

"Performance is a vernacular of situations. Especially in a moment where not only institutions but even the idea of societal organization is being tested"

"La performance è un vernacolo di situazioni. Soprattutto in un momento in cui non solo le istituzioni, ma anche l'idea dell'organizzazione sociale è ancora da collaudare"¹

Il termine "performance art" venne coniato negli anni sessanta in America, per indicare eventi artistici multidisciplinari tra poesia, musica, cinematografia, danza e arte visiva.

Questa forma d'arte non implica (soltanto) la produzione di oggetti statici da esposizione, ma coinvolge gli spettatori in prima persona, generando per loro delle emozioni, impressioni, degli stati d'animo fuori dall'ordinario. Dei veri e propri sconvolgimenti, dal vivo.

Ciò di solito accade attraverso l'azione del *performer*: l'artista, o attore, che agisce a titolo personale in rapporto diretto col pubblico. Per usufruire della *performance art* in quanto pubblico, bisogna essere presenti nel momento in cui essa viene eseguita; bisogna farne parte e contribuire alla sua creazione, irripetibile nello stesso identico modo più di una volta— dunque imprevedibile.

Da qui l'origine dei termini inglesi "Happenings" (avvenimenti), "Events" (eventi) and Fluxus² "concerts" (concerti), per nominarne alcuni.

Quando è nata, la performance art simboleggiava un'arte che non poteva essere comprata, venduta o scambiata come merce. Gli "avvenimenti" erano il mezzo degli artisti per portare la loro arte direttamente al pubblico, eliminando così la necessità di gallerie, agenti, intermediari, commercialisti e qualsiasi altro aspetto del sistema capitalista, ormai insediato nelle routine quotidiane degli americani, nel dopoguerra. La performance art ha sempre voluto essere un commento sociale sulla purezza e l'azione dell'arte.

In tempi più recenti, l'evento può anche essere angosciante o fortemente indecente, oltre che irripetibile (come le performance masturbatorie di Vito Acconci), in particolare quando implica una manipolazione o esposizione del proprio corpo da parte dell'artista (ad esempio Chris Burden, Marina Abramovic).

È importante notare che la performance art era già viva prima degli sessanta, ad esempio con il Dadaismo: fondendo poesia e arti visive durante eventi dal vivo, includeva una spettacolarizzazione del corpo come ad esempio il taglio di capelli (Duchamp) ed altri happenings di tipo più concettuale o minimale, come i pennelli umani di Yves Klein, o le sue sperimentazioni con lo spazio, il vuoto e il colore. Andando ancora più indietro nel tempo, agli inizi del 1900, i membri del *German Bauhaus* già conducevano dei workshop includendo il teatro negli studi d'arte visuale; il movimento Futurista fu anch'esso un importante predecessore della performance art.

Allargando la nostra prospettiva sui confini dell'arte, osservandola più come una sorta di specchio sulla fenomenologia sociale, potremmo asserire che la performance è stata sempre presente nella storia umana: basta guardare alle tradizioni, ai rituali tribali, alla rappresentazione dei miti. Inoltre, l'attività della performance art non è confinata alla tradizione artistica europea, ma ha una storia consistente e affascinante anche in Asia, Sud America e altrove.

Ancora oggi, molti non trovano alcun significato nel definire la performance art in quanto tale; essa è infatti priva di regole e previsioni: non deve per forza seguire alcuna gerarchia delle arti performative, come invece nell'ambito teatro tradizionale.

Dagli anni ottanta in poi, molte personalità al di fuori del campo dell'arte hanno contribuito a portare la performance ad un pubblico più generico, al di fuori delle gallerie, sugli schermi, nei teatri o nei clubs. Ad esempio, pare che l'attrice Whoopi Goldberg abbia cominciato come performance artist; perfino la celeberrima cantante Laurie Anderson ha portato la performance sugli schermi di milioni di appassionati di musica.

¹ Tim Griffin, *On Performance*, e-flux archivi, online <<http://moussmagazine.it/kathy-noble-tim-griffin-on-performance-2012/>>

² Fluxus è un collettivo internazionale di avanguardia, una rete di artisti e compositori fondata negli anni '60 e che continua ancora oggi <<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>>.

Personalità di spicco nel processo di “generalizzazione” della performance art fu naturalmente il compositore e musicista sperimentale John Cage. Il famoso brano *4'33"* ha ad esempio segnato un momento in cui la performance artistica avrebbe potenzialmente potuto essere parte di ogni possibile sfera creativa: con gli spartiti ridotti a linee verticali che rappresentano il puro tempo, questo pezzo muto sarebbe diventato uno dei più famosi al mondo, potendo essere suonato da chiunque, in qualsiasi modo o momento³. Da allora, la performance art ha progressivamente incorporato una maggiore quantità di media tecnologici dato che abbiamo acquisito quantità esponenziali di nuove tecnologie nelle nostre routine quotidiane. Da qui in poi, bisognerà combinare tecnologia e immaginazione per tentare di prevedere i confini prevedibili per la performance art.

Dopo questa breve storia della performance, occorre specificare che il termine “performance” rimane tutt’ora un termine parecchio sfuggente ed instabile.

Qualora volessimo tentare di definire tale termine più chiaramente come una entità parte una rete di significati, significanti ed altri elementi che influenzano l’essenza e la percezione di ogni cosa, bisognerà osservare il momento storico-sociale contemporaneo. Qui, infatti, il vocabolo “performance” si riferisce alla produttività in termini lavorativi o di manodopera; in tempi più recenti e con l’avanzare del capitalismo emotivo, in cui il lavoro è diventato molto dipendente da fattori di tipo immateriale, la parola si riferisce a una rappresentazione di se stessi che è diventata quasi teatrale.

Secondo la enciclopedia Treccani, “performare” è un verbo tratto dall’inglese *to perform*, che significa «realizzare, eseguire», ad esempio: ottenere buoni risultati. In particolare, nel linguaggio economico-finanziario, significa: garantire una buona prestazione, ottenere un soddisfacente rendimento.⁴ Anche l’artista performa quando fa il proprio lavoro, mentre produce le sue opere e organizza talks e tours delle sue mostre, va alle inaugurazioni, facendosi trovare al posto giusto al momento giusto. Difatti, lo storico d’arte Sven Lütticken⁵ si riferisce a tutto ciò che un artista fa per la propria carriera e la propria immagine o reputazione come “performance generale”, alla base delle nuove forme di lavoro, senza contare il nesso con la vera e propria performance art.

Quello che stava infatti per succedere in America dal dopoguerra (quando si sperimentavano nuove forme d’arte tra cui la performance) in poi avrebbe influenzato il campo dell’arte ed in particolare della performance per un lunghissimo tempo, con dei risultati che connettono perfettamente la performance art contemporanea con quel momento storico e tutto ciò che quello ha portato negli attuali sistemi socio-economici e culturali. L’analisi marxista della produzione di plus-valore era radicata nella concezione di un tempo divisibile e quantificabile; i diversi tipi di lavoro con diversi livelli di abilità erano pagati di conseguenza, ma sulla base di orari di lavoro regolari e misurabili.

Quando la performance diventa performance generale, le misure del tempo si consumano fino a non esistere più. “Orario di lavoro flessibile” significa che tutte le ore sono potenzialmente ore di lavoro; ogni incontro con chiunque in qualunque momento diventa potenzialmente una forma di networking e quindi di auto-prestazione. Non dipendendo più dai tempi lavorativi, la produzione di valore diventa sempre meno trasparente, poco chiara: abbandonare le ore di lavoro come fonte di valore significa che il lavoro stesso cambia. Mentre il lavoro industriale ripetitivo è caratteriale dei paesi a basso reddito, i lavoratori “immateriali” nelle economie avanzate del mondo occidentale non sono più esclusivamente visti come fornitori di forza lavoro astratta, ma come persone che portano qualcosa di unico nel processo. La prestazione generale è lavoro oltre misura; è la performance qualitativa del tempo piuttosto che il suo uso quantitativo.

Questa osservazione socio-economica è da ricordare quando ci si cimenta nel definire il complesso vocabolo *performance*, accettando che essa opera una trasformazione storica sulla espressione della performance art, in quanto tema rilevante spesso investigato attraverso il lavoro degli artisti contemporanei.

³ Sven Lütticken, *General Performance*, e-flux archivi, online <<http://www.e-flux.com/journal/31/68212/general-performance/>>

⁴ Online <<http://www.treccani.it/vocabolario/performare/>>

⁵ Sven Lütticken, *General Performance*, e-flux archivi, online <<http://www.e-flux.com/journal/31/68212/general-performance/>>

Una svolta, potremmo dire, che oltre ad essere informata dalle varie storiografie della performance del ventesimo secolo, è connessa all'emergere della danza contemporanea come nuovo campo di dialogo e riflessione, negli ultimi venti anni soprattutto.

A metà degli anni novanta, il campo della danza, già invischiato in una contestazione delle strutture e delle formulazioni tardo-moderniste, assorbì la nuova critica istituzionale, le teorie post-coloniali e rivalutazioni di genere o queer della performatività.

“La nuova svolta” nella performance è dunque strettamente correlata alla crescente tendenza a portare la danza contemporanea nelle gallerie d'arte, con più artisti che lavorano con la danza come medium, e più musei, centri d'arte e biennali che cercano di impegnarsi per approfondire sulla performance, per sviluppare da lì nuove forme estetiche e modi di produzione.

La nuova direzione della danza e della coreografia, negli anni novanta, si evolveva in due direzioni: esprimendo una certa resistenza alla commercializzazione del mondo dell'arte e allo stesso tempo, manifestandosi come il prodotto perfetto dell'economia della esperienza immateriale.

La precarietà delle condizioni di lavoro e la svalutazione del lavoro sono in gioco sia nel mondo della danza che nella società neoliberale di oggi; di conseguenza, sono due importanti caratteristiche della nuova svolta in performance art.⁶

Date tutte queste riflessioni sulla performance art, in quale modo può essa essere considerata come uno strumento per creare significato?

Può la performance essere qualcosa di più di un mezzo, ma piuttosto una serie di domande o riflessioni su come l'arte agisca da intermediaria nelle relazioni sociali tra le persone?

È possibile che la performance abbia convenientemente creato una crisi del vocabolario della curatela e una crisi nelle missioni dei musei, sopraffatta dalla pressione di esibirsi nell'economia neoliberista dell'intrattenimento?

Nella performance odierna, quali storie sono avvantaggiate, raccontate e quali no? Che ruolo ha il corpo del performer? Il nuovo paradigma della performance è il risultato dell'evoluzione storica della disciplina o è troppo un prodotto dei nostri tempi?

Il lavoro dell'artista **Paul Maheke**, che performerà a Palermo alla GAM il 16 Giugno 2018, porta avanti alcuni dei temi più interessanti nel contesto di come la performance agisca, e del potere del performer nell'articolazione di nuovi significati.

Parte del lavoro di Paul Maheke nasceva in principio da gesti semplici che consistevano ad esempio nell'eseguire opere quasi impercettibili, in spazi pubblici. Più recentemente, il suo modo di lavorare si è espanso ed include installazioni video, performance e opere scultoree.

La sua pratica d'artista è fondata sul pensiero di tipo de-coloniale ed emancipatorio, con particolare attenzione all'identità culturale e alle nuove soggettività. La sua ricerca attuale immagina il corpo come archivio: un territorio con la sua cartografia e le sue zone colonizzate, che utilizza le sue acque come percorsi di conoscenza e flussi di informazione.

Questa esplorazione occupa uno spazio metaforico in cui il corpo fa parte di un contesto geografico, critico, socio-politico e storico più ampio di quello che lo ha semplicemente generato.

Con particolare attenzione alla danza, le sue performances e sculture scandiscono le varie rappresentazioni di “queer blackness” che emergono dall'immaginazione occidentale, affrontando il tema dell'identità attraverso la soggettività non umana e creando quasi degli spazi poetici, ed allo stesso tempo politici, che considerano il corpo come un luogo di resilienza.

⁶ Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions, online <<http://www.e-flux.com/announcements/169228/is-the-living-body-the-last-thing-left-alive-the-new-performance-turn-its-histories-and-its-institutions/>>

Indagando l'identità dei corpi di colore come archivi affettivi e politici, le opere di Maheke si sforzano di approfondire gli strati intricati della produzione della soggettività, in una esplorazione artistica delle realtà legate all'essere di colore e queer.

Cosa significa essere iper-visibile nel mondo di oggi, e come può tale concetto essere incorporato dagli stessi soggetti che si ritengono socialmente invisibili allo stesso tempo?

In uno dei lavori più recenti, *Mbu* (Tate, 2017), Maheke combina proiezioni video su diversi schermi con danza, suono e percussioni dal vivo, approfondendo un'esplorazione autobiografica della memoria fisica, ed articolando la storia di danze tipiche (ad esempio il *voguing*) di un certo momento storico, di una certa minoranza queer, o di una specifica popolazione geografica. Anche la performance *A Gesture Towards Transformation* (Guest Projects, 2016) si ispira principalmente alle routine di danza da spogliarellista ed è un atto di improvvisazione che articola le rappresentazioni della mascolinità nel contesto della danza esotica, rivalutando e scombuscolando le dinamiche di potere tra il pubblico e l'artista.

In una esplorazione artistica all'interno della quale la danza e la musica sono diventate strategie di adattamento, il corpo di colore funziona allo stesso modo del suo costituente principale: l'acqua— un archivio, che usa i suoi fluidi come percorsi di conoscenza e flussi di informazione.

The Distance is Nowhere, la performance che Paul Maheke porterà in Giugno alla GAM a Palermo insieme all'artista Sophie Mallett, è un nuovo lavoro che risponde al contesto della città in quanto archivio di storie ed esperienze costantemente in flusso.

Ispirata alla precedente performance *Hypersea*, *The Distance is Nowhere* avrà luogo presso una delle istituzioni più antiche in città: la Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, magnifico sito cittadino più volte riconvertito nell'utilizzo dal 1487, come la città di Palermo, da sempre in continua trasformazione. Il suo glorioso passato, frutto di continui flussi di colonizzazione, l'ha resa nel tempo la principale hub culturale e commerciale dell'isola più grande del mediterraneo— la città, inizialmente tanto prospera da attirare una immigrazione elitaria, più recentemente è diventata terra di emigrati.

Attraverso il suono, testo, movimento e immagini, *The Distance is Nowhere* esplora questi spazi tra il cambiamento, riferendosi all'idea del mare come presenza infinita e costante, e che, in moto continuo, esiste solo tra luoghi diversi.

L'acqua è materia di connessione e memoria: i corpi umani sono corpi d'acqua, e mentre pensiamo al corpo in quanto fisico, l'acqua segue altre logiche, meno stabili, per poter sostenere il mondo terreno che abitiamo. E dato che gli oceani profondi ospitano la memoria di particelle di epoche geologiche precedenti, l'acqua conserva più segreti antropomorfi di quanti preferiremmo dimenticare.⁷

Manipolando la percezione di alcuni elementi naturali come il vento, simbolo di ciò che anima la superficie dell'acqua, la performance articola il potenziale di un mare che, esattamente come un corpo o una terra, è un archivio, che contiene e traduce storie.

Ispirandosi al testo della dottoressa Astrida Neimanis sull'Hydrofeminism, la performance infatti fa tesoro del concetto di *iper-mare*, che descrive l'acqua come materia soggettiva ed affettiva.

Proprio come le correnti oceaniche trasportano il calore del sole, insieme a intere formazioni di plastica degradata da un mare all'altro, i nostri corpi acquosi sono dei mezzi necessari per la proliferazione dell'iper-mare. Bevendo un semplice bicchiere di acqua, lo amplifichiamo, e ingerendola, entriamo in contatto con tutte le specie che lo abitano— cavoli di palude, cozze d'acqua dolce e vermicelli vari.

L'iper-mare si estende non solo alla flora e alla fauna terrestre, ma anche corpi idrici tecnologici, meteorologici e geofisici. Uno dei punti nevralgici della performance, così come del testo a cui si ispira, è che l'acqua collega l'essere umani ad altri modi di stare al mondo, sia incomprensibili che impercettibili. Siamo tutti corpi idrici, nel senso costituzionale, genealogico e geografico.

⁷ Astrida Neimanis, *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*, New York, 2012

Un altro riferimento concettuale è quello all'artista Roni Horn, e alla sua *Biblioteca d'Acqua*: nel paesino di Stykkishólmur in Islanda, l'artista ha proposto un lavoro di rinnovamento della biblioteca con vista sul porto e sull'oceano, che le avrebbe dato una nuova vita in quanto spazio pubblico, offrendo allo stesso tempo un'installazione scultorea.

Insieme a una serie di modificazioni strutturali alle stanze e alle finestre dell'edificio, un'installazione speciale all'interno della *Biblioteca d'Acqua* ha particolarmente ispirato Mallett e Maheke: nel corso di un anno, dei blocchi di ghiaccio sono stati raccolti da ventiquattro dei maggiori ghiacciai e lingue glaciali in Islanda, formati molti millenni fa e ora in scioglimento. La collezione d'acqua che ne risulta adesso si trova, trasparente e immobile, in una serie di colonne di vetro che attraversano gli interni, riflettendo la luce esterna. Mentre l'acqua che contengono sembra essere la stessa, il sedimento nella parte inferiore di ogni colonna differisce, offrendo una varietà di micro-paesaggi diversi osservati dallo spettatore che, inginocchiato, scruta l'invisibile attraverso una lente convessa acquosa.⁸

The Distance is Nowhere è un lavoro influenzato anche da riferimenti di tipo letterario, così come *Things I Don't Want to Know* di Deborah Levy, le memoir dell'autrice tra Majorca, Sud Africa dove il padre fu imprigionato per motivi politici, e l'Inghilterra; altro spunto interessante è il poema di Derek Walcott chiamato *The Sea is History*.

Il poema tratta della propria storia personale, cultura e vita in generale, approfondendo il fatto che il processo di colonizzazione è stato un processo di annientamento, da parte dei colonizzatori che hanno negato tutto ciò che era associato ai colonizzati— la cultura, la storia, la lingua e tutti i sistemi di pensiero. Quando alle persone viene negata la loro storia, cultura e lingua, esse sono ridotte allo stato di persone non evolute ed è così che la vita dei popoli colonizzati diventa oppressiva.

The Distance is Nowhere, così come il resto del lavoro del prolifico Paul Maheke, è una performance di grande risonanza con l'area Palermitana, e nello specifico con la GAM; Palermo senza dubbio va considerata, letta come un archivio, con la sua storia di movimento di popoli, o migrazione, il suo passato di terra colonizzata e l'influenza di tali entità sui processi di soggettivazione. Anche le molteplici trasformazioni del sito della GAM, con i suoi svariati usi nel tempo in qualche modo si collegano fortemente sul piano concettuale a questo atto di performance.

--

Questo evento è il primo in una serie di tre anni che esplora la performance art, in collaborazione tra la curatrice Stella Sideli e la GAM. Il programma includerà performances ideate da Lucy Beech e Cally Spooner nel 2019 e 2020.

⁸ A Library of Glacial Water in Iceland, <<https://hyperallergic.com/226116/a-library-of-glacial-water-in-iceland/>>