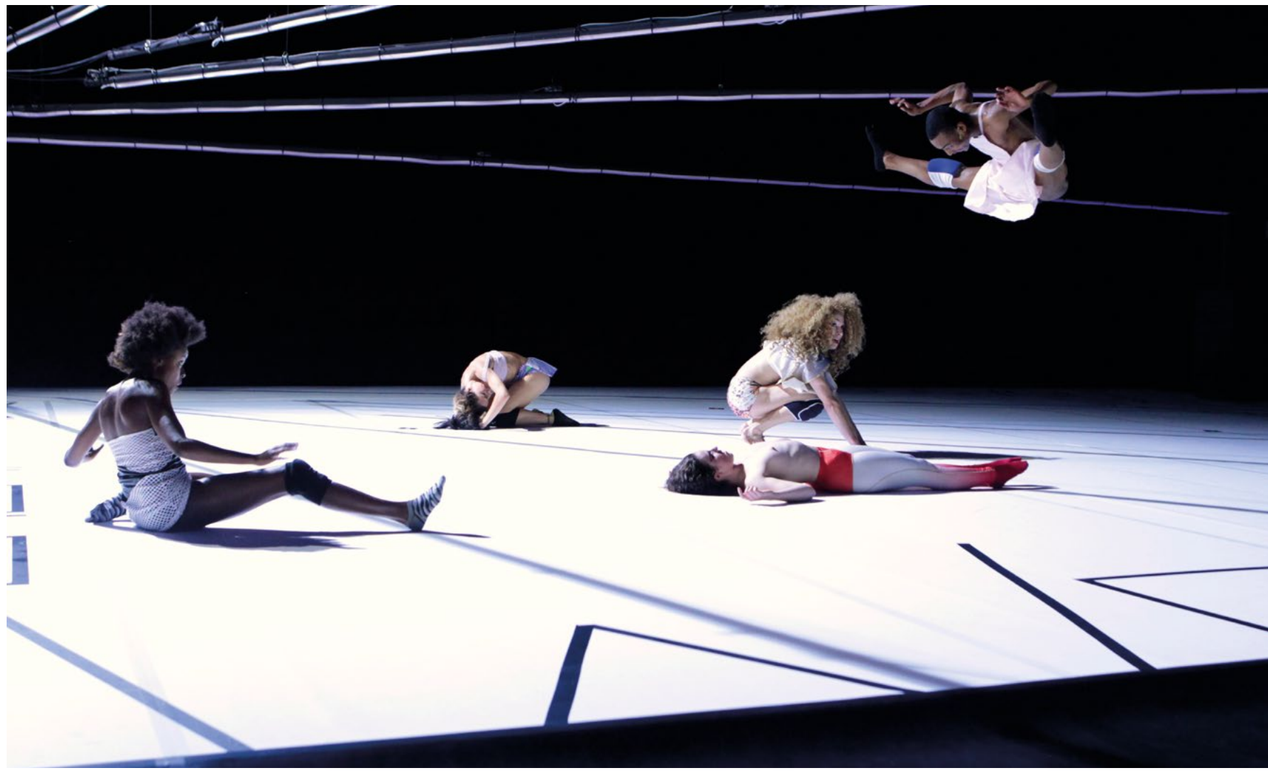
Altered natives say yes to another excess—TWERK, 2012. Courtesy: Vlovajob Pru. Photo: Emile Zeizig

Above and below - *Altered natives say yes to another excess—TWERK,* 2012. Courtesy: Vlovajob Pru. Photo: Jean-Marie Legros



EMOTIONAL AESTHETICS

BY KATHY NOBLE

Cecilia Bengolea and François Chaignaud have been performing together for more than a decade. Their work combines forms as varied as modern dance, ballet, and nontheatrical approaches coming mainly from underground club scenes such as jungle, dubstep, reggae, house, and voguing.

KATHY NOBLE
How did you meet each other?

CECILIA BENGOLEA
In 2004 we met at a prostitutes' manifestation in Pigalle, Paris. I was working on strip tease as a form of research into erotic dance, and François felt that dancers and prostitutes had things in common in terms of working with our bodily fluids, pleasures, pain, and limits. We started activating sex workers' rights in Paris, singing "Vous couchez avec nous, vous votez contre nous" ("You fuck with us, you vote against us").

FRANÇOIS CHAIGNAUD
We were finishing our studies. I was involved in a project with the choreographer Boris Charmatz and writing my master's degree thesis about feminism and trade-unionism history. Like many young gay boys, I was also sometimes being paid for sex with men. These different experiences, combined with intense intimate and political questions, were very overwhelming, and had to be incorporated into my dance practice. This is how Cecilia and I found each other. She was also dealing with the sex work problematic. She was living in a squat where we would meet and start practicing dancing with dildos. It was an artistic, political, and personal process. I remember that it was very clear to me that I had to go through this process with Cecilia.

KN
How do you go about making a work together?

CB
We talk about our own interests, and it often happens that the other one is also interested in what we bring to the studio. Is easy— unconscious, maybe. We don't try to rationalize a method of working. But it is not a chaos or a mess; we talk and then dance at different times. I feel very lucky to have this friend, François, an artist who I respect and admire, and with whom I feel able to share work and dialogue with no exclusivity. We meet after long periods of research on our own, and our eagerness to affect each other with our individual experiences is inestimable to me.

FC
We have worked together for twelve years now, and we both have grown in this time, together and individually. And the way ideas, movements, fears, and desires circulate between us has continually evolved. I don't think we have a protocol of working together. That is what makes it difficult but also precious—because it is not institutionalized. Our social, geographic, and cultural backgrounds, our personalities, our qualities, and our dance educations are very different. Of course we have strong common interests, but also very personal ones. At first I felt a risk of being trapped in this "duet" signature , as the art and dance fields are rather fast to market individuals and practices. But I now feel that this long-term relationship is unique and extremely precious. Our dialogue is beyond the temporality of a "project," and therefore carries more depth, unsaid histories and layers.

KN
You are often described as using clubs and discos as a place of inspiration that you then turn into a form of artistic practice. What does it mean to you to draw from languages of dance that have evolved through music and certain communities, and in a sense formalize them by placing them in a theatrical or art setting?

CB
In Argentina I studied anthropological dance, following the Eugenio Barba's discipline in Buenos Aires, and with Guillermo Angelelli, from the Odin Theatre. Since then, I've always looked at communities and their dancers: ancient, primitive, modern, post-enlightenment. I feel a culture by making and inhabiting their gestures, rhythms, and the breath they use. We bring it on stage because we need to share the spirit of specific cultures.

FC
I don't think "we" have turned club dancing into an artistic practice. Club, street, and nontheatrical dances are art forms. And people who invent and practice them are artists. They invent rules, shapes, rhythms that allow them to talk about themselves and the world, to speak to the world. Although I believe there is segregation and unequal treatment of different art forms. However, inviting these histories onto the theatrical stage does not suddenly transform them into art, as they are already art.

Cecilia introduced me to dancehall choreographers and dancers. The reason they are so fascinating is that as artists themselves they play with everything—their culture, their history, their stories, rhythms, words—to create a coherent and yet constantly evolving aesthetic. I also recently listened to several French rappers from different cities. Most of the recordings are self-produced. And the way they reflect their environment in their art is exemplary to me. The formalized theatrical or art setting you are talking about manifests another type of reality, another relation to power, to dominant forms of power: state power, economic power, et cetera. But I don't think they are intrinsically more "artistic" than the club-street-non theatrical practices. I would even argue the contrary.

KN
I totally agree. But these hierarchies are made manifest by the systems of institutions and the decisions they make about what to show, what cultural histories to prioritize. So, in a way, your approach to these art forms feels like an act of desire or love, and of wanting to inhabit different cultures, or bodies, rather than a form of critique.

CB
Exactly. François and I don't feel comfortable with ironic art and meta language to critique the practice. It feels vain to us. A friend once said we are a sort of "naif savant" artists. It made me laugh, but perhaps he is right. Being thrilled by simplicity and dance is a sort of naïveté. For me it is important, in this moment of speculation in art.

FC
Sure, the initial affect has to be desire, especially in the institutionalized art field. For now our point has never been critique. But in regards to dancehall, I feel that the geopolitical, social, racial, and gender dynamics deeply frame and shape the practice. And that those issues are critical and complex and can be looked at from many, sometimes contradictory, perspectives. Our work can't be blind: those issues also shape who we are, what we can

Top - François Chaignaud and Jérôme Marin, *Sous l'ombrelle*, 2011. Courtesy: Rémi Angeli. Photo: Rémi Angeli
Bottom - François Chaignaud, *Dumy Moyi*, 2013. Courtesy: Rémi Angeli. Photo: Rémi Angeli

do, what we can dream. Even if our work welcomes unconscious decisions, arbitrary choices, and love, I want it to be also echoing all those questions.

The recent political awakening in France—*Nuit debout* and new forms of demonstrations, where coalitions of students, artists, workers, and retired people outside of any union or political party came together to protest against labor reforms—made me want to be more and more aware. If our art is just entertaining a small part of the world and makes sure not to question, change, the world . . . well, why not, but. . .

KN Your recent work *TWERK* seems a kind of pastiche of different forms of club dance and also styles, that on one hand is a celebration, but also at some points verges on the ridiculous. In a way, you take vogueing, twerking, dancehall, alongside more classical forms like ballet, as kind of readymade and edit them together, a little like a film maker using found footage. How did you go about making this?

CB We invited Alex Mugler, a voguing star from New York, Elisa Yvelin, a modern shamanic dancer, and Ana Pi, a Brazilian religious dancer, and we created a nomadic dance school. We travelled to learn in Morocco, New York, London, Armentières, Belfort, Jamaica, and Toulouse. In this school we tried to colonize each other. Each day there was a different teacher from the group, also a different mother who cooked and decided what time we would rehearse or not. We also played master and slave, telling each other what to do. We tried to break down the structures of power. Elisa taught us some techniques to stop eating to renew thoughts, but still dance.

KN What did you want to achieve by combining these different languages of dance?

FC I hope we don't pastiche or copy-paste signs! I have huge respect and admiration for artists from the different dance forms you have named. For *TWERK*, I remember one of our intentions was to entirely trust the dance. We did practice a lot of dance styles in the studio—ballet, modern—and also outside, with house, krump, and hip-hop practices in more intensive camps and in clubs. Our bodies digested the different moves, and we looked for a structure that would allow all of us to express something personal while also navigating the different histories. I think those different dances are like sisters that the world has torn apart. I feel that *TWERK* let us experience the sisterhood of those dances, and how they can communicate despite the fact that history has supported some and marginalized others.

CB We are proud that our bodies don't discriminate any dance aesthetics or any ethnicity. We love to embrace all dances as a peaceful ritual. And to compose a contradictive body that may seem cubistic by its different directions, rhythms, and angles.

KN I am interested in your relationship to the music scenes that these different forms of dance arise from. As in a sense of what comes first, the music or the dance? As tone, pace, texture, and melody of music of course inspires untrained bodies to move in certain ways. But also, within different clubbing and dance scenes, languages of movement and dance are developed and are readily performed, which in turn feeds back into the music that is made.

CB For me the music comes first. I may sound old school, but I can't dance free from music as Merce Cunningham did. But I love all music and imagine that the dancer is another melody inside the music. When I was a child I imagined different choreographies: my mother played Bach in the car during long journeys and in my mind I could see ballerinas on the high way, performing *deboule* and *jêté* all the way from Buenos Aires to the country side. I think I have been moved by music for a very long time.

FC I have been trained in conservatories in France. This academic education taught me to have a sense and understanding of music and rhythm, and to free dance from music. Therefore, I still feel that I am interested in both: very tight connection dance-music and more abstract options. My dream is actually to create performances where the same persons dance and sing with the same level of expression and exigency. This of course leads to other cultural and historical references, far away from dancehall and grime. But it continues this centuries-old dialogue between dance and music (and singing). This is another sisterhood.

KN *TWERK* relates specifically to the grime scene; you worked with DJs Elijah and Skilliam of the London label Butterz. And Dub Love to Jamaican histories of reggae, ska, et cetera. How did you collaborate with the musicians on making the work?

CB We invited the DJs to our rehearsals in Belfort, Ny, and Lyon to play during our research. For them it was intense. They are used to playing two hours in a set. With us in rehearsal they would play six hours per day. I guess perhaps they were also transformed by this practice, in the same way we were.

KN The work *Sylphides* is a dark work that positions the participants as both objects and performers. Four bodies lie on the stage in black latex body bags with the air sucked out via a vacuum, breathing through tubes, as grotesque living sculptures. Could you describe how you conceived this work?

CB We thought about putting ourselves inside the latex bags in order to meditate. We had just come out of dance school and were intimidated by the influence our teachers had had on us. We didn't want to reproduce what we had learned at school in a dance show. That idea horrified us to the point of paralyzing us inside the latex bags. It was a spiritual retreat. We were very serious about staying inside as long as possible without coming out, sometimes up to four hours. To make a dance death ritual. And when we came out, we were supposed to be reborn and to have a new imagination about and relationship to dance, reformed from our past life at the dance school.

FC *Sylphides* is our second piece together. It came after *Paquerette*, which explored the sexual potential of our bodies and how they can be penetrated: how one can dance and express shapes and emotions with the body without denying its "penetrability." Meanwhile, I saw those latex envelopes on some online profile on a gay website. The image was fascinating, and it awoke a strong dance desire.

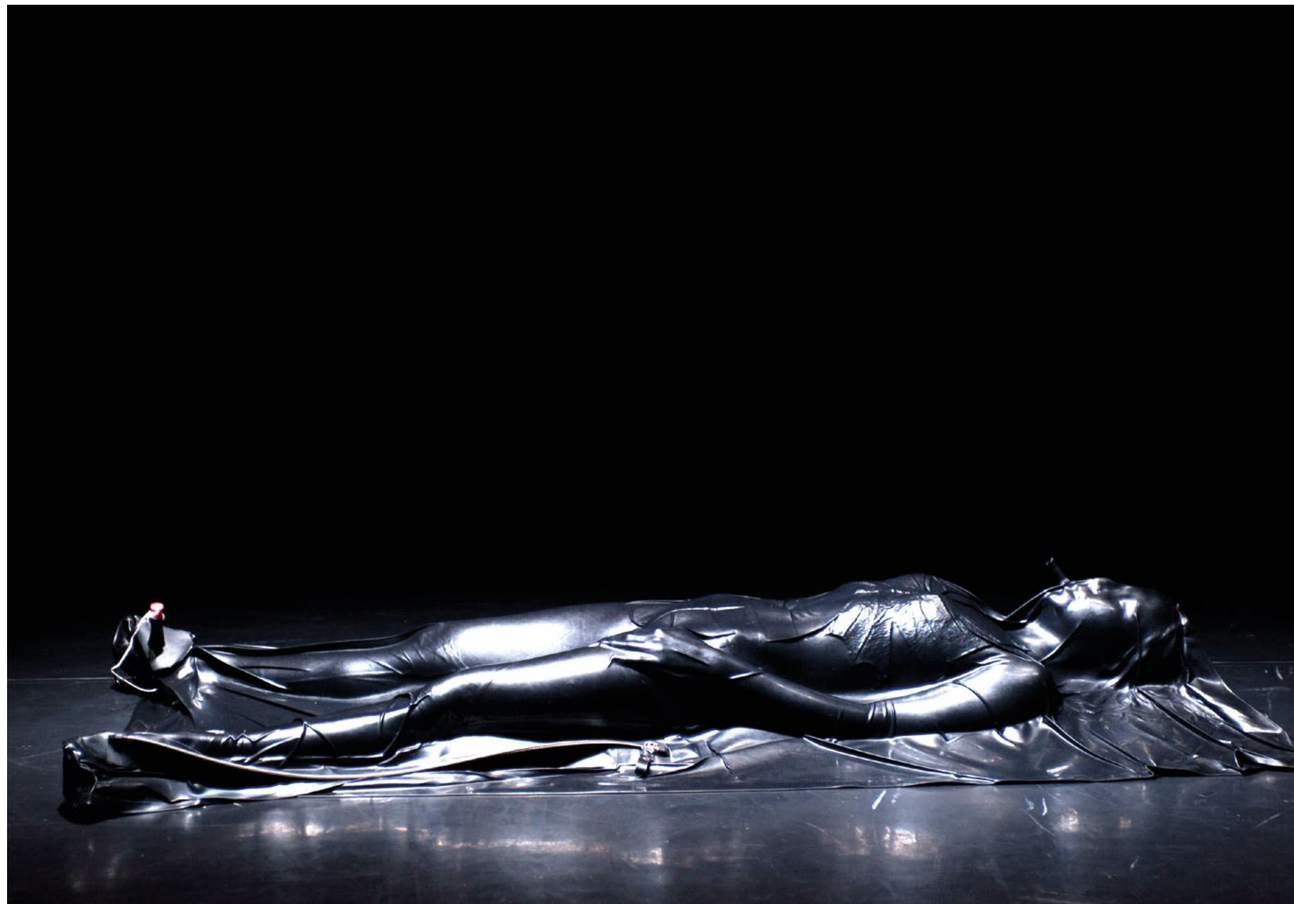
At first we thought those envelopments would only be a preparatory step. We would get inside for hours, deprived from perceptions and movement possibilities, hoping that our mobility, our minds, our frames, our fantasies, our perceptions would be completely renewed by the experience. But then we realized that it was not interesting only as a preparation: what dance remains when the body is in a situation that seems the furthest away from dance and movement?

We are blind performers, deprived from basic perception, and we have to completely let go of the control. Because we are blind, we can't craft the spacing. Meanwhile we worked hard to understand how the latex is operating, the images it creates. We suddenly became aware of the dance of the blood pulsing, of breath, and so on, and each new movement felt like a huge victory over death and stillness! That is why this work is not dark to me. It might even be the piece of ours that feels the most relaxing to me, as it makes me feel alive. Despite all.

KN Although it is difficult to watch, there is also a humor to it, as you gradually begin moving to the Spice Girls' *Viva Forever*, until you all eventually escape, and are set free to dance and spin! Kind of like deranged butterflies emerging from their chrysalises. What made you choose this track?

CB We were about to choose sublime classical music by Anton Bruckner and Gustav Mahler for the moment we were released from the bags, but we decided that the joy and pop culture of Spice Girls was far better suited to the situation. Being inside the latex for long time is already lugubrious, so we needed to laugh about it a little bit!

Above - *Devoted*, 2014, Ballet de Lorraine. Courtesy: Ballet de Lorraine. Photo: Arno Paul



Below - *Sylphides*, 2009. Courtesy: Vlovajob Pru. Photo: Alain Monot

How Slow the Wind, 2014, Ballet de l'Opéra de Lyon. Courtesy: Ballet de l'Opéra de Lyon. Photo: Michel Cavalca

FC We tested many songs and then the computer, by chance, played that song, which had been there since I was a teenager. The symbol of the "rebirth" or "after death life" is so heavy, so huge, so not representable: we liked that the music would carry all those questions, in a very pop way, and free us from the responsibility to incarnate them on stage. Thanks to this music, we could focus on our sensations, not on the signification of movement.

KN There is an address of sexuality and sex within the work you make that interests me. It comes via the dance cultures you work with, but also through costume and how you seem to relate dancers' bodies on stage. Is this a conscious address? As I think the deeply sexual side of much choreography and dance is often ignored in writing about it.

FC I agree. If we look more widely in terms of time and geography, there has always been an intimate connection between dance and sexuality. I guess modern dance felt the need to desexualize the body in order to look more clever, more conceptual, more "integrable." We still are under this puritanical regime with the "contemporary" dance field.

I am not obsessed with sexuality and/or its representation (although it would be okay to be obsessed!). But it sometimes feels that work must either be puritan and deny our sexual components or sex-obsessed and focus only on that. I dream of a world that welcomes the fact that our bodies are sexual and driven by sexual desire and frustration, across all interests and fields. How a sexualized body can be abstract. How a desiring body can express and represent ideas and forms not related to sex. I am mixing "desire" and "sexuality," but it is not right. I think modern dance and contemporary dance and some bourgeois ballet is all about representing "desire" by erasing sexuality. In history, many dance forms are also very gender specific. They deal with sexuality more or less metaphorically.

KN I agree, desire and sex have become representational forms within dance, and within art more generally, as a kind of packaged, thus sanitized, commodity to be performed. Rather than creating an affect or experience of desire, or sexuality, or anything more ambiguous, or emotionally leaky or confusing.

CB My experience of dance always has been erotic and exhibitionistic, since I started posing naked for painters as a teenager and working on strip tease. I didn't go into those *métiers* by chance. I deliberately wanted to relate to the emotional and religious pornographic. "Religious" in the sense of "devotional," expressing reverence for the invisible powers of Eros through a fetishized body.

KN How do you both feel about dance as a form of emotional expression? As it is a space in which affect can be constructed in ways that are not possible in other art forms?

FC Wow, yes! I think perhaps it is related to the conditions of the practice of dance: the relation to reiteration, where one has to constantly repeat and rehearse moves and exercises. This requires a high level of dedication. And at the same time, this high level of dedication results in one of the most ephemeral art forms. One can't capitalize on dance. One can't keep it or own it. This tension opens space for the deepest emotions to be conveyed and shown, consciously or not. I also love how this emotional level appears within dance forms that don't have an "emotional aesthetic." I think this is also related to the effort one puts into our dances. They require such a strong involvement from soul, body, muscles, brain, organs. This is a way also to involve the deeper parts of us. I love dances that don't give you the option to be superficial.

CB To perform is about the moment. The immortalization of a moment. It is emotional for me to dance and to watch people dance. I think we are lucky to work with living art. I love it every time I see it or do it. Even if the dancer is bad, or the dance is bad, some form of emotion will happen.

KN You accumulate languages of dance and music almost as if you're choreographers in the guise of anthropologists. As in, you carefully watch and absorb forms in order to inhabit them yourselves . How does this feel? And where do you see this leading you?

CB I am not sure where it will lead us. But to inhabit them already feels like an enormous opportunity to be able to feel different cultures. I think we cannot truly learn a culture, but we can feel it when we dance it, as we are embodying it.

FC I feel lucky to be able to witness artists from many places and be impressed by their work. It makes me feel alive. But it often also makes me feel like I want to specialize in something. My dance education gave me specialized skills with which I am able to meet other dance or art forms. Although, I am now more interested in singing and widening the body potentials in that way. Singing and voice can convey history and geography very clearly and strongly, sometimes even more than dance.

I would also like to imagine for once a piece without any "borrowed" references. It is to me impossible not to relate the "anthropological" desire, as you said, to the European history of colonialism, positivist sciences, and so on. This is problematic. Of course our will is very different. But nevertheless we are part of this history, and what we do is a way to question this history. I feel another way may be to imagine some sort of radical process that would forbid all references from another culture or another author.

How Slow the Wind, 2014, Ballet de l'Opéra de Lyon.
Courtesy: Ballet de l'Opéra de Lyon. Photo: Michel Cavalca

Kathy Noble is a writer and curator, currently working with the ICA to curate Art Night. She was Curator in residence at Wysing Arts Centre in 2013-14; prior to this she was Head of Exhibitions at Nottingham Contemporary and from 2007-2012 she was a Curator at Tate Modern, where she organized numerous commissions, exhibitions and events, including co-curating The Tanks opening program and Tate Modern Live. She has published widely and is a Trustee of Michael Clark Company.

Cecilia Bengolea and François Chaignaud collaborate since 2005. They created *Pâquerette* (2005-2008), *Sylphides* (2009), *Castor et Pollux* (2010), *Danses Libres* (based on choreographies from François Malkovsky et Suzanne Bodak, 2010), *(M) IMOSA* (with Trajal Harrell and Marlene Monteiro Freitas, 2011), *altered natives' Say Yes To Another Excess – TWERK* (2012), and *DUB LOVE* (2013). They have been commissioned by Opera de Lyon to create a piece for seven dancers on point shoes *HOW SLOW THE WIND* (2014). The ballet de Lorraine commissioned them to created a piece for nine female dancers on point shoes, music by Philip Glass "Another look on Harmony" *DEVOTED* (2015). Bengolea and Chaignaud are preparing an exhibition of old and new dances for Dia Art Centre Beacon and Chelsea for 2017.

di Khaty Noble

Cecilia Bengolea e François Chaignaud collaborano nella realizzazione di performance da più di un decennio. Il loro lavoro combina varie forme di danza contemporanea, balletto e approcci non teatrali provenienti da scene musicali da club come jungle, dubstep, reggae, house e voguing.

KATHY NOBLE Come vi siete incontrati?

CECILIA BENGOLEA Nel 2004, durante una manifestazione per i diritti dei lavoratori del sesso, a Pigalle, Parigi. Stavo lavorando sullo striptease come forma di ricerca all'interno della danza erotica; François pensava che le danzatrici e le prostitute avessero qualcosa in comune, in termini di chi lavora con i propri umori corporei, i piaceri, il dolore e i limiti. Abbiamo cominciato promuovendo i diritti dei lavoratori del sesso di Parigi, cantando "Vous couchez avec nous, vous votez contre nous": "Voi venite a letto con noi, voi ci votate contro".

FRANÇOIS CHAIGNAUD Ci siamo incontrati nel 2004, al termine dei nostri studi. Io ero impegnato in un progetto con il coreografo Boris Charmatz e stavo scrivendo la mia tesi di master sulla storia del femminismo e del sindacalismo. Come molti ragazzi gay, qualche volta ero stato pagato per fare sesso con degli uomini. Queste esperienze, combinate con questioni intense sotto il profilo intimo e politico, erano veramente schiaccianti, e dovevano essere incorporate nella mia pratica di danza. Ecco come io e Cecilia ci siamo trovati. Lei si stava concentrando sulle problematiche inerenti alla prostituzione. Abitava in uno squat dove ci incontravamo e dove abbiamo cominciato a praticare una danza con i vibratori. È stato un processo artistico, politico e personale. Ricordo che per me era chiarissimo di dover passare attraverso quel processo assieme a Cecilia.

KN Come vi relazionate tra voi quando dovete allestire un lavoro?

CB Parliamo dei nostri interessi e spesso capita che l'altro sia incuriosito da ciò che portiamo allo studio. È facile, probabilmente inconscio. Non tentiamo di razionalizzare un metodo di lavoro. Ma non è caos né disordine; parliamo poi balliamo in tempi diversi. Mi sento così fortunata ad avere per amico François, un artista che rispetto e ammiro, e con cui mi sento in grado di condividere un lavoro e un discorso senza nessuna pretesa di esclusività. Ci incontriamo dopo lunghi periodi di ricerche proprie e l'entusiasmo di emozionarci a vicenda con le nostre esperienze individuali per me non ha prezzo.

FC Lavoriamo insieme da dodici anni e in tutto questo tempo siamo cresciuti insieme – insieme e come individui. E il modo in cui le idee, i movimenti, le paure, i desideri circolano tra noi è costantemente maturato. Non penso che abbiamo un protocollo di lavoro comune… È questo che lo rende difficile ma al tempo stesso prezioso – perché non è ufficializzato. I nostri background sociali, geografici e culturali, le nostre personalità, le nostre qualità e le nostre formazioni nella danza sono molto diversi. Come è ovvio, abbiamo forti interessi in comune, ma ne abbiamo anche di estremamente personali. In un primo momento, ho avvertito il rischio di essere intrappolato in questa sorta di firma "di coppia" – perché i mondi dell'arte e della danza sono abbastanza svelti nel commercializzare individui e pratiche. Ma ormai sento che questa relazione di lungo corso è unica ed estremamente preziosa. Il nostro dialogo va oltre la temporalità di un "progetto" e di conseguenza, porta con sé una maggiore profondità, tante storie non espresse e tanti piani.

KN Spesso vi descrivono come persone che frequentano i club e le discoteche come luoghi di ispirazione, che avete nel tempo trasformato in una forma di pratica artistica: cosa significa per voi prendere dai linguaggi della danza che si sono evoluti attraverso un tipo di musica e determinate comunità, per essere poi, a vario titolo, formalizzati trasferendoli in setting teatrali o artistici?

CB In Argentina ho studiato danza antropologica, con Eugenio Barba a Buenos Aires, e Guillermo Angelelli, del Teatro Odin. Da allora, ho sempre guardato ai danzatori e alle loro comunità: antiche, primitive, moderne, post-illuministe. Sento dentro di me una cultura esercitando e vivendo i loro gesti, i ritmi e il respiro. Portiamo tutto questo in scena perché abbiamo bisogno di condividere lo spirito di specifiche culture.

FC Non credo che "noi" abbiamo trasformato la club dance in una pratica artistica. I balli club, di strada e quelli non-teatrali sono forme d'arte. E le persone che li inventano e li praticano sono artisti. Creano regole, forme, ritmi che permettono loro di parlare di se stesse e del mondo, di parlare al mondo. Nondimeno, credo che esistano una segregazione e un trattamento impari rispetto ad altre forme artistiche; pertanto, includere queste storie nella scena teatrale non le trasforma per incanto in arte – sono già arte. Cecilia mi ha introdotto al mondo dei coreografi e dei ballerini dei dancing. Il motivo per cui i loro frequentatori sono così affascinanti è che, in qualità di artisti, giocano con tutto: la propria cultura, la storia, i propri vissuti, il ritmo, le parole, per creare un'estetica coerente e insieme in costante mutazione. Di recente ascoltavo dei rapper francesi, provenienti da città diverse. Per la maggior parte sono autoprodotti. E il modo in cui rispecchiano il proprio ambiente nell'arte per me è esemplare. Il setting artistico o teatrale formalizzato di cui parli rende manifesto un altro genere di realtà, un'altra relazione con il potere, con le forme dominanti di potere – il potere dello stato, il potere economico ecc. Ma non penso che siano setting intrinsecamente più "artistici" delle pratiche club/strada/non-teatrali. Potrei anche sostenere il contrario.

KN Sono completamente d'accordo. Ma queste gerarchie sono rese esplicite dai sistemi delle istituzioni e dalle selezioni che esse operano su ciò che va mostrato e sulle storie culturali che scelgono di rendere prioritarie. Allora, in un certo senso, il vostro approccio a queste forme d'arte sarebbe un atto del desiderio o d'amore, una volontà di vivere culture o corpi differenti, più che una forma di critica?

CB Esatto. Io e François non ci sentiamo abbastanza a nostro agio con l'arte ironica e il metalinguaggio per criticarne la pratica. Ci sembra inutile. Un amico comune dice che siamo una specie di artisti "naïf-savant"… Mi ha fatto ridere, ma forse ha ragione. Essere eccitati dalla semplicità e dalla danza è una sorta di *naiveté*. Per me è importante, in tempi di speculazione sull'arte.

FC Certo, il sentimento iniziale deve essere il desiderio, specialmente in un campo artistico istituzionalizzato. Fino a oggi il nostro scopo non è mai stato la critica. Ma riguardo al dancing, credo che le dinamiche geopolitiche, sociali, razziali e di genere ne inquadrino e formino profondamente la pratica. E che tali questioni siano critiche e complesse e che possano essere guardate da prospettive diverse, talvolta contraddittorie. Il nostro lavoro non può essere cieco: quei temi decidono anche ciò che siamo, ciò che possiamo fare e che possiamo sognare. Anche se il nostro lavoro accoglie decisioni inconsce, scelte arbitrarie e amore, voglio che risuoni anche di quei temi. Il recente risveglio politico in Francia – *Nuit debout* e nuove forme di protesta, in cui alleanze di studenti, artisti, lavoratori, pensionati, al di fuori di qualsiasi schieramento o sigla politica, si riuniscono per protestare contro le riforme sul lavoro – mi fa sentire il desiderio di essere sempre più consapevole. Se la nostra arte svaga solo una piccola parte di mondo e non pone questioni, non cerca di cambiare le cose… Be', perché no… Ma…

KN Il vostro ultimo lavoro, *TWERK*, sembra una specie di pastiche di forme diverse di club dance e di style – che da una parte è una pura celebrazione, ma talvolta verte sul ridicolo. In qualche modo, prendete il voguing, il twerking, il dancing, insieme a forme più classiche come il balletto, in una specie di "ready made" e montate tutto insieme, un po' come un regista che usa filmati trovati. Come avete fatto?

CB Abbiamo invitato Alex Mugler, una star del voguing di New York, Elisa Yvelin, una danzatrice di danza sciamanica moderna e Ana Pi, una danzatrice cultuale brasiliana e abbiamo dato vita a una scuola di danza itinerante. Abbiamo viaggiato per imparare in Marocco, a New York, Londra, Armentiers, Belfort, in Jamaica e a Tolosa. In questa scuola abbiamo provato a colonizzarci a vicenda. Ogni giorno c'erano insegnanti diversi, provenienti dal gruppo e anche una madre ogni volta diversa che cucinava e stabiliva a che ora avremmo provato o saremmo stati fermi. Abbiamo anche giocato a schiavo e padrone dicendoci cosa fare. Abbiamo provato ad abbattere le strutture del potere. Elisa ci ha insegnato alcune tecniche per smettere di mangiare allo scopo di rinnovare i pensieri, ma continuando a danzare.

KN Cosa volevate ottenere combinando i diversi linguaggi della danza?

FC Mi auguro non un pastiche o un copia-incolla di segni! Ho grande ammirazione e rispetto per gli artisti provenienti dalle diverse forme di danza che hai nominato. In *TWERK*, ricordo che una delle nostre intenzioni era di affidarci completamente alla danza. Abbiamo praticato molti stili in studio – balletto, danza moderna – e anche in esterni, pratiche house, krump e hip hop in gruppi più intensivi e nei club. I nostri corpi digerivano movimenti così diversi e abbiamo cercato di costruire una struttura che permettesse a tutti noi di esprimere qualcosa di personale, intanto che ci facevamo strada tra le diverse storie. Penso che queste danze siano come sorelle che il mondo ha separato. Penso che *TWERK* ci abbia permesso di sperimentare la parentela di quelle danze – e il modo in cui possono comunicare tra loro, malgrado la storia ne abbia ammesse alcune e marginalizzate altre…

CB Siamo fieri del fatto che i nostri corpi non discriminino nessuna estetica di ballo e nessuna appartenenza etnica. Amiamo abbracciare tutte le danze come in un rituale di pace. E di comporre un corpo incoerente che può sembrare cubista nei suoi svariati vettori, ritmi e angoli.

KN Mi interessa la vostra relazione con le scene musicali da cui vengono fuori queste forme diverse di danza. In un certo senso, cosa viene prima, la musica o la danza? Dal momento che il tono, il ritmo, la texture e la melodia della musica ispirano naturalmente i corpi non allenati a muoversi in certi modi. Ma anche all'interno di scene diverse di clubbing e dance, i linguaggi del movimento e della danza si sviluppano e vengono subito praticati, e questo a sua volta ha una ricaduta sulla musica che viene composta.

CB Per me viene prima la musica. Sembrerò vecchia scuola, ma non posso danzare senza musica. Merce Cunningham lo ha fatto. Ma io amo tutta la musica e riesco a immaginare il danzatore come una melodia aggiuntiva al suo interno. Quando ero bambina immaginavo tante coreografie: mia madre metteva Bach in macchina nei viaggi lunghi e nella mia mente potevo vedere le ballerine sull'autostrada che si spendevano in *déboulé* e *jêté* per tutto il tempo, da Buenos Aires alla

campagna circostante. Penso di essere stata trascinata dalla musica molto a lungo.

FC Ho ricevuto la mia educazione nei conservatori in Francia. La formazione accademica mi ha insegnato a mantenere un senso e una comprensione di musica e ritmo, e di slegare la danza dalla musica. Pertanto credo di essere interessato a tutte e due le cose: fortissima connessione danza-musica e opzioni più astratte. In pratica il mio sogno è creare performace in cui le persone danzano e cantano a uno stesso livello di espressione e di urgenza. Questo porta naturalmente ad altri riferimenti culturali e storici, molto distanti dal dancing e dal grime. Ma porta avanti un dialogo lungo un secolo tra danza e musica (e canto)… È un'ulteriore parentela.

KN *TWERK* fa riferimento in particolare alla scena grime e voi avete lavorato con DJ Elijah e Skilliam dell'etichetta londinese Butterz. E Dub Love per le storie giamaicane del reggae, dello ska, ecc. Come collaborate con i musicisti nella realizzazione del lavoro?

CB Abbiamo invitato i DJ per le prove a Belfort, a New York e a Lione perché suonassero durante la nostra ricerca. Per loro è stato forte. Di solito suonavano due ore. Con noi, nel corso delle prove, suonavano sei ore al giorno. Credo che essi stessi fossero trasformati dalla pratica, nel modo in cui lo siamo noi.

KN L'opera *Sylphides* è un lavoro oscuro che pone i performer sia come oggetti che come attori, dove quattro corpi giacciono sulla scena in sacchi per cadaveri di latex nero, in cui è stato creato un vuoto pneumatico, e respirano attraverso un tubo, come sculture viventi grottesche. Potete descrivere il modo in cui lo avete realizzato?

CB Abbiamo pensato di segregarci nelle sacche di latex per meditare. Eravamo appena usciti dalla scuola di danza, eravamo intimiditi dall'influenza che i nostri maestri avevano esercitato su di noi. Non volevamo rifare ciò che avevamo imparato in uno spettacolo di danza. L'idea ci terrorizzava fino a paralizzarci nelle sacche di latex. Era un ritiro spirituale. Prendevamo davvero sul serio la cosa di starci dentro il più a lungo possibile, talvolta per ore senza venirne fuori. Per celebrare un rituale di danza di morte. E quando ne uscivamo, si presumeva che fossimo rinati e che avessimo un'immaginazione del tutto nuova riguardo alla relazione con la danza, riscattata dal nostro passato scolastico.

FC *Sylphides* è la nostra seconda pièce. Dopo *Paquerette*, che ha esplorato il potenziale sessuale dei nostri corpi e il modo in cui possono essere penetrati: come si può danzare ed esprimere forme ed emozioni con i nostri corpi senza negare la nostra "penetrabilità". Nel frattempo ho notato quegli involucri in latex in un profilo di un sito web gay. L'immagine era affascinante. E ha risvegliato un forte desiderio di danza.
Dapprima abbiamo pensato che quegli involucri sarebbero stati soltanto un passaggio propedeutico. Ci saremmo stati per ore, deprivati della possibilità di percepire e di muoverci. Sperando che la nostra mobilità, la nostra mente, le nostre strutture, le fantasie, le percezioni sarebbero uscite completamente rinnovate dall'esperienza. Poi abbiamo compreso che non era soltanto interessante come preparazione: che danza resta quando il corpo si trova in una situazione che appare la più distante dalla danza e dal movimento? Siamo performer ciechi, deprivati della percezione basilare e dobbiamo abbandonare il controllo. Poiché siamo ciechi, non possiamo costruire una distanza… mentre lavoravamo così tanto per capire come opera il latex, le immagini che genera… siamo improvvisamente diventati consapevoli della danza del sangue che pulsa, del respiro ecc. E ogni movimento nuovo sembrava una grande vittoria sulla morte e l'immobilità! Ecco perché questo lavoro per me non è oscuro. Oltretutto è una delle nostre pièce più rilassanti perché mi fa sentire vivo. Malgrado tutto.

KN Anche se è difficile da guardare, contiene una forma di umorismo, quando cominciate a muovervi poco per volta al suono di *Viva Forever* delle Spice Girls, finché riuscite a evadere, e siete liberi di ballare e di girare attorno! Specie di farfalle pazze che sbucano fuori dalla crisalide. Perché avete scelto quel brano?

CB Stavamo per scegliere una musica sublime di Bruckner e Mahler, per il momento in cui saremmo usciti dalle sacche: ma abbiamo avvertito la gioia e il pop delle Spice Girls come più adatti alla situazione. Stare nel latex per tanto tempo è lugubre, sentivamo il bisogno di riderne un po'.

FC Abbiamo provato tante canzoni, poi il computer ne ha fatto andare per caso una che stava lì da quando ero adolescente. Il simbolo della "rinascita" o della "vita dopo la morte" è così pesante, così enorme, così irrappresentabile: ci piaceva che la musica muovesse tutte quelle questioni, in modo molto pop – e che ci liberasse dalla responsabilità di incarnarle in scena. Grazie a quella musica, potevamo concentrarci sulle nostre sensazioni, e meno sul significato del movimento.

KN Esiste un riferimento alla sessualità e al sesso nel vostro lavoro che mi interessa – passa attraverso le culture della danza con cui lavorate, ma anche attraverso il costume e il modo in cui sembra che vi relazionate consciamente ai corpi dei danzatori in scena. Si tratta di un riferimento consapevole? Credo che il lato profondamente sessuale di molta coreografia e danza sia spesso ignorato quando se ne scrive.

FC Sono d'accordo. Ma se gettiamo uno sguardo più ampio in termini di tempo e di geografia, si è data sempre un'intima connessione tra danza e sessualità. Credo che la danza moderna abbia sentito il bisogno di desessualizzare il corpo, per sembrare più intelligente, più concettuale, più "integrata". Siamo ancora soggetti a un regime puritano nel campo della danza "contemporanea".
Non sono ossessionato dalla sessualità e/o dalla sua rappresentazione (andrebbe bene comunque esserne ossessionati!), ma talvolta sembra che un lavoro debba essere puritano e negare le nostre componenti sessuali o che debba essere sessualmente invasato e concentrarsi soltanto su quello. Sogno un mondo che accetti il fatto che i nostri corpi sono sessuali e che sono mossi dal desiderio e dalla frustrazione legati al sesso, in modo trasversale in tutti i campi e gli interessi. Come può un corpo sessualizzato essere astratto… Come può un corpo desiderante esprimere e rappresentare idee e forme che non siano collegate al sesso... Sto mischiando "desiderio" e "sessualità"… Ma non è legittimo… Penso che la danza moderna e contemporanea e un certo balletto borghese siano tutti incentrati sulla rappresentazione del "desiderio"… Annullando la sessualità… Nella storia, diverse forme di danza sono proprio caratterizzate per genere. Hanno a che vedere con la sessualità in modo più o meno metaforico.

KN Concordo, il desiderio e il sesso sono diventati forme di rappresentazione all'interno della danza e all'interno dell'arte in generale, come merci inscatolate, e perciò sterilizzate, pura messa in scena. Invece di creare un sentimento o un'esperienza di desiderio o di sessualità o altro ancora più ambiguo, emotivamente deviante o confusivo…

CB La mia esperienza con la danza è stata sempre erotica e esibizionista, fin da quando, adolescente, ho cominciato a posare nuda per i pittori e a lavorare come ballerina di striptease. Non sono arrivata per caso a quei *métiers*. Volevo relazionarmi in modo deliberato con il pornografico emotivo e religioso. Religioso nel senso di devozionale, venerare il potere invisibile di Eros attraverso un corpo feticizzato.

KN Cosa pensate della danza come espressione emotiva? Perché è uno spazio in cui l'emozione può essere fabbricata in modi impensabili in altre forme d'arte.

FC Sì! Penso che questo sia relativo alle condizioni della pratica della danza. La relazione con la reiterazione, perché bisogna costantemente ripetere e provare da capo mosse e esercizi. Ciò richiede un alto grado di dedizione. E al tempo stesso, questo alto grado di dedizione ha per effetto una delle forme d'arte più effimere. Non si può capitalizzare la danza. Non si può tenerla né possederla. La tensione apre uno spazio in cui le emozioni più profonde possono essere convogliate e mostrate, consapevolmente o meno… Amo anche il modo in cui questo livello emotivo fa la sua comparsa in forme di danza che non hanno alcuna "estetica emotiva"… Penso anche che sia relativo allo sforzo che mettiamo nelle danze. Richiede una partecipazione così forte di anima, corpo, muscoli, cervello, organi… È il modo di coinvolgere le nostre parti più profonde. Amo la danza che non offre la possibilità di essere superficiali.

CB La danza riguarda il momento. L'eterna commemorazione di un momento. Danzare e guardare le persone che danzano per me è un fatto emozionale. Penso che siamo fortunati a lavorare con un'arte viva. La amo ogni volta che la vedo e che la pratico. Anche se il danzatore non è bravo, se la danza non è buona, verrà fuori qualche tipo di emozione.

KN Raccogliete i linguaggi della danza e della musica come se foste coreografi in veste di antropologi. Dato che osservate attentamente e assorbite le forme per viverle in prima persona – come vi sentite? E dove pensate che questo vi conduca?

CB Non so bene dove ci condurrà. Ma vivere quelle forme fa già avvertire un'enorme opportunità di potere sperimentare culture diverse. Perché non credo che possiamo davvero apprendere una cultura, ma possiamo sentirla quando la danziamo perché la incarniamo.

FC Mi sento fortunato di essere un osservatore di artisti provenienti da tanti luoghi diversi e di essere permeato dal loro lavoro. Mi fa sentire vivo. Ma mi fa anche pensare di volermi specializzare in qualcosa. La mia educazione alla danza mi ha dotato di abilità specialistiche grazie alle quali posso conoscere altre forme di danza o di arte. Tuttavia, adesso sono più interessato al canto e all'aumento del potenziale del corpo attraverso il canto… Il canto e la voce possono fare convergere storia e geografia in modo così chiaro e forte… Più della danza. Mi piacerebbe immaginare una pièce senza riferimenti "presi a prestito". Per me è impossibile non mettere in relazione il desiderio "antropologico" (come dicevi tu, Kathy) con la storia europea del colonialismo, delle scienze positive ecc. Questo pone dei problemi. Come è ovvio la nostra volontà è profondamente diversa. Ma al tempo stesso siamo parte di quella storia, e ciò che facciamo è metterla in discussione. Penso che una via diversa potrebbe essere immaginare una sorta di processo radicale che impedirebbe ogni riferimento a culture e autori altri.