

**PERFORMANCE.** – Performance e arte contemporanea. Performance: ieri, oggi, domani. Performance e arte relazionale. Performance, danza, coreografia. Performance nell'era del digitale. Bibliografia

Performance e arte contemporanea. – Storicamente la performance ha contribuito a mettere in crisi il concetto di opera d'arte intesa come oggetto materiale, portando al centro delle riflessioni il ruolo dell'artista, la presenza del corpo e il rapporto con lo spettatore. Uno degli osservatori da cui rilevare la centralità acquisita dalla performance è la Biennale d'arte contemporanea di Venezia. Il 20° sec. si è concluso con lo storico Leone d'oro conferito, nel 1997, a Marina Abramović – probabilmente l'artista che ha maggiormente concorso alla diffusione della performance e all'esplorazione del suo potenziale politico – per *Balkan Baroque*, con cui denunciava gli orrori della guerra dei Balcani e la sua strumentalizzazione politica. Il travagliato iter per trovare una collocazione a questa performance, rifiutata dal padiglione della Repubblica Federale di Jugoslavia per via del tema che affrontava, e ospitata poi nel seminterrato del padiglione italiano, può essere letto anche come una metafora del ruolo che la performance ha svolto nella storia dell'arte, sovvertendone il sistema e le regole e invitando il pubblico a meditare. Per sei ore al giorno e per quattro giorni di seguito, Abramović ha pulito un cumulo di ossa di bovino dall'odore nauseabondo, spingendo lo spettatore a riflettere sull'uso strumentale della questione etnica in un conflitto di natura esclusivamente politica, ma anche il valore catartico del rito e la potenza del gesto ripetuto e condiviso, oltre che il ruolo dell'arte.

Nel 2009, oltre ai riconoscimenti alla carriera a Carolee Schneemann, pioniera della performance femminista fin dagli anni Sessanta, e a Yoko Ono, nota per la carica provocatoria dei suoi lavori, il Leone d'oro è stato assegnato al padiglione degli Stati Uniti rappresentato da un precursore della performance come Bruce Nauman. Tino Sehgal nel 2013 è stato premiato invece come migliore artista per *Untitled*, una performance che non aveva un vero e proprio inizio né una conclusione, ma semplicemente accadeva grazie ai performer che improvvisavano vocalismi e movimenti più o meno ritmici e più o meno 'danzati', ma mostrandosi sempre indifferenti alla presenza del pubblico.

Più di recente, il Leone d'oro per il miglior padiglione è stato conferito per due volte di seguito a progetti performativi: alla Germania, con l'installazione coreografica *Faust* (2017) di Anne Imhof, e alla Lituania, con *Sun & Sea (Marina)* (2019) di Lina Lapelyte, opera-performance basata sul libretto di Rugilė Barzdžiukaitė e diretta da Vaiva Grainytė. Infine, l'edizione del 2019 è stata anche inaugurata con una serie di performance sostenute dalla Delphine foundation. A ogni ripresa di *Faust*, per quattro ore i performer si aggiravano per gli spazi interni ed esterni del padiglione con lo sguardo fisso nel vuoto e senza mai entrare in comunicazione con il pubblico. In questa performance i *bio-tecno-corpi*, che si trasformavano di continuo in pose e immagini oltre che in merce digitale per gli spettatori pronti a riprenderli con i loro dispositivi mobili, davano forma all'alienazione del mondo contemporaneo e ai meccanismi di funzionamento delle strutture di potere (sociali, politiche ed economiche) sulle nostre identità. L'impossibilità di seguire le molte azioni simultanee di questa performance itinerante suscitava, inoltre, negli spettatori la sensazione di perdersi di continuo qualcosa, molto simile a ciò che proviamo nelle nostre vite bombardate da stimoli esterni. In *Sun & Sea (Marina)* le microstorie frivole cantate dai bagnanti-performer in una spiaggia affollata si trasformavano lentamente in questioni ben più serie, e gli assoli e i duetti confluivano in un coro di voci armoniose che raccontavano il disastro ambientale di cui siamo spettatori nella vita reale.

Un altro indizio per comprendere il rilievo della performance nel sistema dell'arte è la presenza crescente di curatori e dipartimenti specializzati in seno ad alcuni tra i maggiori musei di arte contemporanea a livello internazionale, come il MoMA (Museum of Modern Art) e il Whitney museum of American art di New York, il Tate Modern di Londra o il Centre Georges Pompidou di Parigi. Negli ultimi vent'anni, queste istituzioni hanno favorito l'ideazione e lo sviluppo di progetti legati alla performance complessi e ambiziosi, sia sul piano estetico sia su quello economico. L'espansione di

questo fenomeno è testimoniata anche dalla programmazione di performance all'interno di vetrine dell'arte contemporanea (come Documenta, che ha luogo a Kassel ogni cinque anni) o dalla nascita di festival dedicati (come Performa Biennial, che dal 2004 si tiene a New York).

Fin dalla fine degli anni Settanta, l'arte della performance è stata definita anche *live art*, come recita il titolo di uno dei testi che più hanno contribuito a restituirne la dimensione storica, *Performance: live art, 1909 to the present* (1979) di RoseLee Goldberg. In Gran Bretagna, invece, la definizione di *live art*, grazie soprattutto al lavoro di Lois Keidan e della Live art development agency, fa riferimento a una strategia culturale, che mira a valorizzare la sperimentazione e a sostenere le pratiche artistiche escluse dai circuiti istituzionali. Il termine *live* è usato anche per indicare esperienze artistiche legate alla Body art nell'Europa orientale, in Russia, Corea del Sud e Cina, spesso connotate da rischio fisico estremo. In linea generale, tuttavia, per parlare del proprio lavoro, le nuove generazioni di artisti oggi preferiscono utilizzare il termine *performance*.

PERFORMANCE: IERI, OGGI, DOMANI. – La crescente attenzione alla performance ha alimentato anche una nuova ondata di interesse per la sua storia. È stato innanzitutto messo in discussione l'assunto di base secondo cui la performance sarebbe un fenomeno emerso e consolidatosi principalmente nel mondo occidentale. Se in prima battuta critici e storici avevano mirato a inserire la storia della performance nel più ampio contesto della storia delle arti visive, considerandola come un genere distinto dagli altri più spiccatamente orientati alla produzione di oggetti, studi più recenti tendono a ripensare l'intera storia dell'arte del 20° e del 21° sec. a partire dalla capacità della performance di mettere in discussione i codici tradizionali, e i ruoli dell'artista e del pubblico. Solo integrando pienamente la sua storia in quella dell'arte contemporanea è possibile, dunque, comprenderne e apprezzarne l'importanza e la carica innovativa e illuminare così il presente (Wood 2018; Goldberg 2018). La memoria delle performance prodotte tra gli anni Cinquanta e Settanta, che hanno esplorato nuove possibilità per la creazione e la fruizione dell'arte, ancora alimenta le pratiche artistiche di oggi, ma è indubbio che altre esperienze performative, nell'accezione più ampia del termine, stiano dilatando i confini della performance al punto da renderla sempre più sfuggente a definizioni onnicomprensive. Fin dagli anni Ottanta, lo studioso Richard Schechner, partendo dall'assunto che la performance è un elemento cardine anche nella vita sociale e culturale, ha formalizzato la nascita di un nuovo campo di studi interdisciplinari chiamato *Performance studies*. L'indagine della pervasività della performance ha portato a includere nel perimetro di azione dei Performance studies eventi come rituali, parate, cerimonie religiose, feste di comunità, ma anche la rappresentazione individuale delle identità etniche, di genere, di classe e così via, per la loro capacità di veicolare i valori di una data cultura. Le teorie del linguista e filosofo inglese John L. Austin, secondo cui le enunciazioni e i verbi performativi coincidono con l'azione stessa e che nel linguaggio giuridico indicano enunciati non descrittivi, né prescrittivi, ma effettivi fin dal momento in cui vengono pronunciati (per es., «vi dichiaro marito e moglie»), hanno stimolato ulteriori riflessioni sul raggio di azione della performance. La filosofa Judith Butler, il cui pensiero ha esercitato una considerevole influenza sulla performance contemporanea, ha introdotto il concetto della *performatività di genere*, sostenendo che le categorie sessuali sono sempre l'esito culturale della ripetizione nel tempo di atti corporei stilizzati e che, dunque, è la performance del genere a creare il genere (Butler 1990). Nell'ambito dell'arte contemporanea il *performativo* è stato indicato come lo strumento più adatto a esercitare una critica nei confronti del sistema e a destabilizzarlo, in particolare grazie a mostre pensate integrando eventi live o dalla spiccata natura performativa (von Hantelmann 2007). Recentemente, la performance è anche pienamente entrata a far parte della ricerca pratica e teorica dell'architettura. Come ha evidenziato la mostra *Bodybuilding* organizzata nel 2020 nell'ambito di Performa Biennial, il potenziale performativo dell'architettura consiste nel movimento che essa induce nelle persone attorno e dentro un edificio e nell'esperienza che

fanno dello spazio e della materialità delle sue strutture.

Nel 21° sec., la presenza crescente della performance nelle programmazioni museali e nelle esposizioni internazionali ha spinto, inoltre, il mercato dell'arte a interrogarsi sul valore economico da attribuire a opere ritenute effimere e prive di una dimensione materiale. Tino Sehgal e María José Ribot (in arte nota come «La Ribot»), per es., hanno messo a punto protocolli di vendita delle loro performance mediati da notai e legali. Pur esaurendosi in transazioni effimere tanto quanto il loro oggetto, queste pratiche sono provocatorie nella misura in cui vengono formalizzate. Che la performance sia effimera, del resto, è un concetto sempre più dibattuto e molti artisti stanno sperimentando soluzioni per preservare l'eredità del proprio lavoro e delle loro opere dalle insidie del tempo e dall'oblio. Con il termine *reenactment* («ri-messa in azione»), entrato ampiamente in uso negli ultimi decenni, si definisce un ampio spettro di strategie artistiche che, a differenza delle ricostruzioni filologiche orientate a restituire le opere del passato com'erano e dov'erano, sottolineano e portano in primo piano lo scarto temporale rispetto alla loro origine, oltre che il lavoro di ricontestualizzazione per farle esistere nel presente e trasmetterle a nuove generazioni di artisti e spettatori. Queste sperimentazioni, peraltro molto varie e non necessariamente operate dallo stesso artista che ha concepito e condotto l'azione 'originale', decostruiscono, mettono in crisi e superano la celebre affermazione della studiosa Peggy Phelan (1993), secondo cui l'unica esistenza possibile per la performance è nel presente, in quanto la sua esperienza non lascerebbe alcuna traccia. Artisti e studiosi oggi fanno piuttosto più riferimento alla metafora del *corpo-archivio*, introdotta dallo studioso André Lepecki (2010) per veicolare l'idea che il corpo, incluso quello del performer, possa essere inteso come un insieme di documenti che custodiscono le tracce di un sapere remoto e al tempo stesso in costante trasformazione. Allan Kaprow è stato tra i primi a sperimentare le potenzialità di questo dialogo tra presente e passato, autorizzando nel 1988 il *reenactment* di *18 Happenings in 6 parts* creato nel 1959. Un'operazione complessa è quella proposta da Abramović con *Seven easy pieces* (2005), un progetto presentato al Guggenheim Museum di New York e documentato dalla regista Babette Mangolte per rendere omaggio a noti protagonisti della performance degli anni Sessanta e Settanta (come Vito Acconci, Gina Pane, Valerie Export, Nauman e Joseph Beuys). Abramović si è cimentata nel *reenactment* di alcune storiche performance di questi artisti e della propria, *Lips of Thomas* (1975), di fronte a un pubblico che solo in minima parte le aveva viste all'epoca della loro creazione. Incorporando, innovandole, le performance altrui e chiudendo il ciclo con la presentazione di un suo nuovo lavoro, *Entering the other side*, l'artista mirava a invalidare la presunta natura effimera di questa forma d'arte e a suggerire una sorta di genealogia della performance, attribuendosi, implicitamente, un ruolo centrale nella sua storia. Le recenti mostre antologiche dedicate ad Abramović e a Nauman si sono ampiamente avvalse del *reenactment* di performance d'epoca, confermando quanto ciò possa essere funzionale anche alle strategie museali: grazie al *reenactment*, infatti, è possibile porre in tensione tra loro due forme di persistenza del passato nel presente – l'azione performativa, da un lato, e la documentazione tradizionale (video, fotografie e oggetti), dall'altro – per restituire una profondità storica alla performance e preservarne la memoria incorporata.

Al culmine del suo percorso artistico e del suo successo mediatico, anche Abramović si è interrogata su come rinsaldare il rapporto tra performance e pubblico, trasmettendo sia le proprie opere sia il suo approccio all'arte. All'istituto da lei fondato vicino a New York (l'Institute for the preservation of performance art, recentemente chiuso per mancanza di fondi), la performer serba offriva un vero e proprio percorso introspettivo ad aspiranti artisti, i quali, firmando con lei un contratto di fiducia per fare dono di sé e del proprio tempo, sospendevano provvisoriamente qualsiasi legame con il mondo esterno. Questo metodo, studiato a partire dall'idea che la performance sia un'azione capace di operare una trasformazione profonda, sia in chi la esercita sia nel pubblico, consisteva in una serie di esercizi basati sul respiro, sulla concentrazione, sul movimento, ma anche sull'immobilità,

sul digiuno e la resistenza a condizioni climatiche avverse. A partire da questa esperienza, ha creato *The Abramović method*, una performance di circa sei ore, durante la quale offriva al pubblico la possibilità di sperimentare il suo metodo e accedere all'archivio della storia della performance. I visitatori, con indosso un camice bianco e un paio di cuffie per isolarsi da ogni tipo di interferenza esterna, erano invitati ad ascoltare e ascoltarsi, eseguendo i vari esercizi proposti per esperire un'ampia gamma di sensazioni e stabilire un rapporto diretto con le opere selezionate per l'occasione dall'artista.

PERFORMANCE E ARTE RELAZIONALE. – Il ruolo e la funzione dei musei sono profondamente cambiati in questi anni, trasformandosi da custodi del patrimonio (materiale) artistico a luoghi di incontro, trasmissione e condivisione di esperienze. La performance si è rivelata cruciale sia nei progetti di ampliamento e coinvolgimento dei visitatori sia nel far conoscere la sua stessa storia grazie a eventi *site specific* pensati per favorire la partecipazione attiva del pubblico (Bishop 2012).

Negli anni Novanta, il curatore e critico d'arte Nicolas Bourriaud (1998), allora codirettore del Palais de Tokyo di Parigi, divenuto in poco tempo uno degli osservatori privilegiati degli esperimenti più innovativi legati alla performance, ha introdotto il concetto di arte relazionale per indicare la tendenza a porre la relazionalità, l'intersoggettività e il coinvolgimento del pubblico al centro di opere che miravano a fare dell'evento artistico un'esperienza collettiva e uno scambio sociale.

Nel 2000, Sehgal ha iniziato a creare una serie di *situazioni costruite* (una definizione che evoca il movimento situazionista e il pensiero di Guy Debord), basate sul movimento corporeo, sulla parola e sull'interazione tra performer e visitatori: con la loro presenza, questi ultimi attivano l'opera e ne diventano dei veri e propri 'costruttori'. Il punto di partenza di Sehgal è la riflessione secondo cui l'attuale sistema di produzione e consumo di massa sia insostenibile tanto a livello ambientale quanto a livello sociale. Per questa ragione, le sue situazioni costruite, presentate all'interno di musei e gallerie d'arte, non utilizzano né producono oggetti, ma mirano a dare forma a un sistema di valori basato sulle azioni e sugli incontri sociali. Di queste azioni resta traccia unicamente nella memoria di performer e pubblico, vietando espressamente Sehgal qualsiasi forma di registrazione o documentazione. In *Kiss* (2003), ispirato alle sculture di molti artisti, da Auguste Rodin a Constantin Brâncuși e Jeff Koons, i visitatori assistevano a un lungo bacio e abbraccio tra un uomo e una donna (due danzatori professionisti), eseguiti sulla base di precise indicazioni coreografiche dell'artista per trasformare quelle forme scultoree in un'esperienza viva e immediata e, in ultima analisi, impermanente ma al tempo stesso 'memorabile' per gli spettatori.

L'artista e attivista cubana Tania Bruguera ha creato l'opera *10.144.083* (2018), il cui titolo rimandava al numero di persone migrate da un Paese a un altro, sommato a quello dei migranti morti registrati fino a quel momento. Il progetto era partito dal coinvolgimento di ventuno persone che vivevano o lavoravano vicino al Tate Modern e che avevano condiviso alcune riflessioni su come richiamare il museo al suo ruolo civico oltre che culturale in senso stretto. I visitatori erano invitati a sedersi o a sdraiarsi sul pavimento della sala espositiva, che Bruguera aveva coperto con una pittura termosensibile. Grazie al calore dei corpi e in proporzione al numero dei presenti affiorava dal pavimento il ritratto, più o meno integrale, di Yousef, un giovane siriano che aveva lasciato il suo Paese nel 2011 per raggiungere Londra, dove aveva trovato asilo e lavoro grazie all'aiuto di un'organizzazione benefica. Con i loro corpi, i visitatori davano un volto a chi rischia di restare invisibile seppur presente in mezzo a noi. L'esperienza della mostra si concludeva in un'altra sala del museo, illuminata da una luce bianca e dove, nel giro di pochi istanti, i visitatori iniziavano a lacrimare per via di un composto organico diffuso nell'aria. Questa *empathia forzata*, come l'ha definita Bruguera, sottolineava l'importanza della tragedia epocale dei profughi e dei fuggitivi, che, pur essendo costantemente davanti ai nostri occhi, non suscita in noi più alcuna reazione.

PERFORMANCE, DANZA, COREOGRAFIA. – L'influenza della *post-modern dance* sulla nascita della performance negli anni Sessanta è stata storicamente riconosciuta: essa si è concretizzata attraverso una fitta rete di relazioni e collaborazioni tra coreografi, danzatori e artisti visivi, alla ricerca di nuove dimensioni da esplorare con il corpo e il movimento. Altrettanto innegabile è la tendenza della danza contemporanea e della performance fin dall'inizio del 21° sec. a confluire in una zona indistinta, che è divenuta il terreno di ricerca privilegiato di una generazione di artisti oramai noti a livello internazionale. Nel suo volume *Exhausting dance: performance and the politics of movement* (2006), André Lepecki ha registrato il mutamento di paradigma della danza, che non è più ritenuta dagli artisti come inscindibilmente legata al movimento del corpo nello spazio. Tra coloro che hanno esplorato l'intersezione tra danza e performance, suggerendo anche definizioni ibride per le loro creazioni, come *installazione-performance* o *oggetto coreografico*, William Forsythe, direttore del Ballett Frankfurt dal 1994 al 2004, è partito dal presupposto teorico secondo cui la coreografia è indipendente dalla danza e dal corpo umano: questo assunto lo ha portato a creare coreografie per alberi o per passanti in un contesto urbano. In *The fact of the matter* (2009) duecento anelli di metallo pendevano dal soffitto di una sala che il visitatore doveva attraversare senza mai toccare terra secondo un proprio progetto coreografico. Nell'abbandonare le posture abituali alla ricerca di nuovi equilibri, i visitatori, proprio grazie a quello stato di tensione, erano distratti dalle loro insicurezze e dai loro timori e potevano scoprire nuove abilità o accettare i propri limiti. Un altro esempio di come danza e performance stiano configurando un territorio comune è fornito dall'assolo *Self unfinished* (1998) di Xavier Le Roy. L'artista si è chiesto se il riconoscimento di un'immagine o di un personaggio fosse l'unica modalità possibile di ricezione di una rappresentazione da parte dello spettatore: in una lunga successione di pose in continua trasformazione, ha smembrato il suo corpo evocando immagini che potevano far pensare a un insetto, un marziano, un pollo o un caterpillar, e ha presentato così la mostruosità nel suo significato etimologico più arcaico, ovvero come un indicatore di ciò che normalmente resta nascosto (v. danza).

PERFORMANCE NELL'ERA DEL DIGITALE. – Da quando la tecnologia dei *media* e la loro possibilità di trasmissione e riproduzione hanno affollato gli eventi performativi dal vivo, al punto da rendere dubbia la loro stessa definizione, si è consolidata l'idea che ciò che percepiamo come presente davanti ai nostri occhi sia sempre più slegato dalla materialità organica della performance e non dipenda nemmeno dalla tecnologia utilizzata, ma coincida con l'esperienza che ne fa l'osservatore. In questo senso, la nozione di *presenza* è stata superata da quella di *liveness* (Auslander 1999). Con la performance *The life*, presentata nel 2019 alle Serpentine galleries di Londra e realizzata in collaborazione con lo studio Tin Drum, Abramović ha sperimentato per la prima volta la realtà aumentata come forma d'arte. I visitatori venivano condotti nella sala della galleria dove, grazie all'impiego di occhiali speciali, potevano vedere l'avatar dell'artista creato a partire da una fotografia digitale con il sistema 4DViews. La verosimiglianza della rappresentazione della sua immagine sottolineava lo scarto tra presenza virtuale e assenza materiale di un corpo reale, di cui, come direbbe Jean-Luc Nancy (1992), restava solo l'evidenza del fatto che c'è. Convinta dal successo di pubblico di questa operazione, Christie's ha annunciato di voler battere la performance all'asta, la prima di questo genere. Un approccio molto diverso alle questioni di visibilità/invisibilità e di presenza/assenza è suggerito dall'artista sudafricana Nandipha Mntambo, che si fa erede della lunga tradizione delle performance incentrate sulle questioni identitarie e di genere. Impegnata da tempo a sovvertire gli stereotipi nella rappresentazione del corpo femminile e africano, in *Ukungenisa* (2008), la sua prima video-performance, il cui titolo indica la preparazione psicofisica al combattimento, Mntambo giocava con il proprio fascino per la ritualità della corrida presentandosi nei panni di un torero (uomo) nella Praça de Touros di Maputo, l'arena dove un tempo i mozambicani combattevano per il divertimento dei portoghesi coloniali. Con lo scopo di marcare le molte tensioni tra identità di

genere, coloniali e postcoloniali, reali e virtuali, il video la riprende mentre prova i passi di un torero da lei filmato a Lisbona, giustapposti alle riprese del combattimento e alle reazioni degli spettatori.

Bibliografia: J. Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, London-New York 1990 (trad. it. Roma Bari 2013); J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 1992 (trad. it. Napoli 1995); P. Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, London-New York 1993; N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998 (trad. it. Milano 2010); Ph. Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London-New York 1999, 2008<sup>2</sup>; *Live. Art and performance*, ed. A. Heathfield, London 2004; D. von Hantelmann, *How to do things with art*, Berlin 2007, Zurich 2010<sup>2</sup>; A. Lepecki, *The body as archive: will to reenact and the afterlives of dances*, «Dance research journal», 2010, 42, 2, pp. 28-48; C. Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London-New York 2012 (trad. it. 2015); *Perform, repeat, record: live art in history*, ed. A. Jones, A. Heathfield, Bristol-Chicago 2012; R. Goldberg, *Performance now*, London 2018; C. Wood, *Performance in contemporary art*, London 2018; *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, a cura di C. Mu, P. Martore, Roma 2018.

Susanne Franco