



Gaia Clotilde Chernetich

## **Tra l'espore e l'esporsi: dalla rappresentazione alla performance, nuovi approcci alla nozione contemporanea di esposizione.**

### **Appunti dal simposio internazionale IMPACT14 "On Exposure" con Dorothea von Hantelmann, Jonathan Bepler e Kate McIntosh**



#### **Abstract**

L'articolo è il resoconto del simposio IMPACT14 che si è tenuto presso il centro coreografico Pact Zollverein di Essen (20-23 Novembre 2014). I relatori sono stati la storica dell'arte Dorothea von Hantelmann, il musicista Jonathan Bepler e la performer Kate McIntosh.

Attraverso sessioni pratiche e teoriche, il workshop ha stimolato la condivisione e l'approfondimento di diversi aspetti critici della nozione di esposizione.

Dorothea von Hantelmann ne ha sottolineato la dimensione rituale, descrivendola in quanto pratica sociale le cui radici storico-filosofiche affondano nell'Umanesimo.

Jonathan Bepler ha coinvolto i partecipanti con una proposta pratica basata sullo studio delle possibilità dell'emissione vocale. A conclusione della giornata, i partecipanti hanno dato vita alla performance di Bepler presso l'Approximation Festival di Düsseldorf.

Compiendo una sintesi, McIntosh ha alternato discussione e pratica, chiedendo ai partecipanti di scrivere lo score per una performance.

This article reports on the symposium IMPACT14 that took place at Pact Zollverein choreographic centre in Essen (20-23 November 2014). The lecturers were art history professor Dorothea von Hantelmann, musician Jonathan Bepler and performer Kate McIntosh.

Between theoretical and practical sessions, the workshop stimulated the sharing and the in-depth analysis of different critical aspects of the notion of "exposure".

Dorothea von Hantelmann underlined the ritual dimension by describing it as a social practice that has its historical/philosophical origins in Humanism.

Jonathan Bepler has dragged the participants into a practice-based proposition aimed at exploring vocal emission. At the end of the session, the participants have performed Bepler's performance at Approximation Festival in Düsseldorf.

As a synthesis, McIntosh alternated discussion and practice; she asked the participants to write down the score for a performance.



*On exposure* è il titolo del programma del simposio internazionale IMPACT14 che si è svolto dal 20 al 23 Novembre 2014 presso il centro coreografico Pact Zollverein di Essen (Germania). Attivo dal 2002 grazie al supporto della Kunststiftung NRW, il centro coreografico si trova nel cuore del distretto industriale della Ruhr.

Giunto alla decima edizione, IMPACT riunisce trentacinque artisti e studiosi attivi nell'ambito dell'arte contemporanea e delle arti performative selezionati con lo scopo di animare tre "episodi", ovvero tre giorni interattivi e multidisciplinari articolati in approfondite sessioni di riflessione, di pratica e di scambio.

La piattaforma IMPACT è uno dei format attraverso cui si sviluppa l'attività di ricerca del centro coreografico. I relatori invitati in questa edizione sono stati la storica dell'arte Dorothea von Hantelmann, il compositore Jonathan Bepler e la performer Kate McIntosh.

Parallelamente alle sessioni a numero chiuso del simposio, oggetto del presente articolo, il programma ha previsto tre momenti aperti al pubblico: le due *lecture performance* di Dorothea von Hantelmann e Jonathan Bepler e la performance *Alle ars* di Kate McIntosh.

I lavori di IMPACT14 si sono concentrati sulla nozione di esposizione. Centrale e di estrema attualità sia nell'ambito degli studi teorici che nella pratica delle arti contemporanee, l'esposizione - intesa qui nel senso ampio suggerito dall'utilizzo del termine inglese *exposure* - ha mutato natura soprattutto nell'ultimo decennio, in continuità con quel *paradigmatic shift* che nella contemporaneità ha riguardato definizioni e soggetti da sempre attivi nel sistema artistico di esposizione/fruizione. Come scrive Claire Bishop:

Per dirla semplicemente: l'artista è visto meno come produttore singolo di oggetti specifici e più come collaboratore e produttore di *situazioni*; l'opera d'arte da prodotto finito, trasportabile, commerciabile, è pensata come *progetto* in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non definiti; mentre il pubblico, precedentemente concepito come "spettatore" o "osservatore", ora diventa co-produttore o *partecipante*. (Claire Bishop 2012, p. 14)

La stabilità delle componenti teatrali delle pratiche espositive e performative contemporanee, espressa attraverso l'utilizzo di estetiche relazionali che includono artista e osservatore/pubblico nella stessa "dinamica performativa/espositiva", rende possibile radicare le riflessioni sul contemporaneo nelle proposte teoriche degli studi teatrali che approfondiscono, appunto, la dimensione relazionale delle arti. A questo proposito, riferendomi alla definizione di spettacolo teatrale di Marco De Marinis (De

Marinis, p. 62), ipotizzo la possibilità di affermare che, al pari dello spettacolo teatrale, anche l'esposizione si possa estendere articolandosi entro due estremi: da un lato, l'esposizione in quanto presentazione e, dall'altro, l'esposizione in quanto rappresentazione<sup>1</sup>.

Nonostante sia raro imbattersi in casi che corrispondano univocamente a una categoria, potrebbe essere comunque possibile che all'esposizione come rappresentazione sia associata una forma espositiva con caratteristiche teatrali, mentre nei casi di esposizione come presentazione, vengano evocate modalità di funzionamento assimilabili a quelle della performance che si contraddistingue, in estrema sintesi, per un principio di autoreferenzialità per cui l'artista performer non incarna un soggetto altro (un personaggio), ma se stesso. In questo modo, l'oggetto dell'esposizione genera attorno a sé un discorso privo di rimandi se non a se stesso, a differenza dell'oggetto esposto all'interno di un dispositivo di rappresentazione in cui intervengono anche elementi esterni che agiscono sulla dimensione espositiva dell'oggetto.

Da queste premesse, con cui desidero chiarire la libertà di approccio e dell'estensione teorico-pratica del simposio, questo articolo rende conto degli scambi che vi hanno avuto luogo, delle teorie presentate così come della pratica grazie alla quale i partecipanti hanno fatto esperienza, insieme ai relatori coinvolti, di alcune possibili declinazioni dell'esporsi e dell'esposizione contemporanea.

### **Dorothea von Hantelmann: l'esposizione come rituale sociale**

Storica dell'arte e docente di *Documenta Studies* (Università di Kassel), Dorothea von Hantelmann si occupa del rapporto tra l'arte contemporanea, la performatività e la politica. A partire dalle sue ricerche di dottorato nel 2010 è stato pubblicato il testo *How to do things with art. The Meaning of Art's Performativity*. Von Hantelmann ha condotto il primo giorno di IMPACT14 sotto forma di seminario teorico concentrandosi sulle implicazioni sociali che sono alla base delle pratiche espositive.

La studiosa è partita da un caso italiano, il Museo Aldovrandi di Bologna. Nato intorno al 1550, è stato tra i primi spazi espositivi a documentare un'inedita modalità di accesso alla conoscenza del mondo reale: nasce un modo di accostarsi al sapere guidato da una nuova sensibilità verso ciò che, non essendo categorizzabile, non è

---

<sup>1</sup> Si noti, appunto, come il termine *exposure* non rimandi soltanto all'esposizione in quanto "allestimento di opere d'arte", ma come esso indichi più propriamente anche l'atto di esporsi, suggerendo dunque a partire dal termine stesso un principio d'azione, una "performatività", che è necessario prendere in considerazione.

ancora parte di un dato sistema culturale. In questo scenario storico e sociale si è sviluppato l'embrione del concetto moderno di "esposizione", nato dall'urgenza di creare un rapporto con la realtà basato sull'oggetto, sui suoi modi di produzione e sulle sue diverse modalità di fruizione.

Il progresso della modernità si esprime, da un lato, attraverso la diffusione dei principi dell'Umanesimo e, dall'altro, con lo sviluppo dei commerci. Da questo conseguono due fenomeni di natura socioculturale: un costante "desiderio di novità", legato alla passione per le scoperte, e il "desiderio di avere di più" legato al concetto di accumulazione, un principio di natura commerciale.

La nascita di collezioni come quella di Aldovrandi non era solo l'evidenza di un certo prestigio socio-economico, ma avrebbe permesso lo sviluppo di una nuova modalità – soggettiva ma definita da un rituale sociale - di "imbattersi" in nuovi oggetti di conoscenza, una modalità ancora attuale. Secondo von Hantelmann, infatti, non è valida l'idea per cui l'arte contemporanea sarebbe riuscita a liberarsi della propria funzione pratica/sociale, ma al contrario è proprio nella contemporaneità che si esprimerebbero tutte le dinamiche emerse in epoca moderna.

The fact that art lost its practical, immediate function does not mean that it no longer has a social, immediate function. Autonomy does not mean that art breaks free from its use of non-aesthetic purposes, but rather indicates that the level on which this purpose is fulfilled has shifted from the form and content of individual artworks to art's conventionalized ways of production, presentation, experience in which very basic constitutive parameters of modern societies are kept and cultivated. (von Hantelmann 2010, p.13)<sup>2</sup>

La nuova struttura relazionale tra soggetto e oggetto presenta elementi di novità rispetto alle altre forme di ritualità sociale dell'epoca – il teatro e le funzioni religiose - quasi sempre legate al concetto di rappresentazione. In entrambi i casi la struttura comunicativa di base è costruita secondo un modello per cui un soggetto – il prete o il teatrante – si rivolge a una pluralità d'individui. Il formato moderno dell'esposizione, invece, inverte questo rapporto riflettendo, in esso, due principi del pensiero umanista: la centralità dell'individuo e la possibilità di accesso alla conoscenza.

---

<sup>2</sup> [Il fatto che l'arte abbia perso la sua funzione pratica immediata non significa che non abbia più una funzione sociale immediata. L'autonomia non significa che l'arte sia libera dall'utilizzo di propositi non estetici, ma indica piuttosto che il livello sul quale questi propositi sono soddisfatti si è spostato dalla forma e dal contenuto di artefatti individuali ai modi convenzionali di produzione, di presentazione e di esperienza dell'arte, nei quali sono custoditi i parametri costitutivi delle società moderne.]

Tutte le tipologie di ritualità qui prese in considerazione – il teatro, la funzione religiosa e il museo – esprimono diversi modi di rapportarsi con la distanza ovvero con ciò che “è distante” come ben esprime la parola *Gegenstaende* vale a dire la traduzione di “oggetto” in Tedesco, una parola composta formata da “gegen”, “contro”/“in opposizione”, e da una forma derivante dal verbo “standen”, che significa “stare”.

Rivolgendosi ai singoli attraverso la sua collezione, il museo compone una cosmologia che a differenza di quella religiosa, cristallizzata, resta invece disponibile al cambiamento. Gli oggetti che entrano nella collezione vengono col tempo integrati in una narrazione che si costruisce progressivamente e attraverso la quale si riflette il *modus operandi* della società moderna.

The encyclopedic museum is intent on telling a story, by arranging before its visitor a particular vision of the history of art. (Krauss 1990, p. 7)<sup>3</sup>

Nel dare corpo al valore narrativo di una collezione, von Hantelmann aggiunge un ulteriore elemento: la nazionalità<sup>4</sup>. Potendosi identificare con nomi che comprendono l'aggettivo “nazionale”, i musei (come i teatri) esprimono anche una dimensione politica, secolare, che si aggiunge al loro potere di raccogliere e comporre una specifica cosmologia di natura artistica.

Alla base della museologia contemporanea vi sarebbe quindi un principio di separazione responsabile della variazione del tradizionale rapporto tra individuo e collettività. Nel supportare questa ipotesi, la storica dell'arte ha condiviso con i partecipanti un articolo in cui l'antropologa culturale Margaret Mead afferma come il problema della modernità risieda, a differenza di quanto accadeva presso le società primitive, nella separazione sociale in cui l'artista vive. Questa condizione di separazione non permette all'individuo di esperire l'arte completamente e relega l'artista in una condizione che né lo favorisce, né ne favorisce l'attività (Mead 1943).

The concept of the artist as different in kind is fatal to the development of any adequate artistic form which will satisfy all of the sensibilities which are

---

<sup>3</sup> [“Il museo enciclopedico è dedito a raccontare una storia esso dispone davanti al visitatore una particolare visione della storia dell'arte.”]

<sup>4</sup> Senza riferirsi direttamente alla propaganda, la studiosa ha parlato dei principi “nazionalisti” che possono essere comunicati attraverso l'arte e attraverso le scelte che ruotano attorno alla sua esposizione.

developed in individuals reared under the impact of these forms. (Mead 1943, p. 120)<sup>5</sup>

Secondo von Hantelmann, il rituale dell'esposizione si basa quindi sui principi di democratizzazione e individualizzazione. Questi sono principi tipici della società moderna configurata secondo la supremazia del "fattore tempo", propria all'individuo, e l'opposizione tra natura e artificio che rappresenta il motore del desiderio di conoscenza inteso come "volontà di separare, riconoscere, distinguere". Nella stessa parola "esposizione" – *exhibition* in Inglese – è possibile rilevare, attraverso il prefisso "ex", quella qualità di separazione che contraddistingue l'oggetto esposto per un pubblico composto da individui all'interno di un contesto museale<sup>6</sup>.

Nel considerare l'esposizione come un rituale sociale basato sulla possibilità di estrarre gli oggetti dal loro contesto naturale con lo scopo di distinguerli gli uni dagli altri si generano tre conseguenze: la configurazione dell'artefatto come oggetto, la possibilità di commercializzare il suddetto oggetto e la possibilità di applicarvi un pensiero critico.

Nel mettere in relazione queste tre conseguenze, von Hantelmann sottolinea soprattutto due aspetti: la creazione, dal punto di vista epistemologico, di una differente cosmologia in cui si inserisce l'oggetto artistico, e il carattere liberale di questa stessa dinamica culturale.

Come esempio è stato presentato quello di un dipinto a tema religioso, oggetto rappresentativo di una cosmologia chiusa. Quando questo stesso oggetto viene estratto dal suo contesto per raggiungerne un altro, il museo, esso rientra in un'altra cosmologia di riferimento che non è più quella religiosa, ma è quella della storia dell'arte. In sostanza, si crea una divergenza tra il vecchio e il nuovo rituale sociale: mentre il rituale religioso è "chiuso" e non può essere modificato né dall'interno né dall'esterno, il rituale espositivo è "aperto" e permette nuovi tentativi, riscritture e giudizi critici.

Trovandosi di fronte allo stesso dipinto in contesti differenti, l'individuo è sollecitato a mettere in pratica due diversi comportamenti; nell'edificio religioso, il credente si genuflette di fronte all'artefatto; al museo, invece, lo stesso individuo, questa volta in veste di visitatore, contempla l'oggetto, riflette su se stesso negando – di fatto – il costante rimando a Dio proprio della religione.

---

<sup>5</sup> ["Il concetto dell'artista come tipo diverso è fatale per lo sviluppo di qualsiasi forma artistica adeguata a soddisfare tutte le sensibilità che si sviluppano negli individui cresciute sotto l'impatto di queste forme."]

<sup>6</sup> Anche il corrispondente termine tedesco, *Ausstellung*, esprime la stessa idea attraverso il prefisso "aus".

Questo aspetto, che von Hantelmann reputa parte integrante del “paradigma della modernità”, è basato sulla possibilità di rendere effettivo il potere della separazione e della distinzione. Secondo la prospettiva offerta dal nuovo paradigma, il museo rappresenterebbe quindi l’emblema della ritualità sociale moderna. A differenza del teatro, rituale sociale di ben più antiche origini, esso presenta una maggiore tendenza all’apertura caratterizzata da principi di natura democratica<sup>7</sup>.

Un ulteriore aspetto affrontato da von Hantelmann durante il simposio riguarda l’impatto della commercializzazione delle opere d’arte sulla loro modalità di fruizione e sulla loro modalità espositiva.

A una società basata sulle leggi del mercato corrisponde una configurazione della museologia fondata anch’essa, in maniera intrinseca, sulle leggi che regolano il mercato dell’arte. A caratterizzare il mercato artistico è il legame che si crea tra la dimensione materiale dell’oggetto e la dimensione spirituale dell’acquirente che tende a fare uso dell’oggetto artistico per definire la propria personalità. Questa dinamica relazionale comporta un cambiamento nel sistema dei valori legati alla compravendita delle opere d’arte e – di conseguenza – all’esposizione delle collezioni.

La tendenza a sviluppare un rapporto individuale con l’oggetto offre all’oggetto la possibilità di ricoprire una funzione attiva nei confronti del soggetto, non solo esprimendone ma anche “producendone” la soggettività. Il museo appare, dunque, come un dispositivo colto all’interno del quale si genera una particolare relazione tra l’oggetto e la “soggettività” che quest’ultimo è in grado di creare e questo confermerebbe la continuità tra le prime forme museali, guidate da un principio di stimolazione della curiosità e di dimostrazione della grandezza della natura nei confronti del visitatore, e l’effetto che l’architettura religiosa antica (per esempio quella medievale) intendeva suscitare sulle persone. È noto, infatti, come nelle chiese medievali fossero presenti oggetti di forme originali che avevano lo scopo di rinforzare la fede dimostrando, proprio attraverso la loro stranezza, la grandezza dell’opera di Dio.

---

<sup>7</sup> Per esempio, mentre a teatro i diversi ordini di posto sono venduti secondo fasce di prezzo differenti, il biglietto che dà il diritto a entrare in un sito museale è venduto a un prezzo fisso (eccezion fatta per le possibili riduzioni destinate ai visitatori appartenenti a categorie speciali) e permette l’acquisto dello stesso diritto offrendo la stessa prospettiva a tutti i visitatori che accettino di pagare il prezzo stabilito per entrare. Inoltre, mentre la rappresentazione teatrale si svolge a un preciso orario, non sempre ripetibile, il museo offre una possibilità d’accesso maggiore grazie a orari di apertura che, negli ultimi decenni, hanno talvolta tagliato il traguardo delle ventiquattro ore.

La rivoluzione generata dalla nascita dei musei consiste nell'aver favorito l'instaurarsi di una modalità relazionale diversa con gli oggetti. Secondo von Hantelmann si tratta di stimolare la curiosità a esplorare il mondo attraverso l'esperienza diretta, separandoli dal loro contesto di provenienza e liberandoli dalla dipendenza che li lega ad essa (per esempio, dalla sua ciclicità) e lasciando aperto lo spazio per un nuovo tipo di fruizione. È proprio da questo rapporto "distaccato" con l'oggetto che nasce l'opportunità d'instaurare con esso un rapporto liberale, di natura economico-commerciale.

The exhibition [...] actively constructs a relationship between the production of subjectivity and the production of material objects. On the one hand it exhibits objects derived from the subjectivity of the artist, and on the other it presents them in a way that seeks to have maximum impact on the subjectivity of the viewer. By bringing these two dimensions together, the object that is produced and the object that is consumed (or actively and intentionally related to), the exhibition in an exemplary way participates in the hegemonic manner in which individual subjectivity is shaped in Western market societies. (von Hantelmann 2010, p. 11)<sup>8</sup>

Riprendendo le parole della storica dell'arte di Kassel, "la produzione e il consumo, nella museologia, sono due facce della stessa medaglia": nel primo caso l'attenzione è posta su chi produce e nel secondo su chi consuma.

Il principio di scarsità delle risorse, motore di ogni forma di civilizzazione, ha permesso all'uomo di emanciparsi dalla natura, ma presto si è trasformato nel desiderio e più tardi nella necessità di produrre più del necessario. Si conferma, dunque, la centralità del rapporto tra soggetto e oggetto, questa volta mediato da un nuovo elemento, la pubblicità: un sistema atto a promuovere l'idea che un determinato oggetto sia in grado di offrire "più soggettività" di altri. In altri termini, l'oggetto artistico diventa il prototipo ideale del "prodotto", un oggetto che produce soggettività pur conservando una funzione.

Il carattere liberale dell'esposizione appare, quindi, col verificarsi di un'inversione nel rapporto individuo/comunità. Se nel teatro e nella religione il singolo

---

<sup>8</sup> ["L'esposizione [...] costruisce attivamente una relazione tra la produzione di soggettività e la produzione di oggetti materiali. Da un lato, esibisce gli oggetti derivati dalla soggettività dell'artista e dall'altro li presenta in un modo che cerca di avere il massimo impatto sulla soggettività dello spettatore. Riunendo queste due dimensioni, l'oggetto che è prodotto e l'oggetto che è consumato (o attivamente e intenzionalmente ad esso relativo), l'esposizione partecipa in modo esemplare della maniera in cui la soggettività individuale è modellata nelle società di mercato occidentali."]

parla a una collettività, ora è la pluralità (l'offerta) a rivolgersi direttamente alla domanda (individuale). Il carattere rituale del sistema espositivo agisce direttamente e in prima istanza sull'individuo in quanto parte di una comunità, e non sulla comunità stessa. Il sistema di valori che, in epoca moderna, apparteneva alla comunità è ora assegnato singolarmente a ogni soggetto. E se non sembra essere possibile che la società si privi della propria dimensione rituale è proprio perché il rituale è quel "luogo" in cui vengono riflessi i suoi valori. Dorothea von Hantelmann sembra dunque aver voluto mettere in guardia artisti e studiosi da una falsa credenza: la nascita della performance, "evento" che sembrava aver liberato l'arte da forme di ritualità precedenti, ha in realtà permesso l'importante separazione tra il teatro e le arti visive, ma non ha consegnato l'arte a una dimensione extra-rituale, che invece permane e caratterizza le pratiche di espositive del contemporaneo.

### **Jonathan Bepler e la performance all'Approximation Festival di Düsseldorf**

Il secondo giorno di IMPACT14 è stato guidato dal musicista e compositore americano Jonathan Bepler. Dopo una formazione musicale classica, Bepler ha sviluppato una sua multiforme identità artistica e oggi annovera numerose collaborazioni con musicisti, coreografi e artisti tra cui Matthew Barney, con il quale ha realizzato i progetti *Cremaster Cycle* [1994-2002] e *River of Fundament* [2014], dei quali Bepler ha composto le musiche.

La sessione condotta da Jonathan Bepler si è sviluppata sotto forma di workshop di canto, sperimentazione vocale e studio delle funzioni del respiro. La giornata si è poi chiusa con una performance collettiva tenutasi la sera stessa presso il Salon des Amateurs di Düsseldorf, uno degli spazi utilizzati per l'Approximation Festival, un festival internazionale di musica elettronica e performance.

Disposti in cerchio nella grande sala teatrale del Pact, i partecipanti hanno inaugurato la sessione con una serie di esercizi di respirazione e di emissione vocale, prima in gruppo, poi singolarmente e infine in gruppi di circa sei persone in cui, a turno, un partecipante doveva assumere il ruolo di leader "proponendo" agli altri un suono da riprodurre tutti insieme all'unisono. Il risultato di ciascun gruppo si univa a quello degli altri in una sorta di partitura vocale improvvisata. Ogni gruppo ha lavorato in maniera indipendente sull'ascolto sia verso l'interno, tra i membri dello stesso gruppo, sia verso l'esterno, nei confronti degli altri gruppi e sull'improvvisazione ritmico-vocale. Nel frattempo, al centro della sala Bepler aveva disposto alcuni oggetti - dei pezzi di legno, di metallo, di plastica, giocattoli, ecc. - con cui alcuni dei partecipanti interagivano, a turno, uscendo dai gruppi d'improvvisazione a discrezione dell'artista. Al centro vi erano anche due postazioni

dotate di microfono: una in cui un partecipante era invitato a improvvisare come durante la sessione in gruppo, ma individualmente e con l'amplificazione, e una in cui era richiesto di bisbigliare a voce bassa. Nonostante l'evidente complessità dell'esperimento, l'effetto sonoro prodotto dall'insieme delle improvvisazioni si è rivelato organico e, col passare delle ore, noi partecipanti sembravamo aver acquisito maggiore sensibilità nei confronti dell'insieme della performance e maggiore sicurezza nella modulazione vocale.

La performance<sup>9</sup> e la sua fase preparatoria hanno chiamato in causa un argomento attuale nell'ambito delle pratiche espositive e delle arti sceniche contemporanee ovvero il mantenimento della possibilità di distinguere la pratica amatoriale da quella professionale. Come evidenza Claire Bishop nei suoi studi, molti sono gli artisti che deliberatamente scelgono di assegnare lo svolgimento delle proprie performance a praticanti amatoriali.



Fig. 1: l'immagine mostra la performance di Jonathan Bepler realizzata con i partecipanti del simposio presso il Salon des Amateurs per il Festival Approximation.

---

<sup>9</sup> Nello spazio ristretto del Salon des Amateurs, è stato comunque possibile ricreare le stesse condizioni del workshop. La performance realizzata in loco, con il pubblico, non è infatti stata diversa rispetto a quanto fatto al Pact durante la giornata.

Affidando a un non professionista una performance o una coreografia, l'autore del progetto sembra voler ridisegnare i limiti del concetto stesso di rappresentazione. Non perfettamente né propriamente addentro alla pratica performativa in questione, il performer "amatoriale" offre all'autore/ideatore della performance una spontaneità, ma anche un coinvolgimento diverso agli occhi di chi osserva. Lo spettatore, potendosi immedesimare più facilmente nelle possibilità espressive e tecniche del performer, ha una maggiore possibilità di accesso grazie all'assenza di una conclamata expertise professionale derivante da lunghe formazioni e esperienza dell'esporsi in pubblico.

Come aveva già sottolineato Dorothea von Hantelmann, l'esposizione – in questo caso l'esposizione di una pratica di tipo performativo vocale/musicale – è un dispositivo collettivo. Dal punto di vista dell'antropologia, la dimensione rituale dell'esporsi ha diverse funzioni, ma soprattutto ha lo scopo di preservare determinati valori o di segnalarne la variazione. Questo accade per esempio nei rituali d'iniziazione, ma anche nella reiterazione di certi comportamenti come ad esempio quello di un determinato membro della comunità cui sia assegnato un posto fisso, invariato, nello spazio occupato dal gruppo.

Secondo questa prospettiva, dunque, il rituale espositivo può comportare la ridefinizione o la conferma di determinati valori sociali condivisi, ponendo l'accento così sull'importanza delle convenzioni all'interno dei diversi "formati".

La performance di Bepler ridefinisce il formato espositivo attraverso la scelta di performer non professionisti e affidando alla loro spontaneità - e alla possibile aleatorietà delle loro azioni - il risultato della performance stessa, quasi che l'opera dell'artista possa risiedere non solo nel mero *score*<sup>10</sup> ideato per l'occasione, ma anche nelle infinite variazioni di ciò che può accadere e nelle interpretazioni che le hanno determinate.

In casi come questo, lo *score* della performance resta "aperto" e, sebbene sia frutto di un'idea precisa e autoriale, ne mette in discussione le istruzioni implicite (socialmente condivise) e esplicite (scritte, enunciate, trasmesse, ecc.). A emergere, dunque, non è stata solo la questione legata alle pratiche amatoriali, ma anche l'operazione di *deframing* che l'autore della performance ha impresso sulla propria opera, un'opera nella quale egli stesso è assente e che potrebbe non avere necessariamente bisogno del "proprio" pubblico per realizzarsi.

---

<sup>10</sup> Durante la giornata con Jonathan Bepler è emerso il concetto di *score*, più ampiamente sviluppato e approfondito nel terzo giorno di simposio condotto da Kate McIntosh.

### **Kate McIntosh: la performance come forma di esposizione.**

Kate McIntosh ha proposto ai partecipanti di alternare momenti di pratica a momenti di discussione e scambio. La particolarità della terza giornata è stata quella di “concludere” la discussione collettiva nella quale erano inclusi, in maniera spontanea, molti dei temi emersi nelle sessioni precedenti come la ritualità, la dimensione sociale dell’arte, lo *score*, la performance amatoriale, il ruolo del pubblico, ecc.

Nella sua performance *All Ears*, Kate McIntosh accoglie gli spettatori nella sala teatrale illuminata: in prossimità della prima fila della platea e sotto i posti a sedere della gradinata sono posizionati alcuni oggetti, mentre la performer siede in proscenio a un tavolo con un quaderno e una penna. Non appena il pubblico prende posto, l’artista spiega che sta conducendo degli studi statistici sulle preferenze e sulle attitudini psicologiche degli spettatori giorno dopo giorno, performance dopo performance. Il pubblico è quindi coinvolto in una serie di quesiti ad alcuni dei quali è possibile rispondere per alzata di mano, mentre per altri è richiesto di compiere delle azioni come chiudere o aprire gli occhi, alzarsi, compiere piccoli movimenti oppure decidere di cambiare posto.

La performance rompe l’unità identitaria collettiva del pubblico in sala, ognuno è invitato a esprimere singolarmente le proprie preferenze mentre l’artista segna le risposte ottenute sul quaderno, riportando a voce un confronto estemporaneo con i dati raccolti in precedenza.

Ponendo artista e pubblico quasi sullo stesso livello di esposizione, McIntosh crea una tensione interna alla performance stessa che moltiplica le possibilità d’interazione e di visione. Viene comunque mantenuta una dimensione “rappresentativa” attraverso dei momenti in cui la performer è da sola al centro dell’attenzione del pubblico al quale indirizza la propria performance; di fatto, nonostante il dispositivo sembri negarlo, ella è l’unico soggetto effettivamente agente nello spazio scenico. La dimensione performativa di *Alle Ears*, invece, è determinata dal fatto per cui ogni spettatore è chiamato ad agire individualmente, mettendosi così in relazione con l’artista e con gli altri spettatori: allo stesso tempo oggetto e soggetto della performance.

Generando questo doppio legame con e tra il pubblico, l’artista neozelandese ridiscute le logiche che regolano l’esposizione e il potere esercitato tra i soggetti coinvolti. Quello che la sua performance rivela è proprio lo spettatore, individuo inserito in quella temporanea comunità chiamata “pubblico” in quanto individuo.

L'esposizione del pubblico è trattata secondo un meccanismo che in Inglese la stessa artista ha definito *staging the audience* e passa attraverso le scelte della performer la quale, decostruendo il transfert tra pubblico e artista, aderisce a una logica quasi psicanalitica nei confronti dell'oggetto stesso della propria performance, e non solo per la qualità biografica del materiale che lo *score* dello spettacolo le permette di raccogliere.

Nell'essere insieme come parte di un gruppo c'è spazio per la non adesione, oppure anche questa rientra nello *score* della performance? Quali sono, se ci sono, i diversi gradi di coinvolgimento e partecipazione? L'autorialità espressa dall'artista è sufficiente a definire il modello del rapporto di potere tra se stessa e il pubblico? Quale livello di chiarezza è sufficiente e necessario? Quanto deve essere esplicita la struttura di una performance per generare una vera libertà nei gradi di esposizione dello spettatore? Queste sono solo alcune delle domande che ho ritrovato nei miei appunti e che hanno nutrito la discussione.

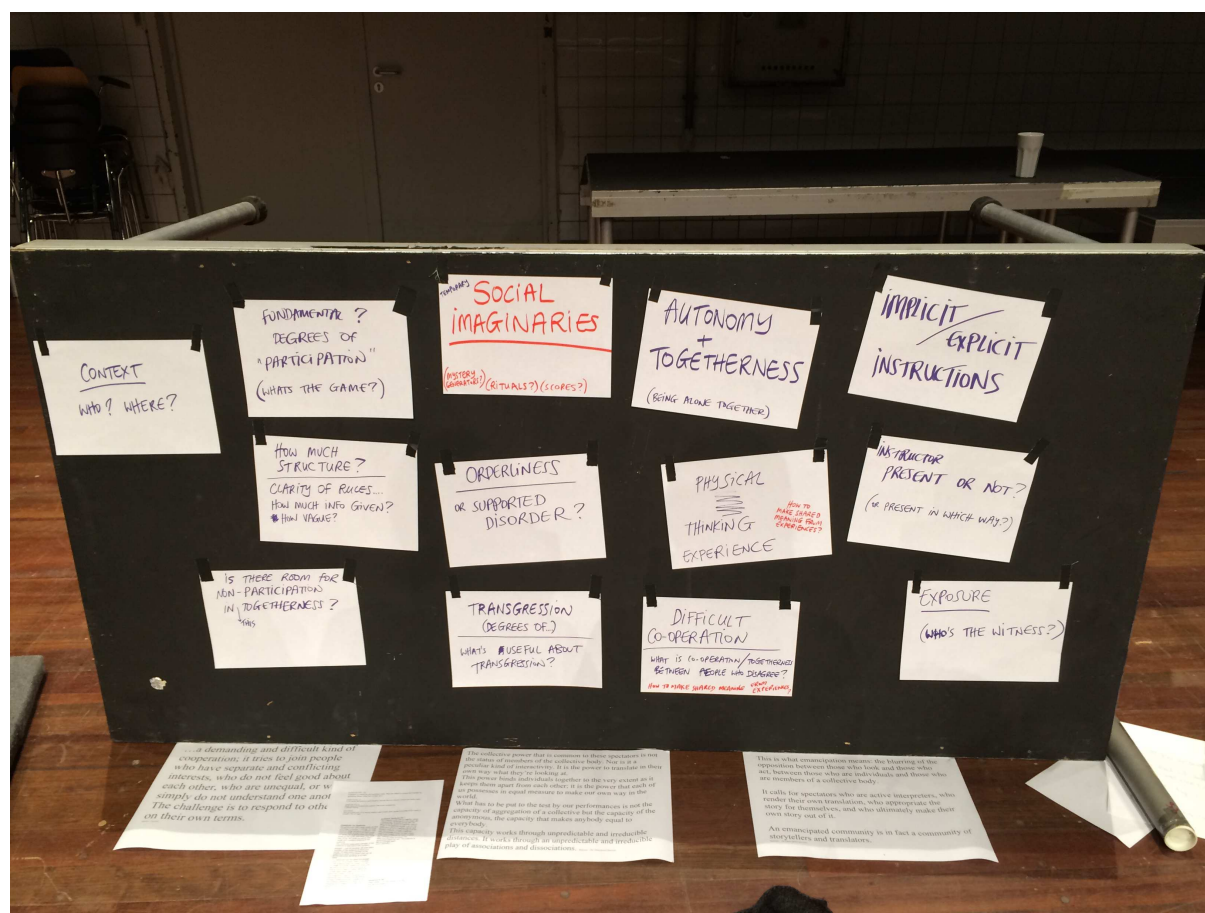


Fig. 2: la fotografia, scattata dall'autrice dell'articolo durante la sessione di lavoro, mostra i diversi "pannelli di discussione" affrontati durante l'incontro con Kate McIntosh.

Quello che accade in *All Ears* sembra essere assimilabile al formato dell'interazione pura, tuttavia la libertà di partecipazione al dialogo con l'artista che lo *score* cerca di affermare è solo virtuale: infatti, è proprio attraverso la struttura della performance che l'artista riesce a controllare il pubblico. Lo scopo della partecipazione è, forse, la creazione di un significato (della performance stessa) condiviso a partire, non dalla rappresentazione, ma dall'esperienza, cioè dalla presentazione e, ancora di più, dall'auto-presentazione.

Nella seconda parte della performance, gli spettatori sono invitati a compiere alcune azioni seguendo brevi istruzioni trovate vicino al loro posto. A ogni spettatore sono affidati oggetti diversi - biglie, pezzi di carta, pezzi di legno, matasse di piccole corde collegate a oggetti sparsi in tutto lo spazio del teatro, ecc. – che dovranno essere utilizzati secondo le istruzioni al momento della comparsa di un determinato segnale, diverso per ciascun gruppo di oggetti. Nella spazio teatrale, prima buio e poi illuminato, gli oggetti iniziano ad animarsi producendo rumori, in parte mossi dal dispositivo scenico, in parte mossi dagli spettatori che eseguono i “compiti” ricevuti. Nel momento di maggior fragore, la sala è riempita dal frastuono di oggetti che sbattono, vetri e ceramiche infranti, biglie che rotolano, sfregamenti di legni e sedie che vengono rumorosamente trascinati sul pavimento.

Qui non solo è richiesta la partecipazione del pubblico, ma vi interviene anche una componente emotiva: ogni spettatore ha riempito con il proprio fiato un sacchetto di carta bianca, gonfiato da un numero di respiri uguale al numero di persone care perdute nel corso della vita. Consegnati tutti sul proscenio, a richiesta dell'artista, i sacchetti di carta sono poi spostati al centro della scena, come contenitori autobiografici materiali, oggetti significanti in quanto appartenenti allo stesso tempo al dispositivo scenico e ai soggetti accorsi per assistervi, simbolicamente rilevanti e contemporaneamente misteriosi, poiché il contenuto di ciascuno era conosciuto solo dallo spettatore/autore del proprio sacchetto.

Oltre a *All Ears*, un altro lavoro di Kate McIntosh trattato durante IMPACT14 è stato *Worktable* [2011], un'installazione performativa aperta al pubblico per diverse ore al giorno dentro uno spazio museale o dentro uno spazio scenico.

Il dispositivo in questo caso è composto da una serie di stanze contenente diversi tipi di istruzioni per i visitatori che, singolarmente, accedono all'installazione. All'interno della prima stanza il visitatore si trova circondato da un grande numero di oggetti tutti diversi tra loro ed è invitato a sceglierne uno, nella seconda stanza vi è un tavolo munito di vari utensili coi quali il visitatore è invitato a distruggere l'oggetto scelto per poi portarlo nella stanza successiva. Nella terza stanza, infine, il visitatore è invitato a scegliere un oggetto da ricomporre, il proprio o un altro precedentemente

distrutto per poi infine depositarlo alla porta di uscita dove sono visibili tutti gli oggetti ricostruiti.

In questo caso, l'obiettivo di Kate McIntosh era quello di "de-feticizzare" il risultato del processo stabilito dallo *score* della performance - cioè l'oggetto prescelto, scomposto e ricomposto dal visitatore - a favore del processo stesso.

Questo è il caso, inoltre, di una performance basata su istruzioni linguistiche e sul concetto di testimonianza. La ricostruzione dell'oggetto, al pari dell'istruzione scritta, sono due azioni soggette all'interpretazione di ogni visitatore. Questo crea immediatamente un forte impianto narrativo conseguente alle azioni, poiché i visitatori creano narrazioni personali sul proprio oggetto, ma anche poiché sono portati ad attribuire loro un valore (talvolta anche economico) e un nome (linguisticamente, lo nominano, lo definiscono).

In *Worktable*, l'artista lavora sull'immaginario sociale attraverso i suoi rituali e attraverso i suoi *score*, cioè attraverso le sue strutture. A essere messi in discussione sono i concetti di autonomia e *togetherness*, due concetti che dialogano attraverso la consapevolezza della possibilità della rottura: l'interruzione dell'autonomia oppure l'interruzione della condivisione fraterna che il termine *togetherness* comunica.

Lo *score*, struttura attraverso la quale è modulata l'esposizione di un oggetto o di un soggetto, può essere basata su istruzioni – *instruction based* – oppure basata sulla situazione – *situation based*. Entrambe le configurazioni hanno implicazioni esplicite e implicite e determinano l'architettura della visione e della fruizione dell'opera.

Non è possibile, probabilmente, redigere una vera e propria conclusione, con valore riassuntivo, dopo un'esperienza intensa quale è stata quella di IMPACT14. Nell'articolo ho cercato di delineare i principali temi che sono emersi durante la discussione e la loro applicazione pratica attraverso l'esperienza, come è accaduto nel caso della performance di Jonathan Bepler.

Nel contemporaneo, la nozione di esposizione sembra estendersi sempre di più. Il modello del rapporto soggetto/oggetto nato in epoca moderna ha dato vita a sbilanciamenti e declinazioni che nell'arte della nostra epoca trovano spazio per esprimersi appieno.

Dorothea von Hantelmann ha evidenziato la continuità che mette in prospettiva modernità e contemporaneità, mentre Jonathan Bepler ha messo in luce il senso dell'autorialità - attraverso quello che Claire Bishop ha definito *delegated performance* - e il labile confine che separa ormai certe pratiche artistiche "professionali" da quelle amatoriali.

Infine, come a voler hegelianamente compiere una sintesi di quanto era già stato discusso nei giorni precedenti, Kate McIntosh ha affrontato la questione dello *score* nella performance e si è resa disponibile a svelare le forze che muovono la sua pratica artistica e il ruolo che l'esposizione ha all'interno della sua visione.

L'intreccio dei tre giorni non conduce a risposte, ma ha aperto numerose possibilità di interazione e dialogo tra argomenti e questioni delle contemporaneità che preziose occasioni come questa sono in grado di mettere in relazione e di far evolvere attraverso uno sguardo consapevole e condiviso.

### **L'autrice**

Gaia Clotilde Chernetich, laureata in Studi Teatrali all'Université Paris 3 - La Sorbonne Nouvelle con una tesi sul rapporto tra danza e scrittura è dottoranda presso l'Università degli Studi di Parma e presso l'Université de Nice "Sophia Antipolis" dove prepara una tesi di dottorato sulla memoria e le modalità di trasmissione delle conoscenze nell'ambito della danza contemporanea.

e-mail: gaiaclotilde@gmail.com

### **Riferimenti bibliografici**

Bishop, C 2015, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Novara.

Brandstetter, G, Klein, G (eds.) 2013, *Dance [and] Theory*, Transcript Verlag, Bielefeld.

De Duve, T 1989, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Les éditions de Minuit, Paris.

De Marinis, M 2002, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

Deleuze, G 2010, *Che cos'è un dispositivo?*, Edizioni Cronopio, Napoli.

Krauss, R 1990, 'The Cultural Logic of the Late Capitalistic Museum', *October*, Cambridge/Mass., 54, pp. 3-18.

Mead, M 1943, 'Art and Reality: From the Standpoint of Cultural Anthropology', *College Art Journal*, Vol. 2, No. 4, Part 1, pp. 119-121.

von Hantelmann, D 2010, *How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity*, JRP|Ringier & Les Presses du Réel, Zurich, Dijon.