



# ARE WE?

words by silvia fanti, jérôme bel,  
tim etchells, la ribot, xavier le roy

*IN 2003 SILVIA FANTI WROTE CORPO SOTTILE, ONE OF THE FIRST ATTEMPTS TO PROVIDE A DEFINITIVE ACCOUNT OF THE AVANT-GARDE OF CONTEMPORARY DANCE THEATER IN THAT PERIOD. NOW, ALMOST TEN YEARS LATER, THE ARTISTS SHE WROTE ABOUT HAVE BECOME ESTABLISHED REFERENCE POINTS, AND WE HAVE ASKED SILVIA TO RETURN TO THE SUBJECT. FOR THE OCCASION, WE HAVE ALSO INVITED FOUR OF THESE ARTISTS (JÉRÔME BEL, TIM ETHELLES, LA RIBOT, XAVIER LE ROY) TO RECOUNT THEMSELVES BY WRITING A BRIEF AUTOBIOGRAPHY, ALMOST AS THOUGH IT WERE INTENDED FOR THE PAGES OF AN ENCYCLOPEDIA.*



NAME: Jérôme Bel  
 BORN: 1964  
 PLACE OF BIRTH: Montpellier, France

After two years on a dance apprenticeship and eight dancing for different companies, two key experiences inform the emergence of Jérôme Bel's work:

- 1 – The death, in 1992, of two of his best friends from AIDS.
- 2 – His keen reading, between 1992 and 1994, of Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Guy Debord, Louis Althusser and Pierre Bourdieu.

The developing choreographer began by questioning the rules of choreography and theater that were considered natural at the time. He thought of theater less in practical terms and more as a device which only works thanks to three functions: author, actor (or dancer) and spectator. From his very first shows, the spectator was a key theme in Jérôme Bel's work. The spectator had, as the choreographer put it, to be "reactivated," to realize his or her role in the theater and become just as much a "co-producer" of the show's meaning as the author and the actor.

Theater itself lies at the heart of Jérôme Bel's artistic project. According to him, theater is the best means of revealing personal and social realities. The theater constitutes, for the choreographer, a place and time removed from social laws, and the only way to uncover the unsaid. The radical critique of representation that Jérôme Bel produced is also a celebration of theater, or rather of a certain idea of the theater. This idea is of an artistic theater, one which is minimal, analytical, distanced from illusionism, from the spectator and from entertainment; a demanding theater which can produce limit-experiences for the spectator.

If the question of theater either as a device or as a practical tool is always present in his works, one also cannot ignore its political dimension. By provoking a crisis in theater, Jérôme Bel makes evident wider issues. Perhaps the most pertinent question in his work is that of power: the alienation that capitalism, or institutions, can produce in individuals. In his works, he subtly articulates the subjective experience of dance as a practice, and the political consequences that this experience creates.

In conclusion, one can say that his work aims to measure the degree of alienation and/or emancipation that the practice of dance, theater, or representation is able to produce in the aforementioned members of the theatrical device: spectator, dancer and author.

*Jérôme Bel, October 2011*



NAME: La Ribot  
 BORN: 1962  
 PLACE OF BIRTH: Madrid, Spain

La Ribot. Madrid 1962. Dancer by formation. Independent choreographer since 1985. Visual artist and educator. Lives and works in Geneva and internationally.

Bearing in mind the economic and political environment in which she is obliged to develop her activity, La Ribot works, starting from the 1990s, in Madrid, then in London and currently in Geneva. The questioning of the way that this political-economic environment influences production, as well as its diffusion and language of expression, reinforces her interest in the ephemeral. By means of live art, of the spectator understood as receiver, and of the relations established between these, the artist is able to reconsider what dance means for her. As working material, she privileges the perishable, from cardboard to the wooden folding chair, from found objects to movie extras and the video sequence shot.

The dance from which she departs becomes a vast field of research, a space which gradually amplifies as it advances, starting on the ground and continuing like a vine curling up the wall. The importance of the found objects is given by the context in which they are proposed. She composes the scene – of a theater or of a hall – as a horizontal and plastic surface that includes spectators, artists and objects: a space where everything occurs on the same level with no hierarchy, producing paradoxes and questioning what we see and the way we look at it. She uses the comic and the burlesque, which are more characteristic of the cinema – a medium for which she nourishes a great passion. Laughter is an action ceaselessly repeated in her work, insisting on the

present, on the living, and on the violence of the new global reality. Laughter is the working basis for her workshops throughout the world.

She delineates three major lines of experimentation, which have interacted in her works from the beginning. The first is the use of local extras as live matter, enabling her to work with the raw material of the city where the presentation takes place, and to allow it, in the form of extra-spectators, to invade the scene. The second is the solo dance and its proposal for sale through the "distinguished pieces" project. The third is her interest in video as witness to a dance action.

With the extras, she introduces the question of the spectator as a contemporary unknown. This extra-spectator invited into the scene is the link between the real spectator and the professional actor. For the artist, the extra-spectator is an ideal living and shifting material that enables her to speak about the unpredictable, the vulnerable and the unstable. She borrows the figure of the extra from cinema, and uses it, as in cinema, to construct a real background for her theatrical discourse. From the cinema, she also borrows the logistics that shooting with extras requires; not, however, in order to record a film but in order to create a live event. Between the extras and the professionals there occurs a transmission of knowledge, a rich human relationship that expands in each of their bodies and lives. The extras function as a metaphor for the outcast and the forgotten of society, who will never become profitable objects of art. The memory, the lived experience and the work of these extras, as well as their position in the cultural industry, question the forces of consumption, exploitation and alienation. Paradoxically (with respect to this profitability), some 3000 persons for 20 years have anonymously and discreetly spread the question of the value we give to experience, memory and life, like spring pollen, fertilizing theater stages and stalls.

Within the project of the distinguished pieces she is the sole author and interpreter. She introduces the brief, the heterogeneous and the naked as expropriation of artifacts. She fragments her discourse into short pieces, independent of one another, orders them by series and sells them to "distinguished owners" as intangible visual artworks. The selling of the distinguished pieces is an economic paradox in the realms of dance, the

market and the relationship to objects. It gives value to the moment in which something occurs and once again considers the ephemeral in its relation to the cultural economic environment.

Video interests her as the witness of a dance action, a live act. The choreography, the movement of the camera, the space utilized, and the set design are all registered at the same time and in relation to the body, to its experience and its point of view. She uses the sequence shot unedited, as the only means of witnessing this action without any cuts. The built infrastructure and the mechanism for the filming provide the framework for the performance, for an ephemeral action of which we will see a single and unique recording – the one chosen, just as one chooses a day to go to the theater.

For her film *Treintaycuatropiècesdistingüées&onestrip-tease*, she selects from among her archives of sequence shot recordings, any one of which could have become a distinguished piece between 1993 and 2003. In this way, she diverts the attention to the person recording the piece, to the spectator in question, with no respect for chronology and through a continuous change of place: a theater, a room, a museum, a garage. The spectator's viewpoint forms part of the film, and the spectator him/herself functions as an extra: the extra-spectator who watches and shares the room with her as a background figure.

*La Ribot, January 2012*

Interlaced works and dates: *Socorro! Gloria!* (strip-tease) 1991. Distinguished pieces series 1993 – 1997 – 2000 – 2003 – 2007 – 2011. The extras appear in 1991 – 1992 – 1999 – 2002 – 2004 – 2011. The video 2000 – 2001 – 2003 – 2007 – 2008 – 2009. The laughter action 1994 – 2002 – 2004 – 2006.

\*The extras are locals of the city where the action takes place, and are numbered like extras in a movie.





NAME: Tim Etchells  
BORN: 1962  
PLACE OF BIRTH: Stevenage, UK

Tim Etchells. Born 1962.  
“Long ago and far away there was a country and all the people that lived there were a bunch of fucking cunts.”  
Language. The North of England. Space Race. Moon Landing.  
“Brought up in a house with the Television always ON.”  
Born in time of optimism, living into Cold War & repeated Recession. Endless Neo-Conservative and Neo-Liberal Wars/ Crises.  
Amstrad. Apple Mac.  
Interests: Slang. Making-do. The improvised. The ramshackle. The incomplete. The fragment.  
The city. Urban Landscape of England. Punk/New Wave/DIY – “Here are Three Chords Now Form a Band.”  
Language from the end of Kerouac/Burroughs/Ginsberg to The Fall/Mark E. Smith. J.G. Ballard, Michael Moorcock. All kinds of science fiction. Kathy Acker. Calvino. Borges. Perec – especially *Species of Space*. Russell Hoban esp. *Ridley Walker*.  
1970s conceptual performance and conceptual art. Esp. from Eastern Europe. Graffiti. Thatcherism. Tommy Cooper. Morecambe and Wise.  
The Task. The rule. The breaking of rules. Establishing and exploiting frames of expectation. The game of any situation. (*What game can be played with a bottle of whiskey, a blindfold, two tennis balls, a gun and a record player?*)  
From Baudelaire: the child’s relation to the toy is, fundamentally, an enquiry about how he or she may break it.  
Radical incompleteness. Abandoned, half-built or partially demolished houses as the best places to play.  
Interdisciplinarity. Fake death. The absur-

dity of representation.  
The collaborative practice of Forced Entertainment – group work, negotiation, the creation of live art work from diverse and conflicting intentionalities, skills, necessities and whims. Work lacking a single author. Rehearsal processes. Video tapes and transcriptions. Long months in the studio. Late nights in conversation. Fiction and non-fiction interwoven. Acting and not acting. Character/performer/persona.  
The unfolding of events in real time and real space. Dramaturgy. Spatial dramaturgy.  
Cy Twombly.  
Crossings in and out of performance towards other forms esp. into visual art and fiction. Writing itself as a kind of performance. Dynamics of the relationship between stage and auditorium. Dynamics of the relationship between page and reader. Audience as temporary (and problematic) community.  
Reading/spectatorship as both performative and fundamentally co-authorial practices.  
Cardiac health issues since birth. Numerous operations and medical crises esp. inc. 1998, 2001, 2004. Etc.  
Durational performance (6, 12 and 24 hours) – inevitable processes of decay. The performer and audience revealed in a new relationship to time.  
Lists. Language again. Constant rain.  
The machinery of culture and language.  
A novel in the form of a *Dream Dictionary*.  
A novel in the form of a guide to a non-existent computer game.  
London and Brussels. Beirut. Sheffield and New York. Cambodia. Croatia.  
Performance with a cast of 16 children and young people – *That Night Follows*

Day. “You dress us, you feed us, you clothe us...”  
Kids: two, inspiring and awakening. An endlessly inspiring and beautiful partner, friend and sometimes collaborator, currently absent/departed, longed for. An empty house. Photographs of *Empty Stages*.  
Internet announcements of imaginary events: *Vacuum Days*.  
For example: AN OBJECT THAT IS MAINLY HOLES.  
Neon signs scattered in various cities: LET’S PRETEND THAT NONE OF THIS EVER HAPPENED. THE FUTURE WILL BE CONFUSING etc.  
Present status: heartbroken.  
ALL WE HAVE IS WORDS / ALL WE HAVE IS WORLDS.

Tim Etchells, January 2012



NAME: Xavier Le Roy  
BORN: 1963  
PLACE OF BIRTH: Juvisy sur Orge, France

Xavier Le Roy is an artist who shows a lack of interest in placing his work within history. And if you asked him to do so and to say what is to be remembered of his contribution to dance discourse and practice, he would probably answer with a work that puts that question to work rather than giving a proper answer. In fact, a part of Xavier Le Roy’s answer could be found in his latest work, called *Retrospective*, which will open in a couple of weeks at the Antoni Tàpies Foundation. This work uses retrospective as a way of production rather than aiming for self-historicization. Employing the conventions of an exhibition, he transforms and uses the form of the retrospective to continue his artistic gestures and practices, aiming to do and produce rather than to mark and leave traces. Like many of his interventions, this work has literally turned upside down the common understanding of artistic categories, relationships between cause and effect, our understanding of product/production, the division between objectification and subjectification, and many other key issues and questions produced and embedded in our modernity.  
To be remembered about his practice is his tendency to include the forces of becoming within the dynamics of the “difference that makes a difference.” Following that *ligne de fuite*, he has worked and continues to work with dance and choreography in order to set up experiments, searching for modes of production of subjectivities that could emancipate themselves from the reproduction of dualisms such as man/woman, master/worker, teacher/scholar, animal/machine, animal/human, etc...

If you asked the curator of his next show to describe what Le Roy’s contribution to dance discourse is, she would probably answer that she prefers to write about his contribution to art. She would describe her reception of early pieces, such as *Narcisse Flip* (1997) or *Self-Unfinished* (1998), in order to point to a recurring question in his work: “What can a/his body do.” “Through this question, XLR plays with our perception and invites us to interpret what we see, not what the object is. As spectators of his works we are facing a moving subject, who slips from one identity to another, yet is still unique.”

In answer to that same question, one of his collaborators on *Low Pieces* and *6 Months 1 Location* could say: “XLR should and likely will be remembered for the ways in which his artworks emphasized, politicized, altered or subverted the circumstances and means of production in the performing arts. Included in this theme, though less visible to the audience, is the diplomacy, respect and transparency with which he handled the personal and professional relationships constitutive of each process, working team, or project: a contribution to both discourse and practice to be remembered for the example and standards he set for those around him.”

In 2001, a friend of his wrote: “Despite his characteristic of making mainly solo works, his involvement in setting up different platforms to experiment with collaboration dismisses, in an obvious manner, the hypothesis of the ‘egotist’ track. It places the light on the singularity of that particular artist.”

Production, situation, collaboration, solo, uncanniness, reception, are six words that are significant to his work and that a collaborator with whom Le Roy has often worked, across a diverse range of art productions and educational contexts, used to discuss the artist’s specificities. In relation to Le Roy’s works, he writes the following about “situation”: “Everything that has extension implies some or other situation, so what is at stake here is the articulation and unfolding of specific situations that is both recognizable and foreign, or that when encountered produce *distanciation* in kind, yet also attraction. This two-foldedness, this intrinsic and ongoing production of tension, creates, without becoming overly psychoanalytical, the possibility for a certain kind of *après-*

*coup*, an afterwardness. XLR has specifically contributed to this approach to and discourse about situation, setting up radical experiments and speculation about/with ‘collaboration.’ Often when we refer to collaboration we think about lateral structures, some NGO running a half-cool cinema or activists operating through consensus; but obviously, a conductor and a symphony orchestra also collaborate: it’s just different kind of collaboration.”

From a different perspective, XLR’s contribution to dance discourse and practice would be described by an academic researcher in the field of dance as follows: “In the time when contemporary dance was almost entirely based on a postmodern mix of movement techniques and styles, XLR set out to link his artistic practice to other social and scientific practices related to the body. Instead of accepting the then common movement style and producing very similar results, he turned the body and its possibilities into an object of research. Le Roy has avoided creating any kind of style or technique to be learned, copied or followed. His pieces are an intellectual and physical adventure.”

Another theoretician would say that “Xavier Le Roy has made or/and have made us understood dance as a discursive practice.”

As one of his collaborators in *Low Pieces* and *6 Months 1 Location* wrote: “XLR’s contribution to be remembered is the resistance to the dance system’s mechanisms of mainstreaming, constantly creating a friction between not accepting/establishing the position that the dance world needs him to be (in order for the system to recognize its own continuity), but constantly also cutting edge while leaning into the void that needs to be filled in by the reconfiguration of the system. Le Roy’s contribution to be remembered is the ability and decision to risk his own individual position as artist for the sake of the redistribution of production means and conditions.”

Xavier Le Roy, February 2012

I encountered Xavier le Roy as a bodily sprawl in an international dance magazine that had just started up in Berlin (Ballettanz), and had strangely enough inserted a long piece (perhaps an interview) into a sequence of photographs. They depicted the gradual transformation of a bodily object, which looked like an upside down heart, a squashed tomato (although the mental image came apart straight away in black and white), a chopped trunk, with an appendix, and then two, and it was symmetrical again. There were other shifts on the ground, at the edge of a skirting board, where they changed levels. That formless object, which had abandoned verticality, was a director, an actor (they were no longer/not yet called performers). Well, if that was the choreography they practiced in Berlin, I was very interested. I found out that the photographer was an autonomist friend of ours from Munich. Or maybe it was just someone with the same name (Stephan Gregory). It was perfect that such different topics, choreography and political activism, were intertwined (the Germans were very well-equipped back then – 1998 – both intellectually and practically). I sought him out, and invited him to present his work at the Link Project in Bologna. The text must have been persuasive too, as it revealed a personality with an objective, or better yet a method. An outcast, he had abandoned his life story (know-how and fate) to produce (not create) experimental stage objects. By education he was a biologist, and applied scientific criteria of analysis and research to the humanities, and to humanity. Indeed, one of his first productions was *Product of the Circumstances* (1999). He was French but had chosen to live in Berlin, looking for some kind of freedom away from social regimentation, and was shortly to begin a long-term

group project called E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. This project took place in a gym where you could go to look in on the process but not watch it, like you do a show. It had a random and fluid shape. In its positioning as a self-convened alternative in the world of European dance (this was pre-Schengen, incidentally), highly cosmetic and formatted, it recalled the Judson Dance Theater. Politics and dance, emancipation and independence, self-education and the creation of a zone outside of the circuits. In Italy, possible syntheses.

Jérôme Bel, encountered in the mix of a large, mutant event in Vienna, the Wienerfestwochen (2001). The event was an experiment performed by the city's institutions, which had evidently been penetrated by a revolutionary curatorial staff (I found out years later that they were Mårten Spångberg, Hortensia Völckers and Christophe Wavelet, who actually must be congratulated as forerunners). *Shirtologie*, a fifteen-minute event in which Frederic Seguet, Jérôme's trusty comrade, gradually began to stand out from a crowd of youngsters, nearly all the same age and identical, standing at the bar of the large theater, taking off one commercial T-shirt after another, each one bearing a phrase or message. The striptease was a narrative of wearable slogans and commonplaces. It was a theater of semiotics, of a disarming simplicity, that could be transmitted (and worn) by anyone. In Europe we no longer speak about performance, but about centrifugal dance and theater, while in France there's talk of the "non-dance" phenomenon. It was an example of the operative and theoretical lucidity of an artist (back then he was still a dancer and interpreted other people's works), who applied the Barthesian dictum to his own sphere,

introducing, for the first time, "dance degree zero."

La Ribot was a Spanish avant-gardist who immediately gave up her Christian name of Maria so as to be unique and individual. Isn't that what the art world calls for? I met her in various contexts across Europe. Together with the choreographer Blanca Calvo and some other contemporary university-based theorists including J.A. Sánchez, she invented and publicized a movement of new Spanish dance with international horizons. La Ribot attempted straight away and programmatically to contract a conceptual performance practice that would be acceptable to the world of dance, and at the same time enticing to the world of the visual arts. For example, she made her performances into sales items, unique and numbered pieces for collectors who became their sole owners (Piezas Distinguidas, starting from 1993, bought by Daikin Air Conditioners, Olga Mesa, Mathilde Monnier and others), but that may have happened some years after my epiphanic memory. This was in Munich, at the Haus der Kunst (2002), with *Still Distinguished*. The white-cube room (rather unusual back then) had an audience (around fifty people) that was disorientated (or rather not orientated), and came in to stand along the walls or sit on the ground, waiting for some event to take place. La Ribot entered and placed on the floor, one after another, objects she had accidentally come across, or which had belonged to her, or had been used in previous performances. They kept on getting smaller. Each of them had a *raison d'être*, they were everyday objects and materials taken from the street, lost and found, fundamentally insignificant, all at our feet. We saw them from an average height of five foot seven: they were out

of scale. The way the spectator had to move in order to relate to them was the point that La Ribot was making (this time it was officially a performance, and it was not by chance that it took place in a museum). For those present it was about calibrating visual distance – as spectators still very used to a seat in the theater – with the insignificance that was on display. It was an unusual work for the dance milieu. In short, it staged a theme regarding the attribution of value, which La Ribot's activities were to put into discussion for at least the next decade.

Tim Etchells. Nowadays we say Tim Etchells, but in the 1990s it sufficed to say Forced Entertainment. The director was such an organic part of the experience of the legendary British theatrical group (which began in 1984 in Sheffield) that his authorship couldn't be abstracted from it. Let me clarify: there have always been different roles in the group, and even changes and alternations of people's functions, but never chaos, despite the repeated gags about Anglosaxon "mess." On stage, there is always a falling apart, a decomposition in plain sight, a tiring out and sweating of both bodies and minds, the running of the clown's make-up, but it is all provoked by an extremely conscious direction. Etchells wrote and directed, he recomposed his six lifetime colleagues' improvisations (having collaborated with some of them for 25 years). He still does so today, even if his solo career has run parallel, bringing him into contact with zones outside of the theater. Long duration was a novelty candidly introduced into worldwide theater in the 90s by Etchells/ Forced Entertainment. The "durational" became a prototype, a form, almost a trademark of the group. In Vienna, in a cellar underneath an important theater,

I saw *Quizoola!* (1997), a performance based on an uninterrupted barrage of questions and answers that lasted eight hours: a quiz on encyclopedic knowledge, anecdotes, pointless facts, gossip, true and false, and the meaning of life. There were forty slapdash seats spread over two rows. Two actors were at the front, wearing normal clothes with Elizabethan ruffs and clown grout. At the entrance to the cellar was another actor, an usher, who was reading something, bored, with a bottle of beer, glancing at whoever was coming and going. "Does Persia still exist? Why are people frightened of dying? What is hoarfrost? Was John Wayne really brave?" To the power of n. That heap of banal and complex questions enraptured me, and I saw that the actor who answered was thinking about it and really going through his own experience, his memory. After half an hour the two swapped parts. After two more hours, they changed places with the actor who was an usher. It went on. In the meantime people got tired and left, and one could move forward a row. These were adjustments in a collective body, a bit sweaty but complicit. We got worn out and any old rubbish became deep. Every time it was an agnition, a reasoning, an admission of failure. Cases of beer for the British performers, at their fingertips. We also brought this to the Link Project. We thought up an event on multiple durations and co-existence, on disciplinary crossroads, titled *Hops!* It was staged in Bologna in a white, dirty-ice cellar built by Flavio Favelli, for the first time in Italy.

NERO's invitation to this game of self-criticism brought Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy and Tim Etchells, four artists from the world of European dance and theater over the years 1992-2012, to confront each other from a

distance and in synthesis. Four voices in a self-encyclopedia, or four crocodile authors. Networks of influences and contexts, transformations and legacies. As Gertrude Stein put it, "Victor Hugo said that if it hadn't rained on the night of 17 June 1815, Europe's fortunes would have been different." I would like to conclude this tale of spectator-spectator by naming artist-artist personalities whose influence was felt at a more underground level, profoundly changing my theatrical sensibility, as well as the geo-politics of performative research in Europe during that period. Personalities who saw Hugo's rain that evening. Among these artists are Marco Beretini, Claudia Triozzi, Jennifer Lacey and Nadia Lauro, Jonathan Burrows, Eszter Salamon, Loic Touzè and Latifa Laabisi, Martine Pisani, Yves Godin; amongst the theorist-activists, Mårten Spångberg; the operators include Thierry Spicher, Sigrid Gareis, Serge Laurent, Frie Leysen, and their successors.

Silvia Fanti

Silvia Fanti (1966) lives and works in Bologna. She is the co-founder, with Daniele Gasparinetti and Andrea Lissoni, of XING, an interdisciplinary cultural network. Since 2000 she has been the artistic director of F.I.S.Co, Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo, and since 2004 has directed the program of the Raum project space in Bologna. Her research is particularly focused on the performing arts and their theoretical implications.



## ARE WE?

*Nel 2003 Silvia Fanti ha scritto Corpo sottile, uno dei primi tentativi di fare il punto su quella che era l'avanguardia nel teatro di danza contemporanea di quegli anni. A distanza di quasi dieci anni, abbiamo chiesto a Silvia di ritornare sull'argomento, ora che quegli artisti sono diventati a tutti gli effetti dei modelli di riferimento. Per l'occasione abbiamo invitato anche quattro di loro (Jérôme Bel, Tim Etchells, La Ribot, Xavier Le Roy) ad auto-raccontarsi, scrivendo una breve autobiografia, come se dovessero finire sulle pagine di un enciclopedia.*

NOME: Jérôme Bel
ANNO DI NASCITA: 1962
LUOGO DI NASCITA: Montpellier, Francia

Dopo due anni di apprendistato di danza e otto anni trascorsi a danzare per diverse compagnie, sono due gli avvenimenti che danno forma al lavoro di Jérôme Bel:

- la morte di AIDS di due dei suoi migliori amici nel 1992
- l'assidua lettura, dal 1992 al 1994 di Michel Foucault, Claude Levi-Strauss, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Guy Debord, Louis Althusser e Pierre Bourdieu.

Il coreografo in divenire inizia a mettere in discussione i codici coreografici e teatrali dell'epoca. Non concepisce il teatro come una pratica quanto come un dispositivo che si mette in moto solo grazie a tre funzioni: l'autore, l'attore (o il danzatore) e lo spettatore. A partire dai suoi primi spettacoli, è proprio quest'ultimo elemento che diventerà uno dei temi chiave del lavoro di Jérôme Bel. Lo spettatore, usando le parole del coreografo, deve essere “riattivato”, deve prendere coscienza della sua funzione all'interno del dispositivo teatrale, deve diventare “co-produttore” del senso dello spettacolo, alla stregua dell'autore e dell'attore. Il teatro stesso è il cuore del progetto artistico di Jérôme Bel. Il teatro gli sembra il modo migliore per rivelare la realtà individuale e sociale. Per il coreografo, il teatro è un luogo e un tempo sottratti alle leggi della società, a condizione che vengano rivelate le cose non dette. Produce una critica radicale della rappresentazione, che funziona anche da celebrazione del teatro, o piuttosto di una certa idea di teatro. Un teatro d'arte, minimale, analitico, lontano dall'illusionismo, dallo spettacolarismo e dall'intrattenimento, un teatro esigente, in grado di produrre esperienze limite per gli spettatori. Se la questione del teatro come dispositivo e come pratica è sempre presente in questi lavori, non si può dimenticare la sua dimensione politica. Jérôme Bel infatti, mettendo in crisi il teatro, fa emergere problematiche più ampie. La questione del potere è forse la più presente: l'alienazione che il capitalismo o l'istituzione possono produrre nell'individuo. Nelle sue opere arriva ad articolare in modo sottile l'esperienza soggettiva della danza come pratica, con le conseguenze politiche che questa esperienza produce.

Si può concludere che il suo lavoro prova a misurare il grado di alienazione e/o di emancipazione che la

pratica della danza, il teatro o la rappresentazione producono nei membri del suddetto dispositivo teatrale: lo spettatore, il danzatore e l'autore.

*Jérôme Bel, Ottobre 2011*

NOME: La Ribot
ANNO DI NASCITA: 1962
LUOGO DI NASCITA: Madrid, Spagna

La Ribot. Madrid 1962. Danzatrice di formazione. Coreografa indipendente dal 1985. Artista visiva e pedagogo. Vive e lavora a Ginevra e a livello internazionale. Tenendo conto del quadro economico e politico nel quale è obbligata a sviluppare la propria attività, a partite dagli anni '90 La Ribot lavora a Madrid, poi a Londra e ora a Ginevra. La messa in questione della forma in cui il quadro politico-economico influenza la produzione, il suo diffondersi ed il suo linguaggio, rafforza in lei l'interesse per l'effimero. Attraverso l'arte dal vivo, lo spettatore come destinatario e attraverso le relazioni che si stabiliscono tra queste due entità, l'artista è in grado di ripensare il significato che la danza per lei ha. Come materiali di lavoro sceglie quelli deperibili, dal cartone alle sedie in legno pieghevoli, dagli oggetti trovati alle comparse del cinema, fino al piano sequenza in video.

La danza da cui parte diventa una vasta area di ricerca, uno spazio che si amplia gradualmente mentre avanza, partendo dal terreno e proseguendo come una pianta di vite che si arrampica sul muro. L'importanza dei materiali trovati è data dal contesto in cui sono proposti. Compone la scena, di un teatro o di una sala, come una superficie orizzontale e plastica che include lo spettatore, gli artisti e gli oggetti, dove tutto è sullo stesso piano, senza gerarchie, dando vita a paradossi e mettendo in discussione ciò che vediamo e il modo in cui lo guardiamo. Utilizza il comico e il burlesco, che sono propri del mondo del cinema, del quale lei è una grande appassionata. La risata è un'azione che si ripete instancabilmente nella sua opera, insistendo sul presente, sul vissuto e sulla violenza della nuova realtà globale. La risata sarà la base dei suoi workshops in giro per il mondo.

Disegna tre grandi linee di sperimentazione, che si intrecciano nelle sue opere fin dall'inizio. La prima è l'utilizzo di comparse locali come materiale vivo, che le permette di lavorare con la materia prima della città in cui avvenivano le presentazioni, e permettendo ad essa, sotto forma di extra-spettatrice, di invadere la scena. La seconda è la danza solista e la sua proposta di vendita attraverso il progetto dei pezzi distinti. La terza è il suo interesse per il video come testimonianza di un atto di danza. Con l'utilizzo delle comparse introduce la questione dello spettatore come incognita contemporanea. Questo extra-spettatore invitato sulla scena fa da tramite tra lo spettatore reale e l'attore professionista, ed è per lei la materia, viva e mutevole, che meglio le permette di parlare dell'imprevedibile, del vulnerabile, dell'instabile. La figura della comparsa la prende in prestito dal cinema\* e, come nel cinema, la utilizza per costruire lo sfondo reale del suo discorso teatrale. Dal cinema

prende in prestito anche la logistica che una ripresa con le comparse richiede, con la sola differenza che non deve fare un film, ma un happening live. Tra le comparse e i professionisti si crea una trasmissione di conoscenze, un rapporto umano ricco, che si estende nei corpi e nelle vite di ognuno. Le comparse sono la metafora degli esclusi dalla società, dei reietti che non potranno mai diventare oggetti d'arte vendibili. La memoria, l'esperienza vissuta, il lavoro di queste comparse, insieme alla loro posizione nell'industria culturale, mettono in discussione il consumo, lo sfruttamento e l'alienazione. Paradossalmente, rispetto a questa redditività, circa 3000 persone, da circa 20 anni, diffondono in forma anonima e discreta, come il polline di primavera, la questione del valore che attribuiamo all'esperienza, alla memoria e alla vita, fecondando scene e spalti. Nel progetto dei pezzi distinti lei è la sola autrice e interprete. Introduce la brevità, l'eterogeneo e il nudo come espropriazione degli artefatti. Frammenta il suo discorso in pezzi brevi, indipendenti l'uno dall'altro, li ordina per serie e li vende a "proprietary distinti" come opere d'arte visive non tangibili. La vendita dei pezzi distinti è un paradosso economico nel mondo della danza, nel mercato e nel rapporto con gli oggetti. Attribuisce valore al momento in cui la cosa avviene e mette di nuovo in relazione l'effimero con il contesto economico e culturale.

Il video le interessa come testimone di un atto di danza, di un atto dal vivo. Tanto la coreografia, quanto il movimento della cinepresa, lo spazio utilizzato e la scenografia, sono registrati tutti nello stesso momento, in relazione al corpo e a partire dalla sua esperienza e punto di vista. Utilizza il piano sequenza senza montaggio, come unica via per testimoniare questa azione senza tagli. L'infrastruttura costruita e il dispositivo di registrazione fanno da cornice alla performance, per un'azione effimera di cui vedremo una sola registrazione, quella scelta, come si sceglie il giorno in cui andare a teatro.

Per il suo film *Treintaycuatropiècesdistingüées&one strip-tease* sceglie dai suoi archivi quelle sequenze registrate che sarebbero potute diventare ognuna un pezzo distinto realizzato tra il 1993 e il 2003. Trasferisce così l'attenzione verso chi registra il pezzo, verso lo spettatore di turno, senza rispettare l'ordine cronologico e cambiando in continuazione luoghi: un teatro, una stanza, un museo, un garage. Il punto di vista dello spettatore produce parte del film e lo spettatore stesso funziona come comparsa. Lo spettatore-extra che guarda e condivide con lei la stanza come una figura sullo sfondo.

*La Ribot, Gennaio 2012*

Opere e date intrecciate: *Socorro! Glorial!* (strip-tease) 1991. Serie di pezzi distinti 1993-1997-2000-2003-2007-2011. Le comparse appaiono nel 1991-1992-1999-2002-2004-2011. Il video nel 2000-2001-2003-2007-2008-2009. L'azione della risata nel 1994-2002-2004-2006.

\* Le comparse sono persone locali di qualunque città dove l'azione prende luogo e sono numerate come le comparse a cinema.

NOME: Tim Etchells
ANNO DI NASCITA: 1962
LUOGO DI NASCITA: Stevenage, UK

Tim Etchells. Nato nel 1962. *“C’era una volta, tanto tempo fa, un paese molto lontano, e tutte le persone che ci abitavano erano delle teste di cazzo.”* Linguaggio. Il Nord dell’Inghilterra. Corsa allo spazio. Allunaggio. “Cresciuto in una casa con la TV sempre accesa” Nato nell’epoca dell’ottimismo, vissuto durante la Guerra Fredda & la Recessione ripetuta. Infinite Guerre/Crisi Neo-conservatrici e Neo-liberali.

Amstrad. Apple Macintosh.

Interessi: Slang. Arrangiarsi. L'improvvisato. Il raffazzonato. L'incompleto. Il frammento.

La città. Paesaggio urbano inglese.

Punk/New wave/DIY – *‘Ecco tre accordi ora metti su un gruppo’.*

Lingua dalla fine di Kerouac/Burroughs/Ginsberg ai The Fall/Mark E. Smith. J.G. Ballard, Michael Moorcock. Tutti i tipi di fantascienza. Kathy Acker. Calvino. Borges. Perec – soprattutto *Specie di spazi*. Russell Hoban spec. *Riddley Walker*.

La performance concettuale e l’arte concettuale degli anni 70. Specialmente dell’Europa dell’Est. Graffiti. Thatcherismo. Tommy Cooper. Morecambe & Wise.

Il Compito. La regola. L'infrangere le regole. Costruzione e utilizzo delle aspettative. Il gioco di qualsiasi situazione.

*(Che gioco si può fare con una bottiglia di whisky, una benda, due palle da tennis, una pistola e un regista?)* Da Baudelaire: la relazione del bambino col giocattolo è, fondamentalmente, un’indagine su come lui o lei può romperlo.

Incompletezza radicale. Le case abbandonate, costruite a metà o parzialmente demolite sono il posto migliore in cui performare.

Interdisciplinarietà. Finta morte. L'assurdità della rappresentazione.

La pratica collaborativa di Forced Entertainment – lavoro di gruppo, negoziazione, la creazione di un’opera d’arte viva partendo da intenzioni, capacità, necessità e capricci diversi e contrastanti. Opera priva di un singolo autore. Prove e processi. Video tapes e trascrizioni. Lunghi mesi nello studio. Fiction e non fiction intrecciate. Recitare e non recitare. Personaggio/performer/persona.

Lo svolgersi degli eventi nel tempo reale e nello spazio reale. Drammaturgia. Drammaturgia spaziale.

Cy Twombly.

Passaggi dentro e fuori la performance verso altre forme spec. nell’arte visiva.

La scrittura in sé come forma di performance. Dinamiche relazionali tra scena e pubblico. Dinamiche relazionali tra pagina e lettore. Pubblico come comunità temporanea (e problematica). Lettura/osservazione come pratiche performative e fondamentalmente co-autoriali.

Problemi cardiaci dalla nascita. Numerose operazioni e crisi mediche spec. nel 1998, 2011, 2004. Ecc. Durational performance (6, 12 e 24 ore) – inevitabili processi di decadimento. Il performer e il pubblico rivisti in un nuovo rapporto con lo spazio.

Liste. Linguaggi, ancora. Pioggia costante.

Gli ingranaggi della cultura e della lingua. Un ro-

manzo in forma di un *Dream Dictionary*. Un romanzo in forma di una guida a un inesistente gioco per computer. Londra e Bruxelles. Beirut. Sheffield e New York. Cambogia. Croazia.

Performance con un cast di 16 bambini e ragazzi – *That Night Follows Day*. “Ci curi, ci nutri, ci vesti...”

Figli: due, illuminanti e stimolanti.

Una compagna bellissima, che è un’ispirazione continua, amica e a volte collaboratrice, al momento assente/defunta, desiderata.

Una casa vuota. Fotografie di Palcoscenici Vuoti.

Annunci su Internet di eventi immaginari: *Vacuum Days*.

Per esempio: UN OGGETTO CHE È FONDAMENTALMENTE DEI BUCHI.

Insegna al neon sparse in diverse città: FACCIAMO FINTA CHE NULLA DI TUTTO CIÒ SIA MAI ACCADUTO. IL FUTURO SARÀ COMPLICATO ecc.

Stato attuale: cuore infranto.

ALL WE HAVE IS WORDS / ALL WE HAVE IS WORLDS.

*Tim Etchells, Gennaio 2012*

*Tim Etchells, Gennaio 2012*

NAME: Xavier Le Roy

BORN: 1963

PLACE OF BIRTH: Juvisy sur Orge, France

*Xavier Le Roy, Gennaio 2012*

Xavier Le Roy è un artista che mostra disinteresse nel collocare storicamente la sua opera. Se gli chiedeste di farlo, e di indicare quale sia stato il suo contributo più memorabile al discorso e alla pratica della danza, probabilmente risponderebbe con un’opera che mette al lavoro quella stessa domanda, anziché dare una risposta vera e propria. In effetti, parte della risposta di Xavier Le Roy potrebbe essere nella sua ultima opera, *Retrospective*, che verrà inaugurata tra un paio di settimane alla Antoni Tàpies Foundation. Questo lavoro utilizza la retrospettiva come modalità di produzione, anziché di auto-storicizzazione. Sfruttando le consuetudini di una mostra, modifica e usa la forma della retrospettiva per portare avanti le sue pratiche e i suoi gesti artistici, con l’obiettivo di creare e produrre, anziché tentare di lasciare una traccia. Quest’opera, come molti dei suoi interventi, ha messo letteralmente sottosopra il modo di intendere le categorie artistiche, il rapporto causa/effetto, la nostra concezione di prodotto/produzione, la separazione tra oggettivazione e soggettivazione, oltre ad altri punti focali, problematiche e prodotti insiti nella modernità in cui viviamo.

Da ricordare, nella sua pratica, è la tendenza a includere le forze del divenire nelle dinamiche della “differenza che fa una differenza”. Seguendo questa *ligne de fuite*, ha lavorato con la danza e la coreografia e continua a farlo impostando esperimenti, alla ricerca di modalità che producano soggettività e che si possano emancipare dalla riproduzione di dualismi del tipo: uomini/donne, padrone/lavoratore, insegnante/allievo, animale/macchina, animale/umano eccetera..

Se domandaste alla curatrice della sua prossima mostra di descrivere qual è il contributo di Le Roy al discorso sulla danza, probabilmente preferirebbe scrivere del suo contributo all’arte. Descriverebbe la sua reazione di fronte ai primi lavori, come *Narcisse Flip* (1997) o *Self-Unfinished* (1998), per sottolineare una domanda ricorrente nella sua opera: *Cosa può fare un/il suo corpo?* “Attraverso questa domanda, XLR gioca con la nostra percezione e ci invita a

interpretare ciò che vediamo, non ciò che è. Come spettatori del suo lavoro ci troviamo di fronte a un soggetto in movimento, che passa impercettibilmente da una identità all’altra pur restando unico”.

Alla stessa domanda, uno dei suoi collaboratori di *Low Pieces* e *6 Months 1 Location* potrebbe rispondere: “XLR dovrebbe essere, e probabilmente sarà ricordato per il modo in cui i suoi lavori hanno enfatizzato, politicizzato, alterato o sovvertito le circostanze e le modalità di produzione nelle arti performative. Questo tema comprende anche aspetti meno visibili al pubblico come la diplomazia, il rispetto e la trasparenza con cui gestisce i rapporti personali e professionali costitutivi di ciascun processo, squadra di lavoro o progetto: un contributo al discorso e alla pratica da ricordare in quanto esemplare negli standard che ha proposto a coloro che lo circondano”. Nel 2001 un amico ha scritto che “nonostante la tendenza a realizzare principalmente lavori in solo, il suo impegno nel creare diverse piattaforme collaborative di sperimentazione respinge, in modo ovvio, l’ipotesi di tracce di ‘egotismo’. Punta anzi i riflettori sulla sua singolarità di artista”.

Produzione, situazione, collaborazione, assolo, indecidibilità, ricezione: sei parole importanti nell’opera di Le Roy, che un collaboratore con cui ha lavorato in diverse produzioni artistiche e contesti educativi ha usato per descrivere le sue specificità. In rapporto all’opera di Le Roy, a proposito di “situazione”, scrive: “Tutto ciò che ha un’estensione implica una qualche situazione, perciò qui è in gioco l’articolazione e il dipanarsi di situazioni specifiche riconoscibili e allo stesso tempo estranee, o che, quando esperite, producono *distanciation* ma anche attrazione. Senza cadere in un eccesso psicanalitico, questo doppio livello, questa intrinseca e continua produzione di tensione, crea la possibilità di un certo *après-coup*, di un seguito. XLR ha specificamente contribuito a questo particolare approccio e discorso sulla ‘situazione’, allestendo esperimenti radicali e ragionamenti sulle/con le ‘collaborazioni’. Spesso, quando parliamo di collaborazione, pensiamo a strutture non istituzionali, tipo organizzazioni non governative che gestiscono un cinema figo/alternativo o ad attivisti che operano tramite consenso; ma naturalmente anche un direttore d’orchestra e un’orchestra sinfonica collaborano: si tratta solo di una diversa forma di collaborazione”.

Da un’altra prospettiva, il contributo di XLR al discorso e alla pratica verrebbe descritto da un ricercatore accademico nel campo della danza come segue: “Nel periodo in cui la danza contemporanea era quasi interamente basata su un mix di tecniche e stili di movimento postmoderni, XLR ha iniziato a collegare la propria pratica artistica ad altre pratiche relative al corpo: sociali e scientifiche. Anziché accettare l’allora diffuso stile di movimento e produrre così risultati molto simili, il corpo e le sue possibilità sono diventati l’oggetto della ricerca. Le Roy ha evitato di creare uno stile o una tecnica che potessero essere imparati, copiati o seguiti. I suoi lavori sono un’avventura intellettuale e fisica”. Un altro teorico direbbe che “Xavier Le Roy ha reso comprensibile e/o ci ha reso comprensibile la danza come pratica discorsiva”.

Come ha scritto uno dei suoi collaboratori di *Low Pieces* e *6 Months 1 Location*: “Il contributo da ricordare di XLR è la resistenza ai meccanismi del sistema della danza che spingono a diventare mainstream, generando costantemente una frizione tra rifiuto e stabilizzazione della posizione che il mondo della danza vorrebbe che lui ricoprisse (in modo che

il sistema possa riconoscere la propria continuità). Si posiziona invece costantemente come avanguardia, sporgendosi nel vuoto che necessita di essere riempito nella riconfigurazione del sistema. Il contributo di Le Roy da ricordare è la capacità e la scelta di rischiare la propria posizione di artista per una redistribuzione dei mezzi e delle condizioni di produzione".

*Xavier Le Roy, Febbraio 2012*

Xavier le Roy l'avevo incontrato in forma di agglomerato corporeo su una rivista internazionale di danza appena nata a Berlino (Ballettanz) che sorprendentemente aveva inserito un lungo servizio (forse un'intervista) con delle sequenze di scatti fotografici. Trasformazioni, fase per fase, di un oggetto corporeo che sembrava un cuore upside down, un pomodoro schiacciato (ma in bianco e nero l'immagine mentale si disfaceva immediatamente), un tronco mozzato, con un appendice, e poi due, e si riassumeva la simmetria. Poi altre modulazioni a terra, al margine di un battiscopa, dove cambiavano i piani. Quell'oggetto informe, che rinunciava alla verticalità, era un regista, un attore (non si chiamavano più/ancora performers). Bene, se quella era la coreografia che si praticava a Berlino, mi interessava parecchio. Scopro che il fotografo era un nostro amico autonomo di Monaco. O forse era un omonimo (Stephan Gregory). Perfetto che si intreccino discorsi così lontani, creazione coreografica e movimentismo politico (i tedeschi erano molto ben attrezzati a quel tempo -1998- intellettualmente e praticamente). Lo cerco, lo invito a Bologna al Link Project a presentare il suo lavoro. Anche il testo doveva essere stato convincente, ne usciva fuori una personalità con un obbiettivo o meglio con un metodo. Fuori casta, partiva dalla sua biografia (know how e fato) per produrre (non creare) oggetti scenici sperimentali. Di formazione biologo, applicava i criteri di analisi e ricerca della scienza alle discipline umanistiche, e umane. Una delle sue prime produzioni era stata infatti *Product of the Circumstances* (1999). Era francese ma aveva scelto di vivere a Berlino, in cerca di altre libertà al di fuori dei regimi, da lì a poco avrebbe iniziato un progetto collettivo di lunga durata, *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, in una palestra, su cui ci si poteva affacciare per seguirne il processo, ma non affrontare come uno spettacolo. Formato randagio e fluido. Su questo posizionarsi come alternativa auto-convocata nel mondo della danza europea (pre-Schengen, NB), altamente cosmetico e formattato, richiama la Judson Church. Politiche e danza, emancipazione e indipendenza, autoformazione e costruzione di contesti extra circuiti. In Italia, possibili sintonie.

Jérôme Bel, incrociato nella mischia di un grosso evento mutante di Vienna, al Wienerfestwochen (2001). Un esperimento realizzato dalle istituzioni di quella città, in cui era potuto penetrare evidentemente uno staff curatoriale rivoluzionario (anni dopo ho messo a fuoco che erano Márten Spångberg, Hortensia Völckers e Christophe Wavelet, che in effetti sono da omaggiare come apri-pista). *Shirtologie*, azione di 15 minuti in cui Frederic Seguet, compagno solidale di Jérôme, si distingueva un po' alla volta dalla folla di youngsters, pressochè omogeneazionale e identica a lui che stava nell'area bar del grande teatro spogliandosi di T-shirts commerciali indossate una sull'altra, ciascuna con una scritta/

messaggio. Lo streaptease procedeva in una narrazione di slogan e luoghi comuni indossati. Teatro semiotico, di una semplicità disarmante, trasmissibile (e indossabile) a chiunque. In Europa non si parla ancora di performance, ma di teatro e danza centrifughi, mentre in Francia si nomina il fenomeno 'non-danza'. Era un esempio della lucidità operativa e teorica di un artista (a quel tempo ancora danzatore interprete di altri) che applica il motto Barthesiano al proprio campo d'azione: introduce per la prima volta il 'grado zero della danza'.

La Ribot, avanguardista spagnola che da subito rinuncia al suo nome di battesimo Maria, per essere unica e singolare. Non è questo quello che chiede il mondo dell'arte? La incontro in diversi contesti in giro per l'Europa. Aveva inventato e proclamato assieme alla socia coreografa Blanca Calvo e alcuni teorici coetanei insediati all'università come J.A. Sánchez, un movimento della nuova danza spagnola con orizzonti internazionali. Da subito La Ribot ha cercato di contrarre in maniera programmatica una pratica performativa concettuale che fosse commestibile per il mondo della danza, e allo stesso tempo appetibile per il mondo delle arti visive. Ad esempio con operazioni di vendita di performance, pezzi unici e numerati, a collezionisti che ne diventavano i 'distinti' proprietari (*Piezas Distinguidas* -dal 1993-, acquistati da Daikin Air Conditioners, Olga Mesa, Mathilde Monnier e altri), ma questo forse accade qualche anno dopo il mio ricordo epifanico. Che era, a Monaco alla Haus der Kunst (2002) con *Still Distinguished*. Sala white cube (abbastanza inedito allora), pubblico (una cinquantina di persone) che disorientato (o meglio non orientato) entra e poi staziona alle pareti e a terra, in attesa di qualche avvenimento. La Ribot entra e dispone sul parquet uno dopo l'altro oggetti in cui si è imbattuta, che le appartengono, o che usato in performance precedenti. Sempre più piccoli. Ognuno ha una sua ragion d'essere, oggetti e materie di tutti i giorni, presi in strada, lost and found, fondamentalmente insignificanti, ai nostri piedi. Li vediamo dall'altezza media di 1,70 mt: sono fuori scala. Il gesto che lo spettatore deve fare per relazionarsi è il punto della questione apparecchiata da La Ribot (ufficialmente è una performance questa volta, e non a caso in un museo). Per i presenti si tratta di tarare la propria distanza visiva di spettatore ancora ben saldo alla poltroncina teatrale, con l'insignificanza messa in rilievo. Operazione inedita per il milieu della danza. Una per tutte, è un discorso sull'attribuzione di valore che connoterà apertamente le azioni di La Ribot per almeno un decennio.

Tim Etchells. Oggi diciamo Tim Etchells, ma negli anni '90 si diceva unicamente Forced Entertainment e tanto bastava. Regista talmente organico all'esperienza del mitico collettivo teatrale british (nato nel 1984 a Sheffield) da non poterlo astrarre autorialmente. Chiarisco: ci sono sempre stati dei ruoli nel gruppo, e semmai degli scambi e alternanze di funzioni, ma mai caos, nonostante i ripetuti giochi e gags sul 'mess' anglosassone. In scena è sempre uno sfasciarsi, un decomporsi a vista, un affaticarsi e sudare di corpi e cervelli, il cerone del clown che cola, ma è provocato da una regia estremamente consapevole. Etchells scriveva e dirigeva, ricomponeva le improvvisazioni dei suoi 6 compagni di sempre (25 anni di collaborazione continuata con alcuni.). Anche oggi lo fa, anche se ha avuto una carriera autonoma in parallelo che lo ha portato a toccare ambiti extra-teatrali. La lunga durata è la novità candida-

mente introdotta negli anni '90 da Etchells/Forced Entertainment nel teatro mondiale. Il 'durational' diventa un prototipo, un format, quasi un trademark del gruppo. Io vedo a Vienna, in una cantina nei sotterranei di un importante teatro, *Quizoola!* (1997), performance basata su una raffica ininterrotta di domande e risposte per una durata di 8 ore: quiz su saperi enciclopedici, aneddoti, futilità, gossip, vero/falso e senso della vita. Ci sono 40 sedie arrabattate, su un paio di file. Di fronte, due attori con abiti normali e gorgiere da teatro elisabettiano, biacca da clown. All'ingresso della cantina un altro attore uscire, che legge qualcosa annoiato, bottiglia di birra accanto, e butta un occhio a chi entra e esce. "Esiste ancora la Persia? Perché le persone hanno paura di morire? Cos'è la brina? John Wayne è davvero coraggioso?" Moltiplicato per n. Quella montagna di domande banali e complicate mi assorbe. E vedo che l'attore che risponde ci pensa sù e fruga realmente nella propria esperienza, nella memoria. Dopo 30 minuti i due si scambiano i ruoli. Dopo 2 ore si danno il cambio con l'attore uscire. Continua. Nel frattempo la gente si stanca e esce, e ci si può spostare una fila più avanti. Aggiustamenti di un corpo collettivo, un po' sudato ma complice. Ci sfiniamo e ogni cazzata diventa sempre più profonda. E' ogni volta un'agnizione, un ragionamento, un'ammissione di fallimento. Casse da birre per i british performers, a portata di mano. Anche questo lo portiamo al Link Project. Stavamo immaginando un accadimento sulle durate multiple e la coesistenza, sull'incrocio disciplinare, si intitola *Hops!*. In una cantina bianco ghiaccio-sporco costruita da Flavio Favelli, riaccade a Bologna, per la prima volta in Italia.

L'invito di NERO a questo gioco autocritico ha portato Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy e Tim Etchells, quattro artisti del panorama della danza e teatro europei nel ventennio 1992-2012, ad affrontarsi a distanza e in sintesi. Quattro voci per una self-encyclopedia, o quattro coccodrilli d'autore. Reti di influenze e contesti, trasformazioni e lasciti. Come dice Gertrude Stein "Victor Hugo disse che se nella notte del 17 giugno 1815 non fosse piovuto le sorti d'Europa avrebbero potuto esser diverse". Vorrei concludere questo racconto di *spettatrice-spettatrice* nominando personalità di *artisti-artisti* che hanno influito a livelli più sotterranei, modificando profondamente la mia sensibilità alla scena, e le geopolitiche della ricerca performativa in Europa in quel lasso di tempo. Personalità che hanno visto la pioggia di Hugo quella sera. Tra gli artisti Marco Bezzani, Claudia Triozzi, Jennifer Lacey e Nadia Laro, Jonathan Burrows, Eszter Salamon, Loic Touzé e Latifa Laabissi, Martine Pisani, Yves Godin; tra i teorici attivisti Márten Spångberg; tra gli operatori Thierry Spicher, Sigrid Gareis, Serge Laurent, Frie Leysen e successore.

Silvia Fanti

Silvia Fanti (1966) vive e lavora a Bologna. Insieme a Daniele Gasparinetti e Andrea Lissoni è la fondatrice di XING, network culturale che opera in un campo interdisciplinare. Dal 2000 è la direttrice artistica di F.I.S.Co, Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo. Dal 2004 dirige la programmazione dello spazio Raum a Bologna. La sua ricerca è concentrata in particolare sulle arti performative e le relative implicazioni teoriche.

# Animism

April 26 – July 28, 2012

Curated by Anselm Franke

With Marcel Broodthaers, Jimmie Durham, Victor Grippo, Tom Holert, Ken Jacobs, Joachim Koester, Ana Mendieta, Chris Marker, Angela Melitopoulos & Maurizio Lazzarato, Vincent Monnikendam, Spyros Papapetros, Alain Resnais, Natascha Sadr Haghghian, and others.



e-flux

311 East Broadway · New York, NY 10002  
www.e-flux.com | 212-619-3356