

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2012)

Heft: 91: Yto Barrada, Nicole Eismann, Liu Xiaodong, Monika Sosnowska

Artikel: Change partners : "'retrospective' by Xavier Le Roy" = Partnerwechsel : "'Retrospective' by Xavier Le Roy"

Autor: Columbus, Nikki / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681058>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CHANGE PARTNERS:

“‘Retrospective’ by Xavier Le Roy”

Dance’s association with the art world isn’t new, but it’s newly everywhere. Recent years have seen a slew of exhibitions dedicated to the history and representation of dance in film and video, such as “Dance for Camera” (Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2009), “Danser sa vie” (Centre Pompidou, Paris, 2011), and Yvonne Rainer’s traveling retrospective (Museum Ludwig and Kunsthhaus Bregenz, 2012). At the same time, dancers have been increasingly invited to perform in museum galleries, where the transposition is often surprisingly successful. Even the much maligned corporate atrium of New York’s Museum of Modern Art has proved an adaptable backdrop for choreography, providing fresh takes on old works, such as Trisha Brown’s *Roof Piece Re-layed* (2011, based on *Roof Piece*, 1971) and Anne Teresa De Keersmaecker’s *Violin Phase* (1982).

Events such as these situate live dance in the performance program, but the past year has seen an important shift as choreographers have entered the exhibition proper. Tino Sehgal has of course paved the way for this, making “constructed situations” that last for the duration of the museum’s opening hours, an approach that was also central to Marina Abramović’s 2010 MoMA retrospective. Exhibitions as a forum for dance truly came to the fore in 2012: The Whitney Biennial in New York turned over half of the museum building’s fourth floor to performance,

NIKKI COLUMBUS is US senior editor of *Parkett*.



with a rotating schedule that included work by choreographers Sarah Michelson and Michael Clark; in “Moments: A History of Performance in 10 Acts” at ZKM Karlsruhe, Boris Charmatz and students danced daily in galleries that displayed historical documentation of past works; and London’s Tate Modern opened the Tanks, a new space devoted to live art and experimental film, with a tour de force performance by De Keersmaecker.

As part of this trend, Fundació Antoni Tàpies in Barcelona invited choreographer Xavier Le Roy

to mount a show this past spring in its temporary exhibition galleries. Often called a “conceptual choreographer”—a category in which he is grouped with fellow Frenchmen Jérôme Bel and Boris Charmatz as well as Tino Sehgal—Le Roy has long been a favorite with performance curators. For “‘Retrospective’ by Xavier Le Roy,” however, he decided to set his choreography not simply within the space of the museum but also within the *time* of the museum. In other words, rather than stick a square peg in a round hole—perform single works to limited audiences at specific times; show videos of dance originally experienced live; display props or ephemera related to productions—he rethought his performances entirely

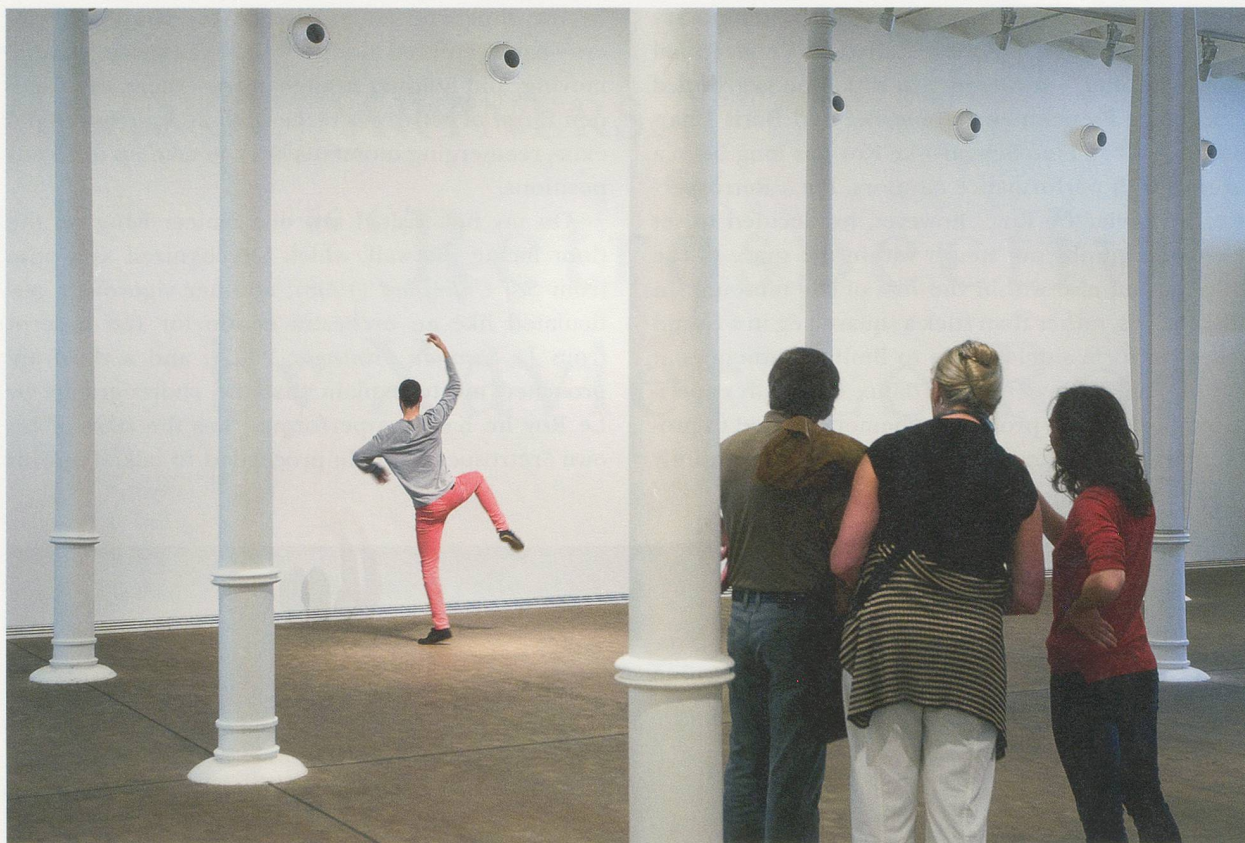
By the time one could discern the four performers—each centered along a wall of the space, talking, moving, and holding strange poses—there was a sudden flurry of activity as three of them scurried to the exits, reemerging moments later to take up different positions.

On my first visit, I saw one dancer lying on the floor facing the wall, which I recognized as a pose from *Self Unfinished* (1998); another vigorously gesticulated like an orchestra conductor (an excerpt from *Le Sacre du Printemps*, 2007); and a third approached me to explain that the choreography by Le Roy he had just performed was the start of his own “retrospective.” He proceeded to talk about his

for this new *dispositif*. To this end, he reconfigured his works to fit three experiences of time that characterize visual art: the still image, as in a photograph or sculpture; the loop, such as a short video viewed repeatedly; and the narrative, which in an art context most commonly appears as a long-form video but is also the temporality most associated with theater.

When visitors descended the staircase into the main, double-height gallery of the Tàpies, they saw only clusters of people. At first glance, it was difficult to tell who was on view and who was a viewer.

“‘Retrospective’ by Xavier Le Roy,” 2012, exhibition view /
Ausstellungsansicht, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.
(ALL PHOTO: LLUÍS BOVER © FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES)



first encounter with dance: learning a routine from a Backstreet Boys video in order to impress his sister. In the middle of demonstrating the boy band's cheesy hip-hop-inflected moves, he excused himself and ran out of the room—as another set of visitors came down the stairs. Soon another dancer appeared to tell his story.

Meanwhile, the fourth performer was engaged in a long, uninterrupted narrative about her history as a dancer and the ways in which it intertwined with Le Roy's own career. Like the third performer, she was engaged in a personalized adaptation of *Product of Circumstances* (1999), a lecture-performance by Le Roy in which he relates his shift from a career in microbiology to dance, occasionally illustrating his story with choreography. She was the only one not constantly “reset” every time someone new entered the space. When the dancer finished her story after

twenty minutes or so, she too left the gallery and another performer took her place.

As the above account makes clear, the exhibition did not provide a straightforward view of Le Roy's oeuvre. Although the dancers announced the titles and dates of the works they performed—all solos originally performed by Le Roy—the poses and excerpts provided only mere glimpses.¹¹ In this regard, the title of the show was telling: It was a “Retrospective” (note the quotation marks) *by* (not “of”) Xavier Le Roy. Instead of approaching the concept of the retrospective pedagogically—providing a chronological, comprehensive overview of his career—the choreographer employed it as a “mode of production” to create a new work.

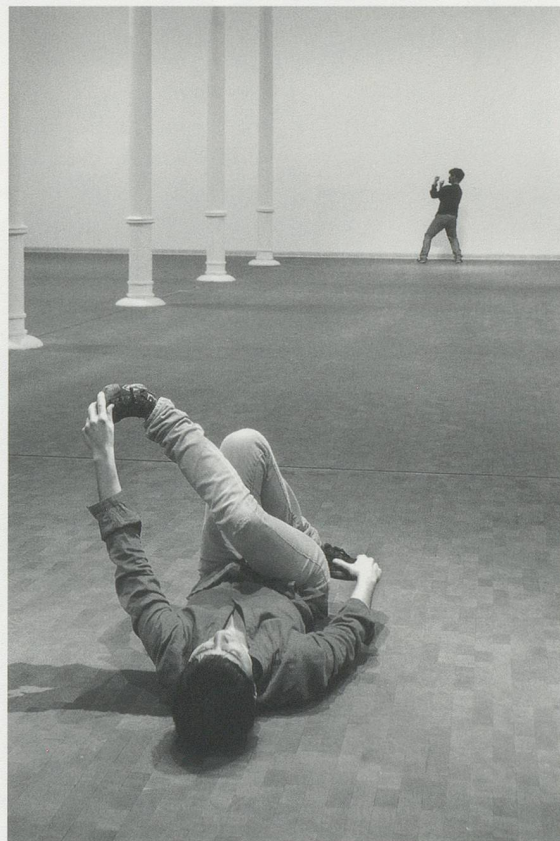
Two of Le Roy's chosen modalities, the still and the loop, allowed us to spend time with movements that, when performed in their theatrical format, dis-

appear the instant they are made. Yet the choreography was not well served by being reduced to a limited set of gestures. The pose from *Self Unfinished* was hardly more compelling than a publicity shot, while the excerpt from *Sacre du Printemps* captured none of that dance's essence. In the original performance, a recording of Stravinsky's music is played from speakers underneath the audience's seats; Le Roy, onstage, then proceeds to "conduct" the spectators as if they were the orchestra. At Tàpies, however, the dancer hummed the music and the engagement with the audience was lost as visitors were free to wander through the space. The most inventive rethinking was Le Roy's take on the "narrative" experience of time: the splintering of *Product of Circumstances* into numerous solos, a move that echoes Bel's constantly recast—and thus retitled and rewritten—biography pieces for solo dancers (his *Véronique Doisneau*, 2004, becomes *Isabel Torres*, 2005, which transforms into *Cédric Andrieux*, 2009). The exhibition also seemed to borrow heavily from Sehgal, not least in the performers' reentrances to personally address the work to each group of visitors. It's worth remembering, though, that Le Roy has been a formative influence on both Bel and Sehgal, so perhaps in "Retrospective" we can see the development of a two-way conversation.

Downstairs were two more rooms. One was completely dark, empty save for a few life-size mannequins that could be manipulated like marionettes—a reference to *Untitled* (2005), in which a performer was originally positioned alongside the dummies, and audience members were given flashlights to point at the stage (at Tàpies, we had only the glow from our cell phones). The other space served as a kind of green room where the dancers, when not performing upstairs, could research Le Roy's works on video or just hang out; as the show progressed, they were also free to rehearse their own work. Here

museum visitors could watch Le Roy's videos as well or converse with the dancers, who seemed happy to talk about both the exhibition and themselves.

The inclusion of this site of reflexivity within the exhibition parallels Le Roy's earlier efforts to incorporate the theater "talkback" into the performance itself. Thus, the Q&A at the end of *Product of Circumstances* is considered part of the work, while the audience of *low pieces* (2011) is encouraged to ask questions before the dance even begins. The choreographer has also previously sought to lay bare the process of creating a work: For *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999–2001), he invited twenty artists and theoreticians to take part in public events that placed conversation rather than completed work on view.²⁾ In *Production*, created with Mårten Spångberg for "Move: Choreographing You" at London's Hayward Gallery in 2010, dancers in the exhibition space rehearsed



"'Retrospective' by Xavier Le Roy," 2012,
exhibition views / Ausstellungsansichten,
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

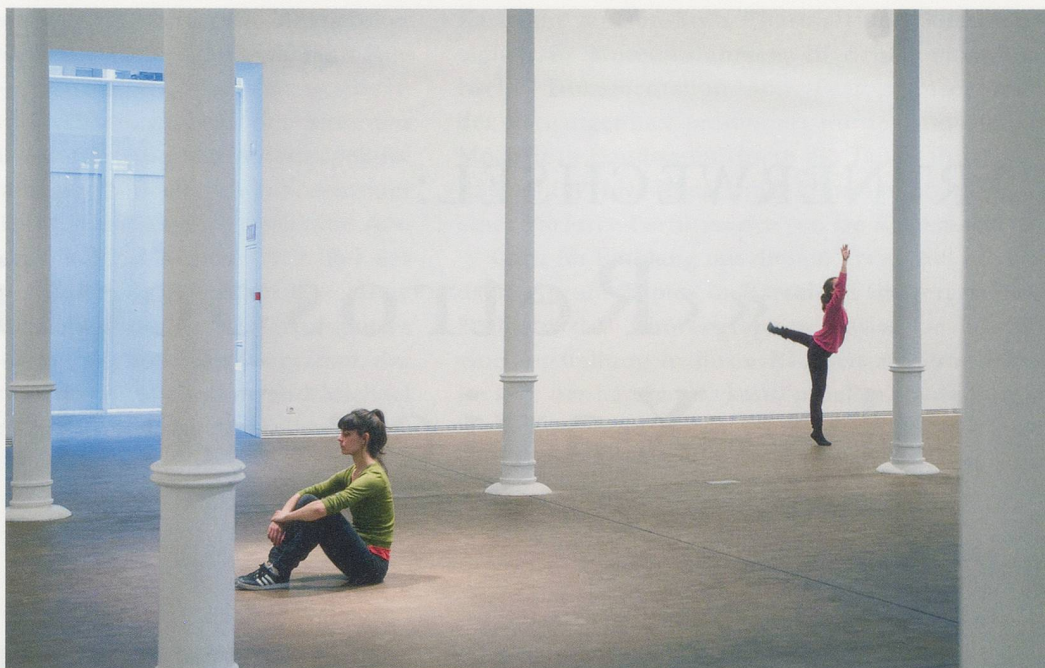
their choice of works, engaging visitors in dialogue when they entered the gallery.

Le Roy says that this highlighting of his dancers' subjective experiences and the inclusion of behind-the-scenes spaces "assert that the performers are not reduced to performance."³⁾ It could just as easily be said, though, that this reduces everything to performance. Virtuosity is replaced with personality; the physical labor of dance is substituted with affective labor; and even in the traditional oasis of backstage, the performers are still on view, their very leisure subject to scrutiny. Meanwhile, spectators are turned into interlocutors. As Laurence Rassel, director of Tàpies, notes, "We are given the chance to enter directly into the actual articulation of a work by its

creator."⁴⁾ Indeed, audience interaction seems to be a prerequisite when museums exhibit dance. "Move" also featured a jungle gym designed by William Forsythe, while visitors to the Whitney Biennial were able to walk through rehearsals and peek into a backstage room containing Michelson's props and the occasional dancer; they could even sign up to perform in Clark's work. When dance is relocated to the exhibition, it ends up reinventing itself as participatory art.

In a 2002 interview with art historian Dorothea von Hantelmann, Le Roy refers to Luc Boltanski and Eve Chiapello's concept of the "new spirit of capitalism," and perhaps he intended his exhibition to explore the ways that work blurs into play in contemporary society.⁵⁾ Even though "Retrospective"





"Retrospective" by Xavier Le Roy, 2012, exhibition views / Ausstellungsansichten, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

clearly emerged from Le Roy's interest in testing the boundaries of dance, his show aligned perfectly with the current desire of museums to create new experiences for their visitors. Performance has become the latest frontier to be conquered, and participatory art is its most popular expression, an effective way to reach a generation of audiences accustomed to being networked into entertainment and culture alike.

Is it possible to avoid pushing dance in this direction? An alternative way forward might be to accommodate dance by rethinking museum time: For instance, at Tate Modern's Tanks, De Keersmaecker performed continuously during museum hours for one week, not for the full three months of a regular exhibition. In the case of Le Roy's exhibition, the format arguably overtook the content, flattening the specificity of his work into a model familiar to us from Sehgal's experiments in turning dance into visual art.⁶⁾ As this trend for showing choreographic work continues, no doubt more solutions will be explored that make optimal use of the space of the institution

and maximize accessibility for audiences—or perhaps we have to accept that the exhibition will always be an insufficient format for dance.

1) The one exception was *Giselle* (2001), a solo work choreographed by Le Roy and Eszter Salamon that was originally performed by Salamon.

2) Le Roy further describes the goals of *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* on his website: "Doing and reflecting, testing and presenting; there was no longer a separation between the object and its context, between action, research, rehearsal, between production and public presentation—the aim was to work across all these parameters at the same time" (my translation). See <http://www.xavierleroy.com> (accessed September 14, 2012).

3) Xavier Le Roy, quoted in the booklet published on the occasion of "Retrospective" by Xavier Le Roy (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2012), p. 23.

4) Laurence Rassel, quoted in *ibid.*, p. 14.

5) The interview can be found on Le Roy's website, <http://www.xavierleroy.com> (accessed September 22, 2012).

6) Indeed, Dorothea von Hantelmann's description of Sehgal's framework (in *How to Do Things with Art* [Zürich and Dijon: JRP Ringier and Les Presses du Réel, 2010], p. 158) is cited by Rassel in the booklet published on the occasion of "Retrospective" by Xavier Le Roy, p. 4.

NIKKI COLUMBUS

PARTNERWECHSEL:

«Retrospective» by Xavier Le Roy»

Verbindungen des Tanzes zur Kunstwelt sind nichts Neues, wohl aber, dass diese neuerdings überall zutage treten. In den letzten Jahren gab es eine ganze Reihe von Ausstellungen, die sich der Geschichte und Darstellung des Tanzes in Film und Video widmeten, darunter «Dance for Camera» 2009 im Institute of Contemporary Art in Philadelphia, «Danser sa vie» 2011 im Centre Pompidou in Paris und die Yvonne-Rainer-Retrospektive 2012 im Museum Ludwig und im Kunsthaus Bregenz. Gleichzeitig werden Tänzer immer häufiger zu Aufführungen in Museumsräumen eingeladen, wo die Neu-Verortung der Werke oft überraschend erfolgreich gelingt. Selbst der viel geschmähte, eher an eine Firmenlobby gemahnende Lichthof des New Yorker Museum of Modern Art erweist sich als anpassungsfähige Kulisse für Choreographien, da er einen neuen Zugang zu älteren Arbeiten wie Trisha Browns *Roof Piece Re-layed* (eine 2011 entstandene «Neuaufgabe» ihres *Roof Piece* aus dem Jahr 1971) und Anne Teresa De Keersmaekers *Violin Phase* (1982) bietet.

Veranstaltungsreihen wie diese siedeln Tanzaufführungen im Performanceprogramm an, doch mit dem Einzug von Choreographen in den eigentlichen Ausstellungsraum im letzten Jahr hat sich diesbezüg-

NIKKI COLUMBUS ist Redaktorin von *Parkett* in den USA.



lich ein wichtiger Wandel vollzogen. Wegbereiter dieser Entwicklung war selbstverständlich Tino Sehgal mit seinen «konstruierten Situationen», deren Länge sich mit den Öffnungszeiten des Museums deckte, ein Ansatz, der für die MoMA-Retrospektive von Marina Abramović 2010 ebenso von zentraler Bedeutung war. Richtig ins Blickfeld geriet die Ausstellung als Forum für Tanz im Jahr 2012: Bei der Whitney-Biennale in New York war das halbe vierte Stockwerk des Museumsgebäudes für Performances vorgesehen, mit einem wechselnden Programm, das Choreographien von Sarah Michelson und Michael Clark einschloss; im Rahmen der Ausstellung «Moments: A History of Performance in 10 Acts» im ZKM

Karlsruhe tanzten Boris Charmatz und Studierende täglich in Museumsräumen, in denen eine historische Dokumentation von Performancearbeiten der Vergangenheit präsentiert wurde; und die Tate Modern in London eröffnete die Tanks, ihre neuen Räume für Live-Kunst und Experimentalfilm, mit einer Parforce-Performance von De Keersmaeker.

Ganz im Einklang mit diesem Trend lud die Fundació Antoni Tàpies in Barcelona im vergangenen Frühjahr den Choreographen Xavier Le Roy ein, eine Ausstellung in ihren Räumen zu veranstalten. Le Roy, der häufig als «konzeptueller Choreograph» bezeichnet wird – wie auch seine französischen Landsleute Jérôme Bel und Boris Charmatz sowie

«Retrospective» by Xavier Le Roy, 2012, exhibition view / Ausstellungsansicht, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.



Tino Sehgal –, ist seit Langem schon ein Liebling der Performance-Kuratoren. Für «Retrospective» by Xavier Le Roy» entschied er sich jedoch, seine Choreographie nicht bloss in den Räumen, sondern auch innerhalb der Zeit des Museums anzusiedeln. Mit anderen Worten: statt sich an der Quadratur des Kreises zu versuchen – das heisst, Einzelwerke zu bestimmten Zeiten vor begrenztem Publikum aufzuführen, Videos von ursprünglich live erlebtem Tanz zu zeigen, mit Inszenierungen verbundene Requisiten oder Ephemerer auszustellen –, durchdachte er seine Performances mit Blick auf das neue «Dispositiv» von Grund auf neu. Zu diesem Zweck rekonfigurierte er seine Arbeiten, um sie an drei Formen des Zeiterlebens anzupassen, die für bildende Kunst prägend sind: das stehende Bild wie bei einer Photographie oder einer Skulptur, die Schleife wie bei einem wiederholt betrachteten Kurzvideo und die

Erzählung, die im Kunstkontext am häufigsten als Langformat-Video begegnet, aber auch die insbesondere mit dem Theater verbundene Zeitform ist.

Besucher, die die Treppe in den zweigeschossigen Hauptraum der Fundació Antoni Tàpies hinabstiegen, sahen lediglich Gruppen von Menschen. Auf den ersten Blick liess sich schwer sagen, wer Teil der Ausstellung und wer Publikum war. Hatte man einmal die vier DarstellerInnen erkannt, die jeweils mittig vor einer Saalwand redeten, sich umherbewegten und sonderbare Posen einnahmen, gab es plötzlich hektische Bewegung, da drei von ihnen zu den Ausgängen huschten und wenige Augenblicke später wieder auftauchten, um neue Positionen einzunehmen.

Bei meinem ersten Besuch sah ich einen Tänzer der Wand zugewandt auf dem Boden liegen, eine Pose, die ich von *Self Unfinished* (1998) wiederkannte. Ein anderer Tänzer gestikulierte heftig wie ein Orchesterdirigent, ein Auszug aus *Le Sacre du Printemps* (2007), und ein dritter kam auf mich zu und erklärte mir, dass die Choreographie von Le Roy, die er gerade aufgeführt hatte, den Auftakt seiner eigenen «Retrospective» bilde. Er begann über seine erste Berührung mit Tanz zu sprechen: als er eine Nummer von einem Video der Backstreet Boys einstudierte, um seine Schwester zu beeindrucken. Während er gerade die kitschigen, vom Hip-Hop beeinflussten Tanzschritte der Boyband vorführte, entschuldigte er sich abrupt und rannte hinaus aus dem Raum, als einige neue Besucher die Treppe herunterkamen. Bald danach erschien ein weiterer Tänzer, um seine Geschichte zu erzählen.

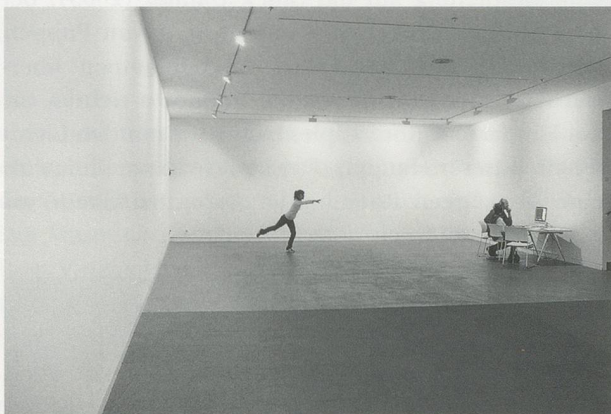
Inzwischen erging sich die vierte Tänzerin in einer langen ununterbrochenen Erzählung über ihren Werdegang als Tänzerin und dessen jeweilige Verflechtungen mit der Laufbahn von Le Roy. Ihr Auftritt war, wie der des dritten Tänzers, eine auf sie zugeschnittene Adaption von *Product of Circumstances* (1999), einem Vortrag / einer Performance von Le Roy, bei dem er über seinen Wechsel von einer beruflichen Laufbahn in Mikrobiologie zum Tanz berichtet und das Gesagte hin und wieder mit Choreographie illustriert. Sie war die Einzige, die nicht ständig «zurückgesetzt» wurde, immer wenn jemand Neuer den Raum betrat. Als die Tänzerin nach etwa zwanzig Minuten ihre Geschichte beendete, verliess auch sie

den Ausstellungsraum und ein anderer Tänzer nahm ihren Platz ein.

Wie aus dieser Darstellung ersichtlich, bot die Ausstellung keinen klaren Überblick über Le Roys Œuvre. Obwohl die Tänzer Titel und Entstehungsjahr der von ihnen dargebotenen Arbeiten ankündigten – allesamt Solotänze, die ursprünglich von Le Roy aufgeführt worden waren –, boten die Posen und Auszüge lediglich flüchtige Eindrücke.¹⁾ In dieser Hinsicht war der Titel der Ausstellung vielsagend, war diese doch eine «Retrospective» (man beachte

die Anführungszeichen) «by» statt «of» Xavier Le Roy, also von ihm geschaffen statt ihm gewidmet. Statt sich dem Konzept der Retrospektive pädagogisch zu nähern und eine umfassende chronologische Werkübersicht zu bieten, bediente der Choreograph sich ihrer als «Produktionsmodus», um ein neues Werk zu schaffen.

Zwei der Modalitäten, für die sich Le Roy entschieden hatte – das «Standbild» und die «Schleife» –, boten die Möglichkeit, uns etwas länger bei Bewegungen aufzuhalten, die, wenn im Bühnenformat



*“Retrospective” by Xavier Le Roy, 2012,
exhibition views / Ausstellungsansichten,
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.*



aufgeführt, im Augenblick ihrer Realisierung gleich wieder verschwinden würden. Die Reduktion auf eine begrenzte Zahl von Gesten kam der Choreographie jedoch nicht zugute. Die Pose aus *Self Unfinished* war etwa so überzeugend wie eine Werbeaufnahme, und beim Auszug aus *Sacre du Printemps* blieb das Wesen jenes Tanzes unerfasst. Bei der ursprünglichen Aufführung ertönten aus Lautsprechern unter den Sitzen des Publikums Aufnahmen von Strawinskis Musik und auf der Bühne ging Le Roy dann dazu über, die Zuschauer zu «dirigieren», als wären sie das Orchester. In der Fundació Antoni Tàpies summten die Tänzer jeweils selbst die Musik und die Auseinandersetzung mit dem Publikum ging verloren, da die Besucher ungehindert durch den Raum streifen konnten. Die originellste neue Idee war Le Roys Herangehensweise an das «narrative» Erleben der Zeit: das Aufsplittern von *Product of Circumstances* in eine Vielzahl von Solotänzen, ein Schritt, der an Jérôme Bels ständig neu besetzte – und mithin umbenannte und umgeschriebene – Biographien für Solotänzer-

Innen erinnert (aus *Véronique Doisneau* [2004] wird Isabel Torres [2005], die wiederum zu *Cédric Andrieux* [2009] wird). Die Ausstellung schien auch reichlich Anleihen bei Sehgal zu machen, nicht zuletzt in dem Teil, wo die Darsteller erneut in Erscheinung treten, um sich persönlich an jede Besuchergruppe zu wenden und über das Werk zu sprechen. Es sei allerdings daran erinnert, dass Le Roys Werk einen prägenden Einfluss auf Bel und Sehgal ausübte, weshalb wir mit «Retrospective» womöglich ein Wechselgespräch in Gang kommen sehen.

Eine Treppe tiefer gab es zwei weitere Räume. Einer war völlig dunkel bis auf einige lebensgrosse Puppen, die sich wie Marionetten bewegen liessen: eine Anspielung auf das Stück *Untitled* (2005), bei dem Le Roy ursprünglich an der Seite von Puppen tanzte und den Besuchern Taschenlampen überreicht wurden, um sie auf die Bühne zu richten (in der Fundació Antoni Tàpies hatten wir nur den Lichtschein unserer Handys). Der andere Raum diente als eine Art «Green Room» oder Aufenthaltsraum, wo



"Retrospective' by Xavier Le Roy," 2012,
exhibition views / Ausstellungsansichten,
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.



die Tänzer, wenn sie nicht oben auftraten, Videoaufnahmen von Le Roys Arbeiten studieren oder einfach herumlungern konnten; im weiteren Verlauf der Ausstellung probten sie dort auch eigene Werke. Die Museumsbesucher konnten sich hier ebenso Le Roys Videos ansehen oder sich mit den Tänzern unterhalten, die gerne über die Ausstellung wie über sich selbst sprachen.

Die Einbeziehung dieses Ortes der Reflexivität in die Ausstellung entsprach Le Roys früheren Bemühungen, das Bühnen-«Talkback» in die Aufführung selbst einzuarbeiten. So gilt das Frage-und-Antwort-

Segment am Schluss von *Product of Circumstances* als Teil des Werkes, während bei *low pieces* (2011) die Zuschauer noch vor Beginn des Tanzes ermutigt werden, Fragen zu stellen. Der Choreograph hatte zuvor bereits versucht, den einem Werk zugrunde liegenden Schaffensvorgang offenzulegen: Für die Arbeit *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999–2001) lud er zwanzig Künstler und Theoretiker zur Teilnahme an öffentlichen Veranstaltungen, die statt des fertigen Werkes das Gespräch zur Schau stellten.²⁾ Bei dem Stück *Production*, das er 2010 in Zusammenarbeit mit Mårten Spångberg für die Ausstellung «Move: Choreogra-



phing You» in der Londoner Hayward Gallery schuf, studierten Tänzer im Ausstellungsraum Werke ihrer Wahl ein und verwickelten Besucher, die den Raum betraten, in Zwiegespräche.

Le Roy erklärt, dass diese Hervorhebung des subjektiven Erlebens seiner Tänzer und die Einbeziehung von üblicherweise den Zuschauerblicken entzogenen Räumen «dafür sorgen, dass die Tänzer nicht auf die Aufführung reduziert werden».³⁾ Man könnte allerdings genauso sagen, dass damit alles auf die Aufführung reduziert wird. An die Stelle von Virtuosität tritt Persönlichkeit, an jene der körperlichen Arbeit des Tanzes eine affektbetonte Arbeit und auch in der traditionellen Oase hinter der Bühne sind die Tänzer immer noch zu sehen, ist ausgerechnet ihre Musse der genauen Prüfung unterworfen. Unterdessen werden aus den Zuschauern Gesprächspartner. «Wir erhalten Gelegenheit», so schreibt Laurence Rassel, der Direktor der Fundació Antoni Tàpies, «unmittelbar in die konkrete Ausformulierung eines Werkes durch dessen Schöpfer einzutreten.»⁴⁾ Die Publikumsinteraktion scheint tatsächlich eine Voraussetzung zu sein, wenn Museen Tanz «ausstellen». In der Londoner Ausstellung «Move» wurde auch ein von William Forsythe entworfenes Klettergerüst gezeigt, während Besucher der Whitney-Biennale sich durch Proben hindurchbewegen und einen Blick in einen Backstage-Raum mit Requisiten für Michelsons Stück und dem gelegentlichen Tänzer werfen konnten; sie konnten sich sogar zur Mitwirkung in Clarks Stück anmelden. Wenn Tanz in Ausstellungen neu verortet wird, erfindet er sich letztendlich neu als partizipatorische Kunst.

In einem Interview, das die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann 2002 mit ihm führte, nahm Le Roy auf Luc Boltanski und Eve Chiapello und deren Begriff eines «neuen Geistes des Kapitalismus» Bezug und es ist denkbar, dass er mit seiner Ausstellung erkunden wollte, auf welche Weise Arbeit in der heutigen Gesellschaft zu Spiel verwässert.⁵⁾ Obwohl die «Retrospective» offensichtlich dem Interesse Le Roys entsprang, die Grenzen des Tanzes auszuloten, deckte sie sich genau mit dem gegenwärtigen Bedürfnis von Museen, ihren Besuchern Erlebnisse zu bieten. Darstellende Kunst ist der neueste Grenzbe- reich, den es zu erobern gilt, und der gängigste Aus-

druck dieses Bemühens ist partizipatorische Kunst: eine effektive Methode, um eine Publikumsge- neration zu erreichen, die es gewohnt ist, in Unterhal- tung wie Kultur vernetzt zu sein.

Lässt es sich vermeiden, dass Tanz in diese Rich- tung gedrängt wird? Ein alternatives Vorgehen für die Zukunft bestünde vielleicht darin, dem Tanz entgegenzukommen und die Museumszeiten neu zu überdenken: In den Tanks der Tate Modern zum Bei- spiel zeigte De Keersmaecker ihr Stück eine Woche lang während der Öffnungszeiten des Museums und nicht für die ganze dreimonatige Dauer einer nor- malen Ausstellung. Bei der Ausstellung von Xavier Le Roy könnte man den Standpunkt vertreten, dass das Format den Inhalt in den Hintergrund drängte und die Spezifität seiner Arbeit abflachte zu einem Modell, das uns von Sehgal's Experimenten mit der Umsetzung von Tanz in bildende Kunst her vertraut ist.⁶⁾ Während sich dieser Trend der Ausstellung von choreographischen Arbeiten fortsetzt, werden zwei- fellos weitere Lösungen ausgelotet werden, die von den institutionellen Räumen optimal Gebrauch ma- chen und die Publikumszugänglichkeit maximieren, aber vielleicht müssen wir uns damit abfinden, dass Ausstellungen nicht das angemessene Format sind, um Tanz zu zeigen.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Die einzige Ausnahme ist *Giselle* (2001), ein von Eszter Sala- mon und Le Roy choreographiertes Solostück, das ursprünglich mit Salamon zur Aufführung kam.

2) Auf seiner Webseite beschreibt Le Roy die Ziele von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* eingehender: «Tun und reflektieren, auspro- bieren und präsentieren. Es gab keine Trennung mehr zwis- chen dem Objekt und dessen Kontext, zwischen Handlung, Recherche und Probe, zwischen Schaffung und öffentlicher Darbietung: Ziel war es, an all diesen Parametern gleichzeitig zu arbeiten». Siehe <http://www.xavierleroy.com> (Zugriff am 14. September 2012).

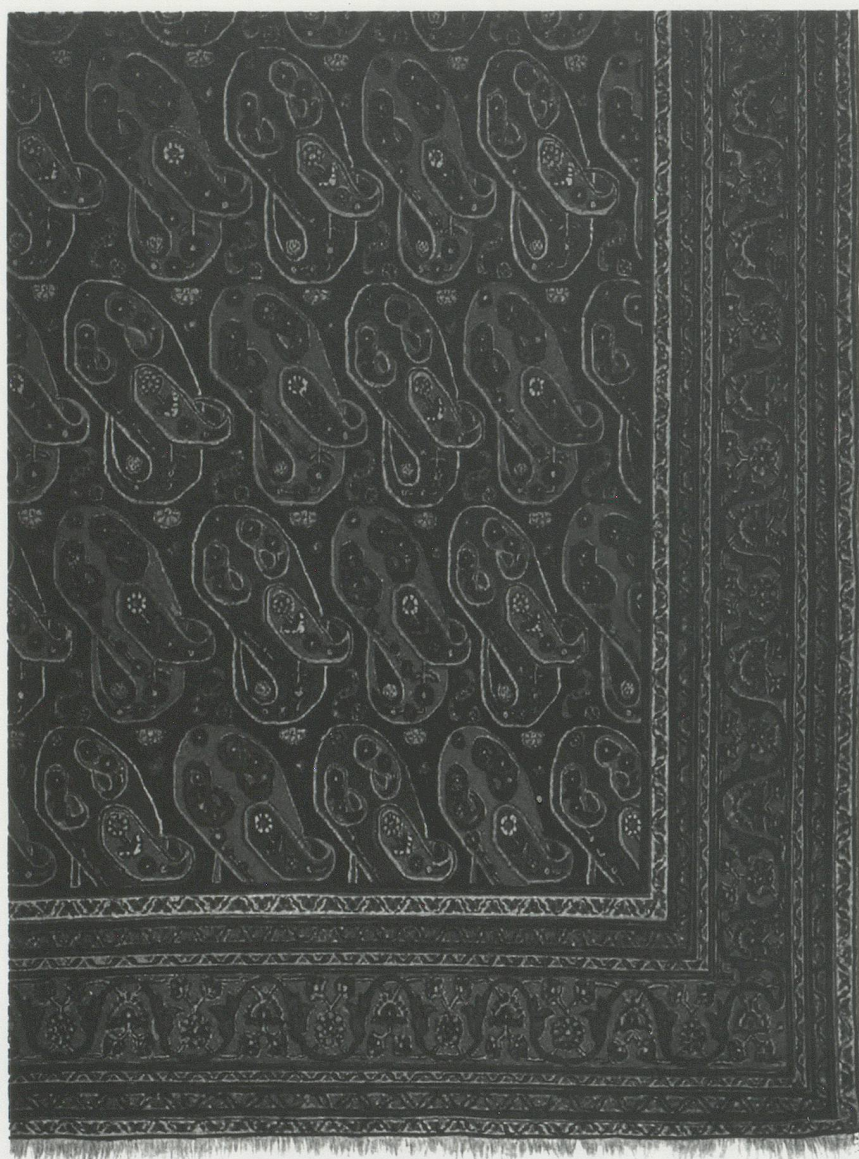
3) Xavier Le Roy, zit. in dem anlässlich der Ausstellung ««Retrospective» by Xavier Le Roy» erschienenen Heft; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2012, S. 23.

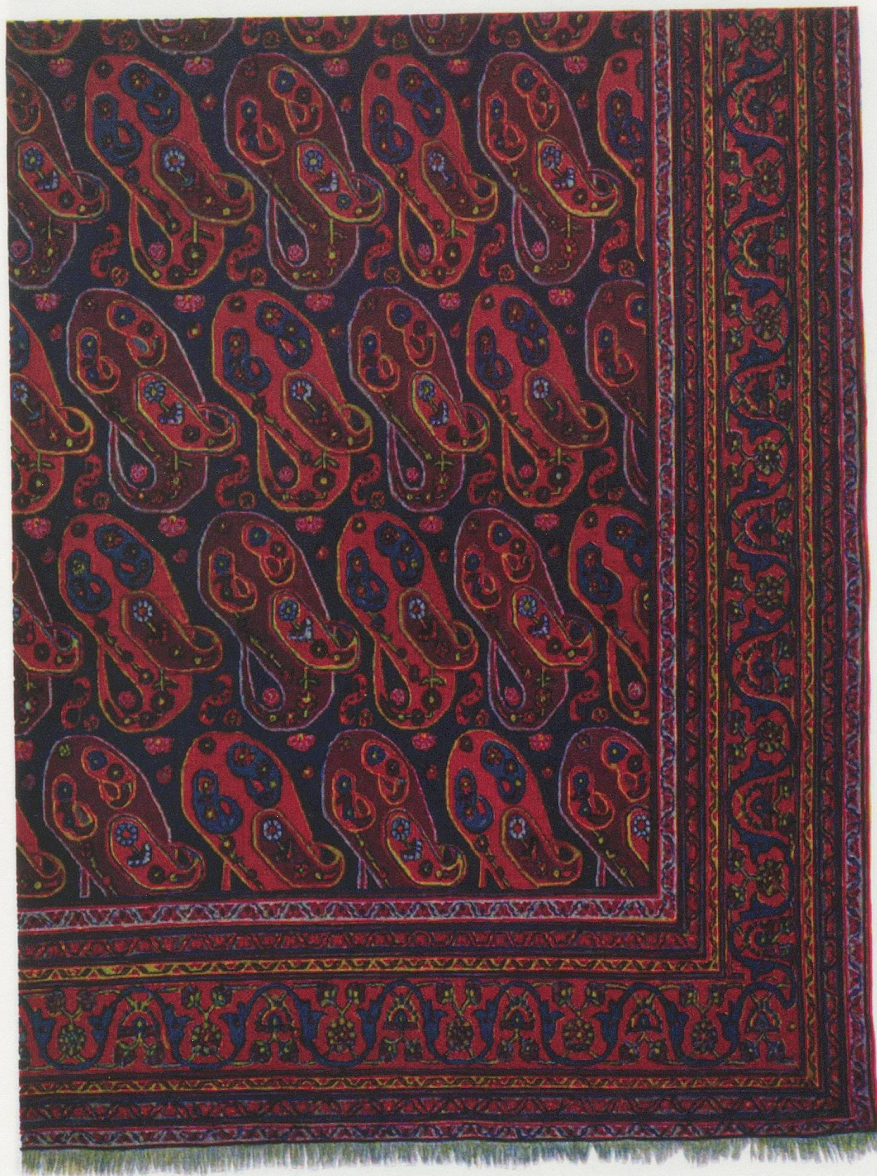
4) Laurence Rassel, zit. in dem anlässlich der Ausstellung ««Retrospective» by Xavier Le Roy» erschienenen Heft, S. 14.

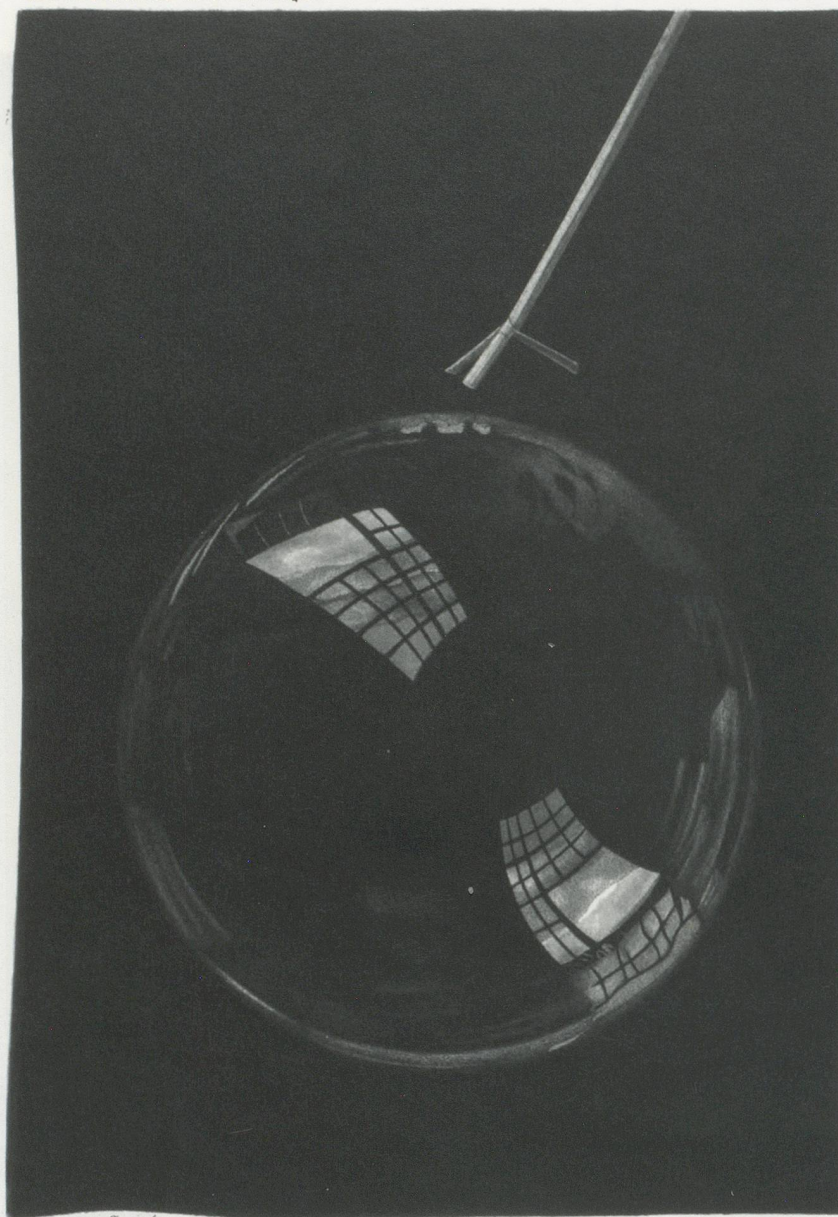
5) Das Interview ist wiedergegeben auf Le Roys Webseite, <http://www.xavierleroy.com> (Zugriff am 22. September 2012).

6) Dorothea von Hantelmanns Beschreibung von Sehgal's Bezugs- system (in *How to Do Things with Art*, JRP Ringier und Les Presses du Réel, Zürich und Dijon 2010, S. 158) wird von Rassel in der Broschüre zur ««Retrospective» by Xavier Le Roy» zitiert, S. 4.









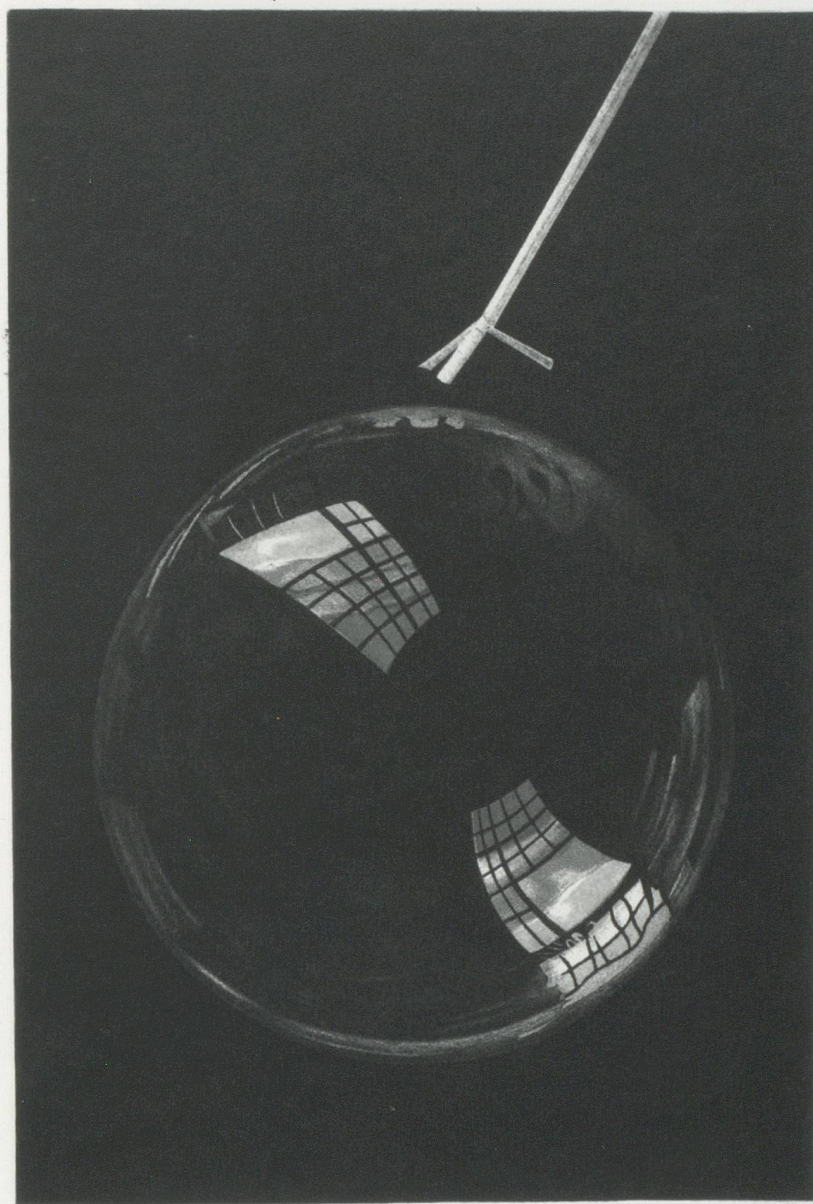
Blaise Desgoffe pin.

A. H. Dugon sc.

LA BULLE DE SAVON

Phénomènes d'interférence

ANNEAUX COLORÉS DANS LES LAMES MINCES



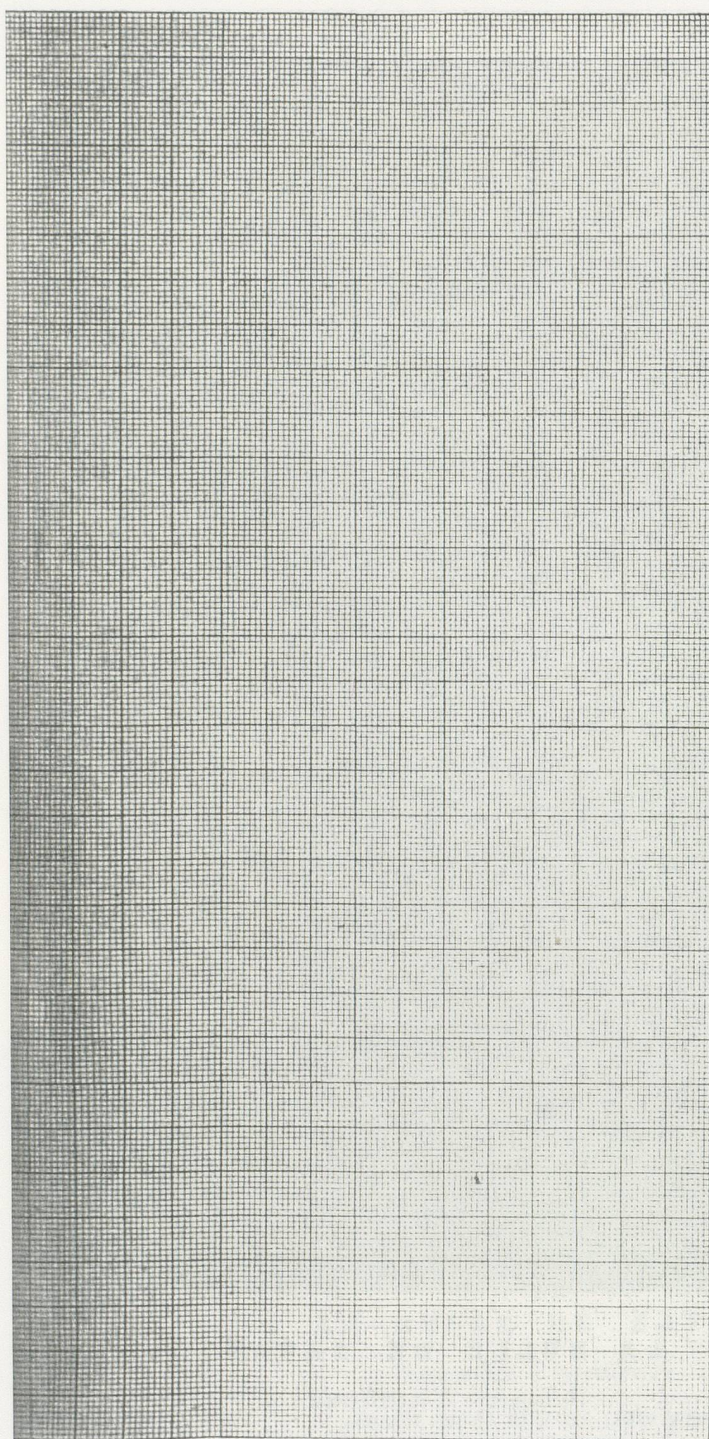
Blaise Desgoffe pinx.

A. B. Dyonet sc.

LA BULLE DE SAVON

Phénomènes d'interférence

ANNEAUX COLORES DANS LES LAMES MINCES



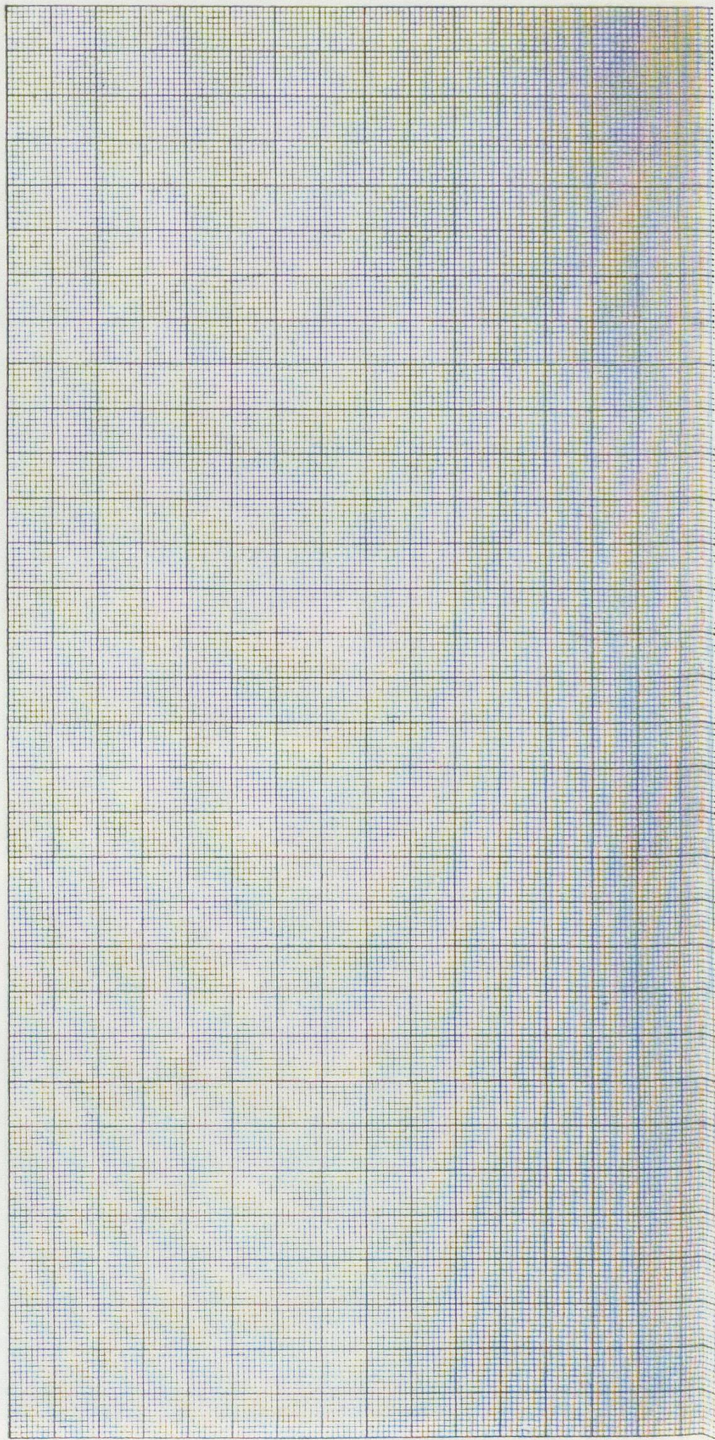


Fig.

Digitized by Google



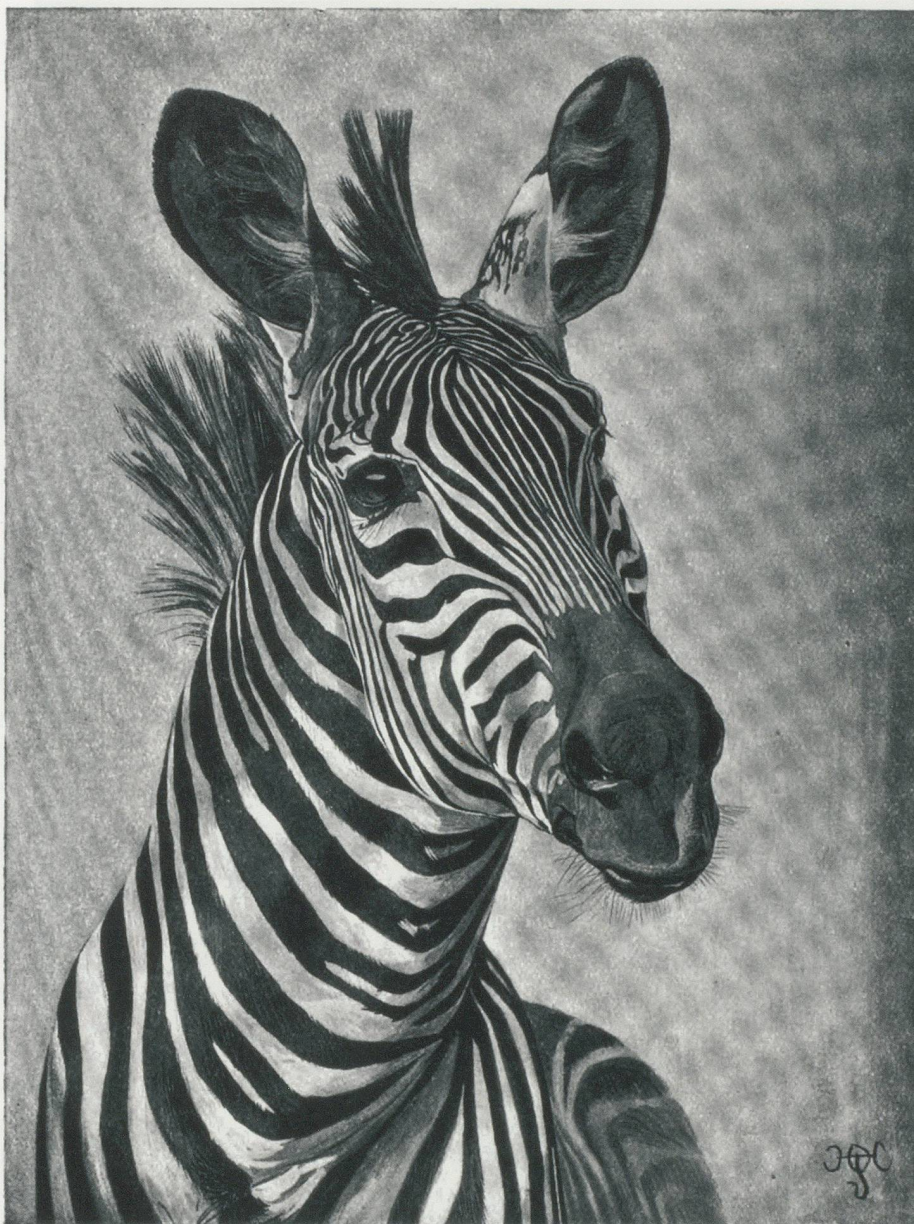
An example of the Zander process.
Reproduced from blocks kindly lent by the Norwich Trade Press.



An example of the Zander process.
Reproduced from blocks kindly lent by the Norwich Trade Press.



THE CENTRAL AFRICAN ZEBRA



THE CENTRAL AFRICAN ZEBRA



3 2044 102 823 598

Google