



Cie Yan Duyvendak

MIMOS 2019



Peter Lang



Yan Duyvendak est passeur de frontières : frontières entre les disciplines et entre les genres. Entre art visuel, performance, théâtre et interactions sociales. Un « joueur du réel » auquel cet ouvrage rend hommage grâce à des analyses critiques et à des récits de complices de route.

Yan Duyvendak ist ein Grenzgänger: zwischen den Sparten und zwischen den Genres. Zwischen bildender Kunst, Performance, Theater und sozialer Interaktion. Ein «Spieler des Realen», den der vorliegende Band mit kritischen Analysen und Berichten von Weggefährten würdigt.

Yan Duyvendak è un attraversatore di confini: fra le discipline e fra i generi. Fra le arti visive, la performance, il teatro e l'interazione sociale. Un artista che «gioca con il reale» a cui questo volume rende omaggio tramite saggi critici e i resoconti di compagni di viaggio.

Yan Duyvendak crosses borders: of artistic discipline and genre. Of visual art, performance, theatre and social interaction. In tribute to an artist who “deals with the real”, this volume contains critical analyses and reports by those who have joined him along his journey.

Grand Prix suisse du théâtre / Anneau Hans Reinhart 2019



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC



Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater



Peter Lang

ISBN 978-3-0343-3965-0



9 783034 339650

MIMOS 2019

MIMOS

Annuaire suisse du théâtre 81–2019
Schweizer Theater-Jahrbuch 81–2019
Annuario svizzero del teatro 81–2019
Annuari svizzer dal teater 81–2019

Édité sous la direction de la
Herausgegeben von der
A cura della
Edì da la



Société suisse du théâtre
Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater

Avec le soutien de
Mit Unterstützung von
Con il sostegno di
Cun il sustegn da



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Swiss Confederation

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC

Dans la même collection, chez le même éditeur
In der gleichen Reihe, beim gleichen Verlag
Nella stessa collana, presso lo stesso editore
En la medema collecziun, dal medem editur

MIMOS 2011: Christoph Marthaler
MIMOS 2012: Daniele Finzi Pasca
MIMOS 2013: Yvette Théraulaz (avec DVD)
MIMOS 2014: Omar Porras
MIMOS 2015: Rimini Protokoll
MIMOS 2016: Theater HORA
MIMOS 2017: Ursina Lardi
MIMOS 2018: Theater Sgaramusch
MIMOS 2019: Cie Yan Duyvendak

La Société suisse du théâtre est membre de l'ASSH, qui soutient ses activités
Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur ist Mitglied der SAGW, die ihre Tätigkeit unterstützt
La Società Svizzera di Studi Teatrali è membro della ASSU, che sostiene le sue attività
La Societad svizra dal teater è commembra da l'ASSUS che sustegna sias activitads

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Academia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



MIMOS 2019

Cie Yan Duyvendak

**Édité sous la direction de
Herausgegeben von
A cura di
Edì dî da**

**Delphine Abrecht
Anne Fournier
Paola Gilardi
Andreas Klaeui**



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Photo de couverture / Umschlagbild /

Foto in copertina / Cover

Still in Paradise, 2016

Palais de la Porte Dorée, Musée national
de l'histoire de l'immigration, Paris, mars 2018

© Palais de la Porte Dorée, photo : Cyril Zannettacci

ISBN-Print: 978-3-0343-3965-0

ISBN-eBook: 978-3-0343-3966-7

ISBN-E-pub: 978-3-0343-3967-4

ISBN-MOBI: 978-3-0343-3968-1

DOI: 10.3726/b16444

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative
Commons Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell -
Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© Delphine Abrecht, Anne Fournier, Paola Gilardi,
Andreas Klaeui (eds.) 2019

Peter Lang AG, Wabernstrasse 40, 3007 Bern, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Graphisme / Gestaltung: Büro 146. Maïke Hamacher,
Valentin Hindermann, Madeleine Stahel, Zürich;
mit Rahel Witschi

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck, Germany

- Claudia Rosiny**
11 **Nomade zwischen den
Kunstsprachen**
Vorwort
14 **Nomade entre les langages
de l'art**
Préface
17 **Un nomade fra i linguaggi
artistici**
Prefazione
20 **A Nomad Between Artistic
Languages**
Preface

- Danielle Chaperon**
24 **Laudatio du jury**
25 **Laudatio der Jury**
26 **Laudatio della giuria**
27 **The Jury's Statement**

- Herausgeberteam**
30 **Eine Kunst der
Verantwortung**
Einleitung
34 **Un art de la responsabilité**
Introduction
37 **Un'arte della responsabilità**
Introduzione
40 **The Art of Responsibility**
Introduction

- Eric Demey, Yan Duyvendak**
46 **Une vie à deux**
55 **Ein Leben im Zwiegespräch**
66 **Una vita in dialogo**
75 **Our Story of Me**

- Carena Schlewitt**
86 **Résumé / Riassunto / Abstract**
87 **Kippfiguren im Dialog mit dem
Publikum**

- Claire Bishop, Yan Duyvendak**
96 **“Everything is Fucked Up”**
Conversation
108 **« C'est mal barré »**
Entretien
123 **«Alles ist beschissen»**
Gespräch
137 **«È tutto un gran casino»**
Dialogo

- David Zerbib**
- 153 **De la traversée de la représentation à la scène de la décision**
- 161 **Von der Erkundung der Repräsentation zur Bühne der Entscheidung**
- 171 **Dalla traversata della rappresentazione alla scena della decisione**
- 179 **Exploring Representation to Reach the Decision-Making Stage**
- Danielle Chaperon**
- 190 Zusammenfassung / Riassunto / Abstract
- 191 **Touchdown Confirmed (We're Safe on Stage)**
- Aline Gohard-Radenkovic**
- 205 Zusammenfassung / Riassunto / Abstract
- 206 **Still in Paradise :**
Une « mise en scène » en fragments pour raconter notre rapport à l'autre et au monde
- Andreas Klæui**
- 218 Résumé / Riassunto / Abstract
- 219 **«Das Schauspiel sei die Schlinge»**
Ein forensischer Theater-Streifzug, inspiriert von *Please, Continue (Hamlet)*
- Paola Gilardi**
- 229 Résumé / Zusammenfassung / Abstract
- 230 **Dispositivi scenici al servizio della società**
Intervista a Valentina Picariello, codirettrice di ZONA K, Milano
- Christophe Kihm**
- 242 Zusammenfassung / Riassunto / Abstract
- 243 **Exercer la responsabilité**
- Delphine Abrecht**
- 250 Zusammenfassung / Riassunto / Abstract
- 251 **invisible : Jeux furtifs avec Yan Duyvendak**
- 262 **Annexes**
Anhang
Appendice
Appendix

Claudia Rosiny

Nomade zwischen den Kunstsprachen

Vorwort

11

Nomade entre les langages de l'art

Préface

14

Un nomade fra i linguaggi artistici

Prefazione

17

A Nomad Between Artistic Languages

Preface

20



You Invited Me, Don't You Remember?, 2002
Stadt kino, Kunsthalle Basel (CH), 2002

Nomade zwischen den Kunstsprachen

Claudia Rosiny
Verantwortliche Tanz und Theater,
Bundesamt für Kultur

Yan Duyvendak wurde 2019 mit dem Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring ausgezeichnet. Mit diesem wichtigsten Theaterpreis der Schweiz würdigt die Eidgenossenschaft Theaterschaffen von hoher Qualität und Relevanz.

Geboren in den Niederlanden, kam Yan Duyvendak als 15-Jähriger in die Schweiz und lebt seit über 20 Jahren in Genf. Er selbst versteht sich nicht unbedingt als Theaterkünstler. Nicht, weil er ein Studium der bildenden Kunst und keine Theaterausbildung absolvierte, sondern weil es ihm in seinem künstlerischen Schaffen stets darum geht, für ein Anliegen und eine Idee die jeweils passende Form zu finden. Damit ist er in der aktuellen Szene der darstellenden Künste ein Protagonist, der überzeugend mit verschiedenen Kunstsprachen spielt. So wurde er bereits 2010 im Bereich der bildenden Kunst mit dem ebenfalls vom Bundesamt für Kultur vergebenen Prix Meret Oppenheim ausgezeichnet.

Sein Interesse für die Bühne entwickelte Yan Duyvendak parallel zum Kunststudium im Wallis, als er Tanzkurse besuchte und bei der *Revue de Sion* mitwirkte. Stilmittel des Musicals wählte er 2015 für *Sound of Music*: Broadway-erfahrene Tänzer*innen wurden eigens rekrutiert und jungen lokalen Talenten an die Seite gestellt. Nicht, um in einer perfekten Show zu unterhalten, sondern um so leicht wie möglich auf ein ernstes Thema zu verweisen: Katastrophen und Klimawandel.

Generell nutzt Yan Duyvendak gerne Konzepte der bildenden Kunst, um mit einer Partitur, mit einem Dispositiv

ein Thema zu erforschen. Und ganz anders als im traditionellen Sprechtheater gelten die Spielregeln oftmals nicht nur für die Akteur*innen auf der Bühne, sondern auch für die Zuschauenden, die aktiv eingebunden werden: In *Still in Paradise*¹ etwa, das sich mit der Angst vor dem Islam befasst und seit 2008 weltweit tourt, stimmt das mit auf der Bühnenfläche sitzende und sich bewegende Publikum darüber ab, welche «Fragmente» der Performance Yan Duyvendak und sein ägyptischer Künstlerkollege Omar Ghayatt präsentieren sollen. Auch bei *Please, Continue (Hamlet)* – 2011 zusammen mit Roger Bernat kreiert – verläuft jede Aufführung anders. Hamlet (von einem Schauspieler verkörpert) ist des Mordes an Polonius angeklagt und wird vor ein echtes Gericht gestellt. Professionelle lokale Richter*innen und Anwäl*innen sowie eine Volksjury aus dem Publikum müssen ein Urteil fällen und ergründen dabei die Frage «Wie be- oder verurteile ich jemanden?» Man könnte diese Inszenierung als «Dokumentartheater» bezeichnen, doch Yan Duyvendaks Interesse gilt nicht einem bestimmten Genre. Er setzt unterschiedliche Kunstsprachen und Codes ein, um seine Themen ganzheitlich und in Kohärenz von Form und Inhalt anzusprechen.

Das Œuvre von Yan Duyvendak passt nicht in Schubladen. Er überschreitet immer wieder spielend Sprach- und Spartengrenzen. Er wirkt oft selbst mit auf der Bühne, wenn er rund um den Globus reist, und beherrscht ein gutes halbes Dutzend Sprachen. Mit dieser internationalen Ausstrahlung und Transdisziplinarität seiner Arbeit fügt er sich bestens in die lange Tradition des Hans-Reinhart-Rings, der seit 1957 von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und seit 2014 im Zuge der Einführung der Schweizer Theaterpreise zusammen mit dem Bundesamt für Kultur vergeben wird. Der Hans-Reinhart-Ring wurde regelmässig auch an Künstler*innen verliehen, die sich wie Christoph Marthaler (2011), Daniele Finzi Pasca (2012) oder Rimini Protokoll (2015) schwer einer bestimmten Sparte zuzuordnen lassen.

Yan Duyvendak hat in seiner Dankesrede an der Preisverleihung Ende Mai 2019 im Théâtre du Crochetan in Monthey den französischen Fluxus-Künstler Robert

1 Dieses Projekt wurde 2008 von Yan Duyvendak, Omar Ghayatt und Nicole Borgeat unter dem Namen *Made in Paradise* entwickelt. Seit 2016 tourt es in einer an die aktuelle, zugespitzte Weltlage angepassten Form unter dem Namen *Still in Paradise* weiter.

Filliou zitiert, um sein Selbstverständnis als Künstler zu veranschaulichen: «Kunst ist, was das Leben interessanter macht als Kunst.» Er betrachtet seine Rolle als Künstler in der Gesellschaft als die eines einfachen Bürgers, eines *Citoyens*, der trotz wiederkehrenden Zweifeln mit seinem künstlerischen Schaffen versucht, einen Beitrag zur Veränderung der Welt zu leisten. In dieser Konsequenz widmet er sich in letzter Zeit vermehrt Themen von hoher politischer und gesellschaftlicher Brisanz: *ACTIONS*, 2016 mit Nicolas Cilins und Nataly Sugnaux Hernandez entwickelt, befasst sich beispielsweise mit der Flüchtlingskrise.

Mit intelligenter Kunst bereichert Yan Duyvendak so das gesellschaftliche Zusammenleben.

Nomade entre les langages de l'art

Claudia Rosiny

Responsable de la danse et du théâtre,
Office fédéral de la culture

En 2019, le Grand Prix suisse du théâtre/Anneau Hans Reinhart a été décerné à Yan Duyvendak. Avec ce prix, le plus important prix de théâtre en Suisse, la Confédération rend hommage à une création théâtrale de qualité et d'importance.

Né aux Pays-Bas, Yan Duyvendak est arrivé en Suisse à l'âge de quinze ans ; depuis vingt ans, il réside à Genève. Lui-même ne se définit pas comme un artiste de théâtre. Et cela non parce qu'il a suivi des études d'art plutôt que de théâtre, mais parce qu'il cherche toujours, dans son travail, à donner la forme la plus juste à une matière et à une idée. Au sein de la création contemporaine des arts de la scène, il convainc par sa faculté à jouer avec différents langages artistiques. En 2010, il a en effet été couronné pour son travail dans les arts visuels par le Prix Meret Oppenheim, également décerné par l'Office fédéral de la culture.

Yan Duyvendak a développé un intérêt pour la scène en parallèle de ses études d'art menées dans le canton du Valais, lorsqu'il suivait des cours de danse et collaborait à la *Revue de Sion*. En 2015, il opte pour le genre de la comédie musicale avec *Sound of Music* : des danseur·euse·s expérimenté·e·s de Broadway, spécialement recruté·e·s pour cette occasion, y apparaissent aux côtés de jeunes talents locaux. Il ne s'agit pas de divertir au moyen d'un spectacle impeccable, mais de renvoyer, aussi légèrement que possible, à une thématique sérieuse : les catastrophes et les changements climatiques.

Pour explorer un thème, Yan Duyvendak aime en général à user de concepts de l'art visuel (une partition, un dispositif). Contrairement à celles du théâtre traditionnel, les règles du jeu ne valent alors le plus souvent pas seulement pour les acteur·trice·s, mais aussi pour les spectateur·trice·s, invité·e·s à jouer un rôle actif : dans *Still in Paradise*¹, qui traite de la peur de l'Islam et qui est produit dans le monde entier, le public est assis sur la scène, se déplace et vote pour déterminer quels « fragments » de la performance Yan Duyvendak et son collègue égyptien Omar Ghayatt doivent lui présenter. De même, dans *Please, Continue (Hamlet)*, pièce créée en 2011 avec Roger Bernat, chaque représentation prend une forme différente. Hamlet, qui comparait devant un tribunal parce qu'il est accusé du meurtre de Polonius, est incarné par un acteur. Des juges professionnel·le·s locaux·ales, des avocat·e·s et un jury populaire choisi parmi le public doivent rendre un verdict et, ainsi, réfléchir à la question « Sur quoi se fonde mon jugement ou ma condamnation de quelqu'un ? » Cette mise en scène pourrait être décrite comme un « théâtre documentaire » mais Yan Duyvendak ne s'intéresse pas à un genre précis. Il déploie différents langages et codes artistiques pour aborder globalement les thématiques qui lui tiennent à cœur, dans un souci de cohérence entre la forme et le fond.

L'œuvre de Yan Duyvendak ne se laisse enfermer dans aucun carcan. L'artiste franchit sans cesse les frontières des langues et des domaines. Il apparaît souvent en personne sur la scène, lors de ses tournées tout autour du globe, et maîtrise une bonne demi-douzaine de langues. Par le rayonnement international et par la transdisciplinarité de son travail, Yan Duyvendak s'intègre au mieux dans la longue tradition de l'Anneau Hans Reinhart, prix fondé en 1957 par la Société suisse du théâtre et, depuis 2014, dans le sillage de l'introduction des Prix suisses de théâtre, décerné en collaboration avec l'Office fédéral de la culture. L'Anneau Hans Reinhart récompense régulièrement des artistes qui, comme Christoph Marthaler (2011), Daniele Finzi Pasca (2012) ou Rimini Protokoll (2015), se laissent difficilement ranger dans un seul genre artistique.

1 Ce projet est développé en 2008 par Yan Duyvendak, Omar Ghayatt et Nicole Borgeat sous le nom *Made in Paradise*. Depuis 2016, sous le nom de *Still in Paradise*, il est présenté dans le monde entier sous une forme adaptée à l'actuelle situation du monde.

Dans son discours de remerciement tenu lors de la remise du prix qui a eu lieu en mai dernier au Théâtre du Crochetan à Monthey, Yan Duyvendak s'est appuyé, pour illustrer sa perception de soi comme artiste, sur une citation de l'artiste Fluxus français Robert Filiou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art .» À ses yeux, son rôle d'artiste au sein de la société est celui d'un simple citoyen qui, malgré ses doutes toujours renaissants et au moyen de son art, tente de contribuer au changement du monde. Ces dernières années, il concentre de plus en plus son travail autour de thématiques brûlantes de notre époque – comme avec *ACTIONS*, créé en 2016 avec Nicolas Cilins et Nataly Sugnaux Hernandez et qui aborde la crise migratoire.

Grâce à un art intelligent, Yan Duyvendak enrichit la vie au sein de notre société.

Un nomade fra i linguaggi artistici

Claudia Rosiny
Responsabile danza e teatro,
Ufficio federale della cultura

Nel 2019 Yan Duyvendak è stato insignito del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart, il massimo riconoscimento per il teatro in Svizzera, con il quale la Confederazione onora la produzione teatrale di alta qualità e rilevanza.

Yan Duyvendak, nato nei Paesi Bassi, si è trasferito a 15 anni in Svizzera e vive da più di un ventennio a Ginevra. Egli stesso non si considera necessariamente un artista teatrale, non perché ha studiato arti visive e non possiede una formazione teatrale, ma piuttosto perché con la sua produzione artistica cerca sempre di trovare la forma più adatta a una particolare tematica o idea. Nell'attuale panorama delle arti sceniche ciò lo rende un protagonista in grado di giocare in modo convincente con diversi linguaggi artistici. Nel 2010 l'Ufficio federale della cultura gli aveva ad esempio già conferito il Premio Meret Oppenheim nel campo delle arti visive.

Yan Duyvendak ha sviluppato l'interesse per il palcoscenico durante la formazione artistica in Vallese, quando frequentava corsi di danza e collaborava alla *Revue de Sion*. In *Sound of Music*, del 2015, ha optato per gli elementi stilistici del musical, ingaggiando appositamente danzatrici e danzatori con esperienza a Broadway e affiancandoli a giovani talenti locali. Non allo scopo di intrattenere con uno spettacolo a regola d'arte, ma per affrontare nel modo più semplice possibile un argomento serio: le catastrofi e i cambiamenti climatici.

Yan Duyvendak è solito ricorrere a concetti delle arti visive per approfondire una determinata tematica tramite una partitura o un dispositivo. Diversamente da ciò che accade nel teatro tradizionale, spesso le regole del gioco non valgono soltanto per le attrici e gli attori sulla scena, ma anche per il pubblico, che è coinvolto attivamente. Come ad esempio in *Still in Paradise*¹, in tournée in tutto il mondo dal 2008, che affronta la paura dell'Islam e in cui il pubblico seduto o in movimento nello spazio scenico vota i «frammenti» di performance che Yan Duyvendak e il suo collega e artista egiziano Omar Ghayatt dovranno presentare. Anche nel caso di *Please, Continue (Hamlet)*, creato nel 2011 con Roger Bernat, ogni rappresentazione si svolge in maniera diversa. Qui Amleto, impersonato da un attore, viene accusato dell'omicidio di Polonio e portato davanti a un vero tribunale. A giudici e avvocati professionisti locali e a una giuria popolare scelta tra il pubblico spetta il compito di emettere la sentenza e rispondere alla domanda: «Come giudico o condanno qualcuno?» Questa produzione potrebbe essere definita come teatro documentario; l'artista non è tuttavia interessato a un particolare genere. Impiega linguaggi artistici e codici diversi per trattare le sue tematiche in modo olistico e coerente sia nella forma che nel contenuto.

Non è possibile classificare con precisione l'opera di Yan Duyvendak, poiché egli oltrepassa di continuo e in modo giocoso i confini fra le lingue e le discipline. Durante le sue tournée in tutto il mondo calca spesso personalmente la scena e padroneggia una mezza dozzina di lingue. Grazie a questo respiro internazionale e alla transdisciplinarietà del suo lavoro, Yan Duyvendak si inserisce perfettamente nella tradizione dell'Anello Hans Reinhart, attribuito dal 1957 dalla Società Svizzera di Studi Teatrali e successivamente, dal 2014, con l'introduzione dei Premi svizzeri di teatro, conferito in collaborazione con l'Ufficio federale della cultura. Anche in passato l'Anello Hans Reinhart è stato spesso assegnato ad artiste e artisti che difficilmente rientrano in una determinata disciplina, come Christoph Marthaler (2011), Daniele Finzi Pasca (2012) o Rimini Protokoll (2015).

Durante il discorso di ringraziamento tenuto nell'ambito della cerimonia di premiazione, svoltasi alla fine di

1 Il progetto è stato ideato nel 2008 da Yan Duyvendak, Omar Ghayatt e Nicole Borgeat con il nome *Made in Paradise*. Dal 2016 è in tournée, con il nome *Still in Paradise*, in una forma adattata all'attuale situazione mondiale.

maggio del 2019 presso il Théâtre du Crochetan di Monthey, per descrivere la sua personale idea di artista Yan Duyvendak ha citato l'artista francese del movimento Fluxus, Robert Filliou: «L'arte è ciò che rende la vita più interessante dell'arte.» Duyvendak considera il suo ruolo nella società come quello di un semplice *citoyen*, un cittadino che nonostante i dubbi ricorrenti cerca con la sua arte di contribuire a cambiare il mondo. In coerenza con questa definizione, negli ultimi tempi si occupa sempre più spesso di temi politici e sociali scottanti, come ad esempio in *ACTIONS*, produzione creata nel 2016 con Nicolas Cilins e Nataly Sugnaux Hernandez e incentrata sulla crisi migratoria.

Con le sue proposte artistiche intelligenti Yan Duyvendak arricchisce la convivenza sociale.

A Nomad Between Artistic Languages

Claudia Rosiny
Head of Dance and Theatre,
Federal Office of Culture

2019's recipient of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring is Yan Duyvendak. Presented by the Confederation, Switzerland's most important theatre award recognises theatrical production of high quality and relevance.

Yan Duyvendak was born in the Netherlands and came to Switzerland at the age of 15. He has lived in Geneva for more than 20 years. In his own mind, he is not necessarily a theatre artist: not because he studied visual art rather than drama, but because his work is all about finding the right form for an issue and an idea. As such, he is a key figure in the contemporary performing arts scene who operates compellingly within multiple artistic languages. He received the Prix Meret Oppenheim – also awarded by the Federal Office of Culture – for visual art in 2010.

Yan Duyvendak developed an interest in the stage while studying art in Valais, attending dance courses and working on the *Revue de Sion*. In 2015's *Sound of Music* he drew on the stylistic repertoire of the musical, recruiting experienced Broadway dancers and placing them alongside young local talents – not to produce a flawless entertainment but to comment in the simplest possible way on the pressing issue of disasters and climate change.

Indeed, Yan Duyvendak routinely borrows concepts from the visual arts in order to investigate a topic by means of a score or *dispositif*. And in a radical departure from traditional spoken-word theatre, the rules of the stage are often extended from the actors to the audience, who

are actively involved in the goings-on. In *Still in Paradise*¹ for example, which deals with fear of Islam and has been touring worldwide since 2008, the audience – sitting and moving around on the stage – votes on which “fragments” of the performance Yan Duyvendak and his Egyptian artist colleague Omar Ghayatt should present. Similarly, every performance of *Please, Continue (Hamlet)* – a 2011 joint creation with Roger Bernat – is different. Hamlet (played by an actor) is accused of murdering Polonius and brought before a real court. Professional local judges and lawyers as well as a people’s jury drawn from the audience deliver a verdict and, in so doing, explore the question “how do I judge or condemn someone?” The production could be described as “documentary theatre”; but Yan Duyvendak is not just interested in a single genre. He employs an array of artistic languages and codes to address his themes in the round, maintaining coherence of form and content.

Yan Duyvendak’s work defies categorisation. Time and again, he playfully transgresses the boundaries of language and discipline. He often appears on stage himself as he travels around the world, and speaks at least half a dozen languages. The international reach and transdisciplinary nature of his work place him firmly within the long tradition of the Hans Reinhart Ring, which was awarded from 1957 by the Swiss Association for Theatre Studies and, since the launch of the Swiss Theatre Awards in 2014, has been presented in association with the Federal Office of Culture. The Hans Reinhart Ring has regularly been awarded to artists who, like Christoph Marthaler (2011), Daniele Finzi Pasca (2012) and Rimini Protokoll (2015), simply refuse to be pigeonholed.

In his speech of thanks at the award ceremony in late May 2019 at the Théâtre du Crochetan in Monthey, Yan Duyvendak cited the French Fluxus artist Robert Filliou – “Art is what makes life more interesting than art” – in explanation of his artistic credo. As an artist within society he views himself as a simple citizen who, despite recurring doubts, attempts through his work to help change the world. Inevitably, then, he has recently been devoting greater attention to issues of acute political and social relevance, as for example

1 This project was developed by Yan Duyvendak, Omar Ghayatt and Nicole Borgeat in 2008 under the title *Made in Paradise*. Since 2016 it has continued touring, in a form adapted to reflect the current, febrile global situation, as *Still in Paradise*.

to the refugee crisis in *ACTIONS*, developed 2016 together with Nicolas Cilins and Nataly Sugnaux Hernandez.

Through his intelligent art, Yan Duyvendak thus enriches our shared existence within society.

Danielle Chaperon

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise du Grand Prix suisse
du théâtre / Anneau Hans Reinhart 2019
à Yan Duyvendak

24

Laudatio der Jury

zur Verleihung des Schweizer
Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Rings 2019
an Yan Duyvendak

25

Laudatio della giuria

per il conferimento del Gran Premio svizzero
di teatro / Anello Hans Reinhart 2019
a Yan Duyvendak

26

The Jury's Statement

on the Presentation of the Swiss
Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2019
to Yan Duyvendak

27

Danielle Chaperon

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise du Grand Prix suisse
du théâtre / Anneau Hans Reinhart 2019
à Yan Duyvendak

« Le parcours de formation artistique de Yan Duyvendak suit d'abord le cours du Rhône, du pied des montagnes valaisannes aux bords du Léman. Puis, dès ses premiers travaux, le paysage qu'il traverse s'élargit et ses créations circulent bientôt dans l'Europe entière – franchissant même les frontières linguistiques de la Suisse. Chacune de ses performances explore un nouveau dispositif, perturbe une autre situation. Car Yan Duyvendak interroge le quotidien comme l'actualité en mettant à notre disposition des outils d'observation, des protocoles, des espaces. Périodiquement, il retrempe son corps dans un flux d'images et de sons, transforme sa propre gestualité en se confrontant sur scène à toutes sortes de médias. »

Danielle Chaperon

Laudatio der Jury

zur Verleihung des Schweizer
Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Rings 2019
an Yan Duyvendak

«Die künstlerische Entwicklung von Yan Duyvendak folgt während seiner Ausbildung zunächst dem Lauf der Rhone von den Walliser Bergen ans Ufer des Genfersees. Mit seinen ersten Arbeiten begibt er sich in neue Landschaften und seine Kreationen reisen bald durch ganz Europa – und überwinden sogar die Sprachgrenzen der Schweiz. In jeder seiner Performances entdeckt er neue Mittel und spielt mit neuen Situationen. Yan Duyvendak befasst sich mit dem Alltag ebenso wie mit der Aktualität und bietet uns Beobachtungsinstrumente, Aufzeichnungen und Gedankenräume an. Immer wieder taucht er in einen Strudel aus Bildern und Tönen ein und verwandelt sein Spiel, indem er sich auf der Bühne der Konfrontation mit den verschiedensten Medien stellt.»

Danielle Chaperon

Laudatio della giuria

per il conferimento del Gran Premio svizzero
di teatro / Anello Hans Reinhart 2019
a Yan Duyvendak

«Agli esordi, il percorso formativo di Yan Duyvendak segue il corso del Rodano, dai piedi delle montagne vallesane fino alle rive del Lago Lemano. Poi, sin dai primi lavori artistici, il paesaggio che attraversa si amplia gradualmente e le sue creazioni circolano presto per l'Europa intera, oltrepassando perfino le frontiere linguistiche della Svizzera. Ognuna delle sue opere esplora un nuovo dispositivo, irrompe in una nuova situazione. Perché Yan Duyvendak si interroga sulla vita quotidiana e sull'attualità, mettendo a nostra disposizione strumenti d'osservazione, codici d'interpretazione e spazi di riflessione. Periodicamente, si rinvigorisce immergendosi in un flusso d'immagini e suoni, trasforma la propria gestualità e si confronta sulla scena con i media più svariati.»

Danielle Chaperon

The Jury's Statement

on the Presentation of the Swiss
Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2019
to Yan Duyvendak

“Yan Duyvendak’s artistic education takes him along the course of the Rhône, from the foot of the mountains in Valais to the shores of Lake Geneva. From his very earliest works, the landscape through which he travels begins to widen, and soon his creations are all over Europe – even crossing the linguistic boundaries of Switzerland. Each of his performances explores a new system, disrupts a different situation. Yan Duyvendak interrogates the everyday and the topical, supplying us with a new set of tools for observation, codes and spaces. From time to time, he immerses himself once again in a flow of images and sounds, transforming his own gesturality and confronting all kinds of media on the stage.”

Herausgeberteam
L'équipe des éditeur·trice·s
Le curatrici e i curatori
The Editorial Team

Eine Kunst der Verantwortung

Einleitung
30

Un art de la responsabilité

Introduction
34

Un'arte della responsabilità

Introduzione
37

The Art of Responsibility

Introduction
40

Une soirée pour nous, 1999
Gessnerallee, Zürich (CH), 2009



Eine Kunst der Verantwortung

Einleitung

Die aktuelle *MIMOS*-Ausgabe widmet sich der transdisziplinären und engagierten künstlerischen Arbeit von Yan Duyvendak, der 2019 den Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring erhalten hat. Der gebürtige Holländer lebt in Genf und tourt mit seinen Produktionen um die ganze Welt. Er überschreitet stets nicht nur politisch-geografische Grenzen, sondern auch Sparten- und Genre-grenzen – von der Performancekunst über das Musical bis hin zu dokumentarischen Theater-techniken. Dabei geht es ihm keineswegs um formales Experimentieren. Denn *L'art pour l'art* ist nicht sein Ziel. Wie der Kunstphilosoph David Zerbib in seinem Essay im vorliegenden Band erläutert, erarbeitet Yan Duyvendak vielmehr Dispositive, bei denen er auf Konzepte und Ausdrucksweisen der bildenden und der darstellenden Künste zurückgreift oder «mit subtilen Veränderungen der angeeigneten Inhalte»¹ operiert, um das gewählte Thema besser zu fokussieren. Diese Vorgehensweise durchzieht sein gesamtes künstlerisches Schaffen – von den ersten Performances, in denen er sich kritisch und parodistisch mit der Beeinflussung unseres Verhaltens durch die Massenmedien auseinandersetzt (in *Une soirée pour nous* aus dem Jahr 1999 geht es z. B. um das Fernseh-Zapping), bis hin zu seinen jüngsten Arbeiten wie *invisible*. In letzterem Projekt, mit 31 Koautor*innen entwickelt, sind kleine Gruppen von Teilnehmenden eingeladen, unsichtbare, aber fühlbare Interventionen im

1 Vgl. den Beitrag von David Zerbib in dieser *MIMOS*-Ausgabe, S. 161.

öffentlichen Raum zu kreieren, um bewusst zu machen, in welchem Masse gesellschaftliche Normen und die Medien unser Verhalten bestimmen und einschränken. Entstanden ist *invisible* 2018 im Rahmen eines Forschungsprojekts an der Manufacture, der Lausanner Hochschule der Darstellenden Künste, und in drei Workshops in Indien, Serbien und den Niederlanden. Die Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin Delphine Abrecht schildert die *Bottom-Up*-Arbeitsweisen, mit denen Yan Duyvendak und sein Team bei *invisible* vorgehen.

Yan Duyvendaks Kunst ist in der Wirklichkeit verankert, setzt sich mit den grossen Fragen unserer Zeit auseinander und zieht dabei keine Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum. Es handelt sich um eine Kunst, welche Verantwortung gleichermassen von den Kunstschaffenden wie vom Publikum verlangt. Es ist eine Kunst, die die menschliche Würde ins Zentrum stellt und auf eine pragmatische, keineswegs moralisierende Art und Weise dazu ermuntert, sich bewusst und aktiv zu engagieren – im geschützten Rahmen der Performance wie im alltäglichen Leben.

Die Kunsthistorikerin Claire Bishop – Autorin von grundlegenden Studien wie *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) – lotet im Gespräch mit Yan Duyvendak die ethischen Möglichkeiten und Grenzen von Partizipation in der Kunst aus, insbesondere am Beispiel von *ACTIONS*. In diesem Projekt, mit Nicolas Cilins und Nataly Sugnaux Hernandez 2016 entwickelt, sucht eine «ideale» demokratische Versammlung aus Geflüchteten, Sozialarbeiter*innen, freiwilligen Helfer*innen, zuständigen Politiker*innen und Zuschauer*innen gemeinsam nach konkreten Lösungen für die realen Bedürfnisse der Geflüchteten in der eigenen Stadt.

Eric Demey, Kulturjournalist und Dozent für Darstellende Künste und Kulturelle Mediation in Nanterre und Paris, hat gemeinsam mit Yan Duyvendak einen Werdegang der besonderen Art verfasst: Im schwebenden Bereich zwischen Fiktion und Realität und mit einem Augenzwinkern gibt ihr Text nicht nur über die wichtigsten Etappen im Leben des Künstlers Auskunft; zugleich macht diese narrative Struktur auch anschaulich, wie Yan Duyvendak konzeptionell arbeitet.

Zwischen Fiktion und Wirklichkeit bewegt sich auch *Please, Continue (Hamlet)*. Mit Roger Bernat 2011 entwickelt, verhandeln dabei echte Richter*innen und Anwält*innen

der jeweiligen Stadt den Mord Hamlets an Polonius, und Geschworene aus dem Publikum sprechen das Urteil. Der Theaterkritiker Andreas Klæui stellt dieses Stück in den Kontext der Auseinandersetzung des Theaters mit dem Tribunal – von Aischylos' *Orestie* über Dürrenmatts *Justiz* bis hin zu Milo Raus *Moskauer* und *Zürcher Prozessen*.

Wie *Please, Continue (Hamlet)* im November 2015 und *ACTIONS* im März 2018 in Mailand über die Bühne gingen und wie die Zuschauer*innen darauf reagierten, erzählt die Koleiterin des Mailänder Kulturzentrums ZONA K, Valentina Picariello, im Interview mit der *MIMOS*-Verantwortlichen Paola Gilardi.

Carena Schlewitt berichtet über die langjährige Zusammenarbeit mit Yan Duyvendak, die begann, als sie von 2008 bis 2018 die Kaserne Basel leitete, und sich nun unter ihrer Intendanz in HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden fortsetzt. Sie schildert einerseits die akribische Umsicht, mit der sich Yan Duyvendak auf ein gewähltes Thema einlässt und wie er es in der konzeptionellen wie in der Umsetzungsphase im Detail erforscht, andererseits wie nachhaltig die Reaktionen auf die jeweiligen Produktionen beim lokalen Publikum sind.

Danielle Chaperon, Leiterin des interdisziplinären Centre d'études théâtrales an der Universität Lausanne, untersucht die ersten Performances, die sich mit massenmedialer Kommunikation und popkulturellen Kunstformen befassen.

Aline Gohard-Radenkovic von der Universität Fribourg betrachtet *Still in Paradise* aus sozioanthropologischer Sicht. Gemeinsam mit Nicole Borgeat und dem ägyptischen Künstler Omar Ghayatt ab 2008 unter dem Namen *Made in Paradise* entwickelt, stellt diese Performance in narrativen «Fragmenten» und im Dialog mit dem Publikum religiöse und kulturelle Klischees des Westens über den Islam und *vice versa* in Frage.

Christophe Kihm, Kunstkritiker, Kurator und Dozent an der Genfer Hochschule für Kunst und Design (HEAD-Genève), erzählt von seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Yan Duyvendak, hauptsächlich von 2004 bis 2014 im Rahmen der Bachelor-Option «art/action» an der HEAD, aber auch bei verschiedenen Forschungsprojekten an der Manufacture. In seinem Beitrag hebt Kihm auch den obenerwähnten Begriff der Verantwortung hervor – und zwar im wörtlichen wie im etymologischen

Sinne von «Eine Antwort geben», dies jedoch in Form eines ethisch begründeten Handelns. Auf der Bühne wie in der Gesellschaft.

Eine anregende Lektüre wünschen die Herausgeber*innen:

Paola Gilardi (Hauptverantwortliche), Delphine Abrecht, Anne Fournier und Andreas Klaeui.

Un art de la responsabilité

Introduction

Cette édition de *MIMOS* est consacrée au travail artistique transdisciplinaire et engagé de Yan Duyvendak, récompensé par le Grand prix suisse du théâtre / Anneau Hans Reinhart 2019. Né aux Pays-Bas, vivant à Genève et se produisant dans le monde entier, le lauréat ne cesse de transgresser non seulement les frontières politico-géographiques, mais aussi celles des disciplines et des genres – de l’art de la performance à la comédie musicale en passant par les techniques du théâtre documentaire. Il ne s’agit en aucun cas d’expérimentation formelle : son but n’est pas *l’art pour l’art*. Comme l’explique le philosophe de l’art David Zerbib dans l’essai rédigé pour le présent ouvrage, Yan Duyvendak crée plutôt des dispositifs par lesquels il recourt à des concepts et à des moyens d’expression des arts plastiques et des arts vivants – ou alors il « opère de subtils détournements des contenus dont il se saisit »¹ pour mieux cibler le thème choisi. Cette méthode est un fil rouge dans toute son œuvre artistique : des premières performances, dans lesquelles il se penche de façon critique et parodique sur l’influence des médias de masse sur notre comportement (dans *Une soirée pour nous*, en 1999, il aborde par exemple le *zapping* télévisuel) jusqu’à ses travaux les plus récents comme *invisible*. Sa toute dernière œuvre, élaborée avec 31 co-auteur·trice·s, invite de petits groupes de participant·e·s à créer des interventions invisibles, mais ressenties, dans l’espace public. Son but : faire comprendre à quel point les normes sociales et les

1 Cf. l’essai de David Zerbib dans le présent ouvrage, p. 153.

médias déterminent et restreignent notre comportement. *invisible* a été développé à partir de 2018 dans le cadre d'un projet de recherche de La Manufacture – Haute école des arts de la scène de Lausanne et de trois ateliers en Inde, en Serbie et aux Pays-Bas. La chercheuse en études théâtrales et dramaturge Delphine Abrecht raconte le développement horizontal et expérimental mis en place par Yan Duyvendak et son équipe pour *invisible*.

L'art de Yan Duyvendak est ancré dans la réalité et se confronte aux grandes questions de notre temps. Cet art ne sépare pas l'espace de la scène et celui des spectateur·trice·s. Il exige que les artistes, tout autant que le public, prennent leurs responsabilités. C'est un art qui place la dignité humaine au centre et qui encourage – de façon pragmatique et sans moralisme – à s'engager, en toute conscience et activement, dans l'espace protégé de la performance comme dans la vie de tous les jours.

En dialogue avec Yan Duyvendak, Claire Bishop – historienne de l'art et autrice d'essais fondamentaux tels qu'*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) – explore les possibilités et les limites éthiques de la participation dans l'art, en se penchant en particulier sur *ACTIONS*. Dans ce projet, élaboré avec Nicolas Cilins et Nataly Sugnaux Hernandez en 2016, une assemblée démocratique « idéale », composée de réfugié·e·s, de travailleur·euse·s sociaux·ales, de bénévoles, de politicien·ne·s et de spectateur·trice·s, cherche des solutions concrètes pour les besoins réels des réfugié·e·s dans leur propre ville.

Eric Demey, journaliste et professeur en arts du spectacle et médiation culturelle à Nanterre et à Paris, présente un récit biographique un peu particulier de Yan Duyvendak, élaboré avec ce dernier : entre fiction et réalité et avec humour, ce texte retrace les étapes fondamentales du parcours de l'artiste, tandis que la structure narrative permet de saisir sa manière de travailler conceptuellement.

C'est aussi entre fiction et réalité que se meut *Please, Continue (Hamlet)*. Élaboré en 2011 avec Roger Bernat, de vrai·e·s juges et avocat·e·s de la ville où la performance est présentée tiennent audience sur le meurtre de Polonius par Hamlet. Les juré·e·s, assis·e·s dans le public, prononcent le verdict. Andreas Klaeui, critique de théâtre, replace la pièce dans le contexte de la confrontation du théâtre avec la justice – de l'*Orestie* d'Eschyle à *Justice* de Dürrenmatt, en passant par les *Procès de Moscou* et de *Zurich* de Milo Rau.

Interviewée par la responsable de *MIMOS* Paola Gilardi, Valentina Picariello, co-directrice du centre culturel ZONA K de Milan, relate de son côté comment *Please, Continue (Hamlet)* et *ACTIONS* ont été réalisés dans le contexte milanais, en novembre 2015 puis en mars 2018, et comment ces deux productions ont été accueillies par le public.

Carena Schlewitt parle de sa longue collaboration avec Yan Duyvendak, commencée en 2008 lorsqu'elle a repris la direction de la Kaserne à Bâle, et poursuivie après son départ des bords du Rhin en 2018 au Centre européen des arts HELLERAU à Dresde, dont elle est désormais l'intendante. Elle décrit la méticulosité avec laquelle Yan Duyvendak aborde les thèmes qu'il a choisis et le détail avec lequel il procède, ensuite, dans les phases de conception et de mise en œuvre. Elle se penche aussi sur la manière dont les œuvres de l'artiste exercent un effet durable sur leur public.

Danielle Chaperon, directrice du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne, analyse les premières performances ayant thématiqué les mass médias et les formes d'art de la culture pop.

Aline Gohard-Radenkovic, de l'Université de Fribourg, jette un regard socio-anthropologique sur *Still in Paradise*, élaboré avec Nicole Borgeat et l'artiste égyptien Omar Ghayatt dès 2008, sous le nom de *Made in Paradise*. La performance présente des « fragments » narratifs et remet en question, en dialogue avec le public, les clichés culturels de l'Occident sur l'Islam et de ce dernier sur l'Occident.

Enfin, Christophe Kihm, historien d'art, curateur et enseignant à la Haute école d'art et de design HEAD-Genève, évoque sa longue collaboration avec Yan Duyvendak, principalement entre 2004 et 2014 dans le cadre d'une option du programme de Bachelor nommée « art/action », mais aussi pour des projets de recherche à La Manufacture. Christophe Kihm met en évidence le concept, cité plus haut, de « responsabilité », au sens littéral comme étymologique de « donner une réponse », sous la forme d'une action reposant sur une base éthique. Sur scène comme en société.

Bonne lecture !

L'équipe des éditeur·trice·s : Paola Gilardi (responsable), Delphine Abrecht, Anne Fournier et Andreas Klæui.

Un'arte della responsabilità

Introduzione

Questa edizione di *MIMOS* è dedicata al percorso artistico transdisciplinare e impegnato di Yan Duyvendak, insignito del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2019. Nato nei Paesi Bassi e residente a Ginevra, l'artista presenta i suoi lavori in tutto il mondo e oltrepassa costantemente i confini non solo politici e geografici, ma anche fra le varie discipline artistiche e fra i generi – dalla performance al teatro musicale fino alle tecniche del teatro documentario. Non si tratta di una mera sperimentazione formale. Il suo obiettivo non è *l'art pour l'art*. Come spiega il filosofo dell'arte David Zerbib nel saggio pubblicato nel presente volume, Yan Duyvendak crea piuttosto dei dispositivi nei quali ricorre a concetti e mezzi di espressione delle arti visive e performative, oppure «opera sottili deviazioni dei contenuti di cui si appropria»¹ per mettere meglio a fuoco il tema prescelto. Questo metodo è il filo conduttore del suo lavoro artistico: dalle prime performance, in cui si confrontava in modo parodistico e critico con l'influsso dei mass media sul nostro comportamento (*Une soirée pour nous*, del 1999, era ad esempio incentrata sul fenomeno dello *zapping* televisivo), fino alle sue creazioni più recenti, fra cui *invisible*. Ideato con 31 coautrici e coautori, questo dispositivo invita piccoli gruppi di partecipanti a creare interventi invisibili ma percepibili nello spazio pubblico, allo scopo di mostrare fino a che punto le norme sociali e i media determinano e limitano il nostro comportamento. *invisible* è stato sviluppato a partire dal 2018

1 Cfr. il contributo di David Zerbib nel presente volume, p. 171.

nell'ambito di un progetto di ricerca presso La Manufacture – Università professionale delle arti sceniche di Losanna, e di tre laboratori in India, Paesi Bassi e Serbia. La studiosa e drammaturga Delphine Abrecht descrive la metodologia orizzontale e sperimentale messa a punto da Yan Duyvendak e dal suo gruppo di lavoro per l'elaborazione di *invisible*.

L'arte di Yan Duyvendak è radicata nella realtà e affronta le grandi questioni del nostro tempo. Non separa lo spazio scenico da quello delle spettatrici e degli spettatori. Esige responsabilità da parte delle artiste e degli artisti come pure del pubblico. È un'arte che pone al centro la dignità umana e favorisce – in modo pragmatico e per nulla moralistico – un impegno consapevole e attivo nell'ambito protetto della performance come nella vita quotidiana.

In dialogo con Yan Duyvendak, Claire Bishop – storica dell'arte e autrice di saggi fondamentali come *Inferni Artificiali: La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2012) – esplora le possibilità etiche e i limiti della partecipazione nell'arte, soffermandosi in particolare su *ACTIONS*. In questo progetto, ideato da Yan Duyvendak nel 2016 con Nicolas Cilins e Nataly Sugnaux Hernandez, un'assemblea democratica «ideale», composta da rifugiate e rifugiati, assistenti sociali, volontarie e volontari, esponenti della politica, spettatrici e spettatori, cerca soluzioni concrete alle reali necessità dei richiedenti l'asilo nella propria città.

Eric Demey, giornalista e docente nell'ambito delle arti dello spettacolo e della mediazione culturale a Nanterre e Parigi, presenta un racconto biografico alquanto particolare di Yan Duyvendak, elaborato insieme a quest'ultimo: tra finzione e realtà e con una vena d'ironia, questo testo non ripercorre solo le tappe fondamentali della carriera dell'artista, ma la struttura narrativa stessa consente di capire, fra le righe, il suo modo di lavorare sul piano concettuale.

Anche *Please, Continue (Hamlet)* si muove tra finzione e realtà. Creato nel 2011 con Roger Bernat, in questo dispositivo veri giudici e avvocati delle città in cui viene presentato discutono sull'assassinio di Polonio da parte di Amleto. Il ruolo di pronunciare la sentenza è affidato a un gruppo di giurate e giurati scelti fra il pubblico. Nel suo contributo, il critico teatrale Andreas Klæui colloca lo spettacolo nel contesto più ampio del confronto del teatro con la giustizia – dall'*Orestea* di Eschilo a *Giustizia* di Friedrich Dürrenmatt, passando per i *Processi di Mosca* e *Zurigo* di Milo Rau.

Intervistata da Paola Gilardi, responsabile di *MIMOS*, la co-direttrice del centro culturale ZONA K di Milano, Valentina Picariello, racconta come *Please, Continue (Hamlet)* e *ACTIONS*, nel novembre del 2015 e nel marzo del 2018, sono state realizzate e accolte dal pubblico nel contesto specifico milanese.

Carena Schlewitt parla della sua lunga collaborazione con Yan Duyvendak, iniziata nel 2008, quando aveva assunto la direzione della Kaserne di Basilea, e che prosegue dopo la sua partenza dalle rive del Reno, nel 2018, presso il Centro Europeo per le Arti HELLERAU di Dresda, di cui è ora responsabile. L'autrice descrive la meticolosità con cui Yan Duyvendak affronta i temi prescelti e la cura che presta a ogni minimo dettaglio nelle fasi di elaborazione e attuazione. Nel suo contributo illustra anche l'impatto duraturo che le opere dell'artista hanno sul pubblico.

Danielle Chaperon, direttrice del Centro di studi teatrali dell'Università di Losanna, prende in esame soprattutto le prime performance di Yan Duyvendak, incentrate sul rapporto con i mass media e le forme d'arte della cultura pop.

Aline Gohard-Radenkovic, dell'Università di Friburgo, analizza da un punto di vista socio-antropologico *Still in Paradise*, progetto ideato insieme a Nicole Borgeat e all'artista egiziano Omar Ghayatt nel 2008, sotto il nome di *Made in Paradise*. Questa performance partecipativa si prefigge l'obiettivo di rimettere in questione, tramite «frammenti» narrativi e in dialogo con il pubblico, gli stereotipi culturali dell'Occidente sull'Islam e viceversa.

Infine, Christophe Kihm, storico dell'arte, curatore e docente presso l'Università delle arti e del design di Ginevra (HEAD-Genève), rievoca l'esperienza di insegnamento e ricerca con Yan Duyvendak, soprattutto tra il 2004 e il 2014 nell'ambito dell'opzione «art/action» del programma di Bachelor della HEAD, ma anche nel quadro di progetti di ricerca presso La Manufacture. L'autore mette in evidenza il concetto di «responsabilità», menzionato anche più sopra, nel senso letterale ed etimologico di «dare una risposta», sotto forma di azioni motivate sul piano etico – sia sul palco che nella società.

Le curatrici e i curatori augurano una stimolante lettura!

Paola Gilardi (responsabile), Delphine Abrecht,
Anne Fournier e Andreas Klæui.

The Art of Responsibility

Introduction

The current *MIMOS* edition is dedicated to the transdisciplinary and socially engaged artistic oeuvre of Yan Duyvendak, recipient of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2019. Born in Holland, the artist lives in Geneva and tours the world with his productions. In his work, Yan Duyvendak not only crosses geo-political boundaries, but also challenges standard perceptions of the boundaries delineating artistic discipline and genre too – incorporating a broad range of techniques from performance art to musicals and even documentary theatre. Yet, mere formal experimentation is not his aim, nor is he interested in *l'art pour l'art*. As art philosopher David Zerbib explains in the essay he wrote for this volume, Yan Duyvendak develops *dispositifs* drawn from concepts and forms of expressions rooted in the visual and performing arts, or he gives “a subtle twist to his chosen content”¹ in order to lend his selected subject sharper focus. This approach permeates his entire artistic oeuvre – from his first performances which parodied the ways in which mass media influences our behaviour (*Une soirée pour nous* from 1999, for example, looks at TV zapping), to his most recent works, such as *invisible*. In this latest project, developed with 31 co-authors, small groups of participants are invited to create invisible but tangible interventions in public spaces to raise awareness about how far social norms and the media determine and restrict our behaviour. *invisible* was launched in 2018 as part of a research project

1 Cf. the article by David Zerbib in this *MIMOS* edition, p.179.

at La Manufacture, the Lausanne University of Performing Arts, as well as in three workshops in India, Serbia and the Netherlands. In her article, theatre scholar and dramaturge Delphine Abrecht describes the bottom-up working methods practised by Yan Duyvendak and his team in *invisible*.

Yan Duyvendak's art is anchored in reality, it addresses the crucial issues of our time and eliminates the traditional boundary between stage and auditorium. This is art that demands responsibility from both artist and audience. It is art that centres around human dignity and calls on us – in a pragmatic, yet by no means moralising way – to play a conscious and active role both within the protected framework of a performance as well as on a day-to-day basis.

In her discussion with Yan Duyvendak, art historian Claire Bishop – author of significant studies such as *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) – explores the ethical possibilities and limits of participatory art, taking *ACTIONS* as a specific example. In this project, developed in 2016 with Nicolas Cilins and Nataly Sugnaux Hernandez, an “ideal” democratic assembly made up of refugees, social workers, volunteers, politicians and spectators jointly seek practical solutions to meet the actual needs of the refugees in their city.

Eric Demey, cultural journalist and lecturer for performing arts and cultural mediation in Nanterre and Paris, presents a unique account of Yan Duyvendak's career that he and the artist compiled together: set in the floating realm between fiction and reality, and written somewhat tongue in cheek, the text not only documents the pivotal stages of the artist's life – its narrative structure also sheds light on the underlying conceptual processes in his work.

Also oscillating between fiction and reality is *Please, Continue (Hamlet)*, a piece developed with Roger Bernat in 2011. Here, professional judges and lawyers who actually practise in the city in which the production is staged deliberate upon Hamlet's murder of Polonius – and jurors taken from the audience pronounce the verdict. Theatre critic Andreas Klæui analyses this play in the context of how theatre has historically dealt with courtroom cases – from Aeschylus's *Oresteia* to Dürrenmatt's *The Execution of Justice* to Milo Rau's *Moscow* and *Zurich Trials*.

An interview held by *MIMOS* Lead Editor Paola Gilardi with Valentina Picariello, co-director of the Milan Cultural Centre ZONA K, tells how *Please, Continue (Hamlet)*

and *ACTIONS* were staged in the Lombardian Metropole (November 2015 and March 2018 respectively) and how audiences reacted.

Carena Schlewitt reports on her long-standing collaboration with Yan Duyvendak, which began during her tenure as director of Kaserne Basel from 2008 to 2018 and has continued under her artistic direction at HELLERAU – European Centre for the Arts in Dresden. She not only describes the meticulous care with which Yan Duyvendak enters into a chosen theme and the detailed research he conducts during both the conceptual and implementation phase, but also the lasting impact the respective productions have on local audiences.

Danielle Chaperon, director of the interdisciplinary Centre d'études théâtrales at the University of Lausanne, studies the artist's first performances, which explored mass media communication and pop cultural art forms.

Aline Gohard-Radenkovic of the University of Friburgh takes a look at *Still in Paradise* from a socio-anthropological point of view. Launched in 2008 and developed together with Nicole Borgeat and the Egyptian artist Omar Ghayatt under the name *Made in Paradise*, this performance questions religious and cultural clichés held by the West about Islam – and *vice versa* – in narrative “fragments” and in dialogue with the audience.

Christoph Kihm, art critic, curator and lecturer at Geneva School of Art and Design (HEAD-Genève), discusses his many years of teaching and researching with Yan Duyvendak, mainly from 2004 to 2014 in connection with the elective subject “art/action” in HEAD's Bachelor programme but also in several research projects at La Manufacture. Kihm also refers to the above-mentioned concept of responsibility – in its literal as well as etymological sense of “giving an answer”, albeit an answer in the form of ethical action. On stage as well as in society.

The editorial team wishes you an inspiring read:

Paola Gilardi (Lead Editor), Delphine Abrecht,
Anne Fournier and Andreas Klaeui.

Eric Demey
Yan Duyvendak

Une vie à deux

46

**Ein Leben
im Zwiegespräch**

55

Una vita in dialogo

66

Our Story of Me

75



Keep It Fun For Yourself, 1995
Video Still, Genève (CH), 1998

Keep It Fun For Yourself, 1995
Video Still, Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 2017



Une vie à deux

Récit construit par Eric Demey et Yan Duyvendak

« Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe »¹, fait dire Marguerite Yourcenar à l'Empereur Hadrien dans ses *Mémoires d'Hadrien*. Je ne suis pas Marguerite Yourcenar, malheureusement, et Yan Duyvendak n'est pas empereur, tant s'en faut. Mais mieux. C'est un artiste. Et pour moi, un ami. Nous avons choisi d'évoquer l'informe de sa vie dans une longue conversation que nous avons tenue au mois de mai 2019, à Montreuil, en France. Nous avons pour perspective de donner ensuite une forme à cet informe, de construire un sens à partir du récit éparpillé de sa vie, de ne rien trahir mais de se permettre de petits aménagements, de transformer par exemple des aléas du sort en décisions, de convertir ce qui n'était pas encore en ce qui devait advenir, ou de tisser des liens rétrospectifs entre des événements que peut-être, dans le fond, rien ne relie. En somme, nous avons pour projet d'habiller l'informe de sa vie, qui est celui de toute vie, en un récit qui l'organise, et d'aboutir ainsi à une courte biographie, que voici.

1975

Je dois avoir dix ans quand mes parents m'emmenent au Ballet National de Hollande pour voir *Roméo et Juliette*. Je suis fan du couple de danseur·euse·s étoile·s qui s'y produit, tout autant que j'adore les ballets romantiques. Après la première nuit d'amour des deux amant·e·s, vient l'aube, celle

1 Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard, « Folio Poche », 1974 [1951], p. 32.

que Roméo doit fuir, au risque de mourir. Le jour se lève. La lumière passe progressivement du bleu nuit au rose clair. Les deux amoureux-euses se séparent. Roméo s'en va par la porte du balcon, à l'arrière-scène. C'est poignant. Leurs adieux sont déchirants. Juliette marche à reculons vers l'avant-scène. Tout d'un coup, Juliette bute sur une chaise qui ne devait pas traîner là, elle ne tombe pas mais parvient à s'asseoir, dans un grand fracas. Alexandra Radius, la danseuse, esquisse un geste dramatique pour se donner une contenance. Puis elle se relève, comme si de rien n'était, toujours éplorée et reprend sa marche à reculons. L'accident est minime, insignifiant. Mais c'est le moment où le monde du réel et celui de la fiction entrent en collision. Le bruit de la chaise. La magie romantique qui se brise. De là, je pense, vient mon intérêt pour « faire avec le réel ».

1971

En janvier, pour mon sixième anniversaire, mes parents m'ont offert un parapluie. Mais cette année-là, très exceptionnellement, il n'a pas plu pendant des mois en Hollande. Je suis très frustré, alors j'emporte mon parapluie en Italie, où nous partons en vacances à Pâques. Mes parents m'emmènent voir *Giselle*, qui se donne dans l'arène de Vérone. J'entre dans ce lieu majestueux, impressionné par toute la puissance du passé qu'il véhicule. Mais avant que le spectacle ne commence, un énorme orage éclate. Les spectateur·trice·s partent tou·te·s se mettre à l'abri. Moi, j'ai emporté mon parapluie. Alors mes parents m'autorisent à rester. Et je demeure tout seul, au sommet de l'arène. Les éclairs strient le ciel noir et le tonnerre gronde. Je suis fier de braver les éléments. À mes pieds, l'arène, vide. Puis l'orage s'éloigne. Les spectateur·trice·s et mes parents reviennent à leur place. Les techniciens balayent les nappes d'eau de la scène dans la fosse des musicien·ne·s. Je me demande s'ils·elles vont pouvoir jouer, si le spectacle va bien avoir lieu. Et tout d'un coup, le public allume des bougies. *Giselle* commence. Je baigne dans un mélange de réalité et de beauté, de la magie du spectacle et du spectacle des éléments. Du réel qui s'insère dans la fiction.

1968

Je dois maintenant avoir deux ou trois ans. Je suis trop petit pour utiliser des ciseaux. Nous sommes à la maison, en Hollande. Et je dessine des formes que ma mère doit découper pour faire des sortes de poupées articulées. Ma mère me dit : « Tu es tellement doué que tu seras plus connu que Picasso ! » J'ai deux frères, qui ont quatorze et dix-sept ans de plus que moi. Bientôt, ils ne seront plus à la maison. Je suis chouchuté. Ma mère, infirmière de formation, ne travaille pas et je deviens l'épicentre de ses projections. Avec ces mots, la pression qu'elle me met est terrible.

Quand elle meurt, j'ai 28 ans. Et je me rends compte à ce moment-là qu'effectivement je n'ai pas d'autre moteur pour faire de l'art que cette ambition : être plus connu que Picasso. Pourquoi cette phrase m'est-elle restée ? Comment m'en suis-je saisi ? Pourquoi me la suis-je appropriée ? Je ne sais pas. Mais maintenant que ma mère n'est plus, je dois faire face au vide, et construire de moi-même, pour moi-même, le sens de mon travail.

1980

J'ai quinze ans quand nous arrivons en Suisse, dans le Valais. Mon père, ex-directeur d'une multinationale de zinguerie, est en retraite anticipée après une crise cardiaque. Son médecin lui a interdit la montagne. Alors, il choisit la Suisse. La ténacité dans la famille, c'est quelque chose. J'entre de suite aux Beaux-Arts. Avec une copine, on cherche des cours de danse de salon. La prof, heureuse de voir un garçon arriver dans ses classes exclusivement féminines, m'impose des cours de danse classique, de jazz contemporain, de claquettes. Pour sa Revue à paillettes, elle me fait créer les décors, les costumes, je chante et je joue. J'y prends un plaisir immense. Et je fais donc une double formation. Beaux-Arts en journée, danse le soir. Après mon diplôme, j'opte pour la danse. Mais, à une audition, on me dit que je suis trop grand et déjà trop vieux. Alain Platel et ses corps hors-normes ne sont pas encore passés par là. Alors, j'abandonne la danse et je me consacre à l'art visuel.

1995

Ça ne marche pas trop mal pour moi. Je fais deux, trois expos par an. Seulement, je m'ennuie. Je croise plein de gens aux vernissages, certes, mais seulement trois ou quatre par jour dans la galerie. Et puis il y a ces objets entre eux et moi. Je repense au plaisir de la période de création de la Revue. Alors, je décide de reprendre la chansonnette. À la Cité des Arts de Paris, je fais des vidéos où j'interprète des chansons connues sur la figure de l'artiste, une sorte de récital. Mais le résultat ne me convainc pas. J'envoie quand même cette vidéo pour un concours. Et la Fondation Cartier m'invite à produire ce tour de chant en live lors d'une *Soirée Nomade*. Le récital plaît, beaucoup, et j'éprouve du plaisir à le faire. Je me demande alors pourquoi rester dans l'art visuel. C'est ainsi que naît *Keep it Fun for Yourself*². Ma première performance. Bienvenue dans le spectacle vivant.

Tout le temps

Dans *Keep it Fun for Yourself*, je reprends entre autres *Le blues du businessman*, tube de la comédie musicale *Starmania* créée en 1978 par Michel Berger et Luc Plamondon, avec son fameux refrain, « J'aurais voulu être un artiste ». Pourtant, je ne suis pas vraiment sûr d'avoir envie d'être un artiste. Quelles sont les raisons qui m'y poussent ? Que j'aie choisi la figure de l'artiste pour ce tour de chant n'est certainement pas un hasard. La question du sens de ce travail me taraude sans cesse. Depuis que ma rivalité avec Picasso n'est plus.

1996

J'en ai assez de travailler tout seul, de devoir faire du réseau et une carrière. Je cherche une voie de sortie, vers d'autres activités moins coupées du monde. Alors j'ouvre un restaurant dans un squat. Un menu unique à 10 francs suisses, deux entrées, un plat. On demande aux client·e·s de nous donner leurs recettes préférées. Genève l'internationale nous offre du Thaï, de l'Indien, de l'Espagnol, on mange de tout et très bien. Le tout-Genève culturel applique. De 35 repas par soir, très vite, on en sert jusqu'à 75, avec file d'attente devant le bâtiment. C'est bien le seul endroit où l'on trouve réunis les

2 Première : LOW BET, Genève (CH), 5 août 1995.

milieux alternatifs, ainsi que des danseur·euse·s et des critiques culinaires ou d'art visuel parmi les plus arrogants. On se retrouve très vite à être 25 à travailler là, avec des salaires totalement au noir. J'aime passionnément ce travail collectif, faire des petites merveilles avec les moyens du bord. C'est un projet collaboratif qui met à profit les connaissances et les particularités des un·e·s et des autres pour faire fonctionner une petite utopie. Un jour, le squat est détruit, je reprends mon travail artistique. La création me manque mais je garde la saveur du travail en commun.

2000–2003

J'en ai marre à nouveau et je commence à faire une formation en Shiatsu. Je veux toucher. Elle dure trois ans. Je la poursuis jusqu'au moment de passer mon diplôme. Finalement, je n'en ferai pas mon travail. Mais le Shiatsu m'apprend l'empathie, la capacité à se mettre à la place de l'autre, à l'écouter. De l'empathie, je n'en avais pas beaucoup. Une amie masseuse me dit : « Yan, tu n'as qu'une face et un dos. Tu n'as pas de milieu, pas de côté. Tu te laisses manger par ton égo. » C'est vrai que je suis bien trop centré sur le cul et l'apparence. Et obsédé par l'image. La mienne et celle des médias.

1998–2005

Dès 1998, j'entame une série de travaux sur le rapport aux médias, aux images, et sur la manière dont elles nous transforment. Des performances où j'introduis la télé, les jeux vidéo, les films de cinéma. Je joue avec la pop culture, je fais des karaokés vidéo, je me transforme en personnage de *first person shooter game*³, je refais *The Matrix*⁴ sur scène.

Dès 1995

Je commence à collaborer avec des gens. Notamment avec Nicole Borgeat, qui me rejoint en tant qu'œil extérieur, puis

3 Ici on fait référence à *You're Dead!*. Première : 10th Congress for Performance Art Seoul (KR), 30 avril 2003. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20 octobre 2015.

4 Le titre de la performance est *My Name is Neo (for fifteen minutes)*. Première : Centre d'art Pasquart, Bienne (CH), 20 janvier 2001. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 21 avril 2015.

comme cosignataire de mon travail à partir de *Side Effects*⁵. Elle vient du cinéma et m'apprend comment on peut penser, travailler autour de l'émotion et de la place des spectateur·trice·s. Également à rester alerte à la dramaturgie, à l'écoute. Elle m'apprend à considérer, en phase de création, chaque expérimentation comme une nouvelle page blanche.

Nataly Sugnaux Hernandez commence comme assistante à l'administration en 2003. Elle transforme petit à petit notre frêle bateau en un paquebot qui gère finalement un projet à un million d'euros (*Sound of Music*⁶). Puis elle cosigne un spectacle qui détourne l'argent de l'art vers le social et qu'elle conçoit pour qu'il puisse tourner à perte (*ACTIONS*⁷). C'est elle qui développe mon engagement politique. Sans Nataly, je ne sais pas ce que serait devenu mon travail artistique.

2001, 2008, 2011, 2016

Le 11 septembre 2001 puis les Printemps Arabes donnent naissance à *Made in Paradise*⁸, puis *Still in Paradise*⁹.

Après le néfaste essai *Le Choc des civilisations* de Huntington¹⁰ et le 11 septembre 2001, je me retrouve dès 2015 face à une non moins néfaste obsession médiatisée autour de « la vague des migrants ». En 2016, mon amie Francesca Corona, revenant d'avoir travaillé dans les camps des réfugié·e·s à Calais, éclate en sanglots dès qu'elle tente de me parler de son expérience. Finalement, elle me dit simplement : « Vas-y, si nous n'y allons pas, ces gens vont mourir. » Alors je prends la décision de m'engager moi aussi et je pars dans la fameuse « jungle », la peur au ventre. Là-bas, c'est le choc. C'est une des expériences les plus fortes de ma vie. Je me trouve plongé au cœur de l'humanité. C'est un microcosme d'une richesse infinie, avec des gens de tous les horizons, géographiques et sociaux. Là-bas,

5 Première : La Bâtie - Festival de Genève (CH), 1er septembre 2005.

Dernière : Festival Hybrides2, Montpellier (FR), 28-29 mars 2011.

6 Première : Théâtre Forum Meyrin, dans le cadre de La Bâtie - Festival de Genève (CH), 29 août 2015. Dernière : La Filature Mulhouse (FR), 24 septembre 2016.

7 Cosigné avec Nicolas Cilins et Nataly Sugnaux Hernandez. Première : far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 août 2016.

8 Cosigné avec Nicole Borgeat et Omar Ghayatt. Première : 21 juin 2008, Kunsthof Zürich (CH). Dernière : Abbatale de Bellelay (CH), 16 août 2014.

9 Cosigné avec Omar Ghayatt. Première : Théâtre Forum Meyrin (CH), 13-15 octobre 2016.

10 Samuel P. Huntington, *Le Choc des civilisations*, Paris : Odile Jacob, 1997.

pendant sept jours, je trie, je cuisine, je distribue, je répare, je construis et je mesure même la jungle dont on tente de faire le relevé. J'y vois naître une société, avec des ébauches de cohabitation, des commerces fragiles qui s'installent, des restaurants à la population bigarrée, des échanges passionnants avec des gens incroyables. Tout ça dans l'illégalité la plus totale et la plus grande précarité. Je vis une expérience radicale, bouleversante. Quand je reviens, je me dis que je ne peux plus travailler comme avant. La question de l'articulation de mon travail et du réel se pose plus fortement que jamais. Avec Nataly Sugnaux Hernandez et Nicolas Cilins, nous créons alors *ACTIONS*. Un an après *Sound of Music*, comédie musicale à 12 danseur·euse·s venu·e·s de Broadway, machine rutilante à paillettes qui sert à soulager la (ma) douleur au sujet de la catastrophe écologique à venir, nous imaginons une forme d'apparence simple, réunissant des bénévoles associatif·ve·s, des réfugié·e·s et des politiques pour un théâtre documentaire porté par ses acteur·trice·s de terrain, avec qui nous cherchons, et trouvons souvent, des solutions concrètes.

Dès 2005

Le point de bascule est *Side Effects*. Je passe de l'étude des modèles de comportement que les médias nous proposent ou imposent à l'étude des instances et des institutions qui nous régissent (souvent par le biais des médias). Il y a *Please, Continue (Hamlet)*¹¹ qui continue de voyager dans les tribunaux d'assise du monde entier et qui m'apprend comment la justice essaie d'être juste, dans les différents systèmes légaux du monde. Il y a *SOS (Save Our Souls)*¹² et sa novlangue managériale, où nous explorons le capitalisme et son pendant, l'échec.

2014

Voie de sortie, à nouveau, vers Greenpeace. Je désire m'engager pour l'association écologiste. Mais quand je leur dis ma profession, ils rient et m'incitent à recycler mes déchets à la maison. C'est alors que je décide de créer *Sound of Music*,

11 Cosigné avec Roger Bernat. Première : GRÜ Genève (CH), 8 novembre 2011.

12 Cosigné avec Nicole Borgeat. Première : Carré-Colonnes, Bordeaux (FR), 3 septembre 2010.

de renouer avec mes premières amours de la comédie musicale, avec mes performances chantées, avec le *Roméo et Juliette* de mon enfance, tout en portant un propos décalé sur ce monde qui court à la catastrophe écologique.

2019

Il y a *invisible*¹³ (cosigné avec Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damnjanovič, Rémi Dufay, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanovič, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguët, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan), où nous convions des gens à expérimenter des interventions perturbatrices dans l'espace public. De la désobéissance civile à dose homéopathique. Pour sortir des salles de spectacle et frictionner le réel. Et pour créer un projet avec 31 auteur·e·s. C'est tellement bon.

2018

*SOLUTIONS*¹⁴ que l'on crée pour explorer une autre marche du monde. C'est performé par des artistes locaux·ales, des scientifiques du cru, des intervenant·e·s de tous pays, qui participent uniquement localement, dans chaque endroit où le spectacle se produit. Pour éviter les déplacements coûteux en carbone. Pour que le projet lui-même soit une solution.

2020 et à venir

J'essaye de plus en plus de me décentrer, de me laisser dépasser, de créer des dispositifs ouverts au maximum aux autres. J'ai la sensation que mon travail cherche à s'inscrire de plus en plus dans un réel qu'il tente, humblement, d'accompagner dans ses transformations. D'aider à voir la forme de l'informe. Même si cela peut avoir l'air désespéré. C'est

13 Première : Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16 août 2019.

14 Cosigné avec Martin Schick. Première : AUAWIRLEBEN Theaterfestival, Berne (CH), 17 mai 2018.

simplement qu'à mes yeux, le monde va tellement vite, vers un changement de paradigme tellement fort, que je ne peux pas continuer à penser ni l'art, ni son économie, ni les déplacements incessants, ni les manières de produire qu'il implique, de la même manière. Je souhaite avant tout tenter de travailler ensemble, de penser ensemble, de créer des formes de résistance, des propositions où le réel ouvre le champ à la fiction et vice-versa. Il faut donc pour cela mettre à plat les lieux de la fiction, expliquer comment on opère, quelles sont les opérations que nous utilisons. Comment on fictionne, ou pas. Comment on construit ensemble un récit.

C'est moi qui aurai le dernier mot. J'ai beau ne pas être Marguerite Yourcenar, c'est quand même moi l'auteur de la trame de ce texte. De son côté, Yan n'a eu qu'à raconter sa vie ! Plus sérieusement, nous sommes tombés spontanément d'accord sur l'idée de construire ensemble ce récit. On se méfie tous deux, je crois, de l'auteur-trice, dans lequel-laquelle il y a l'autorité. Laissons donc celle-ci à Marguerite Yourcenar qui dessinait par avance l'inachevé de l'entreprise que nous avons ici menée : « Se dire sans cesse que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas ; ces notes ne cernent qu'une lacune. »¹⁵

15 Marguerite Yourcenar, « Carnet de notes des *Mémoires d'Hadrien* », dans *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 326.

Ein Leben im Zwiegespräch

Gemeinsam erzählt von
Eric Demey und Yan Duyvendak

«Ich erschrecke immer wieder darüber, wie gestaltlos sich mein Leben bei näherer Betrachtung ausnimmt»¹, lässt Marguerite Yourcenar Kaiser Hadrian in dessen Memoiren sagen. Ich bin – leider – nicht Marguerite Yourcenar, und Yan Duyvendak ist nicht Kaiser, nein, wirklich nicht. Besser noch. Er ist Künstler. Und für mich: ein Freund. Wir haben uns entschlossen, uns seinem gestaltlosen Leben in einem langen Gespräch anzunähern, und uns hierzu im Mai 2019 in Montreuil getroffen. Wir nahmen uns in der Folge vor, der Gestaltlosigkeit dennoch eine Gestalt zu geben, den versprengten Puzzleteilen seiner Lebensgeschichte Kohärenz zu verleihen und sie damit zwar nicht zu verraten, uns aber doch kleinere Anpassungen zu erlauben; indem wir etwa aus manchen Unwägbarkeiten des Schicksals Entscheidungen machen, was noch nicht war, zu dem werden lassen, was kommen sollte, oder Ereignisse, die im Grunde nichts verbindet, nachträglich in einen Zusammenhang stellen. Kurz gesagt, wir wollten seinem Leben, das so gestaltlos ist wie jedes Leben, eine Struktur verleihen, es in eine Biografie giessen, in einen kurzen Text münden lassen, der nun hier folgt.

1975

Ich muss etwa zehn Jahre alt sein, als meine Eltern mich ins Niederländische Nationalballett mitnehmen, zu *Romeo*

1 Marguerite Yourcenar, *Ich zähmte die Wölfin. Die Erinnerungen des Kaisers Hadrian*. Aus dem Französischen übertragen von Fritz Jaffé. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1990 [1953]. (Zitat leicht angepasst von Lydia Dimitrow).

und Julia. Ich bin hingerissen von diesem Paar, der Prima-ballerina und dem ersten Solotänzer, und ich bin begeistert vom romantischen Ballett. Nach der ersten gemeinsamen Nacht der zwei Liebenden bricht das Morgengrauen herein; vor dem muss Romeo fliehen, denn sein Leben steht auf dem Spiel. Es wird Tag. Das nachtblaue Licht wandelt sich langsam in ein zartes Rosa. Die beiden Liebenden trennen sich. Romeo geht durch die Balkontür auf die Hinterbühne. Es ist ergreifend. Ihr Abschied herzerreissend. Julia bewegt sich rückwärts in Richtung des Bühnenrands. Plötzlich stolpert sie über einen Stuhl, der dort nicht stehen sollte; es gelingt ihr zwar, nicht zu fallen, sondern sich zu setzen – allerdings unter einigem Gepolter. Alexandra Radius, die Tänzerin, hebt zu einer dramatischen Geste an, um ihre Haltung wiederzugewinnen. Dann steht sie auf, als wäre nichts gewesen, immer noch in Tränen aufgelöst, und setzt ihren Rückwärtsgang fort. Es war ein winziger, unbedeutender Unfall. Aber in genau diesem Moment sind die Welt des Realen und die der Fiktion aufeinandergeprallt. Das Poltern des Stuhls. Wie der romantische Zauber durchbrochen wird. So wurde, glaube ich, mein Interesse an der «Arbeit mit dem Realen» geweckt.

1971

Im Januar schenken mir meine Eltern zu meinem sechsten Geburtstag einen Schirm. Aber in diesem Jahr bleibt in Holland über Monate der Regen aus, was sehr ungewöhnlich ist. Ich bin ziemlich frustriert, also nehme ich meinen Schirm mit nach Italien, wo wir die Osterferien verbringen. In der Arena von Verona wird *Giselle* gezeigt, meine Eltern gehen mit mir hin. Sobald ich diesen majestätischen Ort betrete, bin ich überwältigt von der Geschichte, die ihn durchdringt. Doch bevor das Stück beginnt, bricht ein gewaltiges Unwetter los. Sämtliche Zuschauer*innen stieben auseinander, um sich unterzustellen. Aber ich habe meinen Schirm mitgebracht. Also erlauben meine Eltern mir zu bleiben. Und da bin ich nun ganz allein, hoch oben in der Arena. Blitze durchzucken den schwarzen Himmel, der Donner grollt. Ich bin stolz, den Elementen zu trotzen. Zu meinen Füßen liegt die menschenleere Arena. Und dann zieht das Unwetter weiter. Die Zuschauer*innen und meine Eltern kehren an ihre Plätze zurück. Die Techniker*innen fegen die Pfützen von der Bühne in den Orchestergraben. Ich frage

mich, ob sie überhaupt spielen können, ob die Aufführung stattfinden wird. Und plötzlich zündet das Publikum Kerzen an. *Giselle* beginnt. Ich tauche ein in eine Mischung aus Realität und Schönheit, in den Zauber des Schauspiels und in das Schauspiel der Elemente. In das Reale, wie es in die Fiktion einbricht.

1968

Ich muss inzwischen zwei oder drei Jahre alt sein. Ich bin zu klein, um eine Schere zu benutzen. Wir sind zu Hause, in Holland. Ich zeichne Formen, die meine Mutter ausschneiden muss, um so etwas wie bewegliche Puppen entstehen zu lassen. Da sagt meine Mutter zu mir: «Du bist so begabt, irgendwann wirst du berühmter sein als Picasso!» Ich habe zwei Brüder, die vierzehn und siebzehn Jahre älter sind als ich. Sie werden bald das Haus verlassen. Ich bin das Nesthäkchen. Meine Mutter, eine ausgebildete Krankenschwester, arbeitet nicht, und ich werde zum Zentrum ihrer Projektionen. Der Druck, unter den mich ihr Satz bringt, ist unerträglich. Als sie stirbt, bin ich achtundzwanzig Jahre alt. Und in diesem Moment wird mir klar, dass mein Antrieb, Kunst zu machen, tatsächlich kein anderer ist als dieses Ziel: berühmter zu werden als Picasso. Wieso ist dieser Satz geblieben? Wie bin ich mit ihm umgegangen? Warum habe ich ihn mir angeeignet? Ich weiss es nicht. Aber jetzt, da meine Mutter nicht mehr da ist, muss ich mich der Leere stellen und aus mir heraus, für mich selbst meiner Arbeit einen Sinn geben.

1980

Ich bin fünfzehn, als wir in die Schweiz, ins Wallis, ziehen. Mein Vater, ehemaliger Leiter eines multinationalen Zinkunternehmens, ist nach einer Herzattacke in den Vorruhestand gegangen. Sein Arzt hat ihm die Berge verboten. Also geht er in die Schweiz. Die Sturheit unserer Familie ist schon bemerkenswert. Ich fange schliesslich an, Kunst zu studieren. Gemeinsam mit einer Freundin bin ich ausserdem auf der Suche nach einem Kurs für Standardtanz. Die Tanzlehrerin ist entzückt, einen männlichen Schüler in ihre ausschliesslich weiblich besetzten Klassen aufnehmen zu können, und drängt mich, Kurse in klassischem Tanz, Jazztanz und Steptanz zu belegen. Für ihre

Glitzerrevue lässt sie mich das Bühnenbild und die Kostüme entwerfen, ich singe und spiele. Das alles bereitet mir die grösste Freude. Und so durchlaufe ich eine doppelte Ausbildung. Kunst bei Tag, und Tanz bei Nacht. Nach meinem Abschluss an der Kunsthochschule entscheide ich mich für den Tanz. Aber bei einem Vortanzen sagt man mir, dass ich zu gross und schon zu alt sei. Alain Platel und seine ungenormten Körper sind noch nicht bis hierher vorgedrungen. Also gebe ich den Tanz auf und widme mich den visuellen Künsten.

1995

Es läuft nicht schlecht für mich. Ich mache zwei, drei Ausstellungen im Jahr. Nur – mir ist langweilig. Sicher, ich begegne unheimlich vielen Menschen bei jeder Vernissage, aber nur drei, vier Leuten am Tag in der Galerie. Und dann sind da diese Objekte zwischen mir und ihnen. Ich denke an die Freude zurück, die mir die Revue bereitet hatte. Also beschliesse ich, mich wieder mit dem Singen zu beschäftigen. Ich nehme in der Cité des Arts in Paris Videos auf, in denen ich berühmte Lieder über die Figur des Künstlers singe, wie eine Art Rezital. Das Ergebnis überzeugt mich noch nicht. Ich reiche das Videomaterial trotzdem bei einem Wettbewerb ein. Und die Fondation Cartier schlägt mir vor, meinen Liederabend bei einer ihrer *Soirées Nomades* live zu präsentieren. Mein Rezital kommt gut an, sehr gut sogar, und mir bereitet es tatsächlich Freude. Ich frage mich also, warum ich bei der visuellen Kunst bleiben soll. So entsteht *Keep it Fun for Yourself*². Meine erste Performance. Willkommen in der darstellenden Kunst.

Immer

In *Keep it Fun for Yourself* singe ich unter anderem *Le blues du businessman*, den Hit aus der 1978 von Michel Berger und Luc Plamondon geschriebenen Rockoper *Starmania* mit der berühmten Refrainzeile: «Ich wäre so gern ein Künstler geworden.» Dabei bin ich mir gar nicht so sicher, ob ich wirklich ein Künstler sein will. Was treibt mich an? Dass ich mir die Figur des Künstlers für diesen Liederabend ausgesucht habe, ist sicher kein Zufall. Die Frage nach dem Sinn meiner

2 Uraufführung: LOW BET, Genf (CH), 5. August 1995.

Arbeit quält mich in einem fort. Seitdem meine Rivalität zu Picasso nicht mehr besteht.

1996

Ich habe genug davon, allein zu arbeiten, mir ein Netzwerk und eine Karriere aufbauen zu müssen. Ich suche einen Ausweg und eine Beschäftigung, die weniger von der Welt abgeschnitten ist. Also eröffne ich in einem besetzten Haus ein Restaurant. Ein einziges Menü für zehn Schweizer Franken, zwei Vorspeisen, ein Hauptgericht. Wir fragen unsere Gäste nach ihren Lieblingsrezepten. Und das internationale Genf bietet uns thailändische, indische, spanische Küche; es gibt alles, und man isst sehr gut. Die gesamte Genfer Kulturszene wird vorstellig. Von 35 steigern wir uns schnell auf 75 Essen, mit Warteschlange vor dem Gebäude. Es ist wohl der einzige Ort, an dem man Alternative genauso trifft wie Tänzer*innen oder selbst die arrogantesten Restaurant- und Kunstkritiker*innen. Wir sind bald ein Team von 25 Leuten und zahlen uns unser Gehalt bar auf die Hand, schwarz. Ich liebe es, kollektiv zu arbeiten und kleine Wunder zu vollbringen mit dem, was man gerade hat. Es ist ein Gemeinschaftsprojekt, das die Fähigkeiten und die Besonderheiten eines bzw. einer jeden einzelnen nutzt, damit unsere kleine Utopie funktioniert. Eines Tages wird das besetzte Haus abgerissen, und ich nehme meine künstlerische Tätigkeit wieder auf. Der schöpferische Prozess hat mir gefehlt, aber was das kollektive Arbeiten angeht, bin ich auf den Geschmack gekommen.

2000–2003

Ich habe es schon wieder satt und beginne eine Shiatsu-Ausbildung. Ich will berühren. Die Ausbildung dauert drei Jahre. Ich bleibe bis zu meinem Abschluss dabei. Mache daraus aber letztlich nicht meinen Beruf. Das Shiatsu lehrt mich Empathie, mich in andere hineinzusetzen, zuzuhören. Empathie hatte ich vorher nicht viel. Eine befreundete Masseurin sagte mir einmal: «Yan, du hast nur ein Gesicht und eine Rückseite. Du hast keine Mitte, keine Flanke. Du lässt dich von deinem Ego auffressen.» Es stimmt, dass ich zu sehr auf Arsch und Äusseres fixiert bin. Ich bin vom Bild besessen. Meinem eigenem und dem der Medien.

1998–2005

Seit 1998 entwickle ich eine Reihe von Arbeiten über unsere Beziehung zu Bildern, zu Medien und darüber, wie diese uns verändern. Performances, in die ich das Fernsehen, Videospiele, das Kino miteinbeziehe. Ich spiele mit Elementen der Popkultur, ich produziere Karaoke-Videos, ich werde zu einer Egoshooter-Figur³, ich bringe *The Matrix*⁴ auf die Bühne.

Seit 1995

Ich beginne, mit anderen Leuten zusammenzuarbeiten. Vor allem mit Nicole Borgeat, die ab dem Projekt *Side Effects*⁵ dabei ist, erst als *Ceil extérieur*, dann als Koautorin. Sie kommt vom Film und von ihr lerne ich, wie man von der Emotion und von der Rolle der Zuschauer*innen ausgehend denken, arbeiten kann. Wie man ein Gespür für Dramaturgie, fürs Hinhören bekommt. Von ihr lerne ich, im schöpferischen Prozess jeden neuen Versuch wie eine frisch aufgeschlagene Seite zu betrachten.

Nataly Sugnaux Hernandez beginnt 2003 als Produktionsassistentin. Nach und nach verwandelt sie unser kleines Boot in einen echten Ozeandampfer, der ein Projekt mit einem Budget von einer Million Euro schaukelt (*Sound of Music*⁶). Dann wird Nataly zur Koautorin eines Stücks, das die Gelder der Kunst dem Sozialen zuführt und das dank ihrer Konzeption mit Verlust laufen kann (*ACTIONS*⁷). Sie ist es, der ich mein politisches Engagement zu verdanken habe. Ich weiss nicht, was ohne Nataly aus meiner künstlerischen Arbeit geworden wäre.

3 Hier ist *You're Dead!* gemeint. Uraufführung: 10th Congress for Performance Art, Seoul (KR), 30. April 2003. Dernière: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20. Oktober 2015.

4 Der Titel dieser Performance ist *My Name is Neo (for fifteen minutes)*. Uraufführung: Centre d'art Pasquart, Biel (CH), 20. Januar 2001. Dernière: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 21. April 2015.

5 Uraufführung: La Bâtie – Festival de Genève, Genf (CH), 1. September 2005. Dernière: Festival Hybrides2, Montpellier (FR), 28–29 März 2011.

6 Uraufführung: Théâtre Forum Meyrin, im Rahmen des La Bâtie – Festival de Genève, Genf (CH), 29. August 2015. Dernière: La Filature Mulhouse (FR), 24. September 2016.

7 Koautor*innen: Nicolas Cilins und Nataly Sugnaux Hernandez. Uraufführung: far^o festival des arts vivants, Nyon (CH), 19. August 2016.

Der 11. September 2001 und später der Arabische Frühling lassen erst *Made in Paradise*⁸ entstehen und dann *Still in Paradise*⁹.

Nach Huntingtons verheerendem Essay *Kampf der Kulturen*¹⁰ und dem 11. September sehe ich mich seit 2015 mit einer nicht weniger verheerenden Obsession der Medien rund um die so genannte «Flüchtlingswelle» konfrontiert. 2016 kehrt meine Freundin Francesca Coronna aus Calais zurück, wo sie in den Flüchtlingslagern gearbeitet hat; sie bricht in Tränen aus, sobald sie versucht, mir davon zu erzählen. Schliesslich sagt sie einfach: «Geh hin. Wenn wir das nicht tun, dann sterben diese Leute.» Also beschliesse ich, mich auch zu engagieren, und mache mich auf in den berüchtigten «Dschungel von Calais», mit der Angst im Nacken. Dort trifft mich der Schock. Es ist eine der intensivsten Erfahrungen meines Lebens. Ich werde ins Herz der Menschheit katapultiert. In einen Mikrokosmos von unendlichem Reichtum, mit Menschen aus allen erdenklichen geographischen und sozialen Kontexten. Sieben Tage lang sortiere, koche, verteile, repariere, baue ich, ich vermesse sogar den Dschungel, den man zu erfassen versucht. Ich werde Zeuge, wie eine Gesellschaft entsteht, wie ein Zusammenleben versucht wird, kleine Geschäfte und Restaurants für die bunte Bevölkerung eröffnen, wie unglaubliche Menschen faszinierende Gespräche führen. Und all das in der grösstmöglichen Illegalität und äussersten Unsicherheit. Was ich erlebe, ist eine radikale, einschneidende Erfahrung. Als ich zurückkehre, sage ich mir, dass ich nicht mehr so weiterarbeiten kann wie vorher. Die Frage nach der Interaktion meiner Arbeit mit der Realität drängt sich mehr auf als je zuvor. So entsteht zusammen mit Nataly Sugnaux Hernandez und Nicolas Cilins *ACTIONS*. Ein Jahr nach *Sound of Music*, einem Musical mit zwölf Broadway-Tänzer*innen, das als funkelnnde Glitzermaschine dem Schmerz (meinem Schmerz) angesichts der

8 Koautor*innen: Nicole Borgeat und Omar Ghayatt. Uraufführung: 21. Juni 2008, Kunsthof Zürich (CH). Dernière: Abteikirche von Bellelay (CH), 16. August 2014.

9 Koautor: Omar Ghayatt. Uraufführung: Théâtre Forum Meyrin (CH), 13. Oktober 2016.

10 Samuel P. Huntington. *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. Aus dem Amerikanischen von Holger Fliessbach. Wien: Europa-Verlag 1996.

nahenden Umweltkatastrophe etwas entgegenzusetzen versucht, wenden wir uns einer schlichteren Form zu, indem wir Freiwillige, Geflüchtete und Politiker*innen in einem dokumentarischen Theaterprozess zusammenbringen, der von seinen Akteur*innen vor Ort getragen wird: Mit ihnen suchen – und finden wir meist auch – konkrete Lösungen.

Seit 2005

Den Wendepunkt bringt *Side Effects*. Ich nehme nicht länger die Verhaltensmuster in den Fokus, die uns die Medien präsentieren beziehungsweise einbläuen, sondern die Instanzen und Institutionen, die uns lenken (oft auf dem Umweg über die Medien). Es entsteht *Please, Continue (Hamlet)*¹¹, das noch immer durch die Schwurgerichte der Welt tourt und mich lehrt, wie das Recht in den unterschiedlichen Systemen versucht, gerecht zu sein. Es entsteht *SOS (Save Our Souls)*¹² mit seinem Manager-Sprech; ein Stück, in dem wir uns mit dem Kapitalismus und seinem Pendant – dem Scheitern – auseinandersetzen.

2014

Ein weiterer Ausweg, Stossrichtung Greenpeace. Ich möchte für die Umweltorganisation aktiv werden. Aber als ich ihnen meinen Beruf nenne, raten sie mir lachend, zu Hause den Müll zu trennen. So beschliesse ich, *Sound of Music* zu machen, damit an meine frühe Liebe zum Musical anzuknüpfen, an meine gesungenen Performances, an das *Romeo und Julia* meiner Kindheit, und dabei einen ungewöhnlichen Blick auf unsere Welt zu werfen, die unaufhaltsam auf eine Umweltkatastrophe zusteuert.

2019

Im Rahmen von *invisible*¹³ (entwickelt mit Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damnjanovič, Rémi Dufay, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar,

11 Koautor: Roger Bernat. Uraufführung: GRÜ, Genf (CH), 8. November 2011.

12 Koautorin: Nicole Borgeat. Uraufführung: Carré-Colonnes, Bordeaux (FR), 3. September 2010.

13 Uraufführung: Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16. August 2019.

Katarina Jovanovič, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguet, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan) laden wir Menschen dazu ein, mit kleinen Störungen im öffentlichen Raum zu experimentieren. Ziviler Ungehorsam in homöopathischen Dosen. Um aus den Theatersälen herauszukommen und uns am Realen zu reiben. Und um ein Projekt mit 31 Autor*innen zu erschaffen. Das fühlt sich gut an.

2018

Mit *SOLUTIONS*¹⁴ wollen wir den Gang der Welt anders denken. Es wird von lokalen Künstler*innen performt, von Wissenschaftler*innen aus der Region, von Mitwirkenden aus allen Ländern, die sich immer nur lokal beteiligen, an dem jeweiligen Ort, wo die Performance stattfindet. Um CO₂-lastige Reisen zu vermeiden. Damit das Projekt selbst zur Lösung wird.

2020 und darüber hinaus

Ich versuche mehr und mehr, mich zu dezentrieren, mich zu lösen, Dispositive zu schaffen, die möglichst offen für andere sind. Ich habe das Gefühl, meine Arbeit will sich mehr und mehr in die Realität einschreiben, bescheiden versuchen, ihren Wandel zu begleiten. Dabei zu helfen, die Gestalt in der Gestaltlosigkeit zu erkennen. Selbst wenn das hoffnungslos erscheinen mag. Ich denke nur, die Welt schreitet so schnell voran, hin zu einem so gravierenden Paradigmenwechsel, dass ich nicht in der Lage bin, die Kunst und ihre Ökonomie, ihre ständigen Transport- und Reisebewegungen oder ihre Produktionsbedingungen auf dieselbe Weise wie bisher zu denken. Ich will vor allem den Versuch unternehmen, kollektiv zu arbeiten, kollektiv nachzudenken, Formen des Widerstands zu entwickeln, Möglichkeiten, dass die Realität sich der Fiktion öffnen kann und umgekehrt. Nur müssen hierfür zunächst die Orte der Fiktion ausgeleuchtet, es muss

¹⁴ Koautor: Martin Schick. Uraufführung: AUAWIRLEBEN Theaterfestival, Bern (CH), 17. Mai 2018.

geklärt werden, wie wir verfahren, wie wir vorgehen. Wie wir Fiktion entstehen lassen oder auch nicht. Wie wir gemeinsam eine Geschichte erzählen.

Ich werde nun das letzte Wort haben. Auch wenn ich nicht Marguerite Yourcenar bin, so bin ich doch als Autor für das Gerüst dieses Texts verantwortlich. Yan dagegen musste nur sein Leben erzählen! Aber im Ernst: Wir waren uns sofort einig, diese Geschichte gemeinsam zu erzählen. Wir sind beide, glaube ich, der Autorschaft gegenüber misstrauisch, die Autorität für sich beansprucht. Überlassen wir diese also Marguerite Yourcenar, die schon im Voraus die Unfertigkeit des Unterfangens umrissen hat, das wir hier versucht haben: «Sich unentwegt sagen, dass alles, was ich hier erzähle, verfälscht wird durch das, was ich nicht erzähle; diese Notizen umkreisen nur eine Lücke.»¹⁵

¹⁵ Marguerite Yourcenar, «Notizen zur Entstehung des Buches». Aus dem Französischen von Heidrun Werner. In: Dies.: *Ich zähmte die Wölfin*, a. a. O., S. 321–345, hier S. 326.

My Name is Neo (for fifteen minutes), 2001
Théâtre de la Cité Internationale, Paris (FR), 2009



Una vita in dialogo

Racconto biografico costruito da
Eric Demey e Yan Duyvendak

«Quando prendo in esame la mia vita, mi spaventa di trovarla informe»¹, fa dire Marguerite Yourcenar all'imperatore Adriano nelle sue *Memorie di Adriano*. Io purtroppo non sono Marguerite Yourcenar e Yan Duyvendak è tutt'altro che un imperatore. Meglio ancora: è un artista. E per me, un amico. Abbiamo deciso di rievocare la massa informe della sua vita in una lunga conversazione che abbiamo tenuto nel maggio del 2019 in Francia, a Montreuil. Ci eravamo proposti di dare, in seguito, una forma a questa massa informe, di costruire un senso a partire dai tasselli sparpagliati della sua narrazione biografica, senza falsare nulla ma consentendoci alcuni piccoli aggiustamenti, tramutando ad esempio dei casi fortuiti in decisioni o convertendo ciò che era ancora di là da venire in ciò che doveva accadere, oppure creando in retrospettiva un legame fra eventi che forse, in fondo, niente collega. Eravamo dunque intenzionati a organizzare la sua vita, informe come ogni vita, in un racconto strutturato, e di elaborare una breve biografia che riportiamo di seguito.

1975

Devo avere dieci anni quando i miei genitori mi portano a vedere *Romeo e Giulietta* al Balletto Nazionale Olandese. Sono estasiato dalla prima ballerina e dal primo ballerino che si

¹ Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, traduzione di Lidia Storoni Mazzolani, Torino: Einaudi, 1988 (3a edizione), p. 24. [Versione originale: Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris : Plon, 1951].

esibiscono e adoro i balletti romantici. Dopo la prima notte d'amore spunta l'alba, quella in cui Romeo deve fuggire per non rischiare la vita. Si fa giorno. La luce passa progressivamente dal blu notte al rosa tenue. I due innamorati si separano. Romeo esce dalla porta del balcone e scompare nel retroscena. È commovente, e il loro addio struggente. Giulietta procede all'indietro verso il proscenio. Ad un tratto inciampa in una sedia che non doveva stare lì ma non cade, riesce a sedersi con un gran tonfo. Alexandra Radius, la danzatrice, accenna un gesto drammatico per darsi un contegno. Poi si rialza e, come se niente fosse, sempre in lacrime, riprende a camminare all'indietro. Si tratta di un incidente minuscolo, irrilevante. Ma è il momento in cui il mondo reale e quello della finzione entrano in collisione. Il fracasso della sedia. L'incanto romantico che si rompe. Penso sia nato qui il mio interesse a «fare con il reale».

1971

In gennaio, per il mio sesto compleanno, i miei genitori mi hanno regalato un ombrello. Ma quell'anno, eccezionalmente, in Olanda non ha piovuto per mesi. Sono alquanto frustrato, quindi porto con me l'ombrello in Italia, dove passiamo le vacanze di Pasqua. I miei genitori mi portano a vedere *Giselle* all'Arena di Verona. Entro in questo luogo maestoso e rimango impressionato dalla potenza del passato che emana. Tuttavia, poco prima che lo spettacolo inizi, si scatena un violento temporale. Le spettatrici e gli spettatori corrono a mettersi al riparo. Ma io ho portato il mio ombrello. Allora i miei genitori mi danno il permesso di restare. Rimango da solo, in cima all'Arena. Il cielo nero è solcato dai lampi, i tuoni rimbombano. Sono orgoglioso di sfidare gli elementi. Ai miei piedi, l'Arena totalmente vuota. Poi il temporale si dilegua. Il pubblico e i miei genitori tornano ai loro posti. I tecnici spazzano le chiazze d'acqua dalla scena nella fossa dell'orchestra. Mi domando se potranno esibirsi, se lo spettacolo potrà avere luogo. D'un tratto, le spettatrici e gli spettatori accendono delle candele. *Giselle* inizia. Sono immerso in un misto di realtà e bellezza, fra la magia dello spettacolo e lo spettacolo degli elementi. Della realtà che penetra la finzione.

1968

Ho all'incirca due o tre anni. Sono troppo piccolo per usare le forbici. Siamo a casa, in Olanda. Disegno delle forme che mia madre deve ritagliare per farne dei pupazzetti articolati. Mia madre mi dice: «Sei così bravo che diventerai più famoso di Picasso!» Ho due fratelli, di quattordici e diciassette anni maggiori di me. Presto lasceranno la casa. Sono viziato. Mia madre, che ha una formazione di infermiera, non lavora e io divengo l'epicentro delle sue proiezioni. Le sue parole mi mettono una pressione terribile. Quando muore ho ventotto anni. E mi rendo conto in questo momento che, in effetti, l'unico motore che mi spinge a fare arte è l'ambizione di diventare più famoso di Picasso. Perché questa frase si è impressa a tal punto nella mia mente? Come ho fatto a carpirla? Perché l'ho fatta mia? Non lo so. Ma ora che mia madre non c'è più, devo affrontare il vuoto, e cercare in me stesso e per me stesso di dare un senso al mio lavoro.

1980

Ho quindici anni quando ci trasferiamo in Svizzera, in Vallese. Mio padre, ex direttore di una multinazionale nel settore metallurgico, è in pensionamento anticipato in seguito a un attacco cardiaco. Il suo medico gli ha vietato la montagna, quindi sceglie la Svizzera. La tenacia, nella nostra famiglia, è una cosa fuori dal comune. In seguito entro all'Accademia di Belle Arti. Con un'amica cerchiamo dei corsi di ballo da sala. L'insegnante, felice di vedere sbarcare un ragazzo nei suoi gruppi di sole femminile, m'impone di seguire anche dei corsi di danza classica, di jazz contemporaneo e di tip tap. Per il suo spettacolo di rivista tutto *strass* e *paillettes* mi affida il compito di creare la scenografia e i costumi; inoltre canto e ballo. Provo un piacere immenso. E seguo dunque una doppia formazione: Belle Arti di giorno, danza la sera. Dopo avere conseguito il diploma, opto per la danza. Ma a un'audizione mi dicono che sono troppo alto e ormai troppo vecchio. Alain Platel e i suoi corpi fuori norma non erano ancora passati di lì. Abbandono quindi la danza e mi dedico alle arti visive.

1995

Le cose non vanno poi così male per me. Faccio due, tre mostre all'anno. Però mi annoio. Ai vernissage incontro un sacco di gente, d'accordo, ma solo tre o quattro al giorno in galleria. E ci sono questi oggetti fra loro e me. Ripenso al piacere del periodo in cui ero coinvolto nella creazione della rivista. Decido quindi di tornare a cantare. Alla Cité des Arts di Parigi realizzo dei video nei quali interpreto canzoni famose sulla figura dell'artista, una sorta di *recital*. Ma il risultato non mi convince. Inoltre comunque il video a un concorso. E la Fondazione Cartier di Parigi mi invita a presentare questo concerto dal vivo nell'ambito di una *Serata Nomade*. Il *recital* piace, molto, e io provo piacere ad esibirmi. Mi chiedo perché dovrei rimanere nel campo delle arti visive. Così nasce *Keep it Fun for Yourself*². La mia prima performance. Benvenuto nelle arti performative.

Tutto il tempo

In *Keep it Fun for Yourself* canto fra l'altro anche *Le blues du businessman*, un successo della commedia musicale *Starmania* creata nel 1978 da Michel Berger e Luc Plamondon, con il suo celebre ritornello, « J'aurais voulu être un artiste ». Eppure, non sono molto sicuro di volere essere un artista. Quali sono le ragioni che mi spingono in questa direzione? Il fatto che io abbia scelto la figura dell'artista per questo *recital* non è certamente casuale. La questione di dare un senso al mio lavoro mi tormenta senza sosta. Da quando la mia rivalità con Picasso è svanita.

1996

Ne ho abbastanza di lavorare da solo, di dovermi costruire una rete di contatti e una carriera. Cerco una via d'uscita e un'occupazione che sia meno isolata dal mondo. Apro quindi un ristorante in un centro autogestito. Un menù unico a dieci franchi svizzeri, due antipasti e un piatto principale. Chiediamo ai clienti di passarci le loro ricette preferite. E la città internazionale di Ginevra ci offre cucina Thai, indiana, spagnola; proponiamo un po' di tutto ed è tutto molto buono. Vi approda l'intera scena culturale ginevrina. Da 35 pasti per

2 Debutto: LOW BET, Ginevra (CH), 5 agosto 1995.

sera passiamo in breve tempo a 75, con tanto di fila d'attesa davanti all'edificio. È il solo posto in cui si riuniscono gli ambienti alternativi, oltre a danzatrici e danzatori e perfino critici d'arte o gastronomici fra i più arroganti. Molto in fretta siamo in 25 a lavorarci, con salari totalmente in nero. Amo appassionatamente questo lavoro collettivo, creare delle piccole meraviglie con il poco che abbiamo a disposizione. È un progetto collaborativo che mette a profitto le competenze e peculiarità delle singole persone coinvolte per il buon funzionamento di questa piccola utopia. Un giorno, il centro autogestito viene demolito e riprendo il mio percorso artistico. La creazione mi manca, ma ho preso gusto al lavoro collettivo.

2000–2003

Ne ho di nuovo abbastanza e intraprendo una formazione di Shiatsu. Voglio toccare. Dura tre anni. La porto avanti fino all'esame di diploma. Per finire non ne farò il mio mestiere. Ma grazie allo Shiatsu imparo l'empatia, la capacità di mettersi nei panni degli altri, di ascoltare. Non avevo molta empatia. Un'amica massaggiatrice mi dice: «Yan, tu hai solo una faccia e un dorso. Non hai un centro, né uno spessore. Ti lasci mangiare dal tuo ego.» È vero che sono fin troppo fissato sul culo e sull'apparenza. E sono ossessionato dall'immagine. La mia e quella dei mass media.

1998–2005

A partire dal 1998 mi cimento in una serie di lavori incentrati sul rapporto con i mass media e con le immagini, sul modo in cui ci trasformano. Si tratta di performance in cui includo la televisione, i videogiochi, i film e il cinema. Gioco con la cultura pop, realizzo dei *karaoké video*, mi tramuto nel personaggio di un videogioco sparatutto³, rifaccio il film *The Matrix*⁴ in scena.

3 Qui si fa riferimento a *You're Dead!*. Debutto: 10th Congress for Performance Art Seoul (KR), 30 aprile 2003. Ultima rappresentazione: Centre Culturel Suisse, Parigi (FR), 20 ottobre 2015.

4 Il titolo della performance è *My Name is Neo (for fifteen minutes)*. Debutto: Centre d'art Pasquart, Bienne (CH), 20 gennaio 2001. Ultima rappresentazione: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 21 aprile 2015.

Dal 1995

Comincio a collaborare con altre persone, soprattutto con Nicole Borgeat, che funge dapprima da sguardo esterno, e diviene in seguito coautrice di diversi miei lavori, a partire da *Side Effects*⁵. Nicole viene dal cinema e m'insegna come pensare e lavorare sull'emozione e sul ruolo delle spettatrici e degli spettatori; a prestare attenzione alla drammaturgia, all'ascolto. M'insegna anche, nella fase di elaborazione, a considerare ogni sperimentazione come una nuova pagina bianca.

Nataly Sugnaux Hernandez comincia a lavorare con me come assistente amministrativa nel 2003. Poco a poco trasforma il nostro battellino in un transatlantico in grado di gestire un progetto da un milione di euro: *Sound of Music*⁶. È inoltre coautrice di uno spettacolo che devia i finanziamenti destinati all'arte verso il sociale ed è progettato in modo che possa funzionare anche sottocosto: *ACTIONS*⁷. Devo a lei lo sviluppo del mio impegno politico. Senza Nataly, non so proprio che fine avrebbe fatto il mio lavoro artistico.

2001, 2008, 2011, 2016

L'11 settembre 2001 e in seguito la Primavera araba danno vita a *Made in Paradise*⁸, e poi a *Still in Paradise*⁹.

Dopo il nefasto saggio *Lo scontro delle civiltà* di Samuel Huntington¹⁰ e l'11 settembre, a partire dal 2015 mi trovo di fronte a una non meno nefasta ossessione mediatica in merito alla cosiddetta «ondata migratoria». Nel 2016 la mia amica Francesca Coronna, al rientro da un periodo di volontariato nel campo profughi di Calais, scoppia in lacrime non appena tenta di parlarmi della sua esperienza. Per finire

5 Debutto: La Bâtie - Festival de Genève, Ginevra (CH), 1° settembre 2005. Ultima rappresentazione: Festival Hybrides2, Montpellier (FR), 28-29 marzo 2011.

6 Debutto: Théâtre Forum Meyrin, nell'ambito de La Bâtie - Festival de Genève, Ginevra (CH), 29 agosto 2015. Ultima rappresentazione: La Filature Mulhouse (FR), 24 settembre 2016.

7 Coautori: Nicolas Cilins e Nataly Sugnaux Hernandez. Debutto: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 agosto 2016.

8 Coautori: Nicole Borgeat e Omar Ghayatt. Debutto: 21 giugno 2008, Kunststuf Zürich (CH). Ultima rappresentazione: Abbazia di Bellelay (CH), 16 agosto 2014.

9 Coautore: Omar Ghayatt. Debutto: Théâtre Forum Meyrin (CH), 13-15 ottobre 2016.

10 Samuel P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, traduzione di Sergio Minucci, Milano: Garzanti, 2000. [Edizione originale: Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster, 1996].

mi dice semplicemente: «Vacci anche tu, se non ci andiamo, queste persone moriranno.» Prendo dunque la decisione di impegnarmi anch'io e parto per la famigerata «Giungla di Calais», con un nodo allo stomaco. Una volta lì, rimango scioccato. È una delle esperienze più forti della mia vita. Vengo catapultato nel cuore dell'umanità. Mi ritrovo in un microcosmo di una ricchezza infinita, composto da persone provenienti dai contesti geografici e sociali più disparati. Per sette giorni smisto, cucino, distribuisco, riparo, costruisco e misuro la giungla di cui proviamo a fare un rilevamento. Assisto alla nascita di una società, con tentativi di coabitazione, fragili commerci che si instaurano, ristoranti dalla clientela più variegata, scambi stimolanti con delle persone incredibili. E tutto nell'illegalità più totale e nella massima precarietà. Vivo un'esperienza radicale, sconvolgente. Al mio rientro mi dico che non posso più continuare a lavorare come prima. La questione di come articolare il mio lavoro con la realtà non è mai stata così impellente. Nataly Sugnaux Hernandez, Nicolas Cilins ed io creiamo dunque *ACTIONS*. Un anno dopo *Sound of Music* – un musical con 12 danzatrici e danzatori di Broadway e uno show sfavillante che serve a lenire il (mio) dolore di fronte alla catastrofe ecologica in arrivo – immaginiamo un formato in apparenza semplice, che riunisce volontarie e volontari di associazioni umanitarie, rifugiate e rifugiati e rappresentanti della politica in un teatro documentario che pone al centro i diretti interessati con i quali cerchiamo, e spesso troviamo, delle soluzioni concrete.

Dal 2005

Side Effects rappresenta il punto di svolta. Passo dallo studio dei modelli di comportamento che i mezzi di comunicazione di massa ci propongono o impongono allo studio delle istanze e istituzioni che ci governano (spesso attraverso i media).

Nasce così *Please, Continue (Hamlet)*¹¹, che continua a viaggiare nei tribunali penali del mondo intero e m'insegna come la giustizia tenta di essere giusta nei sistemi legali dei diversi paesi. Poi c'è *SOS (Save Our Souls)*¹² con il suo gergo manageriale, in cui sondiamo il capitalismo e il rovescio della medaglia: il fallimento.

11 Coautore: Roger Bernat. Debutto: GRÜ, Ginevra (CH), 8 novembre 2011.

12 Coautrice: Nicole Borgeat. Debutto: Carré-Colonnes, Bordeaux (FR), 3 settembre 2010.

2014

Cerco di nuovo una via d'uscita, verso Greenpeace. Vorrei impegnarmi per l'associazione ecologista. Ma quando gli dico la mia professione, ridono e m'invitano a riciclare i rifiuti a casa. Allora decido di creare *Sound of Music*, ricollegandomi al mio primo amore per il musical, alle mie performance cantate, al *Romeo e Giulietta* della mia infanzia, ma gettando uno sguardo non convenzionale su questo mondo che corre verso la catastrofe ecologica.

2019

Prende vita *invisible*¹³ (ideato con Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damnjanovič, Rémi Dufay, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanovič, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguët, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan), in cui invitiamo le persone a sperimentare degli interventi di disturbo nello spazio pubblico. Disubbidienza civile in dosi omeopatiche. Per uscire dalla sala teatrale e sfregarsi contro la realtà. E per creare con 31 autrici e autori. È un grande piacere.

2018

Nasce *SOLUTIONS*¹⁴, con cui intendiamo sperimentare un nuovo andamento del mondo. È presentato da artiste e artisti locali, ricercatrici e ricercatori, partecipanti di vari paesi che intervengono solo su base locale in ogni luogo in cui lo spettacolo viene portato in scena. Per evitare spostamenti dispendiosi in termini di biossido di carbonio. Affinché il progetto possa essere già in sé una soluzione.

¹³ Debutto: Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16 agosto 2019.

¹⁴ Coautore: Martin Schick. Debutto: AUAWIRLEBEN Theaterfestival, Berna (CH), 17 maggio 2018.

Cerco sempre più di decentrarmi, di lasciarmi espropriare, di creare dispositivi che siano il più possibile aperti agli altri. Ho la sensazione che il mio lavoro intenda iscriversi sempre più in una realtà che tenta di accompagnare umilmente nei suoi processi di trasformazione. Per contribuire a vedere la forma nell'informe. Anche se può sembrare un gesto disperato. Il fatto è che, a mio avviso, il mondo si muove così velocemente, verso un cambiamento di paradigma così forte, che mi è impossibile continuare a pensare allo stesso modo l'arte, la sua economia, i suoi costanti spostamenti e le modalità di produzione che implica. Desidero soprattutto lavorare in modo collettivo, riflettere insieme, creare delle forme di resistenza, delle proposte in cui la realtà apra il campo alla finzione e viceversa. A tale scopo è necessario mettere a nudo i luoghi della finzione, spiegare come operiamo, a quali mezzi ricorriamo. Come creiamo finzione o meno. Come costruiamo insieme una storia.

Spetta a me avere l'ultima parola. Anche se non sono Marguerite Yourcenar, sono l'autore della trama di questo testo. Da parte sua, Yan doveva solo raccontare la storia della sua vita! Scherzi a parte, ci siamo trovati subito d'accordo sull'idea di costruire insieme questo racconto. Diffidiamo entrambi, credo, dell'autore, che implica autorità. Lasciamola piuttosto a Marguerite Yourcenar, che aveva descritto in precedenza l'incompiutezza dell'impresa da noi condotta in queste pagine: «Ripetersi senza tregua che tutto quello che racconto qui è falsato da quello che non racconto; queste note non circondano che una lacuna.»¹⁵

¹⁵ Marguerite Yourcenar, «Taccuini di appunti», in: *Memorie di Adriano*, op. cit., p. 284.

Our Story of Me

A Biographical Narrative Constructed
by Eric Demey and Yan Duyvendak

“When I consider my life, I am appalled to find it a shapeless mass,”¹ *Marguerite Yourcenar has the Emperor Hadrian say in her Memoirs of Hadrian. I am not Marguerite Yourcenar, unfortunately, and Yan Duyvendak is not an emperor, far from it; but he is something better, namely an artist – and, for me, a friend. We chose to evoke the shapeless mass of his life in a long conversation that we held in the month of May 2019 in Montreuil, in France. Our approach was then to give a shape to this shapeless mass, to construct a meaning out of the scattered narrative of his life, not to betray anything but to allow ourselves some small modifications, for example transforming some vicissitudes of fate into decisions, converting what didn’t yet exist into what had to happen, or weaving some retrospective links between events that perhaps, fundamentally, nothing connects at all. In other words, our project was to dress up the shapeless mass of his life, which is that of every life, in a narrative which organises it, and thus to arrive at a brief biography. Here it is.*

1975

I must be ten years old when my parents take me to the Dutch National Ballet to see *Romeo and Juliet*. I am a fan of the star dancers performing the roles of the couple there, and I love romantic ballets as well. After the first night of love

1 Marguerite Yourcenar, *Memoirs of Hadrian*. Translated by Grace Frick. London: Penguin, 2000, p. 31.

between the two lovers, dawn comes, the dawn that Romeo has to flee, at risk of death. Day breaks. The light changes progressively from midnight blue to pale pink. The two lovers separate. Romeo leaves by the balcony door, backstage. It's so poignant; their farewells are heart-breaking. Juliet walks backwards, towards the stage apron. All of a sudden, Juliet stumbles over a chair that ought not to be lingering there; she does not fall though, and manages to sit down, with a great clatter. Alexandra Radius, the dancer, sketches a dramatic gesture, in order to recover her composure. Then she gets up again, as if nothing had happened, still grieving, and resumes her walking backwards. The accident is tiny, insignificant – but it's the moment when the world of the real and that of fiction collide with each other. The noise of the chair, the romantic magic whose spell is broken. From there, I think, comes my interest in “dealing with the real”.

1971

In January, for my sixth birthday, my parents have given me an umbrella. But that year, quite exceptionally, it has not rained for months in Holland. I am most frustrated, so I take my umbrella with me to Italy, where we are heading for our Easter holidays. My parents take me to see *Giselle*, which is being performed in the Arena of Verona. I enter this majestic place, impressed by all the power of the past that it conveys. But before the performance begins, an enormous storm erupts. All the audience members make their exit, seeking shelter. As for me, I have brought along my umbrella; so my parents give their permission for me to stay. And I remain, all alone, at the top of the Arena. The flashes of lightning streak across the black sky, and the thunder booms. I am proud of defying the elements; at my feet, there's the Arena, empty. Then the storm moves away. The audience members, including my parents, return to their seats. The technicians sweep the slicks of water from the stage into the orchestra pit. I wonder if the musicians are going to be able to play, and if the performance is actually going to take place. And all of a sudden, the audience lights candles. *Giselle* begins. I am bathing in a mixture of reality and of beauty, of the magic of the performance and of the performance of the elements: reality which enters into fiction.

1968

I must now be two or three years old. I am too small to use scissors. We are at home, in Holland. And I am drawing shapes which my mother then has to cut up, in order to make some kind of articulated dolls. My mother tells me: "You are so gifted that you will become more famous than Picasso!" I have two brothers, who are fourteen and seventeen years older than me. Soon they will no longer be living at home. I am pampered. My mother, who is a nurse by training, is not working, and I become the epicentre of her projections. With these words, the pressure to which she subjects me becomes terrible.

When she dies, I am twenty-eight years old. And at that time I realise that, in effect, I have no other motivation for creating art than this ambition: becoming more famous than Picasso. Why has this statement remained with me? How did I become captured by it? Why did I make it my own? I don't know. But now that my mother is no longer alive, I have to face up to the emptiness and to construct the meaning of my work from out of myself, for myself.

1980

I am fifteen years old when we arrive in Switzerland, in Valais. My father, the former manager of a multinational zinc company, takes early retirement following a heart attack. His doctor has forbidden him mountains; he therefore chooses Switzerland. The tenacity in my family is really something. I subsequently enter a school of Fine Arts. Together with a girlfriend I am looking for classes in ballroom dancing. The teacher, who is happy to see a boy coming to her classes, which were otherwise exclusively female, assigns me to classes in classical dance, contemporary jazz, and tap dance. For her revue with sequins, she has me create the set, and the costumes; I sing and I play. I derive immense pleasure from this. And I thus receive a double training: Fine Arts during the day, and dance in the evening. After taking my diploma, I opt for dance. However, at one audition I am told that I am too tall and already too old. Alain Platel and his bodies that differ from the norm have not made their appearance there yet. So I abandon dance and I devote myself to visual art.

1995

It's not going too badly for me. I am doing two or three exhibitions per year. The only thing is, I'm bored. I come across lots of people at the opening of these exhibitions, admittedly, but only three or four per day at the gallery; and then there are these objects coming between them and me. I think again of the pleasure during the period when the revue was created, so I decide to take up popular songs again. At the Cité des Arts in Paris, I make videos in which I perform well-known songs on the figure of the artist: a kind of recital. But the result does not convince me. I nevertheless send in this video for a competition; and the Fondation Cartier invites me to present this show live in the course of a *Travelling Soirée*. The recital is a success, a big success, and I experience pleasure in doing it. I therefore ask myself why I should remain in the world of visual art. This is how *Keep It Fun for Yourself*² is born – my first performance. Welcome to live art!

The Whole Time

In *Keep It Fun for Yourself* I make cover versions of, among other songs, *The Businessman's Blues*, a hit from the musical comedy *Starmania*, created by Michel Berger and Luc Plamondon in 1978, with its famous refrain, "I wanted to be an artist." However, I am not really sure that I want to be an artist. What are the reasons that push me in that direction? The fact that I have chosen the figure of the artist for this show is certainly not an accident. The question of the meaning of this work torments me incessantly – now that my rivalry with Picasso is no more.

1996

I've had enough of working all on my own, of having to construct a network and a career. I am looking for an escape route, towards other activities which would be less cut off from the world. So I open up a restaurant in a squat: there is a single menu for 10 Swiss Francs, with two starters and one main course. The guests are requested to give us their favourite recipes. Geneva, the international city, thus offers us Thai, Indian and Spanish specialities; we cook a bit of

2 Premiere: LOW BET, Geneva (CH), 5 August 1995.

everything, and it tastes very good. Anyone who's anyone in the Genevan art world shows up. Starting from 35 meals per evening, we very quickly find ourselves serving up to 75, with a queue in front of the building. It's no doubt the only place where you can meet the various alternative milieus as well as dancers – and food critics or visual art critics too, including the most arrogant of them. Very soon we become 25 people gathered together to work there (with salaries completely off the books). I love this collective labour passionately; I love creating little miracles with whatever is to hand. It's a collaborative project which benefits from the know-how and the special characteristics of all concerned in order to allow a little utopia to function. One day the squat is destroyed and I resume my artistic work. I miss this kind of creation, but I retain the flavour of working collectively.

2000–2003

I'm fed up once again and I start to do a course in Shiatsu. I want to be able to touch. The training lasts for three years. I carry on with it up to the moment of taking my diploma. Ultimately I will not make it my profession; but Shiatsu teaches me empathy, the capacity to put myself in the place of another, to listen to her or him. I didn't have a lot of empathy. A masseuse friend of mine tells me: "Yan, you have only a face and a back. You don't have a middle or a side. You are letting yourself be eaten up by your ego." It's true that I am much too fixated on my arse, and on appearances, and am obsessed by image – both my own and that of the media.

1998–2005

From 1998 onwards, I commence a series of works on our relation to the media, to images, and on the way in which they transform us. There are performances into which I introduce TV, video games, feature films; I play with pop culture, I make karaoke videos, I transform myself into a character in a first-person shooter game³, and I remake *The Matrix*⁴ on stage.

3 Here we refer to *You're Dead!*. Premiere: 10th Congress for Performance Art, Seoul (KR), 30 April 2003. Last performance: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20 October 2015.

4 The title of this performance is *My Name is Neo (for fifteen minutes)*. Premiere: Centre d'art Pasquart, Biel/Bienne (CH), 20 January 2001. Last

From 1995

I start to collaborate with various people, and notably with Nicole Borgeat, who joins me as an exterior eye and then as a co-author in my work beginning with *Side Effects*⁵. She comes from the world of cinema and teaches me how we can think and work around emotion and the role of the audience; she also teaches me to stay alert to dramaturgy, and to listening. She teaches me to consider each experimentation, in the creative phase, as a new blank page.

Nataly Sugnaux Hernandez begins as an assistant in the administration in 2003. Little by little she transforms our flimsy boat into an ocean liner which ultimately administers a project with a million Euro budget (*Sound of Music*⁶). Then she co-signs a show which diverts money away from art to social purposes and which she conceives so that it may run at a loss (*ACTIONS*⁷). It's she who develops my sense of political engagement. Without Nataly, I don't know what would have become of my artistic work.

2001, 2008, 2011, 2016

The events of 11 September 2001, and then of the Arab Spring, give rise to *Made in Paradise*⁸ and then to *Still in Paradise*⁹.

After Huntington's pernicious book, *The Clash of Civilizations*¹⁰, and in the wake of 9/11, I find myself, from 2015 onwards, faced by a no less pernicious obsession in the media with "the wave of migrants". In 2016, my friend Francesca Coronna, on returning from having worked in the refugee camps at Calais, bursts into tears as soon as she attempts to speak to me about her experience. In the end

performance: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 21 April 2015.

5 Premiere: La Bâtie - Festival de Genève, Geneva (CH), 1 September 2005.

Last performance: Festival Hybrides2, Montpellier (FR), 28 and 29 March 2011.

6 Premiere: Théâtre Forum Meyrin, in partnership with La Bâtie - Festival de Genève, Geneva (CH), 29 August 2015. Last performance: La Filature Mulhouse (FR), 24 September 2016.

7 Co-signed with Nicolas Cilins and Nataly Sugnaux Hernandez. Premiere: far festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 August 2016.

8 Co-signed with Nicole Borgeat and Omar Ghayatt. Premiere: 21 June 2008, Kunststuf Zürich (CH). Last performance: Abbey of Bellelay (CH), 16 August 2014.

9 Co-signed with Omar Ghayatt. Premiere: Théâtre Forum Meyrin (CH), 13-15 October 2016.

10 Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996.

she simply tells me: “Just go there, if we don’t go there these people are going to die.” So I too take the decision to get involved, and I leave for the famous “Jungle”, sick with fear. Over there a shock awaits me. It’s one of the most powerful experiences of my life. I find myself plunged into the heart of humanity; it’s a microcosm of infinite richness, with people from all backgrounds, geographic and social. Over there, for seven days, I sort, I cook, I distribute, I repair, I construct, and I even measure the jungle whose dimensions we are attempting to determine. I see a society being born there, with some sketches of cohabitation, some fragile businesses being set up, some restaurants with a very diverse clientele, and some fascinating exchanges taking place with incredible people; and all of that in the most complete state of illegality and the greatest precariousness. I live through a radical, overwhelming experience. When I return, I tell myself that I cannot carry on working as before. The question of how my work and the real are to be articulated arises more strongly than ever. So together with Nataly Sugnaux Hernandez and Nicolas Cilins we create *ACTIONS*. A year after *Sound of Music* – a musical comedy with twelve dancers from Broadway, a shiny and glittery machine which serves to assuage (my) grief about the coming ecological catastrophe – we now imagine a seemingly simple form that gathers together some community volunteers, some refugees and some politicians for a documentary theatre, sustained by those involved in this field, with whom we look for and often find concrete solutions.

From 2005

The tipping point is *Side Effects*. I pass from the study of the models of behaviour that the media propose for us, or impose on us, to the study of the bodies and institutions that govern us (often via the media). There is *Please, Continue (Hamlet)*¹¹, which continues to travel through the criminal courts of the entire world and which teaches me how justice tries to be just in the world’s different legal systems. There is *SOS (Save Our Souls)*¹², with its managerial Newspeak, in which we explore capitalism and its counterpart, failure.

11 Co-signed with Roger Bernat. Premiere: GRÜ Genève (CH), 8 November 2011.

12 Co-signed with Nicole Borgeat. Premiere: Carré-Colonnes, Bordeaux (FR), 3 September 2010.

2014

Another escape route, this time in the direction of Greenpeace: I want to become active in the ecological association. But when I tell them my profession, they laugh and encourage me to recycle my rubbish at home instead. That is when I decide to create *Sound of Music*, to reconnect with my first love, musical comedy, with my singing performances, and with the *Romeo and Juliet* of my childhood – all the while providing an offbeat perspective on this world which is hastening towards ecological catastrophe.

2019

There is *invisible*¹³ (co-signed with Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damnjanovič, Rémi Dufay, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanovič, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguët, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan), in which we invite people to experiment with subtle disruptive interventions in public space. It's civil disobedience, in homeopathic doses – to get out of performance venues and to chafe against the real, and to create a project with 31 authors. It's so great.

2018

*SOLUTIONS*¹⁴ is a work that we create in order to explore a different path in the world's course. It's performed by local artists, by local scientists, and by participants from all countries who take part only locally, in each place where the performance is given – in order to avoid carbon-intensive journeys, and in order for the project itself to become a kind of solution.

13 Premiere: Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16 August 2019.

14 Co-signed with Martin Schick. Premiere: AUAWIRLEBEN Theaterfestival, Bern (CH), 17 May 2018.

2020 and the Time to Come

I try more and more to decentre myself, to let myself become dispossessed, and to create *dispositifs* that will be as open as possible to others. I have the feeling that my work is seeking to be inscribed more and more in a reality that it attempts, humbly, to accompany in the course of its transformations, the aim being to help us see the shape in the shapeless mass, even if that can seem a hopeless task. It's simply that, in my eyes, the world is going so fast, towards such a strong paradigm change, that I cannot carry on thinking of art, or its economy, or the constant journeys that it demands, or the ways of production that it implies, in the same way. What I wish for above all is to attempt to work together, to think together, to create some forms of resistance, some propositions in which reality opens up the field to fiction and vice versa. For this it's thus necessary to examine carefully the places of fiction, to explain how we operate and what the operations are that we use; how we make fiction, or not, and how we construct a narrative together.

*It is I who will have the final word. Although of course I am not Marguerite Yourcenar, I am nevertheless the author of the frame of this text. For his part, Yan merely had to tell the story of his life! In a more serious vein, we spontaneously agreed on the idea of constructing this narrative together. Both of us tend to distrust, I think, the concept of an author in which authority resides. Let us therefore leave authority to Marguerite Yourcenar, who outlined in advance the unfinished nature of the enterprise that we have conducted here: "Keep in mind that everything recounted here is thrown out of perspective by what is left unsaid: these notes serve only to mark the lacunae."*¹⁵

15 Marguerite Yourcenar, "Reflections on the Composition of *Memoirs of Hadrian*." In *Memoirs of Hadrian*, *op. cit.*, p.272.

Carena Schlewitt

Kippfiguren im Dialog mit dem Publikum

Résumé
Riassunto
Abstract

87-93

You're Dead!, 2003
Migros Museum, Zürich (CH), 2005



Résumé

Carena Schlewitt évoque son travail avec Yan Duyvendak, d'abord au théâtre et centre culturel Kaserne de Bâle qu'elle a dirigé de 2008 à 2018, puis au Centre européen des arts HELLERAU, à Dresde, dont elle est l'actuelle intendante. Yan Duyvendak choisit un sujet, examine le matériel et développe sur cette base la forme qui lui apparaît adéquate. Il a une façon particulière de définir l'espace de l'art et de la scène comme des « lieux de négociation » pour des thèmes sociétaux, et de s'y adresser aussi bien aux habitués de l'art qu'à un large public – via des rencontres intimes avec les spectateur·trice·s ou par des projets de grande ampleur. L'ambivalence avec laquelle ses œuvres interpellent le public en est le dénominateur commun. Yan Duyvendak ne cherche pas à expliquer. Il ne vise pas non plus la provocation ou le cynisme, mais une confrontation forte, qu'il réalise en modifiant les schémas habituels de la réception de l'art.

Riassunto

Carena Schlewitt parla della sua collaborazione con Yan Duyvendak, dapprima alla Kaserne di Basilea, che ha diretto dal 2008 al 2018, e poi presso il Centro europeo per le arti HELLERAU di Dresda, di cui tiene le redini da circa un anno. Yan Duyvendak sceglie un soggetto, esamina il materiale e sviluppa su questa base la forma che gli sembra più appropriata. Ha un modo particolare di definire lo spazio scenico e dell'arte come «luoghi di negoziazione» di tematiche sociali, e di rivolgersi sia agli appassionati che a un vasto pubblico – attraverso incontri intimi con le spettatrici e gli spettatori o tramite progetti di ampia portata. Il denominatore comune è l'ambivalenza con cui le sue opere si rivolgono al pubblico. Yan Duyvendak non intende erudire. Non mira neppure alla provocazione o al cinismo, ma vuole stimolare un forte confronto, modificando i consueti schemi di ricezione dell'arte.

Abstract

The author talks of her collaboration with Yan Duyvendak which began during her tenure as director of Kaserne Basel from 2008 to 2018, and which has continued under her artistic direction at HELLERAU – European Centre for the Arts in Dresden. For his work, Duyvendak selects a subject, explores the material and then develops the most suitable form accordingly. In his own special definition, the artistic and stage space is a place where social issues can be negotiated, and it is from here that he reaches out to “art aficionados” and also to a broader public – with productions that range from intimate encounters with a smaller audience to large-scale projects. The link running through all his works is the ambivalence with which they address their audiences. Duyvendak isn't out to enlighten, nor does he intend to provoke or be cynical. Rather, he is looking for stark confrontation that he achieves by shifting our familiar patterns of reception.

Kippfiguren im Dialog mit dem Publikum

2008 habe ich, aus dem Umfeld der deutschen und internationalen freien Theaterszene des Hebbel am Ufer Berlin kommend, die Leitung der Kaserne Basel, Zentrum für Performing Arts und Musik, übernommen. Ein wesentlicher Aspekt der künstlerischen Programmarbeit bestand von Beginn an in der Suche nach Arbeiten von Künstler*innen, welche im weitesten Sinne performative Bühnenformen schaffen, die verbunden sind mit einer Definition des Bühnenraums als «Verhandlungsort» gesellschaftlicher Fragen und bestückt mit Themen unserer Zeit. Wesentlich war für uns die Entwicklung eines Spektrums von ästhetischen Formen im Programm, mit denen wir ein breites Publikum erreichen konnten. Tobias Brenk, Programm- dramaturg, und ich waren insbesondere in den ersten Jahren unserer Zeit an der Kaserne Basel daran interessiert, eigene Ausprägungen von Live Art, popkulturellen oder dokumentarischen Formen oder Einflüssen des digitalen Wandels aus den unterschiedlichen Landesteilen der Schweiz kennenzulernen, teilweise auch in Abgrenzung zur bzw. in der Auseinandersetzung mit der Performancekunst im Feld der Bildenden Kunst. In diesem Kontext gründeten wir für die ersten drei Jahre das Festivalformat ZAP – Performance- marathon. Später folgten weitere Schwerpunkte, etwa in der Frage nach der Wirksamkeit von den Performing Arts ausserhalb des Theaterraumes im Stadtraum. Uns ging es immer um die Frage, was Theater in unserer hochkomplexen Gegenwart ausdrücken kann.

Vom ersten Moment an, da ich Yan Duyvendak performativ erlebt und dann kennengelernt habe, hat mich beeindruckt, wie tief er sich in sein Material, in den jeweiligen Stoff, eingräbt und dieses bis in den letzten Winkel akribisch erforscht. Duyvendak setzt nicht auf serielle Erfolgsmuster. Er wählt ein Thema, prüft das Material und entwickelt daraus die geeignete Form. Wenn die Form nicht mitziehen kann oder sich das Material als zu schwach erweist, kann er ein Projekt auch wieder fallenlassen oder den Kompass in eine andere Richtung drehen. Diese Qualität zeichnet alle Arbeiten eines Künstlers aus, der in der Bildenden Kunst ebenso zuhause ist wie in der Choreografie, der künstlerischen Lehre und in verschiedenen Formen der Performing Arts. Dennoch würde ich nicht den Begriff des «Multikünstlers» verwenden, da er mir im Verhältnis zu den Genres, die Duyvendak beherrscht, zu unbestimmt ist.

Ich habe den Performer Yan Duyvendak zunächst in *You're Dead!*¹ im Rahmen einer Veranstaltung, die im Juni 2009 im Basler [plug.in]² stattfand, erlebt. Duyvendak hat als Avatar eines Egoshooter-Computerspiels das Publikum mit auf seinen Trip am Rheinufer und zurück ins [plug.in] genommen – wie ein Seiltänzer balancierend zwischen der Illusion seiner «Spielwelt» und einem potentiellen Übergriff auf das Publikum. Die schwebende Gewaltsuggestion vermittelte sich nicht so sehr über Gewehrtrappe und Uniform als vielmehr über das kantige, ausschreitende, zum Teil unberechenbare Bewegungsvokabular, die erschreckende Präzision, die jederzeit in eine tatsächliche Gewalttat münden könnte. Zurück im vermeintlich geschützten Kunstraum wirkte das Publikum auf mich verunsichert und erleichtert zugleich.

In der Kaserne Basel haben wir die Arbeiten *Side Effects*³; *Made in Paradise*⁴ und *Still in Paradise*⁵; *Please, Continue*

1 Uraufführung: 10th Congress for Performance Art, Seoul (KR), 30. April 2003. Dernière: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20. Oktober 2015.

2 Forum für neue Medien sowie Raum für zeitgenössische Kunst und der Auseinandersetzung mit Medienkulturen. Seit 2011 Haus der elektronischen Künste Basel.

3 Uraufführung: La Bâtie – Festival de Genève, Genf (CH), 1. September 2005. Dernière: Festival Hybrides2, Montpellier (FR), 28–29 März 2011.

4 Koautor*innen: Nicole Borgeat und Omar Ghayatt. Uraufführung: 21. Juni 2008, Kunsthof Zürich (CH). Dernière: Abteikirche von Bellelay (CH), 16. August 2014.

5 Koautor: Omar Ghayatt. Uraufführung: Théâtre Forum Meyrin (CH), 13. Oktober 2016.

(*Hamlet*)⁶ und *Sound of Music*⁷ präsentiert. Yan Duyvendak definiert in besonderer Weise den Kunst- und Bühnenraum als «Verhandlungsort» gesellschaftlicher Themen, in dem er sowohl «Kunst-Aficionados» als auch ein breiteres Publikum ansprechen kann – von der intimen Begegnung mit den Zuschauer*innen bis hin zu grossformatigen Projekten.

Made in Paradise

2008 entstand die Performance *Made in Paradise*. Zu diesem Zeitpunkt war die Diskussion über den Islam, die Rolle der Muslim*innen in den westlichen Gesellschaften noch nicht so hitzig wie heute. Aber sie hatte bereits an Fahrt aufgenommen. 2007 gab es die «Minarett-Initiative» der Schweizerischen Volkspartei (SVP), die in der Bevölkerung breit diskutiert wurde und 2009 zur Abstimmung kam. Yan Duyvendak erhielt ein Arbeitsstipendium von Pro Helvetia, um in Kairo über Islamismus und Terrorismus zu forschen. Er hat das übergeordnete Thema verlassen, im wahrsten Sinne des Wortes neu buchstabiert und zusammen mit einem Künstler aus Kairo – Omar Ghayatt – ein sehr persönliches Stück über die jeweils andere Perspektive und die Klischees über den Islam, die islamische Gesellschaft und den Westen, die westliche Gesellschaft entwickelt. Das Eingeständnis der eigenen Unwissenheit, der Annäherung, des Spiels mit den Klischees und der abrupte Wechsel in knallharte Konfrontation überträgt sich jeden Abend neu auf das Publikum. Dabei wird niemand vorgeführt – die beiden Koautoren und Performer stellen eine Atmosphäre des Vertrauens her, und durch die Einführung der Spielregeln zu Beginn wird deutlich gemacht, dass wir uns im Theater befinden. Dass die Situation kippen kann, wird offen angesprochen, und in diesem Sinne arbeitet Duyvendak mit seinem Kollegen an einer ungesicherten Grenze im Austausch mit dem Publikum. Das häufig angewendete Theaterprädikat «gut» oder «schlecht» ist hier fehl am Platz – Zuschauer*innen haben nach jeder Vorstellung⁸ lange weiter diskutiert, das Stück tauchte auch später immer wieder im Diskursfeld bei

6 Koautor: Roger Bernat. Uraufführung: GRÜ, Genf (CH), 8. November 2011.

7 Uraufführung: Théâtre Forum Meyrin, im Rahmen des La Bâtie – Festival de Genève, Genf (CH), 29. August 2015. Dernière: La Filature Mulhouse (FR), 24. September 2016.

8 Es fanden zwei Vorstellungen am 9. und 10. April 2010 in der Reithalle der Kaserne Basel statt.

ähnlich gelagerten thematischen Theaterabenden auf – das flüchtige Theater hat hier eine starke Erinnerungsmarke gesetzt. Und auch Duyvendak und Ghayatt sind dem Thema treu geblieben und haben 2016 eine neue Fassung – *Still in Paradise* – erarbeitet, die 2018 im Rahmen des Kulturaustauschprogramms *CROSSROADS*⁹ in der Kaserne Basel gezeigt wurde.

Please, Continue (Hamlet)

Ich erinnere mich daran, wie Yan Duyvendak uns seine ersten Ideen zu diesem Projekt vorstellte. Der Mord Hamlets an Polonius sollte von echten Jurist*innen verhandelt werden. Nun ist diese Sequenz in Shakespeares Stück eher in der dynamischen Spirale Hamlets zwischen Reflexion und Aktion von Bedeutung. Und obwohl die Koautoren Yan Duyvendak und Roger Bernat die Handlung mit einem echten Mordfall unterlegt haben, bezieht der Abend seine gesellschaftliche Relevanz nicht aus der Untersuchung der Mordumstände, des sozialen Umfelds, einer Ursache-Wirkungskette. Die soziale Dimension als konkrete Verankerung von Figuren in der Gesellschaft, die häufig in dokumentarischen Stücken eine grosse Rolle spielt, steht hier nicht im Zentrum. Aber bei diesem Theaterabend kommt sie zur «Hintertür» wieder hinein. Gerade durch die Auswahl dieser Sequenz aus einem der seit Jahrhunderten bekanntesten Theaterstücke der Welt gewinnt Duyvendak die Freiheit, das Publikum auf eine Reise in eines der wohl wichtigsten Entscheidungssysteme unserer Gesellschaft – das Rechtssystem – mitzunehmen. Damit das gelingt, stattet er ein komplettes Gerichtsverfahren mit allen notwendig anwesenden Berufen aus: Richter*innen, Staatsanwält*innen, Strafverteidiger*innen, psychiatrischen Gutachter*innen. Diese erhalten eine gut präparierte Gerichtsakte und müssen sich professionell auf die Verhandlung vorbereiten – in der ambivalenten Haltung, an einer seriösen Gerichtsverhandlung teilzunehmen und zugleich Mitspieler*in eines Theaterabends zu sein. Duyvendak fügt noch eine weitere Komponente

⁹ Von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) mit der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia organisiert, vereinte *CROSSROADS* Kulturschaffende aus der Schweiz, Indien, dem arabischen Raum und dem Südlichen Afrika und bot vom 8. bis 10. Februar 2018 ein multidisziplinäres Kulturprogramm (vgl: <https://prohelvetia.ch/de/dossier/crossroads/>; letzter Zugriff am 21. August 2019).

hinzu: Jeden Abend wird ein Geschworenengericht aus Zuschauer*innen installiert, täuschend echt, auch in Basel, wo es diese Institution in der Realität nicht mehr gibt. Jeder Abend ist neu besetzt, was zur Folge hat, dass auch die Schauspieler*innen – Hamlet, Gertrude und Ophelia – Abend für Abend abweichend spielen. Die Kaserne Basel hatte nie davor und nie wieder danach so viele Jurist*innen der unterschiedlichsten Professionen im Publikum.¹⁰ Das fiel sogar unserem Stammpublikum auf. Nach der jeweils ca. drei Stunden dauernden Performance fanden sich viele in gemischten Gruppen an der Bar zusammen und diskutierten heftig über die gesprochenen Urteile. *Please, Continue (Hamlet)* war Stadtgespräch, auch bei Jurist*innen, die weder teilgenommen noch zugeschaut hatten. War diese Performance ein Angriff auf das Rechtssystem, auf die Seriosität von Gerichtssprüchen? Duyvendak hat mit diesem Stück sehr differenziert darauf hingewiesen, dass wir zwar in einem Rechtssystem mit Gesetzen leben, dass Rechtsfälle untersucht und in der Regel von allen Seiten beleuchtet werden, aber er hat auch deutlich gemacht, dass unterschiedliche, sehr persönlich gefärbte Perspektiven möglich sind, die unterschiedliche Auswirkungen auf den Einzelnen und die Gesellschaft haben können. Aktuelle Entwicklungen beispielsweise im Rechtssystem von Polen oder auch die Diskussion um die Ernennung der Obersten Richter*innen des Prime Courts in den USA seit Donald Trumps Machtantritt zeigen, welche wichtige Rolle die personelle Besetzung von Justizämtern spielt. Im April 2019 wurde *Please, Continue (Hamlet)* in Chicago gezeigt, und im August 2019 fanden vier Aufführungen in Hongkong statt – während draussen auf der Strasse heftige Anti-Regierungsproteste wüteten.

Szenenwechsel: *Sound of Music*

Yan Duyvendak plant 2015 ein richtiges Musical – mit Gesang, Tanz und Pomp. Er nimmt die Form ernst, bezieht sich auf die ablenkende und unterhaltende Wirkung in Zeiten von Weltwirtschaftskrisen und programmiert eine neue «Musical-DNA». Er lässt die Krisen unserer Zeit nicht draussen, er holt sie allesamt mit ihren Fakten und Geschichten rein: Klimakatastrophe, Überbevölkerung,

¹⁰ Die Vorstellungen fanden vom 20. bis 22. Januar 2015 in der Reithalle der Kaserne Basel statt.

Kriege, Flüchtlingsströme, Selbstmordraten. Diese Texte, gesungen in besten Musicalrhythmen und -Tonlagen, schneiden ins Ohr. Sie werden begleitet von den formschönen Bewegungen des *Corps de ballet*, jungen Menschen, dynamisch, lebensfroh, modisch gekleidet. Im letzten Drittel fallen drei riesige golden glitzernde Vorhänge aus dem Material von Rettungsfolien für in Seenot geratene Menschen. Duyvendak öffnet die Schere zwischen sinnlichen Wahrnehmungsreizen und der immer dichteren Dosis an Elendsinformationen über den Zustand der Menschheit im 21. Jahrhundert bis zum Äussersten. Die Reaktion des Publikums ist gespalten – von Begeisterung über Irritation bis hin zur völligen Ablehnung. Das Ziel ist erreicht. Auch bei diesem Projekt gibt es die Linie der Ambivalenz, die deutlich auf das Gegenüber, auf das Publikum ausgerichtet ist. Aufklärung ist nicht Duyvendaks Ziel. Er geht davon aus, dass die Menschen wissen, was los ist. Auch Provokation und Zynismus sind nicht seine Absicht, aber eine deutliche Konfrontation, die der Regisseur über die Verschiebung von gewohnten Rezeptionsmustern erreicht. Man kann ein Musical auch in dieser grellen, auftrumpfenden Form inszenieren, mit Inhalten, die im zeitgenössischen Theater vielleicht eher in ein Dokumentarstück passen, weil sie dort ästhetisch anders aufbereitet werden und vielleicht näher an der Realität ihr Publikum erreichen können. *Sound of Music* war in diesem Sinne eine gelungene Herausforderung für das Publikum der Eröffnung des Theaterfestivals Basel 2016 in der Reithalle der Kaserne Basel.

Mit diesen Erfahrungen der Zusammenarbeit wird Yan Duyvendak nun in HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, das ich seit der Spielzeit 2018/2019 leite, zwei weitere Projekte – *ACTIONS*¹¹ und *Virus*¹² – realisieren, und ich bin sehr auf den Dialog mit dem hiesigen Publikum gespannt. Die Themenfelder bieten erneut Fragen, Reibungsflächen, Angebote. Dresden ist bekannt für die montäglichen Pegida-Demonstrationen einer Gruppe von Menschen, die gegen Geflüchtete und Fremde auf die Strasse gehen und sich rassistisch und fremdenfeindlich äussern. In *ACTIONS* geht es um die Frage, worin ein

11 Koautor*innen: Nicolas Cilins und Nataly Sugnaux Hernandez.

Uraufführung: far festival des arts vivants, Nyon (CH), 19. August 2016.

12 Uraufführung: Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lausanne (CH), 11. Oktober 2019.

gesellschaftlich möglicher Aktionsradius für praktische Lösungen bei drängenden Problemen im Umgang mit Geflüchteten und Migrant*innen bestehen könnte. HELLERAU wird im November 2019 *ACTIONS* mit dem Fokus auf Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens und der Schaffung von Arbeitsmöglichkeiten durchführen. Das Interesse bei den Beteiligten der verschiedenen Gruppen aus der Zivilgesellschaft ist bereits im Vorfeld sehr gross.

Das für die weitere Zukunft geplante Projekt *Virus* bearbeitet wiederum ein neues Feld – es geht um die Welt der Spiele, um Simulation und um das existentielle Thema von Epidemien. In welcher Form das Publikum hier einbezogen und herausgefordert wird, ist noch offen. Klar ist, dass Yan Duyvendak auch bei seinem neuen Projekt das Publikum künstlerisch mitdenken lassen wird.

Claire Bishop
Yan Duyvendak

“Everything is Fucked Up”

Conversation
96

« C’est mal barré »

Entretien
108

«Alles ist beschissen»

Gespräch
123

«È tutto un gran casino»

Dialogo
137

ACTIONS, 2016
La Bâtie – Festival de Genève, Bernex (CH), 2017



“Everything is Fucked Up”

Claire Bishop in Conversation with Yan Duyvendak

I met Yan Duyvendak for the first time on 30 April 2019, in New York, when we had the chance to sit down and discuss his work. I still hadn't seen any of his pieces first hand, but I was curious to hear his take on some of his works after researching them online. As with all participatory performances, it's often difficult to understand the structure, and one is reliant upon good reviews – in the sense of clear and well-written – in order to make sense of the piece. The discussion that follows focuses on the work *ACTIONS*¹, with a couple of digressions into my own research interests (at Yan's request).

Claire Bishop: I would like to ask your opinion about participation in art. As you know, I've been very critical of it in the past, especially the tendency to present it as inherently political – a naïve formalism in which a horizontal structure is thought to somehow be equal to (or inspire) democratic politics. I've also sought to dismantle the binary of “active” and “passive” spectatorship that underlies all of 20th-century participatory art. Any discussion of “activated spectatorship” ends up in a vicious circle where active and passive collapse into each other. This binary also tends to

1 Co-signed with Nicolas Cilins and Nataly Sugnaux Hernandez. Premiere: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 August 2016.

privilege doing over thinking, the external over the internal, the physical over the mental – and ends up reinforcing a host of assumptions about class and our capacity to respond to art. Presumably you were aware of such criticisms when you began working on participation in 2005?

Yan Duyvendak: I was not at that point. My works were evolving into more complex *dispositifs* or machineries. I wanted to revisit the relations between politics, spectators, and the performance space. Participation was one of the tools I used. Only after starting to work with participation did I discover your texts. Until then I was, like many others, aware of Jacques Rancière’s work about the politics of spectatorship and his idea that the spectator does not need to be activated in order to be emancipated.²

CB: Even so, you do make participatory works. Why do you still feel the need to “activate” spectatorship?

YD: It is not about “activating” spectatorship: it is about me stepping back. By withdrawing from a visible, heroic artist’s position, I enable a specific situation to take place. *Please, Continue (Hamlet)*³, a mock trial performed by local legal professionals, came about at a time when public discourse was concerned with the suppression of citizen jurors in the Swiss judiciary. As the project started touring, I became part of the public, witnessing the trials unfold in different legal systems around the world. I discovered that when spectators are involved and become jurors themselves, they actually engage with the justice system rather than with the artistic qualities of the project. In this sense, I did not choose to activate or not to activate spectatorship: I just created the conditions for a discussion.

Participation became a significant element at the conjunction of political urgency and a particular subject. I like your argument that there is no single form of participatory art, and no single form of political development. Every specific work has a specific relationship with a specific

2 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008. [English edition: *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London: Verso, 2009].

3 Co-signed with Roger Bernat. Premiere: GRÜ, Geneva (CH), 8 November 2011.

audience, and therefore a specific outcome. As an artist, I was always looking to make my body of work more coherent, yet what is more powerful is when each individual work becomes coherent in itself.

CB: I'm not sure I had thought of this argument being interpreted by an artist about multiple different works. I was thinking about how participation functions in different historical moments.

But this makes me want to find out more about the specific locations and venues of your pieces. You began working in the 1990's as a visual artist, and you have performed in museums, later in theaters. Are you fairly passive when it comes to choosing the location – in other words, is the location determined by the commission – or are you more proactive, steered by the belief that a work needs to be shown in a particular kind of space?

YD: It depends on the nature of the piece. Early works like *Keep it Fun for Yourself*⁴, in which I sing popular art-related songs a cappella, were first conceived for visual art exhibitions and work best in a museum hallway. *Please, Continue (Hamlet)* is a trial, therefore it works both in a courtroom and in a theatre. *ACTIONS* is a forum, taking place anywhere connected to the political life of the city: a marketplace, a city hall, or a community center.

CB: And how do you find your audiences for *ACTIONS*? Presumably the works are ticketed?

YD: Ticketing is not only about theaters and institutions providing an audience: it is part of the *dispositif*. Ticketing brings in an economic element that runs throughout the piece: we announce that it helps pay for the work of the refugees in the project, even if this is mostly illegal. Each component serves the purpose of the forum: ticketing, identifiable scenography, the graphic layout on bright yellow paper, and strong dramaturgy, underscored by significant hand claps.

CB: And just to be clear: *ACTIONS* is a piece in which you interview people, excerpts of which are

4 Premiere: LOW BET, Geneva (CH), 5 August 1995.

then rearranged by you and performed by interviewees in front of an audience?

YD: Yes, the interviewees are the “actors”. *ACTIONS* focuses on the local context of refugee reception, of each city where it’s performed. It comprises a panel of four refugees, two NGO volunteers, and two representatives from the local authorities working in the field. These participants are interviewed before the performance, sit among their fellow citizens to restate parts of their accounts during the performance, providing an overview of a situation that is often complex and contradictory.

For example, a local authority figure might say, “Our language courses are wonderful, many refugees attend them, and they’re very successful.” Immediately after that, you might hear a refugee saying, “Indeed the attendance is big but so is the turnover; there are fifty of us and we all speak different languages. The teacher doesn’t speak any of these. I’ve been here for a year and I keep learning the same thing over and over again because the teacher keeps starting from scratch.” So there’s a confrontation.

CB: Does the tension between the performers ever explode out of the script?

YD: It doesn’t, because the participants agree beforehand on the dramaturgical sequence. One of the purposes is to allow points of contention to be voiced and heard publicly. We are now developing a version for the International Committee of the Red Cross, which they will use to improve discussion and commitment in situations of conflict.

We also ask the participants (including the authorities) to list their needs and capacities to act; by doing so we acknowledge them, regardless of their position. We distribute these lists, with a registration form, to the audience at the end of the performance – once they have understood that the situation is pretty much fucked up.

CB: Do you think that this is the dominant feeling of the audience at the end of *ACTIONS* – that everything *is* fucked up?

YD: Covering such a topic in one hour or so inevitably makes the audience address a range of contradictory feelings: the situation is desperate and citizen action cannot replace state action nor would it ever be sufficient. *ACTIONS* operates outside of the cultural and social spaces allocated by governments. This is where it resists the outsourcing of social work imposed by the state: we often act, in part, illegally. During one performance, a local politician volunteered to smuggle some Afghani teenagers across the border between France and Spain.

ACTIONS came out of my work as a volunteer in the refugee camps of Calais. I went there only for seven days, as a private citizen. I cooked, sorted out clothes and sleeping bags, helped build things, distributed clothes in Dunkirk, had parties in the “Jungle” of Calais... I was ashamed to be there only for seven days. But some people worked just for one day, and even that was helpful.

I cried every day at the excruciating limitations and cruelties. In the process, I became less naïve and a better volunteer, knowing that what I was doing was in part illegal, in part useless.

I learned two things from that experience. First, that doing a little is already something. Second, that the less naïve you are the better you work.

CB: I think this anecdote casts a different light on what you said earlier – that the audience realizes that the situation is fucked up. Your experience in Calais is not devoid of hope.

YD: It is less about hope than about agency. When one understands that the situation is fucked up, one has the choice between taking action or not. Pessimism does not equal paralysis.

CB: So how do you call this kind of performance – political theatre or social practice?

YD: As stated in the piece, “*ACTIONS* uses the tools of documentary theater, that is: field research, testimonies, dramaturgy, rehearsals, scenography and the evening program” to create a situation akin to social work. Traditional political theater creates a representation of a situation that calls for actions. In our work, the model is reversed: the cumulative

urgency of the actions or inactions leads to a representation of the refugees' situation; it recasts the picture as inherently incomplete. It does not provide ready-to-go solutions, since the solutions depend on our collective agency as citizens and political subjects.

CB: Your description of *ACTIONS* reminds me of the phrase “social acupuncture”. Do you see your work as therapeutic?

YD: *ACTIONS* is sometimes more of a hammer than an acupuncture needle. We hope to create a space that challenges our social, political, conceptual and formal norms. It is therapeutic in the sense that it *attends to* rather than *relieves*.

CB: Why is it called *ACTIONS*?

YD: We only address actions. Actions that are being done or not, hoped for or feared, forbidden or possible. We keep it very... ground-level.

CB: Is your rationale for editing the script informed by the goal to avoid polarizing party politics?

YD: Exactly. It is not so much about being left- or right-wing, for or against refugees. It is more about how to deal with refugees who are already here and have rights according to the Geneva conventions. It is about what is happening here and now.

CB: I would describe it as an “intervention”, a gesture that doesn't necessarily come up with a solution but rather exposes a problem and the contradictions of a particular historical conjuncture. I've just written a piece about interventions for *Artforum*, starting from an expression used by the Cuban artist Tania Bruguera to describe her work in Havana: “political-timing-specificity”. The term is clearly a riff on the art historical concept of “site specificity”, but rather than addressing a location's formal characteristics, it seeks to mobilize its political energies. Bruguera sees timing as a material that politicians use; I argue that this idea goes back to the classical Greek idea of *kairos* (the right

moment), and to Niccolò Machiavelli's concept of *occasione* (opportunity) in *The Prince*. Political timing is an energy that artists can also seize and manipulate, not to harness power, but to catalyze timely and troubling public debates. Art interventions can be political-timing-specific when they expose the contradictions of a moment. In this, they differ from activist art, which tends to work towards a specific goal, and produces a secure feeling of being on the right side of history. Does that make sense?

YD: It does. It summarizes very well what I feel when working on projects that address situated issues: the tension to avoid becoming moralistic or staying on “the right side of history”, as you say. *ACTIONS* is a case in point. The list of needs, for example, goes from very practical to very general, almost utopian. Yet these needs come from the people and are always different. The goal is not to pursue an activist agenda, but to expose the contradictions of a given moment in a given city.

CB: To my knowledge, “intervention” hasn't really been theorized in Western art history – it's more associated with Latin American art. But I think it's a useful term and I want to do more work on it, especially here in the US: our historical conjuncture could use some political-timing-specific interventions. So much art today is curated, invited, commissioned. I'm interested in a tradition of self-initiated art: quick gestures, accessible to a broad audience that comprises both politicians and the general public.

YD: Commissions work differently in Switzerland, as art is not indexed directly to a political agenda, as in the UK, or to specific communities, as in the US. The instrumentalization of art appears in quite a different light, and participation, far from being “promoted” by commissions, can be dismissed as “too easy” or non-artistic by public or private funders. For instance, my work is supported by a convention between the City and Canton of Geneva and the Swiss Confederation, and the criterion is that it must be shown to a broad domestic and international audience. This means

that I'm attached to art institutions, yet I can play with this constraint: I build works that escape their allocated physical and conceptual spaces.

Your criticism of participatory art was closely linked to this idea of space allocation, where artists act mainly in the space allowed by politics and politicians. The government would outsource social, educational, or integration-related tasks, and artists would respond with "naïve political formalism". How did your point of view about these practices evolve since your book *Artificial Hells*⁵ in 2012?

CB: When I began researching socially engaged art in the early 2000's, it was – as you say – in response to the cultural funding policies in Northern European countries, especially in the UK. Participatory art and theatre were a privileged way to reinforce the image of "social inclusion" and "cohesion", even as the policies of those same governments (e.g., the privatization of education and healthcare) were dividing society rather than uniting it. Participation also dovetailed with an embrace of the "creative industry" as the new post-industrial generator: human creativity and intellectual property were seen as economic resources. Despite coming from a more-or-less anti-neoliberal position, the artists' rhetoric was pretty similar to that of New Labour: they talked about enabling creativity, empowering communities, and overcoming alienation and exclusion. Much participatory work of this period accordingly had a soft, centrist approach and no critical bite. The only way to avoid collapsing into mushy consensus, I felt, was to embrace antagonism and undertake projects that no institution would reasonably endorse. Hence my much-criticized enthusiasm for artists like Santiago Sierra, Artur Żmijewski, Tania Bruguera, etc. In the current polarization of the political debate, antagonism seems less necessary – we can't escape it! Looking back, the participatory art of the 1990's and 2000's seems characterized by resigned

5 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

melancholy rather than militancy. This was partly a direct result of the Neoliberal collapse of the left and right into a numbing, disorienting centrism; partly it was nostalgia for the socialist alternative that had died in 1989. Art came to bear undue responsibility for imagining political alternatives – hence the preoccupation with “utopia” found in so many exhibitions of that period. And the world order was more or less stable. Sure, there was inequality, and racism, and precarious labor – but things weren’t *so* bad that people needed to take to the streets. Or at least, white middle-class artists didn’t need to. Instead they felt guilty, and made socially engaged art whose primary criterion was ethical (treating people fairly) rather than political finger-pointing.

By the time I’d finished writing *Artificial Hells*, however, we were starting to see the consequences of the 2008 financial crash. The creative industry was no longer seen as an economic generator, and participation was turning into compensatory volunteerism, instrumental to re-ideologizing the crash and its aftermaths: rather than blaming the finance industry, predatory lenders, speculative economics, etc., there was a call to collective responsibility (“we’re all in this together”). Austerity became the pretext for dismantling public services, and participation was reimagined as volunteer work to compensate for the closing of libraries, schools, nurseries, community centers, and so on.

Post-crash, artists continued to make participatory art, but the political interests they had inadvertently been serving had changed. So too had technology: with social media, blogging, Tumblr, etc., participants now resembled users supplying free “content” to artists’ “platforms”. Even the artists that did pay their participants (such as Tino Sehgal) were criticized through a new lens: not that of ethics and exploitation, but of precarious labor. The ethical discourse was slowly becoming politicized.

This critique gained momentum after the events of 2011: the Arab Spring, student protests in the UK,

Chile, and Canada, and the global *Occupy Wall Street* movement. These were political projects to which artists made a contribution, but which were in no way framed as art. OWS generated the political momentum that had been lacking throughout the 1990's and 2000's, and produced a more focused outlet for visual artists. Rather than making prefigurative "microtopias" aiming to improve a small corner of the world, artists marshaled dissent into activist campaigns such as *Strike Debt*, *Gulf Labor*, *Occupy Museums* and (after 2013) *Boycott*, *Divestment and Sanctions* (BDS), *Black Lives Matter*, *Decolonize This Place*, and any number of anti-gentrification movements. Many of them work *with* rather than *for* grassroots communities. I still think that antagonism has a place, but it needs to be contextualized alongside right-wing "disruptors", recently theorized as a legacy of the futurist avant-garde in a disturbing book by Angela Nagle.⁶

YD: After the experience of *ACTIONS* and its success as a ground-level project, and despite the resistance of institutions, I decided that it doesn't matter if what I'm doing is art or not. I'm building *dispositifs* that transcend the performances themselves. Here's an example, since you mentioned precarious labor: for the last 15 years, we have paid every collaborator the same rate per hour, worked more or less with the same people and avoided insecure and inconsistent contracts as much as we could. I see it as an essential part of the ecology of the practice itself.

The idea that art brings dissent is very inspiring, even exciting, when I think of Santiago Sierra or Christoph Schlingensief. Political agency has changed drastically. It is working from within – much like when Michel de Certeau⁷ writes about "tactics" (the way everyday people use consumer items) rather than "strategies" (used by those in power). The alternative comes from the practitioners, from the spectators themselves and from their interventions in

⁶ Angela Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester, UK; Washington DC, USA: Zero Books, 2017.

⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, vol. I, Paris : Gallimard, nouvelle édition 1990. [English edition: *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984].

everyday life. I believe that this is a way for art to be effective without becoming an activist tool or a therapeutic needle.

For the last two years, I've been working on a project called *invisible*⁸, which I regard as a concrete and radical alternative to dissent. The project is about interventions in a minor mode, almost invisible. How can small collective actions alter our own perception of the environment and conversely? How can apparently harmless actions reinforce the social mesh that binds people together?

The project can be seen as a response to some of the movements you mentioned. For instance, Bruno Latour's⁹ strong argument about the "failure" of the yellow vests in France starts from the *Cahiers de doléances* of the French Revolution. His point is that the political claims both of the people and the élite are too abstract to be effective and that in order to build a new ecology, we should observe, describe, and identify the factors on which our individual lives depend; this was precisely the starting point of the research project that led to *invisible*.

invisible is conceived almost like a game, with a set of performance scores and associated narratives. We began with various forms of protest, such as talking or sitting when you shouldn't, or staying still and silent when the crowd is supposed to flow. These actions remain invisible, i.e., non-recognizable as art, political actions, flash mobs, or bachelor parties. My intuition is that today, people are very quick to categorize action in public space, and once categorized, these actions lose in tension whereas these little actions keep, I think, a strong vibrational potential, making the "players" and general public aware of the social and infra-political situation in which they are moving. There is a crossing of spaces, not in the sense of public spaces

8 Co-signed with Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damjanović, Rémi Dufay, Yan Duyvendak, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanović, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinović, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguet, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan. Premiere: Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16 August 2019.

9 Bruno Latour, "Les gilets jaunes sont des migrants de l'intérieur quittés par leur pays", interview by Hervé Kempf published in the French online newspaper *Reporterre*. *Le quotidien de l'écologie* on 16 February 2019: <https://reporterre.net/Bruno-Latour-Les-Gilets-jaunes-sont-des-migrants-de-l-interieur-quittés-par> (last accessed 16 July 2019).

(i.e. street, shops, banks), but a crossing into the consciousness of collective subjectivities. These actions break a balance and are felt and experienced as uncomfortable or uncanny, also because they occupy the space for a different use than the allocated one. To quote you:

Jacques Rancière¹⁰ notes that participation in what we normally refer to as democratic regimes is usually reduced to a question of filling up the spaces left empty by power. Genuine participation, he argues, is something different: the invention of an “unpredictable subject” who momentarily occupies the street, the factory, or the museum – rather than a fixed space of allocated participation whose counter-power is dependent on the dominant order.¹¹

10 Jacques Rancière, “The Uses of Democracy”. In: Rancière, *On the Shores of Politics*. London: Verso, 2007, p. 60. [Jacques Rancière, « Les usages de la démocratie », dans Rancière, *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2004].

11 Claire Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, lecture for Creative Time’s *Living as Form*, Cooper Union, New York, May 2011, p.9.

« C'est mal barré »

Claire Bishop en dialogue avec Yan Duyvendak

J'ai rencontré Yan Duyvendak pour la première fois le 30 avril 2019 à New York, quand l'occasion s'est présentée de nous asseoir et de parler de son travail. Je n'avais alors assisté directement à aucune de ses performances, mais j'avais fait des recherches en ligne et j'étais curieuse d'entendre son point de vue sur certaines de ses œuvres. Comme avec toutes les performances avec participation du public, il est souvent difficile d'en comprendre la structure. Nous dépendons de comptes-rendus de qualité – c'est-à-dire clairs et bien écrits – pour donner un sens à la pièce. La discussion qui suit se concentre sur l'œuvre *ACTIONS*¹, avec quelques digressions (à la demande de Yan) sur les recherches qui m'intéressent.

Claire Bishop : Je voudrais connaître votre avis sur la participation en art. Comme vous le savez, j'ai exprimé des opinions très critiques à ce sujet, surtout sur la tendance à présenter la participation comme étant, par essence, politique – un formalisme naïf dans lequel une structure horizontale est considérée comme étant, d'une certaine manière, égale à une politique démocratique (ou l'inspirant). J'ai aussi cherché à démonter le rapport binaire qu'il y aurait entre spectateur « actif » et « passif », rapport qui sous-tend tout l'art participatif du XXe siècle. Toute discussion sur « l'activation du

1 Cosigné avec Nicolas Cilins et Nataly Sugnaux Hernandez. Première : far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 août 2016.

spectateur » finit en cercle vicieux où les aspects actifs et passifs finissent par s’effondrer l’un sur l’autre. Ce concept binaire tend aussi à privilégier le faire sur le penser, l’externe sur l’interne, le physique sur le mental – renforçant ainsi toute une série de présomptions sur les classes sociales et sur notre capacité à répondre à l’art. Je suppose que vous connaissiez ce genre de critiques lorsque vous avez commencé à travailler sur la participation, en 2005 ?

Yan Duyvendak : Non, pas à ce moment-là. Mon travail était en train d’évoluer vers des dispositifs, ou machineries, plus complexes. J’avais envie de revisiter les relations entre la politique, les spectateur·trice·s et l’espace de la performance. La participation était l’un des outils que j’utilisais. Ce n’est qu’après avoir commencé que j’ai découvert vos textes. Avant cela, comme bien d’autres, je connaissais les textes de Jacques Rancière sur le spectateur et son idée selon laquelle ce dernier n’a pas besoin d’être activé pour être émancipé².

CB : Malgré cela, vous réalisez des performances participatives. Pourquoi ressentez-vous le besoin d’« activer » les spectateur·trice·s ?

YD : Il ne s’agit pas d’« activer » les spectateur·trice·s, mais, pour moi, de faire littéralement un pas en arrière. En me retirant de la position de l’artiste visible, héroïque, je permets à une situation spécifique de se mettre en place. La pièce *Please, Continue (Hamlet)*³, un procès fictif interprété par des juristes locaux, a été créée alors qu’un débat sur la suppression des jurys populaires dans le système judiciaire suisse agitait l’opinion publique. Lorsque le projet a commencé à tourner, j’ai pris place dans le public, assistant aux procès déployés par différents systèmes judiciaires dans le monde. J’ai découvert que, quand les spectateur·trice·s sont impliqués et deviennent eux-mêmes juré·e·s, ils·elles réfléchissent en fait au système judiciaire, et non aux qualités artistiques du projet. Dans ce sens, je n’ai pas choisi d’activer les spectateur·trice·s : j’ai juste créé les conditions préalables à un débat.

2 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008.

3 Cosigné avec Roger Bernat. Première : GRÜ, Genève (CH), 8 novembre 2011.

La participation est devenue un élément significatif au moment de la conjonction entre une urgence politique et un sujet particulier. J'aime bien votre argument selon lequel il n'y a pas qu'une forme d'art participatif et pas qu'une forme de développement politique. Toute œuvre spécifique a sa relation spécifique avec un public spécifique et, en conséquence, un résultat spécifique. En tant qu'artiste, j'ai toujours cherché à rendre l'ensemble de mon travail plus cohérent : pourtant, c'est quand un travail individuel devient cohérent en lui-même que le résultat est le plus puissant.

CB : Je ne suis pas sûre d'avoir pensé que cet argument puisse être interprété par un artiste à propos de plusieurs œuvres différentes. Je pensais à la manière dont la participation fonctionne à divers moments historiques.

Cela me conduit à vouloir en savoir plus sur les lieux dans lesquels vous avez présenté vos performances. Vous avez commencé à travailler dans les années 1990 en tant qu'artiste visuel. Vous vous êtes produit dans des musées et, plus tard, dans des théâtres. Comment procédez-vous au choix de ces endroits : de façon assez passive – en d'autres termes : c'est le commanditaire qui choisit – ou êtes-vous plus pro-actif, mû par la conviction qu'une œuvre a besoin d'être montrée dans un type particulier d'espace ?

YD : Cela dépend de la nature de la pièce. Les œuvres du début comme *Keep it Fun for Yourself*⁴, dans laquelle je chante *a cappella* des chansons populaires en lien avec l'art, ont été conçues, en premier lieu, pour des expositions d'art visuel. Elles fonctionnent mieux dans un musée. *Please, Continue (Hamlet)* est un procès et la pièce fonctionne autant dans une salle de tribunal que dans un théâtre. *ACTIONS* est un forum de discussion qui peut avoir lieu dans tous les endroits en lien avec la vie politique d'une ville : une place de marché, une mairie ou un centre communautaire.

CB : Et comment trouvez-vous le public, pour *ACTIONS* ? Je suppose qu'il y a des billets d'entrée ?

4 Première : LOW BET, Genève (CH), 5 août 1995.

YD : La billetterie n'est pas seulement destinée à amener le public dans les théâtres et les institutions : elle fait partie du dispositif. Elle apporte un élément économique qui traverse toute la pièce : nous annonçons que la vente des billets permet de payer le travail des réfugié·e·s impliqué·e·s dans le projet, même si, dans la plupart des cas, c'est illégal. Tous les composants servent l'objectif du forum : les billets, la scénographie identifiable comme telle, le graphisme sur un papier jaune brillant et une dramaturgie forte, soulignée par un clap de mains lors des moments-clés.

CB : Juste pour être clairs : *ACTIONS* est une pièce dans laquelle vous interviewez des gens. Vous réorganisez ensuite des extraits de ces entretiens, qui sont, plus tard, redits par les personnes interviewées elles-mêmes devant un public, c'est bien ça ?

YD : Oui, les personnes interviewées sont les « acteur·trice·s ». *ACTIONS* se penche sur le contexte local de l'accueil des réfugié·e·s dans toutes les villes où la performance est présentée. Il y a quatre réfugié·e·s, deux bénévoles d'ONG et deux représentant·e·s des autorités locales qui travaillent sur le terrain. Les participant·e·s sont interviewé·e·s avant la performance. Pendant la performance, ils·elles sont assis·e·s au milieu d'un public composé de concitoyen·ne·s pour répéter des parties de leurs récits, donnant ainsi un aperçu d'une situation qui est souvent complexe et contradictoire.

Par exemple, une personne travaillant pour les autorités pourrait dire quelque chose comme : « Nos cours de langue sont fantastiques, de nombreux·euses réfugié·e·s les suivent et apprennent très bien la langue. » Et juste après cela, vous pourriez entendre un·e réfugié·e dire : « Effectivement, il y a beaucoup d'élèves à ces cours, mais ils changent constamment ; nous sommes cinquante élèves et nous parlons tou·te·s une autre langue. Les profs ne parlent aucune de ces langues. Cela fait une année que je suis là et je continue à apprendre les mêmes choses parce que les profs reprennent toujours à zéro. » La confrontation se fait de cette manière.

CB : La tension entre les participant·e·s ne fait-elle jamais exploser le scénario ?

YD : Non, parce que les participant·e·s donnent, au préalable, leur accord sur la séquence dramaturgique. Un des objectifs est de permettre que des éléments conflictuels soient exprimés et entendus en public. Nous sommes en train de préparer une version pour le Comité international de la Croix-Rouge, qui prévoit de l'utiliser pour améliorer la discussion et l'engagement dans des situations de conflit.

Nous avons aussi demandé aux participant·e·s (y compris les personnes représentant les autorités) d'établir la liste de leurs besoins et de leurs capacités à agir ; ce faisant, nous faisons acte de reconnaissance, quelle que soit leur position. Nous distribuons ces listes, avec un formulaire d'inscription, au public à la fin de la performance – une fois que les spectateur·trice·s ont compris que la situation est vraiment mal barrée.

CB : Vous pensez que c'est le sentiment qui domine, dans le public, à la fin d'*ACTIONS* – que tout est vraiment mal barré ?

YD : Aborder un tel sujet en une heure environ provoque forcément une série de sentiments contradictoires dans le public : la situation est désespérée et l'action citoyenne ne peut pas remplacer celle de l'État et ne suffira même jamais. *ACTIONS* opère en dehors des espaces culturels et sociaux prévus par les gouvernements. En cela, la pièce résiste à l'externalisation du travail social imposé par l'État : nous agissons souvent, partiellement, dans l'illégalité. Pendant l'une des performances, un politicien local s'est dit prêt à faire passer des adolescent·e·s afghan·e·s par la frontière entre la France et l'Espagne.

L'idée d'*ACTIONS* est née de mon travail bénévole dans le camp de réfugié·e·s de Calais. Je n'y ai passé que sept jours, en tant que simple citoyen. J'ai fait la cuisine, trié des habits et des sacs de couchage, aidé à construire des choses, distribué des vêtements à Dunkerque, j'ai fait la fête dans la « Jungle » de Calais... J'ai eu honte de n'être présent que pendant sept jours. Mais d'autres n'y travaillent que durant une journée, et toute aide est importante.

J'ai pleuré tous les jours face aux insupportables restrictions et cruautés. Durant mon séjour, j'ai perdu en naïveté et suis devenu un meilleur bénévole, sachant que ce que je faisais était en partie illégal et en partie inutile.

Cette expérience m'a enseigné deux choses : premièrement, faire une petite chose est déjà pertinent. Deuxièmement, moins vous êtes naïf, mieux vous travaillez.

CB : Cette anecdote éclaire ce que vous avez dit plus tôt sous un nouveau jour – à savoir que le public se rend compte que la situation est désespérée. Mais votre expérience à Calais n'est pas dénuée d'espoir.

YD : Il s'agit moins d'espoir que d'action. Quand on comprend que la situation est vraiment mal barrée, on a le choix entre agir ou non. Le pessimisme n'est pas synonyme de paralysie.

CB : Alors comme appelez-vous ce type de performance, théâtre politique ou pratique sociale ?

YD : Comme expliqué pendant la performance, « *ACTIONS* utilise les outils du théâtre documentaire, c'est-à-dire : recherches sur le terrain, témoignages, dramaturgie, répétitions, scénographie et feuille de salle » pour créer une situation relevant du travail social. Le théâtre politique traditionnel reproduit une situation qui appelle à agir. Notre travail renverse ce modèle : c'est l'urgence cumulative d'actions et d'inactions qui conduit à une représentation de la situation des réfugié·e·s ; le tableau est revisité comme étant, par essence, incomplet. La pièce ne fournit aucune solution « clés en mains », car les solutions dépendent de notre action collective en tant que citoyen·ne·s et sujets politiques.

CB : Votre description d'*ACTIONS* me rappelle l'expression d'« acupuncture sociale ». Voyez-vous une dimension thérapeutique dans votre travail ?

YD : *ACTIONS* est davantage un coup de marteau qu'une aiguille d'acupuncteur. Nous espérons créer un espace défiant nos normes sociales, politiques, conceptuelles et formelles. Notre travail est thérapeutique dans le sens qu'il *assiste* plutôt qu'il ne soulage.

CB : Pourquoi ce titre, *ACTIONS* ?

YD : Nous ne traitons que d'actions. Celles qui sont en cours ou non, celles que l'on espère ou craint, celles qui sont interdites ou celles qui sont possibles. Nous restons... sur le terrain.

CB : Est-ce que votre logique du montage du scénario tient compte de votre objectif d'éviter toute polarisation politique ?

YD : Exactement. Il ne s'agit pas tant d'être de gauche ou de droite, pour ou contre les réfugié·e·s. Il s'agit de savoir comment s'occuper des réfugié·e·s qui sont déjà ici et qui ont des droits selon les Conventions de Genève. Il s'agit de ce qui se passe ici et maintenant.

CB : Je décrirais cette manière de faire comme une « intervention » : un geste qui ne propose pas forcément une solution, mais qui expose plutôt un problème et les contradictions d'une situation historique particulière. Je viens d'écrire un texte sur les interventions pour *Artforum*, en partant d'une expression de l'artiste cubaine Tania Bruguera pour son travail à La Havane : « spécificité politico-temporelle ». Ce terme fait clairement écho au concept, utilisé en histoire de l'art, d'art « *in situ* ». Mais plutôt que d'entrer en relation avec les caractéristiques formelles d'un lieu, ce nouveau terme cherche à en mobiliser les énergies politiques. Bruguera considère le moment temporel comme un matériau politique. Je montre que cette idée remonte à l'idée de *kairos* (le moment juste) de la Grèce antique, et au concept, élaboré par Machiavel dans *Le Prince*, d'*occasione* (opportunité). Le moment politique est une énergie que les artistes peuvent aussi transformer et manipuler, non pas pour en tirer un pouvoir, mais pour catalyser, temporellement, des débats publics inquiétants. Les interventions artistiques peuvent relever d'une spécificité politico-temporelle lorsqu'elles exposent les contradictions d'un moment particulier de l'histoire. En cela, elles diffèrent de l'art militant, qui tend à travailler dans un but précis et qui procure ainsi un sentiment de sécurité, celui d'être du bon côté de l'histoire. Est-ce que cela a un sens pour vous ?

YD : Absolument. Cela résume très bien ce que je ressens lorsque je travaille sur des projets qui traitent de sujets liés à une situation spécifique : la tension pour éviter de devenir

moralisateur ou pour rester « du bon côté de l'histoire », comme vous dites. *ACTIONS* est un cas d'espèce. La liste des besoins, par exemple, contient des éléments très pratiques mais aussi des idées très générales, presque utopiques. Mais ces besoins sont émis par des personnes sur le plan local et sont toujours différents. Le but n'est pas de poursuivre un agenda militant, mais de présenter les contradictions d'un moment donné dans une ville donnée.

CB : À ma connaissance, le concept d'« intervention » n'a pas été véritablement étudié dans le domaine de l'histoire de l'art occidentale. Il est davantage associé à l'art d'Amérique latine. Mais je pense que c'est un terme utile et je prévois de l'étudier davantage, surtout ici, aux États-Unis : la conjoncture historique pourrait bien faire l'objet d'interventions relevant d'une spécificité politico-temporelle. Il y a tellement d'œuvres, aujourd'hui, qui sont gérées par des curateur·trice·s, qui sont réalisées sur invitation ou commissionnées. Je m'intéresse à une tradition d'art initiée par les artistes : des gestes rapides, accessibles à un large public comprenant autant les politicien·ne·s que les citoyen·ne·s en général.

YD : Les commandes fonctionnent différemment en Suisse car l'art n'est pas lié directement à un agenda politique comme au Royaume-Uni, ou à des communautés particulières, comme aux États-Unis. L'instrumentalisation de l'art apparaît sous un jour assez différent et la participation, loin d'être « promue » par les commandes, peut être jugée comme « trop facile » ou non-artistique par le public ou les donateurs privés. Mon travail, par exemple, est soutenu par une convention conclue entre la ville et le canton de Genève et la Confédération suisse. Le critère est qu'il doit être montré à un large public, en Suisse et à l'étranger. Cela signifie que je suis attaché aux institutions de l'art, mais je peux jouer avec cette contrainte : je construis des œuvres qui échappent aux espaces physiques et conceptuels qui leur sont alloués.

Votre scepticisme sur l'art participatif était intimement lié à cette idée d'allocation de l'espace : les artistes agissent principalement dans un lieu déterminé par la politique et les politicien·ne·s. Le gouvernement externalise les tâches sociales, éducatives et intégratives et les artistes

répondent avec un « formalisme naïvement politique ». Comment votre point de vue a-t-il évolué depuis la publication de votre livre *Artificial Hells*⁵, en 2012 ?

CB : Quand j'ai commencé à faire des recherches sur l'art socialement engagé, au début des années 2000, c'était, comme vous dites, en réponse aux politiques de financement culturel alors en vigueur dans les pays d'Europe du nord, surtout au Royaume-Uni. L'art et le théâtre participatifs étaient une façon privilégiée de renforcer l'image de l'« inclusion sociale » et de la « cohésion », quand bien même les politiques de ces mêmes gouvernements (par exemple la privatisation de l'éducation et de la santé) étaient en train de diviser la société au lieu de l'unifier. La participation étreignait ainsi l'« industrie créative » en tant que nouveau générateur post-industriel : la créativité humaine et la propriété intellectuelle étaient vues comme des ressources économiques. Bien que provenant d'une position plus ou moins anti-néo-libérale, la rhétorique des artistes était assez semblable à celle du New Labour : ils parlaient de rendre la créativité possible, de rendre les communautés capables d'agir et de surmonter l'aliénation et l'exclusion. De nombreuses œuvres participatives de cette période avaient, en conséquence, une approche centriste et étaient totalement dénuées de mordant critique. La seule façon d'éviter de tomber dans une bouillie consensuelle, pensais-je, était d'embrasser les antagonismes et d'entreprendre des projets qu'aucune institution ne pourrait raisonnablement soutenir. D'où mon enthousiasme, largement critiqué, pour des artistes comme Santiago Sierra, Artur Żmijewski, Tania Bruguera, etc.

Dans l'actuelle polarisation du débat politique, l'antagonisme semble moins nécessaire : nous pouvons y échapper ! Rétrospectivement, l'art participatif des années 1990 et 2000 semble caractérisé surtout par une mélancolie résignée, plus que

5 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

par le militantisme. Cela était dû en partie à l'effondrement néolibéral de la gauche et de la droite, devenues un centre déconcerté et engourdissant ; j'y vois aussi une part de nostalgie pour l'alternative socialiste morte en 1989. L'art s'est retrouvé à devoir porter une responsabilité indue : celle d'imaginer de nouvelles solutions politiques, d'où le thème de l'« utopie » que l'on retrouve dans de nombreuses expositions de l'époque. L'ordre mondial était plus ou moins stable. Bien sûr, il y avait de l'inégalité, du racisme et des emplois précaires, mais la situation n'était pas mauvaise au point que les gens aient besoin de descendre dans la rue. Ou du moins, les artistes blancs de la classe moyenne n'en avaient pas besoin. Au lieu de cela, ils se sentaient coupables et réalisaient un art socialement engagé dont le critère principal était d'apporter un geste éthique (traiter les gens équitablement) plutôt que de brandir un poing politique. Mais au moment où je finissais d'écrire *Artificial Hells*, les effets du *crash* financier de 2008 ont commencé à se faire sentir. L'industrie créative n'était plus considérée comme un générateur économique et la participation se transformait en volontarisme compensatoire, instrument de ré-idéologisation du *crash* et de ses conséquences : plutôt que de blâmer l'industrie financière, ses banquiers prédateurs, son économie spéculative, etc., on en appelait à la responsabilité collective (« nous sommes tou·te·s dans le même bateau »). L'austérité offrait un prétexte au démantèlement des services publics et la participation était ré-imaginée comme un travail collectif pour compenser la fermeture des librairies, des écoles, des infirmeries, des centres communautaires et d'autres institutions publiques. Après la crise, les artistes ont continué à œuvrer avec la participation, mais les intérêts politiques qu'ils avaient par inadvertance servis avaient changé. Tout comme la technologie : avec les médias sociaux, les blogs, Tumblr, etc., les participant·e·s ressemblaient maintenant à des usager·ère·s fournissant des « contenus » gratuits à des « plateformes » d'artistes. Même les artistes qui payaient

leurs participant·e·s (comme Tino Sehgal) étaient vu·e·s et critiqué·e·s à travers une nouvelle lorgnette : non plus celle de l'éthique et de l'exploitation, mais celle du travail précaire. Le discours éthique était lentement en train de se politiser.

La critique a trouvé un nouveau souffle après les événements de 2011 : Printemps arabes, protestations étudiantes au Royaume-Uni, au Chili et au Canada, et mouvement global *Occupy Wall Street*. Il s'agissait de projets politiques auxquels les artistes ont contribué mais qui n'ont jamais atteint le statut d'œuvres d'art. *Occupy Wall Street* a suscité l'impulsion politique qui manquait dans les années 1990 et 2000 et a fourni un débouché plus ciblé pour les artistes visuels. Plutôt que de traiter de « microtopes » préfiguratifs visant à améliorer un petit coin du monde, les artistes ont fusionné les contestations dans des campagnes activistes comme *Strike Debt*, *Gulf Labor*, *Occupy Museums* et (après 2013) *Boycott, Divestment and Sanctions* (BDS), *Black Lives Matter*, *Decolonize This Place* et tous les mouvements anti-gentrification. Nombre d'entre eux travaillent *avec* plutôt que *pour* les communautés locales. Je continue à penser que l'antagonisme a sa place, mais qu'il a besoin d'être expliqué dans un contexte disruptif de droite, récemment théorisé comme étant un héritage de l'avant-garde futuriste dans un livre troublant d'Angela Nagle⁶.

YD : Après l'expérience d'*ACTIONS* et son succès en tant que projet de terrain, malgré la résistance des institutions, j'ai décidé que je me fichais de savoir si ce que je fais est de l'art ou pas. Je construis des dispositifs qui transcendent les performances elles-mêmes. Voilà un exemple, puisque vous avez mentionné la question du travail précaire : ces quinze dernières années, nous avons payé le même salaire horaire à tou·te·s nos collaborateur·trice·s, nous avons plus ou moins travaillé avec les mêmes personnes et évité, autant que possible, des contrats de travail fragiles et sans consistance. Pour moi, cela fait partie de l'écologie de notre pratique.

⁶ Angela Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester, UK ; Washington DC, USA: Zero Books, 2017.

L'idée d'un art suscitant le désaccord m'inspire beaucoup, je la trouve même très excitante, quand je pense à Santiago Sierra ou à Christoph Schlingensief. L'action politique s'est drastiquement modifiée. Elle fonctionne de l'intérieur, comme lorsque Michel de Certeau⁷ parle de « tactiques » (la façon dont les gens utilisent chaque jour des biens de consommation) plutôt que des « stratégies » (utilisées par les personnes qui sont au pouvoir). Les nouvelles solutions viennent de la pratique, des spectateur·trice·s eux-mêmes et de leurs interventions dans la vie de tous les jours. Je crois que c'est une façon, pour l'art, d'être efficace sans devenir un outil d'activiste ou une aiguille de thérapeute.

Ces deux dernières années, j'ai travaillé à un projet appelé *invisible*⁸, que je vois comme une nouvelle voie, concrète et radicale, au lieu de la contestation. Le projet traite d'interventions sur un mode mineur, presque invisible. Comment de petites actions collectives changent-elles la perception de notre environnement et inversement ? Comment des actions apparemment innocentes renforcent-elles le lien entre les membres d'une société ?

Ce projet peut être vu comme une réponse à certains des mouvements que vous avez mentionnés. Ainsi, la forte analyse de Bruno Latour⁹ sur l'« échec » des gilets jaunes en France commence par les *Cahiers de doléances* de la Révolution française. Selon lui, les réclamations politiques du peuple et des élites sont trop abstraites pour être efficaces, et pour pouvoir construire une nouvelle écologie, nous devrions observer, décrire et identifier les facteurs dont dépendent nos vies individuelles ; c'est précisément le point de départ du projet de recherche qui a mené à *invisible*.

7 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, vol. I, Paris : Gallimard, 1990 (nouvelle édition).

8 Cosigné avec Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damjanović, Rémi Dufay, Yan Duyvendak, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanović, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinović, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Pigué, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan. Première: Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16 August 2019.

9 Bruno Latour, « Les gilets jaunes sont des migrants de l'intérieur quittés par leur pays », propos recueillis par Hervé Kempf, entretien publié dans *Reporterre. Le quotidien de l'écologie*, 16 février 2019 : <https://reporterre.net/Bruno-Latour-Les-Gilets-jaunes-sont-des-migrants-de-l-interieur-quittés-par> (consulté le 16 juillet 2019).

Le projet *invisible* est presque conçu comme un jeu, avec des résultats de performances et des récits associés. Nous avons commencé avec différentes formes de protestation, comme parler ou s'asseoir où cela n'est pas permis, ou rester tranquille et silencieux lorsque la foule est censée bouger. Ces actes restent invisibles, c'est-à-dire non-reconnaissables en tant qu'art, actions politiques, *flash mobs* ou soirées de célibataires. Mon intuition est qu'aujourd'hui, les gens sont très rapides lorsqu'il s'agit de catégoriser l'action dans l'espace public. Une fois catégorisées, les actions perdent en tension tandis que de petites actions conservent, je crois, un fort potentiel de vibration, capable de rendre les « joueur·euse·s » et le public conscient·e·s de la situation sociale et infra-politique dans laquelle ils·elles se trouvent. Il y a une intersection d'espaces – pas dans le sens d'espaces publics (rues, magasins, banques), mais une intersection dans la conscience des subjectivités collectives. Ces actions brisent un équilibre et sont ressenties et expérimentées comme inconfortables ou étranges, et cela aussi parce qu'elles occupent l'espace pour un usage différent de celui qui avait été prévu. Pour reprendre vos propos :

Jacques Rancière¹⁰ constate que la participation, dans ce que nous pensons être des régimes démocratiques, est généralement réduite à la question de remplir les espaces laissés vides par le pouvoir. Une participation authentique, écrit-il, est autre chose : il s'agit de l'intervention d'un « sujet imprévisible » qui occupe momentanément les rues, les usines ou un musée – plutôt que d'occuper un espace dédié à la participation et dont le contre-pouvoir dépend de l'ordre dominant.¹¹

10 Jacques Rancière, « Les usages de la démocratie », dans Rancière, *Aux bords du politique*, Paris: Gallimard, « Folio Essais », 2004.

11 Claire Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, conférence pour *Living as Form*, organisée par Creative Time, Cooper Union, New York, mai 2011, p. 9 (Traduction de la citation : Ariane Gigon).

invisible, 2019
La Comédie, Genève (CH), 2019





invisible, 2019
Arsenic, Lausanne (CH), 2019

«Alles ist beschissen»

Claire Bishop im Gespräch mit Yan Duyvendak

Ich habe Yan Duyvendak erstmals am 30. April 2019 in New York getroffen, als wir Gelegenheit hatten, uns zusammenzusetzen und über seine Arbeit zu diskutieren. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich noch keine seiner Produktionen gesehen, doch nachdem ich über einige seiner Arbeiten online recherchiert hatte, war ich gespannt, mehr über seine Herangehensweise zu erfahren. Bei partizipativen Performances ist es oft schwierig, die Struktur zu begreifen, und man ist auf gute – im Sinne von klare und gut geschriebene – Kritiken angewiesen, um sich einen Reim auf das Stück zu machen. Das folgende Gespräch konzentriert sich neben einigen Exkursen in meine eigenen Forschungsinteressen (auf Yans Wunsch) auf sein Projekt *ACTIONS*¹.

Claire Bishop: Ich würde gern wissen, was Sie über Partizipation in der Kunst denken. Wie Sie wissen, habe ich mich dazu in der Vergangenheit sehr kritisch geäußert, insbesondere zu der Tendenz, Partizipation als inhärent politisch zu präsentieren – ein naiver Formalismus, der annimmt, eine horizontale Struktur sei irgendwie gleichbedeutend mit demokratischer Politik (oder würde sie anregen). Ebenso habe ich die binäre Gegenüberstellung von «aktivem» und «passivem» Zuschauen aufzulösen versucht, die der gesamten partizipativen Kunst

¹ Koautor*innen: Nicolas Cilins und Nataly Sugnaux Hernandez. Uraufführung: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19. August 2016.

des 20. Jahrhunderts zugrunde liegt. Jede Diskussion über «aktivierte Zuschauer*innen» führt in einen Teufelskreis, in dem sich aktiv und passiv ineinander auflösen. Zudem neigt das Binäre zu einer Privilegierung des Tuns gegenüber dem Denken, des Äusseren gegenüber dem Inneren, des Physischen gegenüber dem Mentalen – und verstärkt somit schliesslich eine ganze Reihe von Annahmen über Klassenzugehörigkeit und unsere Fähigkeit, auf Kunst zu reagieren. Vermutlich waren Sie sich dieser Art von Kritik bewusst, als Sie 2005 mit Partizipation zu arbeiten begannen?

Yan Duyvendak: Nein, damals war ich noch nicht so weit. Meine Arbeiten entwickelten sich hin zu komplexeren Dispositiven oder Maschinerien. Ich wollte die Beziehungen zwischen Politik, Zuschauer*innen und dem Raum der Performance überdenken. Dazu diente mir neben anderen Mitteln auch die Partizipation. Erst als ich bereits mit Partizipation arbeitete, bin ich auf Ihre Texte gestossen. Bis dahin kannte ich nur – wie viele andere – Jacques Rancières Buch über die Politik der Zuschauerschaft und seinen Gedanken, dass Zuschauer*innen für ihre Emanzipation nicht aktiviert werden müssen.²

CB: Und doch machen Sie partizipative Arbeiten. Warum meinen Sie, das Publikum «aktivieren» zu müssen?

YD: Es geht nicht darum, das Publikum zu «aktivieren», sondern darum, dass ich einen Schritt zurücktrete. Indem ich mich aus der sichtbaren, heroischen Künstlerposition zurückziehe, ermögliche ich das Entstehen einer spezifischen Situation. *Please, Continue (Hamlet)*³ – eine fiktive Gerichtsverhandlung, die von echten Jurist*innen der jeweiligen Stadt durchgeführt wird – entstand zu einer Zeit, als es im öffentlichen Diskurs um die Abschaffung von Geschworenengerichten im Schweizer Rechtswesen ging. Als das Projekt als Gastspiel an andere Orte eingeladen wurde, wurde ich selbst Teil des Publikums und konnte die Gerichtsverhandlungen

2 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008. [Deutschsprachige Ausgabe: *Der emanzipierte Zuschauer*. Übersetzt von Richard Steurer. Wien: Passagen 2010].

3 Koautor: Roger Bernat. Uraufführung: GRÜ, Genf (CH), 8. November 2011.

in verschiedenen Rechtssystemen in der ganzen Welt verfolgen. Dabei konnte ich Folgendes beobachten: Wenn die Zuschauer*innen involviert und selbst Teil der Jury wurden, setzten sie sich eher mit dem Rechtssystem als mit der künstlerischen Beschaffenheit des Projekts auseinander. In diesem Sinne habe ich die Zuschauer*innen weder eigens aktiviert noch nicht aktiviert, sondern lediglich die Bedingungen für eine Diskussion geschaffen.

In meiner Arbeit wurde Partizipation zu einem wichtigen Faktor in der Verbindung von politischer Dringlichkeit und einem konkreten Thema. Mir gefällt Ihr Argument, dass es weder eine einzige Form partizipativer Kunst noch eine einzige Form politischer Entwicklung gibt. Jede künstlerische Arbeit hat einen spezifischen Bezug zu einem spezifischen Publikum und hat daher auch eine spezifische Wirkung. Als Künstler habe ich immer versucht, meinem Werk als Ganzem mehr Kohärenz zu verleihen, aber noch wirkungsvoller ist es, wenn jede einzelne Arbeit in sich selbst kohärent ist.

CB: Ich bin mir nicht sicher, ob ich im Sinne hatte, dass diese Fragestellung von einem Kunstschaffenden mit Blick auf verschiedene Arbeiten interpretiert wird. Ich habe eher darüber nachgedacht, wie Partizipation in verschiedenen historischen Momenten funktioniert.

Aber nun möchte ich mehr wissen über die spezifischen Orte und Räumlichkeiten Ihrer Produktionen. Sie haben Ihre Arbeit in den 1990er Jahren als bildender Künstler begonnen und in Museen, später in Theatern performt. Sind Sie bei der Auswahl der Orte eher passiv? Das heisst: Ist der Ort mit dem Auftrag schon festgelegt? Oder gehen Sie eher proaktiv vor, etwa weil Sie der Ansicht sind, dass ein Projekt in einer bestimmten Art von Raum gezeigt werden muss?

YD: Das hängt von der Art der Produktion ab. Frühere Arbeiten wie etwa *Keep it Fun for Yourself*⁴, in dem ich populäre Songs mit Kunstbezug a cappella singe, waren zunächst für Kunstausstellungen konzipiert und funktionieren am besten in Museumsgängen. *Please, Continue (Hamlet)* ist ein

4 Uraufführung: LOW BET, Genf (CH), 5. August 1995.

Gerichtsprozess und funktioniert sowohl im Gerichtssaal als auch im Theater. *ACTIONS* ist ein Forum, das überall dort stattfinden kann, wo es einen Bezug zum politischen Leben der Stadt gibt: auf dem Marktplatz, im Rathaus oder an öffentlichen Begegnungsstätten.

CB: Und wie kommen Sie für *ACTIONS* an Ihr Publikum? Über den Kartenverkauf, nehme ich an?

YD: Beim Kartenverkauf geht es nicht nur darum, dass das Theater und die involvierten Institutionen ein Publikum bereitstellen; vielmehr ist er Teil des Dispositivs. Der Kartenverkauf bringt ein ökonomisches Element ins Spiel, das sich durch das ganze Projekt zieht: Wir kündigen zu Beginn an, dass wir damit die mitwirkenden Geflüchteten bezahlen, auch wenn das meist illegal ist. Jeder Bestandteil dient dem Zweck des Forums: der Kartenverkauf, eine identifizierbare Szenografie, das grafische Layout auf leuchtend gelbem Papier und eine strenge Dramaturgie, die durch ein Klatschen an signifikanten Stellen betont wird.

CB: Und nur damit wir uns im Klaren sind: Bei *ACTIONS* führen Sie mit Leuten Interviews, die von Ihnen dann teilweise neu zusammengesetzt und von den Interviewten vor einem Publikum präsentiert werden?

YD: Ja, die Interviewten sind sozusagen die «Schauspieler*innen». *ACTIONS* konzentriert sich auf den lokalen Kontext bei der Aufnahme von Geflüchteten, in jeder Stadt, in der es performt wird. Es umfasst jeweils ein Forum von vier Geflüchteten, zwei NGO-Freiwilligen und zwei Repräsentant*innen der Behörden vor Ort. Diese Teilnehmenden werden vor der Performance interviewt, sitzen dann bei der Aufführung inmitten ihrer Mitbürger*innen, um Teile ihrer Berichte zu wiederholen, und schaffen damit einen Überblick über eine komplexe und oftmals widersprüchliche Situation.

Ein Repräsentant der Behörden könnte beispielsweise sagen: «Unsere Sprachkurse sind ganz wunderbar. Viele Flüchtlinge besuchen sie und sie sind sehr erfolgreich.» Woraufhin man vielleicht einen Geflüchteten sagen hört: «In der Tat ist die Beteiligung sehr hoch, die Fluktuation aber ebenso. Wir sind fünfzig in einer Klasse und sprechen alle verschiedene Sprachen. Die Lehrperson spricht keine

einzig davon. Ich bin seit einem Jahr hier und lerne immer wieder dasselbe, weil die Lehrperson immer wieder von vorne anfangen muss.» Damit hat man eine Konfrontation.

CB: Explodiert diese Spannung zwischen den Performer*innen jemals auch ausserhalb des Scripts?

YD: Nein, denn die Teilnehmenden erklären sich im Vorfeld mit der dramaturgischen Sequenz einverstanden. Unter anderem besteht das Ziel darin, den Streitpunkten eine Stimme zu verleihen und sie öffentlich vernehmbar zu machen. Wir entwickeln momentan eine Version für das Internationale Komitee vom Roten Kreuz, das sie dazu verwenden werden, die Diskussion und das Engagement in Konfliktsituationen zu verbessern.

Ausserdem bitten wir die Teilnehmenden (die Behörden eingeschlossen), ihre Bedürfnisse und Handlungsmöglichkeiten aufzulisten. Damit verleihen wir ihnen Anerkennung – unabhängig von ihrer Position. Zusammen mit einem Anmeldeformular teilen wir diese Listen am Ende der Performance ans Publikum aus – wenn es nämlich erst einmal verstanden hat, dass die Situation ziemlich beschissen ist.

CB: Glauben Sie, dass dies das vorherrschende Gefühl des Publikums am Ende von *ACTIONS* ist: dass *wirklich* alles beschissen ist?

YD: Ein solches Thema in ungefähr einer Stunde zu behandeln führt unweigerlich dazu, dass sich die Zuschauer*innen mit einer ganzen Reihe widersprüchlicher Gefühle konfrontiert sehen: Die Situation ist aussichtslos und zivilgesellschaftliches Handeln kann staatliches Handeln nicht ersetzen, und es würde auch nie genügen. *ACTIONS* operiert ausserhalb der von Behörden zugewiesenen kulturellen und sozialen Räume. Dort leistet es Widerstand gegen das staatlich angeordnete Auslagern sozialer Arbeit: Häufig arbeiten wir – zumindest teilweise – im illegalen Bereich. In einer Performance etwa schmuggelte ein Lokalpolitiker freiwillig einige afghanische Jugendliche über die französisch-spanische Grenze.

ACTIONS entstand aus meiner Arbeit als freiwilliger Helfer in den Flüchtlingslagern in Calais. Ich war nur sieben Tage lang als Privatperson dort. Ich habe gekocht, Kleider und Schlafsäcke sortiert, Dinge zu bauen geholfen,

in Dunkerque Kleider verteilt, im «Dschungel» von Calais Partys gefeiert... Ich habe mich dafür geschämt, lediglich sieben Tage dort geblieben zu sein. Aber manche waren auch nur einen einzigen Tag da, und selbst das hat geholfen.

Jeden Tag habe ich angesichts der himmelschreienden Einschränkungen und Grausamkeiten geweint. Nach und nach wurde ich weniger naiv und ein besserer Freiwilliger – ich wusste, was ich tat, war teils illegal, teils nutzlos.

Aus dieser Erfahrung habe ich zweierlei gelernt. Erstens: Auch wenig ist schon etwas. Zweitens: Je weniger naiv man ist, desto besser arbeitet man.

CB: Diese Anekdote wirft ein anderes Licht auf das, was Sie vorhin sagten – dass nämlich das Publikum merke, dass die Situation beschissen ist. Ihre Calais-Erfahrung ist nicht ohne jede Hoffnung.

YD: Es geht nicht so sehr um Hoffnung als um Tätigsein. Sobald man erkennt, dass die Situation beschissen ist, hat man die Wahl, etwas dagegen zu unternehmen oder nicht. Pessimismus ist nicht gleich Lähmung.

CB: Wie nennen Sie also diese Art von Performance: politisches Theater oder soziale Praxis?

YD: Im Stück heisst es: «*ACTIONS* bedient sich der Werkzeuge des dokumentarischen Theaters, das heisst: Feldforschung, Zeugenberichte, Dramaturgie, Proben, Szenografie und Programmheft», um eine Situation herzustellen, die sozialer Arbeit ähnelt. Traditionelles politisches Theater stellt eine Situation dar, die Handeln erfordert. In unserer Arbeit ist das Modell genau umgekehrt: Die wachsende Dringlichkeit des Handelns bzw. Nicht-Handelns führt zu einer Darstellung der Situation der Geflüchteten. Es begreift das bisherige Bild neu und zeigt, dass es inhärent unvollständig ist. Es liefert keine fertigen Lösungen, denn die Lösungen hängen von unserem kollektiven Handeln als Bürger*innen und politische Subjekte ab.

CB: Ihre Beschreibung von *ACTIONS* erinnert mich an den Ausdruck «soziale Akupunktur». Begreifen Sie Ihre Arbeit als therapeutisch?

YD: *ACTIONS* ist bisweilen eher ein Hammer als eine Akupunkturnadel. Wir hoffen, einen Raum zu schaffen, der unsere sozialen, politischen, konzeptuellen und formalen Normen in Frage stellt. Das Projekt ist insofern therapeutisch, als es sich um die Problematik kümmert, aber nicht in dem Sinne, dass es den Schmerz lindert.

CB: Wieso heisst es *ACTIONS*?

YD: Wir befassen uns nur mit Handlungen. Handlungen, die man tut oder nicht tut; die man erhofft oder fürchtet; verbotene ebenso wie mögliche. Wir halten es... ganz simpel.

CB: Und besteht das Grundprinzip der Script-Bearbeitung darin, allzu polarisierender Parteipolitik aus dem Weg zu gehen?

YD: Genau. Es geht nicht so sehr darum, links oder rechts, für oder gegen Geflüchtete zu sein. Es geht eher darum, wie wir mit jenen umgehen, die bereits hier sind und laut Genfer Konventionen Rechte haben. Es geht um das, was hier und jetzt geschieht.

CB: Ich würde es als «Intervention» beschreiben: eine Geste, die nicht unbedingt mit einer Lösung aufwartet, sondern ein Problem und die Widersprüche einer bestimmten historischen Konstellation aufdeckt. Ich habe kürzlich für die Zeitschrift *Artforum* über Interventionen geschrieben, ausgehend von einem Ausdruck, den die kubanische Künstlerin Tania Bruguera zur Beschreibung ihrer Arbeit in Havanna verwendet: «political-timing-specificity» («Spezifität des politischen Timings»). Der Ausdruck bezieht sich offensichtlich auf den kunstgeschichtlichen Begriff «site-specificity» («Ortsspezifität»), aber er versucht weniger die formalen Charakteristika eines Ortes zu adressieren als seine politischen Energien zu mobilisieren. Bruguera begreift «Timing» als ein Material, das politische Akteure verwenden. Ich behaupte, dass der Gedanke auf das klassisch griechische *Kairos* (der günstige Zeitpunkt) und Machiavellis Begriff der *occasione* (Gelegenheit) aus dem *Principe* zurückgeht. Politisches Timing ist eine Energie, die

auch Künstler*innen heranziehen und für ihre Zwecke nutzen können, nicht etwa um ihre Macht auszunutzen, sondern um aktuelle und irritierende öffentliche Debatten in Gang zu setzen.

Künstlerische Interventionen können «political-timing-specific» sein, wenn sie die Widersprüche eines Moments offenlegen. Darin unterscheiden sie sich von aktivistischer Kunst, die zumeist auf ein gewisses Ziel hinarbeitet und die Gewissheit produziert, auf der richtigen Seite der Geschichte zu stehen. Ist das verständlich?

YD: Ja, ist es. Und es fasst sehr gut zusammen, was ich bei der Arbeit an stark kontextabhängigen Fragestellungen spüre, nämlich die Spannung, einen moralistischen Ton zu vermeiden oder – wie Sie sagen – auf der «richtigen Seite der Geschichte zu stehen». *ACTIONS* ist dafür exemplarisch. Die Liste der Bedürfnisse beispielsweise reicht von sehr praktisch bis sehr allgemein, beinahe utopisch. Doch diese Bedürfnisse kommen von Menschen und sind immer verschieden. Ziel ist es nicht, irgendeine aktivistische Agenda zu verfolgen, sondern die Widersprüche eines gegebenen Moments in einer gegebenen Stadt offenzulegen.

CB: Meines Wissens wurde der Begriff «Intervention» in der westlichen Kunstgeschichte nie theoretisch ausgearbeitet, er ist mehr mit Kunst in Lateinamerika verbunden. Aber ich glaube, er könnte hilfreich sein, und ich möchte mich stärker mit ihm befassen, vor allem hier in den USA: Unsere historischen Umstände könnten ein paar Interventionen der «political-timing-specific» Art gut gebrauchen. So viel Kunst wird heute kuratiert, eingeladen, in Auftrag gegeben. Ich interessiere mich für eine Tradition aus eigenem Antrieb aktiv werdender Kunst: rasche Gesten, einem breiten Publikum zugänglich, d. h. sowohl politischen Akteuren als auch der allgemeinen Öffentlichkeit.

YD: Aufträge funktionieren in der Schweiz anders, weil Kunst nicht – wie in Grossbritannien – direkt mit einer politischen Agenda oder – wie in den USA – mit besonderen Communitys verklammert ist. Die Instrumentalisierung von Kunst erscheint da in einem durchaus anderen Licht,

und Partizipation, die von den Auftraggeber*innen alles andere als «eingefordert» wird, kann von öffentlichen oder privaten Geldgebern zuweilen als «zu einfach» oder nicht-künstlerisch zurückgewiesen werden. Meine Arbeit beispielsweise wird von einer vertraglichen Vereinbarung zwischen der Stadt und dem Kanton Genf und der Eidgenossenschaft unterstützt, und es muss lediglich die Anforderung erfüllt sein, dass sie einem breiten in- und ausländischen Publikum gezeigt wird. Ich bin also an Kunstinstitutionen gebunden, kann mit diesem Zwang aber spielen: Ich mache Arbeiten, die sich den von ihnen zugewiesenen physischen und konzeptuellen Räumen entziehen.

Ihre Kritik an partizipativer Kunst war eng an diesen Gedanken der Raumzuweisung gekoppelt, wonach Kunstschaffende vorwiegend in einem von der Politik und den politischen Akteuren gewährten Raum agieren. Demzufolge würde die Regierung sozial-, bildungs- oder integrationspolitische Aufgaben auslagern, worauf die Kunstschaffenden mit einem «naiven politischen Formalismus» reagieren würden. Wie hat sich Ihre Ansicht über diese Praktiken seit Ihrem 2012 erschienenen Buch *Artificial Hells*⁵ entwickelt?

CB: Als ich in den frühen 2000er Jahren damit begann, über sozial engagierte Kunst zu forschen, geschah das – wie Sie sagen – als Antwort auf die Politik der Kulturfinanzierung in den nordeuropäischen Ländern, insbesondere in Grossbritannien. Partizipative Kunst- und Theaterformen waren ein bevorzugtes Mittel für die Stärkung von «sozialer Inklusion» und «Zusammenhalt», auch wenn die Politik ebendieser Regierungen die Gesellschaft eher spaltete als enger zusammenrücken liess – man denke an die Privatisierung des Bildungs- und Gesundheitswesens. Partizipation passte ausserdem genau zur Akzeptanz der «Kreativindustrie» als des neuen postindustriellen Antriebs: Menschliche Kreativität und geistiges Eigentum wurden als ökonomische Ressourcen betrachtet. Trotz der tendenziell anti-neoliberalen Position der Kunstschaffenden erinnerte ihre Rhetorik ziemlich

⁵ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

stark an die von New Labour: Sie redeten davon, zu mehr Kreativität zu befähigen, Communitys zu stärken und Entfremdung und Ausschlussmechanismen zu überwinden. Viele partizipative Arbeiten dieser Zeit besaßen einen entsprechend weichen, der politischen Mitte zugewandten Ansatz und keinen kritischen Impetus. Den einzigen Weg, nicht in konturlosen Konsens abzurutschen, sah ich darin, Widersprüche zu bejahen und Projekte in Angriff zu nehmen, die keine Institution vernünftigerweise unterstützen würde. Daher kam mein stark kritizierter Enthusiasmus für Kunstschaffende wie Santiago Sierra, Artur Żmijewski, Tania Bruguera, usw.

In der gegenwärtigen Polarisierung der politischen Debatte scheint Widerspruch weniger vonnöten – wir können ihm ja gar nicht entkommen! Im Rückblick erscheint mir die partizipative Kunst der 1990er und 2000er Jahre eher von resignierter Melancholie als von Militanz getragen gewesen zu sein. Einerseits ergab sich das als direkte Folge aus dem neoliberalen Zusammenfallen von Links und Rechts in einen dumpfen, orientierungslosen Zentrismus; andererseits war es Nostalgie für eine sozialistische Alternative, die 1989 gestorben war. Der Kunst kam plötzlich die völlig überzogene Aufgabe zu, politische Alternativen zu entwerfen – was der Grund war für die allgegenwärtige Beschäftigung mit «Utopie» in damaligen Ausstellungen. Und die Weltordnung war mehr oder minder stabil. Natürlich gab es Ungleichheit, Rassismus und prekäre Arbeit, aber es war nicht derart elend, dass die Leute deswegen auf die Strasse gehen mussten. Oder zumindest weisse Mittelschichtkünstler*innen mussten das nicht. Stattdessen fühlten sie sich schuldig und machten sozial engagierte Kunst, deren vorrangiges Kriterium eher ethische Motivation war (Menschen sollen fair behandelt werden) als politische Schuldzuweisung. Als ich *Artificial Hells* beendet hatte, begannen jedoch die Konsequenzen des Finanzcrashs von 2008 sichtbar zu werden. Die Kreativindustrie galt nicht länger als ökonomischer Antrieb, und Partizipation geriet zu einer Art kompensatorischer

Ehrenamtlichkeit, was wesentlich dazu beitrug, den Crash an den Finanzmärkten und seine Auswirkungen ideologisch neu aufzuladen: Anstatt die Finanzindustrie, gierige Kreditgeber, eine spekulative Ökonomie usw. dafür verantwortlich zu machen, gab es einen Aufruf zu kollektiver Verantwortung («Wir müssen das gemeinsam durchstehen»). Sparmassnahmen wurden zum Vorwand dafür, die öffentlichen Versorgungsbetriebe schrittweise zurückzufahren, und man stellte sich Partizipation wieder als Freiwilligenarbeit vor, die die Schliessung von Bibliotheken, Schulen, Kindergärten, öffentlichen Begegnungsstätten, usw. wettmachen sollte.

Nach dem Crash machten Kunstschaaffende weiterhin partizipative Arbeiten, doch die politischen Interessen, denen sie unbeabsichtigterweise dienten, hatten sich gewandelt. Ebenso wie die Technik: Mit Social Media, Blogs, Tumblr usw. ähnelten die Teilnehmenden nun Nutzer*innen, die Kunstplattformen mit kostenlosem Inhalt versorgten. Selbst die Kunstschaaffenden, die ihre Teilnehmer*innen bezahlten (wie etwa Tino Seghal) mussten Kritik einstecken: aber nicht im Hinblick auf Ethik und Ausbeutung, sondern neuerdings im Hinblick auf prekäre Arbeit. So politisierte sich der ethische Diskurs allmählich.

Nach den Ereignissen von 2011 – dem Arabischen Frühling, den Studentenprotesten in Grossbritannien, Chile und Kanada sowie der globalen *Occupy-Wallstreet*-Bewegung – kam diese Kritik in Fahrt. Das waren politische Projekte, denen Kunstschaaffende zuarbeiteten, die aber nicht als Kunst gekennzeichnet wurden. *Occupy Wallstreet* generierte die politische Dynamik, die die gesamten 1990er und 2000er Jahre hindurch gefehlt hatte, und bewirkte einen konzentrierteren Fokus für visuelle Künstler*innen. Statt präfigurierte «Mikrotopien» zu erschaffen, die einen kleinen Flecken Erde verbessern sollten, führten Kunstschaaffende Dissens in aktivistische Kampagnen wie etwa *Strike Debt*, *Gulf Labor*, *Occupy Museums* sowie, ab 2013, BDS (*Boycott, Divestment and Sanctions*), *Black Lives Matter*, *Decolonize This*

Place und jede Menge von Anti-Gentrifizierungs-
bewegungen ein. Viele von ihnen arbeiten eher *mit*
den Basisgruppen zusammen als *für* sie. Ich glau-
be immer noch, dass Widerspruch darin einen
Platz hat, aber er muss neben rechten «Störer*in-
nen» kontextualisiert werden, die kürzlich von
Angela Nagle in einem aufwühlenden Buch als Erbe
der futuristischen Avantgarde theoretisiert wurden.⁶

YD: Nach der Erfahrung mit *ACTIONS* und seinem Erfolg als
niedrigschwelligem Projekt und trotz des Widerstands von-
seiten einiger Institutionen weiss ich für mich, dass es keine
Rolle spielt, ob das, was ich da tue, Kunst ist oder nicht. Ich
schaffe Dispositive, die über die eigentlichen Performances
hinausgehen. Da Sie von prekärer Arbeit sprachen – nehmen
wir folgendes Beispiel: Fünfzehn Jahre lang haben wir allen
unseren Mitarbeiter*innen denselben Stundenlohn bezahlt,
mehr oder weniger mit denselben Leuten gearbeitet und
unsichere und unbeständige Verträge vermieden, so gut es
ging. Meines Erachtens ist das ein wesentlicher Bestandteil
der Ökologie unserer Praxis.

Der Gedanke, dass Kunst Widerspruch erzeugt, ist
sehr inspirierend, ja spannend, wenn ich etwa an Santiago
Sierra oder Christoph Schlingensief denke. Politische Hand-
lungsmacht hat sich dramatisch verändert. Sie wirkt von
innen – so wie Michel de Certeau⁷ eher von «Taktiken»
schreibt (wie normale Leute ihre Konsumgüter verwenden)
als von «Strategien» (die von den Mächtigen benutzt wer-
den). Die Alternative kommt von den Praktiker*innen, von
den Zuschauer*innen selbst und deren Interventionen im
täglichen Leben. Ich glaube, dass darin für die Kunst eine
Möglichkeit bestehen könnte, wirksam zu sein, ohne akti-
vistisches Werkzeug oder therapeutische Nadel zu werden.

Seit zwei Jahren arbeite ich an einem Projekt namens
*invisible*⁸, das ich als eine konkrete und radikale Alternative

6 Angela Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester, UK; Washington DC, USA: Zero Books, 2017. [Deutschsprachige Ausgabe: *Die digitale Gegenrevolution. Online-Kulturkämpfe der Neuen Rechten von 4chan und Tumblr bis zur Alt-Right und Trump*. Übersetzt von Demian Niehaus. Bielefeld: transcript 2018].

7 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, vol. I, Paris : Gallimard, nouvelle édition, 1990. [Deutschsprachige Ausgabe: *Kunst des Handelns*. Übersetzt von Ronald Vouillé. Berlin: Merve 1988].

8 Koautor*innen: Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damjanovič, Rémi Dufay,

zu öffentlichem Widerspruch begreife. In dem Projekt geht es um Interventionen im Mikromodus, fast unsichtbar. Wie können kleine kollektive Aktionen unsere Wahrnehmung der Umwelt verändern und umgekehrt? Wie können scheinbar harmlose Aktionen das soziale Netz stärken, das Menschen miteinander verbindet?

Das Projekt lässt sich als eine Antwort auf einige der Bewegungen verstehen, die Sie vorhin erwähnten. Bruno Latours kluges Argument zum «Scheitern» der Gelbwesten in Frankreich rührt beispielsweise von den *Cahiers de doléances* der Französischen Revolution her.⁹ Es lautet: Die politischen Forderungen sowohl der Leute als auch der Eliten sind zu abstrakt, um wirksam zu sein; für eine neue Ökologie müssten wir daher diejenigen Faktoren beobachten, beschreiben und identifizieren, von denen unser individuelles Leben abhängt – und genau das war auch der Ausgangspunkt des Forschungsprojekts, das zu *invisible* führte.

Mit seinen Performance-Anweisungen und damit verknüpften Narrativen ist *invisible* fast wie ein Spiel konzipiert. Wir haben mit verschiedenen Formen des Protests angefangen: sprechen oder sitzen etwa, wenn man es nicht soll; oder stillstehen, wenn sich eine Menschenmasse langsam vorwärtsbewegen soll. Diese Aktionen bleiben unsichtbar, sind nicht als Kunst, politische Aktionen, Flashmobs oder Junggesellenabschiede erkennbar. Mein Eindruck ist, dass Aktionen im öffentlichen Raum heutzutage sehr rasch eingeordnet werden und mithin, sobald sie eingeordnet sind, ihre Spannung verlieren. Diese kleinen Aktionen behalten hingegen, so denke ich, ein starkes Schwingungspotential und machen die Spieler*innen und die Öffentlichkeit auf die sozialen infra-politischen Situationen aufmerksam, in denen sie sich bewegen. Dabei werden Räume durchquert, nicht im Sinn öffentlicher Räume (Strassen, Läden, Banken), vielmehr wird die Grenze in das Bewusstsein

Yan Duyvendak, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanovič, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguet, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan. Uraufführung: Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16. August 2019.

⁹ Bruno Latour, « Les gilets jaunes sont des migrants de l'intérieur quittés par leur pays », Interview von Hervé Kempf, erschienen in der französischen Online-Zeitung *Reporterre. Le quotidien de l'écologie* am 16. Februar 2019: <https://reporterre.net/Bruno-Latour-Les-Gilets-jaunes-sont-des-migrants-de-l-interieur-quittes-par> (letzter Zugriff: 9. Juli 2019).

kollektiver Subjektivitäten passiert. Diese Aktionen stören ein Gleichgewicht und werden als unangenehm oder unheimlich empfunden, unter anderem deshalb, weil sie den Raum für einen anderen als den ihnen zugewiesenen Gebrauch besetzen. Um Sie zu zitieren:

Jacques Rancière¹⁰ bemerkt, dass Partizipation in dem, was wir gemeinhin demokratische Regime nennen, für gewöhnlich darauf reduziert wird, ob oder wie man jene Räume füllen kann, die nicht von der Macht besetzt wurden. Genuine Partizipation sei hingegen etwas anderes, nämlich die Erfindung eines «unvorhersehbaren Subjekts», das einige Momente lang die Strasse, die Fabrik oder das Museum besetzt – und nicht einen festgelegten Ort mit zugewiesener Partizipation, dessen Gegen-Macht von der herrschenden Ordnung abhängt.¹¹

10 Jacques Rancière, « Les usages de la démocratie », dans Rancière, *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, « Folio Essais », 2004. [Deutschsprachige Ausgabe: Jacques Rancière, «Der Gebrauch der Demokratie». In: Ders., *An den Rändern des Politischen*. Übersetzt von Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2019, S. 83f.]

11 Claire Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, Vortrag für Creative Time's *Living as Form*, Cooper Union, New York, Mai 2011, S. 9. (Übersetzung des Zitats von Christoph Roeber).

«È tutto un gran casino»

Claire Bishop in dialogo con Yan Duyvendak

Ho incontrato per la prima volta Yan Duyvendak il 30 aprile 2019 a New York dove ci siamo intrattenuti a parlare del suo lavoro artistico. Non avevo ancora visto personalmente nessuna delle sue creazioni, ma dopo averne letto online ero curiosa di sentire il suo punto di vista a proposito di alcune di esse. Come per tutte le performance partecipative, è spesso difficile capirne la struttura e si deve fare affidamento su buone recensioni – nel senso di recensioni chiare e ben scritte – per potersi fare un’idea dello spettacolo. La discussione che segue si concentra sull’opera intitolata *ACTIONS*¹, con un paio di digressioni su temi legati alla mia ricerca (su richiesta di Yan).

Claire Bishop: Vorrei chiederle la sua opinione sulla partecipazione nell’arte. Come sa, in passato mi sono espressa in modo molto critico a tale proposito, specialmente riguardo alla tendenza a presentarla come intrinsecamente politica, secondo un formalismo ingenuo per cui una struttura orizzontale viene considerata di per sé in qualche modo identica alla politica democratica (o in grado di ispirarla). Ho anche cercato di smantellare la distinzione manichea tra fruizione «attiva» e «passiva» che sottende tutta l’arte partecipativa del ventesimo secolo. Qualunque dibattito

¹ Coautori: Nicolas Cilins e Nataly Sugnaux Hernandez. Debutto: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 agosto 2016.

sullo «spettatore attivato» finisce per portare a un circolo vizioso in cui l'attivo e il passivo collasano l'uno nell'altro. Questa opposizione binaria tende anche a privilegiare l'azione rispetto al pensiero, l'esteriorità rispetto all'interiorità, la componente fisica rispetto a quella mentale, e finisce per rafforzare una serie di presupposti sulle classi sociali e sulla capacità di risposta all'arte. Immagino che lei conoscesse queste mie valutazioni critiche quando ha cominciato a lavorare sulla partecipazione nel 2005?

Yan Duyvendak: Non ancora all'epoca. Le mie opere si stavano evolvendo verso dispositivi o ingranaggi più complessi. Volevo rivisitare le relazioni tra la politica, il pubblico e lo spazio performativo. La partecipazione era uno degli strumenti a cui ricorrevo. Ho scoperto i suoi testi solo quando avevo già cominciato a lavorare sulla partecipazione. Fino a quel momento, come molti altri, conoscevo i testi di Jacques Rancière sulla «politica dello spettatore» e la sua idea che il pubblico non abbia bisogno di essere attivato per essere emancipato².

CB: Ciononostante crea delle performance partecipative. Perché sente ancora l'esigenza di «attivare» le spettatrici e gli spettatori?

YD: Non si tratta di «attivare» il pubblico, quanto di fare io un passo indietro. Arretrando rispetto alla posizione visibile, eroica, dell'artista, intendo consentire lo sviluppo di una determinata situazione. *Please, Continue (Hamlet)*³, un finto processo interpretato da giuriste e giuristi locali, ha preso forma in un momento in cui, in Svizzera, un acceso dibattito sull'abolizione dei giurati popolari nel sistema giudiziario agitava l'opinione pubblica. Quando è partita la tournée del progetto, io sono passato dalla parte del pubblico, assistendo dal vivo allo svolgimento di un processo nei vari sistemi giuridici in giro per il mondo. Ho scoperto che quando le spettatrici e gli spettatori sono chiamati a partecipare e ad assumere essi stessi il ruolo di giurati, si focalizzano sul sistema

2 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008. [Edizione italiana: Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato*, a cura e traduzione di Diletta Mansella, Roma: DeriveApprodi, 2018].

3 Coautore: Roger Bernat. Debutto: GRÚ, Ginevra (CH), 8 novembre 2011.

giudiziario anziché sulle qualità artistiche del progetto. In questo senso non ho scelto di attivare o non attivare il pubblico: mi sono limitato a creare le condizioni per un dibattito.

La partecipazione è diventata un elemento significativo al crocevia tra urgenza politica e un determinato argomento. Mi piace la sua teoria che non ci sia una forma unica di arte partecipativa, così come non esiste una forma unica di sviluppo politico. Ogni creazione instaura un rapporto specifico con un pubblico specifico e ha di conseguenza un esito specifico. Come artista, ho sempre cercato di rendere più coerente la mia opera nel suo insieme, ma l'impatto è ancora più forte quando un singolo lavoro risulta coerente in se stesso.

CB: Non sono sicura di avere pensato alla possibilità che questa teoria potesse essere interpretata da un artista a proposito di singole opere. Io avevo in mente il funzionamento della partecipazione in diversi momenti storici.

Tuttavia, ora sarei curiosa di saperne di più riguardo ai luoghi e agli spazi specifici in cui presenta le sue creazioni. Ha cominciato a lavorare negli anni Novanta come artista visivo, con performance nei musei e poi nei teatri. Ha un atteggiamento piuttosto passivo nella scelta di uno spazio, nel senso che il luogo è stabilito dalla committenza, o invece è più propositivo, guidato dalla convinzione che un lavoro debba essere portato in scena in un tipo di spazio particolare?

YD: Dipende dalla natura delle singole creazioni. I miei primi lavori, come *Keep It Fun for Yourself*⁴, in cui canto a cappella delle canzoni pop relative all'arte, sono stati concepiti per mostre di arte figurativa e sono più adatti alla sala di un museo. *Please, Continue (Hamlet)* è un processo, quindi funziona sia in un'aula di tribunale sia in un teatro. *ACTIONS* è un forum, che può svolgersi in qualunque luogo connesso alla vita politica cittadina: al mercato, in municipio, in una sala pubblica.

CB: E come riesce ad attirare il pubblico per *ACTIONS*? Immagino che sia prevista la vendita di biglietti.

4 Debutto: LOW BET, Ginevra (CH), 5 agosto 1995.

YD: La vendita dei biglietti non è solo un modo per i teatri e le istituzioni culturali di attirare il pubblico, ma è parte integrante del dispositivo scenico. Ciò apporta un elemento economico che attraversa l'intera performance: annunciamo che contribuisce a pagare il lavoro delle rifugiate e dei rifugiati coinvolti nel progetto, malgrado sia perlopiù illegale. Ogni elemento serve allo scopo del forum: la vendita dei biglietti, una scenografia riconoscibile, un layout su carta di colore giallo acceso e infine una drammaturgia forte, scandita da un battito di mani nei momenti cruciali.

CB: Giusto per mettere bene in chiaro: nell'ambito di *ACTIONS* lei effettua delle interviste di cui seleziona degli estratti che rimaneggia e che le persone intervistate ripeteranno in seguito di fronte a un pubblico?

YD: Esatto, le persone intervistate sono le «attrici» e gli «attori». *ACTIONS* si concentra sul contesto locale di accoglienza dei rifugiati in ognuna delle città in cui viene portato in scena. Comprende quattro rifugiate o rifugiati, due esponenti di associazioni di volontariato e due rappresentanti delle autorità locali addette a questo ambito. I partecipanti vengono intervistati in precedenza, poi, durante la performance, siedono tra i loro concittadini e concittadine per ripetere parti delle loro testimonianze, offrendo una panoramica di una situazione spesso complessa e contraddittoria.

Per esempio, un rappresentante delle istituzioni locali dice: «I nostri corsi di lingua sono fantastici, sono ben frequentati e hanno molto successo». Subito dopo, magari senti un rifugiato che dice: «È vero che siamo in tanti, ma c'è anche molto ricambio; ci troviamo lì in cinquanta, ognuno di noi parla una lingua diversa e l'insegnante non ne conosce neanche una. Io ci vado da un anno e continuo a imparare sempre le stesse cose perché l'insegnante deve continuamente ricominciare da capo». Quindi c'è una controversia.

CB: Capita mai che la tensione tra le attrici e gli attori scoppi, fuoriuscendo dal copione?

YD: No, perché le e i partecipanti si mettono d'accordo in anticipo sulla sequenza drammaturgica. Uno degli obiettivi è proprio quello di dare voce ed espressione pubblica ad elementi di disaccordo. Attualmente stiamo sviluppando

una versione di *ACTIONS* per il Comitato Internazionale della Croce Rossa, che la userà per migliorare il dibattito e l'impegno in situazioni di conflitto.

Chiediamo anche a tutte e tutti i partecipanti (incluse le istituzioni) di stilare un elenco dei loro bisogni e delle loro possibilità di agire, riconoscendoli quindi come parti in causa, qualunque sia la loro posizione. Distribuiamo queste liste alle spettatrici e agli spettatori, insieme a un modulo di iscrizione, alla fine della performance, cioè una volta che hanno capito che la situazione è fondamentalmente un gran casino.

CB: Pensa che sia questa la sensazione dominante del pubblico alla fine di *ACTIONS*, che sia tutto un gran casino?

YD: Discutere per un'ora circa di un argomento del genere inevitabilmente provoca nel pubblico una serie di sentimenti contrastanti: la situazione è disperata e l'intervento delle cittadine e dei cittadini non può prendere il posto di quello dello stato, né potrà mai essere sufficiente. *ACTIONS* opera al di fuori degli spazi culturali e sociali previsti dai governi. Resiste all'esternalizzazione dei servizi sociali imposta dallo stato in quanto spesso agiamo, in parte, al di fuori della legge. In una delle performance un politico locale si è offerto di far passare illegalmente la frontiera tra Francia e Spagna a degli adolescenti afgani.

ACTIONS è nato dal volontariato che ho fatto nei campi profughi di Calais. Ci sono stato solo per sette giorni, da privato cittadino. Ho cucinato, ho smistato vestiti e sacchi a pelo, ho aiutato a costruire delle cose, ho distribuito abiti a Dunkerque, ho partecipato a delle feste nella «Giungla» di Calais... Mi sono vergognato di esserci rimasto solo sette giorni. Ma c'è gente che ci lavora un giorno solo, e anche quello serve.

Ho pianto tutti i giorni per le atroci limitazioni e le crudeltà. Nel corso di quell'esperienza sono diventato un volontario migliore e meno ingenuo, consapevole del fatto che quello che stavo facendo era in parte illegale, in parte inutile.

Da quell'esperienza ho imparato due cose. Primo, che anche fare poco è comunque già qualcosa. Secondo, che meno ingenui si è, meglio si lavora.

CB: Credo che questo aneddoto getti una luce diversa su quello che ha detto in precedenza, cioè che il pubblico si rende conto che la situazione è un gran casino. La sua esperienza a Calais non è priva di speranza.

YD: Non si tratta tanto di speranza quanto di azione. Quando ci si rende conto di trovarsi di fronte a una situazione totalmente incasinata bisogna decidere se agire o meno. Pessimismo non è sinonimo di paralisi.

CB: Quindi come definirebbe questo tipo di performance? Teatro politico o pratica sociale?

YD: Come viene detto durante la performance, «*ACTIONS* ricorre agli strumenti del teatro documentario, cioè alla ricerca sul campo, alle testimonianze, alla drammaturgia, alle prove, alla scenografia e al foglio di sala» per creare una situazione simile a un servizio sociale. Il teatro politico tradizionale rappresenta in scena una situazione che incita ad agire. In *ACTIONS*, il modello è capovolto: l'urgenza cumulativa delle azioni o delle inazioni porta alla rappresentazione della situazione delle rifugiate e dei rifugiati; restituendo un quadro intrinsecamente incompleto. Non fornisce soluzioni pronte per l'uso, dato che le soluzioni dipendono dal nostro agire collettivo in quanto cittadine e cittadini e soggetti politici.

CB: La sua descrizione di *ACTIONS* mi ricorda l'espressione «agopuntura sociale». Vede una dimensione terapeutica nel suo lavoro?

YD: *ACTIONS* assomiglia più a una martellata che all'agopuntura. Il nostro intento è quello di creare uno spazio che sfidi le nostre norme sociali, politiche, concettuali e formali. È terapeutico non tanto nel senso che *dà sollievo* quanto piuttosto nel senso che *si prende cura* del problema.

CB: Perché questo titolo, *ACTIONS*?

YD: Ci occupiamo solo di azioni. Azioni svolte o meno, sperate o temute, proibite o possibili. Manteniamo tutto a un livello molto... basilare.

CB: E il copione viene rivisto in modo da perseguire l'obiettivo di evitare politiche di partito estremizzanti?

YD: Esatto. Non si tratta tanto di essere di sinistra o di destra, a favore o contro i rifugiati. La questione riguarda piuttosto cosa fare con i profughi che sono già qui e che hanno dei diritti in base alle Convenzioni di Ginevra. L'attenzione è posta su ciò che accade qui e ora.

CB: Io lo descriverei come un «intervento», un gesto che non necessariamente porta a una soluzione, ma piuttosto mette a nudo i problemi e le contraddizioni di una particolare congiuntura storica. Ho appena scritto un articolo per *Artforum* sugli interventi, prendendo spunto dall'espressione usata dall'artista cubana Tania Bruguera per descrivere il suo lavoro all'Avana: «political-timing-specificity» (specificità politico-temporale). Il termine si rifà chiaramente al concetto artistico di «site-specificity» (*in situ*), ma invece di riferirsi alle caratteristiche formali di uno spazio cerca di mobilitare le sue energie politiche. Bruguera considera il tempismo come un materiale usato in politica; la mia teoria è che questa idea faccia riferimento al concetto di *kairos* (il momento giusto) della Grecia antica e a quello di *occasione* utilizzato da Niccolò Machiavelli nel *Principe*. Il tempismo politico è un'energia che anche le artiste e gli artisti possono afferrare e manipolare, non per imbrigliare il potere, ma per catalizzare il dibattito pubblico su questioni attuali e preoccupanti. Gli interventi artistici possono denotare una specificità politico-temporale quando mettono a nudo le contraddizioni di un determinato momento. In questo differiscono dall'arte militante, che tende al raggiungimento di un obiettivo specifico e genera la salda convinzione di essere dalla parte giusta della storia. Ha senso, per lei, quello che ho detto?

YD: Certo. Riassume molto bene quello che provo quando lavoro su progetti legati a questioni e contesti specifici: lo sforzo di evitare di fare del moralismo o di restare «dalla

parte giusta della storia», come ha detto lei. *ACTIONS* è un caso emblematico. L'elenco dei bisogni, per esempio, varia da cose molto concrete ad altre molto più generali, quasi utopistiche; tuttavia provengono da persone in un determinato contesto e sono sempre diversi. Lo scopo non è di perseguire un programma attivista, ma di esporre le contraddizioni rilevate in un dato momento in una determinata città.

CB: Per quanto ne sappia, il concetto di «intervento» non è ancora stato teorizzato nella storia dell'arte occidentale – è qualcosa che viene attribuito piuttosto all'arte dell'America Latina. Ma credo che sia un termine utile e vorrei studiarlo in modo più approfondito, in particolare qui negli Stati Uniti: in questa congiuntura storica servirebbero degli interventi caratterizzati da una specificità politico-temporale. L'arte oggi è in gran parte soggetta a curatela, oppure è realizzata su invito, o commissionata. Io mi interessò in particolare a una tradizione artistica che nasce in modo spontaneo: gesti veloci, accessibili a un ampio pubblico che includa sia la classe politica che la gente comune.

YD: Le commissioni funzionano in modo diverso in Svizzera, dato che l'arte non è soggetta direttamente a un programma politico, come nel Regno Unito, o a comunità specifiche, come negli USA. La strumentalizzazione dell'arte appare in una luce piuttosto diversa, e la partecipazione, lungi dall'essere «promossa» dalla committenza, può essere sminuita come «troppo semplice» o non artistica da finanziatori pubblici o privati. Il mio lavoro è ad esempio sostenuto grazie a una convenzione tra la Città e il Cantone di Ginevra e la Confederazione Svizzera, e l'unico criterio è che deve essere mostrato a un ampio pubblico all'interno del paese e su scala internazionale. Ciò significa che sono legato alle istituzioni artistiche, posso però giocare con questo vincolo, tramite delle creazioni che sfuggono agli spazi fisici e concettuali ad esse riservati.

Il suo scetticismo nei confronti dell'arte partecipativa era fortemente legato all'idea di allocazione dello spazio in base alla quale le artiste e gli artisti agiscono principalmente all'interno di luoghi autorizzati dalla politica. Al governo che esternalizza i servizi sociali, educativi

o relativi all'integrazione, le artiste e gli artisti rispondono con un «ingenuo formalismo politico». Come è evoluto il suo punto di vista dopo la pubblicazione del suo libro *Artificial Hells*⁵, nel 2012?

CB: Quando all'inizio degli anni Duemila cominciai ad approfondire la mia ricerca sull'arte politicamente impegnata fu – come ha detto lei – in risposta alle politiche di finanziamento della cultura nei paesi nord-europei, in particolare nel Regno Unito. L'arte e il teatro partecipativi erano un modo privilegiato per rafforzare l'immagine di «inclusione sociale» e «coesione», proprio nel momento in cui le politiche di quegli stessi governi (per esempio tramite la privatizzazione dell'istruzione e della sanità) stavano dividendo la società invece di unirla. La partecipazione, inoltre, si intrecciava alla visione entusiasta dell'«industria creativa» come il nuovo generatore post-industriale: la creatività umana e la proprietà intellettuale erano viste come risorse economiche. Nonostante provenisse da una posizione più o meno anti-neoliberista, la retorica delle artiste e degli artisti era molto simile a quella del New Labour: parlavano di rendere possibile la creatività, di dare potere alle comunità e di superare l'alienamento e l'esclusione. Gran parte delle opere partecipative di questo periodo, di conseguenza, avevano un approccio «molle», centrista ed erano prive di mordente critico. Sentivo che l'unico modo di evitare di cadere in un consenso sdolcinato era di abbracciare l'antagonismo e intraprendere progetti che nessuna istituzione avrebbe ragionevolmente sostenuto. Da qui derivava il mio entusiasmo (aspramente criticato) per artisti come Santiago Sierra, Artur Żmijewski, Tania Bruguera, ecc.

Di fronte all'attuale polarizzazione del dibattito politico, l'antagonismo sembra meno necessario – anzi, non possiamo sfuggirgli! Guardando indietro, l'arte partecipativa degli anni Novanta e dei primi

5 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. [Edizione italiana: Claire Bishop, *Inferni Artificiali: La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura e traduzione di Cecilia Guida, Bologna: Sossella, 2015].

anni Duemila sembra caratterizzata da una malinconia rassegnata più che dalla militanza. In parte era la conseguenza diretta del collasso neoliberalista della sinistra e della destra in un centrismo che anestetizzava e disorientava; e in parte nostalgia per l'alternativa socialista morta nel 1989. All'arte venne accollato il compito di immaginare alternative politiche – da cui la fissazione con «l'utopia» che si rileva in tante mostre di quel periodo. E l'ordine del mondo era più o meno stabile. Certo, c'erano ineguaglianza, razzismo e lavoro precario, ma le cose non andavano *tanto* male da far scendere la gente in strada. Perlomeno, non le artiste e gli artisti bianchi dei ceti medi, che però si sentivano in colpa e creavano arte socialmente impegnata il cui criterio primario era etico (trattare equamente le persone) anziché puntare il dito sulle colpe della politica.

Subito dopo la pubblicazione di *Artificial Hells* cominciano già a farsi sentire le conseguenze della crisi finanziaria del 2008. L'industria creativa non era più vista come un generatore economico e la partecipazione si stava trasformando in un volontariato compensativo, che ha avuto un ruolo fondamentale nel re-ideologizzare la crisi e i suoi postumi: anziché incolpare l'industria finanziaria con i suoi avidi banchieri, l'economia speculativa e così via, c'è stato un richiamo alla responsabilità collettiva («siamo tutti nella stessa barca»). L'austerità è stata assunta a pretesto per smantellare i servizi pubblici e la partecipazione è stata reinventata come volontariato per compensare la chiusura delle biblioteche, delle scuole, dei nidi, dei centri di aggregazione, e così via.

Dopo il crollo finanziario, le artiste e gli artisti hanno continuato a fare arte partecipativa, ma gli interessi politici che stavano inavvertitamente servendo erano cambiati, come pure la tecnologia: con i social media, i blog, Tumblr, ecc., i partecipanti adesso assomigliavano piuttosto a consumatori che fornivano «contenuti» gratuiti per le «piattaforme» artistiche. Anche le artiste e gli artisti che pagavano le e i loro partecipanti (come Tino Sehgal) venivano visti e criticati attraverso una

nuova lente: non quella dell'etica e dello sfruttamento, ma quella del lavoro precario. Il discorso etico si stava lentamente politicizzando.

Questa critica ha preso slancio dopo gli eventi del 2011: la Primavera Araba, le proteste studentesche nel Regno Unito, in Cile e in Canada, e il movimento globale *Occupy Wall Street*. Le artiste e gli artisti hanno contribuito a questi progetti politici, che però non venivano proposti in alcun modo come arte. *Occupy Wall Street* ha dato un impulso alla politica che era mancato nell'ultimo decennio del ventesimo secolo e nel primo del secolo successivo, e ha prodotto uno sfogo più mirato per gli artisti nel campo delle arti visive. Invece di creare «microtopie» prefigurative per cercare di migliorare un piccolo angolo di mondo, le artiste e gli artisti hanno incanalato il dissenso in campagne attiviste come *Strike Debt*, *Gulf Labor*, *Occupy Museums* e (dopo il 2013) *Boycott, Divestment and Sanctions* (BDS), *Black Lives Matter*, *Decolonize This Place*, oltre a svariati movimenti anti-gentrificazione. Molti di loro lavorano *con* invece che *per* l'associazionismo. Credo ancora che l'antagonismo abbia un posto, ma deve essere contestualizzato a fianco di «disturbatori» di destra, che sono stati recentemente definiti un retaggio dell'avanguardia futurista in un libro inquietante di Angela Nagle⁶.

YD: Dopo l'esperienza di *ACTIONS* e il suo successo come progetto territoriale, e malgrado la resistenza delle istituzioni, ho deciso che non importa se quello che faccio sia arte o meno. Sto costruendo dei dispositivi che trascendono le performance stesse. Dato che ha parlato di lavoro precario: negli ultimi 15 anni abbiamo pagato ogni collaboratrice e collaboratore in base alla stessa tariffa oraria, abbiamo lavorato più o meno con le stesse persone e abbiamo evitato per quanto possibile contratti precari e incerti. Lo vedo come una parte essenziale dell'ecologia della nostra prassi.

L'idea che l'arte porti dissenso è molto stimolante, perfino emozionante, se penso a Santiago Sierra o Christoph

⁶ Angela Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester, UK; Washington DC, USA: Zero Books, 2017.

Schlingensiefel. L'azione politica è cambiata in maniera drastica. Si tratta di lavorare dall'interno – più o meno come quando Michel de Certeau⁷ parla di «tattiche» (il modo in cui le persone comuni utilizzano i beni di consumo) piuttosto che di «strategie» (usate da chi è al potere). L'alternativa viene dalla pratica, dalle spettatrici e dagli spettatori stessi e dagli interventi nella vita quotidiana. Credo che questo sia un modo per l'arte di essere efficace senza diventare uno strumento di attivismo o un ago terapeutico.

Da due anni sto lavorando a un progetto chiamato *invisible*⁸, che vedo come un'alternativa concreta e radicale al dissenso. Il progetto riguarda interventi in chiave minore, quasi invisibili. In che modo piccole azioni collettive possono alterare la nostra percezione dell'ambiente e viceversa? In che modo azioni apparentemente innocue rafforzano la rete sociale che lega le persone?

Il progetto può essere visto come una risposta ad alcuni dei movimenti da lei citati. Per esempio, la forte argomentazione di Bruno Latour⁹ sul «fallimento» dei Gilet Gialli in Francia parte dai *Cahiers de doléances* della Rivoluzione Francese. Egli sostiene che le rivendicazioni politiche sia della gente che dell'élite siano troppo astratte per essere efficaci e che per poter costruire una nuova ecologia dovremmo osservare, descrivere e identificare i fattori da cui dipendono le nostre vite individuali: proprio questo è stato il punto di partenza del progetto di ricerca che mi ha condotto a *invisible*.

invisible è concepito quasi come un gioco, con una serie di istruzioni delle performance da effettuare e i relativi resoconti. Abbiamo cominciato con varie forme di protesta, per esempio parlare o stare seduti quando non è opportuno,

7 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, vol. I, Paris : Gallimard, nouvelle édition 1990. [Edizione italiana: Michael de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, traduzione di Mario Baccianini, Roma: Edizioni Lavoro, 2001].

8 Coautrici e coautori: Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damjanovič, Rémi Dufay, Yan Duyvendak, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanovič, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguat, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan. Debutto: Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16 agosto 2019.

9 Bruno Latour: « Les gilets jaunes sont des migrants de l'intérieur quittés par leur pays », intervista realizzata da Hervé Kempf e pubblicata sul quotidiano online *Reporterre*. *Le quotidien de l'écologie* il 16 febbraio 2019: <https://reporterre.net/Bruno-Latour-Les-Gilets-jaunes-sont-des-migrants-de-l-interieur-quittés-par> (consultato il 9 luglio 2019).

oppure rimanere fermi e in silenzio quando ci si aspetta che la folla scorra. Queste azioni rimangono invisibili, nel senso che non sono riconoscibili come arte, azione politica, *flash mob* o addii al celibato. A mio parere oggi le persone tendono a incasellare subito le azioni che hanno luogo nello spazio pubblico, e una volta categorizzate la tensione si allenta, mentre queste piccole azioni secondo me mantengono un forte potenziale di vibrazione, rendendo consapevoli sia i «giocatori» che il pubblico casuale della situazione sociale e infra-politica in cui si trovano. Vengono oltrepassati degli spazi, non nel senso degli spazi pubblici (strade, negozi, banche), ma nel senso di uno sconfinamento nella coscienza delle soggettività collettive. Queste azioni spezzano un equilibrio e vengono sentite e percepite come scomode o inquietanti, anche perché occupano lo spazio per un uso diverso rispetto a quello previsto. Per citare un suo scritto:

Jacques Rancière¹⁰ osserva che la partecipazione nei cosiddetti regimi democratici si limita di solito al riempimento degli spazi lasciati liberi dal potere. La vera partecipazione, sostiene Rancière, è un'altra cosa: è l'invenzione di un «soggetto imprevedibile» che occupa temporaneamente le strade, le fabbriche o i musei, anziché uno spazio assegnato appositamente alla partecipazione il cui contro-potere dipende dall'ordine dominante.¹¹

10 Jacques Rancière, « Les usages de la démocratie », dans Rancière, *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2004. [Edizione italiana: Jacques Rancière, «Gli usi della democrazia», in: Id., *Ai bordi del politico*, a cura, traduzione e postfazione di Andrea Inzerillo, Cronopio, Napoli, 2011].

11 Claire Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, conferenza tenuta nell'ambito di *Living as Form*, organizzato da Creative Time, Cooper Union, New York, maggio 2011, p.9 (Traduzione della citazione: Francesca Ferrando).

David Zerbib

**De la traversée de la
représentation à la scène
de la décision**

153

**Von der Erkundung der
Repräsentation zur
Bühne der Entscheidung**

161

**Dalla traversata della
rappresentazione alla
scena della decisione**

171

**Exploring Representation
to Reach the
Decision-Making Stage**

179

Sound of Music, 2015
La Bâtie – Festival de Genève (CH), 2015





Sound of Music, 2015
Kaserne Basel (CH), 2016

De la traversée de la représentation à la scène de la décision

L'œuvre de Yan Duyvendak traverse les arts et les genres. De ses premières performances dans lesquelles il produisait des parodies critiques de formes populaires de la culture médiatique (télé-réalité, musique pop, publicité, cinéma hollywoodien, jeu vidéo...) jusqu'à son engagement sur la scène du théâtre dramatique avec son adaptation de Shakespeare *Please, Continue (Hamlet)*¹, de même qu'avec son appropriation des codes de la comédie musicale dans *Sound of Music*² ou encore son usage des stratégies du théâtre documentaire avec *ACTIONS*³, l'artiste opère de subtils détournements des contenus dont il se saisit, et reconfigure les formats dans lesquels ces contenus fonctionnent habituellement.

Dans ce mouvement, Yan Duyvendak n'effectue pas de geste de confrontation radicale. Il préfère le branchement paradoxal, l'imitation qui sature le modèle jusqu'à l'implosion, le détournement des affects mobilisés par le spectacle populaire, la modification interne des paramètres des modes de représentation qu'il investit. Ainsi, dans ses premières performances – *Une soirée pour nous*⁴, *My Name is Neo (for*

1 Cosigné avec Roger Bernat. Première : GRÜ, Genève (CH), 8 novembre 2011.

2 Première : Théâtre Forum Meyrin, dans le cadre de La Bâtie – Festival de Genève (CH), 29 août 2015. Dernière : La Filature Mulhouse (FR), 24 septembre 2016.

3 Cosigné avec Nicolas Cilins et Nataly Sugnaux Hernandez. Première : far° festival des arts vivants, Nyon, 19 août 2016.

4 Première : Kunsthalle Bern (CH), 4 septembre 1999. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20-23 octobre 2015.

fifteen minutes)⁵, *You Invited Me, Don't You Remember ?*⁶, *Self-service*⁷, *Dreams Come True*⁸, *You're Dead !*⁹, etc., les situations d'interlocutions fictionnelles qu'il entretient avec des personnages de films, que diffusent un grand écran derrière lui ou un moniteur posé sur ses genoux par exemple, sortent la critique du spectacle de l'opposition entre émission active et réception passive¹⁰.

Être récepteur, c'est ici faire corps avec le dispositif jusqu'à devenir soi-même un « moniteur » de l'image, capable de reprogrammer les logiques de feedback, de canaliser des flux pour les renvoyer à leur vacuité ou pour mettre en lumière les conditions de la fascination qu'ils exercent sur nous. La présence de l'artiste ne proclame pas la fin de la représentation, selon un principe artaudien ou debordien¹¹. Elle allume un autre canal, elle active une autre chaîne qui relie autrement émetteur et récepteur, et qui fait de la traversée de tous les canaux de la représentation le cœur de son programme. Traversée physique de la pantomime, traversée conceptuelle du langage audiovisuel du spectacle, cette dynamique ouvre un espace de jeu critique et d'expérimentation formelle dans le cadre même des différentes scènes où elle s'accomplit.

Aristote à Broadway

Contrairement à une certaine conception issue des néo avant-gardes des années 1960 et 1970, la performance n'apparaît pas chez l'artiste comme le lieu d'une sortie de la représentation qui nous donnerait à embrasser directement la vie, la vérité de la présence, l'accomplissement du

5 Première : Centre d'art Pasquart, Bienne (CH), 20 janvier 2001.

Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 21 avril 2015.

6 Première : Kunstmuseum Basel (CH), 16 avril 2002.

7 Première : Festival les Urbaines, Lausanne (CH), 5 décembre 2003.

8 Première : Stadtkino Kunsthalle Basel (CH), 30 avril 2003. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 16-17 octobre 2015.

9 Première : 10th Congress for Performance Art, Seoul (KR), 30 avril 2003.

Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20 octobre 2015.

10 Pour une présentation plus détaillée de ces premières performances, on peut notamment se reporter à David Zerbib, « Yan Duyvendak, le corps moniteur », dans *30 ans à Paris*, catalogue des trente ans du Centre Culturel Suisse, Paris : CCS/Noir sur Blanc, 2015, p. 365-367.

11 Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double* (Paris : Gallimard, 1938) et Guy Debord dans *La Société du spectacle* (Paris : Buchet/Chastel, 1967) formulent deux des plus retentissantes critiques de la représentation au XXe siècle. Le premier veut l'abolir au théâtre, le second veut la renverser en dénonçant l'écran, généralisé à l'échelle sociale, qui nous sépare de ce qui est « réellement vécu ».

sens ou de l'émancipation, contre l'illusion aliénante de la narration théâtrale par exemple. Elle est bien plutôt le nom du processus dans lequel, sur la scène même des arts vivants, peuvent se renégocier les relations entre représentation, spectacle et action. Autrement dit les relations entre :

- 1) ce qui norme artistiquement la mise en présence, c'est-à-dire ce qu'il faut imiter, représenter, ou reprendre, ou répéter, qu'il s'agisse d'une scène d'*Hamlet*, d'une dépêche AFP¹², du vide ou d'un geste ordinaire, en réfléchissant à comment cela se conçoit et s'écrit (la fable, le texte dramatique, la partition, le script...);
- 2) les conditions esthétiques de la mise en œuvre spectaculaire, les temps, les espaces, les mouvements scéniques, les corps, les manières d'exécuter et de donner à voir (les images, la salle, la place des spectateur·trice·s, les escaliers à l'entrée, le rideau, les projecteurs);
- 3) les régimes d'action, c'est-à-dire le fonctionnement des moyens et les fins des actes accomplis dans la performance.

Le travail de Yan Duyvendak est lié à cet égard à nombre de recherches contemporaines dans les arts de la scène, portant sur la redéfinition de ce qu'avec Aristote on nommerait *mimésis*, *opsis* et *praxis*¹³.

Dans *Sound of Music*, l'accent est mis sur le deuxième terme. Dans cet étonnant exercice de style, le genre de la comédie musicale subit une série d'opérations contre-nature. À commencer par un processus de « dédramatisation », au sens d'une élimination du texte de la narration dramatique. Alors que la comédie musicale est un récit chanté et dansé promettant des fins heureuses à des personnages traversant moult péripéties, *Sound of Music* soustrait le récit et les personnages pour ne conserver que la musique, le chant et la danse, à partir d'un texte constitué d'informations sur l'état du monde, la crise financière, des statistiques sociologiques, ou des faits divers comme le suicide du hacker et activiste Aaron Schwartz... On semble voir le chœur d'un théâtre antique, traditionnellement voué à accompagner l'aventure des héros, envahir en l'absence de ceux-ci la scène

12 Agence France Presse.

13 Aristote, *La Poétique*, édition et traduction française de Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc, Paris : Seuil, 2011.

tout entière, adoptant le rythme et les qualités d'exécution lyrique et chorégraphique des spectacles de Broadway. Dans cette épopée décousue, comme le panorama troué d'un monde en crise, s'éprouve néanmoins vivement l'intensité de ce qui se déroule sur scène.

Il s'agirait là d'un cas assez singulier de « théâtre énergétique », pour reprendre une formule de Jean-François Lyotard¹⁴. À ceci près que « l'énergie » que le philosophe avait en vue relevait de forces pulsionnelles subversives vis-à-vis du cadre de la représentation¹⁵. Or la question de la limite des arts et de son franchissement n'est pas un enjeu pour Yan Duyvendak. Il ne vise pas à subvertir un ordre esthétique, au risque d'ailleurs d'un académisme de la transgression ; il cherche plutôt à effectuer des branchements hétérogènes, à créer des fonctionnements hybrides, pour qu'une forme puisse agir et faire naître un effet particulier. Les éventuels franchissements ne constituent dès lors pas une fin mais un moyen. La comédie musicale est par exemple nécessaire pour produire un certain type d'intensité scénique attachée à des émotions simples et joyeuses. Voilà donc paradoxalement ce qui convient pour aborder une actualité complexe et angoissante. Car cette « comédie » nous donne à jouir d'une puissance de mouvement – physique, affectif, pulsionnel – sans laquelle toute conscience politique se résumerait à la triste justesse d'un constat tragique. Le spectacle renvoie ainsi au public une sorte d'énergie non finalisée, dont chacun-e aurait à déterminer le sens.

Paralogies de l'action théâtrale

Ni régressive ni transgressive, la dynamique de ce travail est fondamentalement expérimentale, puisqu'elle teste des hypothèses à partir de certaines conditions d'expérience scénique, d'une manière qui semble d'ailleurs répondre à ce constat de Jean-François Lyotard : « L'ère des expérimentations (l'ère de la satire, qui est la saturation des œuvres par les genres) prend son essor ; multiplions les paralogies. »¹⁶

14 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : Galilée, 1994 [1973], p. 97.

15 « En supprimant la relation de signe et son creusement, c'est la relation de pouvoir (la hiérarchie) qui est rendue impossible, et par conséquent la domination du dramaturge + metteur en scène + chorégraphe + décorateur sur les prétendus signes, et aussi sur les prétendus spectateurs. », Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 97.

16 *Idem*, p. 18.

Yan Duyvendak multiplie en effet les paralogies, autrement dit les déviances et les déplacements à l'intérieur des cadres de légitimation des pratiques et des discours. À côté des jeux de saturation parodique dans les premières performances, ou de cette reprise « paralogique » du genre de la comédie musicale, l'artiste a conçu en collaboration des pièces destinées à impliquer le spectateur dans une situation de responsabilité vis-à-vis du cours de la performance : *Made in Paradise*¹⁷, *Still in Paradise*¹⁸, *Please, Continue (Hamlet)* et enfin *ACTIONS*. Ces pièces travaillent la question de l'action jusqu'à en faire l'intitulé même d'une œuvre, non sans déplacer là encore le sens de la *praxis* théâtrale.

On comprend alors comment le jeu engagé avec les codes de la représentation fabrique l'événement d'une mise en mouvement, qui est au fond orientée vers l'action des spectateur·trice·s.

Dans *Made in Paradise* puis *Still in Paradise*, les artistes mettent à l'épreuve les préjugés du public à propos du lien entre monde arabo-musulman et Occident, sur fond de résonnance des attentats du 11 septembre 2001. Dominent ici le principe du fragment comme unité dramaturgique ; le plan horizontal unique comme principe architectural de l'espace réunissant artistes et spectateur·trice·s ; et le polymorphisme des positions et fonctions du public. Ce dernier est en effet invité à se déplacer, à voter, à accepter ou refuser d'imiter par exemple les gestes de la prière musulmane. Chaque fragment traite un thème lié à un souvenir, un fantasme, une peur, un préjugé dont le public peut tour à tour se moquer, se distancier, se nourrir, se purger. Yan Duyvendak et Omar Ghayatt ne livrent pas d'analyses savantes ni de récits offrant à une problématique intriquée la solution d'une dialectique éclairante. Ils exposent, non sans cynisme parfois, les clichés polarisés par l'idéologie du choc des civilisations, pour les confier à la responsabilité individuelle.

Bien sûr le public est toujours actif, même assis dans son fauteuil, et non moins certainement, il reste libre de juger, même lorsqu'aucun acteur·trice sur scène ne vient lui demander son avis. Mais lorsqu'une question est à trancher, ici et maintenant, quelle est la valeur politique de cette capacité et de cette liberté théorique si elle n'est pas mise

17 Cosigné avec Omar Ghayatt et Nicole Borgeat. Première : Kunsthof Zürich (CH), 21 juin 2008. Dernière : Abbatale de Bellelay (CH), 16 août 2014.

18 Cosigné avec Omar Ghayatt. Première : Théâtre Forum Meyrin, 13-15 octobre 2016.

en œuvre ou, écrivait Georg Wilhelm Friedrich Hegel à propos de l'acteur·trice, « extériorisée »¹⁹ ? La scène peut-elle constituer le lieu non pas seulement de la connaissance ou de la reconnaissance, de l'expression des passions et de l'imagination, du jugement esthétique ou de l'action déléguée à autrui ou à plus tard, mais celui de la décision ?

Scénologie de la décision

Cette idée des spectateur·trice·s comme agents d'un jugement en acte est littéralisée dans *Please, Continue (Hamlet)*. L'artiste met ici au point sa propre *Hamlet machine*²⁰. Hamlet sert en effet de matrice pour éprouver la théâtralité ordinaire de la justice elle-même. On ne vient pas plonger dans la force tragique de Shakespeare, qui elle-même puisait dans la profondeur du mythe, pour en extraire un sens contemporain, on saisit la justice à propos du meurtre de Polonius par Hamlet et on observe à la surface des procédures et pratiques professionnelles de son exercice comment notamment, pour citer l'anthropologue Victor Turner²¹, « drame esthétique » (le théâtre de Shakespeare) et « drame social » (le procès) s'informent mutuellement, ce qui permet là encore de situer les spectateur·trice·s à un point d'articulation central.

ACTIONS paraît radicaliser encore cette logique.

Le spectacle consiste en effet à conduire une assemblée composée de réfugié·e·s et demandeur·euse·s d'asile, d'acteur·trice·s locaux·ales de la société civile (représentant·e·s d'associations, ONG) et d'élu·e·s à agir pour aider les réfugié·e·s qui viennent témoigner de leurs difficultés en public. Rien ici ne fonctionne comme dans le théâtre politique, qu'il vienne de Bertolt Brecht ou d'Antonin Artaud. Ce n'est pas une représentation du problème qui nous pousse à la réflexion puis, en sortant de la salle, à l'engagement et à l'action transformatrice. Ce n'est pas non plus l'action du public qui vient sur scène abolir la représentation afin de faire sentir et comprendre à chacun·e quelle serait sa capacité politique. L'action dans *ACTIONS* est à double titre un

19 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, 3ème partie, section III, chapitre 3, « De l'exécution extérieure de l'œuvre d'art dramatique », traduction française de Charles Bénard, Paris: Le Livre de poche, 1997.

20 Du nom de la célèbre pièce de Heiner Müller, *Die Hamletmaschine* (1977). Première : Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis (FR), 30 janvier 1979. Mise en scène : Jean Jourdeuil.

21 Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York : Performing Arts Journal Publications, 1987.

point de départ. Un dispositif scénique, en cercle, est organisé pour cela, de même qu'une dramaturgie très pragmatique : des témoignages, des commentaires, des prises de parole libres se succèdent, suivis de la distribution d'une liste de besoins dressée avec les participant·e·s, qui se forment à un niveau très local et personnel. Besoin d'une heure de cours de langue par semaine, besoin d'une imprimante, d'un hébergement ou seulement de pouvoir accéder à une salle de bain à tel moment de la semaine, etc. Il est plus simple de rentrer chez soi en se sentant prêt·e pour la révolution après avoir assisté à une sublime interprétation d'une œuvre de Bertolt Brecht que d'inscrire son nom sur une fiche pour donner une heure de son temps à un·e demandeur·euse d'asile. L'action change d'échelle. Cela produit un effet paradoxal : l'action devient ce qui produit la représentation, non l'inverse (en d'autres termes, elle n'est pas suscitée par la représentation, et ne la détruit pas non plus). En effet, ce qui frappe est l'absence de tableau général du problème. Les réfugié·e·s rencontrent des difficultés multiples qui jamais ne sont inscrites dans une représentation politique et idéologique plus vaste.

D'autre part leurs témoignages masquent systématiquement leur histoire personnelle : volontairement on ne saura rien de leur traversée, presque rien de ce qu'ils·elles ont vécu avant leur demande d'asile. Ils·elles se présentent ainsi à nous sans images, mais avec leurs visages et les questions de leur quotidien. Ces effets de cadrage, produits par ce qui est dit et ce qui est tu, imbriquent ici les scènes éclairées, les scènes restées dans l'ombre, et celles à construire. On se rend compte par ailleurs qu'au-delà de la proximité évidente de la rencontre, l'action d'aider est prise dans des contradictions matérielles et légales qui confinent souvent à l'absurde. De sorte que c'est à partir de la question de l'action, de sa simplicité éthique autant que de sa complexité technique, que nous en venons à reconstruire notre représentation d'un problème plus général, et que nous réévaluons les images, les récits, les discours qui occupent la scène médiatique où cette question politique est le plus souvent posée. Mais en attendant d'avoir reconstruit le panorama, la décision d'agir est conditionnée, pragmatiquement, par l'absence de généalogie et de perspective. Il n'est pas étonnant que le Comité international de la Croix-Rouge ait projeté d'utiliser la pièce comme instrument d'intervention dans les zones de conflit où la situation est dans une impasse.

La recomposition des polarités de l'esthétique théâtrale que sont la représentation, le spectacle et l'action (*mimésis*, *opsis* et *praxis* pour reprendre la terminologie grecque déjà évoquée) a lieu selon des modalités et degrés divers dans tout ce qui a été appelé le théâtre « postdramatique »²². Assurément une partie du travail de Yan Duyvendak pourrait être classée dans cette catégorie où se rangent les créations qui destituent le primat du texte au profit de l'événement scénique, ruinent l'illusion mimétique et l'unité narrative, cessent de rattacher l'action à l'imitation et rapportent la performance de l'acteur·trice à la réalité vivante qu'il·elle partage avec les spectateur·trice·s. Ce théâtre contemporain relève en grande partie d'une ouverture de la scène théâtrale à l'art de la performance qui, en un sens large allant du *happening* au *body art* par exemple, caractérise l'histoire récente des arts visuels. Venant de la performance plasticienne, Yan Duyvendak suit donc un chemin inverse lorsqu'il choisit par exemple de relire Shakespeare. Le sens de la rencontre n'est pas anodin car il libère la performance de la charge mythologique, rituelle, tragique et historique dont l'avant-garde théâtrale, même postdramatique, conserve souvent la responsabilité. Il devient alors plus aisé de situer l'expérience des spectateur·trice·s dans une temporalité ordinaire et de substituer à la communauté primordiale et fusionnelle du rituel – la *communitas* dont parlait encore Victor Turner²³ – l'idée d'une assemblée d'individus maintenus dans une possibilité d'actes et de choix personnels au sein de la performance. Cette *agentivité* particulière du spectateur ou de la spectatrice fait apparaître le parcours de Yan Duyvendak comme la recherche d'un théâtre de la décision. A travers l'esthétique et l'éthique situées qu'il met en jeu, c'est une scénologie de la décision qu'il donne à penser et à expérimenter.

22 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduction française de Philippe-Henri Ledru, Paris : L'Arche, 2002.

23 Victor Turner, *Le phénomène rituel : Structure et contre-structure*, traduction française de Gérard Guillet, Paris : PUF, « Ethnologies », 1990.

Von der Erkundung der Repräsentation zur Bühne der Entscheidung

Yan Duyvendaks Werk überspannt Künste und Genres. Von seinen ersten Performances, in welchen er populäre Formen der Medienkultur kritisch parodierte (Reality-TV, Popmusik, Werbung, Hollywoodkino, Videospiele usw.), bis zu seiner Beschäftigung mit dem Sprechtheater in seiner Shakespeare-Adaption *Please, Continue (Hamlet)*¹ und seiner Aneignung von Codes des Musicals in *Sound of Music*² oder auch seiner Verwendung von Strategien des dokumentarischen Theaters in *ACTIONS*³: Duyvendak operiert mit subtilen Veränderungen der angeeigneten Inhalte und rekonfiguriert die Formate, in denen diese Inhalte gewöhnlich funktionieren.

Er nimmt dabei keine Geste radikaler Konfrontation vor. Lieber arbeitet er mit paradoxen Verknüpfungen, mit Imitationen, die das Vorbild bis zur Implosion übersättigen, der Umlenkung der durch das populäre Spektakel mobilisierten Affekte, der inneren Modifikation von Parametern seiner Repräsentationsmodi. In seinen ersten Performances etwa – *Une soirée pour nous*⁴, *My Name is Neo (for fifteen minutes)*⁵,

1 Koautor: Roger Bernat. Uraufführung: GRÜ, Genf (CH), 8. November 2011.

2 Uraufführung: Théâtre Forum Meyrin im Rahmen von La Bâtie – Festival de Genève, Genf (CH), 29. August 2015. Dernière : La Filature Mulhouse (FR), 24. September 2016.

3 Koautor*innen: Nicolas Cilins und Nataly Sugnaux Hernandez. Uraufführung: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19. August 2016.

4 Uraufführung: Kunsthalle Bern (CH), 4. September 1999. Dernière: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20.-23. Oktober 2015.

5 Uraufführung: Centre d'art Pasquart, Biel (CH), 20. Januar 2001. Dernière: Centre Culturel Suisse, Paris (CH), 21. April 2015.

*You Invited Me, Don't You Remember?*⁶, *Self-service*⁷, *Dreams Come True*⁸, *You're Dead!*⁹ usw. – nehmen die fiktionalen Gesprächssituationen mit Filmprotagonisten, die hinter ihm auf einer grossen Leinwand prangen oder auf einem Monitor auf seinen Knien zu sehen sind, die Kritik am Spektakel aus der Opposition zwischen aktivem Senden und passivem Rezipieren heraus.¹⁰

Als Rezipient*in ist man mit dem Dispositiv so untrennbar verbunden, dass man selbst zum «Bildschirm» wird, der die Logiken des Feedbacks umprogrammiert, die Kommunikationsflüsse kanalisiert und sie in ihre Geistlosigkeit zurückverweist oder die Bedingungen unserer Faszination für sie aufdeckt. Die Präsenz des Künstlers verkündet nicht – etwa im Sinn von Artaud oder Debord¹¹ – das Ende der Repräsentation. Sie stellt einen anderen Kanal ein; aktiviert ein anderes Programm, das Sender und Empfänger auf neue Weise miteinander in Beziehung setzt und die Erkundung sämtlicher Kanäle der Repräsentation zum leitenden Prinzip erhebt. Ob physische Erkundung der Pantomime oder konzeptionelle Auslotung der audiovisuellen Sprache des Spektakels – diese Dynamik eröffnet einen Raum kritischen Spiels und formalen Experimentierens auf allen Bühnen, auf denen sie sich entfaltet.

Aristoteles am Broadway

Im Gegensatz zu einer bestimmten Konzeption der Neo-Avantgarden der sechziger und siebziger Jahre erscheint die Performance bei Duyvendak nicht als der Ort des Ausstiegs aus der Repräsentation, die uns – gegen die

6 Uraufführung: Kunstmuseum Basel (CH), 16. April 2002.

7 Uraufführung: Festival les Urbaines, Lausanne (CH), 5. Dezember 2003.

8 Uraufführung: Stadtkino der Kunsthalle Basel (CH), 30. April 2003.

Dernière: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 16.-17. Oktober 2015.

9 Uraufführung: 10th Congress for Performance Art, Seoul (KR),

30. April 2003. Dernière: Centre Culturel Suisse, Paris (CH), 20. Oktober 2015.

10 Für eine detailliertere Präsentation der letztgenannten Performances siehe David Zerbib, «Yan Duyvendak, le corps moniteur». In: *30 ans à Paris*. Katalog zum dreissigjährigen Jubiläum des Centre Culturel Suisse. Paris: CCS/Noir sur Blanc 2015, S. 365–367.

11 Antonin Artaud und Guy Debord formulieren zwei der aufsehenerregendsten Repräsentationskritiken des 20. Jahrhunderts. Artaud will die Repräsentation im Theater abschaffen, Debord sie umkehren, indem er den zum Allgemeingut gewordenen Bildschirm anprangert, da er uns vom «realen Erleben» fernhalte. Vgl: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*. Übersetzt von Gerd Henniger. Berlin: Matthes & Seitz 2012 (Neuausgabe); Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Übersetzt von Jean-Jacques Rauspau. Berlin: Tiamat 1996.

entfremdende Illusion beispielsweise der theatralen Erzählung – das Leben, die Wahrheit der Präsenz, die Erfüllung des Sinns oder die Emanzipation direkt erfahren liesse. Sie ist vielmehr der Name für den Prozess, in dem man, gerade auf der Bühne der darstellenden Künste, die Beziehungen zwischen Repräsentation, Aufführung und Handlung neu verhandeln kann. In anderen Worten also die Beziehungen zwischen:

- 1) dem, was die szenische Vergegenwärtigung künstlerisch normiert: also demjenigen, was man – etwa in einer *Hamlet*-Szene, einer Depesche, der Leere oder einer alltäglichen Geste – imitieren, repräsentieren, aufnehmen, wiederholen muss, während man mitreflektiert, wie sich dies überhaupt konzipieren und schreiben lässt (die Fabel, der Dramenext, die Partitur, das Script, usw.);
- 2) den ästhetischen Bedingungen der Umsetzung: Zeiten, Räumen, szenischen Bewegungen, Körpern, den Arten und Weisen der Ausführung und Sichtbarmachung (Bilder, Zuschauerraum und Platzierung des Publikums, die Treppen am Eingang, den Vorhang, die Beleuchtung);
- 3) den Handlungsregimen, d. h. der Funktionsweise der eingesetzten Mittel einerseits und den Zielen der in der Performance vorkommenden Handlungen andererseits.

In dieser Hinsicht schliesst die Arbeit Duyvendaks an viele zeitgenössische Erkundungen in den darstellenden Künsten an, die auf die Neubestimmung dessen zielen, was man mit Aristoteles *mimesis*, *opsis* und *praxis* nennen würde¹².

In *Sound of Music* geht es vorwiegend um den zweiten Begriff, *opsis* (Aufführung). In dieser eindrücklichen Stilübung erfährt das Genre des Musicals eine Reihe von Umgestaltungen, die gegen seine Natur gehen. Das beginnt damit, dass es «entdramatisiert» wird, indem Duyvendak den Text aus der dramatischen Narration herauslöst. Während das Musical eine gesungene und getanzte Erzählung ist, die den Protagonist*innen nach langen Peripetien ein glückliches Ende verspricht, lässt *Sound of Music* die Erzählung und die Protagonist*innen weg und behält lediglich

12 Aristoteles, *Poetik*. In: Ders.: *Werke in deutscher Übersetzung*. Bd. 5. Aus dem Altgriechischen und mit Erläuterungen von Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie-Verlag 2008.

die Musik, den Gesang und den Tanz, unterlegt von einem Text mit Informationen über den Zustand der Welt, die Finanzkrise, soziologische Statistiken oder Zeitungsmeldungen wie der Selbstmord des Hackers und Aktivisten Aaron Schwartz... Man glaubt den Chor des antiken Theaters zu sehen, der in seiner klassischen Form das Abenteuer der Helden begleitet, hier aber in ihrer Abwesenheit auf die ganze Bühne übergreift und den Rhythmus sowie die lyrischen und choreografischen Qualitäten einer Broadwayshow annimmt. Dieses Epos, zusammenhanglos wie das löcherige Panorama einer krisengeschüttelten Welt, lässt gleichwohl die Intensität dessen, was auf der Bühne geschieht, lebhaft empfinden.

Es handelt sich dabei um einen recht sonderbaren Fall dessen, was Jean-François Lyotard als «energetisches Theater»¹³ bezeichnet (wenn man davon absieht, dass die «Energie» bei Lyotard Intensitäten unterliegt, die gegenüber dem Rahmen der Repräsentation subversiv wirken¹⁴). Nun ist die Frage der Grenzziehungen und -überschreitungen zwischen den Künsten für Yan Duyvendak kein Thema. Es geht ihm nicht um die Umkehrung einer ästhetischen Ordnung, die übrigens immer mit dem Risiko verbunden ist, aus der Regelbrechung eine Regel zu machen, sondern er versucht vielmehr heterogene Verknüpfungen herzustellen und hybride Funktionsweisen zu entwickeln, sodass eine Form wirken und einen bestimmten Effekt erzielen kann. Allfällige Grenzüberschreitungen stellen folglich keinen Zweck, sondern lediglich ein Mittel dar. Das Musical zum Beispiel wird dafür gebraucht, einen bestimmten Typ szenischer Intensität hervorzubringen, der mit einfachen und fröhlichen Empfindungen verbunden ist. Paradoxerweise lässt sich gerade damit eine komplexe und beängstigende Aktualität zur Sprache bringen. Denn diese «Komödie» lässt uns die Macht der Bewegung (physisch, affektiv, triebhaft) genießen, ohne die sich jedes politische Bewusstsein auf die triste Richtigkeit einer tragischen Feststellung reduzierte. Die Aufführung verbreitet beim Publikum mithin eine

13 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : Galilée, 1994 [1973], S. 97.

14 «Hebt man die Zeichenrelation und ihre Aushöhlung auf, so wird die Machtbeziehung (die Hierarchie) verunmöglicht, mithin auch die Herrschaft des Dramaturgen + Regisseurs + Choreografen + Bühnenbildner über diese vermeintlichen Zeichen und schliesslich auch über die vermeintlichen Zuschauer.» Zitiert aus: Lyotard, a. a. O., S. 97 (Übersetzung für den vorliegenden Beitrag: Christoph Roeber).

Art nicht zielgerichteter Energie, deren Sinn jede*r für sich selbst bestimmen muss.

Paralogien theatraler Handlung

Die Dynamik von Yan Duyvendaks Arbeit ist weder regressiv noch transgressiv, sondern grundsätzlich experimentell, denn sie testet Hypothesen ausgehend von bestimmten Bedingungen szenischer Erfahrung, und zwar so, dass sie auf folgende Feststellung Lyotards zu antworten scheint: «Die Ära des Experimentierens (die Ära der Satire, die in der Sättigung der Werke durch die Genres besteht) befindet sich im Aufschwung; vermehren wir die Paralogien.»¹⁵ Yan Duyvendak vermehrt die Paralogien tatsächlich, anders gesagt: die Abweichungen und Verschiebungen innerhalb des Legitimierungsrahmens von Praktiken und Diskursen. Neben den parodistischen Übersättigungen in den ersten Performances oder der «paralogischen» Wiederaufnahme des Musical-Genres hat Duyvendak (in Zusammenarbeit mit anderen) Stücke konzipiert, die die Zuschauer*innen in eine Situation der Verantwortung gegenüber dem Verlauf der Performance bringen sollen: *Made in Paradise*¹⁶, *Still in Paradise*¹⁷, *Please, Continue (Hamlet)* und zuletzt *ACTIONS*. Diese Stücke befassen sich mit der Frage des Handelns (und erheben sie im Fall von *ACTIONS* sogar zum Titel), wobei sie auch hier den Sinn theatraler *praxis* verschieben.

Mithin wird verständlich, wie das Spiel mit Darstellungskonventionen eine Mobilisierung erzeugt, die im Grunde auf das Handeln der Zuschauer*innen gerichtet ist.

Zunächst in *Made in Paradise*, anschliessend in *Still in Paradise* stellen die Künstler*innen die Vorurteile des Publikums angesichts der Beziehung zwischen der arabisch-muslimischen Welt und dem Westen vor dem Hintergrund der Attentate vom 11. September 2001 auf die Probe. Hier dominieren das Prinzip des Fragments als dramaturgischer Einheit, die Horizontale als architektonisches Prinzip des Raumes, der Künstler*innen und Zuschauer*innen vereint, sowie die Vielgestaltigkeit der Positionen und Funktionen

¹⁵ Ebd., S. 18.

¹⁶ Koautor*innen: Omar Ghayatt und Nicole Borgeat. Uraufführung: Kunsthof Zürich (CH), 21. Juni 2008. Dernière: Stiftskirche von Bellelay (CH), 16. August 2014.

¹⁷ Koautor: Omar Ghayatt. Uraufführung: Théâtre Forum Meyrin (CH), 13.-15. Oktober 2016.

des Publikums. Dieses wird eingeladen, sich zu bewegen, abzustimmen, zu akzeptieren oder abzulehnen, ob es beispielsweise die Bewegungen des muslimischen Gebets mitmachen möchte. Jedes Fragment behandelt ein Thema, das mit einer Erinnerung, einem Phantasma, einer Angst, einem Vorurteil in Verbindung steht und zu dem sich das Publikum abwechselnd verhalten kann: lachen, sich distanzieren, sich hingeben, sich reinigen. Yan Duyvendak und Omar Ghayatt liefern weder gelehrte Analysen noch etwa Erzählungen, die zur Lösung einer komplizierten Problematik eine erhellende Dialektik anbieten. Sie exponieren – bisweilen nicht ohne Zynismus – die durch die Ideologie des Kampfs der Kulturen polarisierten Klischees und vertrauen sie der Verantwortung der einzelnen Zuschauer*innen an.

Auch wenn es im Sessel sitzt, ist das Publikum natürlich aktiv und kann auch frei urteilen, selbst wenn keine*r der Akteur*innen auf der Bühne es um seine Meinung bittet. Worin besteht aber, wenn hier und jetzt eine Frage zu entscheiden ist, der politische Wert dieser Fähigkeit und dieser theoretischen Freiheit, wenn sie nicht umgesetzt oder, mit Hegels Begriff, nicht «veräußert» wird?¹⁸ Kann die Bühne etwa nicht nur der Ort des Erkennens oder der Wiedererkennung, des Ausdrucks der Leidenschaften und der Vorstellungskraft, der ästhetischen Urteilskraft oder des an andere übertragenen Handelns sein, sondern auch der Ort der Entscheidung?

Szenologie der Entscheidung

Dieser Gedanke – dass Zuschauer*innen Akteur*innen einer Urteilsfindung sein können – wird in *Please, Continue (Hamlet)* ausbuchstabiert, wo Duyvendak seine eigene *Hamletmaschine*¹⁹ entwickelt. Hamlet dient hier tatsächlich als Matrix, um die ganz gewöhnliche Theatralität der Justiz selbst spürbar zu machen. Man taucht nicht in die tragische Kraft Shakespeares ein, die aus der Tiefe des Mythos schöpft, um diesem einen zeitgenössischen Sinn

18 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 504 (III. Teil, III. Abschnitt, Drittes Kapitel: «Die Poesie», dort Kap. C. III.2, «Die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks», S. 504–518).

19 Siehe das berühmte Stück von Heiner Müller, *Die Hamletmaschine* (1977). Uraufführung: Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis (FR), 30. Januar 1979. Inszenierung von Jean Jourdeuil.

abzugewinnen, sondern man beobachtet die Rechtsprechung anhand von Hamlets Mord an Polonius und kann an der Oberfläche der professionellen Prozeduren und Praktiken ihrer Ausübung beobachten, wie insbesondere – um mit dem Anthropologen Victor Turner zu sprechen – das «ästhetische Drama» (das Theater Shakespeares) und das «soziale Drama»²⁰ (der Prozess) sich gegenseitig anreichern, sodass sich die Zuschauer*innen auch dort wieder an einem zentralen Kreuzungspunkt befinden.

ACTIONS scheint diese Logik noch radikaler zu befolgen. Das Stück besteht darin, eine Versammlung von Flüchtlingen und Asylsuchenden, lokalen Akteur*innen der Zivilgesellschaft (Repräsentant*innen aus Verbänden, NGOs) und Mandatsträger*innen dazu zu bringen, tatsächlich zu handeln und den Flüchtenden, die öffentlich von ihren Schwierigkeiten berichten, zu helfen. Hier funktioniert nichts nach den Prinzipien politischen Theaters Brechtscher oder Artaudscher Prägung. Es handelt sich nicht um eine Repräsentation des Problems, die uns zum Nachdenken und nach der Vorstellung zu politischem Engagement und gesellschaftsveränderndem Handeln drängt. Es ist auch kein Handeln des Publikums, das auf der Bühne die Repräsentation aufhebt, um jedem*r spürbar und verständlich zu machen, worin seine oder ihre politische Fähigkeit besteht. Die Handlung von *ACTIONS* ist in zweifacher Hinsicht ein Ausgangspunkt. Dafür werden ein einfaches szenisches Dispositiv – man sitzt im Kreis – und eine sehr pragmatische Dramaturgie bereitgestellt: Zeugen, Kommentare, Stellungnahmen folgen aufeinander, bevor schliesslich eine Liste von Bedürfnissen der Teilnehmenden, die sich auf einer sehr lokalen und persönlichen Ebene äussern, verteilt wird: eine Stunde Sprachkurs pro Woche, ein Drucker, eine Unterkunft oder auch nur Zugang zum Bad an diesem oder jenem Zeitpunkt in der Woche, etc. Es ist leichter, am Abend heimzukommen und sich für die Revolution bereit zu fühlen, wenn man vorher eine erstklassige Aufführung eines Brecht-Stücks gesehen hat, als seinen Namen in einen Verteiler einzutragen und einer*m Asylsuchenden eine Stunde seiner Zeit zu schenken. Die Aktion verändert den Massstab, und das hat einen paradoxen Effekt: Die Repräsentation ergibt sich aus dem

20 Victor Turner, *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1987.

Handeln, nicht umgekehrt (in anderen Worten: Handlung wird nicht von der Repräsentation ausgelöst, doch ebenso wenig zerstört sie sie). Was tatsächlich frappiert, ist, dass der allgemeine Rahmen der Problematik komplett fehlt. Die Flüchtlinge sind mit verschiedensten Schwierigkeiten konfrontiert, die nie in eine grössere politische oder ideologische Darstellung Eingang finden.

Auf der anderen Seite maskieren diese Zeugnisse die persönliche Geschichte der Flüchtlinge von vornherein systematisch: Mit Absicht wird uns nichts von ihrer Reise erzählt, fast nichts darüber, was sie vor ihrem Asylgesuch erlebt haben. Sie präsentieren sich uns auf diese Weise ohne Bilder, aber mit ihren Gesichtern und Alltagsfragen. Diese Framing-Effekte, die sich aus dem Verhältnis von Gesagtem und Verschwiegenem ergeben, bilden hier ein Geflecht aus Erzähltem, Vorenthaltenem und Szenen, die man selbst zu Ende denken muss. Man wird sich dabei im Übrigen bewusst, dass die Hilfe – jenseits der offenkundigen Nähe der persönlichen Begegnung – mit materiellen und rechtlichen Widersprüche zu kämpfen hat, die häufig ins Absurde gehen. Auf diese Weise rekonstruieren wir unsere Vorstellung des allgemeineren Problems ausgehend von der Frage des Handelns, seiner ethischen Einfachheit und seiner technischen Komplexität und bewerten die Bilder, Erzählungen, Diskurse der medialen Kommunikation, wo diese politische Frage zumeist auftaucht, neu. Bis man sich diesen Überblick aber verschafft hat, bleibt die Handlungsentscheidung ganz pragmatisch vom Mangel an Genealogie und Perspektiven bedingt. Es überrascht nicht, dass das Internationale Komitee vom Roten Kreuz plant, *ACTIONS* als Instrument zur Intervention in Konfliktgebieten einzusetzen, wo die Situation in eine Sackgasse geraten ist.

Die Neuzusammensetzung der Polaritäten theatraler Ästhetik – Repräsentation, Aufführung und Handlung (*mimesis*, *opsis* und *praxis* in der bereits erwähnten griechischen Terminologie) – findet ihren Ort in den verschiedenen Modalitäten und Graden dessen, was man als «postdramatisches»²¹ Theater bezeichnet hat. Sicher liesse sich ein Teil der Arbeit Yan Duyvendanks dieser Kategorie zuordnen, in der künstlerische Produktionen den Vorrang des Textes zugunsten des szenischen Ereignisses aufheben,

21 Hans-Thies Lehmann, *Das postdramatische Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

die mimetische Illusion und narrative Einheit brechen, Handlung nicht länger an Imitation binden und die Performance der Schauspieler*innen an die lebendige Realität knüpfen, die sie mit dem Publikum teilen. Dieses zeitgenössische Theater verdankt sich grossenteils der Öffnung der Bühnenkunst zur Performance, die in einem weiten Sinne, etwa vom *happening* bis zur *body art*, die neuere Geschichte der visuellen Künste prägt. Indem Duyvendak von der plastischen Performance herkommt, verfolgt er einen umgekehrten Weg, wenn er beispielsweise Shakespeare neu liest. Die Richtung der Begegnung ist dabei nicht unerheblich, denn sie befreit die Performance von der mythologischen, rituellen, tragischen und historischen Schwere, denen sich die Theater-Avantgarde, sogar die postdramatische, verpflichtet fühlt. Es wird dadurch leichter, die Erfahrung der Zuschauer*innen in eine alltägliche Zeitlichkeit zu verlegen und die fundamentale und symbiotische Gemeinschaft des Rituals (der *communitas* bei Victor Turner²²) durch die Idee einer Versammlung von Individuen zu ersetzen, die in der Performance durch die Möglichkeit persönlicher Handlungen und Entscheidungen zusammengehalten wird. Diese besondere Handlungsfähigkeit (*agency*) der Zuschauer*innen lässt den Werdegang Yan Duyvendaks als Erkundung eines Theaters der Entscheidung erscheinen. Was er durch seine situative Ästhetik und Ethik zu bedenken und zu erproben gibt, ist eine Szenologie der Entscheidung.

22 Victor Turner, *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*. Übersetzt aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M.: Campus 2005.



Self-service, 2003
[Plug.in], Basel (CH), 2009

Dalla traversata della rappresentazione alla scena della decisione

L'opera di Yan Duyvendak attraversa le arti e i generi. Sin dalle sue prime performance, in cui realizzava parodie critiche di forme popolari della cultura dei mass media (*reality*, musica pop, pubblicità, cinema hollywoodiano, videogiochi...), fino ad approdare al teatro drammatico con il suo adattamento di Shakespeare *Please, Continue (Hamlet)*¹, nonché nell'impiego dei codici del musical in *Sound of Music*² oppure delle strategie del teatro documentario con *ACTIONS*³, l'artista opera sottili deviazioni dei contenuti di cui si appropria, riconfigurando i formati nei quali questi contenuti funzionano solitamente.

In questo procedimento Yan Duyvendak non effettua un confronto radicale; predilige la connessione paradossale, l'imitazione che satura il modello sino alla sua implosione, la deviazione dei sentimenti suscitati dallo spettacolo popolare, il mutamento interno dei parametri dei modi di rappresentazione con cui si cimenta. Così, nelle sue prime performance – *Une soirée pour nous*⁴, *My Name is Neo (for fifteen*

1 Coautore: Roger Bernat. Debutto: GRÚ, Ginevra (CH), 8 novembre 2011.

2 Debutto: Théâtre Forum Meyrin, nell'ambito di La Bâtie - Festival de Genève, Ginevra (CH), 29 agosto 2015. Ultima rappresentazione: La Filature Mulhouse (FR), 24 settembre 2016.

3 Coautori: Nicolas Cilins e Nataly Sugnaux Hernandez. Debutto: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 agosto 2016.

4 Debutto: Kunsthalle Bern (CH), 4 settembre 1999. Ultima rappresentazione: Centre Culturel Suisse, Parigi (FR), 20-23 ottobre 2015.

minutes)⁵, *You Invited Me, Don't You Remember?*⁶, *Self-service*⁷, *Dreams Come True*⁸, *You're Dead!*⁹, ecc. – le situazioni d'interazione fittizie che stabilisce con alcuni personaggi di film, trasmesse su un grande schermo alle sue spalle o attraverso un monitor posato sulle sue ginocchia per esempio, inducono la critica dello spettacolo a trascendere l'opposizione tra emissione attiva e ricezione passiva.¹⁰

Essere ricevitore, in questo caso, vuol dire fondersi con il dispositivo fino a trasformare se stessi in un «monitor» dell'immagine, in grado di riprogrammare le logiche del riscontro, di canalizzare i flussi per rinviarli alla loro vacuità o per mettere in luce le condizioni della fascinazione che esercitano su di noi. La presenza dell'artista non decreta la fine della rappresentazione, in base a un principio artaudiano o debordiano¹¹; si sintonizza piuttosto su un altro canale, attiva un'altra frequenza che unisce in modo diverso l'emittente e il ricevitore, e che fa dell'esplorazione di tutti i canali della rappresentazione il cuore del suo programma.

Traversata fisica della pantomima, traversata concettuale del linguaggio audiovisivo dello spettacolo: questa dinamica apre uno spazio di gioco critico e di sperimentazione formale nell'ambito stesso dei vari scenari in cui essa si concretizza.

5 Debutto: Centre d'art Pasquart, Bienne (CH), 20 gennaio 2001. Ultima rappresentazione: Centre Culturel Suisse, Parigi (FR), 21 aprile 2015.

6 Debutto: Kunstmuseum Basel (CH), 16 aprile 2002.

7 Debutto: Festival les Urbaines, Losanna (CH), 5 dicembre 2003.

8 Debutto: Stadtkino Kunsthalle Basel (CH), 30 aprile 2003. Ultima rappresentazione: Centre Culturel Suisse, Parigi (FR), 16-17 ottobre 2015.

9 Debutto: 10th Congress for Performance Art, Seoul (KR), 30 aprile 2003. Ultima rappresentazione: Centre Culturel Suisse, Parigi (FR), 20 ottobre 2015.

10 Per un'analisi più dettagliata di queste prime performance, si può fare riferimento a: David Zerbib, « Yan Duyvendak, le corps moniteur », in: *30 ans à Paris*, catalogo per i trent'anni del Centre Culturel Suisse, Paris: CCS/Noir sur Blanc, 2015, pp. 365-367.

11 Antonin Artaud e Guy Debord formulano due delle più clamorose critiche della rappresentazione del XX secolo. Il primo vuole abolire la rappresentazione dal teatro, il secondo vuole rovesciarla denunciando il suo ruolo di schermo alienante che pervade tutta la società e ci allontana da tutto ciò che dovrebbe essere «realmente vissuto». Cfr.: Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1938 (edizione italiana: *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morfeo e Guido Neri, traduzione di Ettore Capriolo e Giovanni Marchi, Torino: Einaudi, 1968); Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris: Buchet/Chastel, 1967 (edizione italiana: *La società dello spettacolo*, a cura e traduzione di Paolo Salvadori, Firenze: Vallecchi, 1979).

Aristotele a Broadway

Contrariamente a una determinata concezione che ha origine nelle neoavanguardie degli anni '60 e '70, la performance non rappresenta per l'artista un luogo di sconfinamento dalla rappresentazione che permetterebbe di abbracciare direttamente la vita, la verità della presenza, il compimento del significato o dell'emancipazione, contro l'illusione alienante della narrazione teatrale per esempio. La performance designa piuttosto il processo nel quale, sulla scena stessa delle arti viventi, è possibile ridiscutere le relazioni tra rappresentazione, spettacolo e azione. Ovvero le relazioni tra:

- 1) le norme artistiche della presentazione scenica, ossia ciò che va imitato, rappresentato, ripreso, o ripetuto, che si tratti di una scena dell'*Amleto*, di un dispaccio di agenzia, del nulla o di un gesto ordinario, riflettendo sulla sua possibile elaborazione e trascrizione (fabula, testo drammaturgico, spartito musicale, script...);
- 2) le condizioni estetiche della realizzazione spettacolare: i tempi, gli spazi, i movimenti scenici, i corpi, le modalità di esecuzione e fruizione (le immagini, la sala, il posto delle spettatrici e degli spettatori, la scalinata all'entrata, il sipario, i riflettori);
- 3) i sistemi d'azione, vale a dire il funzionamento dei mezzi adottati e lo scopo degli atti eseguiti durante la performance.

A tale riguardo, il lavoro artistico di Yan Duyvendak può essere ricollegato alle numerose ricerche contemporanee nell'ambito delle arti sceniche che mirano a una ridefinizione di ciò che Aristotele denomina *mimèsis, opsis e praxis*.¹²

In *Sound of Music* l'accento è posto sul secondo termine. In questo sorprendente esercizio di stile, il genere del musical subisce una serie di operazioni contro natura. A partire dal processo di «sdrammatizzazione» che abolisce il testo della narrazione drammatica. Mentre il musical è un racconto cantato e danzato a lieto fine in cui i personaggi affrontano innumerevoli peripezie, *Sound of Music* elimina la storia e i personaggi e mantiene unicamente la musica, il canto e la danza, basandosi su un testo che documenta lo stato attuale del mondo: la crisi finanziaria, statistiche sociologiche, oppure un avvenimento di cronaca

¹² Aristotele, *Poetica*, traduzione di Guido Paduano, Bari: Laterza, 1998.

nera come il suicidio dell'hacker attivista Aaron Schwartz... Sembra di vedere il coro del teatro antico – che tradizionalmente aveva il compito di accompagnare le avventure degli eroi – invadere l'intero spazio scenico in assenza di questi ultimi, adottando il ritmo e le qualità di esecuzione lirica e coreografica degli spettacoli di Broadway. In questa epopea sconnessa, come il panorama frammentato di un mondo in crisi, si avverte tuttavia pienamente l'intensità di ciò che si svolge sulla scena.

Si tratta di un caso singolare di «teatro energetico», per riprendere un'espressione coniata da Jean-François Lyotard.¹³ Con la differenza che «l'energia» a cui il filosofo faceva riferimento risultava da forze pulsionali sovversive nei confronti del quadro della rappresentazione.¹⁴ In ogni caso la questione del limite delle arti e del suo superamento non gioca un ruolo centrale per Yan Duyvendak. Egli non aspira a sovvertire un ordine estetico con il rischio, peraltro, di un accademismo della trasgressione; cerca piuttosto di effettuare connessioni eterogenee, di creare funzionamenti ibridi, affinché una determinata forma possa agire e dare vita a un effetto particolare. Gli eventuali superamenti non costituiscono di fatto un fine ma un mezzo. Il musical è per esempio necessario per produrre un certo tipo d'intensità scenica legata a emozioni semplici e gioiose. Paradossalmente è proprio quello che ci vuole per affrontare un'attualità complessa e angosciante: questa «commedia» trasmette gioia grazie alla forza dei movimenti – fisici, affettivi, pulsionali – senza i quali la coscienza politica si limiterebbe all'amara accuratezza di una constatazione tragica. Lo spettacolo invia al pubblico una sorta di energia non finalizzata, di cui ognuno dovrà determinare il senso.

Paralogie dell'azione teatrale

Né regressione né trasgressione, la dinamica del lavoro artistico di Yan Duyvendak è fondamentalmente sperimentale poiché verifica delle ipotesi partendo da alcune condizioni

13 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : Galilée, 1994 [1973], p. 97.

14 « Rimuovendo la relazione di segni e la sua escavazione, è la relazione di potere (la gerarchia) che risulta impossibile, e di conseguenza la dominazione del drammaturgo + regista + coreografo + scenografo sui presunti segni, e anche sui presunti spettatori. » Cfr: Jean-François Lyotard, op. cit., p. 97 (traduzione italiana per il presente contributo di Valentina Fusi).

di esperienza scenica, in un modo che peraltro sembra rispondere all'osservazione di Jean-François Lyotard: «L'era delle sperimentazioni (l'era della satira, che è la saturazione delle opere tramite i generi) è in pieno sviluppo; moltiplichiamo le paralogie.»¹⁵ Yan Duyvendak moltiplica in effetti le paralogie, in altre parole gli sviamenti e gli spostamenti all'interno dei quadri di legittimazione delle pratiche e dei discorsi. Accanto ai giochi parodistici di saturazione delle prime performance, o a questa ripresa «paralogica» del musical, l'artista ha ideato, in collaborazione con altre colleghe e colleghi, delle pièces in cui il pubblico è implicato in una situazione di responsabilità che influenza lo svolgimento della performance: *Made in Paradise*¹⁶, *Still in Paradise*¹⁷, *Please, Continue (Hamlet)* e per finire *ACTIONS*. Questi lavori riflettono sulla questione dell'azione fino a farne il titolo stesso di un'opera, modificando anche in questo caso il senso della *praxis* teatrale.

Risulta quindi chiaro che il gioco attivato tramite i codici della rappresentazione produce una messa in moto, che è fundamentalmente orientata verso l'azione delle spettatrici e degli spettatori.

In *Made in Paradise* e in seguito in *Still in Paradise*, gli artisti mettono alla prova i pregiudizi dell'opinione pubblica riguardo al rapporto tra mondo arabo-musulmano e Occidente, sullo sfondo della risonanza connessa agli attentati dell'11 settembre 2001. In questo caso dominano: il principio del frammento come unità drammaturgica; il piano orizzontale unico come principio architettonico dello spazio che riunisce gli artisti e il pubblico; il polimorfismo delle posizioni e funzioni del pubblico. Quest'ultimo è invitato a spostarsi, a votare, ad accettare o rifiutare di imitare per esempio i gesti della preghiera musulmana. Ogni frammento tratta un tema legato ad un ricordo, un fantasma, una paura, un pregiudizio di cui il pubblico può, di volta in volta, prendersi gioco oppure può prendere le distanze, nutrirsi, purificarsi. Yan Duyvendak e Omar Ghayatt non forniscono analisi erudite e neppure resoconti che offrono la soluzione di una dialettica illuminante a una problematica intricata. Espongono, talvolta con una punta di cinismo, i cliché polarizzati

15 *Idem*, p.18.

16 Coautori: Omar Ghayatt e Nicole Borgeat. Debutto: Kunsthof Zürich (CH), 21 giugno 2008. Ultima rappresentazione: Abbazia di Bellelay (CH), 16 agosto 2014.

17 Coautore: Omar Ghayatt. Debutto: Théâtre Forum Meyrin (CH), 13-15 ottobre 2016.

dall'ideologia dello scontro delle civiltà, per affidarli alla responsabilità individuale.

Ovviamente il pubblico è sempre attivo, anche seduto in poltrona, e resta libero di giudicare, anche quando nessun attore gli chiede il suo parere. Ma quando si tratta di prendere una decisione in merito a un problema, qui e ora, qual è la valenza politica di questa capacità e di questa libertà teorica se non viene messa in atto o, come dice Georg Wilhelm Friedrich Hegel riguardo all'attore, «esteriorizzata»¹⁸? Il teatro può dunque costituire non solo il luogo della conoscenza o del riconoscimento, dell'espressione delle passioni e dell'immaginazione, del giudizio estetico o dell'azione delegata agli altri o posticipata, ma anche il luogo della decisione?

Scenologia della decisione

Questa idea delle spettatrici e degli spettatori come agenti di un giudizio in atto è concretizzata in *Please, Continue (Hamlet)*, in cui l'artista elabora la propria *Hamletmaschine*¹⁹. L'*Amleto* funge da matrice per provare l'ordinaria teatralità della giustizia stessa. Non si tratta tuttavia di immergersi nella forza tragica di Shakespeare, che a sua volta attingeva alla profondità del mito, per estrapolarne un significato contemporaneo. In *Please, Continue (Hamlet)* si ricorre piuttosto alla giustizia in merito all'omicidio di Polonio per mano di Amleto per osservare, in superficie, sulla base delle sue procedure e pratiche professionali come, con le parole dell'antropologo Victor Turner²⁰, «dramma estetico» (la tragedia di Shakespeare) e «dramma sociale» (il processo) si influenzino a vicenda, consentendo di situare anche in questo caso le spettatrici e gli spettatori in uno snodo centrale.

ACTIONS sembra radicalizzare questa logica. Lo spettacolo consiste nel riunire un'assemblea di rifugiate e rifugiati e richiedenti asilo, di attori locali della società civile (membri di associazioni, ONG) e di politici allo scopo di fornire aiuto ai rifugiati che testimoniano pubblicamente

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, «L'esecuzione esterna dell'opera d'arte drammatica», in *Estetica*, parte terza, sezione III, capitolo 3, traduzione di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Milano: Feltrinelli, 1978, p. 1565.

19 Secondo la famosa opera di Heiner Müller, *Die Hamletmaschine* (1977). Debutto: Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis (FR), 30 gennaio 1979. Regia: Jean Jourdeuil.

20 Victor Turner, *Antropologia della performance*, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, Bologna: Il Mulino 1993.

le loro difficoltà. Qui niente funziona come nel teatro politico ispirato a Bertolt Brecht o Antonin Artaud. Non si tratta di una rappresentazione del problema che ci spinge alla riflessione e poi, uscendo dalla sala teatrale, all'impegno e all'azione che induce trasformazione. L'obiettivo non è neppure quello di attivare il pubblico, di farlo salire sul palco per abolire la rappresentazione in modo che ciascuno possa percepire quale potrebbe essere la sua capacità politica. L'azione in sé è a doppio titolo un punto di partenza. A tale scopo viene creato un dispositivo scenico, in cerchio, e una drammaturgia molto pragmatica: al termine del susseguirsi di testimonianze, commenti e interventi liberi viene distribuita una lista dei bisogni redatta insieme ai partecipanti, che consiste in necessità concrete e personali, come ad esempio un'ora di corso di lingua alla settimana, bisogno di una stampante, di un alloggio o soltanto della possibilità di fare una doccia ogni tanto, ecc. È più facile tornare a casa e sentirsi pronti alla rivoluzione dopo aver assistito a una sublime pièce di Bertolt Brecht che riempire un formulario con il proprio nome per offrire un'ora del proprio tempo a un richiedente l'asilo. L'azione è su un altro piano e ciò produce un effetto paradossale: è l'azione stessa ad indurre la rappresentazione, non il contrario (in altre parole, l'azione non è né suscitata dalla rappresentazione né ha l'obiettivo di annientarla). Ciò che stupisce è in effetti l'assenza del quadro generale del problema. Le rifugiate e i rifugiati incontrano molteplici difficoltà che non vengono mai iscritte in una rappresentazione politica e ideologica più vasta.

D'altra parte, le loro testimonianze celano meticolosamente la loro storia personale: consapevolmente non viene detto nulla delle loro peripezie, quasi niente riguardo a quello che hanno vissuto prima di chiedere asilo politico. Queste donne e questi uomini si presentano a noi senza immagini, ma con i loro volti e i problemi della loro quotidianità. Questi effetti di inquadratura, prodotti da ciò che è detto e ciò che è taciuto, sovrappongono le scene messe in luce, le scene rimaste nell'ombra, e quelle da costruire. Ci si rende conto, inoltre, che al di là della prossimità evidente dell'incontro, l'azione di aiutare è intrappolata in contraddizioni materiali e legali al limite dell'assurdo. Al contrario, è a partire dalla questione dell'azione, dalla sua semplicità etica quanto dalla sua complessità tecnica, che costruiamo la nostra rappresentazione della problematica più generale, e di cui riesaminiamo le immagini, i racconti, i discorsi che

occupano la scena mediatica dove tale argomento politico è di solito esposto. Ma in attesa di avere ricostruito il panorama, la decisione di agire è condizionata, in modo pragmatico, dall'assenza di genealogia e prospettiva. Non stupisce che la Comunità Internazionale della Croce Rossa abbia intenzione di utilizzare il dispositivo di *ACTIONS* come strumento d'intervento nelle zone di conflitto dove non sembra esserci alcuna via d'uscita.

La ricomposizione delle polarità dell'estetica teatrale che sono la rappresentazione, lo spettacolo e l'azione (*mimésis*, *opsis* e *praxis* per riprendere la terminologia greca menzionata più sopra) avviene secondo modalità e gradi diversi in quello che è stato definito teatro «post-drammatico»²¹. Sicuramente una parte del lavoro di Yan Duyvendak potrebbe essere classificata in questa categoria, in cui si annoverano le creazioni che destituiscono il primato del testo a favore dell'evento scenico, distruggendo l'illusione mimetica e l'unità narrativa, sospendendo il legame tra azione e imitazione e restituendo la performance dell'attore alla realtà vivente che condivide con il pubblico. Questo teatro contemporaneo mostra in gran parte un'apertura della scena teatrale all'arte della performance che, dall'*happening* alla *body art* per esempio, caratterizza la storia recente delle arti visive. In quanto proviene dalla performance artistica, Yan Duyvendak segue quindi il cammino inverso quando sceglie di rileggere Shakespeare. Il senso di questo cammino è significativo, poiché libera la performance dal peso mitologico, rituale, tragico e storico di cui l'avanguardia teatrale, anche postdrammatica, conserva spesso la responsabilità. Risulta quindi più semplice situare l'esperienza dello spettatore in una temporalità ordinaria e sostituire alla comunità primordiale e fusionale del rituale – la *communitas* di cui parla Victor Turner²² – l'idea di un'assemblea di individui che conservano la possibilità di atti e di scelte personali all'interno della performance. Questa *agentività* particolare della spettatrice o dello spettatore fa apparire il percorso di Yan Duyvendak come la ricerca di un teatro della decisione. Attraverso l'estetica e l'etica situate che mette in gioco, l'artista induce a pensare e a sperimentare una scenologia della decisione.

21 Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, traduzione di Sonia Antinori, Imola: Cue Press, 2017.

22 Victor Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, introduzione di Mario Zadra e traduzione di Nicoletta Greppi Collu, Brescia: Morcelliana, 1972.

Exploring Representation to Reach the Decision-Making Stage

Yan Duyvendak's work straddles artistic disciplines and genres. From his first performances presenting critical parodies of popular forms of media culture (reality TV, pop music, advertising, Hollywood movies, video games, etc.) to his arrival on the theatre scene with his Shakespeare adaptation *Please, Continue (Hamlet)*¹, his appropriation of the conventions of musicals in *Sound of Music*² and his use of the strategies of documentary theatre with *ACTIONS*³, the artist gives a subtle twist to his chosen content and reconfigures its habitual format.

In doing so, Yan Duyvendak strikes no radically confrontational poses. Instead, he likes to make paradoxical connections, imitate until the model is saturated and implodes, bend the emotions stirred by popular culture and alter from within the parameters of the modes of representation he is appropriating. Thus, in his first performances – *Une soirée pour nous*⁴, *My Name is Neo (for fifteen minutes)*⁵, *You Invited Me, Don't You Remember?*⁶, *Self-service*⁷, *Dreams Come*

1 Co-signed with Roger Bernat. Premiere: GRÜ, Geneva (CH), 8 November 2011.

2 Premiere: Théâtre Forum Meyrin as part of La Bâtie – Festival de Genève, Geneva (CH), 29 August 2015. Last performance: La Filature Mulhouse (FR), 24 September 2016.

3 Co-signed with Nicolas Cilins and Nataly Sugnaux Hernandez. Premiere: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 August 2016.

4 Premiere: Kunsthalle Bern (CH), 4 September 1999. Last performance: Centre Culturel Suisse, Paris (CH), 20–23 October 2015.

5 Premiere: Centre d'art Pasquart, Biel (CH), 20 January 2001. Last performance: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 16–17 October 2015.

6 Premiere: Kunstmuseum Basel (CH), 16 April 2002.

7 Premiere: Festival les Urbaines, Lausanne (CH), 5 December 2003.

*True*⁸, *You're Dead!*⁹, etc. – the situations of his fictional conversations with film characters, broadcast for example on a large screen behind him or on a monitor placed on his lap, shake critique of the spectacle out of the opposition between actively emitting and passively receiving.¹⁰

In this context, receiving means merging with the *dispositif* to the point of becoming an image “monitor” oneself, capable of reprogramming the logic of feedback, channelling the flows to confront them with their own vacuity or highlighting what it is that makes them so fascinating. The artist’s presence does not signal the end of representation, in accordance with an Artaudian or Debordian principle.¹¹ It turns on a different channel, flicks to a station that connects emitter and receiver in a different way, and puts covering every channel of representation at the heart of its manifesto. Whether it is the physical exploration of pantomime or the conceptual exploration of the media language of the spectacle, this dynamic opens up a field of criticism and formal experimentation within the very framework of the various stages on which it is enacted.

Aristotle on Broadway

Contrary to a certain idea that grew out of the neo-avant-garde of the sixties and seventies, this artist does not view performance as an abandonment of representation that would enable us to embrace life directly, the reality of presence, the fulfilment of meaning or emancipation – from the alienating illusion of theatrical narration for example. It is instead the name of the process by which the relations between representation, spectacle and action are

8 Premiere: Stadtkino Kunsthalle Basel (CH), 30 April 2003. Last performance: Centre Culturel Suisse, Paris (CH), 16–17 October 2015.

9 Premiere: 10th Congress for Performance Art, Seoul (KR), 30 April 2003. Last performance: Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20 October 2015.

10 For a more in-depth presentation of these first performances, we can refer in particular to David Zerbib, “Yan Duyvendak, le corps moniteur”. In: *30 ans à Paris*, a catalogue celebrating the thirtieth anniversary of the Centre Culturel Suisse in Paris: CCS/Noir sur Blanc, 2015, pp.365–7.

11 Antonin Artaud and Guy Debord formulated two of the most remarkable critiques of 20th century representation. The former wanted to abolish it in the theatre, the latter wanted to turn it around by denouncing the screen, which has entirely pervaded society and separates us from “real life”. Cf.: Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958; Guy Debord, *The Society of the Spectacle*. Translated by Fredy Perlman and friends. Detroit: Black & Red, 1970.

renegotiated in the performing arts on the stage itself. The relations, in other words, between:

- 1) the artistic conventions of presentation, i.e. what is to be represented, re-enacted or replicated, be it a scene from *Hamlet*, an AFP¹² wire, emptiness or a run-of-the-mill gesture, while considering how it can be thought up and written (fable, play, musical score, script, etc.);
- 2) the aesthetic conditions of putting on a show: time, space, choreography, bodies, the manner of performing and presenting (images, the theatre itself, the position of the audience, the front stairs, the curtain, the lights);
- 3) the operational systems, i.e. how the means and ends of the action operate during the performance.

In this respect, there is a link between Yan Duyvendak's work and much contemporary research conducted in the performing arts that studies the redefinition of what Aristotle calls *mimesis*, *opsis* and *praxis*.¹³

In *Sound of Music*, the stress is on the second noun. In this unconventional stylistic composition, the musical is subjected to a series of unnatural operations, starting with a process of "de-dramatisation", meaning the elimination of all text from the dramatic narration. Musicals are stories that are sung and danced with the promise of happy endings for characters who have traversed all kinds of adventures, but *Sound of Music* removes the story and the characters, keeping only the music, the songs and the dance based on a script featuring information about the state of the world, the financial crisis, sociological statistics and short news items such as the suicide of hacker and activist Aaron Schwartz. We seem to be watching the chorus of an ancient Greek tragedy, whose role was traditionally to accompany the heroes' adventures, occupying the stage in their absence and adopting the rhythm along with the lyrical and choreographic qualities of a Broadway show. This disjointed epic, akin to the fragmented panorama of a world in crisis, draws us into an intense experience of events on stage.

This is a fairly unique case of "energetic theatre", to quote Jean-François Lyotard¹⁴, apart from the fact that the

12 Agence France Presse.

13 Aristotle, *Poetics*. Translated with an introduction and notes by Malcolm Heath. London: Penguin Classics, 1996.

14 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994 [1973], p.97.

philosopher meant the “energy” produced by instinctual forces subverting the representational framework.¹⁵ The question of the boundaries of the arts and their transcendence is not a major issue for Yan Duyvendak, though. His aim is not to subvert any aesthetic order, which might actually lead to a formalism of transgression. Instead, he seeks to produce heterogeneous connections and create hybrid operations to allow a particular form to function and produce a specific effect. Any resulting breach of boundaries is therefore not an end but a means. For example, only musicals are able to produce a specific on-stage intensity springing from simple, joyous emotions, which is, paradoxically, what makes them perfect for tackling complex and scary contemporary issues. That is because a musical’s “comedic” dimension allows us to delight in the power of movement – physical, emotional, instinctual – without which any political consciousness would be restricted to the sad accuracy of a tragic conclusion. Thus the spectacle shows the audience a form of directionless energy whose meaning spectators will have to figure out for themselves.

Paralogies in dramatic action

Neither regressive nor transgressive, the fundamental dynamic of this work is experimental, since it tests hypotheses on the basis of certain conditions of on-stage experience in a way that appears to be a response to this statement by Jean-François Lyotard: “The age of experimentation (the age of satire, which is the saturation of works by genres) is on the rise; let’s increase the number of paralogies.”¹⁶ Yan Duyvendak does indeed increase the number of paralogies – in other words, the examples of deviance and displacements within the framework of legitimisation of practices and discourses. Along with the parodic saturation games of his first performances and his “paralogical” adaptation of the musical, the artist has worked with others to devise plays that are intended to put audience members in a position of responsibility for how the performance unfolds: *Made in*

15 “By deleting the relation between the sign and its excavation, it is power relations (hierarchy) that become impossible, and as a result the domination of the dramaturge + director + choreographer + set designer over the so-called signs and also over the so-called audience.” Quoted from: Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 97 (translated by Simon Pare for the present article).

16 *Ibid.*, p. 18.

*Paradise*¹⁷, *Still in Paradise*¹⁸, *Please, Continue (Hamlet)* and, most recently, *ACTIONS*. These plays examine the question of action, even going so far as to make it the title of one work – shifting the meaning of dramatic *praxis* once again.

We come to understand how playing with the codes of representation in a political way has the effect of setting something in motion with the fundamental goal of getting the audience to act.

In *Made in Paradise* and then *Still in Paradise*, the artists test the audience's prejudices about relations between the Arab-Muslim world and the West against the backdrop of the 9/11 attacks. The main elements here are the principle of the fragment as a dramatic structure; a single horizontal plane as the architectural principle of the space in which artists and spectators meet; and the polymorphic nature of the positions and roles of the audience. The audience is, for example, invited to move around, vote and agree to – or refuse to – imitate the Muslim act of prayer. Each fragment tackles a topic linked to a memory, a fantasy, a fear or a prejudice to which the audience can react with mockery, indifference, enthusiasm or rejection. Yan Duyvendak and Omar Ghayatt offer no sophisticated analysis or narrative to provide an enlightening dialectic solution to a complex problem. They expose – not without an occasional touch of cynicism – the clichés that have arisen from the ideology of the clash of civilisations, and make them a matter of individual responsibility.

Of course, the audience is always active, even sitting in their seats, and they are just as free to judge, even when no on-stage actor asks them for their opinion. Yet when a decision needs to be made, here and now, then what indeed is the political value of this capacity and this theoretical freedom if it is not used or – to quote Georg Wilhelm Friedrich Hegel on acting – “externalised”?¹⁹ Can the stage be a place not only of knowledge and acknowledgment, for expressing passion and imagination, aesthetic judgment and delegating action to others or to relegating it to later, but for decision-making?

17 Co-signed with Omar Ghayatt and Nicole Borgeat. Premiere: Kunststuf Zürich (CH), 21 June 2008. Last performance: Abbey of Bellelay (CH), 16 August 2014.

18 Co-signed with Omar Ghayatt. Premiere Théâtre Forum Meyrin (CH), 13–15 October 2016.

19 Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Edited by Heinrich Gustav Hotho and translated by Thomas M. Knox, vol. II, section III, chapter III, “Poetry”, III. C.2 “The External Execution of a Dramatic Work of Art”. Oxford: OUP, 1998 [1973].

Staging decisions

The idea of audience members as agents of a staged judgment is made literal in *Please, Continue (Hamlet)*. Here, the artist develops his own *Hamletmachine*.²⁰ Hamlet is a template for testing the ordinary theatrical nature of the law. The play is not inspired by the tragic force of Shakespeare, which was itself inspired by the profundities of mythology, in order to distil a modern meaning. Instead, it takes us into court for Polonius' murder of Hamlet and observes on the level of professional procedures and practices of the law, how – to quote the anthropologist Victor Turner²¹ – the interplay between “aesthetic drama” (Shakespeare's plays) and “social drama” (the trial) inform each other, allowing the audience members to put the audience at their nexus.

ACTIONS seems to take this logic even further. The show involves encouraging an assembly made up of refugees and asylum seekers, local civil society stakeholders (representatives of charities and NGOs) and local councillors to act and to assist refugees who come to present in public the difficulties they encounter. None of this is political theatre as inspired by Bertolt Brecht or Antonin Artaud. This is not about a representation of the problem that forces us to reflect – and then, when we have left the theatre, to go out and act in a transformative way. Nor is it about action by the audience storming the stage to abolish the representation so that everyone senses and understands its political capacity. The action is the driving force of *ACTIONS* in two ways. The stage *dispositif* is purposefully set up in a circle, and the dramaturgy is highly pragmatic, involving a series of statements, comments and interventions from the floor, after which everyone receives a printout on which participants have listed their needs. These wishes are very local and individual, ranging from a weekly hour-long language lesson to a printer or a flat, or simply a request to use a bathroom at a specific time each week. It's easier to go home with revolutionary fire in one's belly after watching a wonderful performance of a Brecht play than to volunteer an hour of one's time to an asylum seeker. This is action on a

²⁰ The name of Heiner Müller's famous play, *Die Hamletmaschine* (1977). World premiere: Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis (FR), 30 January 1979; directed by Jean Jourdeuil.

²¹ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1987.

different scale. It has a paradoxical effect, since it is action that produces representation here, not the other way around (put differently, action is not incited by representation, nor does it destroy it). What is striking is that there's no overview of the problem: refugees face a range of difficulties that are never represented in their wider political and ideological context.

On the one hand, the refugees' accounts systematically obscure their personal stories, and we will intentionally learn nothing about their crossings and very little about what they endured prior to their asylum application. They present themselves to us not in pictures but showing their faces and asking the questions they face in their daily lives. The framing aspects of the performance, produced by what is said and what is left unspoken, link together the highlighted scenes with the scenes that remain in the shadows and those still to be constructed. It also becomes apparent that, despite the intimate nature of the meeting, the act of helping becomes entangled in material and legal contradictions that often verge on the absurd. The effect is that the question of action, in its ethical simplicity as well as its technical complexity, leads us to reconstruct our representation of a more general problem and to reassess the common images, stories and discourses featuring in media discussions of this political question. Until that overall picture can be pieced together, however, the decision to act is pragmatically conditioned by the lack of genealogy and perspective. It is no surprise that the International Committee of the Red Cross plans to use the play as an intervention tool in war zones where the situation is deadlocked.

The reconstruction of the different poles of theatrical aesthetics – representation, spectacle and action (*mimesis*, *opsis* and *praxis*, to use the aforementioned Greek terminology) – takes place according to the terms and varying degrees of what has been called “postdramatic” theatre.²² Some of Yan Duyvendak's work certainly qualifies for this category, which includes productions that do away with the primacy of the text in favour of the on-stage event, destroy the mimetic illusion and narrative unity, cease to link action with imitation, and relate the actors' performances to the realities they and the audience have in common. This form of

22 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. London; New York: Routledge, 2006.

contemporary theatre was largely inspired by the widening of the theatrical framework to include aspects of performance art which, ranging from “happenings” through to body art, has defined the recent history of the visual arts. Influenced by his past in the world of visual performance art, Yan Duyvendak takes the opposite path in opting to revisit Shakespeare, for example. The direction of the encounter is far from insignificant, because it frees performance of the mythological, ritual, tragic and historical burden that avant-garde and even postdramatic theatre have retained. This makes it easier to situate the audience experience in an ordinary temporality and to replace the primordial and symbiotic community gathered around the ritual – the *communitas* discussed by Victor Turner²³ – with the idea of an assembly of individuals carrying the permanent option of individual acts and choices within the performance. This particular agency held by members of the audience suggests that Yan Duyvendak’s career so far has been characterised by the pursuit of a theatre of decision. Through his situational aesthetics and ethics, he allows us to think and experiment with a scenology of decision-making.

23 Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Piscataway: Aldine Transaction, 1996 [1969].

Danielle Chaperon

Touchdown Confirmed (We're Safe on Stage)

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

191–200



Side Effects, 2005
Théâtre de la Cité Internationale, Paris (FR), 2009

Side Effects, 2005
La Bâtie – Festival de Genève (CH), 2005



Zusammenfassung

Der Werdegang Yan Duyvendaks ist lebendiger Beweis für die Öffnung des zeitgenössischen Theaters zur Performance, infolge einer rund hundertjährigen Entwicklung im Zuge einer starken mediatischen Konkurrenz. Die Umstände von Yan Duyvendaks «Theaterwende» sind besonders interessant, da er sich in seiner Arbeit zunächst mit dem subjektiven Verhältnis zur Bilderflut der Massenmedien auseinandersetzt. Im Kontext einer globalisierten Ökonomie entwickelt er eine andere Körperlichkeit als die Pionier*innen der Performance. Er löst die Figuren aus der Medienflut und zwingt sie auf die Bühne, das heisst zur Körperlichkeit, zum Atmen, zur Zerbrechlichkeit. Dasselbe geschieht mit den Maschinen. Der Rover Curiosity – zur Erkundung des Mars bestimmt und Held von Duyvendaks *7 Minutes of Terror* (2013) – lässt sich als Emblem dieser Verletzlichkeit lesen, die mit dem Willen einhergeht, auf der Bühne lebendigen Wesen zu begegnen.

Riassunto

La traiettoria di Yan Duyvendak dimostra l'apertura del teatro contemporaneo alla performance, come conseguenza di un riposizionamento iniziato quasi cent'anni fa in un contesto di forte competizione mediatica. Dal momento che in una prima fase del suo percorso artistico si era dedicato al rapporto soggettivo con le immagini trasmesse dai mass media, le modalità della sua «conversione teatrale» sono particolarmente interessanti da analizzare. Nel contesto dell'economia globalizzata, Yan Duyvendak ha sviluppato un'espressione corporea diversa da quella dei pionieri della performance. Estrahendo i personaggi dal flusso mediatico, li ha costretti ad «atterrare sulla scena», cioè alla forza di gravità, alla respirazione, alla vulnerabilità. Le macchine subiscono la stessa sorte. La navetta Curiosity – destinata all'esplorazione di Marte ed eroina di *7 Minutes of Terror* (2013) – può essere l'emblema di questa fragilità, unita alla speranza di incontrare, sul palcoscenico, degli esseri viventi.

Abstract

Yan Duyvendak's career is testimony to contemporary theatre's embrace of performance art after fierce competition across the media spectrum forced it to begin repositioning itself almost one hundred years ago. Since Yan Duyvendak focuses on our subjective relationship with the images broadcast by the mass media, it is especially interesting to note the circumstances of his own "conversion into theatre". Against the backdrop of a globalised economy he has developed a very different physicality than the pioneers of performance art did. Plucking characters from the stream of mass media, he has forced them into "stagedness", i.e. made them heavy, made them breathe, made them vulnerable. The same thing happens with machines. The Curiosity rover, tasked with exploring the surface of Mars and the star of Duyvendak's performance *7 Minutes of Terror* (2013), may be the symbol of this fragility, coupled now with a desire to encounter human beings on stage.

Touchdown Confirmed (We're Safe on Stage)

Yan Duyvendak, plasticien converti à la scène (il nous plaira de le croire), se définit comme un performeur. Sa trajectoire prouve l'ouverture du théâtre, depuis la fin du XXe siècle, aux différentes modalités de la performance (action, improvisation et participation). Cette intégration de la performance fut préparée dès les années 1930 par une définition du théâtre fondée sur la présence¹ qui le place sous la bannière inédite des *arts vivants*². Les techniques du *Performance Art* permettront ensuite au théâtre qui s'en inspirera d'accroître les effets de la présence mais aussi de se délester de son héritage (le texte, la fiction, la narration...). Le théâtre abordera, vers 1980, son âge postdramatique³ en étant travaillé par deux forces virtuellement contraires : l'une *moderniste* (qui le porte à cultiver la spécificité de son médium), l'autre *postmoderniste* (qui le pousse à la déconstruction).

Bien que sa naissance en tant qu'artiste se situe à l'acmé de l'ère postdramatique, Yan Duyvendak ne s'en préoccupe guère. Parce que son ancrage est dans le champ des arts plastiques ; parce que, résolument *contemporain*⁴,

1 La *présence*, c'est-à-dire la *coprésence* avec le public. « Dans représentation, il y a *présence* et *présent* : ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre. » (Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris : Plon, « Présences », 1943 [1936], p.2).

2 En 1934, la première occurrence du terme *live* appliqué au spectacle apparaît en Angleterre (voir Philip Auslander, *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*, London : Routledge, 1999).

3 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002 [1999 pour la version allemande].

4 Au sens de Lionel Ruffel, *Brouhaha : Les mondes du contemporain*, Lagrasse : Verdier, 2016, p.169.

il semble libéré de tout paradigme linéaire et séquentia- liste ; surtout parce que son souci, à l'époque, est ailleurs, à savoir dans le travail d'un rapport subjectif avec les médias de masse. Paradoxalement, ce dernier point le raccorde à l'histoire du théâtre. Le repositionnement du théâtre amorcé dans les années 1930 fut aussi le résultat d'un contexte de concurrence médiatique (le cinéma parlant, la radio, bien- tôt la télévision). Cette conjonction et ce qu'il en advient dans le parcours de Yan Duyvendak vont nous intéresser dans ce qui suit.

L'horizon de la fragilité

Le *Performance Art* fut développé dans les années 1960-1970 dans le but de créer « des *points de passage* entre l'art et la vie »⁵. Effacer (ou suspendre⁶) la frontière entre l'art et la vie, cela voulait dire renoncer à la solidité des œuvres pour se confronter directement à la fragilité humaine. Mettre à l'épreuve ses limites psychiques ou physiques (l'action), s'engager dans un processus collectif non planifié (l'impro- visation), se livrer aux caprices du public (la participation), furent autant de manières de dissoudre l'art dans le « bain de l'incertitude »⁷. Dans un bain de jouvence, aussi, tant il était espéré que le travail sur le corps permettrait de reprendre contact avec l'ensemble du vivant. Pour John Dewey, un philosophe lu par les pionniers du *happening*⁸, l'expérience artistique devait s'enraciner dans les « conditions fonda- mentales de l'existence »⁹ oubliées par l'homme moderne. L'animal est « pleinement présent [...], il est là tout entier, dans la moindre de ses actions : dans ses regards circons- pects, son flair perspicace, ses oreilles brusquement redres- sées. Tous ses sens sont sur le *qui-vive*. »¹⁰ Henri Bergson avait lui aussi donné la *grâce* animale pour modèle : « Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une

5 Nicolas Bourriaud, *Formes de vie : L'art moderne et l'invention de soi*, Paris : Denoël, 2009, p. 15.

6 « Le plus souvent, cependant, il ne s'agit pas d'abolir la frontière qui sépare l'une et l'autre, mais de la suspendre tout en la maintenant intacte. Le thème de l'abolition de l'art et de son renversement dans le quotidien constitue la clef de voûte de la modernité [...]. » (*Ibidem*).

7 La formule est d'Agathe Dumont, « L'arène de l'improvisation : Un parcours au hasard de rencontres imprévisibles », dans Serge Margel (dir.), *Pratiques de l'improvisation*, Lausanne : BSN Press, « A contrario campus », 2016. p.47.

8 À l'instar d'Allan Kaprow, par exemple.

9 John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2010 [1915], p.45.

10 *Idem*, p.54.

attention constamment en éveil [...], c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit qui nous mette à même de nous y adapter. »¹¹ De tels éloges de l'élan vital résonnent aujourd'hui autrement, à une heure où la fluidité des échanges est sacralisée, où la résistance au changement est traquée dans les organisations, où le *management* simule le chaos pour se débarrasser des poids morts. La grâce animale a perdu de son potentiel libérateur et le mot *performance* ne fait plus rêver. *SOS (Save Our Souls)*¹² est à cet égard un spectacle-bilan. Cinq performeur·euse·s se présentent comme autant de *coaches* qui livrent la représentation aux caprices d'une dizaine de « VIP » choisis dans le public. À tout instant, il leur sera loisible d'interrompre les numéros présentés et d'en déclencher de nouveaux. Leur « réactivité », leur « dynamisme » et leur « goût du risque » seront récompensés. Que faire quand les techniques du *Team building*, de la gestion de crise et des formations au changement, se nourrissent aux mêmes sources que les arts vivants ? Pas de doute, il faut s'interroger sur les formes que la fragilité a prises dans une économie globalisée.

Yan Duyvendak le sait : la société dans laquelle nous vivons n'a plus grand-chose à voir avec l'environnement naturel. Les flux sont de marchandises, de foules, de capitaux, d'informations, de déchets. C'est aujourd'hui *l'agilité* (flexibilité, adaptabilité, réactivité) que notre société exige et oppose à la fragilité humaine (plus que jamais déniée et dénigrée) – et non plus la *solidité* culbutée par les Avant-gardes du XXe siècle. Celles-ci prendraient sans doute aujourd'hui *l'agilité* pour adversaire : celle, par exemple, des corps souriants emportés dans la chorégraphie de *Sound of Music*¹³ avant la fin du monde. Par contraste, les scores d'*invisible*¹⁴ prescrivent des boucles et des arrêts qui relèvent

11 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris : Alcan, 1938 [1899], p. 18.

12 Cosigné avec Nicole Borgeat. Première : Carré-Colonnes, Bordeaux (FR), 3 septembre 2010.

13 Première : Théâtre Forum Meyrin, dans le cadre de La Bâtie – Festival de Genève (CH), 29 août 2015. Dernière : La Filature Mulhouse (FR), 24 septembre 2016.

14 Cette nouvelle création « est un jeu qui vous envoie, à partir d'un petit scénario et d'un compte rendu d'expérience, dans l'espace public pour y opérer des minuscules interventions. » (Cf. le site de la compagnie : <https://duyvendak.com/works/single/invisible> ; consulté le 8 août 2019). Co-auteur·trice·s : Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damjanović, Rémi Dufay, Yan Duyvendak, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanović,

de la *raideur*, de l'*épaisseur* et du *mécanique* stigmatisés comme *risibles* par Bergson¹⁵. Qu'on ne s'y trompe pas, Yan Duyvendak ne prétend pas faire barrage aux flux, mais seulement nous rendre sensibles aux plis qu'ils impriment à nos corps et à nos esprits. À l'occasion d'une recherche sur l'improvisation¹⁶, dans un entretien avec Christophe Kihm, il vante les mérites de l'*action discrète*. Il raconte qu'il avait investi, avec ses étudiant·e·s, un peu trop vigoureusement la gare de Lausanne : « C'est précisément en faisant ce type d'action de manière trop ostentatoire [...] que nous nous sommes définitivement rendu compte que ce mode majeur ne pouvait être le nôtre. »¹⁷ Il précise : « Car une fois identifiées, les choses n'ont plus d'effet. Or la discrétion permet de maintenir le trouble. »¹⁸ Ce que Christophe Kihm résume ainsi : « Il faut jouer avec et non jouer contre. »¹⁹ Être capable de *raideur* et d'*agilité*, s'adapter pour pouvoir montrer la résistance et résister pour pouvoir montrer l'adaptation, c'est ce que Christophe Kihm et Yan Duyvendak appellent le *mode mineur*. De fait, ce jeu sur le fil du rasoir a marqué toutes les performances qu'il a présentées dans la première partie de son parcours dans le but de *troubler* les flux médiatiques.

Les dispositifs d'incorporation

Tout commence avec la série *Keep It Fun For Yourself*²⁰ consacrée aux clichés sur l'art propagés par certaines chansons populaires. Yan Duyvendak chante à voix nue face caméra et s'interroge sur ce que cela lui fait d'être ainsi traversé. Dans

Damjan Jovičič, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguet, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan. Première : Noorderzon Performing Arts Festival, Groningen (NL), 16 août 2019.

15 « Si donc on voulait définir ici le comique en le rapprochant de son contraire, il faudrait l'opposer à la grâce plus encore qu'à la beauté. Il est plutôt raideur que laideur. » (Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, pp. 21 et 29).

16 Le projet, soutenu par le Fonds national suisse de la recherche (FNS) sous le titre de *Processus d'improvisation. Performance et action située : Des sciences sociales aux pratiques artistiques*, a été porté par La Manufacture – Haute école des arts de la scène de Lausanne, par la Haute école de musique de Lausanne (HEMU), par l'Ecole cantonale d'art de Lausanne (ECAL) et par la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD).

17 Yan Duyvendak ; Gaële Goastellec ; Christophe Kihm, « Action discrète », dans Serge Margel (dir.), *Pratiques de l'improvisation*, *op. cit.*, p. 57.

18 *Ibidem*.

19 *Idem*, p. 58.

20 Première : LOW BET, Genève (CH), 5 août 1995.

les dispositifs qu'il va mettre en place entre 1995 et 2005, son corps s'expose à l'appareil médiatique (radio, télévision, ordinateur, plateforme de jeu) ; tel un prisme, il *absorbe et réfracte* les ondes en leur imposant une *dévi*ation²¹. Dans la vidéo *Œil pour œil* (2002), il se place torse nu face au projecteur ; sur sa peau défile un montage d'extraits de programmes diffusés le 11 septembre 2002. Chaque plan tautou un autre visage et un autre costume sur le corps immobile du performeur qui aligne, par un mouvement tâtonnant de la tête, ses yeux réels sur les yeux virtuels. D'autres dispositifs reposent sur un jeu d'imitation qui extrait les corps de leur gangue d'effets spéciaux et les voix de leur sauce orchestrale. Dans *My Name is Neo (for fifteen minutes)*²², Yan Duyvendak exécute les mouvements de Keanu Reeves dans les quinze dernières minutes du film *The Matrix* (1999) qui défilent simultanément sur un téléviseur. Ce fonctionnement par incorporation est repris d'*Une soirée pour nous*²³, où il plonge métaphoriquement dans les eaux dangereuses du *zapping*²⁴. À la fois réceptif et opaque, comique et gracieux, le corps du performeur crée une continuité entre les images ; la chorégraphie révèle les contrechamps, dévoile en creux les mouvements de caméras. Mais c'est au-delà que le travail opère : il importe que chaque spectateur-trice puisse reconnaître son propre corps dans le mélange d'habileté et de gaucherie, d'endurance et de fatigue présenté sur scène. Il convient aussi de respecter les personnes vulnérables, faibles et faillibles, auxquelles Yan Duyvendak prête un visage à la fois disponible et concentré, une voix assurée et naïve. Il cherche à susciter des réactions de connivence, des rires qui ne manifestent ni mépris envers les images projetées, ni honte de les avoir reconnues : les séquences médiatiques évoquées sont inscrites dans une mémoire largement partagée. Yan Duyvendak se propose surtout de révéler ce qui se passe lorsque nous prêtons une quelconque attention à

21 Dans son « Introduction » à *Pratiques de l'improvisation* (op. cit., p. 7), Serge Margel oppose en effet de manière très pertinente, en matière de processus d'improvisation, la *dévi*ation à l'*accident*.

22 Première : Centre d'art Pasquart, Bienne (CH), 20 janvier 2001. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 21 avril 2015.

23 Première : Kunsthalle Bern (CH), 4 septembre 1999. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20-23 octobre 2015.

24 Entre eaux et écrans, on y voit, parmi d'autres images : une mère qui attend sa fille prostituée dans des WC publics ; une journaliste qui commente le cours des actions Philips ; Jodie Foster qui, dans le film *Contact* (1997), touche du doigt les parois qui l'enveloppent d'une plage tropicale en 3D et Céline Dion qui chante à la proue du Titanic.

ce qui se passe sur un écran. Alors que nous nous enfonçons mollement dans un fauteuil, c'est le chahut dans notre cerveau. Ainsi, dans le film *The Matrix*, Neo est à la fois allongé ici (dans le vaisseau Nebuchadnezzar) et se battant à mort là-bas (dans la « matrice »)²⁵. Son corps couché tressaute et saigne ici sous les coups de l'Agent Smith reçus là-bas. Au spectacle d'un autre corps (animé ou non, réel ou imaginaire), le cerveau déclenche en effet des simulations motrices et affectives²⁶ capables d'agiter les bras et les jambes des plus empathiques parmi nous. Nous sollicitons pour ce faire notre schéma corporel et notre mémoire kinesthésique. À la longue, notre *style kinésique* peut s'en trouver affecté et avec lui tous les « paramètres de [notre] expression personnelle – corporelle et mentale, gestuelle et verbale. »²⁷ Il suffit pour cela que les modèles soient suffisamment insistants et concordants. N'y a-t-il pas, sous l'apparente variété des images diffusées par les médias de masse, des constances qui portent atteinte à nos façons d'être ? Le spectacle *Mainstream*²⁸ donne à voir clairement – en l'absence d'écrans et sur la base des seuls souvenirs convoqués par le jeu des deux performeur·euse·s – ce que les stéréotypes de genres et les comportements amoureux doivent à la filmographie américaine. « La simulation interne des mouvements sans exécution »²⁹ devient ainsi, pour les besoins de la démonstration, une *simulation externe avec exécution*.

25 Respectivement dans le monde réel et dans le monde d'illusions produit par la « matrice ».

26 « Une simulation en neurosciences est la réactivation d'états perceptifs sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensation kinesthésiques et proprioceptives) et introspectifs (états mentaux, affects, émotions). » (Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, corporéité et kinésie dans le texte littéraire*, Lausanne : Éditions BHMS, 2008, p. 5).

27 Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, op. cit.*, p. 14.

28 Cosigné avec Alexandra Bachzetsis. Première : Gessnerallee, Zürich (CH), 10 mai 2007.

29 Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Paris : Odile Jacob, 1997, p. 188 (cité par Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, op. cit.*, p. 13).

L'attraction du plateau

La série des dispositifs d'incorporation³⁰ se termine conceptuellement avec *Side Effects*³¹. Dans ce spectacle, Yan Duyvendak demande au public de *zapper* entre quatre moniteurs disposés en carré : « Vous bougez. Et la télé devant laquelle il y a le plus de monde, c'est la télé qui est «allumée». Où il y aura donc la bande-son. [...] N'ayez pas peur de vous détourner de... moi. [...] Changez de chaîne ! »³² Il produira en effet en direct le commentaire des images sélectionnées (les quatre postes diffusent une série d'incarnations de séquences télévisuelles tournées « en chambre »)³³. À la fin du spectacle, le performeur avouera : « le principe de cette performance – il faut que les gens se détournent pour que ça marche, qu'ils me tournent le dos – ça c'est vraiment très très difficile. » C'est rappeler que dans ses performances scéniques, il est vraiment là, il respire (sa voix et donc son souffle sont souvent amplifiés), il obéit à la gravité, il peut avouer son trac et dire « Voilà ! » quand c'est fini. Comme dans *Side Effects*, il a cohabité souvent avec des projecteurs, des écrans, des ordinateurs, des téléviseurs, des lecteurs VHS ou DVD. Il les a allumés, éteints, portés, déplacés, s'est juché dessus, a évité les câbles, manipulé la télécommande³⁴. Les médias ont affiché sur le plateau la matérialité et donc la fragilité qu'ils partagent avec les corps³⁵.

30 *Keep It Fun For Yourself* (1995-aujourd'hui), *What Happens Now* (1999), *Une soirée pour nous* (1999-2015), *Lost and Found* (2000), *My Name is Neo (for fifteen minutes)* (2000-2015), *You Invited Me, Don't You Remember?* (2002-2015), *Dreams Come True* (2003-2015), *Self-service* (2003-2017), *You're Dead !* (2003-2015), *Side Effects* (2005-2011) et *Mainstream* (2007). Voir le site de la compagnie : <https://duyvendak.com/works/all> (consulté le 8 août 2019).

31 Cosigné avec Nicole Borgeat. Première : La Bâtie – Festival de Genève (CH), 1er septembre 2005.

32 La citation est tirée de l'enregistrement vidéo disponible sur le site de la compagnie : <https://duyvendak.com/works/single/side-effects-performance> (consulté le 8 août 2019).

33 Le performeur incarne des personnages issus de retransmissions sportives, documentaires animaliers, clips musicaux, émissions d'information.

34 La chose est particulièrement frappante dans *You're Dead !*, une performance sur les *first-person shooter games* dans laquelle les appareils se substituent pratiquement aux « terroristes » traqués. Première : 10th Congress for Performance Art Seoul (KR), 30 avril 2003. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 20 octobre 2015.

35 À ce titre, on a pu dire que le théâtre était véritablement le « site de l'intermédialité » : voir Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple ; Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam : Rodopi, 2006, pp.29-40.

Ce rappel de la fragilité des corps et des appareils marque progressivement la dramaturgie des spectacles à partir de 2001. Au milieu de *My Name is Neo (for fifteen minutes)*³⁶, l'écran est occulté par un manteau noir ; au milieu de *Self-service*³⁷, l'écran est retourné³⁸. Au milieu de *Dreams Come True*³⁹, une chaise est introduite sur la scène, vide jusque là. À la mi-temps de *Side Effects* (2005), les visages de quatre téléspectateur·trice·s apparaissent en gros plan dans les quatre téléviseurs qui sont alors placés en ligne face au public invité à s'asseoir (quatre entretiens seront alors racontés et commentés par le performeur avec ces personnes qui s'avèrent être de ses ami·e·s). Une fois les écrans déplacés, retournés, masqués, éteints, le plateau – qui n'est pas forcément celui d'un théâtre – s'affirme comme un espace de vulnérabilité et surtout de partage. À partir de 2005, les écrans disparaissent des spectacles de Yan Duyvendak. Il n'y avait déjà plus d'images médiatiques directement diffusées dans *Side Effects*, *7 minutes de terreur*⁴⁰, *Mainstream*, *Sound of Music* et *SOS (Save Our Souls)*. Dans *Made in Paradise*⁴¹ – qui thématise le « choc culturel » entre Orient et Occident – un des dix « fragments » proposés au public comporte un montage d'extraits de films⁴². La scène, libérée des écrans, s'affirme désormais comme un lieu de rencontre. Le lieu, par exemple, où l'amitié entre Yan Duyvendak et l'artiste égyptien Omar Ghayatt se module au fil des années de tournée et de reprise de *Made in Paradise* et de *Still in Paradise*⁴³. Bien sûr, le flot médiatique entoure Yan, Omar et leur interprète et le public ballotte avec eux. Mais ce qui importe désormais c'est que la rencontre puisse avoir lieu alors même que les eaux numériques se sont encore salies et que *fake news* et vérités alternatives y prolifèrent. Le lieu,

36 Première : Centre d'art Pasquart, Bienne (CH), 20 janvier 2001. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 21 avril 2015.

37 Première : Festival les Urbaines, Lausanne (CH), 5 décembre 2003.

38 Au milieu de *You're Dead !*, le « tireur anti-terroriste » pénètre dans le bâtiment où il va trouver *son* projecteur.

39 Première : Stadtkino Kunsthalle Basel (CH), 30 avril 2003. Dernière : Centre Culturel Suisse, Paris (FR), 16–17 octobre 2015.

40 Cosigné avec Nicole Borgeat. Première : La Bâtie – Festival de Genève (CH), 10 septembre 2013. Dernière : Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lausanne (CH), 13–15 février 2014.

41 Cosigné avec Nicole Borgeat et Omar Ghayatt. Première : 21 juin 2008, Kunsthof Zürich (CH). Dernière : Abbatale de Bellelay (CH), 16 août 2014.

42 Il s'agit d'extraits de films ou de dessins animés américains représentant des Arabes d'une façon stéréotypée.

43 Cosigné avec Omar Ghayatt. Première : Théâtre Forum Meyrin (CH), 13–15 octobre 2016.

par exemple, où les comédien·ne·s et les magistrat·e·s réels de *Please, Continue (Hamlet)*⁴⁴ se scrutent et se parlent sur scène, malgré les clichés que chaque « équipe »⁴⁵ entretient au sujet de l'autre. Le lieu, enfin, où des réfugié·e·s, des représentant·e·s des autorités et des bénévoles peuvent se parler, pris avec le public dans la même « assemblée démocratique » pour *ACTIONS*⁴⁶. Cette dernière production se revendique avec force de l'utilisation des techniques du « théâtre documentaire » et « d'une pièce d'art vivant ». Le dossier de présentation précise qu'elle comporte une dramaturgie, une mise en scène, une scénographie, un public et même une feuille de salle⁴⁷. *ACTIONS* marque ainsi l'alliance de la performance et du théâtre contre les écrans. Car il s'agit toujours de « prendre le contre-pied de la grande crise migratoire et de son traitement par les médias »⁴⁸, mais en laissant ceux-ci hors de la salle et « en se concentrant sur l'ici et le maintenant et sur ce que seul le théâtre peut faire [...] »⁴⁹ Les forces de l'empathie sont invitées à s'exercer envers ce jeune réfugié qui commence à raconter : « Un jour, je suis monté dans un bus [...] »⁵⁰ Dans les bus, les corps et les regards s'évitent. En sera-t-il autrement *ici et maintenant* ?

Le 6 août 2012, la navette Curiosity touche le sol de Mars pendant le *black out* des écrans. Le suspense dure sept minutes, le temps pour un signal électronique de franchir la distance entre les deux planètes. Dans *7 minutes de terreur* (2013), Yan Duyvendak évoque pendant 60 minutes le voyage de Curiosity. À la fin du spectacle, il aura entre autres nommé, décrit et incorporé toutes les personnes qui scrutaient les écrans vides dans la salle de contrôle de la NASA (elles-mêmes filmées et visionnées en direct par des millions de Terrien·ne·s). Comme à son habitude, il les aura extraites du flux médiatique et contraintes à l'« ascénissage », c'est-à-dire à la présence, à la pesanteur et à la solitude. La navette,

44 Cosigné avec Roger Bernat. Première : GRÛ Genève (CH), 8 novembre 2011.

45 Les comédien·ne·s qui interprètent Hamlet (accusé), sa fiancée Ophélie (plaignante) et sa mère Gertrude (témoin) portent un T-shirt jaune qui ressemble au maillot des matches d'impro. Les magistrat·e·s portent leur propre costume.

46 Cosigné avec Nicolas Cilins et Nataly Sugnaux Hernandez. Première : far^o festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 août 2016.

47 Voir les documents téléchargeables sur le site de la compagnie :

<https://duyvendak.com/works/single/actions> (consulté le 2 août 2019).

48 *Ibidem*.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

héroïne de l'épopée, subit en tant qu'appareil la même procédure que les corps. Sur le plateau, Curiosity devient l'emblème paradoxal de la fragilité humaine, mais aussi celui d'une attente nouvelle : l'espoir de rencontrer des êtres vivants dans un espace inhabitable.

*Touchdown confirmed. We're safe on Mars.*⁵¹
(We're safe on stage.)

51 Il s'agit des derniers mots de *7 minutes de terreur* après 60 minutes de spectacle. À la minute 30, le performeur aura avoué le trac qui lui dévore l'estomac.

Aline Gohard-Radenkovic

Still in Paradise :

Une « mise en scène » en fragments pour raconter
notre rapport à l'autre et au monde

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

206-214

Still in Paradise, 2016
Festival d'Avignon (FR), 2017





Still in Paradise, 2016
Museum of Contemporary Art MCA Chicago (USA), 2019

Zusammenfassung

Die Autorin beleuchtet aus einer sozialanthropologischen Perspektive die partizipative Performance *Still in Paradise* (2016), die in der Nachfolge des 2008 von Yan Duyvendak und Omar Ghayatt kreierten *Made in Paradise* steht. *Made in Paradise* entstand vor dem Hintergrund der Attentate des 11. September 2001; für *Still in Paradise* gab der Arabische Frühling den massgebenden Impuls. Wie lässt sich die Gewalttätigkeit von Gewissheiten, «Evidenzen», Klischees auf die Bühne bringen und dekonstruieren, von Kategorisierungen des Anderen, zumal wenn es sich dabei um Geflüchtete und Muslim*innen handelt? Indem man die Performance in «Fragmente» gliedert: Fragmente der eigenen Lebensgeschichte, derjenigen des Anderen, derjenigen von anderen – kleine persönliche Geschichten in der grossen Weltgeschichte. Und indem man das Publikum einbezieht. Man erzählt, erzählt sich in «Inszenierungen» seiner selbst und des Anderen, und dabei vervielfachen sich die Perspektiven.

Riassunto

Adottando una prospettiva socio-antropologica, l'autrice prende in esame la performance partecipativa *Still in Paradise* (2016), che dà seguito a *Made in Paradise*, creata nel 2008 da Yan Duyvendak, Nicole Borgeat e Omar Ghayatt sullo sfondo degli attentati dell'11 settembre 2001 e, poi, della Primavera araba. Come si possono mettere in scena e decostruire la violenza delle certezze, «le evidenze», gli stereotipi, i pregiudizi, le categorizzazioni dell'Altro, soprattutto quando questo Altro è un rifugiato e, inoltre, di cultura musulmana? Organizzando lo spettacolo in «frammenti», scomposti in storie di vita, la propria, quella dell'Altro, quella degli altri, piccole storie inserite nella Grande Storia. E coinvolgendo il pubblico. Si racconta, ci si racconta in diverse «messe in scena» di noi stessi e degli altri che moltiplicano i punti di vista.

Abstract

The author takes a socio-anthropological perspective to analyse the participatory performance *Still in Paradise* (2016) – the follow-up to *Made in Paradise*, which was first produced in 2008 by Yan Duyvendak and Omar Ghayatt against the backdrop of the 9/11 attacks and the Arab Spring uprisings. The question is: how to stage and deconstruct the violence of the certainties, “self-evidences”, stereotypes and categorizations of the Other, especially when the Other is a refugee and Muslim as well? By arranging the dramaturgy in “fragments”, as a series of life stories – one’s own, the Other’s, the Others’; small stories embedded in the history of mankind – and by involving the audience. The artists and the audience tell stories, tell their own stories and those of others in “staged” segments, multiplying the number of points of view and even the angles of attack.

Aline Gohard-Radenkovic

Still in Paradise :

**Une « mise en scène » en fragments pour raconter
notre rapport à l'autre et au monde**

Je¹ suis socio-anthropologue et c'est avec un regard extérieur par rapport au champ des arts vivants que je me pencherai sur la performance participative *Still in Paradise*², créée en 2016 par Yan Duyvendak et Omar Ghayatt et donnant suite à *Made in Paradise*³, qui date de 2008. Plusieurs années de réflexivité et de maturité séparent les deux versions de ce projet. Né sur le fond de résonance des attentats du 11 septembre 2001, puis des Printemps arabes, il est en constante évolution et se propose de déconstruire les représentations stéréotypées de l'Occident envers le monde musulman et *vice versa*. Mes réflexions vont se concentrer sur la représentation de *Still in Paradise* qui s'est déroulée au Palais de la Porte Dorée, Musée de l'Histoire de l'immigration à Paris le 25 mars 2018. Le fait de ne pas y avoir assisté physiquement, mais de l'analyser de manière différée, par le biais d'une captation vidéo mise à disposition par la compagnie Yan Duyvendak, me permet une distance critique renforcée en tant qu'extérieure à la performance *in vivo*.

Ma démarche socio-anthropologique, si elle s'appuie sur un cadre conceptuel⁴, n'a pas pour but d'imposer un carcan théorique, mais privilégie *une « lecture » des*

1 Contrairement aux pratiques académiques, j'utiliserai ici le « je » et pas le « nous ».

2 Première : Théâtre Forum Meyrin (CH), 13-15 octobre 2016.

3 Cosigné par Nicole Borgeat, Yan Duyvendak et Omar Ghayatt. Première : Kunsthof Zürich (CH), 21 juin 2008. Dernière : Abbatale de Bellelay (CH), 16 août 2014.

4 Notamment ceux d'Erving Goffman, Norbert Elias, Pierre Bourdieu, Georg Simmel, Alfred Schütz.

processus à l'œuvre. Il s'agit de repérer à travers les diverses dimensions qui constituent les liens sociaux, comment se construit le rapport à l'autre, d'identifier les représentations, les catégorisations qui sous-tendent les discours collectifs et individuels qui circulent sur l'autre et sur soi, les moyens (politiques, médiatiques, artistiques et même scientifiques) qui sont mobilisés pour « mettre en scène »⁵ ces relations qui s'inscrivent dans une tension permanente entre contacts et conflits, entre inclusion et exclusion, entre éloignement et rapprochement. Les médias sont par excellence des lieux-laboratoires de cette « mise en scène » de la relation à l'autre⁶.

Ici il s'agit d'une performance, *Still in Paradise*, avec ses codes et objectifs propres, mais qui est aussi un observatoire des discours et comportements « d'autochtones » par rapport aux « étrangers », et *vice versa*, ayant leurs propres logiques, qui ne cessent de se construire et de se croiser, de se confronter et de se négocier.

J'ai visionné la vidéo à plusieurs reprises afin d'appréhender les éléments moteurs et les moyens mobilisés dans le cadre de *Still in Paradise* pour traiter du rapport à « l'autre différent » et déconstruire les « évidences invisibles »⁷, c'est-à-dire l'ensemble des jugements, clichés, idées reçues, préjugés, croyances, codes, normes, etc., surtout sur fond de « diabolisation » quand cet « autre », ici musulman, nous est renvoyé en un jeu de miroirs infini par les médias.

5 Pour Erving Goffman, la communication interpersonnelle ou intergroupe est comme une « scène de théâtre » où les acteur-trice-s jouent et s'investissent dans une scène publique, où des rites et des règles leur permettent de préserver (ou non) leur face et celle de l'autre, en mobilisant des stratégies, conscientes ou inconscientes, qui s'adaptent aux situations rencontrées. Cf. Ervin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : Éditions de Minuit, 1973.

6 Je renvoie à ce propos à Aline Gohard-Radenkovic, « Mise en scène de 'l'autre' dans des films de fiction : lieux de catégorisation, lieux de (re)médiation du rapport à l'altérité », dans Aline Gohard-Radenkovic ; Dunya Acklin Muji (dir.), *Entre médias et médiations : les « mises en scène » du rapport à l'altérité*, Paris : L'Harmattan, « Espaces interculturels », 2010.

7 Concept emprunté à Raymonde Carroll, *Evidences invisibles*, Paris : Seuil, 1987. Ces évidences, qui contribuent à la construction quotidienne de la réalité sociale, sont doublement « invisibles » : elles sont invisibles à l'autre, qui lui-même en a d'autres qui me sont également invisibles, notamment si ce dernier n'appartient pas au même univers socioculturel que moi, ni moi au sien, mais invisibles également à moi-même du fait que je les ai intériorisées. Ces évidences invisibles reposent aussi sur l'ignorance que je qualifierai de « double ignorance » : celle de l'autre et de sa société, celle de soi et de sa propre société.

Le fragment au cœur de la performance

Le concept directeur sur lequel se fonde mon investigation anthropologique de *Still in Paradise* est celui de « fragment »⁸, décliné à tous les niveaux et de diverses manières, engendrant une cohésion forte entre le fond et la forme et donnant à cette représentation une dynamique particulière.

Ce concept existe depuis longtemps en tant que forme littéraire ou poétique ; sa particularité est celle d'être d'une extrême brièveté. On peut également concevoir un ensemble de fragments comme les traces d'une histoire passée, enfouie, leur « lecture » recontextualisée dans le temps et l'espace pouvant contribuer à la restitution ou mieux à la réparation d'une mémoire collective. Enfin, si le fragment ramène inmanquablement au parcellaire et au dérisoire, il peut paradoxalement renvoyer à une forme d'universalité.

Je postule donc, comme je le disais, que le fragment est le *fil conducteur* de la performance *Still in Paradise*, démarche fondamentale que l'on voit illustrée par sa structuration en cinq « actes »⁹ qui s'organisent comme suit :

- 1) l'explication des « règles » du jeu, basées sur la pratique des « scores » du mouvement artistique d'Avant-garde des années 1960 Fluxus et sur la rencontre de Yan Duyvendak et d'Omar Ghayatt¹⁰ qui confrontent par fragments interposés leur vision des événements de l'Histoire ;
- 2) la présentation de douze fragments dont les spectateur·trice·s vont en choisir cinq par vote démocratique ;
- 3) le choix du public, altéré si nécessaire par un bout de dictature : si le choix des fragments est aléatoire, son ordre ne l'est pas, car leur exécution est structurée en cinq actes, « menant du général au spécifique et individuel » ; si les cinq actes ne sont pas tous représentés dans le résultat du vote du public, l'application de cette « dictature » par les co-auteurs

8 Le « fragment » n'est pas un concept en soi de la socio-anthropologie : c'est la « lecture » anthropologique de la performance qui m'a permis de dégager ce concept opératoire central, liée à une démarche d'analyse qualitative interprétative.

9 Cf. Dossier de présentation de ce projet, téléchargeable sur le site Internet de la Cie Yan Duyvendak : <https://duyvendak.com/works/single/still-in-paradise> (consulté le 1er septembre 2019).

10 Qui se présentent respectivement helvético-hollandais et égyptien, athée et de culture musulmane, gay et hétérosexuel.

et performeurs sert à « rectifier le tir »¹¹ ;
4) l'exécution des cinq fragments choisis ; et
5) d'un fragment « offert », qui expose les regards de Yan Duyvendak et d'Omar Ghayatt sur les « nouveaux autres », celles et ceux qui viennent en Europe en tant que réfugié·e·s, mais aussi les Occidentaux·ale·s converti·e·s à l'Islam.

Ainsi, tout de suite après l'explication des règles du jeu, les performeurs Yan Duyvendak et Omar Ghayatt se mettent à « vendre » du fragment, une douzaine à la criée, ils se font « bateleurs » pour séduire le « chaland » en jouant un « fragment du fragment », en surenchérisant ses qualités et vertus, rappelant ce que fait le vendeur du souk oriental et que faisaient aussi en Europe les conteur·euse·s du Moyen Âge au XVIIe siècle pour attirer les jours de marché ou de foire les badauds à leur représentation. Cette partie pose en fait les fondements de la pièce en annonçant « les mille et un fragments »¹², et le rôle attendu du public : celui d'être participatif, mais de manière canalisée, soit dans les espaces d'intégrabilité qui lui seront réservés au cours de la performance.

Je tenterai ici de caractériser les dynamiques internes – de mon point de vue de socio-anthropologue – des fragments exécutés dans la captation, qui contribuent à la cohérence d'une représentation fondée sur le choix par les spectateur·trice·s, choix partiellement aléatoire, qui constitue un spectacle en soi qui ne ressemblera ni au précédent ni au prochain.

Une représentation dans des espaces-temps éclatés

Dans *Still in Paradise*, rien n'est laissé au hasard. Ainsi dès le début, le ton et le rythme sont donnés dans une salle sans décor ou du moins avec pour seul décor sa propre esthétique, sa propre nudité, son propre espace marqué, dans le cas de la version visionnée ici de la captation, par des colonnes immenses rejoignant un plafond haut, qui pourrait faire penser à la salle de prière d'une mosquée, au *hall* d'un tribunal

11 Cf. le dossier de présentation de *Still in Paradise*, cit.

12 Clin d'œil aux *Mille et Une nuits* où la conteuse Shéhérazade commence une histoire et ne la termine jamais pour maintenir la curiosité du Sultan et éviter ainsi d'être tuée au petit matin.

devant une salle d'audience, etc. En tout cas à tout sauf à un théâtre bourgeois avec scène et décor pour les uns, fauteuils et balcons pour les autres, où le public se retrouve assis pendant deux heures pour être diverti, « pour être agi »¹³ dirait Pierre Bourdieu.

Ce *hall*¹⁴ élégant et austère, invitant presque à la prière¹⁵, fait écho à l'âpreté et à la complexité des thèmes abordés à travers une mise en scène faite de mouvements, de déplacements autant des spectateur·trice·s que des performeurs, inversant parfois les rôles, tantôt assis de front, tantôt face à face, tantôt en cercle, en groupes séparés femmes/hommes, aligné·e·s des deux côtés d'un immense tissu de coton coloré, en rond autour de deux tissus torsadés en boule, face à une projection vidéo sur un drap tendu, etc. démultipliant et variant ainsi les angles de vue. Cette salle, où les temps vont et viennent entre le passé et le présent, fragmentés comme les espaces sans cesse reconstitués, se prête tellement bien aux histoires de vie individuelles enchâssées dans la Grande Histoire, celle qui fait peur, celle qui fait trembler, le « péril migratoire » = « le péril musulman », qu'il est clair que le choix d'un tel lieu n'a pas été fait au hasard. Elle fait corps avec la mise en scène et *vice versa*.

Yan Duyvendak et Omar Ghayatt, ainsi que l'interprète et performeur Georges Daaboul nous offrent une déconstruction des préjugés, des catégorisations stéréotypées de l'autre, en lançant des histoires, des mots, des invectives, des pistes. Mais il ne s'agit pas d'un face-à-face entre deux personnes qui racontent et se racontent, et donc d'une construction binaire (moi-l'autre). Ce qui peut aider à la décentration de soi est le choix d'un *espace-tiers*. Ici les échanges sont constamment médiés par une troisième personne, Georges Daaboul, auquel est confiée la fonction clé d'interprète de l'arabe-égyptien vers le français mais aussi de médiateur. Le fait que l'arabe soit une langue présente et vibrante sur la scène rend la démarche de déconstruction encore plus forte du fait que cette langue est le plus souvent associée aux menaces des terroristes, ou aux imprécations

13 Expression qui traverse toute l'œuvre de Pierre Bourdieu, apparue dans l'un de ses premiers ouvrages, *Le sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

14 Il s'agit d'une des salles latérales du Musée de l'Histoire de l'immigration à Paris, construit comme « Musée des Colonies » pour l'exposition coloniale internationale de 1931, dans un style arabisant.

15 Dans lequel les spectateur·trice·s entrent comme dans une mosquée en devant ôter leurs chaussures.

de religieux intégristes, plus rarement à la parole des intellectuel·le·s ou à celle des artistes.

Des récits fragmentaires pour raconter la fragmentation du monde

Le fragment, qui est le ressort principal, sera décliné en récits de vie, le sien, celui de l'autre, celui des autres, celui de l'histoire passée et présente, celui des « petits » que l'on imagine sans histoires et des « Grands » qui fabriquent l'Histoire : on raconte, on se raconte, mais dans des « mises en scène » de soi et de l'autre qui démultiplient les angles de vue, parfois même les angles d'attaque.

C'est en lisant l'ouvrage de Fanny Duthil¹⁶, qui porte sur l'histoire de femmes aborigènes enlevées très jeunes à leur famille par des missionnaires blancs en Australie, que ce postulat du croisement, ou plutôt de l'enchâssement de la petite histoire dans la Grande Histoire, s'est imposé à moi. L'auteure s'interroge sur cette rencontre entre subjectivité et objectivité historico-sociales et leurs liens pensables (jusque-là impensés) d'interdépendance. Dans le cas du récit de vie, la subjectivité peut-elle devenir une source d'objectivité et de connaissance ? À partir de quel moment la petite histoire devient-elle la Grande Histoire ? Dans quelle mesure et jusqu'à quel point le récit autobiographique et le récit historique peuvent-ils coexister à l'intérieur d'un même espace ?

C'est ce que nous proposons d'emblée les deux co-auteurs-performeurs de *Still in Paradise* : ils nous invitent à écouter des fragments de vie(s), celles de l'histoire quotidienne « der kleinen Leuten »¹⁷ qui s'articule (ou se désarticule) avec l'Histoire, ici celle des dominant·e·s qui ont entraîné ces migrations souvent massives en déclenchant conflits interétatiques ou guerres civiles. Les protagonistes commencent d'ailleurs, dans ce cas-ci, avec un fragment sur

16 Fanny Duthil, *Histoire de femmes aborigènes*, Paris : Presses universitaires de France, 2006.

17 Il s'agit de l'histoire « des petites gens », ou histoire du microsocal, fondée dans les années 1940 par Alf Lüdtkke, puis développée par Hans Medick sous le nom d'« Alltagsgeschichte », en réaction à l'historiographie officielle, celle des empereurs, gouvernants, généraux, batailles, etc. Cf. : Alf Lüdtkke (Hrsg.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag 1989. [Alf Lüdke (éd.), *Histoire du quotidien*, traduit par Olivier Mannoni, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1994].

le 11 septembre 2001, en lançant en l'air des images en noir et blanc de l'attentat des tours jumelles. Ils se font face aux deux bouts de la salle et racontent leurs réactions dans leur pays respectif. Yan Duyvendak exprime la sidération ; Omar Ghayatt propose deux versions différentes : l'une racontant la liesse collective du peuple égyptien, avec des mendiants qui distribuent de l'argent et des prières de remerciements massives dans tout le Caire – et l'autre, qui décrit la stupeur sur les visages de ses compatriotes regroupé·e·s autour d'une petite télé dans la rue, l'abattement personnel et sa propre conclusion que « si cela avait été fait par des Musulmans, alors le monde allait entrer dans une période infernale, interminable ». Puis, ils lancent des feuilles de papier rouge sang. Ils ne précisent pas s'il y a une version fantasmée ou réelle, ni laquelle ce serait. Les deux sont conscients : il y a un avant et un après le 11 septembre 2001. Devant un tel cataclysme qui a permis à l'Empire américain de réorganiser le monde autour d'un nouvel « Axe du Mal », la société, par le biais des médias, a-t-elle commencé à se raconter des histoires ?

Des jeux de miroir diffractés pour raconter la fragmentation de soi et de l'autre

Dans l'un des fragments, les rôles sont inversés : l'Oriental Omar Ghayatt imagine, non sans humour, ce que l'Occidental Yan Duyvendak peut penser de lui et de sa société, et réciproquement. Leurs propos peuvent parfois se révéler musclés, surtout quand l'un attaque le discours « politico-culturellement correct » de l'autre. Pour endosser ces « moi » échangés et devenir « l'autre de l'autre », les deux co-auteurs et performeurs s'appuient sur un jeu en miroirs diffractés où se succèdent sans se rencontrer les visages des deux protagonistes, sur fond de fragments de mosaïque (celle d'une mosquée)¹⁸, dont les propos alternés sont médiés par un jeu de signaux colorés qui sont les seuls intercesseurs d'un dialogue qui semble ne pas en être un¹⁹.

18 Projetés par un rétroprojecteur.

19 Les réactions aux propos de l'autre (qui est soi) sont signalisées par un rond coloré (vrai = vert ; rouge = faux ; pas de couleur = ni vrai ni faux), se déroulant sur un rythme très rapide, renforçant ce sentiment de « dialogue de sourds » et de fragmentation des êtres.

Dans un autre fragment les trois performeurs recourent aussi à la provocation, en invitant²⁰ les femmes (séparées scéniquement des hommes) à se vêtir de la *burqa* (appelée *niqab* en Egypte) par petits bouts (par fragments) qui enferment progressivement le corps de la femme jusqu'à sa disparition. Tandis que, face aux hommes, Omar Ghayatt et Georges Daaboul déclament des bouts de discours d'imams islamistes, occidentaux convertis, sur le bien-fondé de « cacher » la femme comme un joyau dans un écrin pendant que le monde occidental « dénude » et « prostitue » ses propres femmes sur un marché tout puissant du paraître et de la consommation. On finit par se poser la question : où est le scandale ?

Si les co-auteurs et performeurs racontent les ingérences et les agressions d'empires voyous, ils s'attardent aussi sur les répressions politiques, sociales, sexuelles que les réfugiés ont fuies. Ils invitent les spectateur·trice·s à s'asseoir en rond autour d'une boule de tissu pour leur demander « ce qu'ils savent de l'Islam », sans intervenir ni juger.

Enfin le « cadeau » de la soirée : le récit d'un réfugié kurde d'Irak, rencontré à Calais par Yan Duyvendak lors de son travail dans les camps des réfugiés en 2016, raconté à la première personne par les deux co-auteurs et performeurs et par le traducteur, dont le voyage est restitué sous forme d'une cartographie installée à même le sol avec ses destinations et lieux de transit, de fuite, de retour, étapes comptabilisées en dollars ou en euros. Les trois narrateurs font circuler de petites voitures, avions, trains, comme si la vie (de l'autre) était un jeu alors qu'elle est en jeu. Les deux co-auteurs-performeurs se disputent : faut-il vraiment accepter le récit d'un itinéraire aussi hallucinant qui raconte aussi l'impunité des passeurs ? Qui croire ?

En guise de conclusion

Les spectateur·trice·s assistent à un tricotage de récits fragmentaires sur soi et sur l'autre dans un monde pluriel mais divisé, fragmenté, diffracté, et participent à un détricotage du rapport à l'autre postulé différent, du rapport de l'autre à soi (= moi) postulé également différent, celui surtout

20 Les femmes pouvaient choisir de se prêter au jeu ou non. Celles qui ont choisi de se vêtir du *niqab* l'ont donc fait sur une base volontaire. Les autres ont participé en assistant au lent processus de la « disparition ».

qui migre, qui erre sur les routes, le « déraciné », « l'exilé », souvent source de peurs aux conséquences ségrégatives voire haineuses.

Ce processus de déconstruction, qui peut impliquer un processus de décentration, se trouve au cœur de la dynamique de cette performance en « fragments », en points d'interrogation, parfois en points d'exclamation, souvent en points de suspension, pendant laquelle aucune réponse n'est donnée aux spectateur·trice·s, ni encore moins le confort d'une reconstruction de sens à travers un texte préconstruit. De ce fait, je ne peux que rejoindre Louis van Delft — quand il écrit :

L'auteur de fragment prend soin de ménager une ouverture du sens, il se plaît souvent à conduire son lecteur à la croisée des significations très diverses – et à l'abandonner, en se déroband comme sur la pointe des pieds [...].²¹

De la même manière, les « fragments » de *Still in Paradise* démultiplient les angles de vue, ouvrent des pistes, tout en laissant aux spectateur·trice·s la tâche de combler les lacunes, les non-dits, d'approfondir leurs réflexions, de se distancier des évidences... et de s'aménager de possibles ouvertures à l'autre et au monde.

21 Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2005, p.220.

Andreas Klaeui

«Das Schauspiel sei die Schlinge»

Ein forensischer Theater-Streifzug,
inspiriert von *Please, Continue (Hamlet)*

Résumé
Riassunto
Abstract

219–226



Please, Continue (Hamlet), 2011
Festival New Classics of Europe, Lodz (PL), 2014

Please, Continue (Hamlet), 2011
Tai Kwun Centre for Heritage and Arts, Hong Kong (HK), 2019



Résumé

Tribunal et théâtre, procès et drame scénique : ces deux lieux où se négocient le droit et la justice ont peut-être plus de points communs qu'on pourrait le penser de prime abord. C'est ce que cherche à montrer cet article, grâce à quelques exemples connus. Le tout premier texte de théâtre de la culture européenne comporte déjà une scène de tribunal : pour briser la spirale de la violence passant d'un camp à l'autre et se transmettant, comme une malédiction, de génération en génération chez les descendant-e-s d'Atrée, la déesse Athéna instaure l'Aréopage, un tribunal de juges humains qui réussit à faire triompher le *logos* démocratique sur le mythe. Depuis, tribunal et théâtre continuent à rendre leurs verdicts dans un subtil processus d'ajustement, tantôt parallèlement, tantôt sur des voies séparées, toujours à la recherche du droit et de la justice. Et ce jusqu'à Yan Duyvendak et Roger Bernat, qui convoquent au tribunal le plus flamboyant accusateur de la justice théâtrale : Hamlet.

Riassunto

Tribunale e teatro, processo e dramma: questi due luoghi di negoziazione del diritto e della giustizia hanno forse più punti in comune di quanto si possa pensare a prima vista. Il presente articolo tenta di dimostrarlo attraverso alcuni esempi ben noti. Nel primo testo teatrale della cultura europea figura già la scena di un'udienza: per spezzare la spirale di violenza reciproca che si trasmette, come una maledizione, di generazione in generazione tra i discendenti di Atreo, la dea Atena istituisce l'Areopago, un tribunale costituito da giudici umani che riesce a far trionfare il *logos* democratico sul mito. Da allora, il tribunale e il teatro hanno continuato a pronunciare le loro sentenze in un sottile processo di aggiustamento, a volte in parallelo, a volte su binari separati, ma sempre alla ricerca della legge e della giustizia. E questo fino al momento in cui Yan Duyvendak e Roger Bernat chiamano in tribunale l'accusatore più vistoso della giustizia teatrale: Amleto.

Abstract

Whether it's a legal trial in court or a staged drama at the theatre – the two settings in which law and justice are hammered out may have more to do with each other than is initially apparent. The author illustrates this point with a number of examples, such as the court scene featuring in the very first theatre piece of European culture: here, in order to break the spiral of vengeful violence that ran like a curse through generations of Atreus's descendants, the goddess Athena founded the Areopagus, a tribunal composed of human judges – and a triumph of democratic *logos* over *mythos*. Since then, judges in both courtroom and theatre have continued to deliver their verdicts, making subtle tweaks as they proceed – along parallel or sometimes separate paths – in their search for law and justice in state and society. And now Yan Duyvendak and Roger Bernat have dared to put Hamlet himself, the most flamboyant prosecutor in the history of legal drama, on trial.

Andreas Klaeui

«Das Schauspiel sei die Schlinge»

Ein forensischer Theater-Streifzug,
inspiriert von *Please, Continue (Hamlet)*

Tribunal und Theater, Gerichtsprozess und Bühnendrama – auf den ersten Blick scheinen sie wenig gemein zu haben. Geht es beim Prozess darum, gesellschaftlichen Vereinbarungen zu ihrem Recht zu verhelfen, sucht das Theater dieses gesellschaftliche Regelwerk gerade zu befragen, möglicherweise neu zu vereinbaren. Schauen wir jedoch über den einzelnen Fall, das *Fait-divers*, hinaus, so nehmen die Ähnlichkeiten zu. Beide Verhandlungsorte von Recht und Gerechtigkeit, Tribunal und Theater, haben vielleicht mehr miteinander zu tun, als es vordergründig den Anschein hat. Das will der vorliegende Text, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, anhand einiger bekannter Beispiele illustrieren.

Schon gleich im ersten Theatertext der europäischen Kultur gibt es eine Gerichtsverhandlung. Das ist kein Zufall. Das neu geschaffene Gericht spiegelt eine demokratische Ermächtigungsbewegung. So erzählt es Aischylos im 5. Jahrhundert v. Chr. Zum Ende der *Orestie*, der frühesten erhaltenen Tragödien trilogie, führt er eine grossartige Neuerung in das Drama ein. Um die Spirale von wechselseitiger Gewalt zu durchbrechen, die sich wie ein Fluch durch Generationen von Atreus-Abkömmlingen zieht, setzt die Göttin Athene ein Gericht von menschlichen Richtern ein, den Areopag. Es sucht Gerechtigkeit in der Verhandlung und lässt alle Beteiligten zu Wort kommen. Ein unerhörter Vorgang: Die Demokratie emanzipiert sich vom selbsterfüllenden Schicksal. Die *Orestie* wird damit zum Stiftermythos.

Aischylos legte vor zweieinhalbtausend Jahren narrativ das zivilgesellschaftliche Fundament der damaligen

Weltmacht Athen. Im ersten Teil der Trilogie, *Agamemnon*, können sich Aigisth und Klytaimnestra noch auf das Schicksal berufen. Auch die Seherin Cassandra, die Agamemnon als Beute aus Troja mitgebracht hat, sagt dessen Tod ja *sur place* voraus. Der «Atridenfluch» regiert, das Schicksal, auf das die menschlichen Akteure keinen Einfluss haben.

Atridenfluch und Areopag

Im zweiten Teil, den *Choephoren*, beruft sich Klytaimnestra dem zurückgekehrten Rächer-Sohn Orestes gegenüber ebenfalls auf den Fluch und die Macht der Vorherbestimmung *Moirai*. «Das Schicksal trägt die Schuld»¹, sagt sie. Aber Orestes hält ihr zynisch entgegen: «Dann ist das Schicksal jetzt auch schuld an deinem Tod.»² Und greift zur Axt.

Nun wäre die Reihe an ihm. Wer wird Orestes töten? Im letzten Teil der Trilogie des Aischylos, den *Eumeniden*, hat das göttliche Schicksal aber ausgedient. Athene setzt das Gericht ein, das Gerechtigkeit sucht, Recht spricht und beide Seiten anhört. Die Erinnyen klagen, Orest ist der Angeklagte, Apollon sein Verteidiger, die Schutzpatronin der Stadt, Athene, setzt sich auf den Richterstuhl.

Der Prozess geht gut aus für die Athener. Die «Rächerinnen» werden befriedet und zu Eumeniden transformiert, «Wohltollenden», die günstige Winde für Handel und Acker bringen. Aber ein Stachel bleibt: Die Richter können sich nicht entscheiden für oder gegen den Muttermörder. Nur weil Athene, die Kopfgeburt ihres Vaters Zeus, auf der Seite der Männer steht, spricht sie ihn frei und führt so zwar *avant la lettre* mit der demokratischen Justiz gleich auch eines ihrer zivilisatorischen Highlights ein: den nachmaligen Grundsatz «in dubio pro reo», dies aber eben auch aus rein egoistischen, sozusagen machiavellistischen Gründen.

Seither setzen Tribunal und Theater ihre Urteilsfindung in feinem Justieren fort, gehen mal parallele, mal getrennte Wege im Aufspüren von Recht und Gerechtigkeit im Staat und in der Gesellschaft – denn Recht und Gerechtigkeit fallen bekanntermassen nicht notwendig in eins. Wie sich jüngst beispielsweise am Zürcher Schauspielhaus in

1 Paraphrasiert nach: Aischylos, *Orestie*. Griechisch und deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Oskar Werner. Berlin: De Gruyter 2014 (Sammlung Tusculum), Verse 910f.

2 Ebd.

Frank Castorfs Dramatisierung³ von Friedrich Dürrenmatts Sühnemord-Krimi *Justiz*⁴ aufs schönste erleben liess.

Bis in unsere Zeit hat sich das Theater immer wieder von der Form des Tribunals faszinieren lassen und sich dabei naturgemäss vornehmlich mit dem Stachel befasst, der nach dem Richterspruch zurückbleibt. Wann ist ein Urteil «tatsächlich» gerecht, also auch einem (zeitgemässen, kulturell abgestützten) ethischen «Naturempfinden» entsprechend; wann ein Konflikt für eine Gesellschaft zufriedenstellend gelöst; wo greift das Regelwerk? Um solche Fragen zu verhandeln, ist die Bühne der angestammte Ort, und die Richter auf dem Theater können eine Kontrollfunktion über die Richter im Gerichtshof übernehmen.

Adam und Azdak

Sie zeigen sich allerdings im Theater (gerade wie in der *Justiz*) einem derart komplexen Konfliktfeld nicht immer gleichermaßen gewachsen. Denn wie schon bei dem Urtheatertribunal von Göttin Athene sind die Motivationen der Richtenden nicht stets allein der abstrakten Gerechtigkeit verpflichtet. Gerade dies macht sie tauglich für die Bühne.

Es muss nicht eine so durch und durch verkommene Figur sein wie Heinrich von Kleists Dorfrichter Adam im *Zerbrochnen Krug*⁵, der sich mit allen ihm zur Verfügung stehenden rhetorischen und juristischen Mitteln bemüht, den Fall zu verschleiern und die Wahrheit eben gerade nicht ans Licht zu bringen. Die nackte Wahrheit enthüllt sich allerdings, und zwar wörtlich. Wie immer bei Kleist schaffen Metaphern Fakten. Bis zum Ende des Dramas wird sich Adam in jedem Sinn entblösst haben.

Ein schlauer und gerechter Richter ist auf der anderen Seite der Dorfschreiber Azdak in Bertolt Brechts

3 *Justiz* von Friedrich Dürrenmatt, in der Bearbeitung von Frank Castorf und Amely Joana Haag. Premiere am 13. April 2019 im Schauspielhaus Zürich. Protagonist in Dürrenmatts Roman ist der Binnen-Erzähler Spät, ein zunächst halbwegs ambitionierter, jedoch völlig mittelloser Rechtsanwalt, der über den Ambivalenzen von Recht im juristischen und Gerechtigkeit im moralischen Verstand ebendiesen verliert und zum völlig aussichtslosen Mordversuch ansetzt, um auf eigene Faust Gerechtigkeit herzustellen, beziehungsweise das, was er dafür hält.

4 Friedrich Dürrenmatt, *Justiz*. Zürich: Diogenes 1985.

5 Uraufführung am 2. März 1808 im Hoftheater in Weimar unter der Regie von Johann Wolfgang von Goethe. Erstdruck: Heinrich von Kleist, *Der zerbrochne Krug. Ein Lustspiel*. Berlin: Realschulbuchhandlung 1811.

Lehrstück *Der Kaukasische Kreidekreis*⁶. Mit einem listigen Experiment bringt er heraus, welche von den beiden Frauen, die sich um ein Kind streiten, sich wahrhaft mütterlich verhält – und erweist sich als so etwas wie der Gegenpol zu Kleists Adam.

Ein eher unheimliches Gerichtsspiel treiben wiederum die Justizpersonen in Friedrich Dürrenmatts *Die Panne*⁷, wo es einen Reisenden wegen einer Autopanne in einen Herrenabend verschlägt, im Zuge dessen ihm pensionierte Richter, Anwälte und Henker mit verdächtigen Namen wie Zorn und Kummer den Prozess machen. Was sich als Theaterspiel ausgibt, wendet sich in Ernst.⁸

Ähnliches hat schon Hamlet versucht, der bekannteste Ankläger der Theatergeschichte. Um seinen Onkel des Mordes zu überführen, greift er zu den Mitteln des Schauspiels. Weil er den Geisterworten seines ermordeten Vaters nicht wirklich traut, entwirft er aus dem Stegreif ein Drama. «Ich will Grund, der sichrer ist»⁹, sagt er: Wie heute jeder anständige *Tatort*-Ermittler versucht Hamlet Evidenz zu schaffen, indem er den Mord nachstellt, als Lokaltermin auf der Bühne. Sein aller Esoterik unverdächtiger Freund Horatio soll ihm dabei als Zeuge dienen. «Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe.»¹⁰

Hamlet selbst vor Gericht bringen schliesslich Roger Bernat und Yan Duyvendak. Die Produktion *Please, Continue (Hamlet)*¹¹ ist seit 2011 vielerorts unterwegs. In regulären (oder aus Gründen der Praktikabilität nachgebauten) Gerichtssälen urteilen Geschworene aus dem Publikum unter der Anleitung professioneller Richter, Staatsanwälte

6 Das Stück wurde zunächst auf Englisch am 4. Mai 1948 in Northfield (Minnesota) im Nourse Little Theatre, Carleton College uraufgeführt. Premiere in deutscher Sprache am 7. Oktober 1954 im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin mit Helene Weigel in der Hauptrolle. Erstdruck in: *Sinn und Form*, 1. Sonderheft: «Bertolt Brecht». Herausgegeben von Johannes R. Becher und Paul Wiegler. Berlin: Ruetten & Loening 1949.

7 Hörspiel-Ursendung 17. Januar 1956 im NDR, Verfilmungen 1957 und 1972, szenische Uraufführung am 13. September 1979 in Hanau in der Regie von Friedrich Dürrenmatt. Als Erzählung wurde *Die Panne* erstmals 1956 im Zürcher Arche Verlag veröffentlicht.

8 Die alten Herren vertreten einen sozusagen mythischen Standpunkt, ein Rechts- und Gerechtigkeitsempfinden, das der Welt des Wirtschaftswunders mit seinem Karriereopportunismus (und dem Vorrang der Wirtschaft vor der Politik) fremd geworden ist.

9 William Shakespeare, *Hamlet*. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Gütersloh: Sigbert Mohn 1832, 2. Akt, 2. Szene (Hamlet).

10 Ebd.

11 Premiere am 8. November 2011 im GRÜ in Genf (CH).

und Verteidiger über Hamlet, den Angeklagten, welchen ein Schauspieler spielt, wie auch die Rollen der Zeuginnen Ophelia und Gertrude Schauspielerinnen anvertraut sind. Was bei Dürrenmatt noch Richter-Darsteller waren, sind hier echte Fachleute, und mit Laien, Experten und Darstellenden ist das Authentizitätsgefüge dreifach geschichtet resp. gebrochen.

Hamlet als Problemjugendlicher

Zunächst wird ganz ordentlich die Faktenlage erstellt. « Monsieur Hamlet, pouvez-vous dire à la Cour comment se sont déroulés les faits ? – Euhm, c'était chez nous, chez ma mère ... – Vous habitez chez votre mère ? »¹²

« Super en colère »¹³ ist dieser Hamlet in salopper Jugendsprache, «extrem geladen». Die Koautoren Bernat und Duyvendak geben ihm als biografischen Hintergrund den sozialen Kontext eines zeitgenössischen jugendlichen Delinquenten mit, in der Form einer Strafakte, gleichsam als dokumentarischen juristischen Leitfaden vor dem Theatertribunal. Denn es ist natürlich weniger der Rechtsfall Hamlet, der den Regisseur interessiert, das *Fait-divers*, sondern die Rechtsfindung per se. Anhand des Casus Hamlet bringen Bernat und Duyvendak das Gericht vor Gericht. Sie nehmen die Erzählung zum Anlass, um auf dem Theater über die Rechtsprechung nachzudenken. Wie kommt ein Urteil zustande? Auch wenn sie dabei die inhaltlichen Aspekte des Hamlet-Dramas selbstverständlich nicht ausser Acht lassen können: namentlich die ethischen Fragen, wie sie auch ihr Dossier aufwirft. In der Aufführung von Hamlets Schauspielfälle als Theater im Theater erfahren sie eine Vielfältigung, eine *Mise en abyme*, welche es ermöglicht, die Illusion zu brechen und dem Stoff eine «unendliche» Dimension zu verleihen, mithin Relevanz über den Einzelfall, die spezifische Geschichte von Hamlet, hinaus.

Interessant ist, wie Roger Bernat und Yan Duyvendak zu der Idee für *Please, Continue (Hamlet)* gekommen sind. Am Anfang stand nämlich wiederum ein realer Gerichtsfall: der Schock über die «Terroristen»-Prozesse im US-

12 Zitiert (leicht gekürzt) nach dem Mitschnitt einer Vorstellung in Marseille, Tribunal de Commerce, actOral, 2.-3. Oktober 2012 (Hamlet: Thierry Raynaud). Die Videoaufzeichnung ist auf der Webseite der Cie Yan Duyvendak verfügbar: <https://duyvendak.com> (letzter Zugriff: 25. Juli 2019).

13 Ebd.

amerikanischen Gefangenenlager Guantánamo. Zunächst hätten sie versucht, den Prozessen eine szenische Form zu geben – was bei keinem Anlauf zufriedenstellend herausgekommen sei. «Es war obszön», sagt Yan Duyvendak: «Diese Männer, immer noch im Gefängnis, als ‹Beute› für ein Kunstwerk zu benützen, das war kaum auszuhalten.»¹⁴ Deshalb setzten sie nun einen Text der theatralen Fiktion wie einen Prüfstein der Realität des Gerichts aus. «Durch den Abstand der Fiktion bekommt man eine kritische Distanz, die man braucht, um die Gerichtswelt zu betrachten», erläutert Yan Duyvendak.¹⁵ «Es ist ein bisschen wie bei Shakespeares *Hamlet*: Wir halten der Gerichtswelt den Spiegel vor, um in die Tiefe ihrer Seele zu schauen.»¹⁶

Am Ende, nachdem die Zuschauer-Jury beraten hat und just bevor sie das Urteil eröffnet, gibt Yan Duyvendak jeweils bekannt, wie die bisherigen Verdikte ausgefallen sind. In 191 Verhandlungen in 18 Ländern ist Hamlet bis zum 3. August 2019 zwölf Mal freigesprochen worden. Die schwerste Strafe, die gegen ihn verhängt wurde, ist lebenslängliche Haft, die leichteste sind acht Monate Gefängnis.

Strafkammerspiel und Prozessformat

Das Strafmaß ist am Ende objektiv; wie es dazu kommt, ist es nicht. Das Bild der Tat erweist sich bei jeder neuen Betrachtung anders. Auch wer der Wahrheit verpflichtet ist, wird seine Erzählung nicht anders als subjektiv färben können. Jeder Prozess hat insofern a priori etwas «Theatrales» an sich, ist für sich genommen schon eine Vorführung, die Aufführung eines Prozesses, die nach einer fixen Dramaturgie verläuft und zu einer Form von «Katharsis» hinführen soll. Diesen Zusammenhängen ist 2004 auch das Theaterkollektiv Rimini Protokoll in dem Projekt *Zeugen!*¹⁷ nachgegangen, dem sie das Rubrum «Strafkammerspiel» gaben: einer dokumentarischen Arbeit, in welcher Fachleute («Experten») aus dem Gerichtsalltag ihre Fälle vor Publikum ausführten, Schöffin, Rechtsanwalt, Zeugenbegleiterin, Gerichtsreporter und leidenschaftlicher Gerichtsbesucher.

14 Anlässlich der Arbeit an diesem Beitrag zum Verfasser, Juli 2019.

15 Im Interview mit dem Verfasser, ausgestrahlt auf SRF 2 Kultur am 19. September 2013.

16 Anlässlich der Arbeit an diesem Beitrag zum Verfasser, Juli 2019.

17 Premiere am 10. Januar 2004 im Hebbel am Ufer (HAU 2) in Berlin.

Wie in Yan Duyvendaks Prozess-Format soll das Theater über das Gericht richten, in einer Art Meta-Tribunal. Ähnliches hatte der Schweizer Regisseur Milo Rau im Sinn mit dem Re-enactment des Prozesses gegen den rumänischen Diktator Nicolae Ceaușescu und dessen Ehefrau sowie anschliessend mit dem eigenen Ausrichten von Prozessen in Moskau und Zürich. *Die letzten Tage der Ceaușescus*¹⁸ spielte die einschlägige Gerichtsverhandlung eins zu eins nach; in einem gleichermassen absurden wie bedrückenden Setting, das für Milo Rau in der Verdichtung auch das Scheitern der Revolution von 1989 anschaulich machen sollte.¹⁹

In den *Moskauer* und *Zürcher Prozessen* ging Rau den Schritt weiter vom Nachstellen eines Tribunals zum Ausrichten eines Tribunals. In Moskau²⁰ produzierte er einen dreitägigen Prozess mit allem juristischen Personal, nicht nach Buch gespielt, sondern ad hoc regelkonform durchgeführt, um einer wiederum eher abstrakten Thematik einen Fokus zu geben: der Frage nach einem Kulturkampf zwischen Kirche, Staat und Künstlern in Russland.

Abermals in eine vergleichbare Richtung stiessen Raus *Zürcher Prozesse*²¹. Anhand der harten Fragestellung eines Prozesses – wer hat recht, wer ist schuldig? – wollte er einen gesellschaftspolitischen Konfliktherd einheizen. Interessant war auch hier weniger der Statthalter auf der Anklagebank, das rechtspopulistische Magazin *Die Weltwoche*. Auf die Spur kommen wollte der Prozess strukturellen Kräften, welche untergründig die politischen Debatten bestimmen.

Ein Riesen-Succès seit seiner Uraufführung²² und in den Aufführungsstatistiken seither mit Goethes *Faust* abwechselnd auf Platz eins resp. zwei²³ ist Ferdinand von Schirachs Gerichts-drama *Terror*. Der Jurist und Bestsellerautor lässt darin das Publikum partizipativ über eine dilemmatische Frage urteilen: Ein Soldat ist wegen Mordes angeklagt. Ein Terrorist hatte ein Flugzeug entführt und

18 Premiere am 18. Dezember 2009 im Hebbel am Ufer (HAU 2) in Berlin.

19 Wie er im SRF-Interview mit dem Verfasser bekannte, ausgestrahlt am 3. Mai 2013.

20 Dreitägige Gerichtsshow, vom 1. bis 3. März 2013 im Sacharow-Zentrum in Moskau aufgeführt.

21 Vom 3. bis 5. Mai 2013 im Neumarkt-Theater in Zürich aufgeführt.

22 Am 3. Oktober 2015 zeitgleich in Berlin am Deutschen Theater in der Regie von Hasko Weber und am Schauspiel Frankfurt in der Regie von Oliver Reese, hier übrigens bemerkenswerterweise kombiniert mit Heinrich von Kleists *Zerbrochnem Krug*.

23 Gemäss der *Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins 2016/17*. Köln: 2018, S. 204.

auf ein vollbesetztes Fussballstadion gesteuert. War es rechtens, das Flugzeug abzuschliessen und die 164 Flugpassagiere zu töten, um 70 000 Menschen im Stadion das Leben zu retten?

Es ist das bekannte ethische Dilemma, dem Schirach sein Publikum aussetzt. Lassen sich Menschenleben gegeneinander aufrechnen? Die Fragestellung hat ihren Thrill in unzähligen philosophischen Proseminaren erwiesen und macht in der partizipativen Unmittelbarkeit, mit der Schirach sie stellt, einen Text zum Renner, der es unter literarischen Kriterien betrachtet eher nicht aus Dramaturgenschubladen heraus gebracht hätte.

Wie stehen sie also zueinander, Theater und Tribunal? Jedem Strafprozess wohnen – ob öffentlich oder nicht, schlimmstenfalls als «Schauprozess» – dramatische Züge inne. Das Theater seinerseits geht mit der Gesellschaft ins Gericht. Im Spiel mit den gegensätzlichen Positionen kann das Prozessformat auf der Bühne zivilgesellschaftliche Zusammenhänge anschaulich und erfahrbar machen. Das Interesse scheint sich dabei von der hierarchisch niederen, konkreten Ebene ins Systemische zu verschieben.

Bei Kleist und noch bei Brecht stand die Figur des Dorfrichters im Zentrum, bei Dürrenmatt die Ambivalenz eines institutionellen Gerichts-Spiels, jüngere Beispiele scheinen sich vornehmlich für das Zustandekommen der Urteilsfindung zu interessieren, als Meta-Justiz-Kommentar. Wenn Yan Duyvendak, Milo Rau oder Rimini Protokoll je auf ihre Art, bei allen Unterschieden im einzelnen, dem Gericht den Prozess machen, begeben sie sich vermittlels fiktiver Konstruktionen direkt in die gesellschaftspolitische Realität – und es scheint, als suchten sie mithin nichts anderes, als was die Urszene des Gerichts von Göttin Athene einst etabliert hat: einen Verhandlungsplatz für die Polis, den Ort, wo die Bürger ihre gesellschaftspolitischen Konflikte diskutieren.

Paola Gilardi

Dispositivi scenici al servizio della società

Intervista a Valentina Picariello,
codirettrice di ZONA K, Milano

Résumé
Zusammenfassung
Abstract

230-239



ACTIONS, 2016
Festival In teatro, Ancona (IT), 2017

Résumé

Fondée en 2009 à Milan, l'Association ZONA K s'est donnée pour but d'encourager la rencontre entre différentes cultures et disciplines artistiques. Elle organise des séries de manifestations au carrefour entre théâtre, danse, cinéma, musique et arts plastiques, destinées à un public de tous âges et où les questions et formes d'expression contemporaines figurent au premier plan. Au fil des ans, ZONA K a réussi à monter des coproductions avec plusieurs artistes de l'avant-garde internationale à la recherche de nouvelles formes, souvent participatives, pour aborder les grands thèmes de notre époque – et qui extraient l'art des espaces qui lui sont traditionnellement assignés. La codirectrice de ZONA K, Valentina Picariello, explique en interview comment ont été réalisées et accueillies par le public, dans le contexte spécifique milanais, deux récentes créations de la Cie Yan Duyvendak : *Please, Continue (Hamlet)* et *ACTIONS*.

Zusammenfassung

Seit 2009 arbeitet der Verein ZONA K in Mailand daran, unterschiedliche Kulturen und Kunstdisziplinen zusammenzuführen. In thematischen Veranstaltungsreihen für alle Altersklassen stehen dabei gegenwartsbezogene Projekte im Vordergrund, die an der Schnittstelle von Schauspiel, Tanz, Film, Musik und bildender Kunst angesiedelt sind. Im Laufe der Jahre ist es ZONA K gelungen, Koproduktionen mit internationalen Avantgarde-Künstler*innen aufzubauen, die nach neuen, oft partizipativen Formen der Auseinandersetzung mit den grossen Fragen unserer Zeit suchen und die Kunst hinaus aus den ihr traditionell zugewiesenen Räumen führen. Im vorliegenden Interview berichtet Valentina Picariello, die Kodirektorin von ZONA K, von den spezifischen Produktionsbedingungen und dem Impact, die zwei der jüngsten Arbeiten der Cie Yan Duyvendak, nämlich *Please, Continue (Hamlet)* und *ACTIONS*, in Mailand hatten.

Abstract

Since its inception in 2009, the ZONA K centre in Milan has worked on establishing dialogue and exchange between different cultures and artistic disciplines. Thematically inspired events designed for audiences of all ages showcase projects that confront contemporary issues in forms that stand at the interface of theatre, dance, film, music, and the visual arts. Over the years, ZONA K has succeeded in creating co-productions with international avant-garde artists who seek new, often participative, forms to explore the burning issues of our time – and to lead art out of and beyond the spaces traditionally assigned to it. In this interview, Valentina Picariello, co-director of ZONA K, discusses the specific production requirements surrounding two recent works by the Yan Duyvendak Company, *Please, Continue (Hamlet)* and *ACTIONS*, as well as the impact the works had in Milan.

Paola Gilardi

Dispositivi scenici al servizio della società

Intervista a Valentina Picariello,
codirettrice di ZONA K, Milano

Nata nel 2009 e attiva nel cuore pulsante del capoluogo lombardo, l'Associazione ZONA K intende favorire l'incontro fra culture e discipline artistiche diverse. Organizza rassegne rivolte a tutte le fasce d'età, incentrate su focus tematici e che comprendono progetti al crocevia fra «teatro, danza, cinema, musica e arti visive, con particolare attenzione alle espressioni del contemporaneo e alle riflessioni sul presente.»¹ Nel corso degli anni ZONA K è riuscita a instaurare collaborazioni con artisti dell'avanguardia internazionale², impegnati nella ricerca di nuove forme di confronto con la società odierna che coinvolgono il pubblico e portano l'arte al di fuori degli spazi tradizionalmente ad essa deputati. Nella presente intervista³ la codirettrice di ZONA K, Valentina Picariello, racconta come sono state realizzate e accolte nel contesto specifico milanese due fra le produzioni più recenti e significative della Cie Yan Duyvendak - *Please, Continue (Hamlet)*⁴ e *ACTIONS*⁵.

Paola Gilardi: ZONA K esiste solo da una decina d'anni, ma in breve tempo è riuscita a imporsi

1 La descrizione è tratta dal sito internet di ZONA K: <http://www.zonak.it/> (consultato il 30 luglio 2019).

2 Oltre alla Cie Yan Duyvendak, fra gli artisti più noti con cui ZONA K ha collaborato o collabora tuttora figurano ad esempio Rimini Protokoll, Milo Rau, il Teatr KTO di Cracovia, Agrupaciòn Señor Serrano e Roger Bernat.

3 L'intervista si è svolta il 13 maggio 2019, nella sede di ZONA K a Milano.

4 Coautori: Yan Duyvendak e Roger Bernat. Debutto: GRÜ, Ginevra (CH), 8 novembre 2011.

5 Coautori: Nicolas Cilins, Yan Duyvendak, Nataly Sugnaux Hernandez. Debutto: far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 agosto 2016.

come un importante punto di riferimento per il teatro di ricerca e le arti performative in genere.
Quali sono i vostri obiettivi e le vostre prerogative?

Valentina Picariello: La nostra idea iniziale era di creare uno spazio off nel panorama culturale milanese che fosse al contempo radicato nel territorio, aperto all'interdisciplinarietà come pure al dialogo fra culture e generazioni diverse. Dopo i primi anni di assestamento, con il tempo abbiamo capito di avere a disposizione uno strumento che ci avrebbe consentito di alzare il nostro livello di intervento. La realizzazione di progetti complessi, non convenzionali e che mirano a stimolare il dibattito su problematiche attuali è divenuta una delle nostre peculiarità. Per ZONA K è infatti più facile concretizzare coproduzioni con artisti internazionali che si inseriscono in questo filone, mentre sono spesso precluse ai grandi teatri stabili perché richiedono un alto grado di agilità e flessibilità.

PG: ZONA K sembrerebbe dunque il partner ideale per proporre i lavori della Cie Yan Duyvendak nel contesto della metropoli lombarda. Com'è nata la vostra collaborazione?

VP: Avevamo visto *Please, Continue (Hamlet)*⁶ nell'ottobre del 2013 a Lugano, nell'ambito del FIT – Festival internazionale del teatro e della scena contemporanea, e ne eravamo rimaste colpite. Il nostro gruppo di direzione artistica⁷ ha quindi avuto l'idea di portare questa produzione a Milano.

PG: Cosa vi ha affascinato in modo particolare di questo dispositivo scenico che traspone l'*Amleto* di Shakespeare all'interno di un vero e proprio processo penale?

VP: Ci è piaciuto molto il raffinato gioco fra realtà e finzione, che porta il sistema giudiziario sul palco consentendo

6 Maggiori informazioni su questa produzione sono disponibili sul sito della Cie Yan Duyvendak: <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet> (consultato il 30 luglio 2019). Si rimanda anche al contributo (in tedesco) di Andreas Klacui sul tema «Teatro e tribunale» nel presente volume, pp. 219–226.

7 La direzione artistica di ZONA K è composta da Valentina Kastlunger e Valentina Picariello (fondatrici dell'Associazione), cui si affiancano Silvia Orlandi e Sabrina Sinatti.

di comprenderne meglio i meccanismi. In *Please, Continue (Hamlet)* magistrati e avvocati professionisti sono infatti chiamati a giudicare se il protagonista della tragedia shakespeariana, che è accusato di avere ucciso il padre della propria fidanzata ed è interpretato da un attore, sia colpevole o innocente. Anche l'accusatrice, Ofelia, e la testimone, Gertrude, madre di Amleto, sono impersonate da due attrici. Il verdetto è pronunciato da una giuria popolare scelta fra il pubblico e può dunque essere diverso di volta in volta. Ciò invita a riflettere sul rapporto fra l'applicazione della giustizia e la natura sfuggente della verità.

PG: È stato difficile convincere magistrati e avvocati a partecipare?

VP: Reperire gli interlocutori giusti è stato determinante per il buon esito del progetto. La nostra rete di conoscenze ci ha permesso di muoverci con maggiore facilità negli ambienti giuridici e stabilire contatti con personalità di spicco del tribunale penale di Milano, fra cui il giudice Gherardo Colombo, noto per avere condotto importanti inchieste come *Mani pulite*⁸ negli anni Novanta, o l'avvocato, saggista e politico Umberto Ambrosoli, figlio di Giorgio Ambrosoli, il commissario liquidatore della Banca Privata Italiana che fu assassinato nel 1979⁹. Siamo stati davvero fortunati ad essere riusciti a guadagnarci la fiducia di giuristi di alto livello, che hanno riconosciuto la validità di questa produzione della Cie Yan Duyvendak e a cui è piaciuta l'idea di mostrare in pubblico le dinamiche di un processo. È stata apprezzata in particolare la chiarezza del concetto elaborato da Roger Bernat e Yan Duyvendak che, da un lato, si attiene strettamente al protocollo di svolgimento di un processo penale – con l'esposizione dei fatti, la deposizione dell'imputato, la chiamata in causa di testimoni, le arringhe degli avvocati, la stesura di un verbale dell'udienza, eccetera – ma lascia al contempo grande spazio all'interpretazione. Le due attrici e l'attore, ad esempio, non seguono un copione.

⁸ Le inchieste giudiziarie *Mani Pulite*, svoltesi nella metà degli Anni Novanta, hanno consentito di portare alla luce la corruzione di parecchi politici, imprenditori e magistrati di spicco.

⁹ Giorgio Ambrosoli, di cui nel 2019 ricorrono i quarant'anni dalla morte, è stato ucciso da un sicario ingaggiato dal direttore della Banca Privata d'Italia, Michele Sindona, membro della Loggia P2 e legato a Cosa Nostra.

PG: Come sono stati preparati i giuristi e i tre attori Benno Steinegger, Francesca Mazza e Francesca Cuttica che hanno interpretato rispettivamente Amleto, Ofelia e Gertrude?

VP: L'organizzazione della messa in scena risponde a criteri molto precisi preparati dalla compagnia. Con largo anticipo viene fornito ai giuristi un vademecum e quindi un dossier relativo al caso sul quale dovranno prepararsi. Non sono previste delle prove. Il regista – che a Milano era Yan Duyvendak – incontra i partecipanti solo il giorno prima della rappresentazione per spiegare il funzionamento del dispositivo scenico. Gli attori, come ho detto, improvvisano sulla base della tragedia di Shakespeare e delle domande che gli vengono poste durante il processo.

PG: A Milano, *Please, Continue (Hamlet)* è stato portato in scena il 29 e il 30 novembre del 2015, ogni volta con giudici e avvocati diversi. Dove hanno avuto luogo le rappresentazioni?

VP: Abbiamo potuto usufruire dell'UniCredit Pavilion, un prestigioso edificio polifunzionale, di proprietà della Banca UniCredit e situato in Piazza Gae Aulenti, cioè nel cuore del nuovo centro direzionale che è uno dei luoghi simbolo del potere finanziario e della Milano contemporanea.

PG: Che tipo di pubblico è intervenuto? E quali sono state le reazioni?

VP: Le due serate milanesi di *Please, Continue (Hamlet)* hanno registrato il tutto esaurito e attirato un pubblico eterogeneo, composto in parte da operatrici e operatori teatrali, ma anche da persone degli ambienti giuridici e da comuni cittadini e cittadine. L'opportunità di essere coinvolti in un vero e proprio processo per omicidio ad Amleto è stata accolta con grande interesse. Le spettatrici e gli spettatori sono rimasti colpiti nel constatare come magistrati e avvocati fossero perfettamente a loro agio nel contesto teatrale, quanto fossero quindi in qualche modo abituati a «mettersi in scena».

Abbiamo avuto anche una buona risonanza mediatica. Il telegiornale della RAI, ad esempio, ha intervistato uno degli avvocati coinvolti, Umberto Ambrosoli, che ha una grande visibilità in Lombardia e in Italia, da un lato, come

ho detto, perché è figlio di una vittima illustre del terrorismo legato alla Loggia P2 degli anni Settanta e, dall'altro, anche per il suo impegno civile e politico e per la sua attività pubblicistica¹⁰.

PG: La partecipazione di personaggi di alta levatura professionale e morale come Colombo e Ambrosoli ha senz'altro contribuito al successo dei due processi milanesi. Il compito più importante, cioè la responsabilità di pronunciare il verdetto è stata però affidata a una giuria scelta fra il pubblico. Qual è stato l'esito a Milano?

VP: Il pubblico milanese ha partecipato con attenzione e coinvolgimento, tutti hanno preso appunti in modo minuzioso e le persone scelte per la giuria hanno svolto con grande serietà il compito affidatogli. In entrambi i processi Amleto è stato assolto per omicidio, ma condannato a un anno di reclusione per occultamento di cadavere.

PG: Nel marzo del 2018 avete portato a Milano un'altra produzione della Cie Yan Duyvendak, *ACTIONS*¹¹, in cui il teatro si mette al servizio di una delle grandi emergenze sociali e politiche della nostra epoca, e cioè l'accoglienza dei rifugiati. Come avete integrato questo progetto nel vostro contesto specifico?

VP: Per ogni stagione ZONA K elabora un programma incentrato su un determinato focus tematico. Il 2018 era dedicato al «Potere» («Power»), declinato a sua volta in quattro sezioni: «Politics», «People», «Urban» e «Media». Yan, con cui eravamo rimaste in contatto, ci ha proposto questo progetto che avevamo visto ad Ancona nel 2017 e si inseriva

¹⁰ Nel 2013 Umberto Ambrosoli era ad esempio candidato alla Presidenza ed è stato Consigliere della Regione Lombardia. Ha anche collaborato come editorialista del *Corriere della sera*. È inoltre autore di vari libri, fra cui il pluripremiato *Qualunque cosa succeda* (Milano: Sironi, 2009), che narra la tragica vicenda del padre, l'avvocato Giorgio Ambrosoli, assassinato nel 1979, dal quale la RAI ha tratto anche una serie TV. E nel 2015 ha pubblicato, fra l'altro, un saggio sul coraggio come virtù civile (*Coraggio*, Bologna: Il Mulino).

¹¹ La registrazione video della presentazione milanese di *ACTIONS* e ulteriori informazioni su questo progetto sono disponibili al sito: <https://www.actions-project.org/> (consultato il 30 luglio 2019). *ACTIONS* è anche al centro della discussione di Claire Bishop con Yan Duyvendak riportata nel presente volume, pp. 137-149.

perfettamente nella sezione «Politics» in preparazione. L'idea di istituire un forum di dibattito sull'accoglienza dei rifugiati ci è sembrata di grande rilevanza in questo particolare periodo storico, in cui i valori democratici sembrano dissolversi.

PG: Questo dispositivo scenico, che unisce elementi del teatro documentario e dell'assemblea popolare, coinvolge direttamente rifugiate e rifugiati, volontarie e volontari di associazioni umanitarie, autorità politiche, giornaliste e giornalisti e il pubblico. La struttura è dunque relativamente complessa. Quali sono state le principali difficoltà incontrate?

VP: La Cie Yan Duyvendak ci ha fornito indicazioni precise, ma il lavoro sul territorio è stato svolto da ZONA K. La fase preliminare ha richiesto molto tempo e impegno. Innanzitutto, abbiamo dovuto informarci a fondo sulla situazione a Milano e in Italia, come pure sulle leggi vigenti a livello regionale, nazionale ed europeo. E spesso abbiamo dovuto superare gabbie burocratiche per riuscire a stabilire i contatti con i rifugiati, le autorità, le associazioni e le cooperative sociali locali. Nella fase successiva, i tre ideatori – dunque Nicolas Cilins, Yan Duyvendak e Nataly Sugnaux Hernandez – hanno registrato una serie di interviste con le diverse parti coinvolte, affiancati dai giornalisti Carla Chelo e Christian Elia¹². Questi colloqui preliminari sono di centrale importanza nell'ambito del progetto. Permettono infatti, da un lato, di selezionare le persone disposte a parlare davanti a un pubblico e, dall'altro, di scegliere le parti delle loro testimonianze più dense di significato e procedere poi alla composizione drammaturgica per creare un filo conduttore. Lo schema del dibattito è sempre lo stesso e prevede la presentazione dei partecipanti, l'esposizione dei principali problemi e bisogni, l'apertura di un dibattito civile e la distribuzione di un foglio di sala che invita il pubblico a fornire un aiuto concreto.

PG: Chi ha stabilito cosa dire durante il dibattito pubblico?

¹² Christian Elia è codirettore del *Q CODE MAGAZINE* (<https://www.qcode-mag.it/>) e Carla Chelo è un'ex giornalista del quotidiano *l'Unità*.

VP: I tre ideatori hanno costruito una drammaturgia a partire dai passaggi salienti delle interviste registrate, ma hanno negoziato i contenuti destinati alla presentazione con i partecipanti. Non c'è stato nessun tipo di imposizione.

PG: Come sono stati scelti i partecipanti?

VP: Il dispositivo scenico di *ACTIONS* prevede sempre la stessa costellazione, quindi quattro rifugiate e rifugiati, due rappresentanti di associazioni umanitarie e due rappresentanti delle autorità regionali. A Milano abbiamo tentato di presentare uno spaccato della situazione attuale. Le quattro persone richiedenti l'asilo sono state scelte in base al loro grado di integrazione e alla forza delle loro storie di vita e rivendicazioni. Nel nostro contesto hanno partecipato alla presentazione pubblica quattro giovani uomini fra i 20 e i 28 anni, fra cui Sulay Jallow, proveniente dal Gambia e in Italia dal 2016, che nel suo paese studiava Scienze politiche, ma in quanto *sans papier* in Italia non ha nessuna possibilità di seguire un percorso formativo o inserirsi nel mondo del lavoro. C'era anche Ali Dashti Bahiat, curdo-iracheno, approdato a Lecce pochi mesi prima in piena notte e costretto dalla polizia al rilevamento delle impronte digitali. Dato che in questo modo Ali risulta registrato in Italia, in base alla convenzione di Dublino non può raggiungere i due fratelli in Germania. Il terzo rifugiato, Keita Thei, proviene dalla Costa d'Avorio ed è giunto in Italia nel 2016 dopo un'Odissea che aveva portato lui e la sua famiglia a mettersi in fuga, e a perdersi di vista, per le repressioni subite a causa dell'impegno politico del padre. Infine, l'afgano Abdul Jawad Noori, che è in Italia dal 2012 e padroneggia abbastanza bene l'italiano, ha iniziato quasi subito dopo il suo arrivo a collaborare come mediatore tra i richiedenti l'asilo e la questura e nel frattempo è anche riuscito a trovare un lavoro a tempo indeterminato, presso Amazon...

Le e i rappresentanti delle associazioni e delle autorità municipali che si occupano dell'accoglienza hanno invece spiegato cosa funziona abbastanza bene e dove invece ci sono ancora grosse lacune da colmare o con quali ostacoli si vedono confrontati nel loro lavoro.

PG: Quali sono i principali bisogni emersi nel corso del forum organizzato a Milano?

VP: Innanzitutto conoscere e conoscersi. Per i rifugiati è fondamentale apprendere la lingua ed entrare in relazione con la società in cui vivono. E dal punto di vista degli autoctoni i contatti interpersonali consentono di vincere la paura, i pregiudizi o, peggio, l'indifferenza alimentata dalle anonime statistiche riportate dai media.

Per quanto riguarda le strutture, è emerso che in Italia l'accoglienza diffusa, quindi il sistema SPRAR¹³ promosso fortemente dalla municipalità di Milano, dà molti più frutti rispetto ai grandi centri di accoglienza straordinaria (CAS), che possono ospitare centinaia di richiedenti l'asilo. È dunque estremamente importante incentivare questa rete di servizi distribuiti in maniera capillare sul territorio e che mirano a un'accoglienza seguita e individualizzata. Tuttavia, anche gli SPRAR devono affrontare parecchi problemi, come ad esempio la difficoltà di trovare appartamenti per i rifugiati.

Per l'Assessorato alle Politiche sociali una delle maggiori difficoltà è rappresentata dal controllo dei gestori dei centri CAS. E anche la convenzione di Dublino è un grosso problema, se si tiene conto anche del fatto che numerosissimi profughi vengono registrati in Italia.

Una delle più grandi sfide è però la scolarizzazione dei minori e la formazione in generale. Le associazioni sono abbandonate a se stesse per il momento. Da un lato si dovrebbe offrire ai giovani la possibilità di frequentare dei corsi intensivi di italiano per potersi inserire in fretta nel sistema scolastico, dall'altro bisognerebbe trovare però una soluzione al problema del *gap* d'età dovuto in parte a fattori linguistici ma in parte anche ai traumi subiti o alla preparazione scolastica profondamente diversa fra l'Italia e i paesi d'origine.

PG: Il progetto *ACTIONS* non si limita però ad illustrare la situazione attuale, ma invita ognuno a fare qualcosa, nel proprio piccolo, per migliorarla. Alla fine del dibattito orchestrato viene distribuito a tutti i presenti un foglio di sala, in cui sono pubblicati i principali bisogni e i recapiti di tutte le persone e le istanze coinvolte. Qual è stato il riscontro del pubblico intervenuto?

13 SPRAR è il sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati del Ministero dell'Interno italiano che gestisce i progetti di accoglienza, assistenza e integrazione a livello locale e in maniera mirata: <https://www.sprar.it/>.

VP: Molti fra i presenti hanno compilato il foglio e indicato la loro disponibilità a fornire il proprio aiuto concreto. È difficile seguire il flusso delle cose, ma so per certo che ad esempio alcune persone hanno iniziato ad impartire lezioni di italiano e altri invitano regolarmente a cena una rifugiata o un rifugiato. L'obiettivo principale del progetto, che era di mettere ognuno nella condizione reale di impegnarsi nella propria quotidianità anziché limitarsi ad esprimere buone intenzioni, a mio modo di vedere è stato raggiunto.

PG: Come valuta personalmente l'efficacia di questo dispositivo scenico in cui il teatro si fa agorà, riappropriandosi del ruolo originario di forum popolare di dibattito?

VP: Da parte nostra abbiamo apprezzato molto il grande rispetto della dignità delle persone coinvolte e il confronto alla pari. Tutti, anche i rifugiati, hanno ottenuto lo stesso salario, benché sia illegale. Inoltre, il fatto che tutti partecipanti abbiano narrato la propria vicenda personale o spiegato questioni che li riguardano in prima persona ha avuto un grande impatto emotivo sul pubblico. E i mezzi teatrali come la composizione drammaturgica, il ritmo o la precisa suddivisione del tempo delle singole prese di parola, hanno contribuito a creare maggiore coerenza fra le singole testimonianze e quindi a focalizzare l'attenzione sull'essenza della problematica affrontata.

In generale, questo progetto permette di comprendere aspetti della società che spesso sono appannaggio solo degli addetti ai lavori, ma soprattutto permette di creare un confronto e un dibattito equilibrato, centrato sull'oggetto e non sulle opinioni o sul protagonismo dei singoli. Per riportare la questione su un piano politico, dovrebbe essere un format da utilizzare nella maggior parte dei dibattiti politici odierni.

PG: E come hanno vissuto i partecipanti questa esperienza?

VP: Le operatrici e gli operatori attivi nell'accoglienza sul territorio regionale hanno avuto modo di fare il punto della situazione, di mettere sul tavolo i problemi più urgenti, ma anche di ottenere un riconoscimento per il loro lavoro. Per i quattro rifugiati è stato un momento molto importante di presa di coscienza di sé e un modo per uscire dalla

marginalità. Si sono serviti con grande consapevolezza di questo dispositivo di agorà per prendere la parola ed esprimere le proprie rivendicazioni.

PG: Dopo queste due esperienze molto intense di coproduzione con la Cie Yan Duyvendak e in base all'ampia esperienza di ZONA K con artisti internazionali fra i più impegnati e innovativi, quali sono secondo lei le peculiarità e i punti di forza dei suoi progetti?

VP: Senza dubbio la capacità di porre le spettatrici e gli spettatori nel ruolo attivo di attori della «cosa pubblica» (la *res publica* romana). Non solo quindi pubblico che guarda, non solo pubblico che partecipa, ma pubblico chiamato a rispondere della sua posizione nella società. In *Please, Continue (Hamlet)* emerge la volontà di provocare sulla nozione stessa di giustizia e sull'oggettività/soggettività che sottende; in *ACTIONS* è evidente l'utilizzo dell'arte come strumento civile di intervento sulla società e le sue deformità. Ecco dunque che l'impegno politico, il ribaltamento del ruolo della spettatrice o dello spettatore e la capacità di mescolare linguaggi diversi della Cie Yan Duyvendak trovano una sponda precisa nel lavoro di ricerca che ZONA K porta avanti da anni.

Christophe Kihm

Exercer la responsabilité

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

243-247

SOS (*Save Our Souls*), 2010
Comédie de Genève (CH), 2010



Zusammenfassung

In diesem Beitrag erinnert sich Christophe Kihm an seine Zeit mit Yan Duyvendak an der Hochschule für Kunst und Design in Genf (HEAD-Genève), als dieser für die Bachelor-Option «art/action» verantwortlich zeichnete und sie gemeinsam dort unterrichteten. Mit dem durch die Jahre gewonnenen Abstand hebt der Autor ein Konzept hervor, das ihm für die Orientierung dieser Periode prägend zu sein scheint: das der *Verantwortung*. Sie soll als Kunst der Antwort verstanden werden, welche durch die Handlung Gestalt annimmt. Der Autor zieht im weiteren, ausgehend von diesem Begriffsverständnis, die Verbindung zwischen Lehre und künstlerischer Praxis Yan Duyvendaks und legt ein Arbeitsethos frei, welches sich in beidem gleichermaßen erweist.

Riassunto

Nel presente contributo, Christophe Kihm rievoca la lunga esperienza di insegnamento che ha condiviso con Yan Duyvendak presso l'Università delle Arti e del Design di Ginevra (HEAD-Genève), quando quest'ultimo era responsabile dell'opzione «art/action» nel programma di Bachelor. Con la distanza acquisita nel corso degli anni, l'autore mette in luce un concetto che gli sembra segnare un forte orientamento di questo periodo: quello della *responsabilità*, intesa come un'arte della risposta che prende forma attraverso l'azione. Christophe Kihm suggerisce inoltre che, sulla base di questa assunzione di responsabilità, è possibile collegare l'insegnamento alla pratica artistica di Yan Duyvendak e identificare un'etica del lavoro che può essere applicata ad entrambi.

Abstract

In this article, Christophe Kihm looks back over his time teaching alongside Yan Duyvendak at the Geneva School of Art and Design (HEAD-Genève), when Duyvendak was head of the elective “art/action” course in the Bachelor programme. With the hindsight afforded by the passing years, the author has identified a concept he regards as symptomatic of this period, *responsibility*, which he sees as a responsive art form shaped by action. He also suggests that this sense of responsibility makes it possible to link Yan Duyvendak's teaching to his artistic practice and to discern a work ethic that applies to both.

Exercer la responsabilité

En 2004, alors qu'il était coresponsable avec La Ribot d'une antenne nouvellement créée à la Haute école d'art et de design de HEAD-Genève consacrée à la performance, Yan Duyvendak m'a invité à participer à un jury d'évaluation des élèves. J'ai rejoint l'année suivante cette équipe pour ne plus la quitter depuis et ai participé à la création, en 2006, de l'option « art/action », qui accompagnait les étudiant·e·s jusqu'au niveau Bachelor. J'y enseigne encore, alors que Yan a mis fin à son engagement avec la HEAD au terme de l'année académique 2013-2014 pour des raisons professionnelles, mais aussi parce qu'il ne trouvait plus, dans ce contexte, les conditions qu'il estimait nécessaires au bon exercice d'une pédagogie.

Nous avons depuis continué à collaborer à différents projets d'enseignement et de recherche avec en ligne de mire l'action, ses modalités, ses registres, ses puissances. De 2013 à 2015, deux années consacrées à l'improvisation permirent, par exemple, de tester avec un groupe d'étudiant·e·s des modalités « discrètes » de l'action dans le cadre de la vie quotidienne, dans différents contextes sociaux et culturels, en travaillant aussi bien à la production d'actions qu'à leur observation¹. Dans ce projet comme dans d'autres, était mise en œuvre la perspective critique développée en « art/action », au sein de laquelle les dimensions pratiques

1 Programme de recherche *Processus d'improvisation : performance et action située, des sciences sociales aux pratiques artistiques*, mené à La Manufacture - Haute école des arts de la scène de Lausanne.

et les effets théoriques de l'action permettent conjointement la construction de situations et l'ajustement d'une pensée².

Si je considère le travail accompli dans l'option « art/action » et la manière dont il le fut lorsque Yan en assurait la direction, à partir de cette articulation de l'action au présent et au monde mais aussi de ces allers-retours entre pratique et théorie favorisés par l'exercice critique, il me semble possible d'en exprimer une composante essentielle à partir de la notion de *responsabilité*, qui s'appliquerait non seulement à une façon d'enseigner, mais aussi à une pratique artistique voire à une position éthique.

Pour préciser cette intuition, il faut en premier lieu couper la liaison de la responsabilité aux registres de la juridiction, du jugement ou de la morale, et tordre le sens commun qu'ils lui accordent en tant que « faculté de répondre de soi-même de ses actes, de ses dires », pour repartir d'une définition beaucoup plus neutre. Dès lors que la responsabilité ne se situe plus devant la loi et ne désigne plus la position d'un sujet dans sa capacité à faire un certain type d'action, on peut la considérer, dans son immanence, comme une simple qualité et opérer un détour par sa racine ancienne – le verbe latin *respondeo-ere* – pour en retenir deux occurrences qui en dessineraient les contours : faire une réponse (à des questions) et rendre la pareille (à une action). En suivant cette perspective, on qualifierait de responsable *ce à quoi l'on peut répondre* et la responsabilité désignerait *la qualité de ce qui est responsable*, en fonction des conditions ou des possibilités favorables d'une réponse. La chose est plus simple qu'il n'y paraît, dès lors que l'on rabat ce couple responsable / responsabilité sur deux questions qui renvoient à ces deux occurrences étymologiques : de quelle manière ceci est responsable ou comment peut-on y apporter une réponse ? À quoi répondons-nous et quelle est l'efficace de notre réponse pour rendre la pareille, ou comment s'exerce la responsabilité ?

Il ne s'agit plus, dans le cas présent, de répondre de ses actes (il sera toujours temps d'y revenir), mais de répondre en actes, avec ses actes et de faire en sorte que ces derniers formulent une bonne proposition. Cette responsabilité, qui prend donc forme dans la possibilité d'apporter

2 Voir à ce propos « Action discrète », conversation entre Yan Duyvendak, Gaële Goastellec et Christophe Kihm, dans Serge Margel (dir.), *Pratiques de l'improvisation. Journées d'études à la Manufacture des 5 et 6 juin 2015*, « A contrario campus », Lausanne : BSN Press, 2016, pp. 53-65.

une réponse, n'implique plus un retour des actes vers soi ou une évaluation des actes pour eux-mêmes, que le jugement rend impératifs.

Une question de réponses

Une pédagogie de la responsabilité, bien qu'elle n'ait jamais été écrite ou théorisée, me semble pleinement caractériser l'orientation de l'option « art/action » sous la conduite de Yan, dont le périmètre était ouvert par deux questions : à quoi peut-on répondre et comment y répondre ? Cet axe de travail renversait l'un des grands lieux communs, constituant aussi l'un des impensés de l'enseignement artistique, selon lequel la pratique d'un·e étudiant·e se définirait comme un questionnement. Combien de fois n'a-t-on pu entendre, dans les écoles – de la part des étudiant·e·s comme des enseignant·e·s – cet impératif du « je questionne », s'appliquant à tout sujet, de l'identité au genre, de la mémoire à l'oralité ; accordant l'apparence d'une problématisation à ce qui appartient en réalité de plain-pied à une approche thématique ? « art/action » y proposait une alternative, qui consistait à se demander à quoi répondre, concrètement, et comment articuler une action pour que sa dynamique infléchisse le cours des choses au sein duquel elle s'inscrit et lui insuffle un nouvel élan.

Cette pédagogie de la responsabilité bouscule une autre règle commune de l'enseignement, qui renvoie, à nouveau, à un cadre juridique, celui de l'examen, où l'élève, par ses dires, répond de ses questionnements face au jugement de l'autorité professorale ou professionnelle. Pour contrebalancer ce dispositif, Yan avait inventé ce qu'il avait judicieusement nommé les « présentations publiques », où s'opérait une tout autre circulation de la parole. Leur protocole se déroulait en deux temps : un·e étudiant·e exécutait son travail sans l'introduire par un discours ni préciser ses intentions ; un cercle d'étudiant·e·s l'observait attentivement. Une fois la performance terminée, l'assemblée prenait la parole pour décrire ce qu'elle avait vu : l'accent portait alors sur la compréhension des actes produits plus que sur l'interprétation personnelle qu'on pouvait leur donner. Ce protocole et cette circulation de la parole, qui s'articulent au plus près de l'action et de ses effets, assignent un cadre restreint à leur signification en les considérant depuis la description et non par l'évaluation d'un jugement subjectif.

En mettant à l'épreuve, dans des regards pluriels, l'efficace d'une action, les présentations publiques font apparaître une nouvelle ligne de la pédagogie de la réponse, qui accorde au compte-rendu un rôle moteur dans l'ajustement d'une proposition. Cette ligne, qui peut être retenue dans le rendez-vous individuel, cet autre protocole des écoles d'art, repose sur une exploration des logiques de l'action à travers l'examen des mêmes questions : à quoi réponds-tu ? Quels sont les moyens que tu te donnes pour répondre ? Quelle est l'efficace de ta réponse ?

Comment ne pas en faire une œuvre d'art

Une méthode peut être déduite de ces pratiques pédagogiques, qui préconise la nécessité de modifier ses actes, de les travailler, de les reprendre et de les évaluer à plusieurs afin de pouvoir vraiment en répondre. Et puisque les actes ne sont pas suspendus dans un vide ou dans une pureté qui les soustrait du monde dans lequel ils s'implémentent, puisqu'une action n'est jamais déliée, en pratique, de ses effets, l'exercice de la responsabilité doit considérer ces derniers dans leur pluralité et tenir compte de leur impossible contrôle. Ce que l'art peut produire se loge donc dans l'ouverture d'une action à d'autres réponses, qui viennent en poursuivre le cours. Le travail de la responsabilité s'achève avec cette définition d'un cadre dialogique, dans une expérience qui favorise des réponses à une réponse proposée, où les actes organisent le passage d'une réponse vers une autre, où l'action proposée devient à son tour responsable. En cela, répondre de ses actes ne signifie pas répondre de leurs effets, mais être conséquent avec leurs conséquences.

Je me souviens que Yan, souvent, rappelait aux élèves que le bâtiment où nous étions installé·e·s était entouré de banques privées et que nous ne pouvions rester indifférent·e·s à cet environnement. L'exercice de la réponse en actes, tel qu'il s'est précisé au sein d'« art/action », ouvrait ainsi le contexte de l'art à ses dehors, de sorte que si l'art pouvait fournir des moyens pour construire une situation, cette dernière lui échappait pour trouver son efficace. On peut comprendre cette position subordonnée de l'art à l'action, de la signification des actes à leur conséquence comme une composante, et non des moindres, de l'exercice de la responsabilité. Cette condition de subordination peut, à son tour, devenir un élément essentiel dans le cadre d'apprentissages,

en accordant une place de plus en plus grande aux expériences de terrain, à l'analyse des coordonnées sociales et politiques d'une situation, à l'implication d'acteur·trice·s extérieur·e·s au monde-de-l'art. On trouve d'ailleurs un écho direct de ces prérogatives dans l'un des projets récents de Yan Duyvendak, dont le titre, *ACTIONS*³, marque cette préférence et qui, plus loin, nous livre peut-être un indice biographique : plus encore que de quitter l'école d'art, c'est de l'art lui-même et de son milieu qu'il fallait s'éloigner en 2014⁴. Car cette exigence de la responsabilité peut être étendue au travail de Yan, aussi bien lorsqu'il engage une réponse physique à des images que lorsqu'il cherche à combler le vide éthique de nos institutions bureaucratiques face à des situations humaines. À partir de la responsabilité se dessine ainsi un cercle vers lequel l'enseignement et les propositions de l'artiste convergent. Que les applications de ce travail, dans ses articulations à des situations concrètes, débordent le champ artistique s'entendait déjà au sein de l'option « art/action » : cette option permettait de bifurquer, à partir de l'école d'art, vers d'autres lieux, dans la société, où s'engager pleinement dans d'autres pratiques. Ce fut aussi l'une des réussites de cette formation et l'un des points que Yan ne manquait jamais de souligner lorsqu'on lui demandait ce que devenaient les alumni : plutôt que d'ajouter des noms à la liste toujours bien fournie des « artistes émergent·e·s », il se plaisait à rappeler que l'un d'entre eux était devenu ambulancier ou que d'autres avaient créé un collectif et repris une ferme dans le Jura...

3 Cosigné avec Nicolas Cilins et Nataly Sugnaux Hernandez. Première : far° festival des arts vivants, Nyon (CH), 19 août 2016.

4 Dans le même temps, nous avons collaboré, Yan Duyvendak et moi-même, en 2017-2018, à un programme de recherche à La Manufacture - Haute école des arts de la scène de Lausanne, que nous avons intitulé *Action*, nom qui marque cette même prise de distance. De cette expérience est né le projet *invisible* (voir à ce propos la contribution de Delphine Abrecht dans cet ouvrage, pp. 251-261).

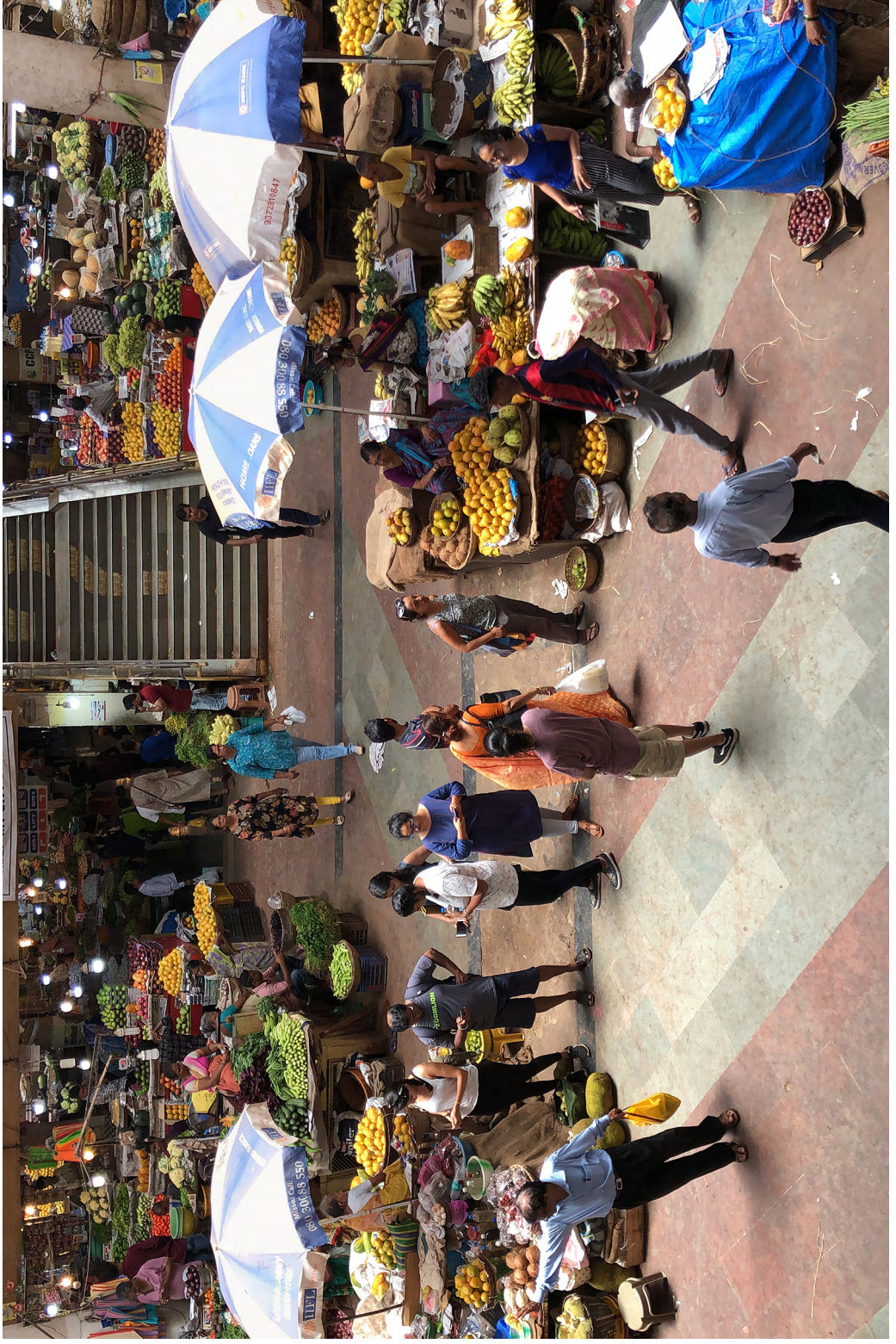
Delphine Abrecht

invisible :
**Jeux furtifs avec
Yan Duyvendak**

Zusammenfassung
Riassunto
Abstract

251–261

invisible, 2019
Workshop, Goa, Inde, 2019



Zusammenfassung

invisible ist der Titel des jüngsten Projekts der Compagnie Yan Duyvendak. Delphine Abrecht ebenso wie rund dreissig weitere Personen in der Schweiz, in Holland, Indien und Serbien wirkt daran mit. *invisible* lädt zu subversiven Mini-Interventionen im öffentlichen Raum ein und hat sich – ausgehend von einem einjährigen Rechercheprojekt an der Manufacture, der Lausanner Hochschule der Darstellenden Künste – parallel zu Yan Duyvendaks unermüdlicher Reisetätigkeit in verschiedenen Ländern weiterentwickelt. Der vorliegende Beitrag erzählt aus subjektiver Perspektive von dem Vergnügen, mit Yan Duyvendak über längere Zeit zu arbeiten. Er beschreibt den genüsslichen und «verstohlen» Charakter von *invisible* – und die willkommenen Verschiebungen, welche diese unerwarteten Spiele in einen alltäglichen Kontext einzubringen vermögen.

Riassunto

invisible è il titolo della creazione più recente della compagnia Yan Duyvendak, alla quale Delphine Abrecht collabora insieme a una trentina di persone in Svizzera, Olanda, India e Serbia. Sviluppato nell'ambito di un progetto di ricerca di un anno presso La Manufacture – Scuola universitaria professionale delle arti sceniche di Losanna, *invisible* propone dei mini-interventi sovversivi nello spazio pubblico. Gli instancabili viaggi di Yan Duyvendak hanno favorito il proliferare di propaggini in vari paesi. Il presente contributo racconta, da un punto di vista soggettivo, il piacere di lavorare con l'artista per un lungo periodo di tempo. L'autrice evoca anche l'aspetto «furtivo» e ludico di *invisible* – e i benvenuti sviamenti che i suoi giochi bizzarri creano nei nostri contesti quotidiani contemporanei.

Abstract

invisible is the title of the latest, on-going project by the Yan Duyvendak Company, and Delphine Abrecht is one of thirty or so people from Switzerland, Holland, India and Serbia who are working on it. Developed during a year-long research project at La Manufacture – University of Performing Arts in Lausanne, *invisible* features mini subversive actions in public spaces, and Yan Duyvendak's tireless travelling has fostered offshoots in several other countries. This article offers a subjective account of the pleasure of working with Duyvendak over an extended period. It also discusses the "furtive" and ludic dimension of *invisible* and the welcome inconsistencies that his peculiar experiments bring to our modern everyday lives.

Delphine Abrecht

invisible : Jeux furtifs avec Yan Duyvendak

Dans nos villes privatisées et sentientes, où rien ne se perd, ils restent les seuls à ne pas laisser de traces. Nous, les citoyens-clients, la bague au doigt, couvés par nos Intelligences Amies, nous tissons la soie de nos cocons numériques en travaillant à designer un produit de très grande consommation : être soi. Dans ce capitalisme insidieux, à la misanthropie molle – féroce pour ceux qui s’en défient –, l’aliénation n’a même plus à être imposée, elle est devenue un « self-serf vice ». Et tu penses y échapper ?

(Alain Damasio, *Les Furtifs*, 2019, quatrième de couverture)

Yan Duyvendak est tout sauf invisible. Il mesure presque deux mètres, il est charismatique, looké (de faramineuses écharpes égyptiennes, des ensembles de dandy), et il peut jouer à aboyer comme un chien pendant plus d’une heure juste pour le plaisir d’être décalé.

invisible est pourtant le titre de la performance en cours de sa compagnie, sur laquelle j’ai la chance de collaborer. Je raconterai ici la naissance de ce projet, ainsi que le plaisir de travailler avec celui qui est devenu un ami.

Action : un travail de recherche expérimental

Le projet *invisible*, qui invite des specta(c)teur·trice·s à dévier furtivement des situations ordinaires, découle notamment d’une recherche expérimentale et collective intitulée *Action*¹. Cette recherche est lancée en 2017 à La

1 *Action* sans le -s, afin de le distinguer du projet *ACTIONS* que Yan Duyvendak mène avec Nataly Sugnaux Hernandez et Nicolas Cilins.

Manufacture-Haute école des arts de la scène de Lausanne par Rémy Campos², Yvane Chapuis³, Yan Duyvendak et Christophe Kihm⁴, et elle présente trois enjeux : réinscrire l'art hors des institutions, s'intéresser aux interactions quotidiennes, et redéfinir des manières d'agir collectives⁵. J'apprends que six chercheur·euse·s « juniors » sont recherché·e·s. Aux prises avec un travail de thèse individuel sur le rapport aux spectateur·trice·s contemporain·e·s, et enlissée dans des contraintes académiques, je suis séduite par l'idée de sortir de l'institution, d'agir de manière simple et concrète en continuant la recherche avec l'appui d'un groupe. Je m'engage donc sur ce projet d'un an, aux côtés de Claire Astier, Rémi Dufay, Claire Perret, Jean-Daniel Piguet et Laura Spozio⁶.

Je constate dès les premières séances de notre recherche la capacité de Yan (et de ses collègues) à travailler de manière empirique et horizontale. Les premiers pas se déroulent dans le chaos du tâtonnement collectif. Nous prenons le temps de sonder les envies de chacun·e – ce qui me paraît à la fois naturel et réjouissant, une telle chose étant rare dans le champ académique où il s'agit plutôt de se calquer dans un thème et ses références. Puisqu'il s'agit notamment de se pencher sur les interactions quotidiennes dans une perspective systémique, nous établissons un vocabulaire commun à partir de nos lectures – des textes écrits dès les années 1950 par des praticiens et théoriciens des écoles de Palo Alto et de Chicago⁷.

Nous dépouillons le vocabulaire d'Erving Goffman, avec ses notions de cadres de l'interaction et de ruptures de cadre⁸. Nous le lions à celui de James J. Gibson et à son

2 Rémy Campos est historien de la musique et responsable de la Recherche à la Haute école de Musique de Genève (HEM).

3 Yvane Chapuis est historienne de l'art et responsable de la Recherche à La Manufacture.

4 Christophe Kihm, contributeur du présent ouvrage (voir son article aux pp. 243-247), est critique d'art, commissaire d'exposition et professeur à la Haute école d'art et de design HEAD-Genève.

5 Voir le dossier *Action : le projet* : <http://www.manufacture.ch/download/docs/cx69wabf.pdf/Action%20-%20Le%20projet.pdf>

6 À nous six, âgé·e·s de entre 25 à 35 ans, nous recouvrons les champs des arts visuels, du théâtre, du yoga, de la sociologie, de l'anthropologie ou encore des lettres.

7 Parmi lesquels Gregory Bateson, Ray L. Birdwhistell, Edward T. Hall, Erving Goffman, Harold Garfinkel ou encore Don D. Jackson ou Paul Watzlawick.

8 Voir Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1973 ; *Les rites d'interaction*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1974 ; *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

concept d'« affordance »⁹, soit l'ensemble des possibilités d'action d'un environnement, et à sa théorie des invites et des ajustements. Nous nous intéressons aussi aux écrits de Edward T. Hall sur « les distances chez l'homme »¹⁰ et sur « la danse de la vie »¹¹, ainsi que sur la synchronie inconsciente des corps en relation. Ce dernier concept, selon lequel l'organisation des mouvements d'un groupe obéit à une cadence rythmique (Hall évoque la synchronie d'enfants disséminés dans une cour de récréation), me donne envie de sortir examiner des humains de mes propres yeux. Muni·e·s de ces outils utiles tant pour observer que pour décrire, nous partons à l'aventure dans des espaces à accès public: places, parc de jeux, centres commerciaux et autres bars de quartier.

Observateur·trice·s et perturbateur·trice·s

Avec un sous-groupe constitué de 5 « juniors » et de Yan¹², nous en venons rapidement à nous intéresser aux décalages et dérèglements que peut apporter au sein d'un contexte notre simple présence en tant qu'observateur·trice·s – et à en jouer. Le fondement de ce travail a lieu lors d'une expédition à la pharmacie de Malley. Nous voulons au départ effectuer une observation de deux minutes la plus exhaustive possible. Chacun·e choisit au préalable un élément à observer (les allées-venues des client·e·s ; les gestes du pharmacien ; les paroles échangées ; etc.), et nous déboulons tous les six comme des fleurs dans cette petite pharmacie. Jean-Daniel, l'air gauche et désœuvré entre les savons et le maquillage, se fait comme moi alpaguer par les pharmaciennes en alerte ; Claire P., avec sa mine concentrée a soudain l'air suspecte ; bref, nous constatons que nous avons des corps, et que l'observation, qui crée immédiatement une tension due à notre attitude involontairement inappropriée, est déjà une action.

9 Dans James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris : Éditions Dehors, 2014 [1979].

10 Il s'agit là du titre d'un chapitre de Edward T. Hall dans *La dimension cachée*, Paris : Seuil, 1971.

11 Voir Edward T. Hall, *La Danse de la vie : temps culturel, temps vécu*, Paris : Seuil, 1984.

12 L'autre groupe, composé des initiateur·trice·s du projet Yvane Chapuis, Rémy Campos et Christophe Kihm accompagné·e·s de Laura Spozio, a choisi de se focaliser sur l'observation-description des actions quotidiennes. Cette prolongation leur a d'ailleurs demandé une seconde année de recherche, intitulée *Action 2 – Observer*.

Le basique principe d'anthropologie est confirmé : des personnes qui observent altèrent légèrement mais significativement le contexte et le contenu de l'observé. Dès lors, nous développons plusieurs actions d'observation en travaillant consciemment à produire des altérations, agissant tant comme perturbateur·trice·s que comme spectateur·trice·s.

Ce travail s'avère à la fois drôle, aventureux, hasardeux. Nous rôdons dans Lausanne, et nous testons de multiples façons notre « action » phare, *Immobilité*¹³, en alternant les rôles du·de la perturbateur·trice et de l'observateur·trice et les différents lieux, de la banque UBS au café du Simplon. Je sirote un thé avec Yan au Palace en observant Claire A. seule et debout au milieu du majestueux couloir se faire poliment ignorer pendant plus d'une heure, et nous concluons (avec ironie et regrets) que ce type d'endroit fait partie des derniers bastions de liberté. Nous voyons se confirmer en actes les théories de Gregory Bateson sur le principe d'homéostasie, selon lequel tout système tend à réduire les variations qu'il connaît – ou celles de Erving Goffman sur les personnes alentours qui nous aident à « garder la face »¹⁴. Chacune de nos actions est instiguée dans l'idée du « mode mineur » importée dans la recherche par Christophe Kihm : nous devons éviter d'être catégorisé·e·s, que ce soit en tant qu'artiste, élève des Beaux-Arts, *flash-mob* ou fou·folle. Si l'une des étapes de nos actions consiste à perdre momentanément son « invisibilité », il s'agit de parvenir à un retour à la normale, ou du moins à un maintien dans une position admissible : expérience que nous vivons tou·te·s, tour à tour ou ensemble, comme propice à un excitant vertige.

13 Le feuillet d'action *Immobilité*, que nous avons longuement peaufiné afin qu'il soit le plus clair possible, est aujourd'hui le suivant : « Se positionner seul·e, debout, dans un lieu à accès public. Se placer légèrement à l'écart du passage, se tourner de 180 degrés et faire un pas. Ne plus changer la position de ses pieds pendant 30 minutes. Les mouvements du haut du corps, de la tête, l'expression faciale et verbale restent appropriés au contexte. Ne pas révéler les véritables raisons de sa présence. Ne pas chercher à s'occuper. Un·e autre joueur·euse observe discrètement l'action. »

14 Ce constat sur les personnes alentours qui nous aident à « garder la face » est émis la première fois par Jean-Daniel et Rémi D., qui créent l'action *Immobilité* dans un magasin bio. Le premier, qui performe l'action soutenu de loin par le second en observateur discret, rencontre une connaissance avec laquelle il échange quelques mots. Celle-ci le voyant rester immobile alors qu'elle doit passer à la caisse paie ses courses le corps complètement retourné vers lui, en tentant de limiter le côté bizarrement maladroit de la situation.

Détails et anecdotes

L'ensemble du processus se nourrit d'éléments multiples et vivants. Je constate la capacité de Yan à mettre en valeur l'ouvrage produit, même quand il peut encore sembler discutabile ou petit¹⁵. J'apprécie son aptitude à inciter chacun·e à s'exprimer à sa manière : grâce à lui, nous proposons à tour de rôles des échauffements le matin (un *training* de voix pour ma part, et une initiation aux derviches tourneurs pour la sienne). Je découvre aussi sa générosité – il aide à tour de bras de jeunes artistes de tous bords ou cuisine pour tout le monde – ainsi que son côté sincère et grand enfant : le jour où je porte un haut en viscose et sens bien qu'émane de moi une odeur de transpiration, je suis contente qu'il me le confirme tout de go et de pouvoir en rire avec lui. J'apprécie enfin sa façon de parler des œuvres et des gens sans demi-mesure, capable d'encenser ou de démolir mais prompt à changer d'avis dès que c'est justifié.

Et si tout cela peut paraître anecdotique, je crois que c'est au contraire dans ce côté amical et direct que se construit pour moi le travail avec Yan : un travail joyeux, où l'on ose dire, faire, défaire, et jouer de ce qui est¹⁶.

invisible à distance

Après ces expériences à La Manufacture, Yan fait mûrir le travail de son côté. Les actions que nous avons conçues, affinées et choisi de garder fonctionnent¹⁷ dans le contexte de Lausanne (Suisse), mais il est de toute évidence intéressant de les tester ailleurs. Grâce à Judith¹⁸, son aguerrie chargée de diffusion, il mène ainsi pendant le premier semestre de 2019 différents workshops à Belgrade (Serbie), Goa (Inde) et Groningen (Hollande), afin de tester les actions déjà existantes et d'en créer de nouvelles. « Ce qui

15 Nous avons ainsi proposé un jour à un groupe d'étudiant·e·s de HEAD de tester les actions que nous avons créées, et je me souviens de la manière assurée et stimulante dont Yan parlait de notre recherche, entraînant leur attrait et nous encourageant par l'exemple à en parler de même.

16 Yan le dit lui-même : le fondement même de son travail ne réside pas dans les institutions ni dans les fonctions, mais dans les personnes, les actes et un « être-ensemble » porteur.

17 C'est à dire qu'elles provoquent pour nous le trouble poétique recherché, ou se frottent à des contraintes sociales peu conscientisées.

18 Judith Martin, à propos de qui, comme tou-te-s ses collaboratrices administratives et de production, Yan ne tarit pas d'éloges.

est invisible à Goa ne l'est pas forcément à Groningen, et en tout cas pas de la même manière »¹⁹, écrit Yan sur le dossier de présentation. Pour chaque workshop, il travaille pendant une semaine avec dix personnes par ville intéressées par l'aventure, d'âges et de provenances professionnelles et sociales différentes.

Ses téléphones et messages depuis Groningen, Belgrade ou Goa nous permettent de suivre en direct le travail auprès de personnes novices, dans un contexte culturel différent. J'apprends ainsi que les collaborateur·trice·s indien·ne·s créent des actions très douces, généreuses et aimantes. Les participant·e·s serbes s'avèrent beaucoup plus politiques que nous, créant des actions ouvertement contestataires. Et les joueur·euse·s du workshop en Hollande ont l'air de s'amuser follement. Une terrible envie de les rejoindre me gagne.

Actions en contexte: *invisible* aux Prix suisses de théâtre

En parallèle, nous nous retrouvons périodiquement, avec notre petite équipe de la Manufacture, afin d'adapter de nouvelles actions en réponse à des contextes précis.

C'est ainsi que nous investissons la soirée de remise des Prix suisses de théâtre, décernés par l'Office fédéral de la culture le vendredi 24 mai 2019 au Théâtre du Crochetan à Monthey.

Mars 2019 : Paola Gilardi, ma collègue du comité directeur de la Société suisse du théâtre, m'apprend que Yan a gagné le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart. Quelques jours après, je reçois un mail de ce dernier, où il nous dit qu'il a reçu une « petite récompense » pour son travail, et où il propose à notre équipe lausannoise d'*invisible* de préparer une intervention pour la cérémonie. Je retrouve Yan et sa combinaison gagnante : plaisir et efficacité. Puisque pour lui, une cérémonie, c'est « totalement *boring* », il faut jouer. Qu'à cela ne tienne : sauf qu'au lieu de jouer nous-mêmes des actions invisibles, nous imaginons de faire jouer tout le monde en distribuant des feuillets aux invité·e·s à l'entrée, avec des actions à effectuer par chacun·e en secret.

19 Cf. le dossier de présentation d'*invisible*, en ligne : https://duyvendak.com/cms/site/assets/files/2580/invisible_dossier_fr_190902.pdf.

Nous nous rendons une journée à Monthey afin de trouver des petits jeux propices au contexte. Devant le bâtiment très années 1980 du théâtre, puis dans les longues rangées de sièges de la salle en pente de 650 places, nous inventons par exemple :

Respire

Pendant la soirée, veuillez fermer les yeux, compter 7 respirations, puis rouvrir les yeux. Répétez cela à minimum 4 reprises.

Ou encore :

Suricates

Pendant la soirée, veuillez vous lever et rester debout devant votre siège. Vous pouvez rester debout quelques secondes ou quelques minutes (varier). Veuillez le faire au minimum 5 fois. Plusieurs joueur·euse·s peuvent être debout simultanément. Si on vous demande de vous rasseoir, faites-le. Si on vous demande une raison, vous pouvez prétexter un mal de dos, un besoin de meilleure visibilité, du respect pour les lauréat·e·s ou toute autre raison qui vous paraît justifiée.

On travaille vite et bien, et Yan m'épate à nouveau par sa capacité à accepter les impulsions des autres, tout en étant totalement investi lui-même. Par sa ténacité aussi ; il ne remet jamais les choses à plus tard. S'il reste à estimer le nombre de personnes auxquelles distribuer un même feuillet, il ouvre immédiatement son ordinateur et dix minutes plus tard, c'est plié : quand c'est à faire, c'est en cours, et quand c'est fini, c'est fini. Et on peut alors s'amuser, ce que Yan sait faire aussi bien que de travailler.

Au total, nous fomentons neuf actions à destination des invité·e·s, à faire jouer par 150 personnes en tout. Le grand jour arrive. Nous sommes pomponné·e·s et d'excellente humeur, Yan est évidemment un peu stressé (« c'est un grand anxieux », me confie sa collègue Charlotte Terrapon²⁰), et nous sommes sur le pied de guerre à l'arrivée des convives, avec des liasses de feuillets d'action de toutes les couleurs dans les mains. Aidé·e·s par Charlotte et Alexandra²¹, nous les distribuons vaillamment. Les gens sont surpris, mais acceptent tous le petit papier sur lequel est présentée l'action qu'ils auront à effectuer discrètement. Soudain, des gardes

20 Charlotte Terrapon s'occupe de la production créative et de la communication de la Cie Yan Duyvendak.

21 Alexandra Nivon est chargée d'administration *ad interim* pendant le congé maternité de la personne attitrée, Marine Magnin.

du corps et des photographes attirent notre attention : c'est le conseiller fédéral Alain Berset qui arrive. Nous n'en avons pas discuté, mais aussitôt on se regarde et il semble évident qu'il faut absolument lui confier une action invisible. On se tâte, et puis quelqu'un me dit vas-y et je fonce vers lui, lui explique le concept en deux mots, le laisse choisir un feuillet coloré au hasard, m'excuse platement en comprenant qu'il est en pleine interview, et je m'éclipse.

La cérémonie commence, les actions sont distribuées. On peut enfin se détendre et profiter. Alain Berset ouvre la cérémonie, salue dans les quatre langues nationales – puis soudain, il se tait et ferme les yeux. Je ne comprends pas tout de suite. Ça dure, un léger malaise s'installe, des applaudissements gênés crépitent. Puis on comprend et on éclate de rire : il est en train de faire *Respire* ! Finalement, Alain Berset rouvre les yeux, dit : « C'est long quand-même », et reprend son discours là où il l'avait interrompu.

La cérémonie continue, et peu d'autres actions semblent mises en œuvre pour la décaler. Avec Jean-Daniel, assis à côté de moi, on se dit qu'il aurait fallu que nous convenions ensemble de jouer nous aussi, pour donner du courage à ces personnes venues sur invitation et ayant toutes de bonnes raisons de ne pas trop s'afficher. Je me lève pour faire *Suricates*, me rassieds, et bonne surprise, deux ou trois personnes isolées se lèvent également – dont une fille qui répétera l'action à plusieurs reprises en m'impressionnant par son endurance. C'est beau à voir : elle a l'air seule, fragile et forte à la fois, j'imagine son cœur battre et j'espère qu'elle profite de cette expérience étrange. Enfin, après de nombreux discours, chansons et vidéos (pas du tout si « boring »), Yan monte sur scène – et là, c'est le ramdam. Une foule de gens se lèvent, se déplacent, tournent la tête... Bref, profitent de ce moment « approprié » pour accomplir leur petite action, ce qui est ma foi assez drôle bien que pas très invisible.

Quoi qu'il en soit, Yan reçoit l'Anneau Hans Reinhart, brandit son annulaire pour le montrer (ce que beaucoup croiront à tort être un doigt d'honneur) et invite la dizaine de ses collaborateur·trice·s artistiques et administratif·ve·s avec qui il partage son prix sur la scène – ce qui, là encore, déborde du cadre et me fait sourire.

***invisible* : ce qui reste à venir**

Le projet *invisible* se poursuivra pour Jean-Daniel et moi à l'Arsec de Lausanne entre octobre et décembre 2019, et pour Rémi et Laura à la Comédie de Genève entre octobre 2019 et mai 2020. Engagé·e·s comme passeur·euse·s aux côtés de Yan, tout comme les personnes ayant participé aux workshops à l'étranger dans leurs pays respectifs, nous accompagnerons de nouveaux·elles specta(c)teur·trice·s convié·e·s à effectuer les actions.

Sur Internet, l'événement *invisible*, désormais cosigné à 32 mains²², se présente ainsi :

invisible est un jeu qui vous envoie dans l'espace public pour y jouer un jeu collectif. Avec un groupe de 8 à 12 personnes, à partir d'un petit scénario et d'un compte rendu d'expérience, vous opérez des minuscules interventions. Ensemble, vous créez une situation sensible mais invisible, dont vous êtes simultanément les initiateur·trice·s et les spectateur·trice·s. Pendant un très court instant, vous sentirez peut-être une altération subtile, un trouble étrange, comique, politique ou étonnant. Comme un comité secret, vous créez une certaine poésie de l'absurde dont vous seul·e connaissez l'origine. En jouant le jeu, vous sentirez sans doute les possibles de l'être ensemble.²³

Pour nous, il s'agira d'introduire le projet aux specta(c)teur·trice·s, de leur proposer une série de trois actions accompagnées de brefs comptes rendus d'expérience écrits par les premier·e·s joueur·euse·s, et de les envoyer jouer, sans nous, dans divers lieux. Nous les retrouverons ensuite au même endroit pour un débriefing commun autour d'un verre. Yan, qui a déjà entamé cette ouverture d'*invisible* au public dans le cadre du festival Noorderzon à Groningen en août 2019, m'a fait état de l'expérience : les différents groupes, qui font les mêmes actions au même moment mais à différents endroits, reviennent soudés, souvent hilares,

22 Auteur·e·s : Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damjanović, Rémi Dufay, Yan Duyvendak, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanović, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinović, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, MarcoNektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguët, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan.

23 Voir la page *invisible* sur le site de la Cie Yan Duyvendak : <https://duyvendak.com/works/single/invisible>.

avec plein de choses à raconter²⁴. Comme ce jeune homme, qui a pris plaisir à être pour la première fois seul à la table d'un bar pour réaliser une action s'effectuant à plusieurs mais chacun·e de son côté – et qui a ensuite réalisé avec effroi qu'il était *vraiment* seul à agir là, les autres participant·e·s ayant changé de bistrot pour avoir plus de place... Récit qui confirme l'importance de se sentir partie d'un comité secret et solidaire.

Je me réjouis de ces débriefings, qui permettent aux participant·e·s de confronter leurs expériences, souvent très différentes. Le fait de verbaliser, de décrire, voire d'écrire²⁵ son expérience me paraît tout aussi important que l'action en soi : éprouver quelque chose dans l'intention de le communiquer l'intensifie, et la restitution amène un recul productif.

Furtivité

Pour terminer cet article (très dépendant *de facto* du présent de son écriture), j'aimerais évoquer l'un des livres lus cet été, au moment où je commençais sa rédaction : *Les Furtifs*, écrit par Alain Damasio et cité en ouverture.

Ce roman d'anticipation se déroule dans un futur proche, où les poussées de vie sont étouffées par la technologie numérique, l'individualisation à outrance et le contrôle constant et connecté des espaces et des échanges. C'est dans ce contexte qu'évoluent les furtifs – créatures mystérieuses vivant dans les interstices du regard humain, et qui meurent si on les voit.

Les furtifs existent grâce à cette invisibilité, ainsi qu'à la métabolisation du déchet et de tout ce qui les entoure. Leur façon d'incorporer le contexte me renvoie à la constitution des actions d'*invisible* : par exemple, à celle de *C'est fermé*, trouvé en faisant les idiots à trois devant la porte coulissante d'un fast-food pour qu'elle se referme en face de nous (il s'agit alors de rester statique), et dont nous avons fini avec satisfaction par faire croire qu'il était clos²⁶.

24 Sauf, précise Yan, quand il s'agit de professionnel·le·s de théâtre qui se tiennent à distance...

25 Un blog *invisible* a d'ailleurs été créé, sur lequel les participant·e·s peuvent découvrir l'ensemble des actions – et surtout, s'ils·elles le souhaitent, laisser leur compte rendu d'expérience sur la page de celle ou celles auxquelles ils auront participé.

26 *C'est fermé* : « Repérer un commerce que l'on aimerait voir fermer (Starbucks, KFC, Mc Donald's, H&M...). À minimum trois joueur·euse·s, se poster côte-à-côte devant la porte automatique coulissante de l'enseigne jusqu'à ce que celle-ci

Les furtifs incarnent également la plus haute forme de vitalité, et évoquent le plaisir et le lien au monde par leur capacité de s'y fondre, matérialisant « [l]es forces actives de la joie tanguante, de la métamorphose qui destitue, du tissage tactile, d'une reliance fulgurante au monde [...] ». »²⁷ Les expériences d'*invisible*, loin d'être conçues pour embêter le monde, permettent *a contrario* de s'y relier de manière alternative, et de l'appréhender ensuite de façon plus riche. Ainsi, l'action déjà évoquée *Immobile*, qui consiste à rester debout et immobile au sein d'un flux de passant·e·s, permet-elle de ressentir ce flux de manière intensive, et de se sentir tour à tour inexistant·e et éminemment présent·e.

Enfin, comme l'explique un personnage affûté dans la connaissance de ces créatures, « la forme d'un furtif est toujours inadéquate au milieu qu'il traverse »²⁸, et celui-ci est toujours obligé de changer d'état et de *répondre*²⁹ à ce qui l'environne. C'est ce que les joueur·euse·s d'*invisible* doivent être capables de faire : modifier légèrement le jeu donné au départ, pour répondre au contexte et rester sur la brèche.

Quant à Yan, comme je le disais au début, il est tout sauf invisible. Pourtant, sa capacité de passer d'un état à un autre (d'enfantin à sévère, d'adorable à belliqueux, de *chill* à exigeant, d'ami à collègue), lui octroie certainement des qualités de furtif. Tout comme son adresse à rester, sans cesse, en léger décalage.

se ferme et rester immobiles. Des conversations écolos ou marxistes peuvent être menées entre les joueur·euse·s lorsque les client·e·s sortent. »

27 Alain Damasio, *Les Furtifs*, Clamart : La Volte, 2019, p. 594.

28 *Idem.*, p. 396.

29 Voir à ce propos la contribution de Christophe Kihm dans cet ouvrage, pp. 243-247, sur l'exercice de la *responsabilité* (comme exercice de la réponse en actes) dans le travail de Yan Duyvendak.

**Annexes
Anhang
Appendice
Appendix**

Mainstream, 2007
Association pour la danse contemporaine, Genève (CH), 2007



Co-auteur·trice·s des productions de la Cie Yan Duyvendak
Koautor*innen der Produktionen der Cie Yan Duyvendak
Coautrici e coautori delle produzioni della Cie Yan Duyvendak
Co-authors of the Cie Yan Duyvendak productions

Side Effects, 2005

Nicole Borgeat

Mainstream, 2007

Alexandra Bachzetsis

Made in Paradise, 2008

Nicole Borgeat, Omar Ghayatt

SOS (Save Our Souls), 2010

Nicole Borgeat

Please, Continue (Hamlet), 2011

Roger Bernat

7 Minutes of Terror, 2013

Nicole Borgeat

Still in Paradise, 2016

Omar Ghayatt

ACTIONS, 2016

Nicolas Cilins, Nataly Sugnaux Hernandez

SOLUTIONS, 2018

Martin Schick

invisible, 2019

Delphine Abrecht, Claire Astier, Milena Bakmaz, Kiran Bhandari, Jovana Braletic, Rea Burman, Milena Damnjanovič, Rémi Dufay, Ariedon Gomes, Monica Hofman, Pitambari Josalkar, Katarina Jovanovič, Damjan Jovičin, Merel Kotterer, Sanja Latinovič, Wency Mendes, Grana Valencia Methalaka, Marco Nektan, Phoebe Marisa Pereira, Claire Perret, Keith Peter, Jean-Daniel Piguët, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Charlotte Terrapon, Olga Uzikaeva, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan.

Documentation
Dokumentation
Documentazione
Documentation

Une vue d'ensemble de la production artistique de Yan Duyvendak et de sa compagnie, ainsi qu'une documentation détaillée (incluant des textes, des images et des vidéos) sont disponibles sur le site Internet de la Cie Yan Duyvendak, constamment actualisé :

Eine Übersicht der künstlerischen Tätigkeit von Yan Duyvendak und seinen Mitstreiter*innen sowie eine ausführliche Dokumentation (in Text, Bild und Video) ist auf der laufend aktualisierten Website der Cie Yan Duyvendak abrufbar:

Una panoramica della produzione artistica di Yan Duyvendak e della sua compagnia come pure un'ampia documentazione (in testi, immagini e video) è disponibile sul sito internet costantemente aggiornato della Cie Yan Duyvendak:

An overview of Yan Duyvendak's artistic production as well as a detailed documentation (featuring texts, images and videos) can be accessed on the constantly updated website of the Cie Yan Duyvendak:

<https://duyvendak.com/>

**Auteur·trice·s
Autor*innen
Autrici e autori
Authors**

Delphine Abrecht

Delphine Abrecht est chercheuse et dramaturge. Elle collabore sur différentes créations théâtrales (récemment avec Alain Borek, Rémi Dufay, Yan Duyvendak ou Aurélien Patouillard) et mène actuellement des projets de recherche à La Manufacture – Haute école des arts de la scène de Lausanne (*Action*, 2017–2018, *Spectator ludens*, 2019). De 2012 à 2017, elle a travaillé en tant qu'assistante diplômée à l'Université de Lausanne, où elle a entamé un travail de thèse sous la direction de Danielle Chaperon sur le thème du rapport aux spectateur·trice·s du théâtre contemporain. Elle est membre du comité directeur de la Société suisse du théâtre depuis 2013.

Claire Bishop

Claire Bishop is a critic and professor in the PhD Program in Art History at the Graduate Center, City University of New York. Her books include *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), and *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013). She is a Contributing Editor of *Artforum*, and her essays and books have been translated into eighteen languages. She is currently working on a collection of essays about changing patterns of attention in contemporary art and performance, and a short book about Merce Cunningham's *Events*.

Danielle Chaperon

Professeure à la faculté des Lettres de l'Université de Lausanne (UNIL), Danielle Chaperon a contribué à la création du programme romand de niveau Master en Dramaturgie et histoire du théâtre (Universités de Fribourg, Genève, Lausanne et Neuchâtel). Intervenant régulièrement dans la formation des metteur·euse·s en scène à La Manufacture – Haute école des arts de la scène de Lausanne, elle dirige également le Centre d'études théâtrales (CET) de l'UNIL et le Certificat de formation continue (CAS) en Dramaturgie et performance du texte (UNIL et La Manufacture). Elle est en outre membre de la Commission des arts de la scène de la Ville de Lausanne et du Jury des Prix suisses de théâtre.

Eric Demey

Collaborateur régulier de la revue *Mouvement*, du mensuel culturel *La Terrasse* et du site de spectacle vivant *Sceneweb.fr*, Eric Demey est également professeur en Arts du spectacle à l'Université de Nanterre, ainsi qu'en Médiation culturelle à l'Université Paris-Est (UPEC) et à l'École internationale des métiers de la culture et du marché de l'art (IESA) à Paris. Diplômé de l'École Supérieure de Commerce de Paris, agrégé de Lettres Modernes, il aime articuler les questions artistiques avec les problématiques sociales. Il est ainsi intervenu en tant que journaliste dans le projet *ACTIONS*, créé en 2016 et cosigné par Nicolas Cilins, Nataly Sugnaux Hernandez et Yan Duyvendak.

Aline Gohard-Radenkovic

Professeure émérite à l'Université de Fribourg, Aline Gohard-Radenkovic a une formation en socio-anthropologie. Ses recherches portent sur les dimensions sociales et (inter)culturelles de la communication en milieu étranger, sur les représentations et discours des acteurs sociaux dans des contextes de contacts vs de conflits. Elle compte des publications sur les politiques linguistiques, migratoires, les stratégies socio-langagières et identitaires des individus et groupes en situation de mobilité professionnelle, migratoire ou académique. Elle est directrice de la collection *Transversales*, plurilingue et pluridisciplinaire, chez Peter Lang depuis 1999.

Paola Gilardi

Paola Gilardi è copresidente della Società Svizzera di Studi Teatrali dal 2018 e responsabile della collana *MIMOS – Annuari svizzeri del teatro*. È giornalista, pubblicista e corrispondente freelance da Berlino per la Radiotelevisione svizzera RSI. Dopo la laurea in Germanistica, Scandinavistica e Italianistica a Basilea ha insegnato per diversi anni presso le Università di San Gallo e Friburgo. Collabora a vari progetti editoriali in ambito teatrale. Dal 2004 al 2008 ha fatto parte della giuria dell'Anello Hans Reinhart e dal 2017 è membro del consiglio di fondazione dell'Archivio svizzero delle arti della scena (SAPA).

Christophe Kihm

Christophe Kihm est professeur à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD-Genève), critique et commissaire d'exposition indépendant. Ses recherches récentes et en cours s'appliquent à différents domaines : dans les arts (pratiques artistiques de l'archive ; pédagogie dans les enseignements artistiques), autour de l'action (distraction ; observation et description du comportement) et sur l'habitabilité (habiter l'espace extraterrestre).

Andreas Klaeui

Andreas Klaeui ist Theaterkritiker und Kulturredaktor beim Schweizer Radio SRF 2 Kultur. Bis 2008 war er verantwortlicher Redaktor von *du – Die Zeitschrift der Kultur*. Seither verfasst er Kritiken und Reportagen für verschiedene Medien und Fachpublikationen wie *nachtkritik.de* und *Theater heute*. Seine Spezialgebiete sind Theater und klassische Musik, aber auch die Vermittlung von kulturellen Ereignissen und ihren Hintergründen aus dem französischen Sprachgebiet. Seit 2017 ist Andreas Klaeui in der Auswahljury des Berliner Theatertreffens zuständig für die Schweiz. Er ist zudem Stiftungsrat der Schweizerischen Goethe-Stiftung für Kunst und Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.

Claudia Rosiny

Claudia Rosiny ist seit 2012 Verantwortliche für Tanz und Theater im Bundesamt für Kultur. Daneben unterrichtet sie an Hochschulen und publiziert (u.a.: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, 2013). Sie studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln und Amsterdam und promovierte an der Universität Bern mit einer Arbeit über Videotanz. Von 1991 bis 2007 leitete sie die Berner Tanztage und baute von 1998 bis 2007 ein Forum für Medien und Gestaltung im Kornhaus Bern auf. Nach einem Stipendienaufenthalt 2008–2009 in New York City war sie von 2009 bis 2012 Beraterin und Projektleiterin im Schweizer Tanzarchiv. Sie wirkte zudem in der Jury des Hans-Reinhart-Rings mit (2001–2006).

Carena Schlewitt

Carena Schlewitt ist seit 2018 Intendantin von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden. Sie war von 2008 bis 2018 Direktorin der Kaserne Basel und Künstlerische Leiterin des internationalen Theaterfestivals Basel. Sie wirkte als Dramaturgin und Kuratorin an verschiedenen freien Produktionshäusern und bei internationalen Festivals. Sie war Mitglied der Fachkommission der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und ist mit Boris Nikitin und Tobias Brenk Mitherausgeberin des Materialbands zum Zeitgenössischen Dokumentarischen Theater *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit* (2014) und mit Dagmar Walser und Tobias Brenk von *Echoraum Kaserne Basel – Chronik eines Jahrzehnts* (2018).

David Zerbib

David Zerbib est Maître d'enseignement en Philosophie de l'art à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD-Genève). Ses recherches dans le domaine de l'Esthétique portent en particulier sur la question de la performance et de la performativité, ainsi que sur l'enjeu du « format » dans les arts contemporains. Il est par ailleurs critique d'art et collabore à différentes revues. Il a notamment coédité *Performance Studies in Motion, International perspectives and practices* (2014), et dirigé la publication de *In octavo. Des formats de l'art* (2015).

**Traducteur·trice·s et correcteur·trice·s
Übersetzer*innen und Korrektor*innen
Traduttrici e traduttori, correttrici e correttori
Translators and proofreaders**

**Übersetzungen ins Deutsche,
Lektorat und Korrektorat**

Lydia Dimitrow (*Une vie à deux*)
Andreas Härter, Andreas Klæui
(Zusammenfassungen aus dem
Französischen, Lektorat und Korrektorat)
Christoph Roeber (Beitrag von David
Zerbib, Gespräch von Claire Bishop
mit Yan Duyvendak)

English Translations and Proofreading

Karen Oettli-Geddes, Mary Carozza
(Introduction, abstracts from German,
proofreading)
Simon Pare (David Zerbib's article,
abstracts from French)
Roy Sellars (*Une vie à deux*)

Traductions en français et relecture

Delphine Abrecht, Anne Fournier (relecture)
Ariane Gigon (Introduction, conversation de
Claire Bishop avec Yan Duyvendak, résumés
de l'allemand)

Traduzioni in italiano e revisione

Francesca Ferrando (Conversazione di
Claire Bishop e Yan Duyvendak)
Valentina Fusi (contributo di David Zerbib)
Paola Gilardi (Introduzione, *Une vie à deux*,
riassunti dal francese e dal tedesco, revisione)

**Übersetzungen des Vorworts von
Claudia Rosiny, Verantwortliche Tanz
und Theater des Bundesamts für Kultur,
und der Laudatio der Jury**
Sprachendienst des Bundesamts für Kultur

Crédit des photos
Bildnachweise
Crediti fotografici
Photo Credits

Imanol Atorrasagasti

Genève (CH)

p. 10

Ana Brankovic

Basel (CH)

www.itsanabranko.cargo.site

p. 170

Giulia Di Vitantonio

Milano (IT)

p. 228

Cie Yan Duyvendak

Genève (CH)

<https://duyvendak.com/>

p. 249

Steeve Iuncker

Genève (CH)

www.iuncker.ch

p. 241

Laurent Kobi

Vevey (CH)

www.laurentkobi.com

p. 44

Eleni Kougionis

Basel (CH)

www.elenikougionis.com

p. 152

Simon Letellier

Bordeaux (FR)

p. 45

Daniel Lochmann

Zürich (CH)

p. 29

Christian Lutz

Châtelaine (CH)

www.christianlutz.org

p. 95

Isabelle Meister

Genève (CH)

www.isabellemeister.ch

p. 189, 201, 263

Agnès Mellon

Marseille (FR)

www.agnesmellonphoto.com

p. 121-122, 203

Sébastien Monachon

Lausanne (CH)

www.photobsc8.ch

p. 151

Greg Noo-Wak

Lodz (PL)

www.gregnoowak.pl

p. 216

Katrin Simonett

Zürich (CH)

p. 85

Nicolas Spuhler

Avully (CH)

p. 65, 188

**Mak@Moon 9 image and courtesy of
Tai Kwun Centre for Heritage and Arts**

Hong Kong (HK)

www.taikwun.hk

p. 217

© Museum of Contemporary Art

MCA Chicago, photo: Michael Courier

Chicago (USA)

www.mcachicago.org

p. 204

**Remerciements
Danksagung
Ringraziamenti
Acknowledgments**

Nous tenons à remercier tout d'abord Yan Duyvendak et Charlotte Terrapon, directrice de production et responsable de la communication de la compagnie Yan Duyvendak, pour leur aide généreuse. Un grand merci aussi à Claudia Rosiny, responsable danse et théâtre auprès de l'Office fédéral de la culture, pour la préface et le soutien, et aussi à Bianca Matzek des Éditions Peter Lang pour la précieuse collaboration. Nous sommes aussi très reconnaissant·e·s aux auteur·trice·s, ainsi qu'à Claire Bishop de la City University of New York pour son entretien avec Yan Duyvendak et à Jana La Brasca pour la transcription. Nous aimerions également remercier vivement Valentina Picariello du centre culturel ZONA K de Milan pour l'interview, ainsi que les traducteur·trice·s et correcteur·trice·s, le Büro 146 pour la mise en page, tout comme les photographes, le Palais de la Porte Dorée, musée national de l'histoire de l'immigration de Paris, le Museum of Contemporary Art MCA de Chicago et le Centre du patrimoine culturel et des arts Tai Kwun de Hong Kong pour les droits de publication des images.

An dieser Stelle möchten wir uns in erster Linie bei Yan Duyvendak und der Produktions- und Kommunikationsleiterin der Cie Yan Duyvendak, Charlotte Terrapon, für die grosszügige Hilfsbereitschaft herzlich bedanken. Dank gebührt auch Claudia Rosiny, Verantwortliche Tanz und Theater beim Bundesamt für Kultur, für das Vorwort und die wertvolle Unterstützung sowie Bianca Matzek vom Verlag Peter Lang für die hervorragende Zusammenarbeit. Sehr verbunden sind wir allen Autor*innen sowie Claire Bishop von der City University of New York für das Gespräch mit Yan Duyvendak und Jana La Brasca für die Verschriftlichung. Grosser Dank gilt auch Valentina Picariello vom Mailänder Kulturzentrum ZONA K für das Interview und natürlich allen Übersetzer*innen und Korrektor*innen, dem Büro 146 für die grafische Gestaltung sowie den Fotograf*innen, dem Palais de la Porte Dorée, Musée national de l'histoire de l'immigration in Paris, dem Museum of Contemporary Art MCA in Chicago und dem Zentrum für Kulturerbe und Kunst Tai Kwun in Hong Kong für die Publikationsrechte der Abbildungen.

**Le Grand Prix suisse du théâtre et l'Anneau Hans Reinhart
Der Schweizer Grand Prix Theater und der Hans-Reinhart-Ring
Il Gran Premio svizzero di teatro e l'Anello Hans Reinhart
The Swiss Grand Award for Theatre and the Hans Reinhart Ring**

Depuis 1957, la Société suisse du théâtre décerne chaque année l'Anneau Hans Reinhart. L'Anneau devient très vite la plus importante distinction de la vie théâtrale suisse. Des personnalités de renom international de différents domaines des arts de la scène et de toutes les régions linguistiques de la Suisse ont été décorées. En 2014, l'Anneau Hans Reinhart est associé au nouveau Grand Prix suisse du théâtre attribué par la Confédération. Avec le Grand Prix suisse du théâtre / Anneau Hans Reinhart c'est donc une tradition qui se poursuit.

Von 1957 bis 2013 verlieh die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur den Hans-Reinhart-Ring, der sich rasch zur bedeutendsten Auszeichnung im Theaterleben der Schweiz entwickelte. Zu den Preisträger*innen gehören international renommierte Persönlichkeiten aus verschiedenen Bereichen der darstellenden Künste und aus allen vier Sprachregionen der Schweiz. Im Jahr 2014 wurde der Hans-Reinhart-Ring mit dem neu geschaffenen Schweizer Grand Prix Theater des Bundes zusammengelegt. Der Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring führt damit die grosse Tradition des Hans-Reinhart-Rings weiter.

Dal 1957 al 2013 la Società Svizzera di Studi Teatrali ha conferito l'Anello Hans Reinhart che in breve tempo si è imposto come il riconoscimento più prestigioso nel panorama teatrale elvetico. Fra i premiati figurano personalità di spicco a livello internazionale dei diversi ambiti delle arti sceniche e di tutte le quattro regioni linguistiche della Svizzera. Nel 2014 la SSST ha stipulato un accordo con l'Ufficio federale della cultura, dando continuità alla lunga tradizione dell'Anello con l'istituzione del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart.

From 1957 to 2013 the Swiss Association for Theatre Studies awarded the Hans Reinhart Ring which, in a short period of time, has been recognized as the most important distinction in the Swiss theatre life. The laureates include internationally renowned personalities from the various fields of the performing arts and from all four linguistic regions of Switzerland. In 2014, the SATS concluded an agreement with the Federal Office of Culture, renewing the tradition of the Ring by connecting it to the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring.

**Lauréat·e·s du Grand Prix suisse du théâtre / Anneau Hans Reinhart
Träger*innen des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Rings
Artiste/i insignite/i del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart
Recipients of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring**

- 2019 Yan Duyvendak, artiste d'art visuel et performeur
- 2018 Theater Sgaramusch, freie Gruppe im Bereich Kinder- und Jugendtheater
- 2017 Ursina Lardi, Schauspielerin

- 2016 Theater HORA. Ensemble von geistig behinderten Schauspieler*innen
- 2015 Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), Regisseur
- 2014 Omar Porras, directeur de théâtre, metteur en scène, acteur

Lauréat·e·s de l'Anneau Hans Reinhart
Träger*innen des Hans-Reinhart-Rings
Personalità insignite dell'Anello Hans Reinhart
Recipients of the Hans Reinhart Ring

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1957 | Margrit Winter, Schauspielerin | 1994 | Ketty Fusco, attrice, regista |
| 1958 | Leopold Biberti, Schauspieler,
Regisseur | 1995 | Rolf Derrer, Licht-Designer |
| 1959 | Traute Carlsen, Schauspielerin | 1996 | Mathias Gnädinger, Schauspieler |
| 1960 | Käthe Gold, Schauspielerin | 1997 | Luc Bondy, Regisseur |
| 1961 | Marguerite Cavadaski, comédienne | 1998 | Werner Hutterli, Bühnenbildner |
| 1962 | Heinrich Gretler, Schauspieler | 1999 | Ruth Oswald, Schauspielerin,
Theaterleiterin |
| 1963 | Ernst Ginsberg, Schauspieler,
Regisseur | 1999 | Gerd Imbsweiler, Schauspieler,
Theaterleiter |
| 1964 | Michel Simon, comédien | 2000 | Werner Strub, créateur de masques |
| 1965 | Maria Becker, Schauspielerin | 2001 | Peter Schweiger, Schauspieler,
Regisseur, Theaterleiter |
| 1966 | Max Knapp, Schauspieler | 2002 | Anna Huber, Tänzerin, Choreographin |
| 1967 | Lisa Della Casa, Sängerin | 2003 | Veronique Mermoud, comédienne |
| 1968 | Charles Apothéloz, animateur,
metteur en scène, directeur de théâtre | 2003 | Gisèle Sallin, metteuse en scène |
| 1969 | Leopold Lindtberg, Regisseur | 2004 | Brigitta Luisa Merki, Flamenco-
Tänzerin, Choreographin |
| 1970 | Ellen Widmann, Schauspielerin | 2005 | Dominique Catton, comédien,
metteur en scène, directeur |
| 1971 | Rolf Liebermann, Komponist,
Theaterleiter | 2006 | Roger Jendly, comédien |
| 1972 | Carlo Castelli, regista | 2007 | Giovanni Netzer, reschissur ed
intendant |
| 1973 | Inge Borkh, Sängerin | 2008 | Nadja Sieger, Bühnenkünstlerin |
| 1974 | Annemarie Düringer, Schauspielerin | 2008 | Urs Wehrli, Bühnenkünstler |
| 1975 | Charles Joris, animateur, metteur en
scène, directeur de théâtre | 2008 | Tom Ryser, Regisseur und Schauspieler |
| 1976 | Dimitri, Clown | 2009 | Jean-Marc Stehlé, scénographe et
comédien |
| 1977 | Max Röthlisberger, Bühnenbildner | 2010 | Volker Hesse, Regisseur und
Theaterleiter |
| 1978 | Edith Mathis, Sängerin | 2011 | Christoph Marthaler, Regisseur |
| 1979 | Peter Brogle, Schauspieler | 2012 | Daniele Finzi Pasca, attore, regista e
clown |
| 1980 | Philippe Mentha, metteur en scène,
directeur de théâtre | 2013 | Yvette Théraulaz, comédienne,
chanteuse |
| 1981 | Ruodi Barth, Bühnenbildner | | |
| 1982 | Heinz Spoerli, Choreograph | | |
| 1983 | Reinhart Spörri, Regisseur,
Theaterleiter | | |
| 1984 | Ruedi Walter, Schauspieler | | |
| 1985 | Benno Besson, Regisseur | | |
| 1986 | Annemarie Blanc, Schauspielerin | | |
| 1987 | Werner Düggelin, Regisseur,
Theaterleiter | | |
| 1988 | Emil Steinberger, Kabarettist | | |
| 1989 | François Rochaix, metteur en scène | | |
| 1990 | Gardi Hutter, Clownin | | |
| 1991 | Bruno Ganz, Schauspieler | | |
| 1992 | nicht vergeben / pas décerné | | |
| 1993 | Paul Roland, Schauspieler, Direktor
Schauspielschule Bern | | |