

Trajal Harrell
Dancer of the Year (new work)

● Kanal – Centre Pompidou

Dancer of the Year

10.05, 19:00

11.05, 18:00 + 20:00

12.05, 16:00 + 18:30

18.05, 18:00 + 20:00

19.05, 16:00 + 18:30

45min

Dancer of the Year Shop

10.05, 12:00–16:00 + 21:00–22:00

11.05, 12:00–16:00 + 22:00–00:00

12.05, 12:00–14:00

18.05, 12:00–16:00

19.05, 12:00–14:00

With a ticket for the performance, you have access to the shop on the same day. Otherwise the shop is accessible with a ticket of Kanal – Centre Pompidou.

Dancer of the Year

Choreography, performance,
sound and costumes

Trajal Harrell

Setting

Trajal Harrell and
Jean Stephan Kiss

Dramaturgy

Sara Jansen

Technicians

Kunstenfestivaldesarts

Koen Schetske, Tarek Lamrabti,

Aurélie Perret, Claudine Perron,

Patrick Oreel

Presentation

Kunstenfestivaldesarts,
Kanal – Centre Pompidou

Coproduction

Kunstenfestivaldesarts, Kanal
– Centre Pompidou, ImPulsTanz,
Schauspielhaus Bochum, Bit
Teatergarasjen, Festival d'Automne
à Paris, Lafayette Anticipations,
Museum Ludwig, Dampfzentrale
Bern

Dancer of the Year Shop

Performance, installation, sound,
and costumes

Trajal Harrell

Installation design and production

Jean Stephan Kiss

Artistic advisor

Yasmina Reggad

Technicians

Kunstenfestivaldesarts

Koen Schetske, Tarek Lamrabti,

Aurélie Perret, Claudine Perron,

Patrick Oreel

Presentation

Kunstenfestivaldesarts,
Kanal – Centre Pompidou

Coproduction

Kunstenfestivaldesarts,
Kanal – Centre Pompidou,
Museum Ludwig

Dans le solo de danse *Dancer of the Year*, nous voyons Trajal Harrell répéter des gestes (comme pour les emmagasiner dans son corps) ; revisiter le matériel et les stratégies chorégraphiques de travaux plus anciens ; et enfin, traverser et stratifier des émotions. À mesure que la danse se prolonge, il manifeste des signes d'épuisement. Dans un cadre intimiste, il met son travail en partage, offre sa danse, comme s'il nous en faisait cadeau. Dans *Dancer of the Year Shop*, nous pouvons interagir directement avec Harrell, lui demander d'examiner l'article sur le présentoir de plus près, prendre le temps de scruter un objet, de le toucher, voire de l'acheter et de l'emporter chez soi. Dans leur juxtaposition, ces deux représentations soulèvent des questions sur ce que c'est exactement que le/un danseur partage/vend, sur la façon dont nous, spectateurs, par la suite recevons ce travail ; et sur la valeur (matérielle) de la danse.

Harrell a créé cette pièce après que lui eût été décerné le titre de danseur de l'année 2018 par le magazine *Tanz*. Cette consécration a généré une série de questions sur son statut et son identité de danseur. Quel est le *cours* d'un tel titre ? Quelle est la valeur de la danse, de la pratique de la danse et du savoir qu'elle délivre ? De quoi procède-t-elle ? Comment la danse/le corps métabolise son histoire, et comment celle-ci se transmet-elle pour l'avenir ? Harrell réinvestit son propre héritage en tant que chorégraphe/danseur, de même qu'il interroge et réinvente sa filiation artistique ainsi que les stratégies qu'il a élaborées au fil des ans pour (re-)présenter et présenter l'auto/identité.

Dancer of the Year est par ailleurs la dernière contribution du travail en cours de Harrell, dans lequel il entre en dialogue avec le chorégraphe/danseur japonais Tatsumi Hijikata (1928-1986), l'un des fondateurs de la danse butô, ainsi que le créateur de mode Rei Kawakubo (*Comme des garçons*). Au départ, seuls ces deux astres tutélaires figuraient sur la « cartographie imaginaire » qui informe le projet, mais de nombreux autres, de Loie Fuller à Sade, ont depuis enrichi la constellation. Le projet, qui a débuté avec *Used, Abused and Hung Out to Dry*, présenté au MoMA à New York en 2013, a été poursuivi et approfondi à l'occasion d'une résidence au Musée. Chaque représentation interroge la

circulation de l'œuvre de Harrell entre la galerie d'art et le théâtre, ainsi que les différentes conditions de création, de présentation, de participation et de visualisation que ces contextes représentent.

Dancer of the Year et *Dancer of the Year Shop* s'inscrivent dans cette trajectoire. Comme dans *Caen Amour* (2016), ils juxtaposent de multiples modalités de monstration/exposition et visualisation des objets et du corps, interrogent le statut de la danse en tant qu'« objet de l'art », le corps comme « objet », et les fonctions respectives du performeur et du spectateur dans ce contexte. Harrell se défie de l'objectivation du corps exposé, et met en lumière le travail du/de la – danseur/euse et de son agentivité au sein de l'œuvre. Il remet également en question la position du spectateur, qu'il contraint à la mobilité, et dont il chorégraphie les mouvements. À l'instar de *Caen amour*, ce travail fait se chevaucher plusieurs espaces – depuis le théâtre et le musée, jusqu'à la boutique, la banque d'archives et la maison – et engage le spectateur à circuler de l'un à l'autre. Nous sommes invités à repenser notre propre position, au gré de notre participation à l'une ou l'autre des deux représentations, chacune ayant son propre sens de la distance/proximité (à l'art et à l'artiste), ses propres codes et rituels, et sa propre temporalité.

Le mouvement ou la circulation elle-même, du danseur comme de la danse, du spectateur, mais aussi du matériel de danse – la panoplie des idées, références, sources d'inspiration, objets, costumes, expériences, gestes et actions qui informent une performance – est devenu une composante essentielle du travail en cours de Harrell. Il exploite divers matériaux pour activer l'imagination, et en explore différentes formes de réappropriation et de réemploi. Ici, il est mobilisé et révélé d'encore une autre manière. Harrell ne se contente pas d'inviter le spectateur à entrer dans son monde pour voir de plus près et interroger ce qui informe sa danse et sa pensée. Ce monde privé du danseur migre également partiellement (et potentiellement) à l'extérieur de l'installation-performance, dès lors que des objets sont proposés à la vente. Qu'advient-il d'un tel objet quand il est emporté à domicile, et/ou intégré dans une collection d'art publique ou

privée, et investi dans un circuit économique différent ?

Dans des pièces plus anciennes, Harrell travaillait sur l'histoire de la danse, pour la déconstruire dans un geste critique, ou pour lui imprimer une opérativité différente, moyennant ce qu'il appelle « l'imagination historique ». Dans sa série *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*, il a problématisé le discours sur la danse postmoderne américaine, notamment, en combinant son minimalisme avec d'autres modes de performativité qui doivent autant au défilé de mode qu'aux compétitions de « voguing » dans les *ballrooms* de Harlem. L'histoire spéculative de Harrell permet à d'autres corps, identités et voix d'intégrer – et de désintégrer – le narratif conventionnel. Ses opérations révèlent des connexions cachées ou sous-théorisées, transversales aux époques historiques, aux distances géographiques et aux différences culturelles ; et créent des agencements excentriques faisant droit à des histoires de la danse alternatives.

Dans son travail en cours, Harrell poursuit sur sa lancée, mais introduit Tatsumi Hijikata et des éléments et des stratégies inspirés par le butô dans son bagage. Au départ, il voulait comprendre « comment la danse postmoderne à ses débuts avait trouvé d'autres relations dans d'autres domaines de la culture »¹, et appréhender la danse moderne à travers le prisme du butô. Ses recherches ont soulevé des questions sur la politique de l'identité performative dans son rapport à « l'autre », sur l'orientalisme et l'appropriation culturelle dans la première danse moderne, ainsi que le lien historique entre la danse, l'exotisme, l'érotisme et la prostitution, pour n'en nommer que quelques-uns. L'hétérogénéité de l'espace, du temps et des modes de présentation que Harrell explore, fait ici aussi écho à la *Danse des Ténèbres* de Tatsumi Hijikata.

La panoplie de figures, de composantes et d'idées prolifère, aboutissant à une trame très dense impossible à filer en un récit linéaire. Chaque pièce se présente comme un origami – feuilleté et fléché par une multitude de plis, de pliures, de traits, érigeant – et exigeant en retour – une pluralité de perspectives, de formats et d'approches. Chaque performance ne constitue qu'une étape dans une constellation d'œuvres en perpétuelle expansion. Au fil du

temps, le projet assimile un matériel croissant à l'état d'archive, construisant sa propre histoire et sa propre généalogie.

Dancer of the Year réinvestit cette archive et son processus de formation. La période Hijikata a commencé par une recherche archivistique, et chaque pièce explore le sens et la politique de l'archive (de/pour la danse). Harrell en est venu à considérer l'acte d'archivage lui-même comme un mode de performativité. Il a forgé l'expression « d'archivage fictif »² pour désigner la manière dont il entrepose le matériel (mouvement) dans le corps, en activant « l'imagination physique ». Il y va d'une relation intensément personnelle et affective avec le matériel, qui continue à se transformer au cours du processus/projet, et s'approfondit avec le temps.

[...]

Dans *Dancer of the Year* et *Dancer of the Year Shop*, Harrell exploite ses archives personnelles. Outre qu'il compose une collection artistique avec des biens hérités et autres objets de valeur, il étend son investigation à son propre corps, à l'histoire, la pratique et la connaissance de la danse qu'il renferme. Les deux performances mettent en contraste deux types d'archives : une archive matérielle (physique), composée d'objets et d'œuvres d'art, (vraisemblablement) une partie de la collection personnelle de l'artiste ; et une archive organique (moins palpable et plus furtive) de gestes, d'expériences et de sentiments, accumulés au fil du temps dans le corps du danseur, et (re-)produite ici à des fins de reprise et de relance par le spectateur.

Sara Jansen

¹ Gia Kourlas, "Trajal Harrell talks about bringing Butoh to MoMA," *Time Out Magazine*, 2013. (<http://www.timeout.com/newyork/dance/trajal-harrell-talks-about-bringing-butoh-to-moma>)

² "Trajal Harrell, entretien avec Ana Janevski," MoMA, p.3. (<https://www.moma.org/calendar/performance/1451>)

« C'est ma cour. Vous pouvez danser si vous voulez. »¹

Quand un·e artiste accepte de recevoir le prestigieux titre de « Danseur·se de l'année » décerné par le *Tanz Magazine*, on s'attend à ce que la personne récompensée danse. Trajal Harrell, chorégraphe bien connu pour son œuvre prolifique, danse avec une joie intense dans sa nouvelle performance *Dancer of the Year* (2019) où il interroge et revisite sa carrière. L'œuvre nous rappelle qu'au début des années 2000, Trajal Harrell avait soutenu un retour à une pratique en relation avec les mouvements conceptuels de la danse postmoderne et inscrite dans l'héritage du formalisme, à l'encontre de l'expertise et de la virtuosité héritées de la Judson Dance Theatre.

Les artistes de la danse sont depuis longtemps hanté·e·s par les questions liées aux moyens de transmission de leur répertoire au-delà des traditionnels répétitions et *reenactements* effectués par d'autres danseur·se·s et performeur·se·s. Aussitôt que la danse a été conviée à se manifester au musée, les problématiques liées à la conservation et à l'héritage des créations chorégraphiques sont devenues plus urgentes. Dans le cas de Trajal Harrell, ces réflexions ont été très probablement suscitées par la préparation de son importante exposition intitulée *Hoochie Koochie. A Performance Exhibition*. Présentée à la Barbican Art Gallery de Londres en 2017, cette exposition de performances a souvent été considérée comme une rétrospective (de milieu de carrière).

Habitué à occuper l'espace du *white cube*, il était crucial pour le danseur et chorégraphe, à ce moment précis de sa carrière, d'élargir sa propre compréhension de ce que signifiait cette récompense en dehors de la scène et à travers l'installation immersive *Dancer of the Year Shop* (2019) [« la boutique du danseur de l'année »]. Dans la première itération de cette installation performative qui emprunte le fonctionnement d'une boutique, « un espace de relations actives : un lieu dans lequel les choses se passent », l'œuvre est activée par Trajal Harrell qui performe à la fois le propriétaire (l'auteur) et le vendeur qui présente et vend les œuvres exposées.²

Placer cette installation au sein du contexte symbolique – ou sous l'égide – des arts visuels et du musée, signifie-t-il que finalement, de nos jours, le meilleur refuge que peut espérer le patrimoine artistique d'un·e danseur·se et/ou chorégraphe se trouve dans la domaine des collections privées ou publiques ? Dans quelle mesure le pouvoir de validation du musée affecte-t-il la valeur symbolique des œuvres qu'il expose ?

Alors que les œuvres performatives sont habituellement collectées à travers les enregistrements et les représentations des versions originales ou mises en scène et aussi par les esquisses, les instructions et les partitions, les costumes et autres objets qui accompagnent la panoplie performative³, les œuvres à collectionner de Trajal Harrell sont des objets de famille et des biens personnels qui ne sont pas toujours, ou alors de manière énigmatique, liés à la généalogie de son travail. Pourtant, ces objets renforcent et conservent la succession des biographies et des récits personnels de leurs propriétaires à travers les traces d'usage qui stimulent l'imagination et les réactions affectives. Le *white cube* moderniste promet une « expérience authentique » : une photographie en format A4, un album photo, une lettre d'amour, un pull blanc, une chaussure seule et deux paires, trois journaux intimes, trois serviettes, une poupée noire, un dessus-de-lit du dix-neuvième siècle, un manteau pour enfant, une veste bleue, plusieurs tote bags, deux DVD, deux boîtes à souvenirs, etc. Ces précieux objets sont placés soigneusement sur des étagères en bois et dans des vitrines spécialement conçues pour le *Dancer of the Year Shop*.

Les client·e·s peuvent accéder à la liste complète des œuvres et pourront les manipuler sur demande, à condition de porter des gants en coton. Notre gérant de magasin chevronné, Trajal Harrell, guidera chacun·e des client·e·s auprès des œuvres.⁴

² Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, 2019, p. 10 (emphasis de l'auteur).

³ Voir Teresa Calonje (sous la dir.), *Live Forever: Collecting Live Art*, Koenig Books, 2014.

⁴ Lorsqu'il retourne vivre à New York au début des années 1990, Trajal Harrell commence par travailler comme vendeur dans une boutique de vêtements appelée « Charivari » située dans l'Upper West Side.

¹ Une réplique trouvée dans un dialogue d'une nouvelle écrite par Raymond Carver « Why Don't You Dance » [Pourquoi ne dansez-vous pas] donné le titre à ce texte.

Trajal Harrell, acheteur passionné et avide, est parfaitement au fait de la haute couture. La rencontre et la relation entre la danse et la mode ont été essentielles dans le développement de sa pratique. Les tenues de sa série novatrice en huit parties intitulée *Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church* (2007-2018), sont disponibles en sept tailles, de XS à XL. Les relations sociales et le fétichisme des marchandises sont implicites dans le travail de Trajal Harrell qui interroge la mode et les produits de luxe. On peut retracer les racines de son intérêt pour les relations entre la marchandisation et la danse au moins jusqu'en 2006 lorsqu'il a ouvert une boutique de t-shirts pendant un workshop avec Mårten Spångberg pour le ImPulsTanz International Festival à Vienne en Autriche.⁵ Les artistes éprouvent depuis longtemps une fascination pour la culture de la consommation de masse et l'impossibilité de l'art contemporain à s'échapper du cycle de production-distribution-présentation-circulation. L'installation-performance *Monumental Garage Sale* que Martha Rosler a réalisée plusieurs fois depuis 1973, constitue certainement une influence majeure pour Trajal Harrell. Notamment dans sa manière de soulever des questions autour de l'économie fortement genrée du capitalisme et le travail invisible, informel et souvent non rémunéré assujettit aux femmes.⁶ Trajal Harrell qui travaille dans le *Dancer of the Year Shop* au poste de vendeur, gagne un salaire correspondant à la moyenne locale. Il interroge le corps et la race dans le commerce du luxe, de la mode et le marché de l'art contemporain. Il s'inscrit alors dans la lignée de l'artiste David Hammons qui vendait des boules de neige de différentes tailles (de XS à XL) dans une rue de New York pour sa performance, *Bliz-aard Ball Sale* en 1983.

Dancer of the Year Shop, en apparence, exécute et respecte la hiérarchie des relations économiques et des transactions du marché (de l'art) et reste conforme à son mode capitaliste de circulation et de consommation. Néanmoins, à travers un mode de présentation qui évoque le mobilier d'exposition, Harrell produit volontairement de nouvelles significations pour ces objets et la boutique. Il s'attribue non

seulement l'autorité du collectionneur, en ayant acquis avec passion certains de ces objets, mais il endosse également le rôle de curateur qui les a sélectionnés et en a pris soin avant de les exposer. Ces déplacements se font sous la bannière du *Dancer of the Year Shop*, simulacre de la galerie. En s'appropriant toutes ces fonctions, Trajal Harrell détourne l'interaction et les relations des objets avec les collectionneur-se-s, les commissaires d'exposition, les galeristes et le public. Ces différents agents influent avec le temps sur le statut, la valeur et l'importance d'une œuvre d'art et façonnent la production de la valeur économique au sein du monde de l'art. Il a lui-même attribué intentionnellement une valeur culturelle et aussi monétaire à ses œuvres, qui n'est pas déterminée par le calcul habituel du temps de travail qu'elles ont réclamé pour leur réalisation et la marge de bénéfice, et qui ne révèle pas l'histoire de leur production. Son acte de vente est plutôt lié au poids affectif de ces objets, ce que l'artiste Danh Vo nomme « les minuscules diasporas de la vie d'une personne ».

La curatrice et chercheuse Rose Lejeune commente les défis que représente la collection de l'art performance : « chaque œuvre est unique et donc la question est toujours de savoir, "quel est l'esprit de l'œuvre", et comment capturer à travers la langue, l'essence de cette œuvre particulière et la traduire en une chose qui pourra par la suite être possédée et revendue. » Bien que Trajal Harrell commercialise ses œuvres-objets, leur « esprit » est aussi immatériel que ses performances.⁷ Leur « essence » est conservée dans la transformation intentionnelle de ces objets du quotidien : d'une chose triviale en quelque chose d'exceptionnel au cours du processus artistique de la collection. La transaction commerciale entre le vendeur et la personne qui achète, désigne le moment contractuel où l'esprit de l'œuvre est transféré. Dans la danse et sa tradition, cet échange est analogue au passage et à la transmission chorégraphique à l'œuvre chez les danseur-se-s au fil des répétitions et des représentations.⁸

À travers le processus de détermination du prix des œuvres présentées dans *Dancer of the Year Shop*, Trajal Harrell sollicite des mesures quantitatives et qualitatives afin de comprendre la signification de la récompense qui lui a été

⁵ L'artiste a depuis fait l'expérience et a récemment testé le concept de boutique sous le nom d'Aurelius Carson – l'un de ses nombreux hétéronymes, à la Wallach Art Gallery de l'Université Columbia dans la ville de New York.

⁶ Voir l'excellente analyse féministe approfondie et la critique de l'œuvre *Meta-Monumental Garage Sale* réalisée par Martha Rosler (2012) présentée au Museum of Modern Art de New York, publiée dans Dayna Tortorici, "More Smiles? More Money", n + 1, numéro 17 (automne 2013).

⁷ « Rose Lejeune on How to Collect Performance Art », *Independent Collectors*, 10 December 2018. <https://independent-collectors.com/interviews/rose-lejeune-on-how-to-collect-performance-art/> (consulté en mai 2019).

décernée par le *Tanz Magazine*. Il souligne à quel point des objets quelconques qui ont une valeur affective et unique pour le chorégraphe et danseur sont, pour cette raison, dotés d'un capital symbolique ajouté à la valeur de l'artiste. Quel que soit l'instrument de mesure, une fois que l'œuvre est vendue, le prix final n'est-il pas déterminé par le poids de sa perte pour l'artiste ?

Yasmina Reggad
Avril 2019

⁸ On remarque ici une analogie avec le mode de transmission traditionnel strictement orale et le transfert d'informations qui caractérisent la pratique de l'artiste, formé à la danse, Tino Seghal ainsi qu'avec le processus d'acquisition de son œuvre performative.

In de danssolo *Dancer of the Year* zien we Trajal Harrell gebaren herhalen (als om ze in zijn lichaam op te slaan); bewegingsmateriaal en choreografische strategieën uit eerder werk hernemen; en verschillende emoties opwekken en opeenstapelen. Naarmate de dans vordert, put hij zichzelf zichtbaar uit. In een intieme setting deelt Harrell zijn werk met ons, biedt hij ons zijn dans aan, als een geschenk. In de *Dancer of the Year Shop* kunnen we Harrell persoonlijk aanspreken en hem vragen om een item te tonen en toe te lichten. We kunnen er onze tijd nemen om een object te bekijken, het aanraken, en het zelfs kopen en mee naar huis nemen. Samen roepen deze twee performances vragen op over wat het precies is dat de/een danser deelt/verkoopt, over hoe wij als toeschouwers op onze beurt dit werk in ontvangst nemen; en over de (materiële) waarde van dans.

Harrell creëerde de solo als reactie op het ontvangen van de titel van *Dancer of the Year 2018*, uitgereikt door *Tanz magazine*. Deze onverwachtse erkenning zet hem ertoe aan om zijn status en identiteit als danser in vraag te stellen. Wat is de waarde van deze titel? Wat is de waarde van dans, van de danspraktijk, en de kennis die ze voortbrengt? Wat genereert deze kennis? Hoe wordt geschiedenis in de dans/het lichaam opgeslagen, en hoe wordt deze overgedragen, naar de toekomst toe? Harrell reflecteert over zijn eigen nalatenschap als choreograaf/danser. Hij herbekijkt zijn artistieke stamboom en de choreografische strategieën die hij in de loop van de jaren ontwikkelde om zichzelf en de (eigen) identiteit te vertolken.

Dancer of the Year is ook de meest recente voorstelling in Harrells huidige “periode”, waarin hij in dialoog gaat met de Japanse choreograaf/danser Tatsumi Hijikata (1928-1986), een van de grondleggers van butoh, en modeontwerpster Rei Kawakubo (Comme des Garçons). Aanvankelijk duidde hij enkel deze twee invloedrijke figuren aan op de “denkbeeldige kaart” die dit project animeert, maar deze constellatie werd sindsdien uitgebreid met vele anderen, van Loïe Fuller tot Sade.

Het project begon in het MoMA in New York in 2013 met de voorstelling *Used, Abused and*

Hung Out to Dry en werd verder ontwikkeld tijdens een residentie in het museum. Elke voorstelling gaat daarom in op de manier waarop Harrell's werk circuleert tussen de galerij en het theater, en op de contrasterende omstandigheden wat creatie, presentatie, participatie en kijken betreft die deze plekken met zich meebrengen.

Dancer of the Year en *Dancer of the Year Shop* zetten dit traject verder. Net als in *Caen Amour* (2016) worden verschillende manieren van tonen/tentoonstellen en kijken naar objecten en het lichaam tegenover elkaar geplaatst, om de status van dans als een “kunstobject”, het lichaam als “object”, en de rol van zowel performer als toeschouwer in vraag te stellen. Harrell problematiseert de objectivering van het te kijk gezette lichaam en verschuift de nadruk naar het wrk, de inbreng, en de rol van de danser zelf. Hij stelt ook de positie van de toeschouwer in vraag, die hier ook in beweging wordt gezet, ook gechoreografeerd wordt. Net als *Caen Amour*, plaatst *Dancer of the Year* meerdere ruimtes naast elkaar – van het theater en het museum tot de winkel, het archief en de woonkamer – en nodigt het de toeschouwer uit om zich tussen deze ruimtes in te bewegen. We worden aangezet om over onze eigen positie na te denken, terwijl we deel uitmaken van de voorstelling en/of de installatie, elk met hun eigen afstand/nabijheid tot het werk en de kunstenaar, hun eigen codes en rituelen, en hun eigen relatie tot de tijd.

Het idee van de circulatie zelf, zowel die van de danser, de dans en de toeschouwer, als die van het materiaal van de dans – de verzameling ideeën, referenties, inspiratiebronnen, voorwerpen, kostuums, ervaringen, gebaren en acties die het geheel van een voorstelling uitmaken – neemt een centrale plaats in. Harrell werkt met een divers gamma aan materiaal om de verbeelding van de toeschouwer te activeren. Hij gaat op zoek naar nieuwe manieren om zich dit materiaal toe te eigenen en het in beweging te zetten. Hier krijgt dit nog een andere dimensie. Harrell nodigt de toeschouwer niet alleen uit in zijn wereld, om van dichtbij te bekijken wat zijn dans en denken vormgeeft. Een deel van de privéwereld van de danser beweegt zich (potentieel) ook verder buiten

de installatie- performance: zijn archief wordt te koop aangeboden. Wat gebeurt er met een item uit Harrell's persoonlijke verzameling als het door iemand anders mee wordt genomen, in een openbare of private kunstcollectie wordt opgenomen en zo deel gaat uitmaken van een heel andere economie?

In eerdere creaties werkte Harrell met de geschiedenis van de dans, die hij kritisch deconstrueert of op een andere manier activeert door middel van wat hij de "historische verbeelding" noemt. In de serie *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*, problematiseert hij bijvoorbeeld het discours rond de Amerikaanse postmoderne dans, door het minimalisme te contrasteren met andere vormen van performativiteit, waaronder de catwalk uit de mode en de voguing van de Harlem Ballrooms. Harrells speculatieve geschiedenis laat toe dat andere lichamen, identiteiten en stemmen deel gaan uitmaken van het conventionele verhaal, en dit verhaal verstoren. Zijn werk onthult verborgen of minder getheoretiseerde connecties – over de grenzen van tijd, plaats en culturen heen – en opent ruimtes voor het ontstaan en verbeelden van alternatieve dansgeschiedenissen.

In zijn huidige project zet Harrell dit traject verder, maar voegt hij hieraan ook Tatsumi Hijikata en elementen geïnspireerd door de esthetiek van butoh toe. In eerste instantie wou hij bestuderen "hoe de vroege postmoderne dans andere relaties in andere delen van de cultuur is aangegaan" en de moderne dans herbekijken door de lens van butoh.¹ Zijn onderzoek richt zich op de politiek van het performen van de eigen identiteit en van "de ander", op het oriëntalisme en de rol van culturele appropriatie in de moderne dans, en op het historische verband tussen dans en exotisme, erotiek en prostitutie, bijvoorbeeld. De heterogeniteit van ruimte, tijd, artistieke media, en manieren om werk te presenteren, eigen aan Harrells projecten, resonanceert ook met Tatsumi Hijikata's *Dance of Darkness*.

Steeds nieuwe figuren en elementen worden toegevoegd. Dit resulteert in een zeer dicht weefsel dat onmogelijk nog kan worden ontrafeld in een lineair verhaal. Elk stuk is als een origami-achtig object – gelaagd en getekend door een veelheid aan vouwlijnen, plooiën en sporen – dat om een veelvoud aan benaderingen

vraagt. Elke performance is een momentopname binnen een constellatie van werken die zich blijft uitbreiden. In de loop van de tijd accumuleert het project meer en meer materiaal en bouwt het een eigen geschiedenis en archief op.

Dancer of the Year reflecteert over dit archief en hoe het tot stand komt. De "Hijikata-periode" begon met archiefonderzoek en elke voorstelling die er deel van uitmaakt onderzoekt de betekenis en de politiek van het archief (van/voor de dans). Harrell ging het archiveren zelf als een modus van performativiteit beschouwen. Hij gebruikt de term "fictieve archivering" om te verwijzen naar de manier waarop hij (bewegings-) materiaal in het lichaam opslaat, door de "fysieke verbeelding" te activeren.² Dit veronderstelt een intense, persoonlijke, affectieve relatie met het materiaal, die in de loop van het proces/project blijft evolueren en zich met de tijd verdiept.

[...]

In *Dancer of the Year* en *Dancer of the Year Shop*, keert Harrell terug naar zijn persoonlijke archief. Hij brengt niet alleen een collectie van familiestukken en andere waardevolle bezittingen samen, maar breidt zijn onderzoek ook uit naar zijn eigen lichaam en de geschiedenis, de danspraktijk en de kennis dat het belichaamt. De twee performances zetten twee soorten archieven tegenover elkaar: een materieel (fysiek) archief, bestaande uit concrete objecten en kunstwerken, (vermoedelijk) deel van de persoonlijke verzameling van de kunstenaar; en een (meer ongrijpbaar en mobiel) lichamenlij archief van gebaren, ervaringen en gevoelens, geaccumuleerd, in de loop van de tijd, in het lichaam van de danser, en tijdens de performance ge(re)produceerd om door de toeschouwer opgenomen en verbeeld te worden.

Sara Jansen

¹ Gia Kourlas, "Trajal Harrell talks about bringing Butoh to MoMA," *Time Out Magazine*, 2013. (<http://www.timeout.com/newyork/dance/trajal-harrell-talks-about-bringing-butoh-to-moma>)

² "Trajal Harrell in Conversation with Ana Janevski," MoMA, p.3. (<https://www.moma.org/calendar/performance/1451>)

'It's my yard. You can dance if you want to.'¹

Wanneer iemand door *Tanz Magazine* wordt gelauwerd met de prestigieuze titel 'Danser van het Jaar', wordt van hem/haar/hen verwacht dat ze dansen. En Trajal Harrell, bekend als een productieve choreograaf, doet dat met veel overtuiging in zijn nieuwe voorstelling *Dancer of the Year* (2019), waarin hij zijn danscarrière herbekijkt en herevalueert. Het stuk herinnert eraan dat Harrell in de vroege jaren 2000 pleitte voor een terugkeer naar de dans in plaats van de conceptuele bewegingen van de postmoderne dans, en de erfenis van formalisme en houding versus de expertise en virtuositeit van het Judson Dance Theatre.

Dansers worden al langer achtervolgd door vragen die te maken hebben met de middelen voor overdracht van hun repertoire, naast de traditionele herhalingen en heropvoeringen door andere dansers en performers. Van zodra de dans zijn intrede deed in het museum, werden kwesties met betrekking tot het behoud en conserveren van danscreaties steeds belangrijker. In het geval van Harrell kwam dit hoogstwaarschijnlijk tot stand bij de voorbereiding van zijn baanbrekende *Hoochie Koochie. A Performance Exhibition* (2017) voorgesteld in de Barbican Art Gallery in Londen, dat vaak werd geïnterpreteerd als een retrospectieve.

Hoewel vertrouwd met de omgeving van de *white cube*, was het voor de danser en choreograaf op dit specifieke moment in zijn carrière van cruciaal belang om de betekenis van deze prijs buiten het podium te verruimen doorheen de immersieve installatie *Dancer of the Year Shop* (2019). In de eerste herhaling van deze performatieve installatie die werkt als een winkel, 'een ruimte van actieve relaties: een ruimte waarin dingen gebeuren', wordt het werk geactiveerd door Harrell die zowel de eigenaar (auteur) speelt als de verkoper die de tentoongestelde kunstwerken presenteert en verkoopt.²

Betekent het plaatsen van deze installatie in de symbolische context – of onder de auspiciën – van de beeldende kunst en het museum dat de beste plek voor het nalatenschap van een danser

en/of choreograaf uiteindelijk in het domein van de privé- of publieke collectie te vinden valt? In hoeverre beïnvloedt de validatiekracht van het museum de symbolische waarde van de kunstwerken die het tentoonstelt?

Terwijl performatieve werken meestal worden verzameld via opnames en afbeeldingen van de originele of opgevoerde versies, schetsen, instructies en partituren, kostuums en andere attributen, zijn Harrell's verzamelbare kunstwerken erfstukken en persoonlijke bezittingen die niet altijd, of even duidelijk, verband houden met de genealogie van zijn werk.³ Toch bevatten en behouden deze objecten de erfenis van de biografie en persoonlijke verhalen van hun eigenaar door sporen van gebruik die zowel de verbeelding als emotionele reacties stimuleren. De modernistische *white cube* belooft een 'authentieke ervaring': een A4-foto, een fotoalbum, een liefdesbrief, een witte trui, twee paar schoenen en een losse schoen, drie dagboeken, drie handdoeken, een zwarte pop, een 19e-eeuws dekbed, een kinderjas, een blauwe jas, verschillende draagtassen, twee dvd's, twee dozen met souvenirs... Al deze waardevolle voorwerpen worden zorgvuldig op houten planken en vitrines geplaatst die speciaal zijn ontworpen voor de *Dancer of the Year Shop*.

Klanten hebben toegang tot een volledige lijst met kunstwerken en kunnen deze op verzoek aanraken, op voorwaarde dat ze katoenen handschoenen dragen. Onze ervaren winkelmanager, Trajal Harrell, begeleidt de klanten door ieder werk.⁴

Harrell, een enthousiaste en gepassioneerde shopper, is goed thuis in de mode. De ontmoeting en relatie tussen dans en mode waren cruciaal in de ontwikkeling van zijn werk. Zijn baanbrekende achtdelige serie getiteld *Twenty Looks of Paris Is Burning at the Judson Church* (2007-2018), wordt als kledij in zeven verschillende maten (XS) tot (XL) gepresenteerd. Sociale relaties en koopwaarfetisjisme zijn impliciet aanwezig in het werk van Harrell dat reflecteert op de wereld van mode en luxe-

¹ De titel van deze tekst is ontleend aan een dialoog uit het kortverhaal 'Why Do You Not Dance' van Raymond Carver.

² Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, 2019, p. 10 (Wood's nadruk).

³ Zie Teresa Calonje (ed.), *Live Forever: Collecting Live Art*, Koenig Books, 2014.

⁴ Trajal Harrells eerste baan na naar New York City te zijn verhuisd eind jaren 1990 was in een kledingwinkel genaamd Charivari, aan de Upper West Side.

goederen. De oor-sprong van zijn interesse in de relatie tussen commodificering en dans voert terug naar 2006 toen hij een t-shirtwinkel creëerde tijdens een workshop met Mårten Spångberg op het ImPulsTanz International Festival in Wenen, Oostenrijk.⁵ Kunstenaars zijn al langer gefascineerd door de massaconsumptiecultuur en het feit dat de hedendaagse kunst niet aan de cyclus van productie-distributie-presentatie-circulatie kan ontsnappen. De performance-installatie *Monumental Garage Sale*, die Martha Rosler sinds 1973 al meerdere keren heeft gepresenteerd, is voor Trajal Harrell zeker een belangrijke inspiratiebron. Vooral wat betreft het aan de orde stellen van kwesties rond de zeer gendergerelateerde economie van het kapitalisme en de daaraan gelinkte onzichtbare, informele en vaak ongewilde genderarbeid die het voor de vrouw creëert.⁶ Harrell, die in de *Dancer of the Year Shop* werkt als verkoop-medewerker en ook het lokale gemiddelde loon voor deze functie betaald wordt, stelt vragen rond lichaam en ras in de handel van luxemode en kunstmarkten. Hij volgt hierin het spoor van kunstenaar David Hammons die op straat in New York sneeuwballen in verschillende maten (van XS tot XL) verkocht in zijn performance *Bliz-Aard Ball Sale*, 1983.

In zijn verschijningsvorm respecteert en beeldt *Dancer of the Year Shop* de hiërarchie van de economische relaties en transacties van de (kunst) markt uit en observeert haar kapitalistische manier van circuleren en consumeren. Door de opstelling die refereert naar tentoonstellingsmeubilair, roept Harrell bewust nieuwe betekenissen voor zijn objecten en winkel op. Enkele van deze voorwerpen heeft hij moeizaam en met passie weten te verwerven. Hierdoor eigent hij zich niet alleen de autoriteit van de verzamelaar toe, maar neemt ook de rol van de curator die ze selecteerde, conserveerde en tentoonde op zich. Deze verschuivingen vinden plaats onder de paraplu van de *Dancer of the Year Shop*, het simulacrum van de galerij. Door zich al deze functies toe te eigenen, kaapt Harrell als het ware de interactie en de relaties van objecten met verzamelaars, curatoren,

galerijen en doelgroepen die na verloop van tijd de status, waarde en betekenis van een kunstwerk beïnvloeden en de productie van economische waarde in de kunstwereld bepalen. Hijzelf heeft bewust zowel een culturele als monetaire waarde aan zijn kunstwerken toegeschreven die niet wordt bepaald door de gebruikelijke som van de hoeveelheid tijd of werk die ze hebben vereist om geproduceerd te worden plus een winstmarge, wat als dusdanig niet de geschiedenis van hun productie weergeeft. Zijn verkoop is eerder gerelateerd aan het gewicht van de emoties die deze objecten in zich dragen, wat de kunstenaar Danh Vo als 'de kleine diaspora's van iemands leven' omschrijft.

Bij het bespreken van de uitdagingen van het verzamelen van performancekunst, stelt curator en onderzoeker Rose Lejeune: 'Elk werk is uniek en dus is de vraag altijd "wat is de geest van dit werk", en hoe kunnen we de essentie van dit specifieke werk in taal uitdrukken en vertalen naar iets dat dan in bezit kan worden genomen en opnieuw kan worden verkocht.'⁷ Hoewel Harrell objectgebaseerde kunstwerken verkoopt, is hun 'geest' even immaterieel als zijn performatieve werken. Hun 'essentie' schuilt in de opzettelijke herschepping van alledaagse objecten die door het artistieke verzamelproces transformeren van iets triviaals in iets uitzonderlijks. De commerciële transactie tussen de verkoper en de koper is het contractueel moment waarop de geest van het kunstwerk wordt overgedragen. In de danstraditie is dit vergelijkbaar met de momenten waarop de choreografie wordt doorgegeven en overgedragen aan dansers tijdens repetities en uitvoeringen.⁸

Door het proces van prijsbepaling van kunstwerken in *Dancer of the Year Shop*, zoekt Harrell naar kwantitatieve en kwalitatieve metingen om de betekenis van de Tanz Magazine-prijs te begrijpen. Hij benadrukt hoe alledaagse voorwerpen die emotioneel betekenisvol en uniek zijn voor de choreograaf en danser om deze reden ook geladen zijn met zowel symbolisch kapitaal als de kapitaalwaarde van de kunstenaar. Ongeacht het meetinstrument, wordt de uiteindelijke prijs – wanneer het

⁵ Harrell heeft sindsdien verder geëxperimenteerd en onlangs het concept van de winkel uitgeprobeerd onder de naam Aurelius Carson – een van zijn vele heteroniemen – in de Wallach Art Gallery van de Columbia University in New York City.

⁶ Zie de uitstekende diepgaande feministische analyse en recensie van Martha Rosler's *Meta-Monumental Garage Sale* (2012) in *The Museum of Modern Art*, New York, in Dayna Tortorici, 'More Smiles? More Money', n+1, nummer 17 (Herfst 2013).

⁷ 'Rose Lejeune on How to Collect Performance Art', *Independent Collectors*, 10 December 2018. <https://independent-collectors.com/interviews/rose-lejeune-on-how-to-collect-performance-art/> (geconsulteerd in januari 2019).

⁸ We zien dezelfde traditionele wijze van overdracht in de strikte mondelinge overgave en overdracht van informatie in de praktijk van de in de dans opgeleide kunstenaar Tino Seghal, alsook in het proces van verwerving van zijn performatieve werk.

kunstwerk eenmaal is verkocht – niet bepaald
door het gewicht van het verlies voor de
kunstenaar?

Yasmina Reggad
April 2019

In the dance solo, *Dancer of the Year*, we see Trajal Harrell repeating gestures (as if to store them in his body); revisiting movement material and choreographic strategies from previous work; and moving through and layering emotions. As the dance continues, he visibly exhausts himself. In an intimate setting, he shares his labor with us, offers his dance to us, as a gift. In the *Dancer of the Year Shop*, we may interact directly with Harrell, ask him to see an item on display from up close, take our time to view an object, touch it, and even purchase it, to take home. In their juxtaposition, these two performances raise questions about what exactly it is that the/a dancer is sharing/selling, about how we, as spectators, in turn, receive this work; and about the (material) value of dance.

Harrell created this work in response to being awarded the title of *Dancer of the Year 2018* by *Tanz* magazine. The award leads him to question his status and identity as a dancer. What is the currency of this title? What is the value of dance, dance practice, and the knowledge it produces? What generates it? How does dance/the body internalize its history and how is it transmitted for the future? Harrell reflects on his own legacy as a choreographer/dancer, as he interrogates and re-imagines his artistic lineage, and the strategies he developed over the years for (re-)presenting and performing the self/identity.

Dancer of the Year is also the latest installment in Harrell's current period of work, in which he engages with Japanese choreographer/dancer Tatsumi Hijikata (1928-1986), one of the originators of butoh, and fashion designer Rei Kawakubo (Comme des Garçons). Initially, only these two influential figures were marked on the "imaginary map" that animates this project, but this constellation has since been expanded to include many others, from Loïe Fuller to Sade. The project began with *Used, Abused and Hung Out to Dry*, presented at MoMA in New York in 2013, and was further developed during a residency at the museum. Each performance reflects on the circulation of Harrell's work between the gallery and the theatre, and on the different conditions of creation, presentation, participation, and viewing these contexts represent.

Dancer of the Year and the *Dancer of the Year Shop* continue this trajectory. Like *Caen Amour* (2016), they juxtapose multiple modalities of showing/exhibiting and looking at objects and the body, to interrogate the status of dance as an "art object," the body as "object," and the role of both performer and spectator in this context. Harrell challenges the objectification of the body on display, and foregrounds the labor of the dancer and his/her agency inside the work. He also questions the position of the spectator, who he requires to move, and whose movements he choreographs. Like *Caen Amour*, this work layers multiple spaces – from the theatre and the museum to the shop, the archive, and the home – and invites the spectator to circulate between them. We are invited to reflect on our own position, as we participate in one or both of the pieces, each with its own sense of distance/proximity (to the art and the artist), its own codes and rituals, and its own temporality.

The movement or circulation, itself, of the dancer and the dance, of the spectator, but also of the material of dance – the collection of ideas, references, inspiration, objects, costumes, experiences, gestures and actions that inform a performance – became an important element of Harrell's current period of work. He works with diverse material to activate the imagination, and explores different ways to re-appropriate and re-purpose this material. Here, it is revealed and mobilized in yet another way. Harrell not only invites the spectator to step into his world, as it were, to view from up close and question what informs his dance and his thinking. Part of this private world of the dancer (potentially) also travels outside of the installation-performance, as objects are offered for sale. What happens to such an object when it is taken home, and/or enters into a public or private art collection, and enters into yet another economy?

In previous work, Harrell worked on dance history, to critically undo it, or to activate it differently, by means of what he calls the "historical imagination." In the *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* series, he problematized the discourse around American postmodern dance, for instance, by juxtaposing its minimalism with other modes of

performativity, derived from the fashion catwalk and the voguing competitions at the Harlem Ballrooms. Harrell's speculative history allows for other bodies, identities, and voices to become part of – and unsettle – the conventional narrative. His operations reveal hidden or under-theorized connections, across historical times, geographical distances, and cultural differences; and create provocative spaces for imagining alternative dance histories.

In his current project, Harrell continues this trajectory, but introduces Tatsumi Hijikata and elements and strategies inspired by butoh into the mix. Initially, he wanted to find out “how early postmodern dance has found other relationships in other parts of culture,”¹ and to look at modern dance through the lens of butoh. His research raised questions about the politics of performing identity and the “other,” orientalism and cultural appropriation in early modern dance, and the historical connection between dance and exoticism, eroticism, and prostitution, to name a few. The heterogeneity of space, time, and modes of presentation Harrell explores here, too, resonates with Tatsumi Hijikata's *Dance of Darkness*.

The collection of figures, elements, and ideas expands, resulting in a very dense fabric that is impossible to unravel in a linear narrative. Each piece presents as a fascinating origami-like object – layered and marked by multiple folds, creases, and traces – presented from, and demanding, a multitude of perspectives, formats, and approaches. Every performance marks but one moment in a constellation of works that continues to expand. Over time, the project accumulates more material, constructing a history and archive of its own.

Dancer of the Year reflects on this archive and its formation process. The Hijikata Period began with archival research, and each piece examines the meaning and politics of the archive (off/for dance). Harrell came to see the act of archiving itself as a mode of performativity. He uses the term “fictional archiving”² to refer to the way in which he stores (movement) material in the body, by activating the “physical imagi-nation.” This concerns an intensely personal, affective relationship with this

material, which continues to transform in the course of the process/project, and deepens with time.

The solo *The Return of La Argentina* (2015) is a turning point in this respect, and resulted in “a new language of movement.”³ It is this moment of transformation in particular that the artist hones in on in *Dancer of the Year*. In *The Return of La Argentina*, Harrell re-imagines Kazuo Ohno's *Admiring La Argentina* (1977). He arrived at the solo, Ohno's homage to “Spanish” dancer and modern muse La Argentina (Antonia Mercé), by way of his research into Hijikata, who choreographed it. In his own solo, Harrell sets out to vogue Ohno (1906–2010), who is already voguing La Argentina, and, like all butoh, Harrell would argue, voguing Hijikata. However, Ohno not only dances with and for La Argentina in his solo, but also mentions being haunted and visited by the iconic dancer. His dance offers new approaches to what inspiration, influence, lineage, and legacy might mean. In *The Return of La Argentina*, Harrell explores the relationship between a dancer and his teacher or muse, and other modes of transmission of choreographic knowledge. He also introduces new ways to work with objects and costumes, gestures and affect, inspired in part by the ritualistic, ceremonial, and spectral qualities he associates with butoh.

Harrell's encounter with Ohno, as a muse, moved him into new territory. His relationship to dance changes, his self/identity as a dancer changes. The way in which Harrell approaches choreography – in series, and focusing on one premise in detail and from various angles over an extended period of time – results in an internalization or incorporation of this history, and an intensification of movement, in the body, over time. His practice, experience, and the discoveries – of new resonances, images, objects or insights – along the way move Harrell deeper and deeper into the material. His experience with Ohno intensified this for him, in a way, and transformed his approach to dance. “I didn't set out to develop a new language or movement, but a consolidation of movement terms happened,” Harrell mentions in an interview reflecting on his residency at MoMA and *The Return of La Argentina*, and “as the work developed, I went more precisely and more directly toward dancing and voguing butoh.”⁴

¹ Gia Kourlas, “Tajral Harrell talks about bringing Butoh to MoMA,” *Time Out Magazine*, 2013. (<http://www.timeout.com/newyork/dance/trajal-harrell-talks-about-bringing-butoh-to-moma>)

² “Tajral Harrell in Conversation with Ana Janevski,” MoMA, p.3. (<https://www.moma.org/calendar/performance/1451>)

³ Idem
⁴ Idem

In *Dancer of the Year* and *Dancer of the Year Shop*, Harrell turns to his personal archive. He not only assembles an art collection of family heirlooms and other prized possessions but also extends his inquiry to his own body, the history, dance practice and knowledge it embodies. The two performances contrast two types of archives: a material (physical) one, consisting of concrete objects and artwork, (presumably) part of the artist's personal collection; and a (more elusive and mobile) corporeal archive of gestures, experiences and feelings, accumulated, over time, in the dancer's body, and (re-) produced here for the spectator to take in and imagine.

Sara Jansen

'It's my yard. You can dance if you want to.'¹

When one is honoured with the prestigious title of 'Dancer of the Year' by *Tanz Magazine*, he/she/they is expected to dance. And Trajal Harrell, well-known as a prolific choreographer, does it with much joy in his new performance *Dancer of the Year* (2019) where he re-evaluates and revisits his dance career. The piece recalls that Harrell advocated in the early 2000s for a return to dance in relation to postmodern dance conceptual movements and the legacy of formalism and stance against expertise and virtuosity of Judson Dance Theatre's legacy.

Dance practitioners have long been haunted by questions related to the means of transmission of their repertoire beside the traditional repetitions and re-enactments by dancers and performers. As soon as dance was invited into the museum, issues of preservation and the legacy of dance creations became more pressing. In the case of Harrell, this most probably was triggered by the preparation of his seminal *Hoochie Koochie. A Performance Exhibition* (2017) at the Barbican Art Gallery in London that has often been interpreted as a (mid-career) retrospective.

Used to inhabiting the white cube, it was critical for the dancer and choreographer at this particular moment in his career to expand his understanding of the meaning of this award outside the stage and through the immersive installation *Dancer of the Year Shop* (2019). In the first iteration of this performative installation that operates as a shop, 'a space of active relations: a space in which things happen'², the work is activated by Harrell who performs both the owner (author) and the salesman who presents and sells the artworks on display.

Does placing this installation within the symbolic context – or under the auspices – of the visual arts and the museum mean that ultimately, nowadays the best haven a dancer and/or choreographer's legacy can expect lies in the realm of the private or public collection? To what extend does the museum's power of

validation affect the symbolic value of the artworks it exhibits?

Whereas performative works are usually collected through their recordings and representations of the original or staged versions, sketches, instructions and scores, costumes and other paraphernalia³, Harrell's collectable artworks are heirlooms and personal possessions that are not always or obviously linked to the genealogy of his work. Yet these objects contain and retain the previous lineage of their owner's biography and personal narratives through traces of use that stimulate the imagination and emotional reactions. The modernist white cube promises an 'authentic experience': an A4 photograph, a photo album, a lover's letter, a white jumper, two pairs of shoes and a single one, three diaries, three towels, a black doll, a 19th century quilt, a child's coat, a blue jacket, several tote bags, two DVDs, two keepsake boxes... All these precious objects are carefully placed on wooden shelves and display cases specially designed for the *Dancer of the Year Shop*.

Customers can access a complete list of artworks and will be able to handle them upon request, provided that they wear cotton gloves. Our experienced shop manager, Trajal Harrell⁴, will guide all customers through each work.

Harrell, an avid and passionate shopper, is well versed in high fashion. The encounter and relationship between dance and fashion movement were crucial in the development of his work. His ground-breaking eight-part series titled *Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church* (2007-2018), as garments, come in seven different sizes from (XS) to (XL). Social relations and commodity fetishism are implicit in the work of Harrell that reflects on fashion and luxury goods. One can trace the roots of his interest in the relationship between commodification and dance back to 2006 when he created a t-shirt shop during a workshop with Mårten Spångberg at ImPulsTanz International

¹ A dialogue in Raymond Carver's short story 'Why Don't You Dance' lent the title to this text.

² Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, 2019, p. 10 (Wood's emphasis).

³ See Teresa Calonje (ed.), *Live Forever: Collecting Live Art*, Koenig Books, 2014.

⁴ Trajal Harrell's first job when moving back to New York City in the late 1990s was in a clothing shop called Charivari, on the Upper West Side.

Festival in Vienna, Austria⁵. Artists have long been fascinated by mass consumption culture and by commenting on how contemporary art cannot escape the cycle of production-distribution-display-circulation. The performance installation *Monumental Garage Sale* that Martha Rosler has been holding several times since 1973 is certainly a major influence for Trajal Harrell in terms of raising issues around the highly gendered economy of capitalism and the subsequent invisible, informal and often unwaged gendered labour it creates for women⁶. Harrell, who works in the *Dancer of the Year Shop* as sales attendant paid the local average wage for this position, brings questions of the body and race into the commerce of fashion luxury and art markets. In this, he follows in the wake of artist David Hammons who stood on the street in New York selling snowballs in different sizes (from XS to XL) in his performance *Bliz-Aard Ball Sale*, 1983.

Dancer of the Year Shop, in appearance, performs and respects the hierarchy of the economic relationships and transactions of the (art) market and observes its capitalist mode of circulation and consumption. However, through a display that recalls exhibition furniture, Harrell voluntarily establishes new meanings for these objects and the shop. He not only attributes to himself the authority of the collector by having passionately acquired some of these items, but he also endorses the role of the curator who selected, took care of and exhibited them. These shifts are taking place under the umbrella of the *Dancer of the Year Shop*, the simulacrum of the gallery. Through appropriating all these functions, Harrell hijacks the interaction and relationships of objects with collectors, curators, galleries and audiences that affect overtime, the status, value and significance of an artwork and that shape the production of economic value in the art world. He himself intentionally ascribed both a cultural and monetary value to his artworks that are not determined by the usual calculation of the amount of time or work they took to produce and the profit margin, and that do not reveal the history of their production. His act of selling is

rather related to the weight of emotions that these objects carry, to what artist Danh Vo calls 'the tiny diasporas of a person's life'.

When discussing the challenges of collecting performance art, curator and researcher Rose Lejeune comments: 'Each work is unique and so the question is always "what is the spirit of this work", and how do we capture in language the essence of this particular work and translate it into something that can then be owned and re-sold.'⁷ Although Harrell is selling object-based artworks, their 'spirit' is equally immaterial as his performance works are. Their 'essence' is retained in the intentional transformation of everyday objects from something trivial into something exceptional during the artistic collecting process. The commercial transaction between the seller and the buyer is the contractual moment when the spirit of the artwork is transferred. This is similar to when in the dance tradition, the choreography is passed and transmitted over time to dancers during rehearsals and performance.⁸

Through the process of pricing the artworks in *Dancer of the Year Shop*, Harrell seeks quantitative and qualitative measurements to understand the meaning of the *Tanz Magazine* award. He highlights how mundane objects that are emotionally meaningful and unique to the choreographer and dancer are for this reason endowed with symbolic capital as well as the capital value of the artist. No matter the instrument of measurement, once the artwork is sold, isn't the final price determined by the weight of its loss to the artist?

Yasmina Reggad
April 2019

⁵ Harrell has since experimented and recently tried out the concept of the shop under the name of Aurelius Carson - one of his numerous heteronyms, at the Wallach Art Gallery - Columbia University in New York City.

⁶ See the excellent in-depth feminist analysis and review of Martha Rosler's *Meta-Monumental Garage Sale* (2012) at The Museum of Modern Art, New York, in Dayna Tortorici, 'More Smiles? More Money', n+1, issue 17 (Fall 2013).

⁷ 'Rose Lejeune on How to Collect Performance Art', *Independent Collectors*, 10 December 2018. <https://independent-collectors.com/interviews/rose-lejeune-on-how-to-collect-performance-art/> (accessed in January 2019).

⁸ We notice the same traditional mode of transmission in the strict oral transmission and transfer of information in the practice of dance-trained artist Tino Seghal as well as in the process of acquisition of his performative work.

Biographies

FR Trajal Harrell est un chorégraphe et danseur actif sur la scène internationale à la frontière entre le théâtre et les arts visuels. Son travail a acquis une grande visibilité avec *The Twenty Looks of Paris is Burning at The Judson Church Series* (2007-2018) qui établit des liens historiques entre les traditions de la danse vogueing et de la danse postmoderne ancienne. Depuis 2013, Harrell est impliqué dans une autre étude à long terme sur la relation entre la danse butō et la danse moderne. *Dancer of the Year* et *Dancer of the year shop* poursuivent cette trajectoire.

Sara Jansen est chercheuse et dramaturge en danse. Elle a collaboré, entre autres, aux projets de Rosas/Anne Teresa de Keersmaeker, de fieldworks/Heine Avdal et de Yukiko Shinozaki. Sara est dramaturge pour certaines des créations de Trajal Harrell : *Dancer of the Year*, *Dancer of the Year Shop* (2019) et *Caen Amour* (2016). Elle a publié sur le travail de Harrell entre autres dans le contexte de *In one step are a thousand animals* (MoMA, 2014-2016) ainsi que dans *Trajal Harrell: Hoochie Koochie* (Barbican, 2017).

Yasmina Reggad est une conservatrice, écrivaine et chercheuse indépendante travaillant entre Londres, Alger et Athènes. Après ses études d'histoire médiévale à l'Université de la Sorbonne elle a travaillé comme conservatrice à aria (artist residency in algiers). Ses recherches portent sur les politiques de l'avenir, les modèles alternatifs d'éducation artistique et les méthodologies performatives inspirées de la danse et de la performance. Elle publie également des essais et des articles sur l'art contemporain, participe à divers jurys et est régulièrement invitée à participer à des tables rondes et à des conférences pour des institutions.

NL Trajal Harrell is een choreograaf-danser die internationaal actief is op de grens tussen theater en beeldende kunst. De zichtbaarheid van zijn werk nam toe met *The Twenty Looks of Paris is Burning at The Judson Church Series* (2007-2018) die historische verbanden legt tussen de vogueing danstraditie en de vroege postmoderne danstraditie. Sinds 2013 is Harrell betrokken bij een ander langdurig onderzoek naar de relatie tussen butoh-dans en vroegmoderne dans. *Dancer of the Year* en

Dancer of the Year Shop vormen een voortzetting van dit traject.

Sara Jansen is een onderzoeker en dramaturg in de dans. Ze werkte mee aan projecten van o.a. Rosas/Anne Teresa de Keersmaeker, fieldworks/Heine Avdal en Yukiko Shinozaki. Sara is de dramaturg van Trajal Harrell's *Dancer of the Year*, *Dancer of the Year Shop* (2019), en *Caen Amour* (2016), en schreef over Harrell's werk in het kader van o.a. *In one step are a thousand animals* (MoMA, 2014-2016) en *Trajal Harrell: Hoochie Koochie* (Barbican, 2017).

Yasmina Reggad is een onafhankelijke curator, schrijver en onderzoeker die werkt tussen Londen, Algiers en Athene. Ze behaalde een Master in Middeleeuwse Geschiedenis aan de Sorbonne Universiteit en werkte als curator bij aria (artist residency in algiers). Haar onderzoek richt zich op de politiek van de toekomst, alternatieve modellen van kunsteducatie, en verkent performatieve methodologieën geïnspireerd door dans- en performance notaties. Ze publiceert ook essays en artikelen over hedendaagse kunst, neemt deel aan verschillende jury's en wordt regelmatig uitgenodigd om deel te nemen aan paneldiscussies en lezingen voor instellingen.

EN Trajal Harrell is a choreographer-dancer working internationally between theater and visual art contexts. His work came to strong visibility with *The Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church Series* (2007-2018) which juxtaposed historical currents between the vogueing dance tradition and the early postmodern dance tradition. Since 2013, he is involved in another long-term research between butoh dance and early modern dance. *Dancer of the Year* and *Dancer of the Year Shop* continue this trajectory.

Sara Jansen is a scholar and dramaturg in dance. She collaborated on projects by a.o. Rosas/Anne Teresa de Keersmaeker and fieldworks/Heine Avdal and Yukiko Shinozaki. Sara is the dramaturg on Trajal Harrell's *Dancer of the Year*, *Dancer of the Year Shop* (2019), and *Caen Amour* (2016), and published on Harrell's work a.o. in the context of *In one step are a thousand animals* (MoMA, 2014-2016) and *Trajal Harrell: Hoochie Koochie* (Barbican, 2017).

Yasmina Reggad is an independent curator, writer and researcher who works between

London, Algiers and Athens. She holds an MA in Middle Ages History from the Sorbonne University and has worked as curator at aria (artist residency in algiers). Her research focuses on the politics of futurity, alternative models of art education, and explores performative methodologies inspired by dance and performance notations. She also publishes essays and articles on contemporary art, takes part in several juries, and is regularly called upon to participate in panel discussions and talks for institutions.

Meeting Point

Festival centre + Box office

Recyclart

Rue de Manchester 13-15 Manchesterstraat
1080 Bruxelles / Brussel

Bar: open every day from 12:00

Restaurant: open every day from 18:00

Box office: open every day 12:00-20:00

+32 (0)2 210 87 37

tickets@kfda.be

Also at the festival

Nora Chipaumire

100% POP

La Raffinerie

10.05, 22:00

11.05, 22:00

12.05, 20:30

Kris Verdonck / A Two Dogs

Company & ICK

BOGUS I-III

Kanal - Centre Pompidou

10-23.05

Tickets for sale at

Kanal - Centre Pompidou

Dana Michel

CUTLASS SPRING

Beursschouwburg

20.05, 20:30

21.05, 20:30

22.05, 19:00

23.05, 19:00

24.05, 22:00



Vlaanderen
verbeelding werk



cultuur
brussel

RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST
BRUSSELS CAPITAL-REGION



Loterie
Nationale
Loterij

Francophones
BRUXELLES

Waltonie - Bruxelles
International.be

visit.brussels

villo
www.villo.be



BRUZZ

LE SOIR

l'rockuptibles

MÉDOR

La 1ère



10.05–01.06.2019
BruxellesBrusselBrussels