

Performer le document : nouvelles théâtralités politiques Performing the Document: New Political Theatricalities

Guillaume Désanges

Numéro 81, printemps 2014

Avoir 30 ans
Being Thirty

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71646ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Désanges, G. (2014). Performer le document : nouvelles théâtralités politiques / Performing the Document: New Political Theatricalities. *esse arts + opinions*, (81), 40-47.

Performer le document: nouvelles théâtralités politiques

Guillaume Désanges

Performing the Document: New Political Theatricalities

Le développement d'un art de recherche (*research-based art*), fondé sur la collecte d'information, a transformé de nombreux artistes en historiens déviant, qui renouvèlent les pratiques d'archivage en exposant le savoir comme *readymade* à peine assisté. Puisqu'il s'agit souvent de combler des angles morts de l'histoire, les plus intéressants n'hésitent pas à façonner «sur mesure» leurs pièces à conviction, en inventant leurs propres documents lorsqu'ils sont manquants. Leur approche même, manipulatrice et réparatrice, légitime l'art comme terrain privilégié de jeux scabreux avec la vérité, jeux qui en retour élargissent les frontières de l'art.

Parallèlement, les débats sur la place de la performance dans l'exposition ont agité depuis une dizaine d'années les commissaires, amenant ces derniers à remettre en question les limites du document (trace photographique ou vidéo) en substitut du vivant dans l'espace de l'art. Les deux phénomènes étaient bien séparés jusqu'à ce que certains artistes se mettent à utiliser la performance pour restituer leurs investigations, créant de nouvelles formes d'érudition incarnée, voire littéralement «interprétée». Comme si à la question irrésolue de «documenter la performance» se substituait celle, inverse et plus constructive, de «performer le document». Eric Baudelaire, Dora García, Walid Raad : trois artistes qui ont peu en commun, si ce n'est une pratique de la restitution de faits qui emprunte à la poésie et à la fiction dans un souci d'efficace cognitive. Mais aussi, trois artistes ayant récemment opéré un virage vers des formes diverses de performativité qui insufflent un air sensuel et théâtral à leur rigoureuse pratique documentaire.

Les enjeux ontologiques de la performance historique (le corps de l'artiste, le vivant comme matière, la relation sujet-objet, l'identité, etc.) ne semblent plus agir directement ici, ou alors comme conséquences et non plus comme intentions. Ces formes spectaculaires de l'exposé, qui font œuvre, sont empruntées pour des raisons fonctionnelles, voire balistiques. C'est le contenu diffusé et sa cible qui sont essentiels. Le message n'est pas le médium. Tout se passe comme si le déploiement généreux de

The development of research-based art, rooted in the gathering of information, has transformed many artists into deviant historians who alter archival practices by putting knowledge on display as a minimally handled readymade. As such art practices often involve compensating for historical blind spots, the most interesting artists don't hesitate to “custom-make” their exhibits by inventing their own documentation when it is missing. Their operative and reformative approaches legitimize art as the key arena for perilous games of truth—games that, in turn, broaden art's frontiers.

Concurrently, debates on the place of performance in the exhibition have preoccupied curators for over a decade, causing them to question the limitations of the (photographic or video) document as a substitute for the live act in the art space. The two phenomena were quite distinct until some artists began using performance to reconstruct their research, creating new forms of embodied, or even literally “interpreted,” scholarship. It is as though the unresolved issue of “documenting the performance” was being replaced by the inverse and more constructive issue of “performing the document.” Eric Baudelaire, Dora García, Walid Raad: these three artists have little in common other than a practice involving a reconstruction of facts that borrows from poetry and fiction in the interest of cognitive efficiency. Also, all three artists recently turned towards various forms of performativity, imbuing their rigorous documentary practices with a sensual and theatrical air.

The historical and ontological issues of performance (the artist's body, the live act as material, the subject-object relation, identity, and others) no longer seem to function directly here, or they function as consequences, not intentions. The active, spectacular forms of performance are borrowed for practical, or even ballistic, purposes. The content being disseminated and its target audience are essential. The message is not the medium. Everything unfolds as though the fruitful demonstration of these investigations takes side streets, detours via complex areas of knowledge in which performativity is established as the natural mediator



Eric Baudelaire et Maxim Gvinjia, *The Secession Sessions*,
Kunsthall Bergen, 2014.
Photo: Thor Brødreskift
permission de l'artiste | courtesy of the artist

ces investigations prenait des chemins de traverse, des détours par des zones complexes de la connaissance au sein desquelles la performativité s'impose comme relais naturel du compte-rendu objectif. Paradoxe : ce sont précisément des sujets politiques très concrets – l'art contemporain comme instrument géopolitique au Moyen-Orient (Raad), l'Abkhazie comme modèle d'une identité nationale à construire (Baudelaire) et l'antipsychiatrie comme creuset de résistance idéologique (García) – qui suscitent ces mises en scène fictionnelles. Par ailleurs, ces travaux proposent des formes d'occupation et d'activation de l'espace, jouant sur la temporalité, la mobilité et l'imprévu dans l'exposition, même si le registre est plus théâtral que strictement performatif. On sait comment la simulation, le jeu et la répétition ont été des repoussoirs pour certains pionniers d'un art de la performance qui s'est forgé en opposition au moins autant à l'œuvre visuelle figée qu'à la représentation théâtrale¹. Utilisant le texte récité, la frontalité des dispositifs, l'artificialité des décors et la création de personnages, les artistes présentés ici n'ont vraisemblablement pas les mêmes appréhensions, sans à l'inverse fétichiser les codes du théâtre.

1. Ainsi de Chris Burden, qui déclarait en 1973 : « It seems that bad art is theatre » (C'est comme si l'art de mauvaise qualité était du théâtre), « Getting shot is for real... there is no element of pretense or make-believe in it » (C'est pour de vrai qu'on se fait tirer dessus... Ce n'est pas un jeu, on ne fait pas semblant). Cité par Meiling Cheng dans *In Other Los Angeleses, Multicentric Performance Art*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002. Un point de vue repris dans *What is performance art*, sur le site du Marina Abramović Institute : « What differentiates performance art from the performing arts such as theater is that performance art is not a space of make believe. In the theater, a knife is fake and the blood it draws is fake. In performance art, the knife is real and the blood is real » (La différence entre l'« art performance » et les arts de la scène comme le théâtre, c'est que la performance ne fait pas semblant. Au théâtre, le couteau est faux et le sang est faux. Dans la performance, c'est un vrai couteau, du vrai sang). [Trad. libre]

of an objective report. Paradoxically, very concrete political themes—contemporary art as a geopolitical instrument in the Middle East (Raad), Abkhazia as a model of a national identity in the making (Baudelaire), and anti-psychiatry as the crucible of ideological resistance (García)—give rise to these fictional stagings. Moreover, these works propose ways to occupy and activate a space, playing on temporality, mobility, and the unexpected in the exhibition, even though the style is more theatrical rather than strictly performative. We know how simulation, play, and repetition were foils for some pioneers of performance art, which was forged in opposition at least as much to static visual work as to theatrical representation.¹ Using spoken word, the frontality of apparatuses, the artificiality of stage sets, and the invention of characters, the artists presented here do not appear to have the same apprehensions; rather, they fetishize theatre's codes.

1. Chris Burden stated in 1973, "It seems that bad art is theatre. Getting shot is for real... there is no element of pretense or make-believe in it." Quoted by Meiling Cheng in *In Other Los Angeleses, Multicentric Performance Art* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002). This perspective is taken up again in *What Is Performance Art*, on the Marina Abramović Institute website: "What differentiates performance art from the performing arts such as theater is that performance art is not a space of make believe. In the theater, a knife is fake and the blood it draws is fake. In performance art, the knife is real and the blood is real."

Fictions scabreuses (Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow*, depuis 2007)

Depuis quelques années, l'artiste libanais Walid Raad a abandonné (momentanément, peut-être) son vaste projet The Atlas Group, une archive fictive de documents sur les guerres du Liban², au profit de sujets apparemment plus légers, proches de l'économie de l'art contemporain. On pourrait à première vue le regretter, tant ce corpus initial a transformé de manière magistrale l'impossibilité de la représentation historique en une véritable poétique de l'absence.

Il apparaît au contraire que cette évolution du travail est exemplaire. Alors qu'il aurait pu capitaliser sur ces reconstructions parcellaires et évanescences du passé, l'artiste a actualisé son propos dans une investigation intitulée *Scratching on Things I Could Disavow*. Sous des formes variées, celle-ci révèle les présupposés politiques et financiers du développement récent d'infrastructures artistiques dans le monde arabe. Ce faisant, le travail évolue vers une subtile critique institutionnelle, qui prend tour à tour des accents journalistiques, lyriques et littéraires. À travers l'étude de cas particuliers (l'Artist Pension Trust, une édifiante « pyramide de Ponzi » impliquant des investissements troubles sous le couvert d'une assurance retraite pour artistes, ou le récit fantastique d'un rapetissement, pour une exposition au Liban, des œuvres créées par The Atlas Group), il s'agit de montrer comment toute exposition est la manifestation d'un pouvoir, la défense d'intérêts masqués, dont l'œuvre d'art n'est que la justification ou le dommage collatéral. Dès lors, la survivance et l'intégrité de l'art ne peuvent paradoxalement être assurées que par retrait, effacement, aplatissement et autres stratégies de disparition. À partir de ces spéculations théoriques et poétiques, Raad communique le résultat de ses recherches par des objets, mais aussi par la parole *live*. Les œuvres ont alors deux statuts : sculptures et/ou dispositifs didactiques pour des visites guidées par l'artiste ou un interprète³. Les objets de l'exposition s'apparentent discrètement à des dispositifs pédagogiques : les ramifications vertigineuses de l'Artist Pension Trust sont représentées par une sorte de tableau d'éveil pour bébé, associant le ludique, le cognitif et le cinétique, tandis qu'une maquette minutieuse présente une rétrospective en miniature du collectif The Atlas Group. Une espèce de retour

2. Vincent Lavoie, « L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais », *L'Indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, p. 131-143.

3. Celles-ci peuvent aussi renvoyer aux expériences picturo-théâtrales de Guy de Cointet.

Perilous Fictions (Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow*, since 2007)

Several years ago, the Lebanese artist Walid Raad abandoned (perhaps temporarily) his vast project, The Atlas Group, a fictional archive of documents on the wars in Lebanon,² in order to focus on seemingly lighter subjects, ones that touch more on the economy of contemporary art. At first glance, this seems regrettable, since this initial body of work masterfully transformed the impossibility of historical representation into

a real poetics of absence. In fact, however, the evolution of Raad's work appears exemplary. Although the artist could have capitalized on his fragmented and evanescent reconstructions of the past, he revitalized his purpose in an investigation called *Scratching on Things I Could Disavow*. In various forms, this project reveals the political and financial presuppositions of the recent emergence of infrastructures for the visual arts in the Arab world. The work thus develops a subtle institutional critique that, in turn, has journalistic, lyrical, and literary overtones. By examining particular cases—the Artist Pension Trust, an edifying Ponzi scheme involving dubious investments under the guise of a pension fund for artists; the astonishing account of the shrinking of The Atlas Group's artworks for an exhibition in Lebanon—Raad shows how any exhibition is a manifestation of power with hidden agendas, for which the artwork is only the justification or the collateral damage. Consequently, the survival and integrity of art can be assured only, paradoxically, through withdrawal, erasure, flattening, and other strategies of disappearance. Based on his theoretical and poetical suppositions, Raad conveys his research findings through objects, but also through live speech. The works thus have two

statuses: sculptures and/or educational materials for guided tours with the artist or an interpreter.³ The objects in the exhibition are subtly akin to educational materials: the vertiginous ramifications of the Artist Pension Trust are represented by a kind of tableau for teaching young learners, associating the playful with the cognitive and the kinetic, and a detailed scale model shows a retrospective of The Atlas Group in miniature. This is a kind of regressive reappearance of things via simplified or corrupt modelling. Raad had already used the oral presentation-performance format, playing on shifts of register between fiction and documentary.

2. Vincent Lavoie, "The Indefinite Archive: Walid Raad and Imaginative Dimensions of the Lebanese Conflict," in *The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art* (Montreal: Les éditions esse, 2008), 267–78.

3. These might also refer to Guy de Cointet's painterly-theatrical performances.



Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, vue d'exposition | exhibition view, TBA21 Contemporary, Vienne, 2011.

Photo: Jakob Polascek, © Walid Raad, permission de | courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

régressif des choses via des modélisations simplifiées ou corrompues. Raad avait déjà utilisé le format de la conférence-performance, jouant sur des glissements de registre entre fiction et documentaire. Les documents recueillis par The Atlas Group avaient eux-mêmes une double identité d'objets plastiques et de supports de narration. C'est même dans ces jeux de métamorphose de l'objet par le récit que résidait la puissance du travail : leur abstraction apparente devenant soudain extrêmement concrète, voire figurative, lorsque éclairée par leur substrat narratif. Mais cette fois, le récit n'est plus relégué au cartel écrit, mais au texte dit. Dès lors, l'œuvre apparaît plus que jamais comme un théâtre de paroles et d'objets résilients, convoquant des histoires de fantômes, de disparition, d'ombres et de reflets comme transfigurations fantastiques du politique.

La diplomatie comme scène de représentation (Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, 2014)⁴

Chez Eric Baudelaire – venu des sciences politiques à l'art, d'abord par la photographie puis par le film et l'installation –, les emprunts à la théâtralité sont plus indiciels. Pour *The Dreadful Details*⁵, déjà, il reconstitue de manière minutieuse une scène de guerre en utilisant des figurants, tandis que dans le film *The Makes*, un critique de cinéma joue son propre rôle en narrant de manière convaincante une hypothétique période japonaise du réalisateur italien Michelangelo Antonioni. Des pratiques de faussaire qui révèlent des écarts entre un événement et sa représentation. Son dernier projet, intitulé *The Secession Sessions*, prend comme sujet l'Abkhazie, micro-État né d'une guerre de sécession en Géorgie, en 1992-1993. Malgré lui au cœur d'un jeu d'influences entre l'Occident et la Russie, le pays est de facto indépendant, mais n'est toutefois reconnu par pratiquement aucune nation de l'ONU. C'est donc une sorte d'État fictionnel, utopie diplomatique pourtant géographiquement et politiquement bien réelle. Comme souvent, Baudelaire applique une méthode documentaire à un objet à l'identité glissante. On sait la fascination toute « romantique » qu'exercent les systèmes politiques alternatifs, les communautés autonomes et autres micro-nations qui défient le concert des nations officielles. Ici, la situation est plus cruelle et moins *glamour* : celle d'une république de fait, qui n'a pour projet politique que sa légitimation par les autres pays et dont la construction s'apparente à un jeu de rôle parfois pathétique. Un ordre politique comme scène de théâtre sans public. Dès lors, l'Abkhazie devient la métaphore critique d'une interrogation qui dépasse son cas particulier : qu'est-ce qui définit un État ? Est-ce un espace réel, possiblement autodéfini, ou bien un espace de projection tourné vers une audience nationale et internationale, dont le message se compose d'un ensemble de codes, signes et rituels (monnaie, drapeau, hymne, timbres, etc.) à interpréter ? Dans cette perspective, le dispositif imaginé par Baudelaire consiste en la création d'une fausse ambassade

The Atlas Group documents alone had the double identity of material objects and aids for narration. The work's power rested precisely in these games of metamorphosing the object through the account: the objects' apparent abstraction suddenly became extremely concrete, even figurative, when clarified by their narrative underpinnings. Yet this time, the account is relegated no longer to the written label, but to the spoken text. Consequently, the work appears more than ever to be a theatre of resilient remarks and objects, assembling the stories of ghosts, disappearances, shadows, and reflections as fabulous transfigurations of politics.

Diplomacy as a Stage for Representation (Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, 2014)⁴

Eric Baudelaire came to art—first photography, then film and installation—from a background in political science, and his borrowing from theatre is more contextual. For *The Dreadful Details*,⁵ he used actors to painstakingly reconstruct a war scene, and in the film *The Makes*, a film critic plays himself to convincingly describe a supposed Japanese period of Italian director Michelangelo Antonioni. This is the practice of a forger who reveals the gaps between an event and its representation. The subject of Baudelaire's most recent project, *The Secession Sessions*, is Abkhazia, a microstate that seceded from Georgia during a civil war in 1992–93. Despite being at the centre of a power struggle between the West and Russia, the country is de facto independent, but is recognized as such by almost no member nation of the UN. Therefore, it is a kind of fictional state, a diplomatic utopia, though geographically and politically very real. Baudelaire frequently applies a documentary approach to an object with a slippery identity. The “romantic” fascination exerted by alternative political systems, autonomous communities, and other micronations that defy the entente of official nations is well known. In Abkhazia's case, the situation is more cruel and less glamorous: a de facto republic, whose only political project is its recognition by other countries and whose construction is akin to sometimes pathetic role playing. Its political order is like a theatre stage without an audience. Consequently, Abkhazia becomes the critical metaphor in an inquiry that surpasses its particular case: what defines a state? Is it a real space, possibly self-defined, or a space projected onto a national and international public, whose message is composed of a set of codes, signs, and customs—currency, flag, anthem, stamps, and so on—to be interpreted? With this in mind, the apparatus imagined by Baudelaire consists in creating a fake embassy (the “Anembassy”) of this unofficial country. At this embassy, a friend of the artist's, Abkhazia's actual former foreign minister and the protagonist of a film being projected in the space, greets visitors and holds informal discussions. Here, a strange and serious comedy unfolds, in which the former diplomat plays himself, while also being the subject of a work by Baudelaire, without fundamentally doing anything but what



Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2014.
Photo: © Ségolène Thuillart
permission de | courtesy of Eric Baudelaire

4. Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, Bétonsalon (Paris, France) et Bergen Kunsthall (Norvège), 2014.

5. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, diptyque photographique, 2006.

4. Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, Bétonsalon (Paris, France) and Bergen Kunsthall (Norway), 2014.

5. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, diptych c-print, 2006.



Eric Baudelaire et Maxim Gvinjia, *The Secession Sessions*,
Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2014.
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

(appelée l'« Anambassade») de ce pays qui n'en a pas d'officielle. Sur place, un ami de l'artiste, véritable ancien ministre des Affaires étrangères d'Abkhazie et protagoniste d'un film projeté dans l'espace, reçoit les visiteurs pour des discussions informelles. S'y déroule une étrange et sérieuse comédie où l'ancien diplomate joue son propre rôle tout en étant le sujet d'une œuvre (celle de Baudelaire), sans faire foncièrement autre chose, certainement, que ce qu'il faisait en tant que ministre. Convaincre, recevoir, interpréter un discours officiel. Il n'est question ici que de « représentation », qu'elle soit diplomatique, artistique ou théâtrale. Le mot étant aussi entendu en son sens primordial de rendre présent quelque chose d'absent. C'est précisément ici que l'exemple abkhaze éclaire de manière critique le jeu diplomatique en général: la figuration théâtralisée d'une insaisissable fiction, qu'on pourrait appeler le roman national. L'exposition est par ailleurs le décor de séances publiques où des penseurs, artistes et activistes débattent publiquement de questions liées aux enjeux politiques, éthiques et philosophiques du cas abkhaze, tandis que des personnes choisies sont convoquées pour des rendez-vous en tête à tête avec l'anambassadeur. Certes, le dispositif paraît ici plus performatif, voire relationnel, que littéralement théâtral. Tout ce qui y arrive n'est pas écrit par avance, et une belle part est laissée aux conséquences de ce qui s'apparente à de la construction de situations. Il s'agit de produire plutôt que de restituer de la connaissance. La précise scénographie de l'exposition⁶ la rapproche d'un plateau de

he used to do as a minister: persuade, greet, and interpret official discourse. There is nothing at issue here but “representation,” whether it be diplomatic, artistic, or theatrical. The essential meaning of this word is understood so thoroughly that it renders something absent present. It is precisely here that the example of Abkhazia critically brings to light the general game of diplomacy: figuration dramatized in an elusive fiction that could be called the national novel. Moreover, the exhibition is the stage



Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*,
Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2014.
Photo: © Ségolène Thuillart
permission de l'artiste | courtesy of the artist

for public talks, during which scholars, artists, and activists publicly debate the political, ethical, and philosophical issues at stake in Abkhazia, while selected people are invited to one-on-one meetings with the “Anambassador.” Admittedly, the apparatus here appears to be more performative, even relational, than theatrical. Nothing is scripted in advance, and most of what occurs is the result of the construction of situations. This involves producing rather than reconstructing knowledge. The set design of the exhibition⁶ is similar to a television studio with freestanding walls and stage markings detailing the day's various sequences according to a precise schedule. A real-fake country, a real-fake public, a real-fake ambassador—the exhibition's spectacular nature functions like a *mise en abîme* of its subject: a complicated mix of harsh reality and fantasy. The procedure proposes a fictional scene in the service of reality, or else its exact opposite: a concrete situation about a fictional subject. As this story of perspectives matters little, the content of the exchanges triggered by this reconstruction is all the more essential.

6. Conçue par l'agence d'architectes Est-ce ainsi.

6. Created by the Est-ce ainsi Architecture Firm.

télévision, avec murs autoportants et marquage au sol qui articulent les différentes séquences de la journée selon un horaire précis. Vrai-faux pays, vrai-faux public, vrai-faux ambassadeur... le caractère spectaculaire de l'exposition opère comme une mise en abyme de son sujet : un mélange embrouillé de réalité crue et de rêve. Le protocole propose une scène de fiction au service du réel, ou bien son exact inverse : une situation concrète traitant d'un sujet fictionnel. Histoire de points de vue qui importe peu, tant c'est le contenu des échanges provoqués par cette reconstitution qui est essentiel.

Du mainstream subversif (Dora García, *Mad Marginal*, 2009-2014)

Le projet *Mad Marginal* est une investigation tentaculaire entreprise par Dora García à partir des différentes branches de l'antipsychiatrie des années 1960⁷. Ses modes de restitution sont hétéroclites : publications, ateliers, séminaires, performances, films, installations et photographies, mais aussi représentations théâtrales avec des comédiens professionnels. Au-delà du sujet exploré – passionnant, et dont l'artiste a acquis une véritable connaissance –, c'est la manière de traiter le savoir de manière mutante, glissante, créatrice, qui est ici remarquable. À partir de ces mouvements idéologiques radicaux qui ont eu des répercussions dans les domaines médicaux, mais aussi politiques et artistiques, García déplie sa recherche en cascade par relation, analogie et intuition, dessinant ses perspectives en même temps qu'elle avance. Elle en profite pour convoquer librement des figures qu'elle admire – Jack Smith, Lenny Bruce, Robert Walser, Antonin Artaud ou James Joyce : un panthéon personnel d'*outsiders* magnifiques invoqués par des citations, des lectures, des débats, mais aussi des réincarnations physiques. Cette recherche informe, qui suit les chemins sinueux de la sérendipité⁸, finit paradoxalement par dessiner une silhouette bien tranchée et cohérente à cette nébuleuse référentielle. Il s'agit de sculpter le savoir, en lui donnant un volume propre qui n'épouse pas la forme de ses éléments constitutifs. Un savoir comme corps autonome, à la fois matériel et idéologique, saisissant et insaisissable. En écho à cette pratique déviante de la recherche, le projet envisage l'inadéquation comme une métaphore fondamentale de l'art : ce qui échappe à

7. L'antipsychiatrie est un courant de pensée relativement disparate, né parallèlement dans plusieurs foyers d'Europe, qui s'est opposé à la psychiatrie classique en refusant notamment l'enfermement et la médicalisation, et en remettant en question les frontières établies entre « fous » et « normaux ». Ses acteurs principaux sont Franco Basaglia en Italie, David Cooper en Grande-Bretagne, Gilles Deleuze et Félix Guattari en France. La pensée de l'antipsychiatrie influencera des groupes politiques radicaux et, notamment, Baader-Meinhof en Allemagne.

8. La sérendipité, terme utilisé dans les sciences, est le fait de découvrir quelque chose de manière inattendue, grâce au hasard, au cours d'une recherche initialement dirigée vers un objet différent de cette découverte.

From the Subversive Mainstream (Dora García, *Mad Marginal*, 2009–14)

Dora García's project *Mad Marginal* is an extensive, multiform investigation based on various aspects of the 1960s anti-psychiatry movement.⁷ Her modes of reconstruction are heterogeneous: publications, workshops, seminars, performances, films, installations, and photographs, but also theatre performances with professional actors. Beyond the subject, which is compellingly and expertly explored by the artist, the transformative, slippery, creative treatment of the information is remarkable. Based on this radical ideological movement, which affected the medical, political and artistic fields, García builds her extensive research via relation, analogy, and intuition, sketching her standpoints as she goes along. She uses the opportunity to freely convene figures whom she admires—Jack Smith, Lenny Bruce, Robert Walser, Antonin Artaud, and James Joyce—a personal pantheon of remarkable outsiders evoked through quotations, talks, debates, and physical reincarnations. In her amorphous research, which follows the serpentine paths of serendipity,⁸ she paradoxically ends up drawing a coherent and clear-cut outline of this referential nebula. García shapes the knowledge that she acquires, giving it its own volume, one that isn't wedded to the exact shape of its constituent elements, an

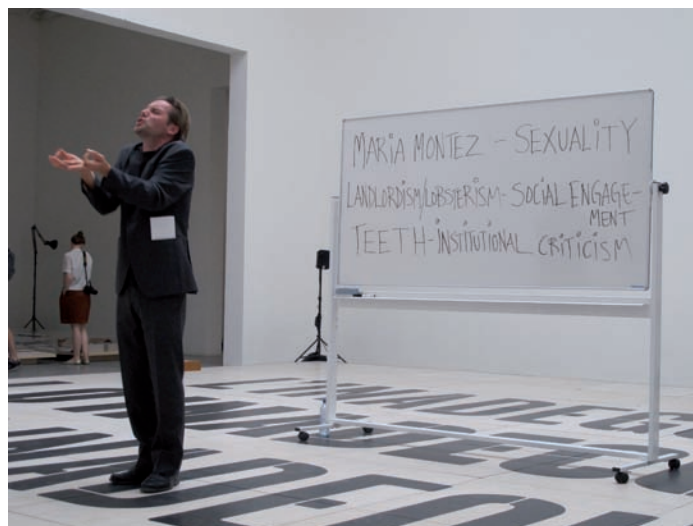
autonomous body at once material and ideological, enthralling and elusive. Reflecting this deviant research practice, the project considers inadequacy a fundamental metaphor for art: that which eludes all moral, legal, and aesthetic order, as well as comprehension. This is subtly suggested in the artist's most recent film, which depicts a book club dedicated to James Joyce's *Finnegans Wake*.⁹ Another chapter of the project, *KLAU MICH: Radicalism in Society Meets Experiment on TV*, presented at the last Documenta in Kassel, is perhaps the most exclusively performative. Taking the form of a weekly television talk show that is broadcast live, and summoning the spirit of the American television programs

starring Dean Martin and comedian Andy Kaufman, the show appropriates techniques typical of audiovisual entertainment. A charismatic and ingratiating host, surprise guests, the encouraged participation of real and fake audience members, applause, laughter, dancing, jingles, sketches, and songs: these are unexpected

7. Anti-psychiatry is a relatively disparate school of thought that developed in several European countries at the same time. The movement was opposed to classical psychiatry, objecting in particular to psychiatric institutionalization and medicalization and questioning the established boundaries between "crazy" and "normal." Its key proponents were Franco Basaglia in Italy, David Cooper in Great Britain, and Gilles Deleuze and Félix Guattari in France. Anti-psychiatry thinking also influenced radical political groups, particularly the Baader-Meinhof Group in Germany.

8. The term serendipity, as it is used in the sciences, is the unexpected and fortuitous discovery of something by chance, while on a quest whose initial aim is different from the discovery.

9. Dora García, *The Joycean Society*, 2013.



Dora García, *Mad Marginal*, 2009-2014.
Photo: © Dora García
permission de l'artiste | courtesy of the artist

tout ordre (moral, juridique, esthétique) aussi bien qu'à l'entendement, comme le souligne subtilement le film le plus récent de l'artiste, qui présente des groupes de lecture du *Finnegans Wake* de James Joyce⁹. Un autre chapitre du projet, présenté lors de la dernière Documenta de Kassel, intitulé *Klau Mich, Radicalism in society meets experiment on TV*, est peut-être le plus exclusivement performatif. Il prend la forme d'un programme de télévision hebdomadaire enregistré en public. Convoquant l'esprit des spectacles télévisés américains de Dean Martin ou du comique Andy Kaufman, l'émission s'approprie des procédés typiques du divertissement audiovisuel. Présentateur dynamique et mielleux, invités-surprises, faux et vrai public qu'on tente de faire participer, applaudissements, rires, danse, *jingle*, *sketches* et chansons : des formes peu attendues dans l'art contemporain, ceci d'autant plus qu'elles ne sont pas utilisées dans le registre de la parodie, mais bien plus de l'hommage. La tension palpable vient de ce que ce dispositif aborde des sujets aussi graves et complexes que les programmes d'euthanasie des nazis, le terrorisme, les contrecultures des années 1960, les formes radicales de l'éducation, la maladie mentale, etc. Comme s'il s'agissait de retrouver une position subversive dans la manipulation des médias de masse au sein de l'art contemporain. C'est dans cette optique que García avait auparavant utilisé la performance théâtrale à des fins documentaires et critiques : ressusciter un personnage mort (William Holden, Gertrude Stein, Lenny Bruce), faire advenir un débat ou analyser les enjeux de ses propres projets. Ce faisant, l'artiste fait allusion aussi bien à Bertolt Brecht qu'à Antonin Artaud, au monologue comique qu'à la psychanalyse. Elle se rapproche également du concept séminal de *happening* d'Allan Kaprow, au sens d'une forme radicalement déviante de l'art, quel qu'il soit. Autrement dit, non pas une affirmation des arts visuels supérieurs au spectacle, mais la recherche d'une part « autre » de la création, qui subvertit autant le théâtre que les arts visuels. Dans une mise en abyme de son sujet, García pratique un art discret de la subversion, une manière de mal se comporter à l'intérieur même du champ de l'art contemporain, en faisant fi de la séparation dialectique entre critique et célébration, connaissance et divertissement, premier et second degré, le tout au service d'un chantier cognitif ambitieux et exigeant.

Quand l'informe informe

Ces stratégies d'emprunt de formes théâtrales à visée documentaire sont une nouvelle étape dans une filiation post-conceptuelle qui s'émancipe de plus en plus de ses origines. Elles relèvent d'une autoréflexion non pas sur la fonction de l'art comme *cosa mentale* ou productrice de pensée, mais bien sur des modes actifs de restitution de faits, à la fois réels et métaphoriques. Il y a fort à parier que ces artistes se moquent des coordonnées de leur objet dans une cartographie des formes ; ils flirtent avec la recherche, la performance, la conférence, le cinéma ou le journalisme, sans jamais se fixer. Ce faisant, et là encore sans intention particulière,

forms in contemporary art, all the more because they are used not as parody but as homage. A palpable tension stems from the fact that this apparatus tackles very serious and complex topics, such as Nazi euthanasia programs, terrorism, the countercultures of the 1960s, radical forms of education, and mental illness, thus finding a subversive position in the manipulation of mass media within contemporary art. It was with this in mind that García previously used theatrical performance to document or critique: by reviving important dead figures (William Holden, Gertrude Stein, Lenny Bruce), creating debate, or assessing the stakes of her own projects. In so doing, she alludes at once to Bertolt Brecht and Antonin Artaud, to stand-up comedy and psychoanalysis. She also touches on Allan Kaprow's seminal concept of the *happening*, in the sense of a radically deviant art practice, whatever the form. In other words, she does not affirm the superiority of the visual arts over the spectacle, but searches for a role, "other" than creation, that subverts both the theatre and the visual arts. Through the *mise en abyme* of her subject, García practises the subtle art of subversion, a way of behaving badly from within the field of contemporary art, disregarding the dialectical separation between critique and celebration, knowledge and entertainment, high and low, all in the service of an ambitious and rigorous incubator for contemplation.



Dora García, *Mad Marginal*, 2009-2014.
Photos: © Dora García
permission de l'artiste | courtesy of the artist

When the Formless Informs

These strategies of borrowing theatrical forms with a documentary intent constitute a new step in the post-conceptual trajectory, which is increasingly breaking free from its origins. Such strategies are a reflection of active modes of reconstructing facts, modes that are both real and metaphorical, and not a reflection of art's function as *cosa mentale* or producer of thought. Chances are that these artists pay no heed to the coordinates of their objects in a cartography of forms; they flirt with research, performance, oral presentation, film, and journalism, without ever settling on just one. In so doing, they unintentionally distort the forms of performance by means of dramatized, absurd, and excessive situations, investing in the performing arts and in entertainment for their ability to be "formless," despite the codes that govern them. This is a *formless* that informs. Adapted to complex subjects and engaged in the present, this borrowing constitutes an epistemological, and thus moral, risk-taking. This was the basis of activist theatre, from agit-prop to Augusto Boal's Theatre of the Oppressed via Brecht. The three artists presented here work on the blazing frontiers between reality and fiction, politics and aesthetics. Consequently, they redefine, in their own ways, the status of a documentary practice that cannot be based exclusively on the document. Fiction, re-enactment, and theatrical representation expose certain blind spots, otherwise inaccessible, in the history of ideas. From this stems the need to summon substitutes, doubles, and phantoms. Here, a kind of cognitive sorcery is at work, via games, dreams, and magic. It is an invocatory practice with an educational intent, and a possible return to a sensual experience of knowledge at the risk of falsification.

[Translated from the French by Oana Avasilichioaei]

9. Dora García, *The Joycean Society*, 2013.



Dora García, *Die Klau Mich Show: Radicalism in Society Meets Experiment on TV*, dOCUMENTA13, Kassel, 2012.

Photo: Lauren Huret, © Dora García, Theater Chaosium & dOCUMENTA13, Kassel
permission de l'artiste | courtesy of the artist

ils pervertissent les formes de la performance par le biais de situations théâtralisées, absurdes et excessives, investissant les arts de la scène et du divertissement pour leur capacité à être « informes », malgré les codes qui les régissent. Un *informe* qui informe. Adaptés à des sujets complexes, engagés dans le présent, ces emprunts constituent des prises de risque épistémologiques et donc morales. C'était la base du théâtre engagé, de l'agit-prop au Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal en passant par Brecht. Les trois artistes présentés ici opèrent sur les frontières brûlantes entre la fiction et le réel, l'esthétique et le politique. Dès lors, ils redéfinissent à leur manière le statut d'une pratique documentaire qui ne peut se fonder exclusivement sur le document. La fiction, le *reenactment*, la représentation théâtralisée permettent de faire affleurer certains angles morts de l'histoire des idées, inatteignables autrement. D'où la nécessité de convoquer ersatz, doubles et fantômes. C'est une sorte de sorcellerie cognitive qui est pratiquée ici, via le jeu, le rêve et la magie. Une pratique de l'invocation à visée didactique, et possible retour à une expérience sensorielle de la connaissance, au risque de la falsification.

Guillaume Désanges est critique d'art et commissaire d'exposition. Il dirige Work Method, structure indépendante de production. Il développe internationalement des projets d'expositions et de conférences. Derniers projets : *Concrete Erudition* (2009-2011, Le Plateau-Frac Île-de France, Paris); *Erre* (2011, Centre Pompidou Metz, avec Hélène Guenin); *Amazing! Clever! Linguistic! An Adventure in Conceptual Art* (2013, Generali Foundation, Vienne, Autriche); *Des gestes de la pensée* (La Verrière, Brussels); *Une exposition universelle (section documentaire)* (Louvain-la-Neuve biennale, Belgique, 2013).

Guillaume Désanges is an independent curator and art critic, as well as the founder and director of Work Method, a Paris-based agency for art projects. He organizes international exhibitions and conferences. Recent projects: *Concrete Erudition* (2009-11, Le Plateau-Frac Île-de France, Paris); *Wander* (2011, Centre Pompidou Metz, with Hélène Guenin); *Amazing! Clever! Linguistic! An Adventure in Conceptual Art* (2013, Generali Foundation, Vienna, Austria); *Gestures of the Mind* (La Verrière, Brussels); *A Universal Exhibition (Documentary Section)* (Louvain-la-Neuve Biennale, Belgium, 2013).
