

En marche ensemble : la démocratie en mouvement ? To Walk Together: Democracy in Movement?

Didier Morelli

Numéro 92, hiver 2018

Démocratie
Democracy

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87249ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Morelli, D. (2018). En marche ensemble : la démocratie en mouvement ? / To Walk Together: Democracy in Movement? *esse arts + opinions*, (92), 52–59.

Didier Morelli



**en marche
ensemble.**

la démocratie en mouvement ?

« Chaque corps est unique et fait des choix distincts, quoique toujours liés à une socialité plus large dont les traits se révèlent par le truchement et au gré de toutes les actions individuelles¹. »

***Divisor* aborde le désir contemporain de repenser d'un point de vue critique notre rapport aux espaces urbains et les relations que ceux-ci rendent possibles.**

Lygia Pape

Divisor (Divider), 1968, performance, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1990.

Photo : Paula Pape, © Projeto Lygia Pape

La rétrospective de 2017 de l'artiste brésilienne Lygia Pape (1927-2004) au Met Breuer, à New York, s'ouvre sur une photographie de format mural montrant une performance célèbre de Pape intitulée *Divisor* (1968). L'image expose les qualités visuelles frappantes de l'œuvre originale, dans laquelle des dizaines de personnes, liées entre elles par un grand drap blanc, déambulent dans les rues de Rio de Janeiro. En constituant un corps collectif à partir des corps des performeurs, Pape réunit des conditions dans lesquelles ceux-ci peuvent agir comme un corps social unifié. Le drap, qui sépare leur tête de leur corps en dessous, rappelle la surveillance imposée à l'époque par la dictature militaire brésilienne. Dans le même esprit qu'une portion importante du travail réalisé par Pape durant cette période, *Divisor*, appréhendée comme sculpture sociale, ne peut être activée que par la participation du groupe. Reprise en mars 2017 dans le cadre de l'exposition du Met Breuer, l'œuvre trouve un écho dans le climat sociopolitique et esthétique d'aujourd'hui. Elle aborde le désir contemporain de repenser d'un point de vue critique notre rapport aux espaces urbains et les relations que ceux-ci rendent possibles. En rassemblant – assez littéralement – de multiples corps dans une marche processuelle, la performance offre ce que Randy Martin, théoricien du mouvement, décrit comme la « kinesthésie de la protestation » : elle « incarne ce qu'elle cherche à accomplir, faisant taire l'impossible pour qu'une alternative en vienne à être vivable² ».

Comment la biopolitique performative de *Divisor* – qui, en 1968, unit des individus de différents milieux socioéconomiques – se transpose-t-elle dans un contexte contemporain ? Dans les années 1960 et 1970, la performance comme art représente les idéaux démocratiques libéraux. La dématérialisation de l'objet d'art qu'elle propose et sa contestation des conventions régissant les formes traditionnelles en arts visuels sont en phase avec le progrès du féminisme, la montée de l'activisme antiguerre et l'attention accrue portée aux cloisons isolant le personnel du politique. Des années 1960 aux années 1980, pendant le régime militaire qui domine le Brésil, la performance – par Martha Araújo, Antonio Manuel et Leticia Parente – fait son apparition comme moyen éphémère, mais combien puissant, d'exprimer la dissidence politique tout en échappant à la censure de l'État. À la lumière de cela, et en prenant en compte le principe discutable voulant que la performance constitue véritablement une

discipline d'avant-garde, la reperformance de *Divisor* continue-t-elle de produire ce que Pape décrit comme un « espace magnétisé », à savoir une force (ou une situation) qui attire, l'espace d'un moment, des individus dans une socialité plus vaste, avant de se dissoudre ?

La documentation disponible sur la performance originale révèle le potentiel de celle-ci en tant qu'expression d'un mouvement collectif et social. Les images montrent un tissu blanc d'approximativement 30 mètres carrés tendu de part en part d'une rue de Rio de Janeiro, des têtes d'enfants et d'adultes souriants sortant par les ouvertures taillées dans le textile. Cette grande toile devient une membrane vivante, animée par les corps en mouvement. Les performeurs manœuvrent pour parcourir la ville en ne faisant qu'un malgré les contraintes, pliant et tendant la toile dans leur déplacement, à l'image de leurs rapports les uns aux autres. *Divisor* transforme puissamment l'espace en pointant vers une politique collective qui, pour les performeurs, est inaccessible pendant les répressions de la dictature militaire. André Lepecki, théoricien de la danse, avance que la figure du danseur dans la société contemporaine est celle d'un acteur politique capable d'atteindre des états de *liberté* : « La chorégraphie, en tant que disposition des mouvements et des corps planifiée, non policée et fondée sur le dissensus, devient la condition permettant au politique d'émerger³. » Rappelant l'engagement continu qu'exige l'élan vers la liberté exprimé dans l'adjectif « politique », Lepecki propose une façon de penser *Divisor*, dans son mouvement collectif chorégraphié, en tant qu'expérience corporelle ayant pour objectif de redéfinir les espaces publics. Le dispositif de Pape fournit un cadre dans lequel remettre en question la normalité des espaces urbains du quotidien, qui devient surdéterminée (et

1 — Susan Leigh Foster, « Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity », *SubStance*, vol. 31, nos 2 et 3, 2002, p. 141-142. [Trad. libre]

2 — Randy Martin, « Toward a Kinesthetics of Protest », *Social Identities*, vol. 12, n° 6 (novembre 2006), p. 791. [Trad. libre]

3 — André Lepecki, « Choreopolitics: or, the Task of the Dancer », *TDR: The Drama Review*, vol. 57, n° 4 (hiver 2013), p. 22. [Trad. libre]

prédéterminée) par les « sociétés de contrôle⁴ », tout en proposant une plateforme où les principes d'identité collective et de socialité peuvent se manifester. Dans *Divisor*, l'égalité sociale n'est pas seulement une métaphore, mais aussi une force activée kinesthésiquement par les corps des performeurs, qui dépendent les uns des autres pour négocier une trajectoire concertée dans la ville.

En 2013, à Hong Kong, le centre d'art à but non lucratif Para Site entreprend de recréer l'expérience incarnée de *Divisor* en mettant la reperformance de l'œuvre au programme d'une exposition. Stephanie Bailey, critique, décrit l'évènement avec admiration : « La réalisation de *Divisor*, performance réalisée par Lygia Pape en 1968, dans les rues de Hong Kong était un fantasme que je ne savais pas que j'avais, et y assister était sans contredit un rêve⁵. » La surprise qui la frappe alors que la performance se déroule sous ses yeux à Hong Kong laisse entendre que l'impact expérientiel de l'œuvre se reproduit : Bailey a beau connaître l'œuvre d'un point de vue documentaire, l'expérience réelle, dans les rues, la marque. Cela tient en partie à la pertinence de la pièce – car Hong Kong, en 2013, se remet encore de l'épidémie du syndrome respiratoire aigu sévère ou SRAS. Transposée dans ce contexte, *Divisor* vient symboliser les effets contemporains du colonialisme, de la ségrégation, de la stérilisation et des ramifications politiques des catastrophes, des maladies contagieuses et de la peur. L'œuvre, en tant que manifestation portant en elle son élan initial, est redéfinie par sa reperformance; elle montre que

**Dans *Divisor*,
l'égalité sociale
n'est pas seulement
une métaphore,
mais aussi une
force activée
kinesthésiquement
par les corps des
performeurs, qui
dépendent les uns
des autres pour
négocier une tra-
jectoire concertée
dans la ville.**

des pratiques incarnées évoquant le passé parviennent à traverser les frontières stylistiques, géographiques et historiques. À Hong Kong, la réexécution reste ancrée dans les prémisses initiales, la reperformance agissant comme un instrument de démocratisation. Le savoir expérientiel que *Divisor* représente et rend accessible permet de réfléchir tant au passé sociopolitique de l'œuvre qu'à sa pertinence actuelle.

Si l'on définit sommairement *Divisor* en tant que performance dans laquelle la résultante dépend de ce que font les participants sans que la moindre force extérieure dirige le mouvement dans son ensemble – très semblablement aux rouages d'une démocratie *idéale* –, alors la souplesse de ce mouvement, l'agentivité offerte aux participants, qui peuvent se déplacer *librement*, devient un des principes fondamentaux de l'œuvre. L'énoncé commissarial de la reperformance de 2013 signée par Para Site cherche à mettre de l'avant certains traits sociaux : « L'épreuve de l'individualité et de la collectivité que *Divisor* fait vivre nous rappelait les barrières que nous, les êtres humains, érigeons entre nous. En temps d'épidémie – physiologique ou culturelle (pestes sociales) – chacun se met en état d'arrêt dans son propre corps. Les échanges, les contacts, le simple fait d'être avec les autres, pourraient provoquer la contamination. [...] Hong Kong est une mégapole qui avait besoin d'une Lygia Pape déambulant au cœur de son centre-ville. *Divisor* a permis de fusionner temporairement les multiples couches et les diverses faces de la société de cette ville⁶. »

Comme en 1968, quand Pape invite les enfants des favélas à se mêler à des représentants de la classe moyenne, *Divisor* permet, à Hong Kong, une expérience de cohésion et de proximité physique au sein de ce qui était devenu une population socialement fragmentée.

Mais la reperformance, de plus en plus en vogue, n'est pas sans provoquer la négociation discutable des expériences collectives, surtout quand les œuvres concernées se rapportent aux avant-gardes des années 1960 et 1970. Les circonstances ont changé. Pour reprendre les propos de Richard Schechner, « les publics ne sont plus les mêmes, [et] le souvenir prive la reperformance de l'impact de la nouveauté⁷ », sans parler de la culture commerciale homogénéisée, qui transforme le cadre dans lequel les œuvres sont actualisées. Sur son site web, à la suite de l'annonce de *Divisor*, Para Site publie une mise en garde dans laquelle il déclare que le contenu de la programmation ne reflète pas le point de vue du gouvernement de la Région administrative spéciale de Hong Kong⁸. La préoccupation du centre d'art, qui veille à dissocier l'œuvre du gouvernement, est directement liée au soutien financier qui lui est accordé par le Conseil de développement des arts de Hong Kong, organisme responsable du développement général des arts et point d'accès pour les organisations qui cherchent du financement public pour des projets artistiques. Cette mise en garde traduit un glissement par rapport à la visée initiale de l'œuvre. Or, on ne peut détacher *Divisor* de l'opposition de Pape à la dictature militaire

Lygia Pape

Divisor, 1968, performance, Para Site, Hong Kong, 2013.

Photo : permission de | courtesy of Para Site, Hong Kong



brésilienne et de sa participation aux manifestations qui ont soulevé Rio de Janeiro, y compris la Marche des cent-mille le 26 juin 1968. Bien que la version de *Divisor* proposée par Para Site ait un sous-texte politique, la distance établie entre l'œuvre et les subventionnaires dénote la difficulté de conserver une posture critique vis-à-vis des détenteurs du pouvoir dans la sphère culturelle. Un an plus tard, pendant la révolution des parapluies, l'attention mondiale se braque sur Hong Kong, où les manifestations menées par les étudiants illustrent l'efficacité d'une mobilisation politique fondée sur l'interrelation des corps dans les espaces publics grâce à l'utilisation créative d'un objet : le parapluie. Son utilisation massive dans une manifestation, bien qu'il ne s'agisse pas d'un fait artistique en soi, rejoint l'œuvre de Pape, dans laquelle l'artiste commet subversivement des gestes de dissidence qui manifestent, sous le régime dictatorial, une conscience sociale. Le drap blanc, remplacé par des amas de parapluies, devient ainsi un dispositif de dénonciation des excès du Comité permanent de l'Assemblée populaire nationale dans le système électoral de Hong Kong.

À New York, la décision du Met Breuer de collaborer avec le Business Improvement District (BID) de Madison Avenue pour l'édition de 2017 de *Divisor* altère également l'intention initiale de Pape. De telles organisations, omniprésentes à New York, s'efforcent de représenter la vie urbaine sous une forme « civilisée » dans un paysage économique postindustriel. En encourageant à la docilité dans les espaces publics, elles créent des « espaces subtilement entretenus » qui sont autant de « cadres récréatifs pour les consommateurs adultes qui ont intériorisé les normes de la bonne conduite et qui se surveillent les uns les autres pour s'assurer que tous se conforment aux règles »⁹. Le BID de Madison Avenue maintient les perturbations à un minimum tout en maximisant l'expérience des clients. Comme on peut le lire sur son site web :

« Madison Avenue mêle une élégance intemporelle à un esprit contemporain qui porte la signature de New York. Regorgeant de douceurs des quatre coins du monde, cette avenue au charme discret fait appel aux sens¹⁰. » Avec la participation d'un commanditaire de l'Upper East Side fier de conditionner une culture mondiale aseptisée, la volonté originale de Pape de transformer l'activation de l'espace en métaphore politique est mise en péril. Bien que *Divisor* continue de déstabiliser le quotidien, la supervision du BID de Madison Avenue prédétermine l'issue de l'œuvre. Cela est d'autant plus manifeste que le Met Breuer insiste pour que la performance suive un trajet préétabli et qu'elle ait lieu une seule fois¹¹. Le plein potentiel social de la performance telle que la formule l'artiste à l'origine devient un exercice esthétique et expérientiel dénué de ses motivations politiques de départ.

Bien qu'il faille rester critique devant la tendance de certains à qualifier trop vite la reperformance de simple « mode », force est de reconnaître la difficulté de remettre en scène l'« avant-garde » dans les contextes culturels, sociaux et politiques d'aujourd'hui, avec toute leur complexité. Alors que, dans ses premières occurrences, la performance endosse un éthos d'expérimentation et de spontanéité, dans la vague actuelle de réitération, elle se voit intégrée à d'imposants cadres culturels, où elle est souvent dépolitisée et figée par des contraintes institutionnelles ainsi que des visées et des volontés économiques. En affichant en murale à l'entrée de l'exposition une photo en noir et blanc de *Divisor* datant de 1968, le Met Breuer annonce un axe politique qu'il ne peut pas tenir ; peut-être est-ce pour cette raison qu'il laisse tomber toute mention du sous-texte quand il indique sur son site que « cette mise en scène de l'œuvre originale [revisite] la façon dont Pape s'approprie l'expérimentation, les processus, l'imprévisible, l'expérience et le désir de combler l'écart entre l'art et le spectateur¹² ».

Sans revisiter explicitement l'engagement politique de Pape, cette reperformance se prête au spectacle – la participation pour la participation. Tandis qu'elle poursuit son existence à travers le temps, *Divisor* se transforme selon le contexte qui l'accueille, mettant à l'épreuve l'intention critique fondamentale de Pape d'incarner une socialité plus vaste, de marcher ensemble.

Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre**

4 — Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 (1990).

5 — Stephanie Bailey, « Intertextual Healing: Lygia Pape's "Divisor" Restaged for the First Time in Asia », *Hyperallergic*, 21 mai 2013, <bit.ly/2zkgbBE>. [Trad. libre]

6 — Ibid., citation d'Inti Guerrero, cocommissaire. [Trad. libre]

7 — Richard Schechner, « The Conservative Avant-Garde », *New Literary History*, vol. 41, n° 4 (automne 2010), p. 910. [Trad. libre]

8 — Para Site, « Lygia Pape, *Divisor* », <www.para-site.org.hk/en/programmes/lygia-pape-divisor>.

9 — Sharon Zukin, *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*, New York et Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 143. [Trad. libre]

10 — Madison Avenue Business Improvement District, « Welcome to Madison Avenue », <https://madisonavenuebid.org/>. [Trad. libre]

11 — La page Eventbrite n'est plus en ligne.

12 — The Metropolitan Museum of Art, « Lygia Pape: A Multitude of Forms », 24 février 2017, <www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/lygia-pape>. [Trad. libre]

To Walk Together: Democracy in Movement?

Didier Morelli

“Each body is unique and makes distinctive choices, but always in relation to a larger sociability, the features of which are unfolding through and alongside all individual actions.”¹

The 2017 retrospective of Brazilian artist Lygia Pape (1927–2004) at the Met Breuer in New York City opens with a wall-size photograph documenting one of Pape’s iconic performances, *Divisor* (1968). The image transmits the visually striking qualities of the original action, in which dozens of people bound together with a large white sheet navigated the streets of Rio de Janeiro. Creating a collective body out of the individual performers, Pape produced conditions for them to act as a unified social body; the sheet dividing their heads from their bodies beneath evoked the surveillance by the Brazilian military dictatorship. In line with much of Pape’s work during this period, *Divisor*, as a social sculpture, was activated only with group participation. Reperformed on the occasion of the exhibition at the Met Breuer in March 2017, it still resonates in today’s socio-political and aesthetic climate. *Divisor* addresses a contemporary desire to critically rethink the ways in which we relate to and in urban spaces. Bringing together—quite literally—various bodies in a processual march, the performance offers what movement scholar Randy Martin describes as a “kinesthetics of protest”: it “embodies what it seeks to achieve, stilling the impossible so that an alternative might become liveable.”²

So how does *Divisor*’s performative biopolitics—which in 1968 bound together individuals from different socio-economic backgrounds—lend itself to a contemporary context? In the 1960s and 1970s, performance art became synonymous with liberal democratic ideals. Its dematerialization of the art object and the challenges that it posed to the conventions of traditional forms of visual art were aligned with the rise of feminism, anti-war activism, and attention to the separations between the personal and the political. During the time that the military regime ruled Brazil, from the 1960s to the 1980s, Brazilian performance art (by Martha Araújo, Antonio Manuel, and Leticia Parente) emerged as an ephemeral yet potent means to express political dissent while escaping state censorship. Keeping this context and the disputable tenet that performance art is a *truly* avant-garde genre in mind, does *Divisor*’s reperformance continue to produce what Pape referred to as “magnetized space”: a force (or situation) that attracts individuals for a certain moment into a larger sociability and then dissolves?

Documentation of the original performance reveals its potential as an expression of collective social movement. The images show a large white textile surface, approximately thirty square metres, spread across a street in Rio de Janeiro, with the heads of smiling children and adults emerging from various openings cut into the fabric. The large woven piece becomes a living membrane, activated by moving bodies. Negotiating a restricted yet unified walk through the city, the performers fold and crease the surface, reflecting their relationships with each other in movement. *Divisor* powerfully transforms space by gesturing toward a collective politics that was inaccessible to its participants during the repressive military dictatorship. As dance scholar André Lepecki suggests, the figure of the dancer in contemporary society might be understood as a political actor capable of attaining states of *freedom*: “Choreography as a planned, dissensual, and nonpoliced disposition of motions and bodies becomes the condition of possibility for the political to emerge.”³ Reminding us of the continuous commitment that the movement toward freedom in the adjectival “political” demands, Lepecki provides a way to think of *Divisor*, in its choreographed collective movement, as a bodily experience aimed at redefining public spaces.



Social equality is not only a metaphor in *Divisor*, but also a kinesthetically activated force in the bodies of participants, who become co-dependent in negotiating a shared trajectory of their city.

Lygia Pape

Divisor, 1968, performance, Para Site, Hong Kong, 2013.

Photo : permission de | courtesy of Para Site, Hong Kong

Pape's apparatus provides a framework for challenging the regularity of everyday city space as it becomes overdetermined (and predetermined) by "societies of control,"⁴ while also proposing a platform for principles of collective identity and sociability to manifest themselves. Social equality is not only a metaphor in *Divisor*, but also a kinesthetically activated force in the bodies of participants, who become co-dependent in negotiating a shared trajectory of their city.

In 2013, the Hong Kong non-profit space Para Site looked to re-create the embodied experience of *Divisor* by staging a reperformance of the work for an exhibition. Critic Stephanie Bailey described the event with awe: "The staging of Lygia Pape's 1968 performance *Divisor* on the streets of Hong Kong was a fantasy I never knew I had, but witnessing it was a dream nonetheless."⁵ Bailey's feeling of surprise at viewing the piece as it unfolded in Hong Kong suggests its continued experiential impact. Regardless of her previous knowledge of the work as document, the *live* experience of it on the streets struck her. This is partly attributable to the piece's relevance in Hong Kong in 2013, as the city was still recovering from the SARS epidemic. Channelled into another context, *Divisor* comes to symbolize the contemporary effects of colonialism, segregation, sterilization, and the politics of plagues, contagion, and fear. *Divisor*, as an event that carries forth its initial movement while being redefined in reperformance, demonstrates how embodied practices citing the past can cross over stylistic, geographic, and historical boundaries. In Hong Kong, its reinvention remains anchored in the initial premise, with reperformance acting as a democratizing tool—the experiential knowledge it embodies and makes accessible allows us to reflect on its socio-political past as well as its present relevance.

If we are to roughly define *Divisor* as a performance in which the outcomes are dependent on what its participants do, with no single force controlling its overall motion—much like the workings of an *ideal* democracy—then the flexibility of its movement, the agency provided to its participants to move *freely*, is one of its principal tenets. The curatorial statement for the piece's 2013 iteration at Para Site looked to highlight these social qualities:

The struggle for both the individuality and the collectivity one experiences in *Divisor* made us think of the boundaries we as humans construct amongst each other. During times of plague—physiological or cultural (social pests)—people become arrested in their own bodies. Contact, touch, being with others could result in contamination. [...] Hong Kong is a megalopolis that needed a Lygia Pape, strolling in the heart of its downtown. *Divisor* temporarily integrated the multi-layered and diverse society of this city.⁶

As it had in 1968, when Pape brought children from favelas into physical contact with middle-class individuals, *Divisor* produced in Hong Kong an opportunity for unity and physical proximity in what had become a socially fractured populace.

But contemporary reperformance, increasingly in vogue, is not without its questionable negotiations of collective experiences, especially as they relate to 1960s and 1970s avant-gardes. Not only, to quote Richard Schechner, have circumstances changed, as "audiences are different, [and] memory itself deprives the reperformance of its shock of the new,"⁷ but homogenized corporate culture has transformed the conditions under which these works are reproduced. On the Para Site website, a disclaimer following the announcement for the *Divisor* event stated that the content of the program did not reflect the views of the Government of Hong Kong Special Administrative Region (GovHK).⁸ The organization's concern for separating the piece from the GovHK is related to the financial support that it receives from the Hong Kong Arts Development Council, a statutory body tasked with broad-based development of the arts and a cultural gateway for institutions seeking public arts funding. The statement conveys a shift in the initial intent of the piece. But *Divisor* cannot be disassociated from Pape's opposition to Brazil's military dictatorship and her taking part in citywide protests, including the March of the One Hundred Thousand on June 26, 1968, in Rio de Janeiro. Although Para Site's version of *Divisor* bears political undertones, the distancing of the work from funders points to the difficulty of maintaining critical positions vis-à-vis cultural power brokers. One year later, as Hong Kong became the focus of the world with the Umbrella Revolution, student-led protests demonstrated the efficacy of political mobilization involving bodies interrelating in public spaces through the creative use of an object—in this case, an umbrella. The proliferation of umbrellas in protest, although not a performance art event per se, reverberates

1 — Susan Leigh Foster, "Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity," *SubStance* 31, no. 2–3 (2002): 141–142.

2 — Randy Martin, "Toward a Kinesthetics of Protest," *Social Identities* 12, no. 6 (November 2006): 791.

3 — André Lepecki, "Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer," *TDR: The Drama Review* 51, no. 4 (Winter 2013): 22.

4 — See Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* 59 (Winter 1992): 3–7.

5 — Stephanie Bailey, "Intertextual Healing: Lygia Pape's 'Divisor' Restaged for the First Time in Asia," *Hyperallergic* (May 21, 2013), <bit.ly/2zkgbBE>.

6 — Co-curator Inti Guerrero, quoted in *ibid.*

7 — Richard Schechner, "The Conservative Avant-Garde," *New Literary History* 57, no. 4 (Autumn 2010): 910.

8 — <http://www.para-site.org.hk/en/programmes/lygia-pape-divisor>.

with Pape's work, in which she subversively adopted socially conscious gestures of dissent under dictatorship. The white sheet, replaced by groupings of umbrellas, formed an apparatus to denounce the overreach of the Standing Committee for the National People's Congress in Hong Kong's electoral system.

In New York City the Met Breuer's decision to collaborate with the Madison Avenue Business Improvement District (BID) for the 2017 reperformance of *Divisor* also shifted Pape's initial impetus. Organizations such as the Madison Avenue BID, ubiquitous in New York City, take great care to represent urban life as "civilized" in a post-industrial economic landscape. Encouraging docility within public environments, they secure "discretely manicured spaces" as "playgrounds for adult consumers who have internalized norms of proper behavior and keep watch over others to make sure they conform to the rules."⁹ Madison Avenue BID holds disturbances to a minimum while maximizing the experience of their patrons. As they state on their website: "Madison Avenue exhibits timeless elegance with a contemporary flavor that is distinctively New York. This boulevard of understated charm is sure to entice your senses with indulgences from all corners of the globe."¹⁰ With sponsorship from an Upper East Side organization that prides itself on the tidy packaging of globalized culture, Pape's initial ambition to make the activation of space into a political metaphor is put in jeopardy. Although the work still unsettles the everyday, Madison Avenue BID's oversight predetermines its outcome. This is made all the more blatant by the Met Breuer's insistence on a preselected trajectory for the event and that it only be performed once.¹¹ The greater social potential within the performance first proposed by Pape becomes an aesthetic and experiential exercise, devoid of its original political impulses.

Although it is important to remain skeptical of those who are quick to categorize reperformance as gimmicky, we must recognize the difficulties in reactivating the "avant-garde" in today's complex cultural, social, and political contexts. Whereas performance art, in its first iterations, espoused an ethos of experimentation and spontaneity, the present wave of reperformances being presented in significant cultural venues are often de-politicized and fixed by institutional boundaries, economic ambitions, and optics. In displaying a wall-sized black-and-white photograph of Pape's 1968 *Divisor* at the entrance to its exhibition, the Met Breuer announced a politics that it could not reproduce—and perhaps this is why it dropped any mention of the reperformance's social undertones when announcing it on its website: "This staging of the seminal work, will revisit Pape's embrace of experimentation, process, contingency, experience, and desire to break down the space between the art and the viewer."¹² Without explicitly revisiting Pape's "politics," the re-enactment lends itself to spectacle—to the pursuit of participation for participation's sake. As *Divisor* continues to live, it shifts with every new context, tugging and pulling at Pape's initial critical desire to embody a larger sociality, to walk together. ●

⁹ — Sharon Zukin, *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 143.

¹⁰ — <http://madisonavenuebid.org/>.

¹¹ — Eventbrite page no longer available.

¹² — <http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/lygia-pape>.



Lygia Pape

Divisor, 1968, performance, Para Site, Hong Kong, 2013.

Photo : permission de | courtesy of Para Site, Hong Kong

