

# JULIETT

art magazine



n. 170 December 2014 - January 2015



9 779771 122051

00

# L'ARTISTA COME COREOGRAFO

curated by **LUCIANO MARUCCI**

critico d'arte e curatore, collabora a varie testate. Pubblica studi monografici, inchieste e interviste su tematiche interdisciplinari, recensioni di mostre e reportage di eventi internazionali. Risiede ad Ascoli Piceno. ([www.lucianomarucci.it](http://www.lucianomarucci.it))



Art Basel 2014, Conversation "Artistic Practice. The Artist as Choreographer".  
Da sx il coordinatore Hans Ulrich Obrist, Alexandra Bachzetsis (Basilea), Yves Laris Cohen (New York), Xavier Le Roy (Parigi), Isabel Lewis (Berlino)

Come ho riferito nel reportage su Art Basel Week ("Juliet" precedente), l'estate scorsa ho assistito alla conversazione pubblica *Artistic Practice. The Artist as Choreographer*, tenuta nell'ambito della Fiera da Hans Ulrich Obrist con Xavier Le Roy, Alexandra Bachzetsis, Yve Laris Cohen e Isabel Lewis. Al termine Le Roy parte in fretta, ma con gli altri ci ritroviamo al coffee bar, nelle vicinanze della mostra *14 Rooms*. Hans Ulrich mi suggerisce di intervistare Alexandra e Isabel. Entriamo in confidenza e concordiamo dialoghi via mail. Rientrato in Italia, mi documento meglio sull'attività di entrambe e mi torna in mente che presso la Serpentine Gallery di Londra nel 2012 avevo ascoltato l'intervento di Isabel tra i tanti di *Memory Marathon* (a Basel non l'avevo riconosciuta perché il suo look era cambiato). Invio le domande, dando ad esse anche un taglio pedagogico per divulgare proposte tra le più innovative del momento, basate sulla nuova identità della coreografia. Il trasgressivo e originale orientamento estetico mi aveva già intrigato in **Tino Sehgal** nella mostra *Skin Fruits* al New Museum di New York, in *This Variation* a dOCUMENTA (13) di Kassel e, soprattutto, nella sua suggestiva e coinvolgente performance *These Associations* alla Turbine Hall della Tate Modern di Londra (come sempre anonima ed eseguita da performer ben addestrati), prima ancora dell'esibizione *Untitled*, meno corale ma ugualmente significativa, all'ultima

*Tino Sehgal "These Associations", performance, Turbine Hall della Tate Modern, 24 luglio-28 ottobre 2012 (ph L. Marucci). Un gruppo di persone comuni addestrate dall'artista (che non era tra i performer) dava vita a un differenziato spettacolo con interazioni comportamentali e un evocativo coro sacro, attivando gli osservatori in modo pluri sensoriale.*



Biennale d'Arte di Venezia, dove gli è stato assegnato il Leone d'oro "per l'eccellenza e la portata innovativa del suo lavoro che apre i confini delle discipline artistiche". E di tali esposizioni avevo conversato più volte con Obrist. In questa pratica in espansione, che ha delle affinità con la performance classica, il ruolo della coreografia è mutato non essendo più una risorsa marginale e di supporto, ma fondamentale nell'esibizione artistica di questi anni. Il rapporto tra i generi è divenuto paritario e omogeneo, dando luogo a una produzione che trasforma le modalità rappresentative codificate in una *generative occasion*. Siamo di fronte ad esperienze performative a oltranza, tanto da non consentire ancora di teorizzarle. È certo, tuttavia, che si tende alla massima interazione per impegnare più sensi e focalizzare l'attenzione sulla figura umana, capace di dare insolite sensazioni. Così nello spazio scenico viene a crearsi un'organica

Xavier Le Roy "Self Unfinished" 1998 (ph e © Katrin Schoof)



Xavier Le Roy "La Sacre du Printemps" 2007 (ph Vincent Cavaroc)



Xavier Le Roy "Low Pièces" 2009-2011 (ph Vincent Cavaroc)



associazione tra forma non convenzionale e azione, a vantaggio di una lettura più intensa e profonda. Tutto questo indipendentemente dalla presenza del pubblico, imprescindibile nel teatro, dove c'è separazione tra interpreti e spettatori, e si assiste allo spettacolo piuttosto passivamente. Nelle pièces di solito si ha un'architettura installativa essenziale, concettuale. L'autore, leader o impersonato da esecutori, può attingere dai comuni comportamenti umani del quotidiano, inglobare altri linguaggi (storici o d'avanguardia), relazionarsi con la realtà sociale. Soggetto, più o meno autoreferenziale, e oggetto si identificano; mentre il protagonista, in movimento o in posizione statica, spesso diviene corpo scultoreo o immagine pittorica vivente. Quando nel processo creativo subentra la danza, con o senza suono, essa non è fine a se stessa: assume un carattere intimo che stimola gli spettatori a penetrare nei contenuti sottraendo rilevanza fisica al corpo.

Un caposcuola nell'applicazione creativa della coreografia all'interno delle arti visive è **Xavier Le Roy**, il quale ha intrapreso la carriera di ballerino e coreografo nel 1991, dopo aver studiato biologia molecolare all'Università di Montpellier. Da solista ha realizzato la performance *Self Unfinished* (1998) e *Product of Circumstances* (1999). È stato scelto a collaborare dai maggiori coreografi, scenografi e musicisti. Dal 2004 è coinvolto in vari programmi educativi. È particolarmente interessato alla ricerca su musica e gesto. Adotta sempre formule che gli permettono di esplorare le funzioni del corpo umano, così combina psicologia e deformazioni fisiche metabolizzando una pluralità di linguaggi, dalla danza al teatro, dalla body art alla performance, all'installazione e al video. Decostruisce e trasforma il corpo, visto come forma esteriore e interiore indistinguibile, fino a mostrare ambiguità informali ancor più espressive. E il continuo divenire di apparizioni e sparizioni provoca in chi osserva una percezione emotiva e introspettiva. Di solito nella pièce fa entrare aspetti autobiografici, comprendenti quelli della sua formazione culturale e scientifica, per cui nutre i lavori anche con riferimenti esistenziali e saperi personali, ma il progetto di massima è integrato da momenti spontanei autogenerativi. Le Roy ricorre all'interdisciplinarietà soprattutto per sostanziare l'azione e per ampliare la fruizione. Inoltre spesso affronta il rapporto tra opera d'arte e realtà sociale esaltando le costanti finalità pedagogiche. In genere l'interazione tra i diversi linguaggi e tra soggetto e oggetto dell'indagine è prioritaria rispetto a quella con il pubblico, anche se in qualche caso i visitatori sono chiamati ad assumere un ruolo attivo nella rappresentazione. Certamente la sua attività, sempre propositiva e performativa, implica l'adozione di format espositivi alternativi a quelli abitualmente usati per presentare la produzione artistica tradizionale in allestimenti statici. Stabilisce così una relazione installativa e dinamica con lo spazio prescelto. Per queste peculiari attrattive è stato chiamato ad esibirsi con i suoi collaboratori in prestigiose istituzioni internazionali (Foundation Antoni Tapies di Barcellona, Centre Pompidou e Teatro della Città Internazionale di Parigi, Theater Works di Singapore). Recentemente per la composita *Retrospective* al PS1 di New York ha chiesto a una ventina di performer di comporre un lavoro risultante dal mixage di pezzi tratti dal suo repertorio e da quello dei danzatori stessi. Otto ore al giorno, per tutto il periodo dell'evento (ottobre-novembre), il pubblico ha potuto assistere allo sviluppo di un percorso di danza concepito come una coreografia di azioni diverse svolte dagli interpreti. Per l'occasione Le Roy ha voluto proporre un nuovo metodo operativo che sfida le categorizzazioni per mettere in discussione gli schemi spazio-temporali della narrazione autoproiettiva attraversando la storia di una danza che solo il corpo attivato dal pensiero può generare. Insomma, anche questa volta ha creato "uno spazio storico, politico ed estetico" per un corpo con infinite possibilità di trasformarsi.

La pratica artistica di **Alexandra Bachzetsis** e **Isabel Lewis** si desume dalle interviste che seguono.

**Luciano Marucci: Da dove provengono le ideazioni per formalizzare la tua migliore produzione? Trai ispirazione anche dai comportamenti fisici della gente e dai linguaggi del contemporaneo?**

**Alexandra Bachzetsis:** Nel mio lavoro cerco di analizzare le forme estreme di gesto e movimento in generi che seguono i codici specifici, come pole dancing, tecktonik, clubbing, vogueing, R & B, tap dancing, e i linguaggi dei movimenti quotidiani nelle diverse culture. Uso questi tipi di espressione fisica per quello che sono: mi impossesso direttamente di essi - e delle competenze tecniche dei loro utenti - mettendoli in un contesto neutrale dove appaiono come pratiche fisiche simili a modalità stabilite di espressione, quali la danza classica, gli sport professionistici. E invito il pubblico a prendere una posizione dialettica, critica rispetto al mio lavoro.

### La conoscenza di altre esperienze artistiche condiziona o favorisce la tua espressione personale?

Sono ben consapevole degli sviluppi della coreografia contemporanea e studio la cultura popolare e la vita quotidiana; tutti questi *format* e le manifestazioni del movimento danno forma al mio lavoro.

### Nelle pièces cerchi di dialogare con altre discipline?

Uso spesso le forme d'arte cosiddette non nobili, come lo spogliarellero o la pole dance, per riflettere sul business che sta dietro di loro, ma anche per mettere sotto i riflettori l'estremo sforzo fisico che essi comportano. Il ballerino o ballerina in *Handwerk*, per esempio, deve essere in grado di ruotare attorno al palo con i piedi sollevati da terra per un considerevole periodo di tempo. In termini di disciplina fisica richiede un impegno non dissimile da quello della formazione necessaria per il balletto classico o gli sport atletici.

### I tuoi lavori attuali seguono una linea di ricerca o sono occasionali?

C'è una linea distorta di indagine che attraversa una realtà di movimento, studiato e non studiato, nelle sue varie forme e funzioni, dal balletto classico al linguaggio dei segni, dai balli popolari al movimento degli animali, ma non vi è alcuna "linea generale".

### In breve, come hai concepito il tuo ultimo spettacolo *From A to B via C*?

Ogni singola opera segue una linea specifica di ricerca. Il mio nuovo lavoro, *From A to B via C*, esplora la nozione di trasposizione, in particolare in relazione a come il movimento, la formazione e il linguaggio vengono trasferiti da un corpo all'altro. In tenera età sono stata ispirata dal fenomeno dei *tutorials* in rete, o meglio ancora da come si possa imparare (o precisare, insegnare) qualcosa in un *sound bite* di circa 10 minuti, mentre diversamente ci si impiegherebbe una vita. Inoltre, questi *tutorials* sono spesso collegati a una certa subcultura, a uno stile di vita o al comportamento che suggerisce come si possa diventare (parte di) qualcosa, semplicemente seguendo le istruzioni sullo schermo. L'opposizione tra virtuosismo e diletantismo - e i processi di identificazione che li informano - costituiscono la spina dorsale della versione teatrale di *From A to B via C* che viene ulteriormente indagata attraverso effetti specchianti, il rapporto tra corpo e linguaggio, il movimento tra i corpi.

### In ogni spettacolo sperimenti nuove ideazioni formali e concettuali?

Sì, anche se a volte potrebbe pure essere la continuazione di una problematica che va avanti. I miei ultimi tre spettacoli, *Étude* (2012), *The Stages of Staging* (2013) e il più recente *From A to B via C* (2014) formano come una trilogia.

### Relazioni sempre l'uso creativo del corpo allo spazio dell'esibizione?

Ho allestito il mio lavoro sia in teatro sia in ambienti espositivi e spesso ci sono significative differenze nel modo in cui propongo le mie pièces in questi due diversi spazi istituzionali.

### La pianificazione dell'esibizione lascia spazio all'improvvisazione?

L'improvvisazione appartiene al processo di creazione dell'opera. Piccole deviazioni dal copione si possono verificare a seconda dello spazio in cui si svolge la performance.

### I momenti delle prove vanno totalmente dimenticati...?

No, piuttosto direi che sono parte integrante di ciò che il lavoro diventa. Il mio spesso è relazionato con la costruzione in se stessa e io non sono mai interessata solo a presentare un prodotto 'lucido', finito. Di solito propongo il metodo o lo scheletro di un genere, un linguaggio o una proposta coreografica come parte del lavoro o anche come lessico del linguaggio che il lavoro stesso comporta.

### Preferisci l'azione diretta della performance o quella delegata attraverso la coreografia?

Entrambe sono sfide interessanti in modo diverso. Ed esse si compenetrano nella performance.

### Quando utilizzi altri interpreti trasferisci in essi la tua identità oppure se ne forma una ibrida?

Non sono interessata a trasferire la mia identità su qualcun altro. Piuttosto preferirei identificarmi in lui, o vorrei creare spazi e opzioni per altri e per me stessa al fine di diventare altro da me.

### Nei tuoi lavori cerchi di associare la coreografia alle arti visive?

Non vi è alcuna intenzione di avvicinare le "arti visive", ma piuttosto di ampliare lo spazio della performance fino a includere una varietà di generi, compresi quelli tradizionalmente collegati con le arti visive.

### L'interazione con il pubblico è basata soprattutto sul coinvolgimento plurisensoriale ed emotivo?

Direi piuttosto che si basa su processi di identificazione.

### In genere crea più attenzione la gestualità del performer o i contenuti?



Ovviamente i gesti dovrebbero rappresentare e incarnare il contenuto. Non credo che l'uno possa essere separato dall'altro.

#### La spettacolarità non è mai eccessiva?

È sempre eccessiva, è la natura stessa dello spettacolo.

#### Nel processo creativo della pièce entrano pure elementi autobiografici?

Questi potrebbero essere interessanti come parti della struttura narrativa della performance o della coreografia, ma non reputo la mia biografia più interessante rispetto a quella di un altro. Tutti contribuiscono a fornire il materiale da utilizzare nel lavoro.

#### Vuoi stabilire una relazione tra opera d'arte e realtà sociale?

L'opera è necessariamente una parte della realtà sociale. Non si può operare al di fuori di essa.

#### Le tue realizzazioni hanno una valenza etica?

Non oserei dirlo, ma potrebbero far valere una posizione etica, ad esempio in relazione all'industria dello spettacolo o al mondo dell'arte.

#### Le azioni effimere come vengono documentate?

Tutto il mio lavoro è documentato attraverso la registrazione video e la fotografia. Ci sono anche le pubblicazioni che lo accompagnano e, in alcune pièces, le sceneggiature o le partiture potrebbero essere rese pubbliche o meno, in base alle diverse esigenze. (traduzione Tina Piluzzi)



Sopra: Alexandra Bachzetsis "Gold" 2004, videostill, Zurigo (courtesy l'Artista); a destra: A. Bachzetsis "Bluff", performance Zurigo 2009 (courtesy l'Artista, ph © Melanie Hofmann); sotto e nella pagina a fianco: A. Bachzetsis "The Stages of Staging" 2013, Basilea, Berlino, Berna e, in versione speciale, Teijin Auditorium dello Stedelijk Museum di Amsterdam (settembre 2013). Nel marzo 2014 anche Strasburgo, Losanna e Ginevra (courtesy l'Artista, ph © Melanie Hofmann).



#### Luciano Marucci: Nel periodo della formazione quali insegnamenti hai assorbito per la tua professione?

**Isabel Lewis:** La letteratura e la danza mi sono state vicine e hanno fatto parte della mia vita fin dalla più tenera età. Ho deciso all'università di voler continuare i miei studi di danza, ma ero interessata anche alla critica letteraria e alla filosofia, così ho frequentato due corsi di specializzazione. Io ero convinta che tra danza e filosofia non ci fossero delle grandi differenze, anche se i loro dipartimenti erano chiaramente separati all'Università di Hollins dove ho studiato.

#### Il tuo lavoro può essere influenzato da altre esperienze artistiche?

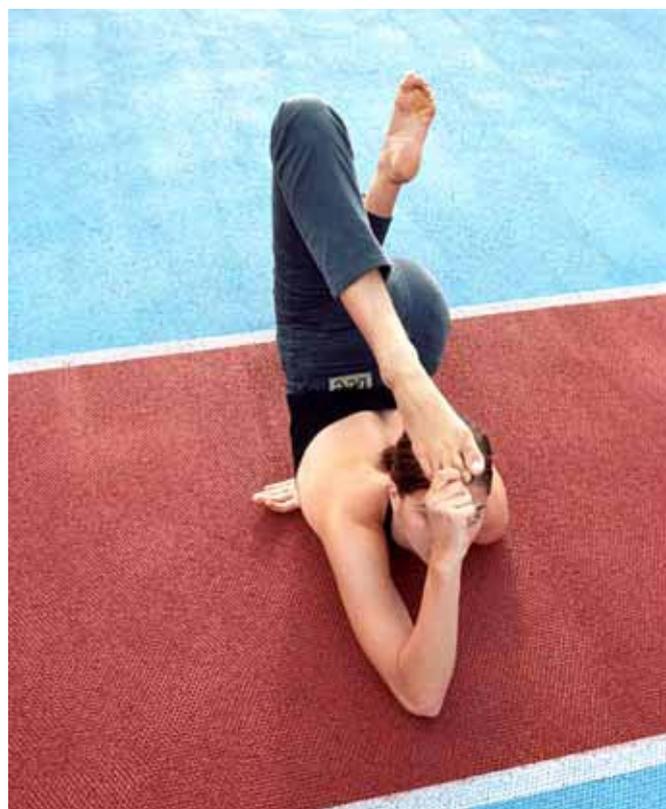
Sì. Ho studiato danza moderna e postmoderna, e sono stata coinvolta in quella contemporanea per lungo tempo. Potrei dire che mi relazionano con il lavoro di Jérôme Bel, di Xavier Le Roy e, più di recente, a quello di Márten Spångberg, ma anche di artisti Hip-Hop come Kendrick Lamar e molti altri, di diversi operatori nei settori della progettazione dei giardini e del paesaggio, della produzione di musica pop.

#### Le letture possono offrire suggerimenti importanti?

Mi piace leggere e leggo molto di ciò che è classificato come fiction e non-fiction, anche se non trovo differenze rilevanti in queste distinzioni di genere. Science-fiction, poesia, filosofia, romanzi, teoria culturale, manuali, libri di cucina, di etica, tutti hanno un posto nella mia *reading list*. Al momento mi interesso all'antica forma greca del simposio in cui erano inseparabili il filosofare, il bere e l'erotico, così ho letto *Simposium* di Platone (385-380 a.C.), in particolare il discorso di Alcibiade. Si arriva a un convivio (in sostanza un *drinking party*) a tarda notte e Alcibiade è ubriaco, in compagnia di altre persone ubriache che hanno partecipato all'incontro dando lezioni sull'amore. Fanno affermazioni generali e ampie circa la vera natura dell'eros. E Alcibiade si intromette: "Io sto per dirvi la verità sull'amore, se mi permettete, ma ho intenzione di farlo da un punto di vista personale". Racconta loro del suo amore per Socrate. Nell'imparare a conoscere il suo amore va sviluppando un tipo di consapevolezza pratica. Si tratta di una specifica, particolare comprensione, che la classicista Martha Nussbaum chiama "la comprensione dell'amante". Io mi rifaccio a questo concetto e mi sembra che si tratti meno di 'conoscere' in senso astratto o generale, e più di 'sapere come' (o almeno fare dei tentativi per imparare come) fare per essere reattivo e attento verso il proprio amato, o alle particolarità di una situazione. Recentemente ho anche preso spunto dalla nozione di "thing-power" (potere dell'oggetto) del teorico politico Jane Bennett - come tra altri Donna Haraway e Alfred North Whitehead - che mette in discussione il credo dell'importanza della nostra soggettività e propone di assumere un rapporto più umile con tutte le presenze, umane e non.

#### Il web apre nuovi spazi immaginativi?

Sì, ma lo fanno anche un club, un *dinner party*, o un bel giardino. Il web è così onnipresente a questo punto che è difficile dire qualcosa di interessante su di esso, che non sia già stato detto. È dappertutto, è in gran parte nel mio



quotidiano, vale a dire che esso non è straordinario, ma può trasferire su di me nuove informazioni che possono portare a qualcosa di immaginativo.

**Con il tipo di danza che pratici è difficile andare oltre gli stili consolidati?**

Sono per lo più interessata a *social dances*, in particolare alla danza contemporanea di gruppo di tutti i tipi: booty-shaking, jump-step, grinding, raving, ecc. Sono incline a pensare al nostro *habitus* occidentale come a una sorta di coreografia culturale che si apprende, a cui ci si abitua, e continua la nostra cultura. Mi chiedo: fino a che punto possiamo diventare consapevoli di questi insiemi di coreografie intricate e delle sfumature che facciamo tutti i giorni? Fino a che punto possiamo modellarli e cambiarli e cosa si può imparare o guadagnare facendo ciò? L'*habitus* gioca un ruolo nelle *social dances* di ogni epoca. Queste danze hanno un forte rapporto con la musica e sono invischiata e incorporate nel quotidiano.

**Valorizzi la specificità o sfrutti le contaminazioni?**

Forse a causa della mia formazione ho una certa attrazione o abitudine a pensare che piaccia l'idea della specificità del linguaggio, ma più sperimento la vita meno credo nella capacità del linguaggio di essere specifico. La danza è esistita nel corso della storia come celebrazione, come rituale; è connessa a tutti i sensi e non mi sembra più pertinente alle discipline distinte nelle loro forme d'arte modernista. Io sono molto più attratta dalla ricerca di esperienze che riportano indietro il senso umano in tutta la sua sensualità.

**Le prove restano sempre fuori dalla rappresentazione pubblica?**

L'unica differenza (ma è grandissima) tra la prova e la presentazione al pubblico per me è la presenza o l'assenza del pubblico stesso. In quello che faccio posso esercitare, per esempio, gli aspetti tecnici del fare musica o lo sviluppo delle idee dietro un contenuto testuale, ma la presentazione pubblica è l'unico momento in cui posso praticare il set di abilità di interazione con gli spettatori. L'unico modo di sentirmi capace o preparata ad affrontare con intensità la composizione dal vivo è di essere radicata nella preparazione precedente, quando raccolgo informazioni da esperienze passate.

**Le tue performance di solito seguono una partitura?**

Per un certo periodo ho pensato a come comporre in modo non lineare. Così, mentre potrei elaborare certe idee in uno studio, decido solo durante l'evento stesso come metterle effettivamente in moto. Per fare questo, sviluppo il materiale in "isole di contenuti" che possono essere collegate una all'altra. In genere esse riflettono su come, da esseri umani, possiamo rispondere alle situazioni ambientali, politiche ed etiche che dovremo affrontare a mano a mano che avanziamo nel nostro secolo. Sono meno interessata alla soggettività umana (che ha dominato il pensiero del XX secolo) e più all'esplorazione della sensibilità umana che può



Isabel Lewis "Scream" (ph Joanna Seitz)

diventare reattiva ad altri tipi di presenze, come quelle di oggetti e di animali.

**Come interagisce il pubblico nei tuoi spettacoli?**

Nel mio lavoro interagisco con il pubblico e il pubblico, se lo desidera, interagisce con me e con ogni altro in modo simile a una *social occasion*. Uso questa espressione per sottolineare il fatto che i progetti sono connessi più fortemente all'ambientazione, ai presenti e alle loro energie, piuttosto che essere pièces organizzate. Una 'pièce' per me evoca la discrezionalità di un oggetto, un'entità con proprio contenuto ed autosufficienza, che aspira a mantenere l'integrità senza prendere in considerazione come e dove si trovi. L' "*occasion*" ha un elemento temporale e sociale nella sua connotazione; è formata da contingenze raccolte e utilizzate per un tempo limitato. Sono affascinata da come percepiamo i comportamenti che ci si aspettano da noi in certi contesti sociali; come la parola "*occasion*" richieda un particolare atteggiamento, un'apertura all'interazione e alla conversazione. Il mio lavoro non è solo specifico al luogo e al tempo, ma dipende dagli ospiti, dal pubblico che si raduna in quella circostanza.

**I progetti nascono pure in assenza della richiesta esterna?**

Sì.

Isabel Lewis "Wrap" (ph Joanna Seitz)



**Da cosa dipende la durata di un'esibizione?**

Non ho un'idea fissa di quanto tempo dovrebbe durare. La creo dal vivo, quindi la sua lunghezza e come si evolve realmente risponde al dove mi trovo, a chi c'è, a quali sono le energie dei presenti.

**È maggiore l'attenzione per il gesto o per i significati?**

Dipende dal gesto e dal contenuto, ma sono tentata di dire che i gesti fisici e il contenuto possono coesistere in una sorta di continuum che in qualsiasi punto è in grado di generare l'intensità della messa a fuoco o l'attenzione in differenti gradi.

**Dove va individuata la dimensione immateriale dei tuoi lavori?**

Penso che tutte le dimensioni del mio lavoro siano rilevanti: azioni, danze, interazioni sociali, vibrazioni, odori, eccetera.

**L'aspetto estetico del corpo, pur essendo fondamentale, non rischia di distrarre gli osservatori dagli altri elementi dell'operAzione?**

La mia speranza è che tutti gli elementi del lavoro e le azioni del mio corpo servano a rendere il corpo di ogni visitatore evidente a se stesso.

**La spettacolarità va contenuta?**

Sarebbe reazionario dire di no, ma non voglio neanche rispondere di sì. Io non sono disinteressata alla spettacolarità, ma la intendo come una sfumatura disponibile, diciamo tra molte. Il fatto che in questa domanda la spettacolarità sia tirata fuori come una sfumatura del genere, forse per essere attenta agli odori di un vecchio ordine, penso comporti la necessità di essere attraversata da un po' d'aria fresca.

**L'esibizione si giova dell'improvvisazione?**

In ogni situazione c'è sempre la contingenza o lo spazio per l'improvvisazione.

**Privilegi l'azione diretta o quella delegata?**

La differenza ontologica, che tu sottintendi qui, non esiste. Tutto può essere visto come una coreografia, pre-programmata o no, consapevole o automatica. La domanda piuttosto è, se sia una buona coreografia o meno.

**Pensi di essere arrivata alla maturità o senti ancora il bisogno di avventurarti nella sperimentazione per approdare ad altre espressioni originali?**

Sì e sì.

**La tua opera è autoreferenziale anche se riferita ai comportamenti della gente nel presente e alle problematiche della realtà sociale di oggi?**

Sì.

**... Sottende valori morali?**

Spero di sì.

**Tino Sehgal, irrompendo con le sue performance anonime nelle prestigiose esposizioni di arti visive, ha dato nuova dignità e nuovo sviluppo alla coreografia. Sei d'accordo?**

Certamente! Mi piace molto che tu abbia usato la parola "dignità" nel parlare dei suoi contributi allo sviluppo della coreografia e alla sua presentazione.

**Anche il nostro comune amico Hans Ulrich Obrist ha contribuito in questo senso, prima ancora della mostra 14 Rooms.**

È vero. Mi piacciono i suoi gesti fisici davvero esplosivi e strani in senso buono. (traduzione Tina Piluzzi e Kari Moum)

\*\*\*

**Alexandra Bachzetsis**, nata a Zurigo, risiede a Basilea. Tra settembre e novembre ha portato il suo ultimo spettacolo, From A to B via C, a Ginevra (première alla 18 Biennale of Moving Images, Centre d'Art Contemporaine), Basilea (Kaserne), Londra (BMW, Tate Modern), Mexico City (Fundacion Jumex). Nel 2015 lo presenterà a New York (11-14 gennaio, Swiss Institute e Coil Festival), Amsterdam (29 gennaio, Stedelijk Museum), Zurigo (21-22 febbraio, Swiss Dance Days e 22-26 aprile, Gessnerallee).

**Isabel Lewis** è originaria di Santo Domingo. Trasferitasi a New York, ha lavorato per famosi coreografi. Dal 2009 vive a Berlino. Ha tenuto la sua ultima performance - in collaborazione con l'ICA e la Biennale di Liverpool - all'Old Selfridges Hotel e al Sefton Park Palm House di Londra (nell'ambito di Frieze Art Fair), a Basilea e a Torino (Per4m di Artissima).



Isabel Lewis in due momenti della performance del 15 ottobre 2014 a Londra.

L'artista, in un ampio, grezzo spazio vuoto (appena illuminato da semplici lampadine), ha allestito una sorta di giardino conviviale con piante, arredi per stare e apparecchiature elettroniche. Lì ha tenuto una composita esibizione di 4 ore, ispirata all'antico simposio greco di cui ha parlato nell'intervista, mentre venivano distribuite birra a profusione e pasticcini. Un susseguirsi di azioni; dialoghi ravvicinati con la vegetazione e le persone in continuo andirivieni; filosofiche riflessioni e vocalizzi al microfono, associati a musiche e suoni della modernità o a cori tribali; erogazione di delicati profumi con un diffusore portatile; gestualità comune, danze spirituali e sensuali. L'insieme espresso con naturale virtuosismo. (ph L. Marucci)