

lyon

Anna Halprin À l'origine de la performance

Musée d'art contemporain
8 mars - 14 mai 2006

À l'origine de la performance, voilà un titre particulièrement ambitieux choisi par la commissaire Jacqueline Caux, qui définit l'enjeu de l'exposition rétrospective consacrée à Anna Halprin : à savoir donner une place historique à cette chorégraphe américaine peu connue du grand public, mais dont l'importance sur les recherches artistiques depuis les années 1950 jusqu'à la danse plasticienne des années 1990-2000 apparaît déterminante. Soit Anna Halprin comme centre nerveux de démarches et de pratiques artistiques d'avant-garde, ou le fil historique entre le Bauhaus de Walter Gropius et Laszlo Moholy-Nagy rencontrés dans les années 1940 à Chicago, les entrées dans le son de La Monte Young et la post modern dance 1960-70 de Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown...

«L'origine de la performance» serait donc localisée sur la côte Ouest, en Californie, à San Francisco, précisément à Kentfield, où vit Anna Halprin, depuis 1945, mariée à un architecte paysager qui lui construit son premier plateau de danse en plein air, véritable «centre d'arts» au croisement des artistes de toutes les disciplines.

Je me souviens avoir lu que Tom Marioni – alias Allan Fish, artiste performer, créateur en 1970 du MOCA (Museum of Conceptual Art) en Californie – définissait l'art performance-new-yorkais comme «happening multimedia où le théâtre, la danse et les arts visuels se mêlent» et l'action californienne comme «l'activité d'un artiste en train de travailler, en train d'effectuer une recherche à partir de la manipulation des matériaux qui inclut la durée». Quelle que soit la valeur polémique de l'énoncé qui distingue énergie pluridisciplinaire et activité qui travaille la durée, la piste offerte se révèle particulièrement stimulante pour évaluer le cas Anna Halprin. On peut certes choisir de mettre l'accent sur la dimension collective d'un travail sous influence du Bauhaus, puisque la chorégraphe ne cessera de croiser les arts, nommant les compositeurs La Monte Young et Terry Riley co-directeurs de sa structure San Francisco Dancers' workshop, créant des danses photographiées avec l'artiste Eo Stubbefield à la fin de années 1990 ; mais il me semble que c'est bien autour de la notion de durée que s'articulent l'activité et les



Anna Halprin. «Seasons», 2003
(Ph. DR)

actions chorégraphiques d'Anna Halprin susceptibles de stimuler par exemple les nouvelles temporalités musicales d'un La Monte Young sur son chemin de la «musique éternelle».

Déplacer la danse

Car poser une chorégraphe «à l'origine de la performance» revient à identifier cette origine avec une pratique «durable» de la danse, une danse qu'Anna Halprin a choisi de déplacer : en quittant le studio d'abord pour une pratique de plein air dès son installation à Kentfield, en s'écartant des institutions et du public pour se consacrer à ses recherches de praticienne, et en contournant les théâtres pour improviser dans les rues, chantiers, parkings, en baskets ou perchée sur des hauts talons pour une première danse urbaine à l'épreuve du réel. Chorégraphe américaine, Anna Halprin l'est certainement dans son souci *new frontier* de traverser le miroir qu'elle refuse d'installer dans son studio de danse ouvert sur un plateau construit dans la nature, et, de fait, de repousser limites topographiques et géographiques : sortir du studio, gagner la rue jusque dans ses dimensions politiques en défilant sous d'intrigantes pancartes blanches (*Blank March Protest*, 1970), expérimenter la verticalité en s'approprier les poutrelles d'un hangar en construction (*Airport Hanger*, 1957), puis inventer des danses nues suspendues dans des cocons de voiles accrochés à des arbres (*Season*, 2003).

Ces déplacements physiques ne sont pas des mouvements d'annexion, mais des ouvertures maximales du mouvement au réel, dans une expérience sensible et réactive. L'objectif : se détacher des codes chorétypiques, ce qui fait dire à la chorégraphe Simone Forti (peintre lors de sa rencontre avec celle qui deviendra son professeur) : «Nous nous sentions beaucoup plus proches de ce que faisait Wellem de Kooning, plus proche du Bauhaus, des photographies de Muybridge, puis de La Monte Young et de Terry Riley. Nous savions que notre grand-père était Marcel Duchamp et que nous avions des liens avec Dada. Nous nous situions dans cette famille-là.» («Conversation avec Simone Forti» par Jacqueline Caux, extrait du catalogue de l'exposition).

Danse comportementale

Aussi, la danse activée par Anna Halprin se tient à l'écart des modes de composition et de représentation traditionnels. D'abord se libérer de toute prédestination : «Nous utilisons des objets, des accessoires, nous utilisons l'espace de façon déterministe, j'ai voulu isoler ces éléments, travailler avec un système où tout cela pourrait se libérer de la relation de cause à effet.» Ce qui suppose d'en passer par un travail sur le corps hors de tout déterminisme biologique afin de se focaliser sur les processus de réalisation du mouvement : «Nous isolions le corps comme instrument de

manière anatomique et objective. Nous improvisions avec la rotation, la flexion ou tout autre structure anatomique ou tout autre structure anatomique et objective. Nous commençons à travailler en nous demandant comment articuler cette partie du corps ou comment l'isoler d'une autre, quelle est l'efficience de ce mouvement, est-il naturel ou habituel?» (Yvonne Rainer interviews Anna Halprin), in *Nouvelles de danse*, 1998). L'écriture chorégraphique bascule alors avec la mise en place en 1957 des «Task oriented movements» : tâches à accomplir, actions dérivées du quotidien soutenus par un système de contraintes. Les enjeux : échapper à ses réflexes de mouvements, inventer un geste direct sans passer par l'analyse, hors de toute partition préétablie ; substituer le temps réel de l'accomplissement de la tâche à l'illusionsnisme de la représentation. C'est là, dans cette inscription de la durée, dans la surexposition du processus que se joue l'origine chorégraphique de la performance, qui sera bientôt au cœur des pratiques de la Judson Church, comme à l'origine de la musique répétitive que Terry Riley compose à partir de boucles de bandes magnétiques pour *The Four Legged Stool* – solo de 1962 qui consistait à déplacer 40 bouteilles de vin en quarante minutes tout en explorant l'espace du théâtre (corridor, hall d'entrée, jusqu'au garage) et en tournant autour des spectateurs – ou de l'entrée de La Monte Young dans le son et «à partir de là regarder le monde extérieur».

"At the origin of performance" is the ambitious title chosen by curator Jacqueline Caux to define the point of the retrospective she has devoted to Anna Halprin; namely, to establish the historical importance of this American choreographer who, though certainly no household name, was a decisive influence on dance, from her work of the 1950s all the way to the new dance of the late 20th century.

Here, then, is Halprin as nerve center of avant-garde approaches and practices, the historical link between the Bauhaus of Walter Gropius and Laszlo Moholy-Nagy, whom she met in the 1940s in Chicago, the sound work of La Monte Young, and the postmodern dance of 1960-70 by Simone Forti, Yvonne Rainer and Trisha Brown. On this view, performance originated on the West Coast: in California, in San Francisco—and, to be precise, in Kentfield, home of Anna Halprin since 1945, the place her landscape architect husband built her first open-air dance studio, a genuine "art center" and meeting place for artists and disciplines. I can remember reading that Tom Marioni—alias Allan Fish, the artist and performer, who in 1970 set up California's Museum of Conceptual Art—defined New York performance art as a "multimedia happening in which theater, dance and the visual arts blend" and the Californian *action* as "the activity of the artist in the process of working, engaged in exploration based on work with materials that include duration."

Whatever the polemical value of a statement that distinguishes between multidisciplinary energy and activity engaged with duration, this view of things is particularly stimulating in the case of Anna Halprin. One could legitimately choose to stress the collective dimension of her Bauhaus-influenced work, for she was constantly mixing the arts, and made the composers La Monte Young and Terry Riley codirectors of her San Francisco Dancers' workshop, and created the dances photographed for her by the artist Eeo Stubbefeld at the end of the 1990s; but it would seem that it was the notion of duration, as the central point around which Halprin's choreographic were articulated, that was the most stimulating influence on the new musical temporalities of someone like La Monte Young in his quest for "eternal music."

Displacing Dance

For to place a choreographer "at the origins of performance" is to identify that origin with a "durable" practice of dance, a dance that Halprin chose to displace; first, by leaving the studio in favor of open-air work as soon as she had her setup in Kentfield, then by moving away from institutions and public performances to concentrate on practical research, and by shunning the theater in favor of improvisation in the street, on building sites, in parking lots, in sneakers or on high heels, thus developing the first form of urban dance that directly confronted the real. Halprin was very much an American choreographer, what with the "new frontier" spirit that made her work without a mirror in a dance studio that was open onto a stage built out in the open air, and shift topographical and geographical limits. Halprin's desire to be out of the studio and in the street even embraced political dimensions with her intriguing empty placards (*Blank March Protest*, 1970). She experimented with verticality by appropriating the beams of a hangar under construction (*Airport Hangar*, 1957) and invented naked dances suspended in cocoons of fabric hanging from trees (*Season*, 2003). These physical movements were not about annexation but about maximizing openness to the move-

ment of the real, in a sensorial, reactive experience. The objective was to get away from "choreotypic" codes, which prompted this observation from choreographer Simone Forti, who was a painter until she became Halprin's student: "We felt much closer to what William de Kooning was doing, closer to the Bauhaus, to Muybridge's photographs, and then to La Monte Young and Terry Riley. We knew that our grandfather was Marcel Duchamp and that we had links to Dada. That was our family." (from Jacqueline Caux's "Conversation avec Simone Forti" in the exhibition catalogue).

Behavioral Dance

Thus the dance initiated by Halprin stood apart from traditional modes of composition and representation. First thing: to be free of all pre-determination: "We used objects, accessories, we used space in a deterministic way. I wanted to isolate these elements, work with a system in which all those things could be freed of the cause-effect relation." This implied working on the body, forgetting biological determinism and focusing on the process of effecting the movement. "We isolated the body as an instrument in an anatomical, objective way. We started working, wondering how to articulate this part of the body and how to isolate another, what the effectiveness of this movement was,

if it was natural or habitual?" ("Yvonne Rainer interviews Anna Halprin," *Nouvelles de danse*, 1998). Halprin's choreographic writing changed abruptly in 1957 with the inception of "task-oriented movements." These were actions derived from everyday life and sustained by a system of constraints. The objective: to get away from reflex movements, to invent direct gesture without bringing in analysis, outside any kind of pre-established script; to substitute the real time of the task's enactment for the illusionism of representation. It was here, in duration, in the foregrounding of process, that we find the choreographic origin of performance, which would soon be at the heart of the Judson Church experiments. It was also the source of the repetitive music that Terry Riley composed using tape loops for *The Four Legged Stool*—the 1962 solo that consisted in moving 40 bottles of wine in forty minutes while exploring the space of the theater (corridor, lobby, even the garage)—and moving in amongst the spectators—and what brought La Monte Young to sound, going "from there to look at the outside world."

Sculptural Dance

What makes Caux's project valuable is that it looks beyond specifically historical concerns to rehabilitate Halprin the *éminence*



Anna Halprin. «On a Slant». 1950. Anna Halprin, A.A. Leath, Jenny Hunter (Ph. DR)



Alain Buffard. «INTime/EXTime». 1999
(Ph. M. Domage)

Danse plasticienne

La pertinence du projet de Jacqueline Caux est qu'il dépasse le souci proprement historique de réhabiliter la figure souterraine d'Anna Halprin. Car c'est tout un pan de la danse contemporaine européenne des années 1990-2000 qu'elle éclaire de son propos, une danse d'actions que j'appellerai plasticienne, où se sont côtoyés La Ribot, Vera Mantero, Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Joao Fiadeiro, Christine de Smedt... jusqu'à la Brésilienne Marcella Levi... L'intervention du chorégraphe français Alain Buffard dans l'exposition, via son film *My lunch avec Anna*, signe ce lien, si on se souvient des circonstances qui l'ont ramené à la danse qu'il avait abandonnée en 1990, lassé de ne plus comprendre le sens des mouvements qu'on lui demandait d'interpréter : loin de spectacles d'auteur des années 1980, Alain Buffard se ressource auprès de l'œuvre conceptuelle/corporelle 1960-70 des précurseurs américains Robert Morris, Chris Burden, Bruce Nauman, rencontre Yvonne Rainer, figure de la post modern dance, puis remonte jusqu'à Anna Halprin, comme un retour à l'origine. Fort de ces enseignements, il

revient en 1998 avec un solo dont le titre *Good Boy* cite une œuvre de Bruce Nauman, puis enchaîne avec *INTime/EXTime* et *MORE et encore* où il rejoue dans un mouvement appropriacioniste une performance de Vito Acconci, avant de participer en 2004 au remontage au Centre Pompidou de *Parades and Changes* d'Anna Halprin, créée en 1965 et immédiatement interdite pendant plus de vingt ans aux États-Unis pour cause officielle de nudité. Il semble bien que ce soit moins les corps nus qui aient choqué les spectateurs que la difficulté de reconnaître une composition chorégraphique dans les tâches effectuées : la police verbalisa au motif de «comportement indécent». Or, cette amende fonctionne comme le meilleur des commentaires critiques : Anna Halprin avait créé une danse comportementale déroulant un temps opérationnel, celui de l'expérience qui inscrit nos actions nues dans le monde.

Exposer la danse ?

La rétrospective scénographiée par Jacqueline Caux s'articulera bien sûr autour de cette notion centrale, sans oublier les autres aspects du travail : la relation aux corps malades, les

grise and shed light on a whole lot of European dance from the 1990s and since. This dance, which I would call sculptural, or plasticienne, was centered on actions, and was expounded by people like La Ribot, Vera Mantero, Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Joao Fiadeiro, Christine de Smedt and the Brazilian Marcella Levi. The contribution to this show by French choreographer Alain Buffard, with his film *My Lunch avec Anna*, underscores this connection. Buffard, we may remember, gave up dance in 1990. He was fed up with not understanding the movements he was being asked to perform. Far from the *auteur* dance of the 1980s, he revived his enthusiasm with the conceptual/corporeal work of the 1960s and 70s by American performers such as Robert Morris, Chris Burden and Bruce Nauman. He met Yvonne Rainer, a major figure in postmodern dance, and went all the way back to Ann Halprin, as if to the point of origin. With all he had learnt, he came back to dance in 1998 with a solo, *Good Boy*, named after a work by Bruce Nauman, then continued with

Intime/EXTime and *MORE et encore*, in which he appropriated and replayed a performance by Vito Acconci, then took part in the revival of Halprin's *Parades and Changes* at the Pompidou Center in 2004. Halprin premiered that piece in 1965 but it was immediately banned in the U.S., and remained so for twenty years, because it involved nudity. Apparently, what shocked spectators was not so much the bodies as their difficulty in recognizing the tasks performed as choreography. The police had the show down for "indecent behavior." This hit the nail as effectively as the best critical commentary: Halprin had created behavioral dance that deployed an operational time, the time of the experience that inscribes our naked actions in the world.

Exhibiting Dance?

The retrospective designed by Jacqueline Caux will of course be articulated around this central notion, not forgetting the other aspect of Halprin's work: the interest in the sick body, the environmental dances in a natural milieu. That leaves the inevitable question: films and archive photos, documentaries, La Monte Young sound pieces—is this an adequate substitute for the choreographer's *body*? Paradoxically, though, to ask this question is to go against the spirit of dance by limiting it to a fetishization of the live body. And it would also be to go against Anna Halprin who, in 2003, created improvisations for the camera of Andy Abraham Wilson (*Returning Home*) and painted her naked body, covered it with dead leaves and rolled in the ocean in a cocoon of fabric for a series of photographed solos entitled *Still Dance* (1997-2000). This is "still" dance, because dance here does not disappear into the medium that follow it so closely. Photography and film are Halprin's ultimate choreographic displacements, just as Gina Pane intended her performances for the camera. Exhibiting choreography is certainly no dead end. Here it is a critical commentary on the obviously plastic qualities of her work. Anyone who sees the baroque quality of the naked bodies draped in a fountain of bits of paper (*Parades and Changes*), or the evocations of descents from the cross, Piètas and entombments in the most recent works, will know what I mean.

Laurent Goumarre
Translation, C. Penwarden