

_ cultura e politica delle arti sceniche

estate 2009
28

art'0

Spazio stereoscopico per corpo sonoro

Conversazione con Isabelle Choinière

di Enrico Pitozzi

Enrico Pitozzi: *Le tue composizioni indagano le relazioni tra il corpo e i dispositivi tecnologici. Ne La démente des anges (2002) hai lavorato con una presenza corporea via rete internet, con quella che potremmo definire una forma di presenza a distanza. Potresti soffermarti, anche da un punto di vista tecnico, sulla realizzazione e le implicazioni estetiche di questo lavoro?*

Isabelle Choinière: Per sviluppare questo progetto ho lavorato con Thierry Fournier (musicista e informatico formatosi, tra l'altro, all'IRCAM di Parigi). Insieme abbiamo sviluppato un sistema che permette di trattare le informazioni captate in tempo reale via internet e attraverso una specifica linea ISDN per il trattamento di dati che provengono dal movimento.

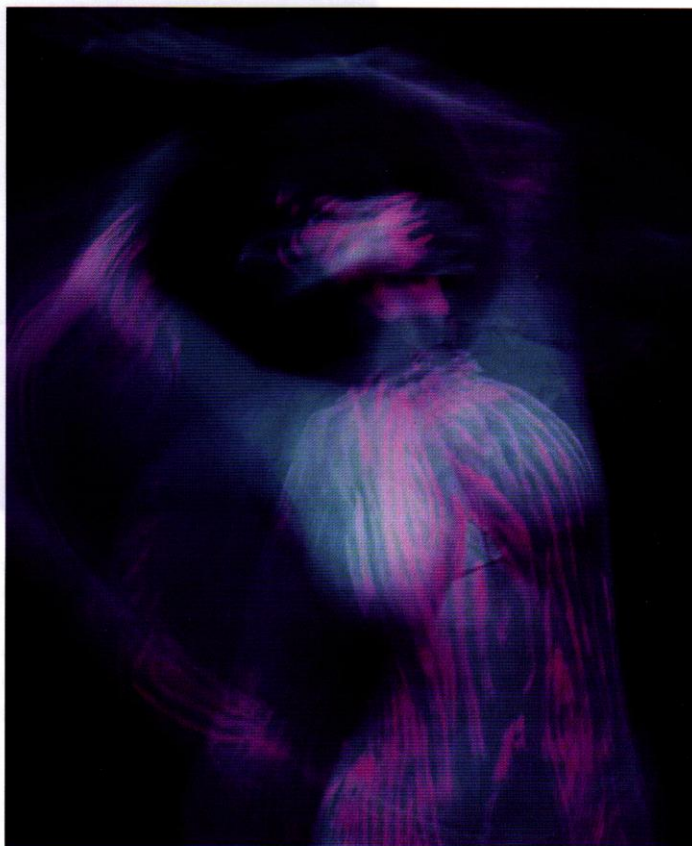
Due le dimensioni principali sulle quali siamo intervenuti: il tempo e lo spazio.

Da un punto di vista della struttura del tempo, parliamo di dati che provengono dal movimento e dal corpo e che sono trattati secondo modalità di trasmissione in rete. Dunque, in questo tipo di intervento, ogni ritardo nella trasmissione ha una precisa ripercussione sulla qualità del movimento che viene visualizzato. Per esempio se il flusso dei dati è intervallato o ritardato, il risultato visualizzato sarà un movimento del corpo piuttosto meccanico, mentre se il flusso è costante e regolare la visualizzazione restituirà un movimento decisamente più organico.

È in questo lavoro che abbiamo cominciato a sperimentare diverse strategie inerenti la percezione del corpo. Posso qui mettere in evidenza tre diversi piani operativi.

Innanzitutto la presenza mediatica: per rendere conto dell'aspetto performativo dei corpi mediatici trasmessi in tempo reale in immagine e suono abbiamo lavorato con una danzatrice, Sophie Michaud, che aveva già una esperienza di mediatizzazione del suo corpo. Ciò che ci interessava era trasmettere l'impressione che quello che appariva sullo schermo fosse un vero corpo, pulsante, organico.

Il secondo aspetto riguarda invece l'intervento sulla trasmissione dei dati via rete; questo è il punto in cui si interviene sulla qualità della presenza mediatica. Come osservato in precedenza, è sempre un problema di sfasamento, di perdita di dati. Era necessaria una strategia per ovviare a questo problema e ottenere una presenza significativamente carismatica, anche se a distanza e via schermo. Per ottenere questo abbiamo processato i dati provenienti dalla rete per correggere certe disfunzioni attraverso una piattaforma MAX, vero cervello elettronico in grado di controllare tutti gli aspetti tecnologici dello spettacolo via rete. Contrariamente, nel lavoro con la danzatrice, abbiamo invece deciso di mantenere un leggero ritardo nel trattamento dei suoi dati; questo era necessario per



Isabelle Choinière, La démente des anges, 2002. Foto: Frédérique Bolte

Isabelle Choinière è fondatrice e direttrice della compagnia "Corps Indice" di Montréal (Canada) con la quale sviluppa progetti di ricerca sulle relazioni tra la danza e le tecnologie. Dal 1995 le sue creazioni sono presenti in diversi festival internazionali: in Francia, Germania, Danimarca, Brasile, USA. Tra i suoi principali lavori possiamo ricordare *Le Partage des peaux I* (1994), *Communion (Le Partage des peaux II)* (1995-1996) – *La Démence des Anges* (2002). Al lavoro come coreografa affianca anche un intenso lavoro di ricerca; i suoi testi sono stati pubblicati nel 2008 presso l'University of Applied Arts di Vienna. Nel 2009 apparirà un suo contributo nel libro *Point of being* a cura di Derrick de Kerckhove, direttore del McLuhan Program dell'Università di Toronto. Nel settembre 2008 è stata invitata, come membro associato, dall'Università di Seoul in Corea del Sud per prendere parte alle produzioni del Centre Yonsei Imagination-Science-Technologie (Y-IST) de l'Institut d'Art Médiatique, Université Yonsei. Dalla primavera 2005 è impegnata in un dottorato nella cornice del *Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts (CAiIA)* affiliato all'Università di Plymouth in Inghilterra sotto la direzione di Roy Ascott direttore e fondatore del Planetary Collegium e di Armando Menicacci dell'Università di Paris VIII. Nel 2006 ha intrapreso lo sviluppo di un nuovo progetto dal nome *Meat Paradoxe* dedicato al concetto di *corpo sonoro collettivo*, lavorando in collaborazione con la compositrice francese Dominique Besson.

dare il senso della presenza di un corpo che proviene dalla rete, in tempo reale (come contrappunto a un'immagine del corpo pre-registrata e diffusa in video).

Il terzo aspetto riguarda invece la dimensione tecnologica : accennerò solo velocemente a questo punto, ma è cruciale per lo sviluppo della performance. Per favorire l'espressione e la percezione di un corpo vivente, organico, abbiamo dovuto testare un'alta quantità di proiettori sia analogici che digitali privilegiando, alla fine, un proiettore a tubo perché la qualità della luce era completamente diversa. Si tratta di una luce viva, emozionale, in grado di restituire un'organicità anche se il corpo è, in questo caso, fatto di onde luminose, vibranti. L'impressione è che la luce respiri ed i colori siano ricchi e luminosi, mentre nei proiettori digitali la luce è come spenta, depotenziata.

È all'interno di questo processo su un corpo *altro* che è stato necessario lavorare sulle diverse dimensioni dello spazio. Dimensioni complementari e simultanee. Uno spazio reale davanti al pubblico, e uno spazio lontano – molto lontano, anche in un altro continente o nella stanza accanto poco importa – presentato attraverso la proiezione di *tracce di un altro corpo*.

E. P.: *In realtà questo corpo di cui parli è un corpo traccia, un presenza che si dà per gradi e partecipa a un processo costante di moltiplicazione...*

I. C.: ...in effetti credo che ne *La démence des Anges* ci siano diverse dimensioni di presenza. Sì, ci sono le tracce, ma sono soprattutto tracce di carattere luminoso – corpi di luce – che amplificano una regione e lasciano scoperte altre, creando *buchi neri*. Questa idea di *corpo nero* mi viene da un'attenta lettura del testo di Régis Debray *Vie et mort de l'Image*. Nella *Démence des anges* mi interessava riflettere su uno spostamento della dimensione del sacro a favore delle tecnologie; in modo più specifico sull'idea di demiurgo, sull'essere in diversi posti allo stesso tempo. Debray, nel libro, fa un'indagine approfondita dell'evoluzione della rappresentazione del corpo occidentale nella storia del sacro, più precisamente nella tradizione giudaico-cristiana. Con il *light designer* François Roupinian abbiamo lavorato alla creazione di un corpo luminoso che fosse in grado di restituire questa tensione sacrale, emotivamente coinvolgente come immagine. Ne è derivato un corpo-aura; ma un corpo di questo tipo, inclinando solo un po' lo sguardo, diventa un corpo nero, una massa come un negativo del corpo.

C'è anche una presenza strettamente sonora. Le voci e i gesti delle interpreti sono captate da una serie di microfoni e sensori posizionati sui loro corpi, e questi dati sono trasferiti simultaneamente nello spazio della performance e in rete per formare quello che



potrei definire un *duo* a distanza. È come se le due interpreti generassero e si scambiassero, in tempo reale, il suono e le immagini che provengono dalla composizione dei movimenti producendo una sorta di *persistenza retinica* della loro immagine nello spettatore. Possiamo quindi vedere e sentire ogni interprete, *presente* nello spazio dell'altra. Questo processo invita a una riconfigurazione della percezione dei performer in relazione all'azione e crea una sovrapposizione e confusione di dimensioni *reali*.

E. P.: *In diversi interventi hai parlato, rispetto al tuo lavoro, di corpo sonoro; si tratta qui di un divenire sonoro del corpo; potresti soffermarti su questo aspetto particolare della tua produzione?*

I. C.: Per fare una breve ricapitolazione di questo concetto devo partire dal mio primo lavoro; nella *Démence des anges* continuavo il lavoro avviato con *Communion* (1996) sul concetto di *corpo sonoro*. A quel tempo già m'interrogavo sulle possibilità di ottenere un *corpo sonoro* a partire dal corpo reale del danzatore. Ma questo corpo sonoro non è propriamente un doppio, piuttosto è una nuova manifestazione che proviene da un intervento sull'assetto proprio-cettivo del corpo – la modalità attraverso la quale sentiamo con i nostri sensi – sviluppato grazie all'influenza delle tecnologie come ele-

menti di destabilizzazione dell'assetto percettivo abituale. Evidentemente si tratta di un vero processo di trasformazione della natura stessa del corpo. In *Communion* ho lavorato la relazione con il suono in un rapporto di casualità ("tring" e diverse dinamiche di controllo in una dimensione di continuità).

Nella *Démence des anges*, ho cercato di approfondire questo processo. Per farlo ho dovuto sviluppare una serie particolare di sensori da applicare al corpo. Avevo la necessità di lavorare con captori che mi dessero la possibilità di comporre e captare un movimento in maniera decisamente più sottile, lenta, e che nello stesso tempo mi permettessero di lavorare invece sull'opposto, in una dinamica di accelerazione o frammentazione del flusso. Dovevo avere accesso a tutta una gamma di dinamiche di movimento. Questi captori

sono quindi stati progettati per permettere una vera scrittura mutante, per poter accedere a tutti i possibili registri di qualità del gesto per creare delle sonorità e un movimento in situazione di totale interdipendenza.

E. P.: *Nel tuo attuale processo di creazione la direzione è decisamente più accentuata verso l'organizzazione di un movimento sonorizzato.*

I. C.: Sì, è solo oggi – con lo sviluppo della nuova creazione che ha visto diverse tappe preparatorie prima di prendere la forma che va oggi sotto il titolo di *Meat Paradoxe* – che i mezzi tecnologici per arricchire sia la corporeità che la dimensione del corpo sonoro sono stati sviluppati. Nelle diverse tappe di lavoro ho sempre una necessità formale: uscire dalla relazione strumentale con le tecnologie. Quindi è come rivendicare con fermezza la necessità di una relazione profonda tra le tecnologie e la corporeità per poter intervenire e modificare, dal punto di vista della sua organizzazione percettiva, la corporeità stessa. E quindi produrre un gesto nuovo.

Nella seconda fase di lavoro che è stata sviluppata qui a Montréal presso l'UQAM e in Francia, presso il Centre des arts d'Enghien, abbiamo sviluppato l'idea della sinestesia sonora. Era dunque necessario trovare una relazione tra il corpo collettivo delle performer in movimento e la creazione sonora in tempo reale. È qui che è emerso per la prima volta il concetto di *corpo sonoro collettivo*, un modo per riflettere su una struttura coreografica e una dinamica artistica che si sofferma sulla complessità e l'interconnessione. Le danzatrici hanno potuto sviluppare una sensorialità diffusa, sia a livello del movimento che a livello della produzione sonora in tempo reale, ma anche a livello delle relazioni che queste diverse entità intrattenevano per dare forma alla performance.

Tuttavia è solo a partire dal mio incontro con la compositrice francese Dominique Besson, nel 2007, che questo concetto di *corpo sonoro* ha potuto trovare un nuovo e decisivo sviluppo dal punto di vista della composizione sonora. Dominique è interessata, esattamente come me, a sviluppare un laboratorio in cui le espressioni artistiche vengano modificate dalle esperienze della trasformazione della corporeità. Nell'aprile 2008 abbiamo lavorato presso il CDC (Centre de développement chorégraphique de Grenoble) e abbiamo sviluppato una nuova dinamica di integrazione delle tecnologie. Alla fine di questo soggiorno il lavoro ha preso il titolo di *Meat Paradoxe*. È qui che Dominique ha sviluppato un processo di trattamento dati in tempo reale attraverso il suo software *Ring*¹. Quando parlo di corpo sonoro faccio dunque riferimento – in primo luogo – a una dimensione del corpo che è originata in tempo reale dalle danzatrici, dunque che si iscrive perfettamente in un contesto di coreografia *allargata* che sto elaborando in questo momento. Il corpo sonoro è dunque un'emanazione, una dilatazione del corpo reale; ne costituisce una vibrazione alla quale rinvio, da un punto di vista sensoriale, per comporre la partitura.

E. P.: *Questo lavoro sulla dimensione sonora del corpo implica necessariamente un riposizionamento dell'assetto sensoriale ed emotivo delle performer nella direzione di una nuova geografia della percezione.*



— Isabelle Choinière...3eme création, phase 2, 2006/8_Foto: Hugo Lafrance



E. P.: *Questo implica una diversa organizzazione della temporalità del movimento. Potresti soffermarti su questo aspetto di Meat Paradoxe?*

I. C.: Mi interessa delineare un nuovo tipo di temporalità; mi interessa una certa lentezza che sfiora l'immobilità, che dà l'idea di un tempo che non passa, come sospeso. Questo è inserito, nei miei lavori, all'interno di una più ampia strategia di degerarchizzazione della struttura del corpo, in cui l'interesse generale è intercalato in un movimento collettivo fatto di diversi contatti, divisioni. Mi interessa un altro tipo di temporalità, se vuoi collettiva, perché non è legata a un solo corpo e dunque all'articolazione di un solo movimento, ma piuttosto alla costruzione e alla relazione di cinque movimenti e temporalità completamente differenti le une dalle altre, che possono andare all'unisono ma anche diversificarsi, incontrarsi e separarsi. Questa temporalità è legata a un modo di auto-organizzazione fondato su una strategia di movimento transitorio, come in Trisha Brown; fondato su una radicalizzazione delle indicazioni di Steve Paxton e della contact-improvisation. È la direzione che guarda a un corpo tattile. Quindi l'aspetto sul quale mi oriento è quello di una temporalità complessiva e questo comporta un lavoro sulla *risonanza* tra temporalità diverse.

E. P.: *Ancora una domanda sullo spazio, meglio, sulla fruizione ravvicinata da parte del pubblico. Tu parli di massa del corpo, che è una riformulazione della forma del corpo. La prossimità spaziale tra performer e spettatore è una strategia per ottenere questa decostruzione della forma. Puoi soffermarti su questo aspetto?*

I. C.: Stiamo cercando di studiare diverse modalità di ricezione di questo *materiale sensoriale*. Il pubblico è situato come in un'arena, circondato da una disposizione del suono diffuso da otto altoparlanti. Si tratta di organizzare una situazione immersiva. Il pubblico è al centro del dispositivo. Lo spettatore è molto vicino al corpo delle performer. Cerchiamo quindi di provocare un effetto ipnotico davanti a una forma complessa – il corpo collettivo – che diviene sonoro e che, allo stesso tempo, cambia costantemente. Lo spettatore è immerso in questa forma vivente. È *dentro* la forma; è *dentro* la carne ed è immerso al contempo grazie al suono che si sposta intorno a lui, che attraversa e fende lo spazio. Ci sono dunque due forme alle quali la sua percezione non è abituata. Questo rompe i codici di articolazione della percezione.

E. P.: *Sono interessato, a questo punto, a riflettere su una questione a mio*

modo di vedere centrale: quella che riguarda il passaggio da un concetto di rappresentazione a uno di trasformazione. Questo perché se abbiamo la possibilità di lavorare a diverse dimensioni, non si tratta più di rappresentare qualcosa, ma di trasformare qualcosa in qualcosa d'altro.

I. C.: Questo è un aspetto molto interessante, e credo che sia possibile. Forse è un processo che può essere acquisito da chi ha una certa esperienza con le tecnologie. Dico questo perché il livello al quale faccio riferimento permette di riuscire a comprendere e ascoltare tutti i passaggi e le trasformazioni sensoriali che le tecnologie consentono di veicolare. Nel lavoro di interprete, per esempio, devi andare – per comprendere questo – a fondo di alcuni processi di carattere *proprioceettivo* e essere in grado di permettere alle tecnologie di integrare questo processo di espansione sensoriale. È ancora una volta un lavoro di carattere *proprioceettivo*, serve a riorganizzare i propri sensi. E, in seguito, questo modo particolare di ascoltare il movimento nel corpo deve essere trasmesso allo spettatore. La spazializzazione sonora permette di fare questo: portare il movimento interiore del corpo delle danzatrici all'orecchio e al corpo dello spettatore. È qui che entra in gioco una modificazione dell'assetto percettivo dello spettatore: una serie di onde emozionali vanno dalle danzatrici allo spettatore attraverso la mediazione del suono.

E. P.: *In questo contesto possiamo affermare che il processo di lavoro sul corpo sonoro raddoppia la dimensione empatica tra il performer e lo spettatore. In altri termini c'è, a un certo livello, una relazione empatica tra lo spettatore e il performer. Una sorta di canibalismo del gesto operata dallo spettatore. Lo spettatore guarda e questo ha una ripercussione nella sua fisicità. Il corpo sonoro spazializzato nella sala immerge direttamente lo spettatore nel movimento che sta guardando. C'è una trasformazione che interviene anche nella ridefinizione dell'organizzazione percettiva dello spettatore.*

I. C.: È qui che si sperimenta una vera trasformazione del corpo collettivo sonoro, una strategia di apprendimento connettiva e integrativa. Come tu stesso hai indicato in diverse occasioni, le ricerche di Rizzolatti e della sua équipe sui "neuroni specchio" sono interessanti perché ci portano a comprendere qualcosa di più sull'intelligenza del corpo e sulle modalità di auto-organizzazione alle quali facevo riferimento. È questo livello non linguistico che mi interessa; esso è sollecitato per mettere in connessione le danzatrici tra loro e comporre così il corpo collettivo fino ad arrivare alla sua relazione con lo spettatore. Si tratta, come tu stesso dici, di una questione di *empatia*. È un processo di trasformazione da un lato e di contaminazione dell'altro. Per dirla con una immagine posso dire che questo processo di contaminazione si propaga come un'onda dalle danzatrici verso lo spettatore portandolo a una nuova consapevolezza sensoriale, verso una esperienza empatia simbiotica. I tempi di cambiamento proprioceettivi sono lunghi. Comprendere l'effetto esteroceettivo che la tecnologia induce sui modelli sensoriali richiede un tempo di assimilazione e, da parte nostra, la comprensione dei processi in corso.

¹ Si veda in tal senso il contributo di Dominique Besson come testimonianza della fase di lavoro cui si fa riferimento: D. Besson, *Le corps sonore, entre écriture chorégraphique et écriture musicale*, Actes de Colloque Journée d'Informatique Musicale – JIM'09, Ecole Phelma – Minatéc di Grenoble. Edition AFIM-ACROE-Phelma, 2009 <http://acroe.imag.fr/jim09/index.php/descrip/conf/schedConf/actes>

² Ibidem.