

# “Retrospectiva”



Xavier Le Roy

Colaboradores artísticos

[Artistic collaborators]

*Scarlet Yu*

*Alexandre Achor*

Con [With]

*Guillermo Aguilar*

*Camila Arroyo*

*Mariana Arteaga*

*Freda B. Fitch*

*Anaïs Bouts*

*Octavio Dagnino*

*Fabiola Guillén*

*Nadia Lartigue*

*Juan Francisco Maldonado*

*Emmanuel Martínez*

*Enrique Melgarejo*

*Nicolás Poggi*

*Julia Rodríguez*

*Leonardo Schwartz*

*Tania Solomonoff*

**“Retrospectiva”**

**Xavier Le Roy**



Xavier Le Roy, *Product of Circumstances* (1999). © Katrin Schoof

## Modos de devenir

Catalina Lozano

En un esfuerzo por repensar el espacio del Museo, la forma que una exposición puede tomar y los elementos que puede contener, el Museo Jumex invitó al coreógrafo francés Xavier Le Roy a presentar *Retrospectiva*. La exposición toma como punto de partida los trabajos en solitario de Le Roy producidos entre 1994 y 2014 que son el material para una serie de acciones llevadas a cabo por 15 *performers* (6 al mismo tiempo) a lo largo de las horas de apertura del museo.

Le Roy describe *Retrospectiva* como un modo de producción más que como una recolección de obras significativas y, por lo tanto, el resultado de cada edición está sujeto a lo que este modo produce localmente. *Retrospectiva* utiliza los anteriores trabajos en solitario de Le Roy como recursos que son apropiados, reinterpretados y re-significados en la “*Restrospectiva individual*” de cada *performer*; es el producto de su involucramiento personal con el trabajo de Le Roy. Hay algunos aspectos inherentes a la práctica de Le Roy en general y a algunas de las obras consideradas en *Retrospectiva* en particular que abordaremos aquí.

La práctica de Xavier Le Roy reside en varias de las divisiones que caracterizan a la modernidad; las interroga, recrea, se implica en sus aspectos políticos. Se podría pensar que muchas de estas divisiones son la secularización de una temprana concepción cristiana del mundo; la división del alma y el cuerpo que, con la Ilustración, se convirtió en la división entre la razón y el cuerpo y que, progresivamente, se aplicó a muchas otras categorías: la diferenciación ontológica entre sujetos y objetos, cultura y naturaleza, etcétera.

La trayectoria de Le Roy de biólogo molecular y celular a coreógrafo es en sí misma una realización de ese “residir”, una encarnación de la oscilación que se produce constantemente en la hibridación de lo corporal y lo mental, lo natural y lo cultural, lo vivo y lo inerte. Le Roy le da forma literalmente a esta transición en la obra *Product of Circumstances* [Producto de las circunstancias] (1999) en la que, a través del discurso y el movimiento, revela sus razones para abandonar la ciencia institucional y dedicarse a una manera de practicar la coreografía en la que la producción (proceso) y el producto

(resultado) no se diferencian claramente. La pieza es en sí misma un ejemplo de esto último, de pensar de otra manera e involucrar el cuerpo en movimiento en el proceso.

Le Roy ha abordado esta supuesta separación entre producción y producto repetidamente en su práctica, tanto al unificarlas visiblemente en la realización del trabajo, como al plantearla explícitamente como una pregunta abierta. En *Self Interview* [Auto-entrevista] (2000) sostiene una conversación con una *boombox* y se refiere a estas cuestiones afirmando que “es necesario incluir tantos factores constitutivos como sea posible como preguntas inherentes al trabajo. Esta puede ser una forma de evitar separar los temas, el contexto y las representaciones de toda la situación de trabajo. (Gracias a Isabelle Stengers)”.

La filósofa belga Isabelle Stengers ha insistido en la necesidad de desnaturalizar la verdad científica y de contextualizarla en su especificidad histórica, invocando lo que ella llama la “ambición constructivista”: “la aceptación de que cualquiera de nuestros cuerpos de trabajo, de nuestras convicciones, de nuestras verdades, no pueden trascender el estatus de “construcción”. Nos exige que afirmemos su inmanencia a la historia, y que nos interesemos por los medios inventados, las autoridades invocadas para apoyar su pretensión a una estabilidad que transcedería la historia, porque estos medios y estas autoridades son, a su vez, construcciones, como las anteriores”.<sup>1</sup> En *Giszelle* (2001) Le Roy colaboró con Eszter Salamon para producir una obra basada en “apropiación constructivista”, con un lado B que develaba las anotaciones al margen, las preocupaciones metodológicas que daban lugar a lo que el público acababa de experimentar como una pieza acabada. De esta forma, las condiciones de producción se volvieron parte de la política de trabajo de la obra.

Se podría decir que la metodología de Le Roy sigue dos caminos importantes. Haciendo referencia a su pieza de 1998 titulada *Self Unfinished* [Auto-inacabado], el coreógrafo afirma que “las dos formas de actuar son: o trato de devenir un objeto o formo un ensam-

<sup>1</sup> Isabelle Stengers, *La guerre des sciences* (París y La Plessis-Robinson: La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 1996), 69. Mi traducción.

blaje con otros objetos”<sup>2</sup> Por un lado, se trata de *devenir*, devenir otro, pero ¿qué otro? Uno que no es totalmente identificable o representable; no es necesariamente humano o animal, máquina o planta. Sus obras no dependen de la representación, sino de su acometer inmanente; en ellas se colapsan diferentes duraciones envueltas en el trabajo dedicado a la construcción de cada pieza. Así que “en la medida que alguien *deviene*, eso en lo que se deviene cambia tanto como él. Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación...”<sup>3</sup>

Para prepararse para *Self Unfinished* Le Roy se grabó, vio la grabación, repitió lo que vio grabándose de nuevo, repitiendo este proceso varias veces: “Fracasé en repetir lo mismo, pero de alguna forma repetí la diferencia”<sup>4</sup> Es decir, al ejercer una capacidad mimética, no produjo una imitación sino una diferenciación. En esta obra, Le Roy deviene muchas “cosas” no identificadas y establece relaciones con otras. En un correo electrónico de Yvonne Rainer<sup>5</sup> escrito en 1999 —publicado en la página web de Le Roy— la influyente coreógrafa contemporánea describe sus impresiones de la pieza en estos términos: “En el momento en que te contorsionas con el vestido, tenemos esta criatura híbrida extraordinaria que nos confronta con una multiplicidad de interpretaciones. Para mí, ésta alternaba diversamente entre insecto, marciano, pollo, regadera de plantas, oruga dentro de su crisálida, entre otros”.<sup>6</sup> Rainer alaba el ritmo lento de la obra y el modo de visión que exige “como ver a una araña o a un caracol”. Así que, de cierta forma, los “solos” de Le Roy están poblados de esos otros en los que el *performer* ha devenido. Estos seres no-humanos que se alojan en un solo cuerpo.

<sup>2</sup> Xavier Le Roy entrevistado por Bojana Cvejić, en Bojana Cvejić, ed., “Retrospective” by Xavier Le Roy (Dijon: Les presses du réel, 2014), 166–167.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Dialogues*, con Claire Parnet (París: Ed. Flammarion, 1977), 8. Mi traducción.

<sup>4</sup> “Restrospective”, op. cit., 158.

<sup>5</sup> Yvonne Rainer (San Francisco, California, 1934) es una coreógrafa y cineasta experimental estadounidense.

<sup>6</sup> <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31foc3c53a88e553d8be&lg=en>. Consultado el 4 de septiembre de 2018.



*Untitled* (2005), La Bâtie Festival de Geneve, 2005. © Isabelle Meister

De otra forma, Le Roy piensa en términos de ensamblajes o redes, “un ensamblaje con otros objetos”, de la existencia de algo en relación con algo más. El “director de orquesta” en su obra *Le Sacre du Printemps* (2007) —para la que se preparó aprendiendo a anticipar los movimientos de la obra de Igor Stravinsky de 1913 con el mismo título— es un mediador; existe entre el público, la música y el escenario, está configurado por esos elementos al mismo tiempo que los activa, les da una existencia como parte de un ensamblaje transitorio.

Una de las obras más inquietantes que sirven como material de *Retrospectiva* es *Untitled* [Sin título] (2005) en que el público se enfrenta a un escenario en oscuridad total que sólo se ilumina con las pequeñas linternas proporcionadas por los organizadores. La obra ahonda particularmente en una división moderna que se desdobra en varios planos: lo inerte (objeto) y lo vivo (humano). Unas figuras que portan ropa gris oscura con la cara cubierta por una tela del mismo color se mueven en el espacio. Sin embargo, hasta el final, el público no puede diferenciar cuáles son humanos y cuáles marionetas. La incapacidad de discernir entre los dos estados y entre esos sujetos-objetos y el espacio que los envolvía, además del secreto que rodeaba la obra,<sup>7</sup> creó incomodidad entre el público. Hasta cierto punto, parecía como si fuera lo que fuera que se estaba moviendo en el escenario, se hubiera rendido a la “tentación del espacio” como lo habría descrito Roger Caillois; hubiera dejado de ser una figura para disolverse en el fondo.<sup>8</sup> Pero más allá, la capacidad de actuar se distribuía entre los humanos y los no-humanos, de donde deriva lo inquietante: “Los objetos muertos todavía están vivos. Las personas vivas a menudo ya están muertas”.<sup>9</sup>

7 El nombre de Le Roy no apareció en la promoción inicial del evento.

8 Roger Caillois describió el fenómeno de camuflaje observado en algunas especies que son capaces de alterar su apariencia no como una estrategia para protegerse a sí mismos de depredadores, sino como parte de una función estética, una rendición a sus alrededores, lo que llamó “psicastería legendaria”.

9 Jean-Luc Godard, *Dos o tres cosas que sé de ella* (1967). Una cita (originalmente en francés) tomada de un documento dentro de una carpeta con el nombre “Resources”, incluida en el archivo de la obra *Untitled*. Estos materiales están disponibles en las computadoras que forman parte de la exposición *Retrospectiva*.

El público se vuelve parte integral del ensamblaje propuesto por Le Roy y, como en *Le Sacre du Printemps*, nace una nueva subjetividad que transciende la experiencia en la que la relación tradicional entre público y *performer(s)* es sutilmente transgredida. Lejos de poder encasillar estas experiencias dentro de lo típicamente relacional, Le Roy implica al público sin pedirle que haga algo en concreto o que participe de alguna forma prescrita.

En una pieza temprana, *Narcisse Flip* [Voltereta de Narciso] (1994–97), Le Roy introdujo limitantes que determinaban la forma en la que su cuerpo se movía, a contrapelo de lo que se espera de un bailarín entrenado de forma tradicional en occidente. De una forma “oulipiana”,<sup>10</sup> estas limitaciones producían movimientos diferentes que cuestionaban la universalidad del cuerpo del bailarín clásico. A Le Roy lo habían rechazado en una compañía de danza por tener los brazos “demasiado largos” y aquí parecían ser útiles.

Otro elemento importante en la obra de Le Roy es el discurso, tanto las presentaciones orales como las conversaciones entre el *performer* y el público o, como en *Self Interview* [Auto-entrevista], consigo mismo. Como lo apunta Bojana Cvejić con relación a *Retrospectiva* en donde los *performers* entablan conversaciones con los visitantes del museo: “La conversación es un medio para transformar el performance en una situación social en la que la responsabilidad yace en ambos lados del escenario”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Oulipo, Ouvroir de littérature potentielle (Talle de literatura potencial), fundado en 1960, era el nombre bajo el cual se agruparon varios escritores y matemáticos, en su mayoría franceses, para componer literatura basada en la introducción de restricciones que debían desencadenar nuevas formas de organizar obras textuales.

<sup>11</sup> Bojana Cvejić, “Choreographing a Problem, and a Mode of Production”, en “Retrospective” by Xavier Le Roy, 16. Mi traducción.



Xavier Le Roy, *Le Sacre du Printemps* (2007). © Monika Ritterhaus



*Retrospectiva de Xavier Le Roy* (2014), MoMA PS1-Nueva York. © Matthew Septimus.  
Cortesía del artista y MoMA PS1

## **Revisar, revertir y reiniciar: Retrospectiva de Xavier Le Roy**

María Emilia Fernández

Cuando en 2012, el coreógrafo Xavier Le Roy fue invitado a concebir un proyecto para la Fundació Tapiés en Barcelona, empezó a cuestionarse en qué diferían los espacios del arte de los del teatro. Se encontró fascinado con los mecanismos sociales y espaciales que se despliegan en estos dos campos, y buscó explorar las diferencias y afinidades más cruciales entre ambos. Como lo describe el crítico de arte y filósofo Boris Groys: “en el teatro, los espectadores permanecen en una posición ajena y distante con respecto al escenario, mientras que en el museo, suben a escena y se descubren a sí mismos dentro del espectáculo”.<sup>1</sup> Desde esta intersección, empezó a cuestionar el papel convencional que desempeñan las instituciones y la noción lineal de la historia que se encargan de preservar. *Retrospectiva* examina estas preguntas, y al hacerlo confronta la maquinaria ideológica de los museos, empleando el formato de la retrospectiva como punto de partida para crear algo nuevo. El producto es algo entre una exposición y un performance teatral; una obra inherentemente humana, en la cual las interacciones sociales son la materia prima.

11

### **Revisar**

Tradicionalmente, la misión de los museos de arte era la de resistir y conquistar el tiempo. Como sustitutos de la memoria de la humanidad, estaban encargados de seleccionar ciertos objetos y obras de arte, extraerlos de la vida diaria y protegerlos del deterioro y el paso de los años, inscribiéndolos en el curso de la historia. Estas instituciones se volvieron un punto de referencia para juzgar y valorar lo que se encontraba fuera de sus muros, bóvedas que narraban todo aquello que merecía ser recordado. Sin embargo, en las últimas décadas el internet ha tomado su lugar como el nuevo y perfeccionado

<sup>1</sup> Boris Groys, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, texto presentado originalmente como una conferencia en el Museo Reina Sofía, el 8 de noviembre, 2013. <https://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>

almacén de la historia y el conocimiento, transformando por completo el papel de los museos.

Poblada por imágenes digitales, videos y textos, la web se ha convertido en la principal fuente de información sobre el arte, llevando el *musée imaginaire* de André Malraux a nuevas fronteras.<sup>2</sup> Esta transición, aunada al movimiento hacia el video, el performance y la desmaterialización de la obra de arte, ha llevado a los museos a repensar sus exposiciones. ¿Cómo deberían exhibirse los objetos y momentos del pasado, para intentar sincronizarlos, aunque sea de manera muy breve, con el ritmo del presente?

En este contexto, las retrospectivas presentan otra serie de retos. ¿Puede uno verdaderamente abordar todo el trabajo y la trayectoria de un artista, o un movimiento cultural, y narrar su historia dentro del espacio de exhibición? Estas preguntas se vuelven aún más apremiantes en el caso de los modos de producción o medios intangibles, como el arte performativo o relacional, que han agregado una dimensión transitoria al museo.<sup>3</sup> Esta discusión también se extiende a la danza, cuando cada vez más espacios dedicados al arte buscan incluir coreografías dentro de sus programas.

12

Comisionada por Laurence Rassel, directora artística de la Fundació Tapiés, *Retrospectiva* busca reflexionar sobre el formato de las exposiciones y en particular, sobre su manera de representar el tiempo como una serie de objetos colecionados o momentos del pasado. Al entrar al espacio principal los visitantes encuentran a cuatro *performers*, cada uno tomando uno de tres roles: un estado

2 En 1947, el historiador del arte y filósofo André Malraux concibió el *musée imaginaire* (traducido como el “museo imaginario”), partiendo de la realización de que, en la mente de cada individuo, uno puede ver y comparar obras de arte de diferentes estilos y épocas, atravesando toda la historia del arte, de una forma que sería imposible hacer en un museo físico. Este museo potencial siempre ha existido, pero con la llegada de la reproducción fotográfica el *musée imaginaire* podía por fin tener un soporte físico.

3 El arte relacional o la estética relacional es un término acuñado por el filósofo y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud, quien lo describió como un modo de producción, “un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico la totalidad de las relaciones humanas y su contexto social, en lugar de un espacio independiente y privado”, en *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les presses du réel, 1998), 113.

fijo de inmovilidad, parecido a una escultura o una fotografía; una secuencia o *loop* corto, que introduce la temporalidad de los videos que vemos en los museos; y una “retrospectiva” individual, una narrativa como la que cuenta toda exposición, libro o película.<sup>4</sup>

Cada vez que un visitante entra a la galería los *performers* salen y vuelven a entrar, tomando turnos para actuar los tres roles, y todas sus acciones tienen como punto de partida los solos de Le Roy. En este proceso surgen diferentes resonancias e interferencias entre las obras: por ejemplo, uno puede escuchar y discutir con alguien su retrospectiva individual, que incluye extractos de *Narcisse Flîp* [Voltereta de Narciso] (1994–97), mientras se ve en segundo plano a alguien que cita una inmovilidad de *Self-Unfinished* [Auto-inacabado] (1998), y se observa una secuencia de movimientos tomados de *Le sacre du printemps* [El rito de la primavera] (2007). Al conjugar estas diferentes temporalidades —la inmovilidad, la secuencia y la narrativa— Le Roy da pie a una lectura completamente nueva y jamás vista de sus coreografías.

Uno de los solos de Le Roy, *Product of Circumstances* [Producto de las circunstancias] (1999), provee la forma y la estructura de las retrospectivas individuales. Esta pieza explora la noción de autobiografía al escenificar una conferencia, en donde él comparte con la audiencia su transición de biólogo molecular a coreógrafo. Contada en primera persona, la historia está intercalada con interludios de danza que sirven para comentar o ilustrar la narración. Un formato similar es adoptado por los *performers* en *Retrospectiva*, quienes narran su desarrollo como bailarines contando anécdotas con ejemplos de los solos de Le Roy. El resultado logra envolver las retrospectivas de cada uno con la del coreógrafo francés: reflexionan sobre la relación entre sus vidas personales y su entorno cultural, la práctica de

<sup>4</sup> En palabras de Le Roy, “la inmovilidad, el *loop* y la narrativa deben considerarse en términos de sus respectivas relaciones con el tiempo. La inmovilidad representa algo que es fijo y estable sin transformación. El *loop* representa algo que siempre está ahí por medio de la repetición. Y la narración se estructura de principio a fin, donde el final no es el principio, porque el tiempo se desarrolla”. Xavier Le Roy, “Giving Time Without Losing It”, entrevista con Bojana Cvejić, incluida en “*Retrospective* by Xavier Le Roy” Bojana Cvejić, ed. (Dijon: Les presses du réel, 2014), 27.

Le Roy y el contexto de los años en los que concibió sus solos, entre 1994 y 2014.

Al fondo de la galería se revelan los antecedentes de la exposición. El espectador entra a un cuarto con computadoras y un extenso archivo de imágenes, artículos, entrevistas y videos que documentan todos los solos utilizados para crear *Retrospectiva*, así como lecturas relevantes para la práctica de Le Roy. En este espacio hay dos *performers* más, descansando o ensayando, pero también disponibles para responder preguntas y hablar con los visitantes. Al exhibir algunos aspectos de los ensayos, Le Roy abre la posibilidad de deconstruir el proceso creativo que por lo general tiene lugar en privado, lejos de la mirada del público.

En otro nivel, esta “fábrica” como la llama Le Roy, contiene el material que muchas veces llega a quienes investigan sobre la exposición a la distancia, indirectamente, y exemplifica cómo nos aproximamos a muchas obras de arte hoy en día. El acceso a internet ha abierto las puertas a conocer obras a través de videos, documentos, imágenes y artículos que se encuentran disponibles en cualquier buscador. Muchos proyectos viven fragmentados en la web, y muchas veces sus partes acaban por suplir el todo. Este acercamiento, indirecto y mediado por las plataformas digitales, es uno que determina en gran parte cómo se piensa sobre una obra, y sin embargo rara vez es cuestionado por los artistas, el público o los museos. Le Roy no se apresura a condenar o celebrar esta situación. *Retrospectiva* simplemente exhibe los recursos y las herramientas disponibles a todos en la red, y propone reconsiderar el estado actual de las cosas, al mismo tiempo que invita a discutirlo con otros.<sup>5</sup>

A un lado de éste, se encuentra otro cuarto casi totalmente negro, un espacio oscuro donde al entrar los visitantes deben esperar

5 Le Roy reproduce la forma en que investigamos o buscamos información sobre un proyecto desconocido, o algo en lo que no somos expertos. Él explora este tipo de encuentros de segunda mano en *Product of Other Circumstances* [Producto de otras circunstancias] (2009), un solo en el que se propone investigar y coreografiar un performance de butoh. Él intenta aproximarse y dar forma a esta danza extranjera, utilizando recursos disponibles a todo el mundo, como internet y los libros, así como recuerdos y anécdotas.



*Retrospectiva* de Xavier Le Roy (2014), MoMA PS1-Nueva York. © Matthew Septimus.  
Cortesía del artista y MoMA PS1

para que sus ojos se acostumbren a la penumbra. La falta de luz desestabiliza sus parámetros de superficie y profundidad, al grado de poner en duda su percepción. Al poco tiempo, uno descubre tres figuras humanas descansando en el piso o recargadas contra las paredes. Su inmovilidad casi-de-estatuas eventualmente los delata como maniquíes, y al confrontar estos cuerpos fantasmagóricos en un espacio tan confuso el público experimenta un sentimiento de extrañeza y enajenación. Los espectadores son completamente libres de transitar por todos los cuartos, entablar conversaciones con los *performers* o deambular a su gusto y, por ende, son responsables de la curaduría de su experiencia en *Retrospectiva*.

### **Revertir**

*Retrospectiva* se reproduce por sí sola cada vez que se exhibe. En palabras de la teórica de danza y performance Bojana Cvejić, esta “máquina coreográfica” es por definición inagotable, en tanto que se trata de un método y no de un producto. La exhibición sigue una lógica práctica ineludible (sería visualmente imposible presentar una serie de performances en orden cronológico, día tras día, que los visitantes pudieran venir a ver). El medio de la danza en sí mismo presenta un reto a las convenciones de los museos, donde las obras se presentasen como videos acompañados de cédulas y textos de sala, fotografías e incluso recreaciones de las escenografías vacías. En cambio, *Retrospectiva* está hecha de las retrospectivas de otros.

A los bailarines se les considera más que simples instrumentos dentro del performance; ellos hacen visibles las etapas previas a la exhibición: la investigación, el desarrollo conceptual, los ensayos y la realización de la pieza. Los *performers* discuten abiertamente con el público el vínculo entre la creación y la exhibición, concediendo la autoridad que casi siempre tiene el artista, en favor de tener un diálogo más equitativo con los espectadores. Este modelo invita a la audiencia a repensar a qué nos referimos cuando hablamos de maestría y conocimiento, sobre todo en relación con el cuerpo en nuestra sociedad.

La forma en que Xavier Le Roy aborda la retrospectiva también sirve para desarmar la idea del original y la copia tan prevalente en

las artes visuales. Desde finales del siglo XIX, con la llegada de la fotografía y otras formas de reproducción mecánica, en el ámbito del arte se ha debatido por salvar y aferrarse a la unicidad, ya sea en forma de objetos únicos o performances y situaciones irrepetibles. Artistas contemporáneos como Rirkrit Tiravanija, Pierre Hughe y Tino Seghal, cuyo trabajo se asocia al arte relacional, han aprovechado esta cuestión como una oportunidad para crear algo nuevo, adoptando el lado fantasmagórico para explorar el terreno de la memoria y la ficción.<sup>6</sup> Sin embargo, en gran medida el mercado del arte sigue dependiendo de la producción de mercancías únicas y eventos exclusivos. En este sentido, incluso las obras de arte contemporáneo que se venden como experiencias continúan atadas a las convenciones más tradicionales.

El arte se ha visto afectado por un cambio similar dentro del propio modelo económico capitalista, en donde las experiencias han suplantado a los bienes tangibles y a los servicios, como principales ofertas económicas en el mercado. Son las compañías y negocios quienes las suministran en el mercado, adaptándolas a la medida de los deseos —tanto materiales como inmateriales— de su público objetivo. Esta situación ha permeado la práctica de muchos artistas, cuyas piezas contribuyen a reforzar la lógica del neoliberalismo cultural: su trabajo se suma a la producción de experiencias memorables, pero también redituables.

Si bien las coreografías de Le Roy son reproducidas o re-escenificadas nunca son iguales; se resisten a convertirse en objetos o performances con valor de cambio. Quienes actúan en *Retrospectiva* no presentan ni versiones fieles ni falsas de los solos de Le Roy, ni interpretaciones buenas ni malas, sólo repeticiones útiles. Proveen una oportunidad para que los espectadores se reinventen, y amplifiquen su manera de concebir y percibir el cuerpo, más allá de las imágenes normativas que dicta la sociedad. En este marco, *Retrospectiva* propone una dinámica diferente en la que el público no puede sólo consumir o comprar la experiencia de la exposición; al

<sup>6</sup> Véase el ensayo de Claire Bishop, “I Don’t Want No Retrospective: Xavier le Roy and the Exhibition as Medium”, en “*Retrospective*” by Xavier Le Roy, 93–101.

contrario, al estar presentes ellos producen su propia experiencia, con lo cual establecen una red de conexiones muy distinta. Ser partícipes de la exhibición implica examinar detalladamente el escenario: el museo de arte y las relaciones que éste promueve. Al abrir un umbral a través del cual imaginar diferentes formas de moverse o habitar el espacio, el cuerpo se convierte en un vehículo de contemplación, un material para ser cuestionado. ¿Dónde comienza y termina un cuerpo? ¿Se detiene en el borde de nuestra piel, o se extiende a nuestros recuerdos y afectos, a las historias que contamos sobre nosotros mismos? A los espectadores no se les pide que participen o que creen el trabajo ellos mismos, sino que tienen un impacto directo en lo que sucede en el espacio. La interacción entre visitantes y *performers* a su vez produce más historias, comentarios y anécdotas que constantemente ayudan a reconfigurar la muestra en contraposición a una economía de experiencias.<sup>7</sup>

### Reiniciar

18 *Retrospectiva* de Xavier le Roy presenta la posibilidad de leer las exposiciones no como fines en sí mismos, sino como el principio de un proceso de reinención continua. Si bien los museos buscan resistir el paso del tiempo, también pueden servir como herramientas de análisis, donde se escenifiquen y destruyan las narrativas dominantes que ha erigido la sociedad. Estas instituciones tienen la oportunidad de proponer caminos diferentes para aproximarse al arte, pero también maneras alternativas de relacionarse con otros: las historias y pláticas tenidas dentro de la exposición tienen el potencial para cuestionar las condiciones sociales y culturales que enmarcan nuestras interacciones. Le Roy nos invita a observar este proceso y a tomar conciencia del puente que existe entre memoria e historia. Nos recuerda que un acto, en apariencia tan trivial, puede tener profundas implicaciones políticas: en retrospectiva, contar historias se vuelve otra manera de darnos forma a nosotros mismos.

7 Le Roy discute esta idea en su entrevista con Bojana Cvejić, en “*Retrospective*” by Xavier Le Roy, 29. Véase Pine y Gilmore, 2011, 19–21. *The experience economy: past, present and...* Consultado el 24 de agosto de 2018. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/260917972\\_The\\_experience\\_economy\\_past\\_present\\_and\\_future](https://www.researchgate.net/publication/260917972_The_experience_economy_past_present_and_future)



*Retrospectiva* de Xavier Le Roy (2014), MoMA PS1-Nueva York. © Matthew Septimus.  
Cortesía del artista y MoMA PS1



Xavier Le Roy, *Retrospectiva* (2014), MoMA PS1-Nueva York. © Matthew Septimus.  
Cortesía del artista y MoMA PS1

## **Apuntes de los *performers***

Xavier Le Roy solicitó la participación de los *performers* en esta publicación. Se les preguntó lo siguiente:

“Acabas de empezar los ensayos para tu *retrospectiva individual*. ¿Cómo está siendo este proceso para ti? ¿Cómo te está afectando o en qué te hace pensar este proceso?”

### **Camila Arroyo**

Xavier involucra a los artistas con los que trabaja de una manera inigualable. No eres un intérprete sino un colaborador. Su interés en el trabajo y en la trayectoria de las personas con las que trabaja crea un ambiente muy estimulante donde hay un intercambio de ideas que te invitan a reflexionar profundamente sobre las personas, los lugares y los momentos dentro de tu trayectoria personal y profesional que te han formado como artista. *Retrospectiva* es una reflexión tanto individual como colectiva sobre la danza y el performance como forma de vida.

21

### **Mariana Arteaga**

Podría describir mis ensayos individuales como un constante estado de latencia: este ir hacia atrás de mi propia historia como *performer* —siempre atravesada por una historia familiar, contexto social, economía—, y dialogarla con Xavier y Alexander, han provocado reflexiones sobre mi “pasado-persona” como un nuevo suceso, al ser visto desde otras perspectivas. Es la retrospectiva de Xavier, es la mía y nuestro hacer, es un diálogo artístico que revela tensiones globales de un campo más amplio —político, etcétera—, pero lo más interesante es este espacio abierto en constante actualización. Esta es una retrospectiva del presente.

### **Freda B. Fitch**

Trabajar en la retrospectiva individual está presentando un reto profesional y una oportunidad personal muy significativa. Me ha permitido visualizar distintos procesos de mi vida y percibirlos a través de otras miradas. Estoy disfrutando explorar un material

flexible y cambiante como lo es la memoria; es un viaje personal y colectivo que devela múltiples narrativas del pasado. Es muy divertido e interesante el ejercicio de relacionar los trabajos de Xavier con mi vida y viceversa. Aún no llegamos al producto final y estoy muy emocionada.

### **Fabiola Guillén**

Para mí es un proceso sumamente significativo que inició al descubrir el trabajo de Xavier y un paralelismo entre lo que narra en *Product of Circumstances* y mi experiencia personal, es decir, el hecho de que soy una “bailarina atípica” que abandonó su carrera como médico para dedicarse a la danza. Me resulta trascendente, pues al prepararme para *Retrospectiva* he podido reflexionar sobre mi práctica como artista (que se forjó bajo normas “tradicionales”, a veces inalcanzables para mí) a través de una perspectiva distinta y encontrar otras posibilidades que me hacen abrazar mis vivencias fuera de la danza y su repercusión en mi corporalidad.

**22**

### **Nadia Lartigue**

El ejercicio de hacer visibles las resonancias de una pieza ajena en nuestros cuerpos y nuestras historias, para hablar de algo que tal vez no es ni la pieza ajena ni la vida propia. En 2014, se presentó una versión de la pieza *Untitled*. Ese año, yo toqué a un muerto por primera vez, sentí su peso, su textura, su temperatura. Era mi papá. Ese año también, muchas personas conocimos la realidad de la desaparición, el sentimiento de las y los que no han tenido derecho al duelo.

### **Emmanuel Martínez**

Este proceso está siendo exigente para mí, ya que no solamente tengo que estar pendiente de mi responsabilidad dentro de la compañía en la que bailo, sino también dentro de este proyecto. Me hace pensar en toda mi vida porque mi retrospectiva va desde mi nacimiento hasta el presente; me hace pensar en cada momento de mi vida que me ha marcado y cómo quiero compartirlo con los visitantes.

### **Enrique Melgarejo**

El proceso comenzó previamente, estudiando videos y leyendo transcripciones de entrevistas de hace siete años. Ahí está contenida la información que me invitó a vincularme tanto emotiva como intelectualmente con la labor a la cual estoy por entregarme. Conocer las ideas, las preguntas y las propuestas de Xavier a través de sus palabras ha sido fascinante, refrescante y revelador. Son testimonio de interrogantes que transitan el paso del tiempo todavía sin resolverse; y de que sigue habiendo mucho por hacer y por aprender. Yo me relaciono con Xavier y con su obra desde ese deseo que leo en él de seguir cuestionando y trabajando.







Xavier Le Roy, *Self-Unfinished* (1998). ©Katrín Schoof

## Modes of becoming

Catalina Lozano

In an effort to rethink the space of the Museum, the shape an exhibition can take, and the elements it may include, Museo Jumex invited French choreographer Xavier Le Roy to present *Retrospective*. The exhibition takes as a departure point Le Roy's solo works, produced between 1994 and 2014, which are the material for a series of actions carried out by 15 performers (6 at a time) throughout the opening hours of the museum.

Le Roy describes *Retrospective* as a mode of production rather than as a collection of significant works and therefore the result of each iteration is subject to what this mode produces locally. *Retrospective* uses Le Roy's former solo works as sources that get appropriated, reinterpreted, and re-signified by each performer's "individual *Retrospective*," the product of a personal engagement with the work of Le Roy. There are some issues inherent to Le Roy's practice as a whole, and to some of the works considered in *Retrospective* in particular, which we will address below.

27

Xavier Le Roy's practice inhabits quite a few of the divides characteristic of modernity; it interrogates them, enacts them, engages in their politics. One could think that many of these divides are a secularization of an earlier Christian conception of the world; the division of soul and body that, with Enlightenment, became the division between reason and body, and that progressively got applied to many other categories: the ontological differentiation between subjects and objects, culture and nature, and so on.

The trajectory of Le Roy from molecular and cellular biologist to choreographer is in itself a realization of that inhabitation, an embodiment of an oscillation that performs itself constantly in the hybridization of the bodily and the mental, the natural and the cultural, the living and the inert. Le Roy gives literal form to this transition in the work *Product of Circumstances* (1999) in which, through speech and movement, he reveals his reasons to quit institutional science and move towards a way of practicing choreography in which production (process) and product (output) are not sharply differentiated. The piece is in itself an instantiation of the latter, of

thinking otherwise, and involving the body in movement in the process.

Le Roy has addressed this alleged separation between production and product repeatedly in his practice, both because the coming together of the two is embedded in the rendering of his work, but also as an open question explicitly dealt with. In *Self Interview* (2000) where he holds a conversation with a ghetto blaster, he refers to these questions by asserting that “it is necessary to include as many as possible of these constitutive factors as inherent questions in the work. This might be a way to avoid separating the topics, the context and the representations of the whole working situation. (Thanks to Isabelle Stengers.)”

Belgian philosopher Isabelle Stengers has insisted on the need to denaturalize scientific truth and to contextualize it in its historical specificity, invoking what she calls the “constructivist ambition,” “the acceptance that any of our bodies of knowledge, any of our convictions, any of our truths cannot transcend the status of “construction”. It demands that we assert their immanence to history, and that we take an interest in the means invented, in the authorities invoked to support their pretension to a stability that would transcend history, for these means and these authorities are, in their turn, constructions, as are the former.”<sup>1</sup> In *Giszelle* (2001) Le Roy collaborated with Eszter Salamon to produce a work based on “constructivist appropriation”, with a B side that revealed the annotations and methodological concerns that gave rise to what the audience had already experienced as a finished piece. In this way, the conditions of production became part of the politics of labor in the work.

One could say that Le Roy’s methodology follows two important paths. Referring to his 1998-piece *Self Unfinished*, he states that “the two ways of performing are that I either try to become an object or I assemble in a composition with other objects.”<sup>2</sup> On the one hand, it deals with *becoming*, becoming other, but what other? One that is not fully identifiable or representable; it is no necessarily hu-

<sup>1</sup> Isabelle Stengers, *La guerre des sciences* (Paris and La Plessis-Robinson: La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 1996), 69. My translation.

<sup>2</sup> Xavier Le Roy in interview with Bojana Cvejić, in Bojana Cvejić, ed. “Retrospective” by Xavier Le Roy (Dijon: Les presses du réel, 2014), 166–167.

man or animal, machine or plant. His works do not rely on representation, but in their immanent occurrence; they collapse different durations embedded in the labor put into the construction of each piece. So, “as someone *becomes*, that which they become changes as much as they do. Becomings are not phenomena of imitation, nor of assimilation....”<sup>3</sup>

In preparation for *Self Unfinished*, Le Roy taped himself, watched the tape, repeated what he saw, taping himself again to continue the process a few more times: “I failed at repeating the same, but somehow repeated the difference.”<sup>4</sup> That is, by exerting a mimetic agency, he did not produce imitation but differentiation. In this work, Le Roy becomes many unidentified “things,” and enters in relationship with others. On a 1999 email from Yvonne Rainer<sup>5</sup>—published on his personal website—the seminal contemporary choreographer describes her impressions of the piece in these terms: “By the time you’re into the contortions with the dress, we’re given this extraordinary hybrid creature which confronts us with a multiplicity of interpretations. For me it alternated variously as insect, martian, chicken, watering can, caterpillar into pupa, et al.”<sup>6</sup> She praises the slow pace of the piece and the mode of watching it demands from the spectator, “like watching a spider or snail.” So, in a way, Le Roy’s “solos” are populated by those others that the performer has become. These other-than-human beings inhabiting one single body.

Otherwise, Le Roy seems to think in terms of assemblages or networks, “a composition with other objects,” of the existence of something in relation to something else. The “orchestra conductor” in his work *Le Sacre du Printemps* (2007)—where he prepared by learning to anticipate the movements of Igor Stravinsky’s 1913 piece of the same title—is a mediator; he exists between the public, the

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet (Paris: Ed. Flammarion, 1977), 8. My translation.

<sup>4</sup> “Retrospective”... Op. cit., 158.

<sup>5</sup> Yvonne Rainer (San Francisco, California, 1934) is an American groundbreaking experimental choreographer and filmmaker.

<sup>6</sup> <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31foc3c53a88e553d8be&lg=en>. Accessed on September 4, 2018.



*Untitled* (2005), La Bâtie Festival de Geneve, 2005. ©Isabelle Meister

music and the stage, he is configured by those elements at the same time as he activates them, gives them an existence as parts of that transitory assemblage.

One of the uncanniest works that serve as material for *Retrospective* is *Untitled* from 2005 where the audience is faced with a pitch-dark stage that can only be lit with little flashlights provided by the organizers. The work delves deep into one particular modern divide that unfolds into various planes: the inert (object) and the living (human). Figures wearing dark grey cloths with the face covered by a fabric of the same color move in the space. The audience however cannot tell which of them are human and which are puppets until the very end. The indiscernibility between the two states and between those subjects-objects and the space that engulfs them, added to the relative secrecy about the work,<sup>7</sup> created discomfort in the audience. To some degree, it seemed as if whatever was moving on stage had surrendered to the “temptation of space” as Roger Caillois would have put it, stopping being a figure and merging with the background.<sup>8</sup> But furthermore, agency was distributed between humans and non-humans, from where the uncanny emerges: “Dead objects are still alive. Living people are often already dead.”<sup>9</sup>

The audience thus becomes an integral part of the assemblage proposed by Le Roy, and, as in *Le Sacre du Printemps*, a new subjectivity is born from the transient experience in which the traditional relationship between the audience and the performer(s) is subtly transgressed. Far from pigeonholing these experiences within the relational, Le Roy implicates the audience without asking them to do something in particular or participate in a prescribed manner.

7 Le Roy's name didn't initially appear when publicized.

8 Roger Caillois described the phenomena of camouflage observed in certain species capable of altering their appearance not as a strategy to protect themselves against predators, but as part of an aesthetic function, a surrendering to their surroundings, what he called “legendary psychasthenia.”

9 Jean-Luc Godard, *Two or Three Things That I Know about Her* (1967). A quote (originally in French) taken from a document inside a folder called “Resources,” included in the archive for the piece *Untitled*. These materials are available in the computers that are part of the exhibition *Retrospective*.

In an early piece by Le Roy, *Narcisse Flip* (1994–97), he introduced constraints that determined the way his body moved, going against the grain of what can be expected from a traditionally trained dancer in the West. In an “Oulipian”<sup>10</sup> kind of way, these limitations produced different movements that questioned the universality of the virtuous classical dancer’s body. Le Roy had been turned down from a dance company because his arms were “too long,” and here, they seemed to come in handy.

Another important element in Le Roy’s work is speech, both as oral presentations and as conversations between performer and audience or, as in *Self Interview*, with oneself. As Bojana Cvejić annotates in relation to *Retrospective* where the performers engage in conversation with the museum’s visitors: “Conversation [is] a means to transform the performance into a social situation the responsibility for which lies on both sides of the stage.”<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Oulipo, Ouvroir de littérature potentielle (Workshop of potential literature), founded in 1960, was the name under which a group of mainly French writers and mathematicians composed literature based on introducing constraints which were supposed to trigger new forms and ways of organizing textual works.

<sup>11</sup> Bojana Cvejić, “Choreographing a Problem, and a Mode of Production,” in “*Retrospective*” by Xavier Le Roy, 16.



Xavier Le Roy and Eszter Salamon, *Giszelle-2nd Part* (2001)



*Retrospective* by Xavier Le Roy (2014), MoMA PS1-New York. ©Matthew Septimus.  
Courtesy of the artist and MoMA PS1

## Revise, Reverse and Restart: *Retrospective* by Xavier Le Roy

María Emilia Fernández

When in 2012 choreographer Xavier Le Roy was invited to conceive a project for the Fundació Tapiés in Barcelona, he began considering how art institutions operate differently from theaters. He became fascinated with the spatial and social mechanisms at play in these two arenas, seeking to explore the crucial distinctions and affinities between them. As described by art critic and philosopher Boris Groys, “in the theater, spectators remain in an outside position vis-à-vis the stage, but in the museum, they enter the stage, and find themselves inside the spectacle.”<sup>1</sup> Working at this intersection, he began to question the conventional role of art institutions, and the notion of linear, historical representations that they are in charge of preserving. *Retrospective* brings these questions into focus, confronting the ideological trappings of the museum and employing the format of the retrospective as a starting point to create something new. The product is something in between an exhibition and a theater performance; an inherently human work, in which the materials are social interactions themselves.

35

### Revise

Traditionally, the mission of art museums was to resist and conquer time. As surrogates for mankind’s memory, they were charged with selecting certain objects or artworks and extracting them from everyday life, protecting them from aging and corrosion while inscribing them in the course of history. These institutions became a point of reference by which to judge and value the world outside their walls, vaults that narrated everything worth remembering. However, in the past decades the rise of the internet as the new and perfected repository of history and knowledge has shifted the museum’s role.

Populated by a seemingly endless number of digital images, videos and texts, the web has become the primary source of infor-

<sup>1</sup> Boris Groys, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, originally presented as a lecture at Museo Reina Sofía, November 8, 2013. <https://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>

mation on artworks, taking André Malraux's *musée imaginaire* to new frontiers.<sup>2</sup> This transition, coupled with the movement toward video, performance and the dematerialization of the work of art, has pushed museums toward rethinking their exhibitions. How should objects and moments from the past be displayed, to try and synchronize them, if albeit briefly, with the rhythm of the present?

In this context, artists' retrospectives pose another series of challenges. Can one truly engage with the entire oeuvre and trajectory of an artist, or a cultural movement, and tell its story within the exhibition space? These questions become even more pressing in the case of intangible mediums or modes of production, such as performative or relational art, which have added a durational dimension to the museum.<sup>3</sup> This discussion also resonates with dance, as more art spaces seek to include choreography as part of their programs.

Commissioned by Fundació Tapiés' artistic director Laurence Rassel, *Retrospective* attempts to reflect on the format of exhibitions and their representations of time, particularly as series of collected objects or moments from the past. Upon entering the main space visitors encounter four performers, each taking one of three roles: a fixed state of immobility, akin to a sculpture or an image; a short loop or sequence, which introduces the temporality of videos commonly found in museums; and an individual "retrospective," a narrative such as the one told within an exhibition, or a book or a film.<sup>4</sup>

2 In 1947, the French art historian and philosopher André Malraux conceived of the *musée imaginaire* (often translated as "the museum without walls"), departing from the realization that in our imagination one can hold and compare artworks of different styles and times, cutting across all of art history, in a way that no physical museum ever could. This had always existed, but with the advent of photographic reproduction the *musée imaginaire* could at last have a physical support.

3 Relational art or relational aesthetics is a term coined by French philosopher and art critic Nicolas Bourriaud, who described it as a mode of production, "a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space." *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les presses du réel, 1998), 113.

4 In Le Roy's words, "the immobility, the loop and the narrative should be regarded in terms of their respective relationships to time. Immobility represents something that is continuous and sustainable without

Every time a visitor enters the gallery the performers exit and re-enter, taking turns to enact each of these roles, all of which take Xavier Le Roy's solo works as their point of departure. For example, meaningful resonances and interferences arise when listening and discussing someone's individual retrospective, featuring excerpts of *Narcisse Flip* (1994–97), while looking at someone citing an immobility from *Self-Unfinished* (1998), set against a loop of *Le Sacre du Printemps* (2007). By conjugating different temporalities—the immobility, the loop and the narrative—Le Roy gives rise to a completely new, never before seen reading of his choreographies.

One of Le Roy's solos, *Product of Circumstances* (1999), provides the method and structure for the individual retrospectives. This piece complicates the notion of autobiography by staging a conference in which he shares his transition from molecular biologist to choreographer. Told in the first person, the story is interspersed with dance interludes which serve to comment on or illustrate the narrative. A similar template is adopted by performers in *Retrospective*, who recount their development as dancers through anecdotes punctuated with dance examples of Le Roy's solo works. The result effectively enfolds the performers' retrospectives with that of the French choreographer: it reflects on the relationship between their personal life and cultural upbringing, Le Roy's practice and the context of the years in which he conceived the solos, between 1994 and 2014.

In the back of the gallery, the background to the exhibition is revealed. The spectator comes across a room with computers and an extensive archive of images, articles, interviews and videos that document all the solos used in creating *Retrospective*, as well as readings relevant to Le Roy's practice. Two performers can be found in this space, resting or rehearsing but also available to answer questions and to talk with the public. By exhibiting aspects of the rehearsal conditions Le Roy opens up the possibility of deconstructing the

---

transformation. The loop stands for something that is always there by means of repetition. And the narration is structured from a beginning to an end, where the end is not the beginning, because time develops." Xavier Le Roy, "Giving Time Without Losing It," interview with Bojana Cvejić, included in "*Retrospective*" by Xavier Le Roy, ed. Bojana Cvejić (Dijon: Les presses du réel, 2014), 27.



*Retrospective* by Xavier Le Roy (2016), Taipei Biennale 2016, Taipei Fine Arts Museum.  
Courtesy of the artist and Taipei Biennale

creative process that conventionally takes place in private, away from the public eye.

On another level, this “factory,” as Le Roy calls it, contains the material that often reaches those who engage with the exhibition from afar, indirectly, replicating how we approach most works of art today. Access to the internet has opened up the possibility of learning about works through a number of videos, images, books and articles, readily available on any search engine. Projects live on as fragments that often come to evoke the whole. This mediated encounter is one that profoundly shapes the way one thinks of a piece, but it is rarely reflected on by artists, spectators or museums. Le Roy does not praise or condemn the situation. *Retrospective* simply exhibits the resources available to everybody through the internet, staging the opportunity to reflect on the current state of affairs while also providing the opportunity to discuss it with others.<sup>5</sup>

Adjacent to this one is an almost pitch-black room, a dark space where visitors enter and must wait for their eyes to grow used to the darkness. The lack of light in the room destabilizes the notions of surface and depth, to the point of challenging one’s perception. In here we find three human figures resting on the floor or leaning against the walls. Their statue-like immobility eventually gives them away as mannequins, raising an uncanny feeling in the viewers as they confront these ghostly bodies in an indeterminate space. Viewers are completely free to transit all spaces, engaging in conversation with the performers or simply and roaming around, and therefore are responsible for curating their own experience of *Retrospective*.

<sup>5</sup> Le Roy replicates how we go about researching or mastering an unknown project, or something at which we are not experts. He explores this kind of secondhand encounter in *Product of Other Circumstances* (2009), a solo choreography in which he sets out to research and choreograph a butoh performance. He attempts to get closer to, and embody, a foreign dance using resources available to everybody, such as the internet and books, as well as memories and anecdotes.

## Reverse

*Retrospective* reproduces itself every time it is exhibited. As described by dance and performance theorist Bojana Cvejić, this “choreographic machine” is by definition inexhaustible in so far as it is a method more than a product. This follows a practical and logistic imperative (it would be virtually impossible to set up a chronological series of performances, day after day, that visitors could come and see). The very medium of dance challenges the museum’s conventions, which would dictate that works be presented as videos, accompanied by wall labels, photographs, and perhaps even recreations of the empty stage sets. Instead, *Retrospective* is made from other people’s retrospectives.

Dancers are understood as more than mere instruments in this performance; they make visible the stages leading up to the exhibition—the research, conceptualization, rehearsal and development of a piece. They openly discuss with the public the relationship between creation and display, conceding the authority of the artist in favor of a more balanced dialogue. This model invites the audience to reflect on what is meant by expertise and knowledge, both in the context of museums but also in relation to the body in our society.

Xavier Le Roy’s approach also serves to disarm the idea of the original and the copy so prevalent in the visual arts. Since the late 19th century, with the advent of photography and other forms of mechanical reproduction, the art industry has struggled to salvage and cling to uniqueness—whether in the guise of one-of-a-kind objects, or unrepeatable performance and situations. Contemporary artists such as Rirkrit Tiravanija, Pierre Hughye and Tino Seghal, whose work is often associated with relational art, have approached this particular question as an opportunity to create something new, embracing the phantasmagorical to explore the realm of memory and fiction.<sup>6</sup> However, to a large degree, the art market still depends on the production of unique commodities or unique events, and in this respect most works in contemporary art, even those framed as

<sup>6</sup> For further reading on this topic see Claire Bishop’s essay, “I Don’t Want No Retrospective: Xavier le Roy and the Exhibition as Medium,” included in “*Retrospective*” by Xavier Le Roy, 93–101.



*Retrospective* by Xavier Le Roy (2012), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. ©Lluís Bover.  
Courtesy of the artist and Fundació Antoni Tàpies

experiences, remain bound to traditional conventions.

Art has been affected by this same shift in capitalist economy, where experiences have supplanted tangible goods and services as the primary economic offerings in the market place. These are regularly supplied by businesses and companies, carefully tailored to the desires—both material and immaterial—of their target audience. As a result, many artworks contribute to reinforce the logic of cultural neoliberalism, producing and contributing to these memorable, profitable experiences.

Although Le Roy's choreographies are reproduced or re-performed they are never the same; they resist becoming objects or commodified performances. Those acting out *Retrospective* present neither faithful nor spurious versions of Le Roy's solos, neither good nor bad interpretations, but rather *useful* repetitions. They provide an opportunity for viewers to reinvent themselves, to amplify their projections and perceptions—outside or beyond—the normative ways we produce images of our body in society. In this scenario *Retrospective* proposes a different dynamic in which the public cannot simply consume or purchase the experience of the work; instead, by being present they help produce their own, establishing a different network of connections. Becoming involved in the work implies closely examining the stage: the art museum and the relations that it promotes.

In opening a threshold through which to envision different ways of moving or inhabiting space, the body becomes a vehicle for contemplation, a material to be questioned. Where does a body begin and end? Does it stop at the border of our skin, or does it extend to our memories and affects, to the stories we tell about ourselves? Spectators are not asked to participate or create the work themselves, but rather they have an impact on what is being proposed. The interaction between visitors and performers in turn produces more stories, comments, and anecdotes that constantly helps reconfigure the show in contraposition to an experience economy.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Le Roy discusses this idea in the interview with Bojana Cvejić quoted above, included in “*Retrospective*” by Xavier Le Roy, 29.

For more information on this topic see Pine and Gilmore, 2011, 19–21.

*The experience economy: past, present and...* Accessed on August 24, 2018.

## **Restart**

*Retrospective* by Xavier le Roy puts forward the possibility of reading exhibitions not as ends in themselves, but as the starting point of a process of ongoing reinvention. Although museums aim to resist the flow of time, they can also be analytical tools for staging and deconstructing the dominant narratives upheld by society. These institutions have the opportunity of presenting different ways of approaching artworks, but also alternative forms of engaging with others: the stories and discussions had within the exhibition have the potential to question the social and cultural conditions that frame our interactions. Le Roy draws our attention to this process by activating a bridge between memory and history. We are reminded that a seemingly trivial act can have profound political implications: in retrospective, telling stories is another way of shaping ourselves.



*Retrospective* by Xavier Le Roy (2014), MoMA PS1-New York. © Matthew Septimus. Courtesy of the artist and MoMA PS1

## **Short Notes from Performers**

Xavier Le Roy requested the participation of the performers in this publication. They were asked the following question:

“You have just started rehearsals for your individual retrospective. How has this process been for you? How is it touching you? What does the process make you think?”

### **Camila Arroyo**

The way Xavier involves the artists he works with cannot be matched. You are not an interpreter, but a collaborator. His interest in the work and the trajectory of the people he works with creates a very stimulating working environment where there is an exchange of ideas that invite you to reflect thoroughly on people, places and moments within your personal development that have informed you as an artist. *Retrospective* is a reflection of both the individual and the collective on dance and performance as a way of life.

45

### **Mariana Arteaga**

I could describe my individual rehearsals as a constant state of latency: both going back to my own history as a performer—always pierced by a family history, a social context, an economy—and talking to Xavier and Alexandre, which have provoked reflections about my “past-person” as a new occurrence when seen from these different perspectives. It is Xavier’s retrospective, but it is also mine and our work together; it is an artistic dialogue that reveals global tensions in a broader field—political, etc—but the most interesting aspect is this open space constantly actualizing. This is a retrospective of the present.

### **Freda B. Fitch**

Working on the individual retrospective is proving both a professional challenge and a very meaningful personal opportunity. It has allowed me to visualize different processes in my life and to perceive them through other gazes. I am enjoying exploring a flexible and changing material such as memory; it is a personal and collective

journey that unveils multiple narratives from the past. The exercise of relating Xavier's works to my own life and vice versa is very entertaining and interesting. We have not yet arrived at a final product and I am very excited.

### **Fabiola Guillén**

For me, it is an extremely meaningful process that initiated when I discovered Xavier's work and a parallel between what he recounts in *Product of Circumstances* and my personal experience, that is, the fact that I am an "atypical dancer" who abandoned a career in medicine to devote herself to dance. I find it important because while preparing for *Retrospective* I have been able to reflect on my own practice as an artist (that was shaped by "traditional" norms, at times unattainable for me) through a different perspective and to find other possibilities that lead me to embrace my experiences outside dance and their repercussions in my body.

### **Nadia Lartigue**

**46** The exercise of making visible the resonances of a piece foreign to our bodies and histories, in order to talk about something that may not be that foreign piece nor our own lives. In 2014, a version of the work *Untitled* was presented. That year I touched a dead body for the first time, I felt its weight, its texture, its temperature. It was my Dad. Also, that same year, many of us knew the reality of disappearance, the feeling of those who have not had the right to mourn.

### **Emmanuel Martínez**

I am finding this process demanding because I not only have to be aware of my responsibility within the company I dance for, but also in this project. It makes me think about my whole life because my retrospective spans from my birth to the present; it makes me think of every moment of my life that has left a mark on me and how I want to share it with the visitors.

### **Enrique Melgarejo**

The process had already begun by watching videos and reading the transcripts of interviews from seven years ago. Within them lies the

information that invited me to bond both emotionally and intellectually with the task that I'm about to commit to. Getting to know Xavier's ideas, queries and statements through his words has been fascinating, refreshing and revealing. They give testimony of some matters that remain unresolved despite the passing of time; and that there's still plenty to be done and learned. I relate to Xavier and to his pieces because of the will to continue questioning and working that I read in him.





## Folleto [Booklet]

Edición [Edition]

*Catalina Lozano*

Textos [Texts]

*Catalina Lozano*

*María Emilia Fernández*

Coordinación editorial

[Editorial Coordination]

*Arely Ramírez*

Diseño [Design]

*Andrea Volcán*

Portada [Cover]

*Retrospectiva de Xavier Le Roy*

(2012), Fundació Antoni Tàpies,  
Barcelona. © Lluís Bover. Cortesía  
del artista y Fundació Antoni Tàpies

© 2018 Fundación Jumex

Arte Contemporáneo

© textos [texts],  
los autores [the authors]

## Exposición [Exhibition]

*Retrospectiva*  
de Xavier Le Roy  
06–28.OCT.2018

Colaboradores artísticos  
[Artistic collaborators]

*Scarlet Yu*

*Alexandre Achour*

Proyecto organizado por  
[Project organized by]

*Catalina Lozano, curadora asociada*

[Associate Curator] y *María Emilia*

*Fernández, asistente curatorial*

[Curatorial Assistant],

*Museo Jumex*

Esta exposición fue organizada  
originalmente por la Fundació  
Antoni Tàpies, Barcelona bajo la  
invitación de Laurence Rassel.

[The exhibition was originally  
organized by the Fundació Antoni  
Tàpies, Barcelona at the invitation of  
Laurence Rassel.]

Maniquíes hechos por  
[Dummies made by]

*Coco Petit Pierre*

Agradecimientos especiales a  
[Special thanks to]

*Le Kwatt, Francia*

Con el apoyo de  
[With the support of]





※ MUSEO JUMEX