹, or an opening from the artistic to the activist field³², the dance communities themselves brought along new approaches and new methodologies. Those forms and formats, which have been developed in choreography/dance/performance, are not only inspired by a turn following the years of so called conceptual or Non-dance, but also by object-oriented philosophy and the post-humanist turn, which ascribes agency not only to the human subjects but also to the non-human and to things.

Here again we turn back to the issue of what choreography can do and how it can be understood.

Departing from an expanded notion of choreography as it is developed in Forsythe's *choreographic objects* (his choreographic installations) – to free choreography from its implicit relation to the moving dancer's body, as mentioned above³³ – which makes it possible to see choreography beyond its close relation to a moving human body, we have to add choreography's fundamental potential to assemble, or even more specifically, as Bruno Latour specifies to assemble around a «res publica»³⁴. Assembling

27. Benedicte Savoy, *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, Aus dem Französischen von Philippa Sissis und Hanns Zischler, Matthes & Seitz, Berlin 2018.

28. Cf. Boris Buden, *Dance me to the End of History. Art and Performance between History and Memory*, in Cosmaş Costinas – Ana Janevski (edited by), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, cit., pp. 82-86: p. 84. Buden refers to that trend on a larger artistic level. In dance, one example for this could be Tanzfonds Erbe, cf. online: <https://tanzfonds.de/en/home/> (u.v. 11/10/2020).

29. Within the large scale of publications in this field I will only name two: Beatrice von Bismarck *et al.*, *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, Berlin-New York 2012; Barbara Gronau *et al.* (edited by), *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*, cit.

30. Cf., for example, Marcus Boon – Gabriel Levine (edited by), *Practice*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London-Cambridge (MA) 2018, pp. 12-14.

31. Cf., for example, Lucy Cotter (edited by), *Reclaiming Artistic Research*, Hatje Cantz, Berlin 2019.

32. Cf. Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, Thames & Hudson, London 2018, pp. 17-33.

33. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Id., *Suspense*, edited by Marcus Weisbeck and Ursula Blickle Stiftung, JRP Ringier, Zürich 2008, pp. 5-11. Here he asks: «But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principals, a choreographic object, without the body?» (*ivi*, p. 5).

34. Bruno Latour, *Von der "Realpolitik" zur "Dingpolitik" oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Merve, Berlin 2005, pp.

around a thing, or a public issue, as in ancient rituals, means to negotiate this space, and as such it is not just about creating a community (as in the Greek *choros*), but even more about a «public sphere by performance»³⁵ – or a public sphere by choreography.

But the idea of assembling – and even more of participation – became relevant in the arts as a value in itself during the 2000s. Claire Bishop criticizes the so-called relational art³⁶ for its missing outside. If the relation itself, for example in gathering around an invitation for a soup like in Rikrit Tirjvanija's performances, becomes the center of the “art event”, art gets self-sufficient and lacks any commitment or context, it dis-engages from its mandate to fulfil a function in society³⁷.

In looking briefly at three different examples – from Alexandra Pirici's examination of the relation between body, monument and the public sphere to Eszter Salamon's *Monument Series*, and finally Andrea Geyer's installation work, which she showed at the occasion of an exhibition dealing with the ambivalent history of the Derra de Moroda Dance Archive – I want to re-frame my previous thoughts, and, on a second plane, reflect on the different needs of the artists and their working conditions in- and outside the museum or exhibition.

What's public?

Alexandra Pirici's work is centered around the paradoxes of the ephemeral sculptural monument. Together with Manuel Pelmus', she developed *A immaterial Retrospective* and *Public Collection*, which was first presented at the Venice Biennial in 2013, and then as *Public Collection of Modern Art* at several public museums. It asks for the role of the museum as site of collecting, archiving and presenting art history, which thus also provides a space of social reflection. At a first glance, *Public Collection* seems to be a sort of re-enactment: the performers actualize iconic and less well-known works of art history and re-construct them mimetically, with a well-chosen repertoire of gestures and poses. They re-install monuments of history by dancing, singing, reciting and finally dissolving. If it is about human beings and their interpretation of paintings, sculpture, songs and texts, monuments, gestures and acts, this operation alludes at the same time to the iconographic, to the social and to the personal level of memories and their interweaving. Since history is always also embodied history, be it in the traces of the logocentric archives, or in the repertoire of gestures and acts³⁸.

But Pirici denies the notion of re-enactment of already existing images, situations or objects and rather speaks of enactment as a process of producing a reality through acting³⁹. The idea behind is

10-11.

35. Bojana Cvejić – Ana Vujanović, *Public Sphere by Performance*, B-Books, Berlin 2015².

36. Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, cit.

37. Cf. Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Autumn 2004, pp. 51-79: pp. 62-63.

38. Cf. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, cit., pp. 1-33.

39. Cf. Linda Peitz, *Kunst ist niemals autonom*, Performance-Künstlerin Pirici im Interview, 3/10/2017, online:

to interpret the sculptures, paintings or monuments anew, to reduce them, and actualize them, disturbing their history and their symbolic value, to alienate them⁴⁰. What is behind it, is a strong anti-monumental gesture, maybe not surprising for someone coming from a country, whose past has not yet been thoroughly investigated, whose art history has been neglected – and whose actual state is still in flux.

This lightness of the anti-monumental also comes into account when she instructs the performers to re-install Richard Serra's *Tilted Arc* on a public square. With the soft material of moving bodies, the question of scale comes back to a human level. Movement here comes into being in its double sense of moving bodies and the political movement. The Greek notion of *choros* does not only signify the round place, where the choreography is performed, but also the ritual itself. This designates the idea of the community, which is performed in these choreographies, and respectively they ask how the structure of the public is choreographed.

One could describe it as an almost ethnographic gaze, with which Pirici approaches her work. The different histories and practices are arranged in a way, which enables the transformation of the visual art work into a performative and ephemeral artwork, which intermingles specific regional contexts with historical reformulation and actual references. The fieldwork which precedes any of Pirici's works, is based on a deep interest in the becoming and questioning of a seemingly given status quo.

Monuments? Heritage? Practices!

Eszter Salamon's *Monument Series* starts at a different point of origin.

In 2014 she started to work on a series of pieces around the notion of the monument. Her practice is centered around rewriting and speculation about dance histories, in which the borders between the document and the fictional get blurred. Salamon speaks of this practice as «re-thinking the monument» and «re-hallucinating history»⁴¹. Thus, she succeeds to touch at similar questions, for instance issues of cultural heritage like Pirici but does this on a quite different level. In *Lores and Praxes (rituals of transformation)*⁴², performers from four continents engage in a performative transformation of war

<https://www.monopol-magazin.de/alexandra-pirici-interview-delicate-instruments-of-engagement> (accessed 11/10/2020).

40. A similar step is taken by Pirici's work addressing the Greek *Parthenon Marbles*: the Parthenon sculptures, which had its origins at the top of the Athenian Acropolis and were dedicated to the goddess Athenae, are today still displayed at the British Museum and are discussed in the wider debate on restitution. The performance re-enacts their poses and mostly takes place outside on the ancient places, where the monument was situated. With this, Pirici accentuates the fact that these gestures and movements were once performed by human beings in a certain historical situation and contributed to a collective history and memory. By epistemic imperialism, economic developments and ideologically based cultural supremacy the statues have been displaced from their original context. Issues of the monuments' history and discourses around historical memory, embodied histories and narratives are addressed as a public issue during the performance and in the research preceding the performance itself.

41. <https://esztersalomon.net/About> (accessed 15/5/2020).

42. This second part was preceded by *Monument 0: Haunted by Wars (1913-2013)*, a danse macabre reflecting on the

dances and dances of resistance, which was displayed in the spaces of a new exhibition site in a former factory in Berlin-Neukölln. Entering the gallery and walking around in the large spaces on two levels, and looking at the strange and alienating dances, which are performed amongst the audience members in smaller or larger groups, I feel helpless and confused, because what I see, I would probably describe as the politically incorrect citation of a non-existing African dance mixed with whatever other non-recognizable styles of other ethnicities.

Movement is a way of incorporating the world around us. And if the globalized world becomes more and more confusing and disturbing, this might be the outcome. The movements and expressions are not learned in a traditional way, since they do not belong to contemporary dance education. They get layered and defamiliarized several times, so that, in the end, the question arises: what is foreign, what is fictional? How do movements trace their own migration history? Beyond any legitimating academic archival research, the dancers had collected and researched the movement material on the internet and combined it with contemporary forms of Hip Hop and other dances. At first sight, this might seem illegitimate but maybe this illegitimate proceeding is the only way to deal with this situation.

As Pirici, Salamon also deals with the notion of the monument. Since the topic of war is at the centre here and at the same time already quite far from the issues of contemporary dance⁴³, the aspects of a hybrid dance culture ask the question: «What could a contemporary war dance look like?». This sampled movement material seems to highlight a kind of heritage, which does not belong to the canon, it reverses the art-historical categories of local and foreign, which are put into question not only by a difference of written, logocentric archive and practically performed repertoires⁴⁴. Dealing with dance heritage on a different level, not within a pre-established canon of choreographies that have been part of the European avant-garde, but with a non-existing fiction raises a lot of ambivalences. As such the performance creates an ambiguous in-between zone of physical presence and imagination, in which the historical, personal and fictional mingle and produce «a collective fabric of sensitive and reflexive empathy»⁴⁵. Finally, it forces us to think of each one's own multiplicity, which connects different levels of knowledge in a constant flow. Accentuating the meaning of "lores", which signifies as much as dynamic, practical knowledge of societies and is still present in the word folk-lore, it serves a complement to practice as site of research and a denial to create just representational knowledge⁴⁶.

relations between choreography and history and the traces of the other avantgardes modernity has erased.

43. The only exception is an exhibition organized by Bojana Cvejić and Cosmas Costinaş, taking place at the Musée de la danse in Rennes in 2016. Cf. *RECOMMENDATION / DANSE-GUERRE*, exhibition curated by Bojana Cvejić and Cosmin Costinaş / Musée de la danse, Rennes, online: <http://www.newsletters.tkh-generator.net/node/205> (accessed 15/5/2020). And one could further think about the integrated hip-hop styles and their format of the battle.

44. Cf. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, cit., pp. 1-33.

45. *MONUMENT 0.4: Lores & Praxes (rituals of transformation)*, online: <https://esztersalomon.net/MONUMENT-0-4> (accessed 15/5/2020).

46. Cf. Seloua Luste Boulbina, *Tanz mit Sprengkraft. Eszter Salamon geht Volkstänzen und verborgenem Wissen auf die Spur*, online: <http://magazinimaugust.de/2017/01/12/eszter-salomon-tanz-mit-sprengkraft/> (accessed 11/10/2020).

As stated for Pirici's work, I would also, in Salamon's approach, see a kind of ethnographic touch, ethnographic in a sense of dealing with "lores" and practices on a level of «thick description»⁴⁷.

Contextualize!

As my last example, I want to discuss the archive inspired work of visual artist Andrea Geyer.

Her installation work, *Truly Spun Never*, was presented within the exhibition *Art – Music – Dance – Staging the Derra de Morroda Dance Archives* in 2016 at the Museum der Moderne in Salzburg. Within the video-installation she confronts the spoken language and the language of dance by juxtaposing quotes from Paul Celan, Mary Wigman, Rudolf von Laban, Joseph Goebbels, Fritz Böhm to the videos of six dancers training different forms of spins – a seemingly abstract movement vocabulary. The investigation concentrates on the origins of modern dance in Europe from the 1910s to the 1930s⁴⁸ and especially focuses on Germany, the birthplace of *Ausdruckstanz* and the parallel rise of National Socialism. On the one hand, *Ausdruckstanz* was categorized as degenerate art, on the other hand, dance was misused, for example by Rudolf von Laban, notable as one of the pioneers of modern dance in Europe, who controlled dance throughout Germany as part of Joseph Goebbels' ministry of propaganda. At the same time, he insisted (comparable to others) that dance should be beyond the grasp of politics.

Between the quotes of the dancers there is the figure of the critic, oscillating between a reflection on dance as a form, its potentials and shortcomings, and a contemplative reading of poems by Paul Celan, who is cited as a witness to 1930s Europe. «Through the multilayered interactions of movement and language, *Truly Spun Never* maps the terrain in which cultural expression gets infiltrated by ideological violence»⁴⁹ and asks for the motivation to dance as well as for the social implications of dance, for dance and its legacies. Asking for the problematic relationships between culture and ideology, between expression and ethics, between a body and politics...

As much as I appreciate Geyer's work for its contextualization, at the same time it seems to contain a trap: it refers to the just before mentioned gap between dance and language. Especially within the reading figure of the critic, the "critical" aspect is once more reserved to language. As if dance were *per se* to be infiltrated by an uncritical, unconscious perspective. At the same time, it is exactly that ambiguous in-between-ness, this undecidability, that makes dance so productive in its reception. Whereas the both previous examples do not use language to contextualize their work, they nevertheless arrive at delivering

47. Clifford Geertz, *Thick Description. Toward an Interpretive. Theory of Culture*, in Id., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, Basic Books, New York 1973, pp. 3-30.

48. Cf. *Truly Spun Never*, online: http://www.andreageyer.info/projects/truly_spun_never/tsn.html (accessed 15/5/2020).

49. *Ibidem*.

a relational setting, which makes the audience aware of the implications of histories and its duties⁵⁰. Even if the way of conceding a specific amalgamation of knowledges to the practice of dance seems not to be fully accepted in the visual art world, the paradox of demanding for contextualization on the one hand and on the other of acknowledging the implicit knowledge in dance itself lies in the framing by the institution.

Requesting the institution

The dilemma of the institutions could be described following art historian David Joselit: «In the age of globalization and digitalization artistic formats are constantly changing». Under terms of remediation and circulation of images, of communication the importance of networking is constantly emphasized in generating visual data and new formats. As such art works arise from building situational dynamics and movement patterns of future users⁵¹. Institutions matter in such constitutional processes: they contribute to create a foundation, a vertical structure, on which something else can be build. They create an objectifying hierarchy of values, which again enables schools and specific styles to emerge, which often were emptied out after a certain time. This was the point for the emergence of 1970s institutional critique⁵².

Today we see creative environments of entrepreneurs, flat hierarchies with independent individuals – mobile, flexible, international. Within these so called *Liquid Modernities*⁵³, they seem as singular floating points within an instable network, always at the border of evaporation. As such they demonstrate their vulnerability, their instability, or volatility, which is granted by the ongoing competition of the singular actors in this field. Only a temporary common goal ties them together for a short time. Hence it seems not for nothing that the independent curator has become the emblematic figure of entrepreneurship. Utopia and imagination are not allowed for within this logic of realism, neither values or identity politics. But without the contemporary, which is not thinkable without a relation to the historic, no future is imaginable.

50. One could criticize the general fetish of the singular artwork, which is presented without its social or political context, and along with that the valuation of experience instead of interpretations. It seems as if the institution would reject the mandate of mediation and the pedagogic, which is necessary to unfold a critical position. Cf. Lara Perry, “A Good Time to Be a Women”? *Women Artists, Feminism and Tate Modern*, in Angela Dimitrakaki – Lara Perry (edited by), *Politics in a Glass Case. Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool University Press, Liverpool 2015, pp. 31-47. On the other hand, one could argue as well that in the last years a lot has been done in this field. Especially within *Documenta 12* (2007) Carmen Mörsch has been an investigator in these issues, and in dance a lot of initiatives have been developed or lately established.

51. Cf. the blurb of David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2013.

52. Cf. Pascal Gielen, *Imagining Culture in a Flat Wet World*, in Biljana Tanurovska Kjulavkovski et al. (edited by), *Modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, Lokomotiva, Skopje 2018, pp. 15-33: p. 18.

53. Zygmunt Baumann, cited *ivi*, p. 23.

From there the idea of an ecology of practices⁵⁴ seems so important and the origin of many new formats. *Practice*, which in Greek philosophy and later with Hannah Arendt was described in opposition to *poiesis*, which aims at a certain telos or product, has its goal in itself as an action performed in public, the *vita activa*. To prepare for the public it needs contemplation as a fundament: private life, or *oikos*. But the ecologies of practice as «a social technology of belonging»⁵⁵ do not serve as a solipsistic withdrawal to the studio, rather they function as a shared and public action, which aims at a change – a change in being together – and this idea of change is what differentiates collective practices from networking structures and sharing economies.

In this regard, practice can be understood as time for experiment, and artistic research as withdrawal from regular performance production, beyond commodification. Practice means a break within the alienated production processes (it is not about creation and creativity!) and therefore can be a site of resistance – it escapes the omnipresent logic of art-projects and enables a form of continuity, which otherwise rests fragmented and dispersed. Ecologies of practice, in which each element is depending on the others, are sites of sharing and negotiating knowledge to formulate a demand for the transformation of social life or another understanding of research.

And that would enable to open up to the issues of urban communities, to invite them, to mediate, to exchange and to learn from them – to engage and to create value beyond the economies. Choreography in that field could contribute to develop formats, which enable us to create an architecture, in which encounters become places of hospitality, based on different forms of knowledge. That becomes perceivable in the works of all three artists above. The challenge for those research- or practice-based formats is thus to create a collective instead of a network, to create one's own open structures, and escape the logic of the product-based economies of actual art funding. Finally, that would also include different ethics of curating – a diverse curatorial activism⁵⁶. It would ask how and with which means to fight for modes of production, that would allow for the structures we want to work in. If institutions like the museum could consider also the needs of the dancer's communities, maybe they would (re)gain another relevance in that field. Maybe they would become workshops or laboratories of the future, as it is formulated in some campaigns – but finally that will most probably remain a utopia⁵⁷.

54. Here I refer to a research project initiated by Silke Bake, Alice Chauchat, Bettina Knaup and Sigmar Zacharias at the Tanzfabrik Berlin in 2016. Cf. *Studio 13: ecologies of practice*, online: <https://www.tanzfabrik-berlin.de/en/events/514> (accessed 15/5/2020).

55. Brian Massumi, quoted in Isabelle Stengers, *Introductory Notes on an Ecology of Practices*, in «Cultural Studies Review», vol. XI, n. 1, *Desecration*, 2005, pp. 183-196: p. 186. Practice here is not thought in opposition to theory, because also theory can be a practice.

56. Cf. Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, cit., pp. 17-33.

57. This thought of the Museum as laboratory has been formulated by curator Clémentine Deliss in her recent publication *The Metabolic Museum*, in which she describes her finally failing attempt to transform the Weltkulturenmuseum at Frankfurt am Main into a living institution. In her *Manifesto for the Post-Ethnographic Museum* she mentions four columns her approach was based on: domestic research, remediation over time, curating neighbourhoods and the Museum-University. Cf. Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Hatje Cantz, Berlin 2020, pp. 12 ss.

P.S.

In this actual state of emergency, fostered by the commandments of the COVID19-crisis, the question arises how to create value in a situation, where we are all missing the social dynamics of those above described situations of negotiation, proximity and exchange. This would also be a challenge to the question of format.

Lisa Beisswanger*

Merce Cunningham's *Event #32*. A Modularized Contribution to the History of Dance in Museums

31 dicembre 2020, pp. 265-282

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11857>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo articolo dà un contributo alla storia della danza nei musei. Offrendo un'analisi a più livelli (o modulare) di *Event #32* di Merce Cunningham (Walker Art Center, Minneapolis, 1972), l'articolo fa luce sui seguenti interrogativi: cosa ha portato all'avvicinamento della danza ai musei negli anni Settanta? Quali sono state le implicazioni per le arti, gli artisti, le istituzioni e il pubblico? Quale può essere la duratura eredità di questo avvicinamento? Piuttosto che evidenziare le differenze ontologiche tra danza e musei, l'articolo si concentra sulle loro connessioni produttive, offrendo così una nuova prospettiva. Lavorando su materiale d'archivio, l'articolo rivela il ruolo notevole che Merce Cunningham e il Walker Art Center hanno svolto nel preparare la strada per la messa in scena della danza nei musei così come la vediamo oggi.

This article contributes to the history of dance in museums. Offering a multilevel (or: modularized) analysis of Merce Cunningham's *Event #32* at the Walker Art Center, Minneapolis, in 1972, the article sheds light on questions such as: What led to the approximation of dance and museums in the 1970s? What were the implications for the arts, artists, institutions, and audiences? What may be its lasting legacies? Instead of highlighting the ontological differences between dance and museums, the article focuses on their productive intersections, thus offering a fresh perspective. In working from archive material, it reveals the remarkable roles Merce Cunningham and the Walker Art Center played in paving the way for the staging of dance in museums as we see it today.

* Technische Universität Darmstadt, Deutschland.

Lisa Beisswanger

Merce Cunningham's *Event #32*. A Modularized Contribution to the History of Dance in Museums

With dance gaining visibility in art museums around the world, it may come as a surprise, that the history of dance in museums has not yet received much scholarly attention. In fact, most of today's writing devoted to dance in museums focuses on very recent examples and, if at all, merely mentions some historical "predecessors"¹. A partial exception being Claire Bishop's essay *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum*, in which she sketches three historical waves of dance in museums, the third of which is in the present².

This essay aims to make a more in-depth contribution to the history of dance in museums by examining one historical performance, *Event #32*, by Merce Cunningham and his Dance Company (MCDC) at the Walker Art Center, Minneapolis in 1972³. According to Bishop's model, it was part of the second wave of dance in museums in the early 1970s. Dance critic Sally Banes even claimed that «by the late sixties, galleries and museums had become the most common venue for post-modern dance performance»⁴. Leafing through archival documents of major US museums like the MoMA or the Whitney Museum confirms an increased interest in dance from these institutions in this era⁵.

Event #32 was by no means the first dance performance in a museum but there are many good reasons to choose it as an example here. Firstly, Merce Cunningham plays a central role in dance history

1. Cf. Mark Franko – André Lepecki, *Editor's Note. Dance in the Museum*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, n. 46, 2014, p. 1.

2. Bishop defines a first, second, and third wave in the 1930s and 1940s, in the 1960s and 1970s, and today. Cf. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 63. A "proto-wave" around 1900 should be added here when dancers like Mata Hari and Isadora Duncan made occasional museum appearances. Cf. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, 2. erweiterte Auflage, Rombach, Freiburg 2013, pp. 84 ss.

3. This essay is based on a chapter from my Ph.D dissertation in Art History which will be published in Summer 2021 under the following title: *Performance on Display – Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum (Performance on Display – On the History of Living Art in Museums)*. I thank Tristan Hickey for smoothing out some of my bumpy English wording in this article.

4. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1987, p. xviii.

5. For example, from 1968 the Whitney Museum hosted contemporary music and dance in its *Composers' Showcase* series. MoMA started a series called *Summergarden* in 1971, which also presented music and/or dance in the museum's sculpture garden.

and was among the most frequent collaborators to museums from the field of dance⁶. Secondly, the Walker Art Center looks back on a remarkable history with respect to the performing arts in general and dance in particular, and yet it has received far less attention than its powerful fellow institutions in New York. Moreover too, the performance has been fairly well documented so that this study can draw from a range of photographic and video sources as well as documents from the museum's archive⁷. The artist's perspective is accessible through numerous published statements and interviews as well as the publications of MCDC-archivist David Vaughan⁸.

An important source on Cunningham's *Events* has been compiled by art historian Hiroko Ikegami who shed light on this hitherto neglected part of Cunningham's work on the occasion of a major Cunningham retrospective at the Walker and the Museum of Contemporary Art, Chicago, in 2017⁹. Dance scholar Carrie Noland recently published an insightful monograph on Cunningham, partly drawing from earlier work, where she discussed Cunningham's *Events* as a way to navigate the tension field between avant-garde innovation and legacy building¹⁰.

I will be less concerned with modes of archiving and collecting dance than with exhibiting dance in museums via public programming, although both aspects are closely intertwined. Following Claire Bishop, who frames Cunningham's *Events* as a «blueprint for dance within galleries»¹¹, I read *Event #32* as an exemplary museum dance event from its era.

But what exactly made *Events* a "blueprint" and Cunningham's style so compatible with museums? Sally Banes suggested it was the visual artist's growing fascination with dance in the 1960s which conversely lead to a situation when «dance events fit both aesthetically and practically into the programming of museums and art festivals»¹². While this seems valid, further aspects remain to be discussed, for instance, what it was that motivated these collaborations and in what ways they challenged artists, institutions, and audiences.

«What is dance doing *for* the museum» and «what is the museum doing *to* dance?»¹³ Mark Franko

6. The Walker Art Center alone lists a total of nine residencies, three commissions, and seventeen other engagements during Cunningham's lifetime. Cf. *Walker Art Center and Museum of Contemporary Art Chicago Copresent "Merce Cunningham: Common Time" the Largest Survey of the Artist and his Multidisciplinary Collaborations Ever Mounted*, 21/9/2016, online: <https://walkerart.org/press-releases/2016/walker-art-center-and-museum-of-contemporary> (accessed 9/6/2020).

7. I would like to deeply thank the Walker Art Center's archivist Jill Vuchetich for her generous support and James Klosty for trusting me to use his photograph for this essay.

8. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, edited by Melissa Harris, Aperture, New York 1997.

9. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement. The Merce Cunningham Dance Company's "Events"*, in Fionn Meade – Joan Rothfuss (edited by), *Merce Cunningham. Common Time*, Walker Art Center, Minneapolis 2017, pp. 73-88.

10. Cf. Carrie Noland, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the "Legacy Plan"*, in «Dance Research Journal», n. 45, 2013, pp. 85-121; Carrie Noland, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, The University of Chicago Press, Chicago 2019.

11. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», n. 62, 2018, p. 28.

12. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, cit., p. xviii.

13. Mark Franko – André Lepecki, *Editor's Note*, cit., p. 1. Emphasis by the author.

and André Lepecki ask somewhat provocatively in their introduction to the 2014 DRJ-special issue on *Dance in the Museum*. Rather than questioning the power economies inherent in relationships between artists and institutions, I will focus on their productive moments and ask: what led to the approximation of dance and museums? How did dance react to the visual arts and the museum space and vice versa? What were the implications for the arts, artists, institutions, and the public? And what may be the lasting legacies?

This paper takes the shape of six coexisting modules, a nod to Cunningham's choreographic vocabulary, opening up a variety of perspectives: Module #1 introduces *Event #32*; Module #2 focusses on the Walker Art Center and its institutional and architectural history with the performing arts; Module #3 reveals the performance's organizational framework and some of the friction points between the dance and museum worlds; Module #4 considers the event's funding; Module #5 sheds light on Merce Cunningham's *Events*; and, finally, Module #6 locates the *Event*-format within Cunningham's artistic practice, highlighting moments of compatibility with the museum. In conclusion, these modules will contribute to the bigger picture of dance in museums as a phenomenon of the 1970s.

Module #1: *Event #32* – A Partial Reconstruction Based on Archival Material

Event #32 was the closing event of a week-long residency of the MCDC at the Walker Art Center. The piece, which was performed on the evening of March 12, 1972, by Merce Cunningham and nine dancers from his company, extended from the museum's lobby into three adjoining galleries on the ground and first floors of the museum¹⁴. It lasted roughly one and a half hours and was accompanied by live-music from avant-garde musicians John Cage, Gordon Mumma, and David Tudor.

Three black-and-white photographs by James Klosty give a good first impression of the performance's context. They show how the performance shared the space of three different exhibitions, which other than displaying work by living artists had no substantial connection to one another. As we will see later on, all gallery spaces, albeit varying from spacious to intimate, were white and windowless and lit by spotlights mounted on a white concrete ceiling.

The first photograph is a view of Gallery 1 in which three dancers in casual training clothes enter the gallery space from the right in synchronous gait (fig. 1). They face a white semi-spherical structure, a *Fibonacci Igloo* by Mario Merz, the centerpiece of a solo exhibition by the artist¹⁵. Merce Cunningham

14. The names of the dancers, according to a program leaflet, were Carolyn Brown, Ulysses Dove, Douglas Dunn, Meg Harper, Nanette Hassall, Susana Hayman-Chaffey, Kris Komar, Sandra Neels, and Valda Setterfield. Cf. the program of the MCDC dated 9/3/1972 and preserved in the Walker Art Center Archive, Performing Arts Coordinator: Suzanne Weil, Merce Cunningham and Dance Company Residency 1971-1972 (from now on: A-WAC), Folder 2.

15. The work is adorned with glowing neon numbers of the Fibonacci Series, which also transgressed the gallery space and



Fig. 1: Merce Cunningham: *Event #32*, performed by Merce Cunningham and Dance Company, Walker Art Center, Minneapolis, March 12, 1972. Artwork: Mario Merz: Fibonacci Igloo, 1972. Photograph: © James Klosty.

is pictured to the left of the igloo, immersed in a solo. Somewhat further back, a man, likely John Cage, sits at a small table. At the bottom and on the left of the picture a fair number of spectators sit on the floor or lean against walls, watching with concentration.

The second photograph captures two dancers in Gallery 2, lying under an extensive installation of rough wooden planks that are suspended from the ceiling by a v-shaped arrangement of ropes. It is striking how the dancers blend into the space between the installation and the white concrete floor, their resting bodies tracing the horizontal alignment of the planks in space, corresponding to their mass and weight pulled down by gravity. The installation is a work by Philip Ogle and was part of the group exhibition *Introduction: 7 Young Artists*, presenting work by post-minimalist sculptors from the Minneapolis region.

The third photograph reveals the more intimate setting of Gallery 3, where a retrospective by photographer Bill Brandt¹⁶ is on display. In front of a series of black and white nudes, two female

“moved” through the museum.

16. Hermann Wilhelm (Bill) Brandt (1904-1983) was influenced by the surrealist photography of Man Ray, which is evident in the high degree of abstraction and the play of light and shadow in his nude photography.

dancers are captured in ballet poses, bending their legs in a *plié* and holding their arms up in the third position, their light and dark clothing corresponding with the black and white bodies on the photographs.

The video footage gives a better idea of the choreography¹⁷. As opposed to the carefully composed photographs, the video's aesthetic is rough. The camera constantly zooms in and out and jumps back and forth between the galleries. Several times the heads and bodies of other spectators obstruct the camera's eye, which testifies to a fragmented viewing-experience.

The first scene of the video captures the dancers entering Gallery 1, some stopping, others pacing from one gallery to the other, passing through the crowds. No discernible pattern guides their routes, yet, they move fast and with an earnest determination, with expressionless faces. Such a "neutral" posture, in addition to frequent changes in speed and dynamic, characterizes the entire choreography.

As the choreography unfolds, solos, duets, and group scenes either alternate, or take place simultaneously. There is, for example, a *pas de deux* by Carolyn Brown and Ulysses Dove in Gallery 3. In the beginning, Dove moves and crawls around the floor while Brown circles around him, climbing over his arms and legs. Then, Dove stands upright, and Brown, facing him, makes several slow bows, which he follows with his eyes. Suddenly, she jumps into his arms, holding on to his shoulders, legs straddled, upper body bent backward, until, a few seconds later, she abruptly jumps back to the floor. Now, the roles change: Brown stands still while Dove makes several jumps in front of her. Later, in Gallery 1, Merce Cunningham circles Mario Merz' *Fibonacci Igloo* by slowly assuming and dissolving his poses. For example, he stops on one leg, bends the other knee upwards in front of his body, leans over, and takes a step. In similarly controlled movement-sequences, he goes from standing to kneeling to laying down, arms and legs upwards, sideways or down, resting in every position for a short moment before moving on to the next.

Highly concentrated scenes like these are juxtaposed with animated group scenes. At one point in Gallery 2, several dancers motion back and forth, measuring the space with rapid steps and jumps. Others meanwhile stand still and wait for an invisible cue to take their turn at similar jumping routines. Later, all dancers position themselves in front of the Philip Ogle installation. Opening and closing their legs and arms in a rhythm reminiscent of creatures underwater they create brief moments in which their poses seem to take up the directions of the ropes in space. In yet another group scene, all dancers gather in a circle and wrap their arms around each other's shoulders, leaning slightly inwards. By creating this formation next to an installation of large upright plexiglass tubes, they seem to reference the circular shape of this very installation. After a brief moment of stillness however, the dancers break away from

17. This video recording is kept in the Walker Art Center Archive (12/3/1972, N.N., MCDC, *Event #32*, Walker Art Center, Minneapolis, b/w, sound, 31:19 min, digital copy). According to Jill Vuchetich, it was shot by a museum employee. The author was given access to this video via a private viewing link.

this formation and begin other scenes elsewhere.

All of these scenes seem to be connected in a kinetic concatenation, but their structuring principle remains unclear. As soon as a pattern begins to materialize, a change occurs so that no comprehensible narrative can unfold. The same motif applies to individual movements that appear mechanical and without flow. Floor contact, creeping movements, and dragged feet underline the dancer's body weight. All movements are executed with great precision, any expressive gestures are avoided. The movement repertoire is based on classical ballet but broken up by everyday movements, such as relaxed walking or elements reminiscent of gymnastics or yoga.

Finally, the video captures the music of the performance. There are non-rhythmic horn tones produced by Gordon Mumma, merging with incoherent "diarylike prose"¹⁸ read by John Cage in a monotone voice. Meanwhile, an electronic soundscape, by David Tudor, unfolds, swelling and fading with industrially pulsating noises, buzzing, and feedback. The incoherency of this sound construction highlights the dancers' disassociation who seem to ignore the music completely. Just as for the soundscape, so too for the visual artwork. Despite the dancer's spatial proximity to the visual art, they never interact with it, nor do they even seem to take notice of its presence.

Despite the lack of a readable narrative, or, perhaps, because of it, the encounter between dance, music, and visual art evokes connections on an associative level. The overall choreography, therefore, appears to blend in naturally with its museum environment and to stand out at the same time, calling attention to the nature and design of the museum space.

Module #2: The History of the Walker Art Center and its Relationship to the Performing Arts

Like many art museums in the United States, the Walker started as a private foundation, in 1879¹⁹. Its first dedicated museum building, erected in 1927, complied with the museum standards of the time and, therefore, was clearly not designed to host performing arts events. Behind a playful (and orientalist) Neo-Moorish façade an open lobby welcomed the visitors. A grand staircase led up to the main floor, where mostly 19th Century French paintings were displayed in a linear sequence of galleries. On the ground floor sculptures and applied artworks from different ages and continents were on display.

During the New Deal era, the Walker went through major changes. In 1940, with support from the Works Progress Administration's Federal Art Project, the Walker was transformed into a Community Art Center. Breaking with the former bourgeois grandeur, the new focus was on education and

18. Some of these passages have been published in John Cage, *M. Writings '67-'72*, Wesleyan University Press, Middletown 1973.

19. It was founded as Walker Art Gallery by Lumber Baron Thomas B. Walker (1840-1928).

community engagement. The programming was considerably dynamized through temporary exhibitions, educational programs, and new collection principles championing not French but contemporary American art. In 1944 a radical makeover of the museum's façade into a plain modernist cube reflected this development. With this orientation towards the contemporary and the temporal, it is hardly surprising that this was also the time when the first dance events and concerts, mostly by local artists, took place at the museum. In lack of a theater stage, the lobby and a courtyard were used for such events²⁰. A likely incentive (or at least inspiration) for such events were the activities of the Federal Dance Project, which perpetuated the popularity of Modern Dance in the United States in this era²¹.

With events becoming ever more frequent, in 1953 the Walker took a step towards professionalizing what today is called "public programming" by founding the so-called Center Arts Council (CAC). This volunteer committee was responsible for organizing performing arts events and film screenings. Its activities increased considerably when in 1963 the Tyrone Guthrie Theater was erected on the land right next to the Walker. Formally two independent institutions, both collaborated closely and the Walker was able at times to use the Guthrie's stage rent-free. This opened up new possibilities for performing arts events and for a few years, the Walker even had its own opera company²². Among the notable dance events from this time was Merce Cunningham's first performance in Minnesota in 1963 and a commissioned work by Alwin Nikolais in 1965²³.

The Walker entered into yet another era when in 1969 the old building was demolished to be rebuilt in the shape of a cubic tower-like structure designed by architect Edward Larrabee Barnes. Barnes' concept replaced the former linearity of exhibition spaces with differently shaped and sized galleries winding helically around a core of stairs and elevators²⁴. This decentral, modular, and flexible design was intended to be able to display the greatest possible variety of artworks. According to museum director Martin Friedman, these extremely versatile spaces were a direct reaction to the visual arts' moving beyond their frames and pedestals at the time²⁵. Barnes thought of the building itself as a «pedestal» for art and chose a discreet «white on white» aesthetic for its interiors, where individual

20. The first dance event at the Walker was a *Spring Dance Festival* by choreographer Gertrude Lippincott in 1940. Cf. Joan Rothfuss – Elizabeth Carpenter (edited by), *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole*. Walker Art Center Collections, Walker Art Center, Minneapolis 2005, p. 32.

21. Cf. Samantha Schmeer, *Dance and the New Deal*, in «Proceedings of GREAT Day», vol. MMXIX, Article 11, 2020, pp. 111-115.

22. The Center Opera Company was founded in 1963 with the support of the Rockefeller Foundation and focused on avant-garde opera. It later became the Minnesota Opera.

23. Cf. Joan Rothfuss – Elizabeth Carpenter (edited by), *Bits & Pieces*, cit., p. 31. Cunningham's performance was organized by the CAC but took place at a place called The Woman's Club. Nikolais' work *Vaudeville of the Elements* was presented at the Guthrie Theater.

24. The design combined the concepts of Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum and Marcel Breuer's Whitney Museum in New York. Barnes, who lived in New York, had studied with Breuer at Harvard.

25. Cf. *Works for New Spaces (1971)*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=4ByNPuUNtRQ>, min. from 00:00:45 to 00:02:10 (accessed 27/10/2020). In pointing out that the new museum met the artist's wish for "raw space", Friedman also highlighted the spatial parallels of the museum to industrial studio lofts (Cf. *ibidem*).

artworks were to be experienced «in space»²⁶. Highlighted by Barnes and Friedman as a positive quality, this intentionally “neutral” atmosphere is likewise reminiscent of the concept of the white cube which Brian O’Doherty would criticize some years later for its commodifying sterility²⁷ and the concept of theatricality as coined by Michael Fried with respect to minimal art²⁸. The new Walker building was theatrical also in a very literal sense: it included a small stage and a screening room and shared its lobby with the adjacent Guthrie Theater.

In 1970 the Walker created a regular department for performing arts, probably the first of its kind in any museum. Suzanne Weil, a former member of the CAC, became its first director²⁹. During the two-year closing period of the museum’s rebuilding, she programmed events all around the city. For the reopening Weil hosted a residency by the Judson Dance collective Grand Union, setting the tone for her commitment to avant-garde dance in the following years³⁰. She cross-financed such experimental performances with popular pop and rock concerts³¹ but was ever careful not to “sell-out” and stick with the traditional priorities of the museum, as she «felt always very strongly that the music and performing arts had to be in line with what the museum did on the walls and on the floor»³². From today’s view, this navigating between the popular and the avant-garde seems as typical for public programming in museums as the ongoing clear prioritization of the visual arts.

Module #3: The Organizational Framework of the MCDC Residency

The spontaneous and “natural” impression of *Event #32* may conceal the meticulous planning which predated the residency. It started about nine months earlier with a mutually signed agreement between the Walker and the Cunningham Dance Foundation, the institutional backbone of the MCDC. The document sets a rough time frame for the residency as well as the company’s fee³³. It refers to the

26. Edward Larrabee Barnes – Mildred S. Friedman, *Walker Art Center 1971*, in «Design Quarterly», n. 81, 1971, pp. 1-22: p. 11.

27. Cf. Brian O’Doherty – Thomas McEvillery, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley 1999.

28. Fried lamented a tendency towards the theatrical in what he called «literalist art», by which he meant the presence of objects in space instead of a timeless (modernist) presentness which he championed. Cf. Michael Fried, *Art and Objecthood (1967)*, in Gregory Battcock (edited by), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York 1968, pp. 116-147.

29. She remained with the Walker until 1976, moving on to become the director of the *Dance Program* at the National Endowment for the Arts, one of the most powerful positions in the US-American dance world.

30. Among the choreographers and companies booked by Suzanne Weil for residencies were: Dance Theater of Harlem, Trisha Brown, James Cunningham, Laura Dean, Murray Louis, Pilobolus Dance Theatre, Yvonne Rainer, Valda Setterfield/David Gordon/Douglas Dunn, and Twyla Tharp. Cf. Joan Rothfuss – Elizabeth Carpenter (edited by), *Bits & Pieces*, cit., p. 36.

31. Of bands like Led Zeppelin, The Who, or Frank Zappa (all in 1969). Cf. Suzanne Weil, *In the Beginning. Recollections from the Walker’s First Performing Arts Coordinator*, in *ivi*, p. 33.

32. *Suzanne Weil in Conversation with Philip Bither*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=-DjJEYu-bJk>, min. 00:14:00 (accessed 26/10/2020).

33. Cf. the agreement, dated 7/5/1971, signed by Jean Rigg and Suzanne Weil, preserved in A-WAC, Folder 1.

Walker as «local sponsor» and mentions the co-financing through the National Endowment for the Art's Coordinated Residency Touring Program³⁴.

A preliminary tour plan reveals that the MCDC's visit to Minneapolis was part of a packed North America tour³⁵. The residency in itself was closely timed, filled with performances, workshops, lectures, and masterclasses on every day of the stay³⁶. The somewhat romanticizing idea of an artist residency as a creative time-out does not apply here. On the contrary, this was a regulated working relationship with clearly defined benefits and requirements for the dancers as well as the museum³⁷. A document titled *Basic Requirements* precisely lists the MCDC's needs, such as stage sizes and flooring conditions, privacy and safety measures, or storage requirements³⁸. The document refers primarily to proscenium stage productions but also gives information for non-proscenium performances, such as *Events*. Here, the regulations for the flooring and backstage rooms are looser but there is an extra focus on safety measures and limitations to repertoire-choices. In this respect, the document is a reminder of a self-evident fact: some stage-oriented choreographies are simply not suited for museum spaces. The hard and smooth museum floors as well as the art objects can pose a risk of injury to dancers and make certain movements like jumps or quick steps unfeasible. Most likely there is a lack of rehearsal and private spaces for performers. Also, of course, the «aesthetic integrity» of a choreography created for a proscenium stage may be compromised.

Not only the dancers had to take risks. The museum, having to guarantee the safety and integrity of the works of art and the public was also faced with challenges. Suzanne Weil recalled later that performances within installed exhibitions, like *Event #32*, were an absolute exception, even at the Walker. She also doubted that combining dance and visual arts by all means created added value³⁹. While this may be a question of taste, there were also serious insurance-related issues. Weil recalled an incident, in which Yvonne Rainer planned a participatory event inside the museum involving bouncy red rubber balls. Threatening to damage the artworks, the event had to be canceled⁴⁰. What is more, evening events such as *Event #32*, which started at 8 pm, exceeded the museum's regular closing times,

34. Cf. *ibidem*.

35. The plan which is kept in the Walker Art Center Archive lists visits to New York and Toronto, several locations in the Midwest of the USA and then in Philadelphia, all in just one month between mid-February to mid-March.

36. A press release from February 21st by which the Walker announced the MCDC residency lists a total of seven different events. Cf. A-WAC, Folder 1, p. 2.

37. This could be an entry point into a discussion of art and labor which is not the focus of this essay.

38. Cf. the information sheet *Basic Requirements* kept in the Walker Art Center Archive. Cf. A-WAC, Folder 1.

39. «We almost never performed in the galleries. [...] nothing turned me off [more than] somebody who came to see me who said [imitating a naïve tone] «Hi, I wanna do a dance among the sculpture». [...] I think once in a while it's appropriate and it works but most of the time it's a gimmick and it's silly» (*Suzanne Weil in Conversation with Philip Bither*, cit., min. 00:14:00 [u.v. 26/10/2020]). In the same conversation Weil implies that she made an exception for Cunningham because she considered him a friend. Cf. *ivi*, min. 00:35:05 (accessed 26/10/2020). Knowing his work, she would have known it was neither improvised nor participatory nor involved objects or other material that may have threatened the art or the audience.

40. Cf. *ivi*, min. 00:33:40 (accessed 26/10/2020).

generating additional operating and personnel costs.

Module #4: The NEA Coordinated Residency Touring Program: A Motor for Dance in Museums

When asked about the special focus on dance in her programming, Suzanne Weil stated:

Those were halcyon days in the dance world. I started to book dance right away because of the Dance Touring Program of the National Endowment for the Arts [...] Of course dance companies don't have homes so they're on the road. They need help getting on the road – number one. Number two they wanted to get away from one-night stands. So you could book for no less than a half week [...] – or for as long as you want. [...] I wasn't any more interested in dance as I was in theater or music or anything but it was so much easier to bring dance⁴¹.

The National Endowment for the Arts (NEA) is the federal agency responsible for funding the arts in the United States⁴². It was founded in 1965 in the middle of the ravaging Cold War to foster the arts and a creative society and thereby help build an image as a cultivated nation. Installing a thoroughly funded Dance Program, the NEA revived the special focus on funding the performing arts and dance from the New Deal years and later⁴³.

Among the many innovations of the NEA was the establishment of artists-in-residence programs as a way of supporting artists and bringing the arts from urban centers to more remote regions. Institutions like schools, universities, theaters, and museums could apply for matching grants⁴⁴ to invite artists and art theorists. The Coordinated Residency Touring Program was the respective initiative in the field of dance⁴⁵. Here the NEA acted as a kind of agency. An annually published program presented all participating companies. It listed their projected and completed performances as well as their terms and conditions, like spatial and technical requirements, rehearsal times, or fees⁴⁶.

The program was extremely successful. After a pilot phase with only four companies touring in Illinois (among them the MCDC)⁴⁷ in 1968, by 1971 there were already 22 participants. By 1976 the

41. *Ivi*, min. 00:16:25 (accessed 26/10/2020).

42. The agency's annual reports are a reliable source to track its changing programs and projects. All of the reports quoted in the following are available online: <https://www.arts.gov/about/annual-reports> (accessed 27/10/2020).

43. Cf. Naima Prevots, *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, Middletown 2012; Sarah Wilbur, *Endangered Strangers. Tracking Competition in US Federal Dance Funding*, in Sherril Dodds (edited by), *The Oxford Handbook of Dance and Competition*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 87-110.

44. This means that at least half of the project costs had to be provided by the receiving institution.

45. More detailed information in National Endowment for the Arts, *Annual Report 1969*, p. 16; National Endowment for the Arts, *Annual Report 1976*, p. 21. The initiative for the program came from the NEA, but it was carried out through the local State Arts Agencies.

46. Cf. *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies*. Years 1974 to 1979 are available online: <http://scua.library.umass.edu/nea/dance-touring-program-directory-of-dance-companies/> (accessed 27/10/2020). In particular, cf. the 1976 program, p. 49.

47. The other three companies were by Alwin Nikolais, Paul Taylor, and Glen Tetley. Cf. National Endowment for the Arts, *Annual Report 1968*, p. 29.

portfolio had grown to 92 companies, and by the late 1970s to well over a hundred. With a budget of three million US-Dollars, the program was the most extensively funded section within the NEA's Dance Program at the time. In respect to museums as receiving institutions the comparison of the programs throughout the 1970s reveals that more and more companies started to indicate museums as possible venues for performances and an increasing number of museums were listed in the tour plans⁴⁸. The NEA, therefore, prides itself today with being responsible for the US-American dance-boom of the 1960s and 1970s⁴⁹. Certainly, its Dance Touring Program was a central motor for the second wave of dance in museums in the United States. Merce Cunningham and his company were at the very center of this development, being among the most extensively NEA-funded artists during the 1970s⁵⁰.

Module #5: A Short History of Merce Cunningham's *Events*

Although *Event #32* may appear to be site-specific, a one-week residency with such a busy schedule would likely have been too short for developing and rehearsing a choreography of this length and complexity. According to Hiroko Ikegami, Cunningham had initially chosen *Canfield* (1969)⁵¹, a repertoire piece with décor and costumes by Robert Morris, as the residency's closing performance, «but for reasons that are unclear they instead danced an *Event*»⁵². The most plausible explanation for this change of mind is related to spatial concerns. According to the museum's files, the Guthrie Theatre was the venue initially discussed, but it turned out unavailable, so the performance was moved to the museum⁵³. It was unthinkable to perform *Canfield* here, since the piece was conceived to be viewed frontally and included a set design far too large for any of the museum's galleries⁵⁴. Only Cunningham-experts would have noticed, however, that *Event #32* consisted mainly of fragments from *Canfield*⁵⁵.

Interestingly Cunningham's very first *Event* was also created for a museum space during the

48. Among them the MCDC, Trisha Brown, Grand Union, Viola Faber, and Twyla Tharp. Within the 1974 program, the keyword "museum" appears only four times, whereas in the 1979 program there are more than sixty mentions. Cf. National Endowment for the Arts, *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies 1974*; National Endowment for the Arts, *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies 1979*.

49. Cf. Douglas C. Sonntag, *Dance*, in Mark Bauerlein (edited by), *National Endowment for the Arts. A History 1965-2008*, with Ellen Grantham, National Endowment for the Arts, Washington, DC 2009, pp. 171-183: p. 182.

50. Adding up all grants that Merce Cunningham and the MCDC received from different NEA-programs during the 1970s amounts to more than two million US Dollars. Cf. National Endowment for the Arts, *Annual Reports (1970-1979)*, online: <https://www.arts.gov/about/annual-reports> (accessed 27/10/2020). The company went on to receive major grants in the following decades, but this is not the focus here.

51. More on *Canfield* in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., pp. 168-171 *passim*.

52. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 82.

53. The Walker Art Center Archive holds correspondence between Suzanne Weil and David Hawkanson (for the MCDC) which discusses this issue. Cf. A-WAC, Folder 1.

54. Robert Morris' décor included a seven-meter-high movable light column designed to blind the audience with a high-power spotlight shining on a reflective back wall as well as the dancer's reflecting leotards.

55. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 82.

MCDC's first world tour in 1964 in a very similar situation. When invited to perform at the Museum of the 20th Century in Vienna it turned out that the museum building, a modernist steel and glass cube, provided neither a stage nor a backstage area. Being unable to present a piece from the repertoire here, Merce Cunningham and John Cage took a cue from their notorious intermedia-chance-choreography *Black Mountain Happening* from 1953 and created *Museum Event #1*⁵⁶. This was a 2.5-hour compilation of excerpts from the company's repertoire, compiled by a chance mechanism and complemented with music by John Cage and some clownish performance interludes by Robert Rauschenberg⁵⁷. The experiment was a success and still on the same tour, the Moderna Museet in Stockholm hosted two similar performances⁵⁸. The company also followed an invitation from Museum Haus Lange to Krefeld, Germany, which at the time presented a Rauschenberg-exhibition. In this respect, it seems likely that Cunningham attracted the attention of European museum directors because of his close collaboration with Rauschenberg who was a rising star in the visual art world at the time⁵⁹.

With the company's growing success in Europe and Asia, its popularity in the United States also increased and so did its touring activities, not least because of the aforementioned intensive support from the NEA. *Events*, due to their versatile nature, soon became an integral part of the MCDC's repertoire and were presented not only in museums but also in universities, schools, gymnasiums, and public places⁶⁰. While every *Event* followed similar principles, *Events* were also highly individual due to their site-specificity. Cunningham explained that «the decor is most often the performance space itself; thus, the combination of movement, music, and decor, as well as the arrangement of the choreographic and musical material, are unique for each event»⁶¹. The fact that «the pieces were not [...] made to fit into a given space, but rather that you could simply look at each new situation and see how to deal with it»⁶² allowed him «to break away from the idea that the only place you could perform, so to speak, was in a theater»⁶³.

In addition to artistic ingenuity and a pioneering spirit, *Events* bear witness to Cunningham's down-to-earth pragmatism. Cunningham, who referred to himself as «a practical man (the theater

56. This performance took place on June 24, 1964.

57. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., pp. 138-139; Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., pp. 74-76; Carolyn Brown, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press, Evanston 2009, p. 387.

58. As part of the series *5 New York Evenings* organized by Pontus Hultén on September 8th and 15th, 1964. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 142.

59. Rauschenberg won the Golden Lion at the Venice Biennial in 1964.

60. Among them spectacular sites like St. Mark's Square in Venice or the ruins of Persepolis. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 186.

61. National Endowment for the Arts, *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies 1974*, cit., p. 26.

62. Merce Cunningham, *Stages, Audiences, "Events"*, in Id., *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Boyars, New York-London 1985, pp. 167-178: p. 176.

63. *Ibidem*.

demands it)»⁶⁴ said about his *Events*, that they «allowed us as performers to do things in places where otherwise we might not be able to do anything at all»⁶⁵. This statement also reveals an entrepreneurial spirit. Since even in large cities the number of theater stages is limited and their booking policies and capacity calculations can put a lot of pressure on the success of a performance, the flexibility the MCDC gained through *Events* meant a real breakthrough. Being able to book tours much more densely contributed significantly to the company becoming financially successful⁶⁶. Between 1973 and 1975 the MCDC presented nothing but *Events*, at times reintroducing the format back onto the proscenium stage. *Event #32*, performed in 1972, thus marked the tipping point towards *Events* becoming a routine or a “blueprint”, with hundreds of iterations to come⁶⁷. The later evolution of the format included spectacular performances such as the one in Tate Modern’s Turbine Hall within Olafur Eliasson’s *The Weather Project* in November 2003 and many more museum performances, some again at the Walker⁶⁸. Since the museum realm is closely identified with the selection and conservation of art for posterity, Cunningham’s frequent staging of *Events* in museums last but not least points towards a pronounced consciousness for legacy-building. Cunningham thus did not oppose institutions in a traditional avant-garde sense⁶⁹ but he rather embraced them innovatively as the next module will show.

Module #6: *Event #32* in the Context of Merce Cunningham’s Aesthetics: Reduction – Coexistence – Chance

Events were composed of repertoire fragments and therefore closely connected to Cunningham’s stage-oriented choreographies. To illuminate how they drew but also differed from his other work, I will now take a brief look at Cunningham’s aesthetics, focusing on three closely connected concepts: reduction, coexistence, and chance.

First and foremost, Merce Cunningham was one of the most radical representatives of minimalism in dance. «[W]hat is seen, is what it is. I do not believe it is possible to be “too simple”»⁷⁰, he noted in

64. Merce Cunningham quoted in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 151.

65. *Ibidem*.

66. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 81.

67. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 186. Events were numbered systematically between 1973 and 1979. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 77, note 5.

68. For example, at the Walker Art Center as part of the aforementioned retrospective in 2017. It is also worth mentioning, that Cunningham chose an *Event* for his company’s final performance after his death in 2009. It was performed in December 2011 in New York City. Cf. Carrie Noland, *Inheriting the Avant-Garde*, cit., pp. 85-86.

69. Noland reflects on Cunningham and the avant-garde conundrum of innovating and becoming part of an established canon. Cf. *ivi*, pp. 86-87. I would suggest that Cunningham was less interested in challenging institutions (as Noland implies) than he was in testing and crossing boundaries in general.

70. Merce Cunningham, *Space, Time and Dance* (1952), in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 67.

one of his earliest artist statements. In following this principle throughout his career, he strove to reduce dance to what he perceived to be its essence: space, time, and movement⁷¹. To highlight the spatial and temporal qualities of dance, Cunningham did away with the narrative linearity of traditional dance pieces. For example, he intentionally ignored the frontal vision of the proscenium stage by having his dancers turn their backs on the audience or he stressed the spatial extension and weight of the dancing body by contrasting rest and movement, tension and relaxation, horizontality and verticality.

In championing innovation over tradition Cunningham followed the lead of modern dance icons like George Balanchine (who revolutionized “classical” Ballet) or Martha Graham (as a leading figure in Modern Dance), both of whom he worked with in his early career⁷². As opposed to Graham, Cunningham championed a cerebral and technical approach over emotional expressionism. This applied to his overall choreographies as well as to every individual move or gesture, resulting in an intended lack of prescribed meaning and leaving maximum space for interpretation⁷³. This approach was famously criticized by politically engaged art historian Moira Roth as an “aesthetic of Indifference”⁷⁴. In the more factual words of dance scholar Sabine Huschka, the conscious and «complexly coordinated use of the body» gives Cunningham’s choreographies the appearance of «a changing structure»⁷⁵. From this point of view Cunningham’s minimalism creates an aesthetic distance between dancers and spectators, which once again resonates with Michael Fried’s concept of theatricality. This particularly applies to *Events* as fragmented compositions, happening in different places simultaneously. The 360-degree view of the museum space further underlines the decentered and multidirectional spatial qualities of Cunningham’s aesthetic, the visual artworks highlighting its pictorial/sculptural qualities. Interestingly, in terms of temporality, Cunningham adhered to a traditional event-like format and never fully adapted his work to the temporality of museum exhibitions, something only choreographers of later generations would embrace⁷⁶.

Cunningham was a driving force behind the intermedia art experiments of the 1950s and 1960s. Instead of creating an integrated “total work of art”, however, he strove for coexistence and repeatedly

71. «Dancing is movement in time and space» (Cunningham quoted in Sabine Huschka, *Merce Cunningham und der moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2000, p. 206).

72. Cunningham studied with Martha Graham and was one of the first male dancers to become part of her company. He worked with her from 1939 to 1945. Following Graham’s advice, he took classes at the New York City Ballet during Balanchine’s era.

73. Noland rightfully points out that Cunningham’s choreographies were often inspired by actual situations or stories so there was never a complete absence of meaning or narrative. Cf. Carrie Noland, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, cit., p. 3.

74. Cf. Maria Roth, *The Aesthetic of Indifference* (1977), in «AND Journal of Art & Art Education», n. 22, 1990, pp. 3-12.

75. «Komplex koordinierten Körpergebrauch, dessen Bewegungen einen ruhigen, durchdachten, weil bewussten Körper artikulieren, der sich wie ein sich veränderndes Gebilde anschauen lässt» (Sabine Huschka, *Moderner Tanz Konzepte Stile Utopien*, Rowohlt, Reinbek 2002, p. 233). Translation by the author.

76. Such as Boris Charmatz or Xavier Le Roy. Claire Bishop points out that these artists took their «lead from the objectivity of Cunningham and Judson» (Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., p. 28).

stressed that «[n]either music nor dance nor sets support[s] the other»⁷⁷, a state he referred to as to «co-mingle»⁷⁸. This concept of coexistence marked his lifelong partnership with John Cage as well as his collaborations with visual artists such as Robert Rauschenberg or Jasper Johns. It also defined the inner structure of his choreographies, many of which were composed of a varying number of separate and sometimes interchangeable modules coexisting in time. Yet again the *Event*-format stressed these qualities further. As opposed to stage productions, the photographs and installations in the Walker were not created as décor but they were truly coexisting works of art. More generally *Events* took the modular structure of Cunningham's work to the extreme. Including modules and fragments of modules from different works allowed for various Cunningham pieces to coexist in a single choreography.

From the early 1950s and throughout his career Cunningham applied chance procedures to combine pre-figured sets of movements. Like John Cage, he viewed chance as a gateway for life into art and as a possibility to add spontaneity to the creative process⁷⁹. Over the years, Cunningham used a variety of chance mechanisms, such as throwing coins or dice, drawing playing cards, or the Chinese oracle *I Ching*. In his view «working out a large number of dance phrases, each separately, then applying chance to discover the continuity» presented «almost constantly situations in which the imagination is challenged»⁸⁰. *Canfield* for example was such a “passage work”, composed of 27 segments that were in themselves composed by means of a card game. The striking site-specificity of the *Events* owed itself to such chance procedures which enabled an almost automatic adaptation of choreographed fragments to a given situation. Chance not only guaranteed a great spatial and temporal flexibility but also increased efficiency in the production process. Once the sequences and mechanisms had been rehearsed, a performance required relatively little preparation. As opposed to free improvisation, which Cunningham never fully embraced (as opposed to the dancers of the Judson Dance circle, especially the Grand Union), the application of chance procedures allowed him to implement routines, thus putting less pressure on the dancer's individual creativity but also preventing unwanted deviations from his original ideas⁸¹.

In sum, minimalist reduction and the concept of coexistence as well as the renunciation of narrative and suspense favored the modularization of Cunningham's choreographies which then could be disassembled and rearranged by chance principles. All of these concepts were relevant to Cunningham's work in general and particularly evident in his *Events*, which, therefore, are by no means a separate genre within his work but rather its continuation, or even its essence. As Noland rightfully

77. Cunningham quoted in Mike Steele, *The Merce Cunningham Dancers are an Institution Now. But After 30 Years... He's Still "Just Beginning"*, in «Minneapolis Tribune», 1972, preserved in A-WAC, Folder 2.

78. *Ibidem*.

79. Cf. Merce Cunningham, *Four Events that Have Led to Large Discoveries* (1994), in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 276.

80. *Ibidem*.

81. A discussion on this issue is in Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*, cit., p. 360.

stressed, avoiding meaning was not a central concern for Cunningham⁸², but rather to provide an openness for meaning to arise with every new situation. *Events* can be framed as a complex avant-garde mechanism or even automatism, designed to produce, through repetition and recombination, ever new and interesting spatio-temporal situations while being outstandingly flexible and versatile. Considering Cunningham's later fascination with computer-generated choreography, it seems justified to refer to his *Events* as proto-algorithmic and to link his practice to the rise of cybernetics.

Conclusion

Bringing the modules of this essay together, some striking conceptual overlaps between Cunningham's *Events* and the Walker's programming and architecture become visible. Both favored a reduced or minimalist aesthetic and an independent coexistence of artistic media, choreographic structures, or program segments. Both aimed to break up linear narratives by decentralizing and modularizing time and space, highlighting flexibility, and the freedom of the arts as well as a freedom of choice/of interpretation for the audience. Thus, both oscillated between a total specificity or adequacy, which they highlighted respectively, and a completely "neutral" adaptability as criticized by theorists like Moira Roth (regarding Cage and Cunningham), Michael Fried (regarding the visual arts) or Brian O'Doherty (regarding gallery spaces). Regardless of such evaluations, it seems evident that this mutual tendency towards a modularized flexibility and theatricality was an important factor in facilitating a new compatibility of dance and the museum at this historical point in time. For the audience, this meant a new level of physicality in the traditionally predominantly visual museum experience. It required a self-reflective awareness of being in space and offered a new freedom of interpretation that could be both challenging and inspiring. From the well-attended *Event #32* it can be concluded that this challenge met with great interest.

The ways in which the Walker's design changed over the years, architecturally as well as conceptually, indicated a turn towards visitor engagement and the contemporary which was mirrored by a steady increase of its live programs. Just as Sally Banes had suspected, and as the concept of the Barnes-building proved, the museum reacted fairly quickly to the performative expansion of the visual arts, paving the way for dance into the museum-program. However, this is only one side of the coin. Cunningham's approach to dance as a spatial structure or tableau also ascribed sculptural and pictorial qualities to dance, which along with the physical presence of visual artworks in many of his choreographies, makes his work appear particularly suited for museum spaces. Thus, the approximation of the visual and the performing arts at the medium and institutional levels was a two-way street. This may also apply, albeit with shifting parameters, to other institutions such as MoMA or the Whitney Museum and a range

82. This is Noland's central thesis. Cf. Carrie Noland, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, cit., pp. 4-5.

of Cunningham's contemporaries, especially the Judson Dance artists. More detailed research would be desirable in this respect, ideally also going beyond the nucleus of the US dance avant-garde and museum scene.

What can be learned from the example here is that the two-way approximation did not lead to coalescence. On the contrary, the spheres of the visual and performing arts continued to coexist. This was a necessary condition for both Cunningham and the Walker to stage their cooperation as a pioneering crossing of boundaries. As a dancer and choreographer, the "boundaries" Cunningham pushed (rather than crossed) with his *Events*, were those of (modern) dance/ballet and the theatre stage, his motivation was an avant-gardist curiosity for the unknown as well as entrepreneurial pragmatism. The Walker's frame of reference was that of a collecting contemporary art museum. From here, it was likewise looking to expand, aiming to provide an adequate platform for increasingly performative works of art as well as finding new ways to engage with its visitors. The resulting collaboration was additionally stimulated by the availability of public subsidies, which links the second wave of dance in museums closely to issues of (cultural) politics. Taking a step back, the concepts of coexistence or "unity in diversity" as well as the individual creativity championed by both Merce Cunningham and the Walker reflected (perhaps unknowingly) the liberalist ideals central to the domestic as well as foreign politics of the United States during the Cold War⁸³. Likewise, the mentioned drive for boundary-crossing by means of deconstructing and rearranging traditional norms and forms is of course a more general characteristic of the zeitgeist at the dawn of the postmodern era. However, as opposed to the radical negation of authority in the Judson Dancer's improvisational approach to dance, the collaboration between Cunningham and the Walker was marked by a very cautious relinquishing of control within a framework of clearly defined rules.

Finally, the close look at *Event #32* showed how dance in museums not only depends on innovative dancers and choreographers, but also pioneering "museum-impresarios" like Suzanne Weil, progressive museum directors like Martin Friedman, sufficient funding and institutional networks as provided by the NEA, and not least an open-minded public. All of this was provided in Minneapolis at this particular moment in time. More generally, the postmodern zeitgeist, the expansion of the arts, museums reacting to current societal shifts, and the major public funding initiatives provided the fertile ground for the second wave of dance in museums. Once this special constellation dissolved, this "second wave" gradually ebbed away, but never completely. Its legacy, and the legacy of Cunningham's *Events*, in particular, was to create a new sensibility within the dance community towards museums as a site for a dance, while *Events* also provided an interesting model for presence-oriented reiteration and conservation practices for museums. At the same time, many museums took to the Walker's model,

83. This concept of pluralism went hand in hand with the concept of individual freedom and was set against socialist ideas of collectivity.

forming performance and public programming departments, thus gradually institutionalizing dance events within the field of the visual arts. As seen in this example, staging dance in a museum does not necessarily lead to its fixture or confinement, but on the contrary, museums may readily embrace the ephemeral and fluid nature of dance.

Marie-Louise Crawley*

«This a different angle»: Dancing at the Louvre

31 dicembre 2020, pp. 283-296

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11858>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Sulla scia delle proteste globali che hanno segnato l'estate del 2020, come quelle di Black Lives Matter e dell'abbattimento delle statue negli Stati Uniti, questo contributo ripropone l'idea della danza nei musei come forma di "archeologia radicale". Essa è presentata come una storiografia radicale per quei corpi di colore che, in precedenza, sono stati resi invisibili, o solo parzialmente visibili, da una pratica oppressiva della storia. L'articolo esamina un caso centrale dal punto di vista degli studi accademici sulla danza, il video musicale *APESHIT* (2018) di Beyoncé e Jay-Z Carter, girato al Louvre, e ne offre un'attenta analisi coreografica tra movimento e immobilità, al fine di sostenere la danza nei musei come forma metaforica di "abbattimento di statue", una forma che può sfidare con forza lo *status quo* della storia dell'arte.

In the wake of the global Black Lives Matter protests and the statue-toppling that marked the summer of 2020, this article reappraises the idea of dance in the museum as a form of "radical archaeology". It presents dance in the museum as a radical historiography for those bodies of colour previously rendered invisible, or only partially visible, by an oppressive curating of history. From a dance scholarship perspective, the article examines a central case study, Beyoncé and Jay-Z Carter's music video *APESHIT* (2018), filmed in the Musée du Louvre (France), offering a close analysis of its complex choreographies of movement and stillness to argue for dance in the museum as a metaphorical form of statue-toppling, one that can powerfully challenge the art historical *status quo*.

* Centre for Dance Research (C-DaRE), Coventry University, UK.

Marie-Louise Crawley

«This a different angle»: Dancing at the Louvre

Introduction: A Story of Falling Statues

It is June 2020: I am writing this article in the same week that a group of protestors in Bristol (UK) pulled a statue of slave-trader Edward Colston¹ from its pedestal and rolled it into the harbour waters; the same week that the streets of Oxford (UK) resounded with renewed calls that “Rhodes Must Fall” and the statue of British colonialist Cecil Rhodes be removed from the façade of one of its Colleges; the same week that the statue of the West Indian merchant and enslaver Robert Milligan was removed from the West India docks in London (UK); and the same week that, across the Channel, a statue of Léopold II was toppled in Antwerp, Belgium. These calls and actions for colonial statues to fall have come in the wake of global Black Lives Matter protests sparked by the killing of an unarmed black man, George Floyd, by a police officer in Minneapolis (USA) on 25th May 2020. In the UK, much of the public and, particularly, the right-wing media discourse on this statue toppling, monument removing and renaming of buildings has focussed on what this might mean in terms of erasing, re-writing or even – and here, the irony is astounding – “white-washing” history². Yet the historiographical argument is clear: while the toppling of statues does not erase but rather highlights history, it is statues themselves that have contributed to the erasure of specific stories of people and cultures for centuries. As historian Tanja Bueltmann reminds us, statues are often far less historical than they are ahistorical, as they are

1. Edward Colston (1636-1721) was a Bristol-born merchant, philanthropist and Tory member of parliament who was heavily involved in the transatlantic slave trade, eventually becoming Deputy Governor of the Royal African Company (1689-90). His legacy in Bristol has long been debated with repeated calls for his statue to be removed. Cf. Olivette Otele, *Slavery and Visual Memory: What Britain can learn from France*, in «Open Democracy», August 29th 2016, online: <https://www.opendemocracy.net/en/beyond-trafficking-and-slavery/slavery-and-visual-memory-what-britain-can-learn-from-france/> (accessed 24/10/2020). On 7th June 2020, Colston’s statue was finally toppled by Black Lives Matter protestors and thrown into the harbour. The statue has subsequently been removed and will now be placed in a museum, along with the ropes that were used to topple it, and placards from the protest.

2. See, for example, the British Prime Minister Boris Johnson’s statements on Twitter following the toppling of Colston, where he wrote that «to tear [statues] down would be to lie about our history, and impoverish the education of generations to come», as cited in Peter Walker – Alexandra Topping – Steven Morris, *Boris Johnson Says Removing Statues is to Lie About our History*, in «The Guardian», June 12th 2020, online: <https://www.theguardian.com/politics/2020/jun/12/boris-johnson-says-removing-statues-is-to-lie-about-our-history-george-floyd> (accessed 19/6/2020).

selective in their historicising³. Statues are about who has the power to select what, and whom, we remember, and whom, and what, we forget. This is a matter of who is held up on a pedestal and who has the power to put him there.

The actions of those protestors on a summer's Sunday afternoon in Bristol should not cause us, as historian Charlotte Riley puts it, «to worry about “re-writing” history [because] it's literally what historians do»⁴. As Riley points out, historians are constantly engaged in the process of re-evaluating and reinterpreting the past: she reminds us that while «the past may be dead [...] history is alive, and it is constructed in the present»⁵. As such, the Black Lives Matters protestors in Bristol, Oxford, London and Antwerp are not only history-makers themselves; they can, in fact, be seen as historiographers, and their actions as publicly debating, questioning and re-writing history. Through such actions, at least in Britain, the lines of public debate about heritage and racism are now being decisively re-evaluated and redrawn. The context of the Black Lives Matter protests have enabled citizens to powerfully use statues and museums as public spaces to re-frame how we think and feel about difficult and uncomfortable histories of colonialism, slavery, oppression, and about anti-blackness and social justice in the twenty-first century. In Britain, they are becoming places where the public can assemble to acknowledge the on-going nature of the country's colonial past and together work for collective, transformative action. Sometimes, bringing a statue down with ropes and rolling it into the harbour is part of that action. In statues and in museums, historically, we see a tidy, if subjective, curating of the past. Both are sites of public memory, of common remembering; they are where we come together to remember (or to forget) and where what we remember (and what we forget) is very often decided for us, where the past is neatly boxed into a glass display case, curated and framed for us in a very specific way. However, the past cannot always be so tidily enclosed, framed and mummified. Sometimes the glass of the vitrine must be smashed and the statue must fall as we confront those difficult and uncomfortable histories.

However, it is important to note that due to the institutional developments brought about by the movement of the “New Museology”⁶, museums have gradually become – and are still becoming – much more fluid, transient spaces where the historicized past meets the present moment. Even if we believe that Colston's statue should remain lying at the bottom of the Atlantic, its removal and the plan to eventually place it in a museum along with the ropes that toppled it and Black Lives Matter placards

3. Cf. Tanya Bueltmann, Twitter thread, June 9th 2020, online: https://twitter.com/cliodiaspora?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor (accessed 19/6/2020).

4. Charlotte Riley, *Don't worry about “rewriting” history*, in «The Guardian», June 10th 2020, online: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jun/10/rewriting-history-historians-statue-past> (accessed 24/10/2020).

5. *Ibidem*.

6. Since the 1970s, museums have undergone significant and radical changes, with political and economic pressures leading to a shift away from collections and towards a more viewer-centred ethos. This self-reflexivity that attempts to ensure greater accessibility to these public spaces and to put an end to the traditional elitism of the museum has become known as a “new museology”.

becomes an important action too. Significantly for my argument here, it is within such a framework of the historicised past meeting the present moment that performance has entered the museum. As museology scholar Helen Rees Leahy suggests, it is «the inherent transience and fluidity of performance that confronts the apparent solidity and stasis of the museum»⁷. Performance in the museum can be part of a confrontation with the past: not only smashing through the glass of the vitrine, but also finding ways for that fragmented and fragmentary past to be reassembled in different ways. Through performance, history can be re-membered differently and previously erased or deliberately forgotten histories can resurface⁸.

In witnessing the collective protests and statue toppling that have been occurring, I have been prompted to think again about dance in the museum and what I have elsewhere termed dance's potential in the museum to be a means of «radical archaeology»⁹. Following archaeologists Michael Shanks and Christopher Tilley's groundbreaking argument, I have previously argued that the dancer in the museum is navigating past and present. Like the Bristol protestors, in her own way, she is statue toppling; she is “doing” history, remembering, story-telling. For choreography, like archaeology, continually inscribes «the polyvalent qualities of the past»¹⁰ in its present-ness. However,

whereas archaeologists aim to survey, excavate and produce texts, and there is rarely recourse to an empathetic (or bodily) understanding of the past, in my own museum practice, the dance aims to communicate the emotions and sensations of [female] bodies from the past to its viewers and to encourage in them an empathetic, visceral connection to the past¹¹.

This “radical archaeology” that takes place in the *bodies* of both the dancer and the viewer, is an essential principle behind my own dance practice in the museum where the choreographic reassembly of fragments of bodies, stories and perspectives (akin to an archaeological re-piecing together of broken shards) points to a mode of dismembering and remembering history¹². As a white feminist scholar, I

7. Helen Rees-Leahy, *Watching Me, Watching You: Performance and Performativity in the Museum*, in Tony Jackson – Jenny Kidd (edited by), *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester University Press, Manchester 2011, pp. 26-38: p. 28.

8. On notions on the dismembering and remembering of history through performance in the archaeological museum, see further Marie-Louise Crawley, *Likely Terpsichore? Dancing in the Museum of Ancient History and Archaeology*, in «Performance Paradigm», n. 13, 2017, pp. 66-79; Marie-Louise Crawley, «*The crafted body*»: *Thoughts on Dancing, Viewing and Remembering*, in Simon Ellis – Hetty Blades – Charlotte Waelde (edited by), *A World of Muscle, Bone and Organs: Research and Scholarship in Dance*, C-DaRE, Coventry 2018, pp. 59-75; Marie-Louise Crawley, *Dance as Radical Archaeology*, in «Dance Research Journal», vol. LII, n. 2, 2020, pp. 88-100.

9. Marie-Louise Crawley, *Dance as Radical Archaeology*, cit., p. 88.

10. Michael Shanks – Christopher Tilley, *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*, Routledge, London 1992, p. 20.

11. Marie-Louise Crawley, *Dance as Radical Archaeology*, cit., p. 93.

It is worth noting that there is some overlap with my own propositions in the field of sensory classical archaeology (e.g. Eleanor Betts, *Senses of the Empire: Multisensory Approaches to Roman Culture*, Routledge, Abingdon 2017) but sensory classical Roman archaeology has, to date, mainly focused on the sonic and haptic rather than the kinaesthetic.

12. My idea of dance as radical archaeology also chimes with work being proposed in the fields of both phenomenology and sensory studies in archaeology. I am indebted to the Sensory Studies in Antiquity network

have always thought of dance's radical potential in the museum for doing historiography in terms of revealing previous unrealized female histories in a traditionally patrilineal space. In the wake of the Black Lives Matter protests, my attention has turned once again to the "whiteness" of the marble statues in the archaeological museum – and indeed my own white body and the white mask that I wear in my museum dances¹³ – and I have begun to think about the potential for dance as radical historiography for bodies of colour rendered invisible (or only partially visible) by a tidy and oppressive curating of history. In this week of statue toppling, I have thought repeatedly of one very striking museum dance that deserves another look in the light of black lives mattering: *APESHIT*, a 2018 music video by hip-hop artists the Carters (otherwise known as Beyoncé and Jay-Z).

***APESHIT* (2018): The Carters' Louvre takeover**

Directed by Ricky Saiz and choreographed by Flemish-Moroccan choreographer Sidi Larbi Cherkaoui, *APESHIT* was the first music video to be released from the Carters' album *Everything is Love* (2018). Filmed inside France's Musée du Louvre over two nights in May 2018, the video was released on June 16th 2018. As concerns how radical dance can be in an art history and archaeology museum, *APESHIT* is quite the statement. With their chorus of dancers, all men and women of colour, Beyoncé and Jay-Z stage a take-over of the museum and, in doing so, powerfully dance, rap and sing, underscoring themes of cultural ownership, protest and the resistance of black bodies and histories in whitewashed spaces and, by extrapolation, throughout History. As art historian James Smalls has written, this video is «all about bodies [...] about establishing a new order in which black bodies seize and command cultural and physical spaces from which they have traditionally been excluded and are typically marginalized»¹⁴. Indeed, as Jay-Z raps in a lyric that repeats throughout the track, the perspective on how this performance work presents black history and the representation of bodies of colour is clear: «this a different angle». This is a work about reimagining history, and about reassembling "collections" so that they include, and focus on, black bodies¹⁵.

Above all, it is important to note the high and complicated stakes of the video's location given the Louvre's status as one of Europe's most famous art and history museums. On one level, in a track that

(www.sensorystudiesinantiqy.com) for pointing me towards the current promotion of the study of senses in the ancient world among archaeologists and ancient historians.

13. See my performance in *Likely Terpsichore? (Fragments)*, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (UK), 2018, online: <http://podcasts.ox.ac.uk/likely-terpsichore-fragments-solo-durational-dance-work> (accessed 19/6/2020).

14. James Smalls, *Crazy in Louvre how Beyoncé and Jay-Z Exploit Western Art History to Ask Who Controls Black Bodies*, in «Frieze», 29th June 2018, online: <https://frieze.com/article/crazy-louvre-how-beyonce-and-jay-z-exploit-western-art-history-ask-who-controls-black-bodies> (accessed 19/6/2020).

15. Throughout this essay, following definitions outlined by Reni Eddo-Lodge, I use bodies of colour to describe bodies that are not white; and the word black «to describe people of African and Caribbean heritage, including mixed-race people», cf. Reni Eddo-Lodge, *Why I'm No Longer Talking to White People about Race*, Bloomsbury, London 2017, p. xvi.

speaks of Beyoncé and Jay-Z's fame, wealth and having "made it" despite the odds – «I can't believe we made it», as they rap throughout – that the Carters can afford to hire out the Louvre for two nights to make a music video in which the first and last shots of them show them in a private audience with Leonardo da Vinci's *La Gioconda* (c. 1503-1506) is a clear demonstration of their wealth. Yet the choice of location for this particular video goes deeper. Indeed, it is about *status* in all senses of the word. As I have outlined above, museums are where we come to remember our past, and our art and our cultural history. Furthermore, they are complicated spaces where not only is culture and history displayed but where it is curated. They are public archives in the ancient Greek sense of the home of the ἄρχων, the tyrant who holds the power – and it is those in power who choose what is displayed in, and excluded from, museum collections. As classicist Helen Morales is quick to point out, the Louvre museum houses about six thousand paintings, «but only twenty-one women artists have works in the collection, and none are identified as women of colour»¹⁶. In addition, there are few works in the collection that feature people of colour who are not slaves¹⁷. Originally a royal palace and a private art collection, the Louvre was turned into a national, public and free space in 1783. Its layout – and the layout of the galleries that are principally featured in *APESHIT* – was originally designed to show France as the rightful heir to the traditions of ancient Egypt, Greece, Rome and the Italian Renaissance. However, like many other archaeological and art history museums that face accusations of theft, unethical acquisition and cultural appropriation, the Louvre's is a murky history with many "masterpieces" stolen by Napoléon Bonaparte, emperor of France. Stories of plunder and of cultural appropriation lie at the very heart of the Louvre's transition from private palace to public museum. As Morales outlines, further complicating matters is the vision of Napoleonic France as the "new" Rome. The Louvre's foundational narrative is that of classical antiquity as the basis for Western European civilisation, «a by-word that is once more becoming code for white Euro-American superiority»¹⁸. The Napoleonic galleries of the Louvre are whitewashed spaces. What is significant in Beyoncé and Jay-Z Carter's "takeover" of the Louvre is exactly that: theirs is a takeover of a traditionally white space with bodies of colour. However, not only does *APESHIT* «criticise the exclusion of black people and culture from the Louvre [...] it also goes beyond that, by reimagining the space and its collections in ways that create new icons, perspectives, and priorities. It acts as a kind of restorative myth-making»¹⁹.

16. Helen Morales, *Antigone Rising: The Subversive Power of the Ancient Myths*, Wildfire, London 2020, pp. 99-119: p. 110.

17. Most of the art from Africa, Asia, Oceania and the Americas is housed in another of Paris' museums, the Musée du Quai Branly; and only a very small collection is displayed in the Denon wing of the Louvre.

18. *Ivi*, p. 108. Recent classical scholarship (Donna Zuckerberg, *Not All Dead White Men: Classics and Misogyny in the Digital Age*, Harvard University Press, Cambridge 2018; Helen Morales, *Antigone Rising*, cit.) has pointed out that this may be partly due to the current rise of online "red pill" communities who appropriate ideas from classical antiquity to justify misogynist and racist narratives.

19. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 111.

As such, *APESHIT* is quite clearly dance performance as radical historiography. The title of the work itself is indicative of this: “apeshit” is a North American slang term for “expressing wild excitement and anger”²⁰. When the Carters sing here about the «crowd going apeshit», they mean it in a double sense: not only in terms of excited audiences enjoying their performances, but in terms of a crowd of angry protestors. While protest and social consciousness are not new themes in hip-hop culture²¹, a hip-hop protest in such a space as the Louvre is a new development²². Beyoncé, Jay-Z and their dancers are indeed raving in the Louvre, in both senses of the word, and they have every cause to do so²³.

Re-framing History

APESHIT opens reflectively, in relative silence, which might be likened to the ambient silence of the museum, bar the noises of passing traffic, a church bell tolling and the wail of a police siren denoting the sign of things to come. It is night and outside the museum a black male dancer with angel wings (reminiscent of a figure from director Wim Wenders’ *Wings of Desire*, 1987) crouches on the stone steps of the Louvre’s *parvis*, clasping his hands in a gesture of prayer or even, perhaps, wringing them in anguish. The video then cuts to a shot of the ceiling of the Louvre’s *Galerie d’Apollon*, bathed in pink, blue, green and yellow light. There is a series of fragmented close-ups of a painting of the Virgin Mary, perhaps holding the body of Christ, once taken down from the cross in some sort of *Pietà*, a motif that will later be repeated in the video with a woman holding a male body close to her. We hear the sound of footsteps on the museum’s marble floors drawing closer and as soon as the beat begins, an establishing

20. Nor can we ignore the title’s allusion to the racist trope of comparing black people to apes, an idea that is also clear in Jay-Z’s final solo verse («I’m a gorilla in the fuckin’ coupe/Finna pull up in the zoo/I’m like Chief Keef meet Rafiki, who been lyin’ “King” to you?»). Furthermore, at various points underneath the beat, there is a sample of the sound of apes screaming. In the Eighteenth Century galleries of the Louvre, these lyrics and sound effects resound loudly: we cannot help but be reminded of racist Eighteenth Century anthropological studies of racial difference.

21. Since its origins in the Bronx, New York City (USA), in the early 1970s, protest has been a motif running through hip-hop culture and hip-hop has spoken loud to racial inequity. Early examples include Grandmaster Flash and the Furious Five’s *The Message* (1982) and Public Enemy’s *Fight the Power* (1989).

22. However, as Alicia Caticha has pointed out, rap has been performed at the Louvre before: in 2006, writer Toni Morrison invited slam poets from Paris’ suburbs to perform in front of Géricault’s *Raft of the Medusa*, the same painting we see Jay-Z rapping in front of in *APESHIT*; cfr. Alicia Caticha, *Madame Récamier as Tableau Vivant: Marble and the Classical Ideal in Beyoncé and Jay-Z’s Apesh*t*, in «Journal 18: A journal of Eighteenth Century Art and Culture», 27th January 2020, online: <http://www.journal18.org/nq/madame-recamier-as-tableau-vivant-marble-and-the-classical-ideal-in-beyonce-and-jay-zs-apesht-by-alicia-caticha/> (accessed 19/6/2020). On the 2006 performances, see further Alan Riding, *Rap and Film at the Louvre? What’s Up With That?*, in «New York Times», 21th November 2006, online: <https://www.nytimes.com/2006/11/21/books/21morr.html> (accessed 19/6/20).

23. While the analysis that I offer here is predominantly from a dance perspective and a musical analysis is beyond my intention, it is worth noting *APESHIT*’s connection to trap music, a sub-genre of hip-hop that emerged in Atlanta (USA) in the 1990s. *APESHIT* adheres to common trap conventions, alternating between sung and shouted moments, the rapid triple flow of the rapping punctuated by vocal adlibs and noise elements. As such, the song itself is «a sonic palimpsest» (Gabriel Ellis, *On APESHIT’s Trapness*, in «Journal of Popular Music Studies», vol. XXX, n. 4, December 2018, pp. 22-24: p. 23), a complex layering of musical and verbal fragments, marked by striking antiphony that serves to both express individuality and affirm collective identity (cf. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Boston 1993, p. 79).

shot shows Beyoncé and Jay-Z in his and hers pastel suits standing in front of *La Gioconda* and looking directly to camera. A tracking shot pulls focus away from the famous painting to the figures standing in front of it: the famous white face fades away, as the famous black faces come into view. More than the white face figure fixed in pigment on the canvas, the Carters' are living, breathing faces and bodies. The shot that follows sees the Carters standing at the top of the museum's famous Daru staircase, standing underneath the winged *Nike of Samothrace*, a chorus of female dancers wearing flesh-coloured bodysuits in a variety of skin tones lying on the staircase. As the first lyrics begin, the dancers rise up in unison in a series of Graham-style "pleadings" (a series of repetitive contraction and release movements lying prone). With this movement, and the still, sculptural bodies suddenly stirring into dance action, a collection of statues come to life, so begins the Carters' fast-paced museum tour which throughout combines striking juxtapositions of movement and stillness, interspersing Cherkaoui's choreography with still images from the museum collection. As such, this is a (art) history tour being re-written in the moment of performance by the bodies of colour occupying the traditionally "white" space²⁴. As several commentators (Helen Morales, *Antigone Rising*, 2020; James Smalls, *Crazy in Louvre*, 2018) have pointed out, throughout the video, there is a vibrant juxtaposition between the sculptural or painted white bodies in the museum and the dancing black bodies, between the stillness of the white marble sculptures and the mobility of the black dancers: «There is a sheer joy in the contrasts here: between the white bodies on the walls and the black bodies in front of them, between the powerful movement of the dancers and the stillness of the artwork, between the reverent silence of the museum and the exuberant sound of the music»²⁵.

However, from a dance analysis point of view, I would argue that the relationship between stillness and movement here is yet further meaningful and complex. It is more than a simple juxtaposition of "white" fixity and "black" mobility. At several points, as I will argue further below, it is the shifting of the dancers themselves between stillness and movement that is perhaps more significant.

Throughout, the Louvre's collection becomes the backdrop for the dance and the music; the viewer's focus is consistently drawn to the dancing, singing bodies in the foreground. This shift in focus points to the Carters, and not the Louvre collection, as the real artwork²⁶. In another shot that occurs later in the video, a chorus of dancers positioned on plinths supplant the museum's white classical sculptures. Here, I am reminded of the Bristol protest where, once Colston had been toppled, black

24. Interestingly, following the video's release, in July 2018 the Louvre began to offer ninety-minute guided tours based on the works featured: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/louvre-beyonce-jay-z-apeshit-video-696636/> (accessed 19/6/2020).

25. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 112.

26. This is not a new approach for Jay-Z, who used a similar technique in the video of his single *Picasso Baby* (2013), which was filmed at New York's Pace Gallery (USA) and inspired by the work of performance artist Marina Abramović (in particular, *The Artist is Present*, 2010). In the video, Jay-Z is positioned on a stage as the "artwork", and gallery visitors queue to have the opportunity of him performing the song directly to them as a one-to-one experience.

activist bodies took up the empty space on the plinth to further protest. By their action of taking up Colston's place on the plinth, they could be seen to be "re-writing" history, their bodies supplanting his. In *APESHIT*, the Carters and their dancers quite literally step into the museum collection, and through such an action, they ask the viewer to reflect upon how the art collection – and history – is being re-framed. Choreographically, the apotheosis of this re-framing comes with Beyoncé's powerful dancing as she agitates swathes of white material in front of the winged *Nike of Samothrace*. The headless body of the sculpture is here eclipsed by the vibrancy of the live dancer: the classical "white" Nike (the ancient Greek goddess of Victory) is eclipsed by a victorious and famous black woman, re-making herself into a living mythological heroine, framing herself as no less than a living goddess²⁷. At another moment in the video, Beyoncé stands in front of the famous *Venus de Milo* sculpture – the first time she is in stillness, at two later- points she is dancing – and both her still pose and then her movements echo the statue's form and point out its fragmentation. Beyoncé's arms "complete" the fragmented statue and, as such, the dance does the work of the restoration and the reworking of history. For me, both these examples of Beyoncé's dance in the Louvre work as examples of what I call the "fragmentary monumental", an action that – by "completing" the fragmentary presentation of monuments in the museum, through the dance, present a different angle of the collection and might thus be able to resituate oppressed bodies on the inside of power but on their own terms, and, eventually, to enable an alternative means of viewing history.

Furthermore, as she dances in front of both of these classical sculptures, the juxtaposition of Beyoncé's «black body with the white marble challenges long-held assumptions about whiteness, antiquity and beauty»²⁸. It reminds the viewer to question the power of the "whiteness" that is at stake in the museum. Indeed, as recent classical scholarship²⁹ has reminded us, not all ancient statues were white. They were polychromatic: they were brightly coloured, and they did not always portray white people. The striking way in which the statues in *APESHIT* are lit – particularly the blue light cast on the white *Venus de Milo* and on *Hermes Tying His Sandal* – points out this forgotten polychromy. The lighting of the statues and the dancing bodies in front of them remind us that history is not always what it seems; it is not always what those in power have told us it is. The juxtapositions at work here again

27. It is important to note that Beyoncé has a history of reworking mythical heroines and goddesses into her imagery and her performances: she has previously cast herself as Venus (in a series of photographs on Instagram in 2017 to announce her pregnancy), Nefertiti (Coachella performance, 2018), and as the Yoruba goddess Oshun, Venus and the Virgin Mary (Grammy Awards ceremony, 2017). On this, see further, Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., pp. 104-109. As Helen Morales points out, in this, Beyoncé is part of a wider tradition of black activist feminist art – see Kara Walker's installations *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby* (2014) and *Safety Curtain at the Vienna State Opera House* (1998-1999); hip-hop artist Monae Smith's work as Medusa, "the lyrical seducer", Dorothea Smartt's poetry collection *Connecting Medium* (2001) and Robin Coste Hughes' poetry collection *Voyage of the Sable Venus* (2017).

28. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 113.

29. Especially Sarah Bond, *Why We Need to Start Seeing the Classical World in Color*, in «Hyperallergic», June 17th 2017, online: <https://hyperallergic.com/383776/why-we-need-to-start-seeing-the-classical-world-in-color/> (accessed 19/6/2020).

point out how the traditionally curated vision of European history has, like its classical statuary, been whitewashed. Throughout this video, it is the power and “liveness” of the dance that helps the viewer to see this.

One of the video’s most powerful dance sequences sees Beyoncé in the centre of a chorus-line of female dancers in their nude bodysuits, positioned directly in front of Jacques-Louis David’s *Sacre de l’empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l’impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804* (1807). In the way that the shot is framed both choreographically and cinematographically, it appears that Napoléon is crowning Beyoncé rather than the Joséphine. The black Creole woman³⁰ replaces the white Creole woman, just as «Beyoncé and Jay-Z become the new royalty of the Louvre»³¹. The choreographic crowning physicalizes the motif of the couple as Twenty-First Century royalty taking over the Louvre “palace”, a space previously denied to bodies like theirs; a motif that echoes throughout the song in the recurring lyric, «I can’t believe we made it». This same lyric takes on greater significance when it occurs first with the couple’s sculptural stillness in front of the sculpture of the *Great Sphinx of Tanis*, and then again with the group shot of the crowd of dancers moving furiously and “going apeshit” in the same location. For while the Louvre displays ancient Egyptian art along with the ancient Greek and Roman art, and can thus be seen to be appropriating and claiming African art as part of a Eurocentric art history, this lyric sees the Carters claiming this heritage back: the line «I can’t believe we made it» here speaks to African artists and their descendants. There is something significant in the stillness within the dance at these moments, in the ways in which Beyoncé, Jay-Z and the dancers shift from sculptural stillness into sudden, vibrant motion. For me, this speaks back to performance theorist André Lepecki’s reading of anthropologist Nadia Seremataki’s concept of «still-acts»³² as the moment of the refusal of «the sedimentation of history into neat layers»³³. It is that moment of stillness before the eruption into movement where the layers of history come crashing away, that «*moment of exit from historical dust*»³⁴. In such moments, the stillness in the dance allows for a different temporality, a new relationship with the time and space of history, one that is no longer chronological, but unstable, contractile and fragmentary, one that is no longer diachronic but synchronic, allowing different angles, different stories, different bodies and different histories to emerge.

As such, *APESHIT* consistently reframes European art history and thus also reframes perspectives on race, bodies and power. Not only is background swapped for foreground, but tiny details in paintings are focussed on and positioned in sharp juxtaposition with the dancing, moving bodies, so

30. Beyoncé makes claim to her Creole ancestry in her song *Formation* (2016). Joséphine de Beauharnais was born in Les Trois-Îlets, on the Caribbean island of Martinique.

31. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 113.

32. André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, Abingdon 2006, p. 15.

33. *Ibidem*.

34. Nadia Seremataki, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 12 (my emphasis).

that bodies that have previously been hidden or rendered invisible in the art-works themselves are revealed. While several art historical studies have already to date examined this in detail³⁵ and the close focus of this article is on the choreographic, I do want to cite one example here and that is Paolo Veronese's *Le nozze di Cana* (1563). In this canvas, the black bodies of servants are present in the painting, but they are hidden in corners and easily overlooked; juxtaposed with the vibrancy of the dancers' bodies, they are suddenly thrown into sharp relief. The viewer is called to do the work to see the bodies that have historically been overlooked: it is the dancers' dancing bodies that offer the lens through which we might re-view these painted bodies, and begin to reassemble bodily histories previously rendered invisible. This re-viewing becomes yet more pressing as, throughout the video, there are significant allusions to artworks by artists of colour that have, until now, been "invisible" in such a canonical space as the Louvre. For example, the hair-styling scene in front of *La Gioconda* echoes a painting from Carrie Mae Weems' *Kitchen Table Series* (1990) and the hand-holding dance of Beyoncé and her chorus in front of David's *Coronation* is reminiscent of Faith Ringold's story quilt, itself significantly entitled *Dancing at the Louvre*³⁶ and from which I have borrowed the title for this essay. Through such rich visual allusions, akin to the culture of inter-textual and musical sampling in hip-hop, the Carters can be seen to be reclaiming a space for artists of colour in the "white" space of the Louvre: and it is both the positioning and movement of the dancers' bodies that enable this powerful re-visioning. *APESHIT*'s visual and choreographic call to review received historical narratives gains in urgency throughout its six minutes: however, it is particularly potent at the moments where the choreography becomes explicitly one of protest.

Broken bodies, protesting bodies

It is undeniable that protest is a central theme of *APESHIT*. At times, the crowd «going apeshit» is an angry, dancing crowd. This anger is no less eloquent, but arguably more so, for the shifts between the fluidity and vibrancy of the choreography and the stillness at work within it. As I have pointed out above, sometimes this is a shift between the still images of the artwork and the moving, dancing bodies; sometimes, it is the stillness within the choreography that does the work of protest. In the following section, I want to offer a close examination of three striking examples of where in the video this can

35. See especially Constance Grady, *The meaning behind the classical paintings in Beyoncé and Jay-Z's Apeshit*, in «Vox», 19th June 2018, online: <https://www.vox.com/culture/2018/6/19/17476212/apeshit-video-beyonce-jay-z-carters-portrait-negresse-benoist> (accessed 19/6/2020); Ariel Lebeau, *An Art History Expert Breaks Down Beyoncé and Jay-Z's APESHIT Video*, in «Fader», June 18th 2018, online: <https://www.thefader.com/2018/06/18/beyonce-jay-z-apeshit-art-history-expert-louvre-mona-lisa> (accessed 19/6/2020); Carol Vernallis, *Tracing the Carters Through the Galleries*, in «Journal of Popular Music Studies», vol. XXX, n. 4, December 2018, pp. 11-70.

36. See Dan Cameron (edited by), *Dancing at the Louvre: Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts*, University of California Press, Berkeley 1998.

be seen to be happening. The first is the inverted still image of the still bodies of the dancers on the Daru staircase mentioned above. Following the shot of their bodies moving in bursts of contraction and release, in convulsive Graham-style pleadings that, traditionally in Graham-based technique, can express moments of extreme emotional power, the dancers' bodies become quiet and motionless. Here, the shot is inverted and we see the still bodies of colour seemingly suspended or hanging upside down. There is a clear visual and spatial allusion to historical drawings of enslaved bodies in the hold of a slave ship. It is perhaps the first indication in *APESHIT* of the oppressed black body³⁷. Furthermore, commenting on the Daru staircase sequence, Cherkouai states how he felt that this moment was «my way of paying homage to the contraction of Martha Graham. I made it my own, so it had this kind of crunch effect, yes. You pull inside and then back, *like you're broken and then returned to stillness*»³⁸.

Cherkouai's image of the contraction and release movement here being a moment of the body breaking, fragmenting, and then returning to sculptural stillness, in addition to the stillness of the freeze-frame on the suspended "broken" bodies on the staircase, can be seen as another moment of the "fragmentary monumental": it is a moment of not so quiet protest.

Similarly, another striking moment of stillness is the lingering shot of two dancers seated in front of David's *Portrait de madame Récamier* (1800). The dancers are connected by their heads to the same length of white cloth turban, which prefigures the white wrapped head-cloth in Marie-Guillemine Benoist's *Portrait d'une femme noire* (1800), formerly known as *Portrait d'une négresse*, which appears towards the end of the video. The dancers' connected bodies echo the composition of the painting: there is no dancing, singing or rapping at this point, just a moment of quiet stillness between the dancers' bodies and the painted body on the canvas. However, in its choreographic composition, this is a moment of choreographic quietness that speaks volumes. As art historian Alicia Caticha has argued, the image can be seen to be reworking the *tableau vivant* tradition of the Eighteenth Century, with the Carters appropriating «this self-referential parlor game as a visual analogy for their own success in a culture of systemic racism»³⁹. While art historian and curator Georgina Downey⁴⁰ has noted how

37. The suspended, "hanging" image is perhaps also reminiscent of the «strange fruit hanging from poplar trees» that Billie Holliday sings of *Strange Fruit* (1937), a song protesting about the lynching of black Americans in the American South.

38. Cherkouai cited in Michelle Kim, *The Choreographer for the Carters' APESHIT Video on Being Inspired by Mythology and Martha Graham*, June 21st 2018, online: <https://pitchfork.com/the-pitch/choreographer-beyonce-jayz-apeshit-video-interview-inspired-by-mythology-martha-graham/> (accessed 19/6/2020), my emphasis.

39. Alicia Caticha, *Madame Récamier as Tableau Vivant*, cit. This is not the first time that performance in the museum has used the idea of reworking the *tableau vivant* to make a political statement – see further Manuel Pelmus and Alexandra Pirici's *Public Collection* (2016) where, through what the artists term «continuous actions», performers in the museum use their bodies to re-enact artworks on display, and physical, bodily enactment becomes a strategy to attempt to (re)-claim history. Another example might be the museum dance works of choreographer Alexis Blake such as *Allegory of the Painted Woman* (2012-2015) and *Conditions of an Ideal* (2016).

40. Georgina Downey, *Beautiful No-Bodies? The Dancers in Beyoncé and Jay-Z's Apeshit*, August 6th 2018, online: <http://www.georginadowney.com/writing-and-art-a-blog/2018/8/6/beautiful-no-bodies-the-dancers-in-beyonc-and-jay-zs-apeshit> (accessed 19/6/2020).

this scene may also have echoes of Ulay and Marina Abramović's performance *Relation in Time* (1977) where the two artists knotted their hair together for seventeen hours, Caticha points out how the long white headscarf more significantly makes reference to photographer John Edmond's 2017 series, *Du-Rags*. The du-rag itself has its origins in headscarves of enslaved women and so the dancers in front of the Récamier portrait through their «bodies [...] make present what is absent: the slave labor that was responsible for the consumerist luxuries in David's *Portrait de madame Récamier* and Eighteenth-Century French culture writ large»⁴¹.

Furthermore, the du-rag is a motif that is positioned in opposition to the white ideal of the neo-classical dress of Madame Récamier and in its sculptural folds, it also stands in opposition with the marble statuary that we see throughout the video. Beyoncé too embraces this artefact as an object of resistance and re-appropriates it: at another point in the video, we see her reclining in the gallery, in a pose not too dissimilar from Madame Récamier's, wearing a silk headscarf.

In fact, perhaps the most striking still image is the video's final cut to Benoist's *Portrait d'une femme noire*, the sitter recently renamed through research by Anne Lafont (2019) and, in some way, rescued from the erasure that comes with anonymity. As art historian James Stalls argues, of all the art-works re-appropriated in the video, this

highly complex painting with many things happening in it across the realm of politics, race, gender, class and strategies of looking and being looked at [...] is the [...] one that most significant to Beyoncé's strategic manipulation of the bodily presence and absence of black women [in the museum collection]⁴².

Significantly, the portrait is never directly visually paired with Beyoncé. The painting is cropped so that we only see the sitter from the neck up and the camera lingers on her facial expression. This has two effects: first, we are forced to confront her gaze; second, her exposed breast (which is in the full portrait) is strategically removed so any opportunity for the "traditional" objectification of a woman of colour in Western art tradition is also removed. In such a way, the black woman is given back her body; and that black body is one that is not longer objectified, subjugated or oppressed, but that is celebrated by the bodies of Beyoncé and her female dancers moving powerfully through the museum, dancing a dance of resistance.

However, perhaps the most explicit choreographic reference to resistance and protest comes later in the video where there is a shot of young black men outside the Louvre "taking the knee". This pose is a direct allusion to the physical gesture of kneeling during the national anthem that marked the National Football League (NFL) player protests against police brutality and the killing of unarmed black men, first started in 2016 by player Colin Kaepernick. It is a pose that has also marked the most

41. Alicia Caticha, *Madame Récamier as Tableau Vivant*, cit.

42. James Smalls, *Crazy in Louvre*, cit.

recent Black Lives Matter protests; and it is a gesture that can now be read as horrifyingly similar to the police officer's pose as he knelt on the neck of George Floyd. In *APESHIT*, the shot of the kneeling protestors directly follows a shot of a classical statue, a Roman version of a Greek statue by Lysippus of *Hermes Tying His Sandal*, which is in a similar pose. It occurs on a lyric where Jay-Z is critical of the NFL («I said no to the Superbowl / You need me, I don't need you / Every night we in the end-zone / Tell the NFL, we in stadiums too»). This is the concluding criticism of a verse that may also allude to Donald Trump (as the 45th President of the USA). As Jay-Z warns, change is coming: «4-5, I got change for you». As Morales has noted, the juxtaposition between the kneeling statue and the kneeling protests is striking:

The juxtaposition of the image of Hermes with his knee bent inside the Louvre with that of the kneeling protestors outside the Louvre co-opts the statue, bringing the ancient god on board as part of the modern protest. Hermes becomes an advocate for black lives mattering; he is given a better purpose than fiddling with his footwear. The modern ennobles the classical (a reversal of the expected dynamic)⁴³.

What Morales does not further unpick here is the relationship between exterior and interior. While “white” Hermes is inside the museum, the black male protesting bodies remain, at least momentarily, on the outside. However, the exterior shot is followed by an interior shot of Jay-Z, having «made it» and rapping in front of Théodore Géricault's *Le Radeau de la Méduse* (1818-19). As art historian James Smalls has commented:

This painting contains three black men among the human debris who are used emblematically by the artist to relay the story of a human tragedy. The most visible black figure is located at the apex of the composition. He is energetic and heroic in his display of a muscular back [...] at one brief moment, Jay-Z is caught gazing up at the black Hercules who constitutes the focal point of the drama and symbolizes black people as both survivors and saviours⁴⁴.

This theme of survival, despite oppression and restriction, continues choreographically throughout the video. It is visible in a powerful montage that includes shots of bone-breaker and hip-hop dancer Nicholas “Slick” Stewart contorting his arms in front of *La Gioconda*, his limbs seemingly breaking; in the recurring motifs of the coiling, twisting arms of the female dancers juxtaposed with still shots where the camera zooms in on close-up, detailed images of the coiled ropes of *Le Radeau de la Méduse*, and of dancers' hands apparently bound in rope, and the liberating, invigorating «cross-cut breaking free of ropes; a black female dancer vigorously dancing; the same dancer in full flexion with her hair thrown back»⁴⁵. This is a danced and sung story about the survival of oppressed and broken bodies; about how we might re-assemble them those broken bodies through revisions of history, and about

43. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 116.

44. James Smalls, *Crazy in Louvre*, cit.

45. Carol Vernallis, *Tracing the Carters Through the Galleries*, cit.

how that necessitates a deep work of protest. What *APESHIT* reveals is that through such protest, spaces and history can be re-appropriated, and previously invisible or partially visible bodies be made more visible. Such “statue toppling” can be a cause for celebration: at such a time, the dancing crowd can indeed «go apeshit».

Conclusion: «this a different angle»

Re-viewing this video in the context of the Black Lives Matter protests and the calls for colonial statues to fall, I am struck by how vital *APESHIT* is for thinking about how dance in the museum can be a mechanism to give a space for previously invisible or erased bodies to resurface and tell their stories. Perhaps the dance is, in fact, more than “metaphorical” statue toppling; for it also does the work of protest, reassembling broken bodies into an alternative fullness. It does the work of re-constructing history; it is historiography in artful action. In *APESHIT*, the protest seeps through most powerfully in the choreographic juxtapositions of movement and stillness, where the layers of history fall away and the statues crumble, until life and movement emerges anew from the historical dust. Here, we can read dance as the “fragmentary monumental”, an action for re-assembling the fragments of bodies that History has broken, that does the vital work of *remembering* the deliberately forgotten, lost and erased⁴⁶. Piecing together the fragments and recognising who and what has been made to slip through the cracks is where we, the viewer, have to do the work:

It is not just the *content* of *APESHIT* (the lyrics and the things featured in the video) that is a form of protest, but also the *process* in which it engages the viewer and the listener. The insistence that the viewer makes connections, the refusal to simplify, and the sheer richness of historical, artistic and ideological textures created: all this is a form of cultural resistance⁴⁷.

In re-examining the particular ways in which the stillness and movement of both the choreography and the cinematography are woven together in *APESHIT*, as well as how bodies of colour surge into a public space that has historically been denied them in a dance that is simultaneously protesting and celebratory, we can make a claim for dancing in the museum as a radical means of powerfully challenging and resisting the art historical status quo. Through dance in the museum, we can begin to call History to account and look at it from a “different angle”. In the public spaces where we come to remember uncomfortable and difficult histories, the ground is shaking. In Paris, the crowd is going apeshit; in Bristol, a colonial statue comes crashing down. From the dust, previously invisible bodies rise up, and as they do, they dance.

⁴⁶. The way in which *APESHIT*'s complex sonic layering re-assembles fragments of song, shouts, noise elements and vocal adlibs (see above, footnote 23) reinforces this idea of the “fragmentary monumental” musically as well as choreographically.

⁴⁷. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 116.

Enrico Bettinello*

Set Up a Punta della Dogana. Un'esperienza multidisciplinare, una prospettiva curatoriale

31 dicembre 2020, pp. 297-308

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11859>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo propone un'analisi dell'approccio curatoriale nella progettazione e presentazione di *Set Up*, evento biennale promosso e ospitato dalla Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, che mira alla costruzione di una drammaturgia partecipativa e di una relazione con uno spazio museale temporaneamente privo di opere, ma esso stesso da considerare come opera. L'indagine restituisce le strategie curatoriali che sostanziano questa attività dal punto di vista estetico, concettuale e produttivo, ponendole in dialogo con le tendenze attuali della curatela delle performing e live arts, che negli ultimi anni si è trasformata per rispondere alle nuove esigenze di musei e gallerie d'arte e sta dando vita a un corpus teorico sempre più ricco. Il saggio mette in evidenza come le performance selezionate e commissionate a ogni edizione di *Set Up* costruiscano una dimensione in cui le gerarchie e le distanze tra performer e spettatori sono continuamente negoziate per generare una "redistribuzione dell'attenzione" e favorire la creazione di un senso di appartenenza a una comunità di spettatori più che di conformità a uno spazio espositivo.

The article proposes an analysis of the curatorial approach to the programming and presentation of *Set Up*, a biennial event promoted and hosted by the Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana in Venice, which aims to build a participatory dramaturgy and a relationship with a museum space temporarily devoid of tangible artworks. The survey gives back the curatorial strategies that substantiate this activity from an aesthetic, conceptual and productive point of view, putting them in dialogue with the current trends in the curatorship of the performing and live arts, which in recent years has meet the new needs of museums and art galleries and is producing a rich theoretical literature. The essay highlights how the performances selected and commissioned at each edition of *Set Up* build a dimension in which hierarchies and distances between performers and spectators are continually negotiated to generate a "redistribution of attention" and encourage the creation of a sense of belonging to a community of spectators rather than conformity to an exhibition space.

* Università Ca' Foscari Venezia, Italia.

Enrico Bettinello

***Set Up* a Punta della Dogana. Un'esperienza multidisciplinare, una prospettiva curatoriale**

In questo articolo analizzo l'esperienza di *Set Up* al Museo di Punta della Dogana a Venezia, un evento biennale di cui sono co-curatore insieme a un team della Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, composto da Mauro Baronchelli, Francesca Colasante, Jacqueline Feldmann e Claudia De Zordo, dal 2016, per esplicitare e rilanciare in un più ampio dibattito teorico la struttura concettuale che lo sostiene. L'evento, giunto alla sua terza edizione, si articola in due serate e mira alla costruzione di una drammaturgia partecipativa e di una relazione con uno spazio museale temporaneamente privo di opere, ma che è esso stesso da considerare come opera. Il Museo di Punta della Dogana si trova nei locali della seicentesca Dogana da Mar della Repubblica Serenissima che si incunea nel Bacino di San Marco alla confluenza tra il Canal Grande e il Canale della Giudecca, reinventati dall'architetto Tadao Ando tra il 2008 e il 2009 in un ardito scontro a effetto tra il vecchio e il nuovo, realizzato con l'inserimento di uno spazio delimitato da muri di cemento armato all'interno dell'antica struttura preesistente.

Negli ultimi anni, la curatela delle performing e live arts è andata trasformandosi ed è sempre più orientata a riconoscersi in un dinamico orizzonte teorico di riferimento che non solo sta trovando spazio all'interno dell'offerta del perfezionamento e dell'alta formazione, ma che, all'interno del processo di globalizzazione del mondo delle arti e delle dinamiche professionali del XXI secolo, restituisce con chiarezza la complessità strategica di questa attività, nella quale si sovrappongono e fondono teoria e critica, analisi e formazione, messa in scena e riflessione sugli spazi pubblici¹. Nel quadro di questo “curatorial turn”, mi ripropongo di inquadrare l'esperienza di *Set Up* non solo dal punto di vista estetico e concettuale, ma anche produttivo, concentrandomi in particolare sugli eventi di natura coreografica e

1. Si vedano in particolare Judith Rugg – Michèle Sedgwick (edited by), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, University of Chicago Press, Chicago 2007; Sruti Bala – Milija Gluhovic – Hanna Korsberg – Kati Röttger (edited by), *International Performance Research Pedagogies: Towards an Unconditional Discipline?*, Palgrave MacMillan, London 2017; Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts, Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, Berghahn, New York 2019.

performativa, sul ruolo dell'audience e sulla relazione tra le varie performance. Evidenzio come, agendo su una continua reinvenzione del senso dello spazio e del tempo, un'azione progettuale di questo tipo riesca a ridefinire l'idea stessa di rapporto tra performer e osservatore, creando un rinnovato senso di opportunità di fruizione (invece che imporre una modalità performativa nello spazio) e di redistribuzione dell'attenzione.

Storicamente è dagli anni '70 del XX secolo che il mondo dei musei ha iniziato una significativa trasformazione spostando l'attenzione dalle collezioni ai visitatori. Nell'intento di porre fine al tradizionale elitismo (percepito o reale) del museo in favore di un'accessibilità più ampia a quelli che sono sempre e comunque spazi pubblici, si è avviata una riflessione teorica e progettuale conosciuta come "nuova museologia"² e che è oggi una base stimolante per il ripensamento sia dell'esperienza all'interno delle esposizioni, sia della proposta di una programmazione che tenga conto della centralità del visitatore.

Nel lanciare la prima edizione di *Set Up*, nel febbraio del 2016, la Fondazione Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, il cui *public program* sia del Teatrino sia degli spazi museali riflette spesso sulla relazione con le arti performative, usava queste parole nei suoi materiali di comunicazione:

Punta della Dogana come non l'avete mai vista: nella stretta finestra temporale tra un allestimento e l'altro, mentre il museo è in corso di trasformazione in vista della prossima mostra, per due serate esclusive Punta della Dogana non ospita opere d'arte, ma attività performative in collaborazione con il Teatro Fondamenta Nuove. Un evento site-specific, in cui performance, danza, musica dialogano con uno tra i più suggestivi spazi architettonici di Venezia e si alternano in un succedersi emozionante di gesti, suoni e immagini³.

Una breve analisi di questo testo già chiarisce bene alcuni punti saldi di questa progettualità, che nasceva dalla volontà della Fondazione di allargare le proprie attività di *public program* anche a Punta della Dogana e di instaurare una relazione innovativa con il proprio abituale pubblico e, soprattutto, con una comunità di spettatori e visitatori ancora lontani dall'offerta culturale della Fondazione. Nel fare questo, il progetto veniva condiviso con il Teatro Fondamenta Nuove (chiuso a maggio dello stesso anno a causa di una serie di tagli ai finanziamenti pubblici), un luogo in cui le pratiche più innovative che riguardavano le arti performative contemporanee avevano trovato un'importante declinazione nel precedente decennio.

La formulazione del testo, sebbene risultasse funzionale anche a fini meramente "promozionali", rispondeva a realtà e non solo perché un simile evento veniva proposto per la prima volta, ma soprattutto perché l'idea era stata concepita per lo spazio museale vuoto e in una fase di transizione temporale tra un allestimento e il successivo. Si trattava, peraltro, di una condizione che, a partire dall'apertura del museo nel giugno 2009, mai si era verificata prima, dal momento che l'organizzazione del lavoro della

2. Cfr. Max Ross, *Interpreting the "New Museology"*, in «Museum and Society», n. 2, 2004, pp. 84-103.

3. Online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up/> (u.v. 14/9/2020).

Fondazione prevedeva (e ancora oggi prevede) che le operazioni di disallestimento di una mostra appena terminata si sovrappongano a quelle di allestimento della seguente.

Anche il periodo dell'anno scelto, subito prima o subito dopo il Carnevale, è significativo, essendo uno dei pochi momenti "morti" per la città, nel quale l'offerta culturale e di aggregazione è particolarmente ridotta. A Venezia, infatti, convivono due dimensioni, quella internazionale, legata ai grandi eventi culturali e artistici, in larga parte riconducibili alla Biennale e alle attività promosse dalle numerose istituzioni straniere presenti in città, e quella locale, più visibile nei mesi invernali e che costituisce l'utenza privilegiata della programmazione del teatro Stabile, delle sale cinematografiche e da concerto. Se le attività promosse dai musei e dalle istituzioni private sono destinate in larga parte ai bambini e agli adolescenti, per i giovani e meno giovani le occasioni di aggregazione e di svago sono decisamente più limitate. Anche grazie a un biglietto d'ingresso volutamente contenuto, *Set Up* mira pertanto ad attrarre fasce di un pubblico giovanile che percepisce se stesso come poco considerato in città, sia per la sua struttura urbana (non ci sono molti spazi adatti a ospitare eventi per grandi numeri di spettatori), sia per le dinamiche dell'*overtourism* e dello spopolamento in atto dei residenti, malgrado la presenza di importanti soggetti come la Biennale, che tuttavia non offre sempre spazi e occasioni di aggregazione nell'ambito dei linguaggi artistici del contemporaneo. La comunità di spettatori multigenerazionale di *Set Up*, che si ritrova ad attraversare e definire questo spazio pubblico inedito, è altamente consapevole, dunque, di quanto sia provvisorio ma anche prezioso.

Dal punto di vista curatoriale, la Fondazione ha avuto da subito in mente la natura "ibrida" di queste due serate, che avrebbero dovuto coniugare, da un lato, una adeguata risposta alla domanda di "divertimento serale" in un periodo – quello successivo alla fine del Carnevale – di scarsa offerta culturale in città; dall'altro, un "segno" artistico chiaramente contemporaneo e di ricerca in linea con l'identità della Fondazione stessa. Come ricorda la storica dell'arte Claire Bishop:

La migrazione delle performing arts verso il museo e la galleria non deve essere letta (solo) come un tentativo cinico da parte dei musei di attrarre nuovi spettatori, ma come la diretta conseguenza dei cambiamenti che hanno interessato sia il *white cube* che la *black box* in seguito alle nuove tecnologie e la loro convergenza verso la produzione di un apparato ibrido⁴.

Agendo in un museo che – stante la profondità, pur nell'essenzialità, dell'intervento di Ando – non necessita per forza di opere al suo interno per avere un suo senso compiuto, si è offerta agli artisti e coreografi l'opportunità di una riflessione site-specific stratificata, in cui l'equilibrio dinamico tra lo spazio espositivo e quello architettonico viene ulteriormente valorizzato e presentato al pubblico in una sorta di potenzialità multidimensionale. Victoria Hunter precisa che:

4. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «TDR/The Drama Review», vol. LXII, n. 2, Summer 2018, pp. 22-42: p. 31.

Considerando la relazione o l'interfaccia tra il luogo e la coreografa come una combinazione tra uno spazio socialmente costruito e uno personalmente costruito, si può incominciare a vedere come la performance di danza possa servire a "riscrivere" lo spazio, mettendo così alla prova il contesto, l'ideologia dominante e la percezione di un luogo o di un'area particolare⁵.

In questo senso, considerare l'esperienza complessiva come un flusso multiforme in grado di accendere relazioni attese e inattese ha spinto a porre ogni "evento", compresi i momenti apparentemente minori della serata, sullo stesso piano, per accendere la sensibilità di ciascuno verso le differenti direzioni del movimento e percezioni dello scorrere del tempo. Anche le dinamiche di socializzazione al bar allestito per l'occasione hanno delineato un tempo ulteriore, in cui si innestava la percezione (da una prospettiva di distanza, ma al tempo stesso di partecipazione) di quanto avveniva nello spazio adiacente.

Fin da subito si è optato per non posizionare delle sedute all'interno delle sale interessate dalle performance, per favorire non solo il rapporto tra performance e spettatori, ma anche quelli tra performer e spazio architettonico, tra performance e performance, tra spettatori e spazio architettonico. Questa opportunità trovava nel movimento stesso creato dalla comunità di spettatori all'interno degli spazi una serie di dinamiche che si sono presto rivelate come il fulcro della progettualità, in un'ottica non dissimile da quella che Alessandro Pontremoli definisce «drammaturgia dell'*audience*»⁶. Consentiva agli spettatori di muoversi e posizionarsi liberamente nelle varie sale, e quindi di prendersi la "responsabilità" dello sguardo e del rapporto con il momento performativo. Questa libertà li metteva anche in condizione di considerare tutte le performance sullo stesso piano gerarchico. Questo elemento era evidenziato fin dalla comunicazione, che nei materiali promozionali aveva inserito i nomi di tutti gli artisti, quelli più noti e quelli meno noti, con font della stessa grandezza.

Particolarmente interessante per la prospettiva curatoriale è stata anche la scelta degli spazi in relazione alle necessità e ai possibili flussi dei visitatori/spettatori.

Il museo, così come concepito da Ando sulla base dell'edificio originale e dunque con il suo progressivo restringimento verso la "punta", consiste in una serie di spazi di dimensioni anche sensibilmente differenti l'uno dall'altro, con due "sale" molto ampie e altre più ridotte distribuite su due piani attorno a uno spazio cubico centrale. La necessità di limitare il progetto solo a una parte dello spazio museale si è resa necessaria non solo per consentire alla Fondazione di utilizzare le altre sale per lo stoccaggio delle opere d'arte, ma anche per adibirle a camerini degli artisti, a catering, a deposito del materiale tecnico, nonché per evitare l'inevitabile dispersione del flusso di spettatrici e spettatori anche dove non c'era la possibilità di attivare un segno performativo.

Sono stati quindi individuati come spazi per la performance le due grandi navate iniziali (d'ora in poi Navata 1 e Navata 2) e il Cubo centrale.

5. Victoria Hunter, *Experiencing Space. The Implications for Site-specific Dance Performance*, in Jo Butterworth – Liesbeth Wildschut (edited by) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, Routledge, London 2009, pp. 399-415: p. 410.

6. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, in «Il castello di Elsinore», n. 76, 2017, pp. 65-81: p. 78.

Quest'ultimo è stato creato da Ando come gesto geometrico d'effetto nel mezzo della pianta triangolare della costruzione, che rappresenta una sorta di crocevia di tutti i passaggi che portano agli spazi rinnovati. Durante *Set Up* il Cubo offriva, grazie alla vicinanza con lo spazio del bar, una duplice natura di luogo di incontro e di performance, quasi a replicare la natura stesso del tessuto urbano veneziano, in cui più che altrove è facile osservare come lo spazio esiste e prende forma grazie ai transiti e ai movimenti delle persone che lo disegnano e lo azionano dispiegandosi al suo interno⁷. Come il pedone che definisce il luogo nell'atto stesso del suo transitare nello spazio urbano, durante *Set Up* il visitatore si addentrava negli spazi di Punta della Dogana senza rispettare l'ordine preesistente, con le sue implicite interdizioni di spazio espositivo, ma esplorandone più direzioni per aprirlo all'imprevedibilità e alla trasformazione. Nell'atto di disfare le superfici leggibili di un'architettura così lineare e al tempo stesso complessa, proprio perché in dialogo con le stratificazioni storiche dell'edificio e della città in cui è inserito, il visitatore praticava quello spazio e nel contempo lo apriva a una discontinuità inattesa, rendendo possibile al suo interno l'esistenza di spazi multipli perché soggettivi⁸.

In questa nuova esperienza dello spazio architettonico ed espositivo, che costituisce insieme la cornice e l'asse portante dell'intera programmazione di *Set Up*, si innestano le logiche delle performance site-specific che, ridefinendo ulteriormente i limiti sia fisici sia percettivi del contesto, generano un sistema in cui performance, luoghi e processi creativi e produttivi coesistono in dialogo⁹. Lo spostamento dell'attenzione dall'architettura all'intersezione tra luogo ed evento implica la costruzione di una nuova dimensione in cui lo spazio e le persone, i muri e i corpi, il movimento e la danza, l'architettura e la coreografia diventano, dunque, elementi costitutivi reciproci¹⁰.

Gli ospiti della prima edizione del 19 e 20 febbraio del 2016¹¹ sono stati: Evan Parker (sax soprano solo), Navaridas & Deutinger (performance), Balletto di Roma (danza), Alva Noto (elettronica), Amuleto (musica), DJ Spiller – che ha sostituito all'ultimo l'indisposta Fatima Al Qadiri – e Mount Kimbie (dj-set). Le performance di Navaridas & Deutinger – due, una per serata, la seconda a nome Deutinger & Gottfarb – che richiedevano una frontalità di tipo teatrale, così come quella audio/video di Alva Noto, sono state collocate nella Navata 2, fornendo all'audience un tipo di partecipazione più tradizionalmente simile a quella di un “concerto”, con uno spazio di performance (senza palcoscenico, a terra) e una grande platea.

7. Cfr. Henry Lefevre, *La produzione dello spazio*, Pgreco, Milano 1976 (I ed. *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974).

8. Cfr. Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001 (I ed. *L'invention du quotidien, tome I, Arts de faire*, UGE, Paris 1980).

9. Sul site-specific si vedano in particolare Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Taylor & Francis Ltd, [s.l.] 2000; Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, Macmillan Education UK, [s.l.] 2010; Victoria Hunter, *Moving Sites. Investigating Site-Specific Dance Performance*, Routledge, London 2015.

10. Cfr. Rachel Sara – Alice Sara, *Between Dance and Architecture*, in Victoria Hunter, *Moving Sites*, cit., pp. 62-78: p. 64.

11. Per avere un'idea complessiva dell'evento, cfr. online: <https://youtu.be/5MVnH1VUK00> (u.v. 14/9/2020).

Sia per *Your Majesties*¹² che per *Chivalry Is Dead*¹³ la presenza di cuscini/materasso sul pavimento consentiva al pubblico comunque di disporsi nella maniera più libera possibile, mentre per la performance di Alva Noto, così come per i dj-set (che vedevano in questa prima edizione i dj posizionati sulla balconata che si affaccia alla navata), la sala riacquistava una funzione di spazio per ballare.

La presenza di una performer/suggeritrice, Marta Navaridas, alle spalle del pubblico in *Your Majesties* ha posto gli spettatori in una differente situazione a seconda del posizionamento scelto: chi era più avanti e più vicino allo spazio in cui si muoveva Alex Deutinger si è accorto solo in un secondo tempo che i movimenti del performer – volutamente incongrui rispetto alla declamazione del discorso di ringraziamento del Presidente Obama alla Cerimonia di consegna del Nobel che costituiva l'oggetto della performance – venivano guidati/suggeriti dalla coreografa a fondo sala. Chi si trovava più lontano (il numero di spettatori aveva raggiunto la capienza massima della sala) era in una situazione di maggiore prossimità con l'azione apparentemente “secondaria” del lavoro, ma in realtà essenziale e altrettanto performativa. Come precisa Bojana Kunst, questi diversi gradi di prossimità, che la disposizione spaziale della performance in uno spazio museale consente, sono sintomatici, nel complesso, del contesto produttivo all'interno del quale la performance e la danza contemporanea vengono presentate, oltre che profondamente legati alla relazionalità e al coinvolgimento emotivo e intellettuale del pubblico¹⁴. Nello spazio del Cubo, che nelle edizioni successive ha avuto una crescente importanza, era stata allestita la performance del duo Amuleto¹⁵ (Riccardo Wanke e Francesco Dillon), una musica di forte valenza evocativa (data dall'incontro tra il violoncello e l'elettronica), ma che richiede una maggiore intimità di fruizione. Collocando al centro del Cubo i due performer, il pubblico – che aveva già fatto esperienza di quel luogo come uno spazio informale e di incontro – poteva così disporsi liberamente, optando per una estrema vicinanza ai due musicisti oppure posizionandosi dietro una delle grandi colonne, e sottraendo così volutamente l'aspetto visivo della performance. A Evan Parker¹⁶ e a quattro danzatori del Balletto di Roma veniva fornita, invece, una totale libertà di movimento all'interno dello spazio. Al musicista inglese, con il suo sax soprano suonato con la tecnica della respirazione circolare, è stato chiesto di aprire la serata: cogliendo l'opportunità di utilizzare la grande scala che collega la Navata 1 con il primo piano, Parker ha accolto gli spettatori muovendosi dapprima in alto e poi scendendo progressivamente verso la Navata e ridefinendo con il movimento il rapporto spaziale con l'architettura e il pubblico.

L'idea di attraversamento è stata anche alla base del lavoro dei quattro danzatori del Balletto di

12. Cfr. online: <http://navaridasdeutinger.com/2013/04/03/your-majesties-2/> (u.v. 14/9/2020)

13. Cfr. online: <https://chivalryisdeadblog.wordpress.com/> (u.v. 14/9/2020).

14. Cfr. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, edited by Karoline Gritzner, Patrick Primavesi and Heike Roms, n. 14, 2009, pp. 81-88.

15. Cfr. online: <http://www.amuleto.in/home.html> (u.v. 14/9/2020).

16. Cfr. online: <http://evanparker.com/> (u.v. 14/9/2020).

Roma che, guidati da Fabio Novembrini e Roberta Racis, hanno proposto degli interventi site specific utili a stabilire una relazione sempre mobile con gli spettatori e negoziare con i medesimi, in assenza di una delimitazione chiara dello spazio performativo, una prossemica condivisa in tempo reale. Il tempo reale non è la sola temporalità performativa e di fruizione che è attivata dal progetto. Dal momento in cui entrava nel museo, all'inizio della serata o in un qualsiasi momento, anche nel bel mezzo di una performance, lo spettatore veniva immerso in una serie di possibilità temporali da esplorare: il tempo della performance creato dagli artisti, il tempo morto dell'attesa della performance successiva, il tempo della socialità, il tempo dei transiti da un luogo all'altro, il tempo dello spazio espositivo carico delle tracce delle opere che lo hanno abitato, il tempo percepito dai performer e dal pubblico come una dimensione dello spazio da attraversare.

Nell'edizione del 2018¹⁷, tenutasi il 23 e 24 febbraio¹⁸, si è pensato di fare evolvere il progetto – pur mantenendone la cornice “narrativa” già consolidata – in una direzione che consentisse sia di sperimentare la capacità degli spazi di reagire a forme differenti, sia di dare agli artisti la possibilità di modellare l'approccio site-specific a partire da lavori già esistenti.

In questo senso il concerto degli sloveni Laibach¹⁹, che vantano un'ampia esperienza audiovisiva, ha coinvolto la Navata 2 non solo nello spazio del palco, ma anche per l'utilizzo dei muri. Ai coreografi invitati, Collettivo Cinetico e Alessandro Sciarroni²⁰, è stato chiesto invece di ripensare alcuni loro progetti in funzione non solo dello spazio della Navata 1, ma anche della necessità di considerare la presenza del pubblico all'interno del medesimo spazio.

Collettivo Cinetico ha scelto di lavorare su *O+ < scritture viziose sull'inarrestabilità del tempo*, una performance in cui la danza di Francesca Pennini e i tratti del pennarello di Andrea Amaducci non solo convivono su un medesimo lungo foglio bianco, ma si influenzano a vicenda. Ha inoltre estrapolato dallo spettacolo *Benvenuto Umano* alcuni momenti performativi particolarmente adatti al luogo. Questo gruppo indaga fin dal 2007 la natura dell'evento performativo muovendosi in modo originale in quelli che i danzatori e coreografi coinvolti definiscono gli interstizi tra danza, teatro e arti visive. Quello diretto da Francesca Pennini è un progetto che delinea la propria identità a partire da

l'ideazione di metodi di composizione e organizzazione del movimento in grado di incontrare corpi estremamente differenziati e dispositivi che discutono il rapporto con lo spettatore e la visione muovendosi dal palcoscenico ai luoghi urbani, dalle missioni mimetiche nella vita quotidiana a piattaforme virtuali²¹.

17. Cfr. online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up-second-edition/> (u.v. 14/9/2020).

18. Una sintesi video online: https://youtu.be/5CTLBtGgz_M (u.v. 14/9/2020).

19. Cfr. online: <https://www.laibach.org/> (u.v. 14/9/2020).

20. Si vedano rispettivamente: <http://www.collettivocinetico.it/> e <https://www.alessandrosciarroni.it/work/chroma/> (u.v. 14/9/2020). Per inquadrare le poetiche di questi gruppi nel più ampio contesto della danza contemporanea non solo italiana cfr. anche Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018.

21. Online: <http://www.collettivocinetico.it/soggetti.html> (u.v. 14/9/2020).

Il primo dei due lavori ha visto il pubblico così vicino ai performer da rendere quasi difficoltoso il movimento, pur restituendo loro un'energia emozionale priva di mediazione e una gamma di "sguardi" in grado di dialogare con quelli della danzatrice e del disegnatore, che agiscono in base a un costante e reciproco *feedback*. Il tema dello sguardo tornava anche nei frammenti successivi, con alcuni danzatori bendati e impegnati in una lotta molto fisica e di impatto sul pubblico. Il "sacrificio" di Angelo Pedroni, che veniva legato con la tecnica giapponese dello *Shibari* e innalzato verso il soffitto, era accompagnato da un movimento tanto scenografico quanto foriero di uno spostamento di prospettiva, rivelando improvvisamente ai visitatori/spettatori le architetture del soffitto alto fino a 7 metri.

Se per Collettivo Cinetico è stato possibile negoziare in modo sostanziale con il pubblico il rapporto spaziale (solo la posizione del foglio e quella del tappeto per la lotta erano fissi), nel caso di *Don't be frightened of turning the page* di Alessandro Sciarroni lo spazio lasciato al coreografo/performer che lavora sul concetto di *turning* (l'azione del corpo che ruota intorno al proprio asse) è stato necessariamente predeterminato. Disposto ai quattro lati del quadrato, il pubblico si è trovato così di fronte alla possibilità di sedersi lungo il perimetro o di rimanere in piedi, più arretrato ma trovandosi sempre a negoziare la propria visuale con le rotazioni del performer. Sviluppato da una pratica performativa germinale – che il coreografo ha declinato in differenti versioni – questo progetto per spazi non convenzionali e musei trova nella semplicità della Navata 1 una dimensione puntuale e fortemente evocativa. L'uso della luce fissa pone ulteriormente in risalto come lo sguardo dello spettatore funzioni al pari di un caleidoscopio che si trasforma in mandala: cerchio, meditazione, cosmo. La performance, dice lo stesso Sciarroni, genera uno spazio simile a quello sacro, lasciando intendere quanto la ritualità sia al centro di questo momento estatico e sospeso – in realtà pienamente controllato dal danzatore – che evoca nei suoi movimenti rotatori differenti momenti di storia della danza, citazioni leggere ma precise che appaiono e scompaiono in un gioco ottico. Queste momentanee apparizioni di immagini iconiche di danze e danzatori del passato creano una stratificazione di visioni che in quella situazione entravano in dialogo con le mostre allestite in passato a Punta della Dogana, quasi a evocare i lampi di memoria in una girandola di stimoli caleidoscopici e complementari.

Il momento di *welcoming* della prima serata è stato affidato a una performance acustica in Navata 1: la scelta è ricaduta su un violoncellista dal tratto performativo molto marcato come l'olandese Ernst Reijseger²², che spesso improvvisa dei "dialoghi" con gli spettatori, avvicinandosi a loro e utilizzando le loro reazioni, quasi a introdurre alcuni segni di relazionalità che verranno poi ripresi. Lo spazio del Cubo ha ospitato poi tre differenti performance musicali: data la dimensione dello spazio si è scelto di collocare in quel contesto sempre progetti "piccoli", ma caratterizzati da una forte componente performativa. Nel caso di *Ooopopoiooo*²³, con la presenza di strumenti atipici che prevedono gestualità

22. Cfr. online: <http://ernstreijseger.com/is/> (u.v. 14/9/2020).

23. Cfr. online: <https://oopopoiooo.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

inusuali (theremin, giocattoli) e l'istrionicità dei due musicisti, con il duo Sequoyah Tiger²⁴, grazie alla combinazione tra electro-pop e danza geometrica (Sonia Brunelli) e con il detonante solo electro-punk del batterista e cantante tedesco Chris Imler, il Cubo si è rivelato una sorta di area di totale condivisione emotiva, in cui la mancanza di un palco e il fatto che gli spettatori spesso si siano trovati a ballare a stretto contatto con il performer, di fatto “invadendone” lo spazio ideale, ha costituito una sorta di “rituale” introduttivo ai dj set finali (Mouse on Mars, Herbert), ospitati nello spazio più “tradizionale” di Navata 2.

Nella terza edizione²⁵, tenutasi il 7 e 8 febbraio del 2020²⁶, poche settimane prima del *lockdown* dovuto all'epidemia di Coronavirus, si è mantenuta la struttura di base relativa agli spazi (che risponde anche a esigenze di tipo tecnico/allestitivo) e si è lavorato nel rafforzamento dei possibili collegamenti – di tema, senso, segno – tra le performance. La circostanza che WOWAWIWA²⁷, essenzialmente un duo voce/elettronica, sia un progetto di una coreografa originale come la svedese Alma Söderberg ha fornito un elemento di inattesa performatività e coinvolgimento fisico del pubblico nel Cubo fin dall'inizio della serata. Questa “temperatura” e questa condivisione della fisicità è rimasta pressoché inalterata dalla successiva performance, #PUNK, della coreografa dello Zimbabwe Nora Chipaumire in coppia con David Gagliardi²⁸. Anche quest'ultimo lavoro era caratterizzato dalla presenza di un musicista, dall'uso della voce – in un senso politico dalla forma assai più aggressiva rispetto a quella della Söderberg – e dal continuo contatto con il pubblico che circondava, in Navata 1, i performer.

La performance di Chipaumire, ispirata alla musica indiana, americana e agli anni della sua giovinezza in Zimbabwe, sfida e abbraccia provocatoriamente molti degli stereotipi sull'Africa che ancora attraversano i nostri immaginari, usando il punk come un detonatore di questi obsoleti schemi sociali e culturali. La presenza corporea dell'artista trasmette un'energia che insieme esorta e pretende il riconoscimento di una visibilità mai pacificata per la propria identità di donna e di africana. In una recente intervista, Chipaumire ricorda come il termine *nigger* (che qui fa esplicito riferimento al brano *Rock'n' Roll Nigger* composto nel 1978 da Patti Smith) indichi per lei «ciò che è fatto per produrre e non riceve mai un compenso o un riconoscimento. Chiunque può essere *nigger*, non è una questione di razza»²⁹. Il punk, dunque, risuonava nell'atrio di Punta della Dogana, carico del suo valore di strumento per urlare l'urgenza di un presente di fronte a un futuro che sembra non esserci per tutti alle stesse condizioni e un modo di vedere il mondo e di stare al mondo³⁰. La carica energetica a tratti esasperante e aggressiva

24. Cfr. online: <https://sequoyahtiger.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

25. Cfr. online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up-1/> (u.v. 14/9/2020).

26. Per un'idea della serata, cfr. online: https://youtu.be/_67D_vZKQXM (u.v. 14/9/2020).

27. Cfr. online: <https://almasoderberg.se/work/wowawiwa> (u.v. 14/9/2020).

28. Cfr. online: <https://www.companychipaumire.com/currentwork> (u.v. 14/9/2020).

29. Online: <http://www.abcdance.eu/i-am-what-i-am-fighting-for-happiness-interview-with-nora-chipaumire-engita/> (u.v. 14/9/2020).

30. Cfr. l'intervista di Ginevra Bria a Nora Chipaumire, in «Nero Magazine», 4/3/2020, online: <https://www.neroeditions.com>.

di Chipaumire poteva mettere a dura prova il pubblico, a cui lasciava la libertà di seguire interamente la performance, ma anche il dovere di testimoniare la fatica dell'impegno per la democrazia e per essere un membro attivo di una comunità³¹. Questa performance, che portava in uno spazio espositivo corpi, stili di movimento, memorie, storie e identità sessuate e di genere, che ancora faticano a trovare spazio e riconoscimento all'interno di musei e istituzioni, risuonava, per temi e per gesti, in quella del dark-rap afrofuturista di Moor Mother³² della sera successiva (nel Cubo, con un forte coinvolgimento, a volte anche teatralmente e volutamente provocatorio, di spettatrici e spettatori), ma anche con il dj-set di sole musicassette originali africane di Awesome Tapes From Africa³³ (anche questo nel Cubo), con il concerto del siriano Omar Souleyman, connotato da una iconica teatralità che rimanda alle feste di matrimonio mediorientali, e con il finale dj-set della palestinese Sama'. La decisione di legare tra loro queste esperienze è stata dettata dal desiderio di non presentarle come eccezioni all'interno di un palinsesto, bensì come un realtà sfaccettata e pienamente intessuta nella cultura occidentale e nella contemporaneità in cui siamo immersi.

L'idea di attraversamento e di ripetizione del gesto coreografico era già stato presente in Navata 1 nelle precedenti edizioni ed è stato tracciato in seguito dalla performance *Bermudas* del Gruppo MK, con i danzatori impegnati in quello che il coreografo Michele Di Stefano ha descritto come un «organismo di movimento basato su regole semplici e rigorose che producono un moto perpetuo, adottabile da ogni performer come una condizione per esistere accanto agli altri e costruire un mondo ritmicamente condiviso»³⁴. L'impianto coreografico dello spettacolo suggerisce una lettura dei transiti e dei movimenti dei danzatori che si attaglia perfettamente anche a quelli degli spettatori. Come esplicita Michele Di Stefano, *Bermudas*, nel suo risultato finale

tende alla costruzione di un luogo carico di tensione relazionale, un campo energetico molto intenso (a cui il nome Bermudas ironicamente fa riferimento) attraversato da una spinta alla comunicazione immediata, necessaria per generare uno spazio sempre accessibile a qualunque nuovo ingresso³⁵.

L'idea che la coreografia sia uno strumento di grande efficacia per rendere tangibili e visibili concetti complessi e per articolare nuovi e inesplorati usi dello spazio e del tempo, è alla base della decisione di collocare *Bermudas* al cuore della prima serata. La sua qualità di «progetto di incontro e mediazione tra individui che possono essere i più disparati»³⁶ e la capacità della sua struttura coreografica di

com/dance-back-to-the-roots/ (u.v. 14/9/2020).

31. Cfr. *Justin Allen in Conversation with Nora Chipaumire*, in «Movement Research», 3/2/2019, online: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/justin-allen-in-conversation-with-nora-chipaumire> (u.v. 14/9/2020).

32. Cfr. online: <https://moormother.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

33. Cfr. online: <https://www.awesometapes.com/> (u.v. 14/9/2020).

34. Online: <https://www.mkonline.it/Bermudas.html> (u.v. 14/9/2020).

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

stimolare una percezione dello spazio come di una dimensione in cui chiunque può sentirsi accolto e partecipe, si sono rivelate preziose per trasmettere il senso dell'intero evento. Generando una danza che permette continuamente alla danza di qualcun altro di trovare spazio, grazie ai ripetuti ingressi e alle uscite dei performer dall'area scenica, *Bermudas* funziona infatti come un sistema inclusivo e permeabile che immette «punti di vista differenti sull'uso dello spazio»³⁷ e che produce, come specifica Michele Di Stefano, una prossemica tra i corpi e una modalità di percezione della danza paragonabile a quella di un rituale collettivo³⁸. La coreografia, qui, si fa progetto di incontro e mediazione tra individui che possono essere «i più disparati e i più lontani tra loro per attitudine, organizzazione gestuale e intensità espressiva»³⁹ e che a Punta della Dogana erano liberi di disporsi per costruire, ciascuno, la propria relazione con i performer e con lo spazio che i loro corpi in movimento articolavano.

L'idea del Cubo come luogo per un rituale “protetto” che prelude alla condivisione in grande scala dell'esperienza dei concerti e dj-set di fine serata (di Kelly Lee Owens oltre ai già citati Souleyman e Sama') ha trovato subito conferma in questa edizione nella tensione cinetico-emotiva che in entrambe le serate ha raggiunto subito un livello molto alto rispetto alle edizioni precedenti ed è rimasta poi sostanzialmente inalterata per tutta la durata dell'evento, contraddicendo in parte la drammaturgia curatoriale, che aveva previsto una crescita più graduale della “temperatura”.

La creazione di «spazi democratici in qualche modo rimossi dal patriarcato della separazione teatrale tra audience ed evento»⁴⁰, come li definisce efficacemente Thomas F. DeFrantz, trova nell'esperienza di *Set Up* a Punta della Dogana una declinazione che mira ad attivare nuove dinamiche di attenzione e fruizione sia dello spazio museale sia della performance. L'approccio multidisciplinare consente di costruire una drammaturgia partecipativa alle serate, durante le quali alla comunità di spettatori viene restituita non solo una consapevolezza della centralità della propria prospettiva, ma un certo grado di intimità. Ricollegandosi all'estetica relazionale teorizzata da Nicolas Borriaud, che incoraggia il visitatore di un museo a percepire la propria presenza dell'oggetto artistico e a considerare la propria presenza come essenziale alle possibilità dell'arte⁴¹, lo spettatore di *Set Up* era invitato a porsi in una situazione di totale apertura nei confronti del segno – coreografico, sonoro, verbale, visuale – con cui veniva a contatto, regolando autonomamente il grado di intensità della propria partecipazione e la prossimità con gli artisti e con gli altri spettatori. D'altro canto, *Set Up*, proprio per la qualità della fruizione che propone in un contesto cittadino in cui costituisce più l'eccezione che la regola, ha tra i suoi principali obiettivi quello di promuovere la prossimità sociale ed emotiva dei visitatori-spettatori, sia che si lascino

37. *Ibidem.*

38. Cfr. *ibidem.*

39. *Ibidem.*

40. Thomas F. DeFrantz, *Dancing the Museum*, in Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts*, cit., pp. 89-100: p. 90.

41. Cfr. Nicolas Borriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010 (1 ed. *Relational Aesthetics*, les presses du réel, Dijon 1998).

tentare per la prima volta sia che ritornino per confermare l'esperienza positiva delle volte precedenti⁴². La tipologia delle performance selezionate e la disposizione spazio-temporale degli eventi lungo tutta la serata mira infatti a ridurre (tematizzandolo sotto traccia) il senso di inadeguatezza che può sorgere di fronte a linguaggi performativi complessi quando sono posti in una cornice più codificata. In un'intervista rilasciata a Sara Wookey e incentrata sul progetto *YARD 1961/2014* (ripresa di un lavoro di Allan Kaprow) negli spazi della galleria inglese The Hepworth Wakefield, il curatore Andrew Bonacina afferma a questo proposito:

Si dà per scontato che quando togli qualcosa dal palcoscenico del teatro lo si svincoli dai codici che governano quello spazio, ma vorrei far notare che anche una galleria possiede dei codici, in misura uguale e forse anche maggiore di quella di uno spazio teatrale⁴³.

Mentre solitamente nei musei d'arte moderna e contemporanea, come nota Erin Joelle McCurdy, le performance sono state fruttuosamente utilizzate «per mediare le mostre, accrescere l'esperienza del visitatore e fornire opportunità di partecipazione (e in alcuni casi di co-creazione)»⁴⁴, il fatto di ritrovarsi in uno spazio museale, ma privo di opere, mette il visitatore/spettatore in una relazione “ideale” più che reale con l'esperienza museale. Si muove in spazi che, a seconda delle sue precedenti esperienze dirette, sa o immagina come abitati da opere d'arte materiali e performance, delle presenze-assenze stratificate nel tempo, che, anche grazie alla sua partecipazione, restano immerse in un *continuum* in cui si iscrive una stratificazione emozionale (e sempre soggettiva) di segni.

Come ricordano Peter Tolmie e Gabriella Giannachi, in un loro studio sul comportamento del pubblico in presenza di una performance oppure di fronte a un'opera d'arte materiale, è nel momento in cui i visitatori incontrano la danza che «si ricostituiscono come spettatori» e solo quando hanno compreso di essere divenuti tali «tutta una serie di comportamenti differenti entra in gioco»⁴⁵.

L'esperienza del pubblico a Punta della Dogana, fin da subito immerso in un flusso di eventi, di tempi e spazi pieni e vuoti, è mediata da questa pluralità di codici espositivi e rappresentativi, museali e teatrali, più o meno evidenti e più o meno percepiti nelle diverse situazioni. Nel complesso le performance di *Set Up* costruiscono una dimensione in cui le gerarchie e le distanze tra performer e spettatori sono continuamente negoziate per generare una “redistribuzione dell'attenzione” e favorire la creazione di un senso di appartenenza a una comunità di spettatori più che di conformità a uno spazio espositivo.

42. Cfr. Deborah Schultz, *Proximity and the Viewer in Contemporary Curating Practices*, in «Performance Research», vol. XXII, n. 3, 2017, pp. 23-29.

43. Sara Wookey (edited by), *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*, Siobhan Davies Dance, London 2015, p. 11.

44. Erin Joelle McCurdy, *Exhibiting Dance, Performing Objects: Cultural Mediation In The Museum*, in Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts*, cit., pp. 251-262: p. 252.

45. Gabriella Giannachi – Peter Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, MoMa, New York 2017, p. 101.

Letizia Gioia Monda*

Anarchiving a Screendance Archive. Reenacting Choreographic Traces within Museo Madre

31 dicembre 2020, pp. 309-327
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11860>
Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo saggio solleva l'attenzione sull'archivio di videodanza del Festival Internazionale Il Coreografo Elettronico custodito presso il Museo Madre di Napoli e curato in collaborazione con un team di ricercatori della Sapienza Università di Roma. Partendo dall'esplorazione del modello concettuale inscritto nel termine *oggetto coreografico* (Forsythe 2008-2018), l'articolo espone come l'archivio di Il Coreografo Elettronico possa costituire un caso di studio trasversale attraverso il quale analizzare da tre diverse prospettive la crescente presenza di esposizioni coreografiche all'interno degli spazi museali. Nel corso del saggio il concetto di *anarchive* (Massumi-Manning 2016) è applicato come principio centrale della ricerca. Viene utilizzato come approccio per legare insieme le tre prospettive e spiegare come le esposizioni di oggetti coreografici all'interno di un museo siano in grado di riconfigurare nell'ambiente contemporaneo l'*empowerment* sociale.

This essay draws attention to the screendance archive of Il Coreografo Elettronico Festival stored within Museo Madre of Naples and curated in collaboration with a team of scholars from the Sapienza University of Rome. By exploring the conceptual model of the term *choreographic object* (Forsythe 2008-2018), the article explains how Il Coreografo Elettronico Archive can provide a transversal case study through which analyse the increasing presence of dance/choreographic exhibitions within museum spaces from three different perspectives. Along the paper, the concept of *anarchive* (Massumi-Manning 2016) is applied as a central principle of the research. It is used as an approach to link the three perspectives together and to explain how the exhibition of choreographic objects within museums can reconfigure the social empowerment in the contemporary environment.

* La Sapienza Università di Roma, Italia.

Letizia Gioia Monda

Anarchiving a Screendance Archive. Reenacting Choreographic Traces within Museo Madre

Introduction

How can we reenact choreographic traces to support the reconfiguration of social empowerment in the contemporary environment?

The question mentioned above drove the development of this paper, which comes as a result of the research I am currently carrying out at the Museo Madre in Naples. My objective is to anarchiving the screendance archive of Il Coreografo Elettronico, which contains the materials collected during the International Videodance Festival. Il Coreografo Elettronico Festival was founded in Naples in 1990 by Marilena Riccio as a venture of the cultural association Napolidanza¹. It represented for twenty-one editions (the last in 2017²) an essential platform for sharing and recognizing the videodance culture in Italy. In 2019, the festival archive has been donated to Museo Madre directed by Laura Valente³. Il Coreografo Elettronico Archive approximately gathers 2000 screendance works⁴ and represents an important cultural heritage. It stores several types of screendance practices because since its fifth edition (1994)⁵, the festival was organized as an international competition among different categories:

- A) recording of stage performance or adaptation of it in studio
- B) original creation for the video

1. Cf. Marilena Riccio, *Il Coreografo Elettronico*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Piretti, Bologna 2018, pp. 171-174.

2. The 2018 edition of Il Coreografo Elettronico, for which about 30 videos have been selected and subsequently archived together with the others, did not take place for organizational reasons.

3. Laura Valente is President of Foundation Donnaregina per le Arti Contemporanee/Museo Madre in Naples. Since 2015, she is also the Artistic Director of Il Coreografo Elettronico, International Videodance Festival.

4. These records are on Betacam, Betamax, VHS, DVD, Blu-Ray, and digital supports.

5. When Il Coreografo Elettronico Festival was founded in 1990, screendance was an unknown practice in Italy. The festival provided an important platform for sharing and recognizing videodance culture in Italy. At the beginning, the creators Marilena Riccio (former principal dancer of the Teatro di San Carlo di Napoli) and the choreographer Jean-Claude Gallotta did not have clear the potentiality of this initiative. Along the first five editions, the growing development of the event and the increasing participation of authors from all over Europe, USA, Canada, etc., drove the experts, who promoted the event as organizers and as part of the jury, to articulate the competition in the five categories. See: Elisa [Guzzo] Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Costa&Nolan, Genova 1996, pp. 175-180.

- C) documentaries or movie on folk dances
- D) videodance developed by digital graphic design
- E) works inspired by the art field

Il Coreografo Elettronico Archive is curated by Vito Di Bernardi's team⁶ following to an agreement with the Department of History Anthropology Religions Art Performance of Sapienza University of Rome. The Sapienza's team⁷ analyses the archive to create new structural conditions from the original archival logic⁸ in order to make its contents visible and accessible to a wider audience. The purpose of this project is to reenact the dance knowledge studying the choreographic traces collected during the festival's years. The investigation wants to create more awareness on screendance and increase its inclusion in teaching and research programs, providing contributions to enquire into dance cultural heritage. Ideally, the initiative should support the development of a history of dance that has not yet been written by designing a cross-sectoral digital platform.

As a member of Sapienza team, my work consists in studying the screendance practices as a «multimodal expression coming from a physical thinker's projection»⁹ in *objects* created through the digital transcoding of the movement language. After analysing the practices, I argue that each screendance performance can be conceptualized as a choreographic object through which investigate and observe the evolution and perception of choreographic procedures long a specific time frame. In accordance with William Forsythe's approach, a choreographic object can generate new kind of knowledge by putting in relation physical phenomena; as users we can experience the kinesthetic event by interacting with those types of artefacts in a real environment. In this paper, I am going to apply the conceptual model of the *choreographic object*¹⁰ to explain how Il Coreografo Elettronico Archive of Museo Madre can provide a transversal case study through which analyse the increasing presence of dance/choreographic exhibitions within museum spaces from three different perspectives.

6. Since 2017, Vito Di Bernardi, Professor of History of Dance at the Sapienza University of Rome, is the director of the research university project: "Per un archivio digitale della danza. L'uso delle nuove tecnologie per conservare e trasmettere la memoria della danza. Progetto sull'archivio video del Festival Internazionale Il Coreografo Elettronico (Napoli 1991-2017)" funded by the Sapienza University of Rome in 2017 and 2018.

7. At present, Sapienza's team is composed by Vito Di Bernardi, director and supervisor of the research project; and me studying videodance works created as a form of digital choreography.

8. Until 2015, Marilena Riccio (festival founder) took care of Il Coreografo Elettronico Archive and she organized the archival logic per year according to the materials presented by the authors long the several festival editions.

9. Cf. Letizia Gioia Monda, *What we are talking about when we talk about videodance?*, in «Music in Art», vol. XLV, going to be published.

10. Long this essay, I am going to explore the double meaning inscribed in the expression "choreographic object": from the one hand, the notion developed by the choreographer William Forsythe; from the other hand the definition from anthropology and social science, who declined that expression to refer to a "boundary object", a construct that can foster interdisciplinary investigations on dance practices. See: James Leach, *Choreographic Objects*, in «Journal of Cultural Economy», vol. VII, n. 4, November 2014, pp. 458-475. See also: Scott deLahunta, *Working without an Overview*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina von Wilcke (edited by), *Knowledge in Motion*, Transaction, Bielefeld 2007, p. 98.

The first perspective examines the performative aspects of choreographic objects within museums. Through this perspective, the choreographic object is meant as potential tool to have access to the knowledge coming from the kinesthetic experience.

The second perspective concerns how Il Coreografo Elettronico Archive, intended as an archive composed by choreographic objects, can provide a research instrument to reenact the traces of choreographic thinking among the years.

The third point of view proposes to observe how research on the screendance archive can reactivate the process of writing choreography, by using the archive itself as a source of choreographic exhibitions where its objects are designed to support the development of new dance literature.

Thanks to the application of the concept of *anarchive*, these three perspectives are linked together in the speculation. As a central principle of the research presented here, through the concept of anarchive I am going to explain how the exhibition of choreographic objects within museums can reconfigure the social empowerment in the contemporary environment. *The Anarchive concept* has been theorised by the Senselab of Montreal, which is directed by the choreographer Erin Manning and the philosopher Brian Massumi. It is an approach that aims at giving value to the *pure feeling*¹¹, which we, as users, perceive on the edge of performance. In 2016, the Senselab's scholars began to wonder on a series of questions after the event *Distributing the Insensible*¹²:

- What is felt matters even if it does not actually register?
- How can we give a value to what is not possible to archive?

From this issue, the SenseLab defined some principles for the anarchive practice¹³. The declination of the anarchive notion, coming from both artistic practice and archival theory¹⁴, places itself in an oblique position toward the traditional archival logics. Literally, it means «*an*-archival because it leaves behind the classical archival principles of order, accessibility, and tangibility in favor of regeneration, submediality, and embodied memory»¹⁵. As Brian Massumi explained: «the anarchive is a technique for making research-creation a process-making engine. Many products are produced, but they are not the

11. I refer to the concept of *pure feeling* developed by the philosopher Alfred North Whitehead, cf. A. N. Whitehead, *Process and Reality*, Free Press, New York 1978.

12. More details about this event can be found at the following link: <http://senselab.ca/wp2/immediations/upcoming-distributing-the-insensible-dec-10-20-2016/> (accessed 4/10/2020).

13. Those principles are published in the book: Andrew Murphie (edited by), *Go-to How To Book of Anarchiving*, The Senselab, Montreal 2016.

14. Recently, Timmy De Leat pointed out how the term “anarchive” has been applied occasionally in the critical discourse on the archive to foster new ways of exploring the archival logics in contemporary dance field. For example, the media scholar Wolfgang Ernst is recognized as one of the first who proposed the term to reflect on the impact digitization had on the archiving practice. Cf. Timmy De Leat, *The Anarchive of Contemporary Dance. Toward a topographic understanding of choreography*, in Helen Thomas – Stacey Prickett (edited by), *The Routledge Companion to Dance Studies*, Routledge, Abingdon 2019, pp. 177-190.

15. *Ivi*, p. 178.

product. They are the visible indexing of the process's repeated taking-effect: they embody its traces»¹⁶. Along this paper and in accordance to that, I am going to argue how the anarchiving of Il Coreografo Elettronico Archive may serve a double purpose. Firstly, it can open new perspectives to read dance knowledge; moreover, it can reconfigure the social empowerment of dance culture in the contemporary environment.

Choreographic Objects in a Museum Space

The enthusiasm for exhibiting choreography¹⁷ within museums is not a new phenomenon. The practice finds its roots in the Thirties and it is later developed in the Sixties and Seventies. Then, it has been successfully recognized in the contemporary age as the initiative announced by Boris Charmatz with the Musée de la danse¹⁸. The potential subversion of the historical hierarchy between visual arts and performing arts is one of the most relevant aspects of this increasing presence of dance inside museum spaces. Such a phenomenon has helped to shed light on how choreographic practices have changed during the last century. It focuses on the distinction between the abstract manifestations of choreographic ideas and the acknowledgment of their historical forms of representations, or of what, according to William Forsythe, we could name “the choreography of dance”¹⁹. Indeed, Forsythe explained the nature of this transformation in his essay *Choreographic Objects*²⁰. Within the mentioned publication, he describes a choreographic object as:

a categorizing tool that can help identify sites within which to locate the understanding of potential organization and instigation of action-based knowledge. With this tool, the proliferation of choreographic thinking across wider domain of arts practice can be thrown into relief²¹.

This concept offers an important strategy to support, in the movement analysis, the understanding of those forms of choreography coming from the interaction between real and virtual spaces. What Forsythe's essay highlighted is the result of a path from Rudolf von Laban to the more contemporary

16. Brian Massumi, *Working Principles*, in Andrew Murphie (edited by), *Go-to How To Book of Anarchiving*, cit., p. 7.

17. Cf. Kirsten Maar, *Exhibiting Choreography*, in Maren Butte *et al.* (edited by), *Assigne and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Sternberg, Berlin 2014, pp. 94-11.

18. Cf. Boris Charmatz, *Manifesto for a Dancing Museum*, online: www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse (accessed 11/11/2020).

19. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Markus Weisbeck (edited by), *William Forsythe, Suspense*, JRP|Ringier, Zürich 2008, pp. 4-5.

20. The essay *Choreographic Objects* has been published the first time in 2008 in the book *William Forsythe. Suspense*, cit. Afterward, Forsythe edited the essay in accordance with the evolution of his practice of choreography. The last version appeared in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe: Choreographic Objects*, Del Monico Books, Boston 2018. The aforementioned book was published in occasion of the exhibition “William Forsythe: Choreographic Objects” held at The Institute of Contemporary Art/Boston in Boston.

21. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe: Choreographic Objects*, cit., p. 49.

conceptual distinction between dance and choreography. In his book *Choreutics*, by explaining his *space instruction*, Laban claimed:

Movement is, so to speak, living architecture – living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesion. The architecture is created by human movements and is made up of pathways tracing shapes in space which we may call *trace-forms*²².

My analysis starts from Laban because I argue the publication of the *Labanotation* (or Kinétophographie) proposed a model, a score²³ «to dwell on the moving body that exposes the real, material, yet abstract complexity of the world»²⁴ in a graphic form. This type of “choreographic writing”²⁵ allowed us to have access to symbolic choreographic traces of social, cultural, political, anthropological conceptions of the movement related to a specific historical period. Since then, the notion of choreography expanded, and we observed several declinations of “making-choreography” codified according to specific creative technologies applied to meta-represent the experience of being in movement²⁶. In this respect, we observed the development of expressions such as chronophotography, screendance, dance and choreographic installations. Moreover, the digitization of performances allowed by the technological progress has led the production of new virtual materials.

Therefore, from the same matrix (the movement experience) we watched the use of other tools besides the dancing body in the choreographic practices. I am talking about those «inherited beautiful forms of eternal value»²⁷ like language, history, communication, and other media such as cinematic technologies, music and digital devices, driving the development of *lived abstractions*²⁸.

As Jenevive Nykolak points out, dancing and choreographic exhibitions made their entrance in the museum spaces «through a broad embrace of multimedia programming accompanied by a heterogeneous rhetorical focus on liveliness»²⁹. In this revolution, the impact of William Forsythe’s approach

22. Rudolf von Laban, *Choreutics*, annotated and edited by Lisa Ullmann, Macdonald and Evans, London 1966, p. 5. My emphasis.

23. Cf. Letizia Gioia Monda, *Lo score: un algoritmo per investigare la body knowledge*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie. Giornate di studio*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015, pp. 133-146.

24. Mark Franko, *Museum Artifact Act*, in Noémie Solomon (edited by), *Danse: An Anthology*, les presses du réel, Dijon 2014, p. 251.

25. As Noémie Solomon pointed out: «Écriture chorégraphique» is another expression often used in French dance literature to designate processes of composition while alluding to the writing metaphor. This of course evokes the score, and further the activity of reading as integral to the making and perceiving of a dance performance» (Noémie Solomon, *Introduction*, in Id. (edited by), *Danse: An Anthology*, cit., p. 19).

26. Cf. Letizia Gioia Monda, *Dall'oggetto coreografico ai digital dance score. Le metafore della creatività per studiare l'intelligenza coreografica*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, luglio-novembre 2020, pp. 233-257.

27. Bojana Cvejić, *The End with Judgement by Way of Clarification*, in Noémie Solomon (edited by), *Danse: An Anthology*, cit., pp. 145-157.

28. Brian Massumi, *Semblance and Event*, MIT Press, Massacuttets 2011, p. 17.

29. Jenevive Nykolak, *On Moving and Touching: From Kineticism to Dance in the Museum*, in «Art Journal», vol. LXXVIII, n. 4, 2019, pp. 38-57.

was crucial, particularly in 1990, when the architect Daniel Libeskind³⁰ invited him to participate in the project *The Book of Groningen* in Netherlands. During this experience, Forsythe recognized how «the mechanics of choreographic strategy could effectively be demonstrated in adjacent domains and other media besides the human body»³¹. For thirty years he experimented with the production of several types of choreographic objects, from performative architecture to choreographic installations, from pedagogical digital devices to dance for camera, and to virtual choreographic objects. In this way, he proved a considerable range of possibilities in which choreographic thinking can occur³². The exhibition for *The Fact of Matter*, which took place in October 2015 at the Museum für Modern Kunst of Frankfurt am Main³³ can be considered emblematic of this research process. In the gallery spaces, Forsythe organized the performance of eleven choreographic objects to demonstrate the dialectic resources coming from his choreographic practice:

The objects instigate processes in the body that instrumentalize the body's readiness to provide input for our heuristically driven, predictive faculties, which work incessantly to secure for us a higher probability of preferred physical and mental outcomes. A principal feature of the choreographic object is that the preferred outcome is a form of knowledge production for whoever engages with it, engendering an acute awareness of the self within specific action schemata³⁴.

This affirmation allows us to understand a key aspect of choreographic exhibitions placed within museums in our times. More specifically, it illuminates the fact that who is dancing in the gallery spaces is at the same time a spectator³⁵, who reads through his/her physical experience the choreographic score. According to that, I argue the new forms of abstract choreography work on the users' body by reactivating their pure feeling³⁶ and revealing the invisible network that connects all of us in a social (real) environment, to re-establish the sense of belonging to a community³⁷. In this speculation, it is crucial to take into consideration how the installations of choreographic objects and dance exhibitions in museums also emerge as a solution to digitization, since the experimentations of the graphical turn³⁸

30. About the artistic collaboration between Forsythe and Libeskind, Patricia Baudoin and Heidi Gilpin already wrote in 1989 the essay, *Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the Architecture of Disappearance*, in Marinella Guatterini (a cura di), *William Forsythe Festival di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1989, vol. II, pp. 73-79.

31. William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable: Choreography in and beyond dance*, in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe: Choreographic Objects*, cit., p. 32.

32. From a personal conversation with Dana Caspersen, collaborator of William Forsythe as performer and creator at Ballet Frankfurt and the Forsythe Company for 28 years. Frankfurt am Main, February 2015.

33. Cf. Susanne Gaensheimer – Mario Kramer (edited by), *William Forsythe. The Fact of Matter*, Museum für Modern Kunst, Frankfurt am Main, Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin 2016.

34. William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable*, cit., p. 49.

35. Cf. Stephanie Rosenthal, *Choreographing You Choreographies in the Visual Arts*, in Id. (edited by), *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, MIT Press, Massachusetts 2010, pp. 8-21.

36. Cf. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, cit.

37. Cf. Nicholas Humphrey, *Seeing red: a study in consciousness*, Harvard University Press, New York 2006.

38. I am talking about the development of graphical interfaces that aimed at making sensitive the interaction between the human body and the digital devices. Cf. Mark B. N. Hansen, *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*, Routledge, Abdingdon 2006.

impacted our communication systems determining the establishment of the *associative space*³⁹ as an environment for the social interaction. As Claire Bishop pointed out:

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 apparatus⁴⁰.

Migrations

The inclusion of digital technologies in everyday life induced the development of “an objective world”⁴¹. The unity of self progressively became a set of data, numbers, lines, computationally distant from our physical feeling⁴². This condition caused the evanescence of the organic body, its “idealization” and “doubling”, since today what appears is how we are existing in an associative space. Because of the digitization, our presence migrated from the body to our “avatars” (virtual forms of presence), and this event drove us to program our consciousness on the connectivity between real and virtual environments⁴³. Before the advent of digital technologies, the identity of a subject was based on the “mutual gazing”⁴⁴ with others, and the theater space was recognized as a privileged site for the social encounter. Otherwise, today, we can notice a sleepwalking of our species that is rampant in a world where the use of smartphone and digital devices changed our understanding of social cognition in terms of time, space and matter of interaction. For the purpose of triggering the spectator’s attention and increasing its participation in the event, choreographic exhibitions inside museum spaces are recognized by the artists as a plan of action to re-activate the audience’s curiosity⁴⁵. They work by creating a hyperbole in the spectator’s psycho-physical perception, expanding the sensorial experience of “living”

39. The term “associative space” has been coined by the Italian philosopher Pietro Montani to intend the environment coming from the encounter between real and virtual world. Cf. Pietro Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 36.

40. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», vol. LXII, n. 2, Summer 2018, p. 31.

41. Vito Di Bernardi, *Corpi e visioni nell'era digitale*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, cit., p. 6.

42. Cf. Stamatia Portanova, *Moving without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, MIT Press, Massachusetts 2013.

43. Cf. Letizia Gioia Monda, *Il processo di digitalizzazione del pensiero coreografico. Analisi e lettura di “Using the Sky – An Exploration of Deborah Hay’s solo No Time to Fly” (Motion Bank Digital Dance Score)*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, cit., pp. 143-157.

44. With respect for this argumentation. I use the term *mutual gaze* to refer to the performance *The Artist is Present* by Marina Abramovic, who worked with the audience on the re-establishment of eye contact we lose nowadays in the social interaction. This dance exhibition was performed at The Museum of Modern Art of New York in 2010. See also: Jannifer Harris, *Embodiment in the Museum – What is a Museum?*, in «ICOFOM Study Series», n. 43b, 2015, pp. 101-115.

45. Cf. Erin Brannigan – Hannah Mathews, *Performance, Choreography, and the Gallery: Materiality, Attention, Agency, Sensation, and Instability*, in «Performance Paradigm», n. 13, 2017, pp. 1-6.

the performative event⁴⁶. As Franz Anton Cramer writes:

Transforming “bodily facts” of performance into media other than performance creates the ontological opacity of the exhibit. This opacity points much more to the potential to conceal than to the exteriorization of reality. The experiential intimacy sought by the Dancing Museum neutralizes the dialectics of negativity as absent and positivity as visible. In its place, experience becomes the central parameter: the issue in the paradigm of the museum is not to fixate dance to its promise as a metaphysical resource of organicity and singularity. Quite to the contrary, it is the body’s potential to radically experience its own outside and thereby transform experience into artifact⁴⁷.

Also, Libeskind claimed that choreographic objects are «uninteresting residues of the participatory experience, emblem of the reality which goes into their making»⁴⁸. Therefore, they should be understood as *dispositif*⁴⁹, «conditions set up by choreographic works as well as the heterogeneous assemblage they perform»⁵⁰, able to produce new forms of knowledge and body awareness.

The investigations carried within the artistic field underlined how the concept of a choreographic body⁵¹, meant as an archive of the experience of being in movement, inspired the research on the choreographic object as a system for renovating the spectator’s attention, motivating his physical social interaction throughout a powerful sensorial experience.

In following Claire Bishop’s argumentation, the term “migrations” is used in this paragraph to propose a parallelism in order to make visible how the increasing presence of dance and choreographic exhibitions within museums happened as the direct consequence of the digitization processes that affected global communication strategies. As long as the human presence migrated from the organic bodies to the virtual personifications (objects), the choreographic thinking migrated from the (dancing) physical body to multimodal choreographic objects. For many choreographers and artists like Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Trisha Brown, Anne Teresa De Keersmaeker, Ruth Gibson and Bruno Martelli, and many others, dance exhibitions (meant as a hybrid type of performances⁵²) represented performative strategies to communicate in the digital era choreographic ideas to the audience⁵³. In this

46. Cf. Letizia Gioia Monda, *Luci ed ombre sull’uso del digitale nella danza. Dal Festival Più che Danza! una riflessione sulle reti sociali e le app per condividere i processi creativi coreografici*, in «SigMa Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», n. 3, 2019, pp. 959-981.

47. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in «Dance Research Journal», vol. XLVI, n. 3, December 2014, p. 29.

48. Daniel Libeskind, *Architecture Intermundium*, in «Threshold», vol. IV, Spring 1988, p. 115.

49. With the term *dispositif*, I refer to the concept of “apparatus” introduced by the French philosopher Micheal Foucault, in accordance with its interpretation by Gilles Deleuze. With *dispositif*, Deleuze meant a creative technology able to allow the negotiation between the past and the future of the human being’s living experience. In these terms, his approach deeply inspired the critical discourse about the archive and the research on innovative forms of expression based on multimedia interaction. Cf. Gilles Deleuze, *Che cos’è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

50. Noémie Solomon, *Introduction*, in Id. (edited by), *Dance: An Anthology*, cit., p.18.

51. Cf. Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies. L’esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016.

52. Cf. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., pp. 22-42.

53. William Forsythe claimed: «Strategy is a choreographic moment. At present, I perceive that many artists are thinking

framework, Bishop suggests looking at the museum space as a *gray zone*⁵⁴ – not entirely corresponding with the White Cube nor the Black Box – providing a new environment where the visitor can experience the connectivity with the virtual reality. The gray zone is a potential space based on the conceptual opposition between presence and absence⁵⁵, construction and deconstruction, time flow and stillness (or also suspense). It offers to the spectator/visitor an experience that enables his/her self-awareness outside of the social patterns of both, the real environment or the social networks. In a choreographic exhibition, the user is put in the condition to rediscover his/her own body feeling. In the last thirty years, there was a growing development of dance/choreographic exhibitions within museum spaces as a direct consequence of the previously mentioned condition. From the Center Pompidou in Paris to the MoMA in New York, from the Tate Modern in London to the Venice Biennale, museums took on the function of «a sort of contrapuntal musical space»⁵⁶ to play a polyphony made of kinesthetic phenomena. In this context, choreographic objects work as algorithms or diagnostic equations pushing the spectator to wonder: «How am I in the world as a body?»⁵⁷.

Museo Madre Mission

Museo Madre of Naples, under the direction of Laura Valente, changed its mission and increased the choreographic performative exhibitions to stimulate an impact on the social Neapolitan environment. Since 2018, we have been observing a growing inclusion of dance exhibitions in the galleries of Museo Madre. An example is the retrospective on the photographer Robert Mapplethorpe *Choreography for an Exhibition*, curated by Laura Valente and Andrea Villani⁵⁸, and organized in collaboration with Robert Mapplethorpe Foundation of New York⁵⁹. The exciting aspect of this choreographic exhibition was the setting of multi-layered performative actions as a chance for inviting the audience to read the content of the retrospective through many choreographic perspectives and forms. In fact, for the exhibition, the museum ordered a choreography to be made by Anna Gerus on the Mapplethorpe's photographic series *White Gauze* (1984). In the creative process, the choreographer got insights from this repertory developing the piece *The Floating Grace*, then performed in the same gallery space

strategically in terms of how their work can be read, its affect – relationally, historically. Choreography is a way to get things in motion, and artists are always trying to get people to move their minds in new directions» (William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable*, cit., p. 42).

54. Cf. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., pp. 22-42.

55. Cf. Enrico Pitozzi, *Figurazioni, uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 107-127.

56. William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable*, cit., p. 32.

57. *Ibidem*.

58. Andrea Villani is the former Artistic Director of the Museo Madre.

59. Letizia Gioia Monda, «Coreografia per una mostra», *la pratica fotografica di Mapplethorpe in scena al Museo MADRE di Napoli*, in «Campadidanza Dance Magazine», 30 dicembre 2018, online: <https://www.campadidanza.it/coreografia-per-una-mostra-la-pratica-fotografica-di-mapplethorpe-in-scena-al-museo-madre-di-napoli.html> (accessed 12/6/2020).

where *White Gauze* collection was exposed. This dance exhibition inspired the Ukrainian photographer and visual artist Vadim Stein's screendance, which was then projected in another moment of the same initiative⁶⁰.

Another successful project was also *Atlante del gesto_Napoli* by the well-known Italian choreographer Virgilio Sieni, who proposed in 2019 a set of dance workshops and site-specific performances made explicitly for the spaces of Museo Madre and its community. Even in this case, the action was designed to promote an experiential path for the participants in the workshops, leading them to pay attention to the body feeling and the movement language to develop a *common gesture* to shape the performative dance exhibitions consequently within the museum. Finally, the most recent intervention was *Pina Bausch. Ensembles*, a dance/choreographic exhibition dedicated to the memory of the founder of the Tanztheater Wuppertal ten years after her death. The event started with the dance performance *Moving with Pina* by and with Cristina Morganti. It ended with *Ensembles*, a screendance exhibition on Pina Bausch curated by the Pina Bausch Foundation.

At the beginning of 2020, Kathryn Weir (former director of Département du Développement Culturel du Centre Pompidou) has been appointed as the new artistic director of the Museo Madre. Weir's approach focuses on practices of inclusions to increase the exchanges with the local community and promote the experimentation of new art forms based on the hybridization of the visual and the performative. In a recent interview, Laura Valente explains her vision for Museo Madre by quoting Jette Sandahl's definition of "museum"⁶¹:

Madre has to change in a democratic space and to actively collaborate with the several communities to collect, archive, interpret, exhibit, and increase the understanding of the world. In this moment, in which some models are no longer sustainable, in terms of cultural heritage, the need is to discover new strategies to integrate in the system some policies able to combine inclusion and reflection, and stimulating the education of experts, who will be the ruling class in our future. I am thinking about Museo Madre as a community: widespread, active, shared, participated⁶².

By looking back at the culture of the museum⁶³, Museo Madre's mission seems to get closer to the models suggested by the New York MoMA's activities; hence, it embodies a creative factory where new approaches are generated to choreographically exhibit collections in order to increase the social empowerment in the contemporary environment. Laura Valente's attention on performing and researching new models of interaction within the gallery spaces gave birth to the collaboration with

60. Cf. Vadim Stein, *The Floating Grace*, online: <https://vimeo.com/397655682> (accessed 10/5/2020).

61. Jette Sandahl is currently president of the European Museum Forum.

62. Santa Nastro, *Come sarà il 2020 dei Musei? Intervista a Laura Valente, Presidente del Museo Madre*, online: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/01/come-sara-il-2020-dei-musei-intervista-a-laura-valente-presidente-del-museo-madre/> (accessed 20/5/2020).

63. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto: danza, musei e "le arti basate sul tempo"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 11-35, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7671/7447> (accessed 9/11/2020)

Sapienza University of Rome, and, specifically, with Vito Di Bernardi, Professor of Dance History, with the purpose to curate the screendance archive of Il Coreografo Elettronico Festival.

Il Coreografo Elettronico Archive is a particularly interesting case study because it allows the observation of a cyclic phenomenon. In particular, the festival took place in art spaces, such as Palazzo delle Arti di Napoli (PAN), Museum Macro in Rome, and the Museo Madre itself. In these contexts, videodance works presented for the contest and outside the contest were exhibited through projections. The festival was designed according to several criteria, taking into consideration the categories of competition, the nationality of the works, the techniques applied, the authorship, etc. After twenty years, this venture occupies the museum space under another form: not as a festival but an archive of screendance works stored within the library of Museo Madre. Thanks to this transformation, it is possible today to look at the copious archive of Il Coreografo Elettronico through another perspective⁶⁴. As Laura Valente claimed, we can observe the reinvention of an event, born as videodance Festival, which became a site where experiment and research occur on living memories⁶⁵. This circularity allows us to reconsider the screendance filmic performance as an experience perceived “through” *objects*, in which the choreographic thinking is investigated, inscribed, and performed to exist «within a museum exhibition as part of a majestic children’s event of a new productive era»⁶⁶.

In analyzing Il Coreografo Elettronico Archive as a case study, the critical aspect is to pay attention to the previously mentioned circularity, which sheds a light on the double meaning inscribed in this collection of screendance works. Firstly, the exhibition of screendance works during the festival allows us to observe their nature of choreographic objects developed by the authors with the aim of translating the kinesthetic experience through particular strategies of choreographic writing. Secondly, the choreographic objects collected into Il Coreografo Elettronico Archive are shown as *boundary objects*⁶⁷, or rather as research instruments through which investigate the traces of the choreographic thinking that drove their creation⁶⁸. This unique articulation is what makes Il Coreografo Elettronico Archive itself a very potent tool to study the dance cultural heritage in itself inscribed. Such a peculiarity drove me to apply the anarchiving approach as a research principle to investigate Il Coreografo Elettronico Archive. This approach is just not meant as a documentation of the festival past activity; rather, it looks for choreographic-making processes that drove the development of choreographic objects and their ex-

64. Cf. Laura Valente, *Il Coreografo Elettronico, oggi e domani*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, cit., p. 175.

65. As Sherril Dodds points out screendance offers a useful model for thinking through time on the living body. Cf. Sherril Dodds, *Dance on Screen*, Palgrave, London 2001, p. 33.

66. Laura Valente, *Il Coreografo Elettronico, oggi e domani*, cit., p. 175.

67. Cf. Scott deLahunta, *Working without an Overview*, cit., p. 98.

68. Cf. James Leach, *Making Knowledge from Movement. Some Notes on the Contextual Impetus to Transmit Knowledge from Dance*, in Maaik Bleeker (edited by), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, Routledge, Abingdon 2017, pp. 141-154.

hibitions. My aim is to find principles to reenact the traces of physical thinking which continually change the performing contexts. My purpose is to investigate the screendance creative processes and the choreographic strategies that activate the synesthetic experience on which those artifacts are based. Finally, by identifying these traces in the choreographic objects I am looking at, I hope to cast new light on some aspects of Western dance history.

Anarchive a Screendance Archive

The taxonomy of archiving came from the desire to preserve aspects of our lives as human beings through documents⁶⁹. The purpose of archiving finds its sense in the idea of creating order in disorder, providing coherence in our *reading-the-past* ability. In being similar to choreographic bodies⁷⁰ and objects, archives are not static geometries. They regularly change the practice of anarchiving. In particular, the digitization transformed the archival logic. As Maaïke Bleeker claimed, this transformation involved a shift from “archival order” to “archival dynamics”:

This is a shift from the archive as place that keeps and orders documents of events that took place at one time and in one place towards the archive as a “dynarchive” (Ernst): a place of regeneration coproduced by users. These transformations can be seen reflected in projects from the field of dance that engage with new possibilities of digital technology to store and transmit dance knowledge while at the same time, dance and these projects appear most useful to think through implications and potentials of the new archival logic brought about by digitization⁷¹.

In these terms, Il Coreografo Elettronico Archive can be considered as an *archive in motion*⁷² made by choreographic objects, through which reactivate choreographic thinking traces that shaped their making. Following Massumi, the traces «are not inert but are carriers of potential. They are reactivatable, and their reactivation helps trigger a new event which continues the creative process from which they came, but in a new iteration»⁷³.

For Il Coreografo Elettronico Archive, I developed a methodology that mobilizes its contents. I approached the research as a user to understand through my pure feeling the logic that moved the kinesthetic experience transcodification into a screendance filmic performance. Then, I studied the

69. Ruth Noak, *Dance/Archives/Exhibition? Moving between Words*, in Gabriele Brandstetter – Gabriele Klein (edited by), *Dance [and] Theory*, Transcript, Bielefeld 2013, p. 228.

70. With the term “choreographic bodies”, I refer to aspects of the performer’s bodily knowledge. By training the body-mind through a dance technique, a dancer is able to embody choreographic principles re-configuring the geometry of his/her dancing experience. This dance score is an artificial structure a creator can move/transit through. It should be meant as a technological creative tool to support the performer’s self-expression by the movement language. Cf. Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies*, cit., pp. 24-94.

71. Maaïke Bleeker, *What if This Were an Archive? Abstractions, Enactment and Human Implicatedness*, in Id. (edited by), *Transmission in Motion*, cit., p. 199.

72. Marion von Osten, *The Archive in Motion*, in Gabriele Brandstetter – Gabriele Klein (edited by), *Dance [and] Theory*, cit., pp. 231-233.

73. Brian Massumi, *Working Principles*, cit., p. 7.

system elaborated by the Italian critics and experts, who originally promoted the contest – Marilena Riccio (as founder), Elisa Guzzo Vaccarino, Vittoria Ottolenghi, and more (as part of the jury) – and structured the participation of screendance works in the five categories. By analyzing the archive catalogues and the list of the several festival edition winners, though, I discovered many details. For example, in the application, the authors could choose the category in which to compete with their works and many choreographers, who participated in the category “B” – original creation for the video – won the competition as “screendance directors”. For this reason, I rather research the works as they were *objects* created as digital choreographies, thus as results of creative processes that aimed at the hybrid between dance, cinema, and digital graphic design. By shifting to the choreographic process that generated these screendance works, I could study the choreographic strategies applied by the authors to objectify the physical, kinetic, tactile, spatial and rhythmic dimension of “making-choreography” into a conceptual artefact. From this perspective, I could better inquire into both the ideologies and the processes of representation of the choreo-cinematic works. Moreover, I found a compelling approach for screendance movement analysis in the *plural authoriality*⁷⁴. By applying this method, I understood how the several forms of negotiation between digital and organic choreographies could produce different expressions of screendance. Finally, I adopted a correct approach and point of view to analyse each specific work accurately. In the end, I identified the recurring participation of some creators at several festival editions, developing like that a transdisciplinary and diachronic research on the archived material to better understand the development of videodance.

Reenacting Anne Teresa De Keersmaeker’s screendance practice: a case study

The investigation performed was a precious contribution to the teaching material of the course of Digital Choreography at Sapienza University of Rome. I took advantage of the screendance works to explain how the application of new media in a choreographic making process can help to study the traces of choreographic thinking into objects. I moved around concepts, keywords, poetics, countries to visualize the connections between different expressions of choreographic thinking, and to stimulate their interpretation starting from the performance experience. An interesting case study has been the screendance practice of Anne Teresa De Keersmaeker. It is proposed here as a practical example to

74. In my research, I recognized three recurring cases of plural authoriality in screendance work: the first is the one in which a choreographer is also the director of a work; the second is the one in which choreographer and director work in parallel; and the third is when the director is also the choreographer of a videodance filmic performance. Cf. Letizia Gioia Monda, *La negoziazione tra regia e coreografia nelle opere di videodanza. Uno studio condotto presso l'archivio del Festival Il Coreografo Elettronico*, in Luca Bandirali – Daniela Castaldo – Francesco Ceraolo (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Salento University Press, Lecce 2020, pp 219-225.

explain the potential of reenacting the choreographic traces from Il Coreografo Elettronico Archive.

Precisely, De Keersmaecker's participation in Il Coreografo Elettronico Festival allows expanding the knowledge on her choreographic thinking and practice. She submitted to the contest two of her screendance works, *Counter Phrases* in 2004 and *Ma Mère l'Oye* (made in collaboration with other choreographers too⁷⁵) in 2005, created with the filmmaker and composer Thierry De Mey.

De Keersmaecker's choreographic language has been the subject of several academic and historical books by dance scholars⁷⁶. Moreover, the three-volume series (with DVDs contributions) titled *A Choreographer's Score* edited by Bojana Cvejić⁷⁷ are very sophisticated pedagogical tools to investigate how De Keersmaecker articulates choreographic parameters as matter of writing (*écriture*) into a score⁷⁸. As Philippe Guisgand pointed out, De Keersmaecker's work can be studied as a puzzle based on a more or less linear system of references through which we can observe how parts of performances are transmitted to the next one:

The temporal succession of the pieces is then disrupted by the construction of these circularities (redundancies, reminders, quotations of all kinds), revealing the choreographer's obstinacy in digging the same furrows. De Keersmaecker thus proposes a journey through a long and elastic temporality where the choreographic past and the outline of a later creation are mixed together⁷⁹.

In her research, De Keersmaecker recognized how the application of video devices in her movement practice could provide an excellent working tool to transmit dance knowledge, keeping traces of investigation processes into choreographic intelligence. Its categorization as an experimentation into visual art is avoided. Despite that, my application of the anarchic principles subverts the distinction between performing and visual arts, while at the same time it proposes to juxtapose the linear interpretation of historical events with a transversal perspective on De Keersmaecker's work. In this speculation, her screendance's practice is meant as a parallel strategy to the choreographic writing, which she developed

75. Together with Anne Teresa De Keersmaecker, the choreography was developed by Jonathan Burrows, Iris Bouche, Erna Omarsdottir, Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet, Samir Akika, Michèle Anne De Mey, Mauco Paccagnella.

76. Cf. Marianne Van Kerkhoven and Anoenk Nuyens, *Listen to the Bloody Machine Creating Kris Verdonck's End*, International Theatre and Film's Book, Utrecht School of the Arts, Amsterdam and Utrecht 2012; Marianne van Kerkhoven, *Anne Teresa De Keersmaecker*, Vlaams Theater Instituut, Brussels 1997; Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre de Anne Teresa De Keersmaecker*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2008; Philippe Guisgand, *Accords intimes. Dance et musique chez Anne Teresa De Keersmaecker*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2017; Irmela Kästner – Tina Ruisinger (edited by), *Anne Teresa De Keersmaecker*, Kieser, Munich 2007.

77. Anne Teresa De Keersmaecker – Bojana Cvejić (edited by), *A Choreographer's Score: Fase, Rasas Danst Rosas, Elená's Aria, Bartók*, Rosas & Mercatorfonds, Brussels 2012; *En Attendant & Cesena: A Choreographer's Score*, Rosas & Mercatorfonds, Brussels 2013; *A Choreographer's Score: Drumming & Rain*, Rosas & Mercatorfonds, Brussels 2014.

78. Bojana Cvejić, *A Choreographer's Score. Anne Teresa De Keersmaecker*, in Maaik Bleeker (edited by), *Transmission in Motion*, cit., p. 53.

79. «La succession temporelle des pièces est alors perturbée par la construction de ces circularités (redundances, rappels, citations de toutes sortes), révélatrices d'une obstination de la chorégraphe à creuser les mêmes sillons. De Keersmaecker propose ainsi un voyage dans une temporalité longue et élastique à la fois où se mêlent passé chorégraphique et ébauche d'une création ultérieure» (Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre de Anne Teresa De Keersmaecker*, cit., p. 13).

in order to investigate the complexity of what choreography is or might be. In starting from this point, she tested the creative tensions that can arise in the dialogue within the choreographic concept and the materialization into a choreographic object. Furthermore, she approached to the videodance practice throughout a series of *cine-choreographic operations*⁸⁰ experimented in order to document the development of her inquiry into choreography⁸¹. In 1988, she made her first attempt. In collaboration with the director Wolfgang Kolb⁸², she produced *Hoppla!*⁸³, the screendance adaptation of the piece *Rosa Bartók* (1987). Later, she created in collaboration with the director Walter Verdin⁸⁴, the videodance version of the performance *Ottone, Ottone* (1988), a crucial production in De Keersmaecker's choreographic research in 1991. In looking for compositional strategies to get in dialogue music and dance she saw, on the occasion, the potential of videodance to emphasize the "dancing arias of action"⁸⁵, and recognised the chance to face her subject matter from another perspective in the *cinematographic writing*. Afterward, she directed her first screendance piece *Achterland*⁸⁶, a black and white movie, one hour long, where the camera movements were engendered by the dancers' dynamics in 1994. Within the previous experience, she observed how cinematographic writing could provide an alternative system through which objectify her interpretation of the choreographic counterpoint. Finally, she started her collaboration with the filmmaker and composer Thierry De Mey⁸⁷ in 1996, with whom she created many screendance filmic performance like *Rosas danst Rosas* (1996), *Fase* (2002), *Tippeke* (1997), *Counter Phrases* (2004), *Ma Mère l'Oye* (2004), *Prélude à la Mer* (2010).

Among the pragmatological framework, *Counter Phrases* represents an emblematic work to study the artistic relationship between De Keersmaecker and De Mey; moreover, it provides an additional contribution which is critical to contextualize De Keersmaecker's choreographic practice within the history of dance⁸⁸. In such a work, the choreographic counterpoint between music and dance is articulated

80. Erin Branningam claimed *cine-choreographic operations* are those «where we see choreographic elements written through by the cinematic apparatus», in Erin Branningam, *Dancefilm. Choreography and Moving Image*, Oxford University Press, New York 2011, p. 11.

81. About Anne Teresa De Keersmaecker's screendance practice see also: Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, pp. 173-178.

82. With Stefanie Bodien, Wolfgang Kolb is the artistic director of the International Dance Film Festival Brussels, *L'art difficile de filmer la danse*, which saw its first edition in 2012. Il Coreografo Elettronico Archive Project participated as partner of the 2018 edition of International Dance Film Festival Brussels, since the theme for the historical dance films program was "Italian".

83. It is possible to watch the screendance work *Hoppla!* at the following link from the online digital archive *Numeridanse*: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videothèque/hoppla> (accessed 8/10/2020).

84. Elisa [Guzzo] Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo*, cit., p. 45.

85. *Ibidem*.

86. This screendance work has been published in the DVD published by Rosas Dance Company, *Achterland*, Europe Images International, 1994. It is possible to watch it online at the following link: http://www.ubu.com/dance/keers_achterland.html (accessed 8/10/2020).

87. Thierry De Mey is the brother of Michèle Anne De Mey, a long-term collaborator with Anne Teresa De Keersmaecker and former dancer with Rosas dance company.

88. At the following link it is possible to watch the second half of the film *Counter Phrases*: http://www.ubu.com/dance/keers_counter.html (accessed 8/10/2020).

through an attractive rhythmic montage of the moving images. This specific choreographic object finds its roots on the stage work (*But if a look should*) *April Me* performed by Rosas (dance) and the Ictus Ensemble (music) for the first time in 2002. De Keersmaecker's choreographic score provided the starting point for ten danced phrases placed in different environments. The ten shorts sequences directed by De Mey supplied the musical score composition for the videodance performance, which were commissioned to ten different contemporary composers: Stefan Van Eycken, Georges Aperghis, Thierry De Mey, Robin de Raaff, Luca Francesconi, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Toshio Hosokawa, Steve Reich, Fausto Romitelli. Each of them worked on one of the variations separately, after the films have been edited and merged. By watching *Counter Phrases*, it is possible to notice the synchronous relationship between dance, music, and the editing time-rhythm. According to De Keersmaecker's choreographic thinking, the screendance composition shows the modulation of an energy cycle⁸⁹. Within the movie, such an energy cycle is materialized thanks to a harmonic spiral counterpoint mathematically organized from one visual nucleus of reference. The core is the dance vocabulary created by De Keersmaecker, which is the founding element of the original choreographic score of (*But if a look should*) *April Me*. The previous score motivated the making-process of the whole screendance work and gave to the artifact a circular flow dynamic. In these terms, *Counter Phrases* can be understood as a metaphor of the choreographic thinking embodied in the score. We can look at the screendance performance as an object where the choreographic intelligence is transcoded to go to exist in another medium besides the dancing body. Furthermore, the algorithmic relation between music, dance, and moving images is translated into a living architecture by a visual strategy that allows us to perceive the emerging counterpoint. In this scenario, the dancing movement is the vehicle of this transmission since we can notice how it designs the space-time of interaction. Metaphorically, the movie action seems to suggest a journey through space inscriptions, from the geometry of the natural environments to the artificial design of the urban spaces. Such a path invites the audience to recognize the movement potential to make alive the patterns that surround us. In these terms, the work offers a contribution to acknowledge how human being's actions can impact the social environment and vice versa.

The cinematographic writing supports the "narration" of the mentioned concept because De Mey defines a system to enact the choreographic thinking leading like that the screendance idea-logic. He questions the opposites by applying the split-screen technique to stimulate the development of an immersive performative context for the spectator. The alignment of close-ups and medium shot in the same frame drives the audience to read how the bodies symmetries can reflect those of the surrounding environment⁹⁰. Moreover, we could argue that De Mey's cinematographic writing, applied as choreo-

89. Cf. Philippe Guisgand, *Intervista ad Anne Teresa De Keersmaecker*, L'Epos, Palermo 2008.

90. Lucy Fine Donaldson based on Laban's movement analysis her investigation on the viewer's filmic experience. In her theory, the alignment in one of the three stages forming the basis of our engagement with the action expressed by the

graphic strategy in the screendance composition, allows us to follow the traces of the somatic experience from which the dance score was originated.

In analyzing the artistic collaboration between De Mey and De Keersmaeker, the practice of anarchiving Il Coreografo Elettronico Archive helps to acknowledge the impact this screendance experience had on the following work *Ma Mère l'Oye*. By observing De Mey's search for a system of writing able to objectify the counterpoint between choreographic bodies' subjectivities and the multiplicity of the natural environment geometries, we can notice his challenge to find a way to inscribe the musicality given by the somatosensorial dancing dimension into the videodance filmic performance⁹¹. Through Il Coreografo Elettronico Archive, we can also better contextualize these experimentations within the development of the screendance practice in Belgium. For example, it can be compared De Keersmaeker's experience with the one of other Belgian choreographers and filmmakers, such as Wim Vandekeybus – who won Il Coreografo Elettronico Award in 2007 with the movie *Here After* –, or with other productions coming from similar artistic collaboration as *Derrière elle* made by the Belgian composer and filmmaker Thomas Turine and the choreographer Natalia Sardi, winners of Il Coreografo Elettronico contest in 2009. The horizontal and vertical connections allow us to expand the understanding of dance history, by designing renovated interdisciplinary constellations that can have an important impact on teaching and research programs, as much as in the development of exhibition itineraries.

As I argued above, the museum space can provide an expanding dimension through which play new strategies for writing a history of dance that has not yet been written. Museo Madre represents a unique case in its genre because the circularity of the phenomenon we observed with Il Coreografo Elettronico – from a screendance festival placed within museums to a screendance archive stored within a museum – shows the opportunity to identify its nature of *dynarchive* which is able to generate renovated dance knowledge each time the anarchiving technique is performed. A step forward can be proposed if we considered Museo Madre itself as a “dispositif”, a heterotopic space inclined to activate potential fields of action. Ideally, exhibitions of videodance within the gallery spaces could provide a double purpose: it can open new perspectives to read dance knowledge; moreover, it can improve the social empowerment of dance culture. Therefore, the installations of a set of choreographic objects organized according to several parameters – like authors, countries, subjects, periods, type of experimentations, digital technologies applied, relation with other artistic disciplines etc. which are based on the anarchiving practice – may support the development of a new dance literature⁹². Consequently,

moving images. The alignment helps to qualify the spectator's access at the performer's somatic experience, further indicating how involved we might be with a performance: spatially, emotionally, and physically. Cf. Lucy Fine Donaldson, *Effort and Empathy: Engaging with Film Performance*, in Dee Reynolds – Matthew Reason (edited by), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Intellect, Chicago 2012, pp. 139-174.

91. See my analysis of *Ma Mère l'Oye* in Letizia Gioia Monda, *What We Are Talking about when We Talk about Videodance?*, cit.

92. Rebecca Groves – Norah Zuniga Shaw – Scott DeLahunta, *Talking about Scores: William Forsythe's Vision for a New*

the choreographic exhibition of the screendance archive may provide an innovative model of writing and disseminating dance history stimulating its inclusion in the social environment at the same level of other forms of art. In the end, the collaboration between Museo Madre and Sapienza University of Rome should be interpreted as a chance to reshape the organization of choreographic knowledge into the gallery spaces, providing new plans of action for supporting the visualization of passages of thoughts and choreographic procedures throughout historical periods. Scholars and curators should gather from this research a different attention and should look for new methodologies to exploit the vital potential for choreographic traces contrapuntal reading to reenact into choreographic exhibitions. In short, dance and choreography exhibited within a museum can transport dance culture heritage in a renewed state of social relevance.

Visions

If dancing can exist in other domains besides the body, the history of dance can be shaped through different apparatus besides the books. The digitization stimulated intellectuals and artists to develop new strategies to communicate the knowledge coming from human being's kinesthetic experience. Such an approach drives the development of multimodal objects meant as models to have access at the choreographic intelligence. In this scenario, the choreographic objects can be understood as potential working tools to transmit dance knowledge. By being placed within a museum, a choreographic object can activate new conditions to experience and embody the traces of the choreographic thinking long the history.

Furthermore, a screendance archive such as that of *Il Coreografo Elettronico* can enlarge the understanding of the history of dance thanks to the reenactment of the choreographic traces inscribed in its artifacts. In allowing the screendance archive to speak to the audience, the performance must be supported by a research-practice to make visible the knowledge coming from the participatory experience produced by an invisible dance. Therefore, the process of reenactment and the design of a gray zone to exhibit the screendance archive include the results of an investigation capable of justifying the tasks and the behavioral rules that the spectator has to follow within the museum space. He/she should be enabled to perceive the sense of a choreographic exhibition, which might be a conceptual, historical, or phenomenological path.

The process can allow us to find ourselves back, in our body, in our history, in our culture, and can reconfigure our social position by making us feel connected again in the same environment. Furthermore, it may lead to the development of a new, digitally structured, system of archiving, which

Form of »Dance Literature«, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina von Wilcke (edited by), *Knowledge in Motion*, cit., pp. 91-100.

could make us visualize different aspects of specific choreographic thinking in relation to the historical heritage and other fields of studies within the choreographic-thinking process of digitization itself. Ideally, the whole process may produce an interactive conceptual map to stimulate the users to digitally practice the anarchiving process by connecting domains of knowledge, sources, and metaphoric solutions to the enigma of the human being's experience in movement.