

Disrupting Authoritarian Performance Through Bodily Resistance

Perturber la performance autoritariste par la résistance corporelle

Heather Rigg

Numéro 96, printemps 2019

Conflits
Conflict

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90913ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rigg, H. (2019). Disrupting Authoritarian Performance Through Bodily Resistance / Perturber la performance autoritariste par la résistance corporelle. *esse arts + opinions*, (96), 16–23.

Disrupting Authoritarian Performance



Through Bodily Resistance

Heather Rigg

In her essay “Austerity, Precarity, Awkwardness” (2011), Lauren Berlant defines ‘authoritarian performance’ as the need for ruling bodies to ensure that the ordinary people they govern continue to believe in their stature as autonomous, sovereign, and unfailing. Berlant locates a recent root for this need in the 2008 financial crisis, which proved that “the state was in the same abject and contingent relation to private capital that ordinary people are.”¹

If “ordinary people” were to realize that their fraught relationship with capitalism is the same as the state’s, the truthiness of neoliberal infrastructures that keep the concept of capital—and authoritarian states—afloat would be exposed for dismantling. In this moment of exposure, authoritarian performance was therefore concerned with ensuring that citizens continue to comply with the notion that upholding capitalism will maintain stability and therefore law and order, and perhaps most importantly, the need for governing bodies.

Throughout the essay, Berlant unpacks what she sees as the precarious relationship that both citizens and states have with capital. Although opaque at times, especially through her use of terms such as ‘genres,’ and ‘events,’ Berlant’s ideas are most clearly revealed through her close reading of Liza Johnson’s short film *In The Air* (2009). The film climaxes with an awkward, campy dance routine performed by the inhabitants of a midwestern town. The dance functions as a mode of bodily resistance to the daily oppression of capitalism’s failings and what I perceive to be the state’s authoritarian performance. The collective gesture that Berlant points to in Johnson’s film is both pivotal and ambiguous; the powers that be are absent and therefore cannot be confronted directly. Rather, the dance is an act of bodily revelation and resistance in the face of an absent demand for meaningless labour.

This collective gesture is also at the heart of Annie MacDonell’s installation *Holding Still // Holding Together* (2016), a five-channel video

work that represents protesters engaged in the act of going limp as police officers and other figures of authority attempt to carry them away. Like Johnson, MacDonell looks at the relationship that ordinary people have with governing forces, and how both collective action and unusual physical movement can counter and disrupt the imposition of exploitative, authoritarian, and cruel policies through a bodily refusal to cooperate with the systems in place. By treating both authoritarian oppression and its resistance as performance, Berlant opens up the idea of a poetics of resistance that gives primacy to the body and its expression. Below, I elaborate on the idea of ‘collective gesture’ by looking at its implications and its particular expressions in MacDonell’s and Johnson’s works.

Let’s begin with *Holding Still // Holding Together*. Based on archival documentation of public protesters going limp in order to resist being carried away by police, MacDonell asked professionally trained dancers to study, restage, and perform the scenes. The videos are set in an empty room, where we see the dancers first study and then perform MacDonell’s collection of photographs. These photographs, which are included in the videos, form the foundation of this work and are part of a collection that the

Annie MacDonell

↖ *Holding Still // Holding Together*, performance, Nuit Blanche, Toronto, 2017. Performeurs (gauche à droite) | performers (left to right): Simon Portigal, Danah Rosales, Emily Law, Emma-Kate Guimond, Ofilio Sinbadinho.

Photo : Andrew Williamson, permission de l’artiste | courtesy of the artist

Annie MacDonell

↖ *Holding Still // Holding Together*, capture vidéo | video still, 2016.

Photo : permission de l’artiste | courtesy of the artist

1 — Lauren Berlant, “Austerity, Precarity, Awkwardness,” *Supervalent Thought*, November 2011. <https://supervalentthought.files.wordpress.com/2011/12/berlant-aaa-2011final.pdf>.



Liza Johnson

In the Air, captures vidéos |
video stills, 2009.

Photos : © Liza Johnson

Going limp is a method of passive resistance, the antithesis of violence. Yet it is a radical act, a bodily gesture that extends the collective action of protest through the need for other bodies to move the dead weight of a person.

artist began in 2014. Mostly from the West, the images depict anti-war protesters as well as people fighting for civil rights, racial equality, labour rights and, in the artist's words, against "the inequality generated by rampant networked capitalism."² In the videos, we see the dancers working through the different ways that a body can go limp when being held and removed by another body or bodies. The sheer physical burden of removing a limp body is immediately evident as they struggle to grasp, lift, and hold. Most often, more than one body is needed to remove a limp one. The dancers have to physically, intimately embrace, sometimes hugging or cradling a limp, lifeless body in order to move it. By visually overlapping different takes, distorting time and movements, MacDonell builds a visual cacophony that makes the dancers' gestures difficult to read and understand; a poetic nod to the tense, chaotic, sometimes aggressive, sometimes violent, and almost always stressful atmosphere of protests.

What does it mean to go limp during a protest? How can bodily stasis be disruptive or facilitate resistance? A protest is collective action. It is a publicly disruptive physical gathering, a claiming of space, to show disapproval of and objection to something, most often government policy. Going limp is a method of passive resistance, the antithesis of violence. Yet it is a radical act, a bodily gesture that extends the collective action of protest through the need for other bodies to move the dead weight of a person. Going limp requires both absurdity and intimacy: "absurdity" conveys ambivalence—enacting submission by making one's body incredibly vulnerable in order to oppose and refuse the myriad intertwined capitalist networks that ordinary people are oppressed and ruled by; "intimacy" because limpness requires touch, a physical embrace, which visually blurs the lines between force and care. As for the police officers, their role is to enact authoritarian performance by keeping protesters at bay—cordoning off spaces, removing people from those spaces, corralling them, dispersing them, abducting them. In this work, MacDonell points to authoritarian performance at its most literal—as state workers use their authority to physically remove those deemed a threat to state power. One of the strengths of going limp that the dancers (and photographs) reveal is that more than one police officer is needed to carry a limp body away. The gesture disrupts state time and resources by slowing down the process of removal. Non-labour causes extra labour. *Holding Still // Holding Together* unpacks the various ways in which authority figures and limp protesters engage in what MacDonell calls a "contradictory embrace."³

Johnson's film takes place in a small, eerily vacant post-industrial town occupied by bored, apathetic people. The town exists in the abandoned remains of capitalism's wake. Adults spend their time doing nothing much at all: drinking in empty bars or working for the junkyard, the only industry that the town seems to have left. However, it emerges that the town

also has a circus school, attended by teenagers who learn, not easily, to spin, fall, twirl, and jump. They learn how to move their bodies, and how to move together. The teens are not nearly as apathetic as the adults. They are restless, curious. They want more.

At one point in the film, we are watching a middle-aged woman who is at her "job," so to speak, of sweeping an empty, abandoned building. In my view, this act of sweeping is part of the state's authoritarian performance: it needs its people to perform such duties because doing so enacts the belief that the collapse the town is currently enduring will eventually give way to a boom cycle. In the act of sweeping, the state's authoritarian performance is fulfilled through the presumption, and enactment, that the building will continue to function as capitalist infrastructure, under the "control" of the state. The film's fantastical climax grows out of this sweeping scene, as the woman is approached by some teens asking for a ride. She resists and they surround her, suddenly moving her into position to execute a back flip. It is at this moment that Alice DeeJay's hypnotic trance hit *Better Off Alone* (1997) starts to play and that almost everyone who lives in the town enters the scene dancing. Together they all perform—fairly awkwardly—a choreographed dance routine replete with front and back flips, twirls, hand holding, and cartwheels. Their synchronized movements provide a stark contrast to the lone woman's act of sweeping, as it disrupts the monotonous submission to capitalist authority through the collective action of dance. However, as we watch them move, this collectivity is constantly questioned through DeeJay's song, which repeatedly asks, "Do you think you're better off alone?" It is a question that could be directed to the woman who was sweeping but also to everyone in the town. The teens, like the protesters, would answer "No." Collective action and awkward gestures are key to breaking the visible and invisible binds of authoritarian performance.

Through Berlant we can locate the gestural resistances that ordinary people can enact, together, to counter exploitative hegemonic systems. Refusal can be performed in ways that are expressive, intimate, and undermine the binary logic of authority. Whereas Johnson points to such instances through an unreal, fantastical collective moment, MacDonell's distillation and study of limpness during protest is rooted in physical reality, in events that actually happened, and stems from photography's ability to index such actions. Both artists elucidate the power and poetry of embodied resistance, collapsing collective action, bodily proximity, and authoritarian performance to reveal the precarity of power dynamics. ●

² — Annie MacDonell, "Notes for Performers," *C Magazine*, no. 130 (2016): 39–50.

³ — *Ibid.*



Perturber la performance autoritariste par la résistance corporelle

Heather Rigg

Dans un article intitulé « Austerity, Precarity, Awkwardness » (2011), Lauren Berlant définit la « performance autoritariste » comme la nécessité, pour les corps dirigeants, de veiller à ce que les gens ordinaires qu'ils gouvernent ne remettent pas en cause leur prestige d'entités autonomes, souveraines et infaillibles. Dans l'histoire récente, l'une des causes de cette nécessité serait la crise financière de 2008, qui a montré clairement que « l'État se trouve avec le capital privé dans la même relation dévalorisante et incertaine que les gens ordinaires¹ ».

Si les « gens ordinaires » avaient réalisé que leur relation trouble avec le capitalisme était la même que celle de l'État, la « vértaté² » des infrastructures néolibérales qui permettent au concept de capital – et aux États autoritaristes – de se maintenir à flot aurait été exposée, vulnérable au démantèlement. Ainsi exposée, la performance autoritariste s'est donc assurée que les citoyens continuent de croire qu'en soutenant le capitalisme, on préservait la stabilité et avec elle, la loi, l'ordre et – peut-être surtout – le caractère indispensable des corps dirigeants.

Tout au long de l'article, Berlant analyse la relation selon elle précaire qu'entretiennent avec le capital les citoyens comme les États. Ses idées, assez obscures par endroits, en particulier quand elle emploie les termes « genres » et « évènements », se révèlent avec le plus de clarté dans sa lecture attentive du film bref de Liza Johnson, *In the Air* (2009). Le point culminant du film est une chorégraphie kitch interprétée avec maladresse par les habitants d'une petite ville du Midwest américain. Leur danse est une forme de résistance physique à l'oppression quotidienne, attribuable aux failles du capitalisme et à ce que je perçois à mon tour comme la performance autoritariste de l'État. Le geste collectif que Berlant met en évidence dans le film de Johnson est à la fois crucial et ambigu ; les autorités, absentes, ne peuvent être affrontées directement. La danse apparaît alors comme un acte de révélation et de résistance du corps à cette demande in absentia pour un travail qui n'a pas de sens.

Le geste collectif est au cœur également de l'installation *Holding Still // Holding Together* (2016) d'Annie MacDonell, une œuvre vidéo cinq canaux où l'on voit des manifestants « faire la poche de patates » tandis que des policiers et d'autres figures d'autorité tentent de les déplacer. Comme Johnson, MacDonell étudie la relation des gens ordinaires avec les autorités, ainsi que la façon dont l'action collective et une attitude physique inhabituelle arrivent à perturber et à contrer la mise en œuvre de politiques exploitantes, autoritaristes et cruelles – par le refus du corps à coopérer avec les systèmes instaurés. En traitant tout à la fois l'oppression autoritariste et la résistance qui s'y oppose comme des performances, Berlant introduit l'idée d'une poétique de la résistance donnant la primauté au corps et à l'expression corporelle. Je poursuivrai dans cette voie en développant la notion de « geste collectif » et en étudiant ses conséquences et son expression particulière dans les œuvres de MacDonell et de Johnson.

Annie MacDonell

↪ *Holding Still // Holding Together*, vue d'installation | installation view, Ryerson Image Centre, Toronto, 2016.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Annie MacDonell

↪ *Holding Still // Holding Together*, capture vidéo | video still, 2016.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

1 – Lauren Berlant, « Austerity, Precarity, Awkwardness », *Supervalent Thought*, novembre 2011, <<https://supervalentthought.files.wordpress.com/2011/12/berlant-aaa-2011final.pdf>>. [Trad. libre]

2 – *Truthiness*, à savoir une « vérité relative », celle qu'on juge suffisamment prouvée par la conviction intime que l'occurrence est vraie, quels que soient par ailleurs les faits, le contexte. [NDT]

Penchons-nous d'abord sur le cas de *Holding Still // Holding Together*. MacDonell a demandé à des danseurs professionnels d'analyser, de reconstruire et d'interpréter des scènes tirées de documents d'archives où l'on voit des manifestants appliquer la tactique du corps mou pour résister aux représentants de l'ordre qui veulent les évacuer malgré eux. Les vidéos sont tournées dans une pièce vide. On voit les danseurs étudier une collection de photographies puis leur donner corps. Intégrées aux vidéos, ces photos que MacDonell collectionne depuis 2014 constituent les fondements de l'œuvre. Elles proviennent en majorité de contextes occidentaux, et montrent des manifestants antiguerres, ainsi que des gens qui défendent les droits des citoyens, l'égalité des races et les droits des travailleurs et qui luttent, dans les mots de l'artiste, contre « l'inégalité produite par les réseaux tentaculaires du capitalisme³ ». Les vidéos montrent les danseurs en train d'apprivoiser les différentes façons pour un corps de s'affaler quand d'autres corps s'efforcent de le tenir et de le déplacer. Le fardeau physique que constitue le simple déplacement d'un corps sans tonus saute aux yeux : les danseurs peinent à le prendre, à le soulever et à le tenir. La plupart du temps, il faut plus d'une personne pour déplacer un corps affalé. Les danseurs doivent toucher, enlacer, parfois bercer le corps avachi, inerte, afin de le déplacer. En superposant visuellement différentes prises, en distordant le temps et les mouvements, MacDonell crée une cacophonie visuelle qui rend les gestes des danseurs difficiles à discerner et à comprendre – renvoi poétique à l'ambiance tendue, chaotique, parfois agressive, voire violente, et presque toujours stressante des manifestations.

Quel sens cela peut-il avoir de faire la poche de patates pendant une manif ? Comment le statisme du corps devient-il perturbateur ? Comment facilite-t-il la résistance ? Une manifestation est une action collective. C'est un rassemblement physique qui dérange les lieux publics, une revendication de l'espace qui sert à afficher sa désapprobation – une objection, le plus souvent à une politique gouvernementale. La mollesse est une méthode de résistance passive, l'antithèse de la violence. C'est en même temps un acte radical, un geste physique qui prolonge l'action collective de la manifestation en rendant nécessaire l'intervention d'autres corps pour ôter le poids mort de la personne qui s'affale. La mollesse suscite à la fois les notions d'absurdité et d'intimité : absurdité, dans l'ambiguïté entre la soumission qui rend

le corps extrêmement vulnérable et sa finalité qui consiste à s'opposer aux millions de réseaux capitalistes entremêlés qui oppriment et régissent les gens ordinaires ; intimité, dans l'obligation de toucher, d'êtreindre, qui vient brouiller la différence entre l'usage de la force et les soins. Quant aux policiers, leur rôle consiste à jouer la performance autoritariste en éloignant les manifestants : boucler les espaces interdits, en chasser les gens, les regrouper, les disperser, les enlever au besoin. Dans son œuvre, MacDonell met au jour la forme de performance autoritariste la plus littérale : les représentants de l'État en train d'utiliser leur autorité pour déplacer physiquement des personnes considérées comme une menace à la puissance de cet État. L'une des forces de la méthode molle révélées par les danseurs (et les photographies) est qu'il faut plus d'un policier pour transporter un corps avachi. C'est donc un geste qui perturbe le temps et les ressources de l'État en ralentissant l'intervention policière, une absence d'effort qui suscite un surcroît d'effort. *Holding Still // Holding Together* révèle les différents moyens par lesquels les figures d'autorité et les manifestants inertes s'engagent dans ce que MacDonell appelle « une étreinte contradictoire⁴ ».

Le film de Johnson se déroule dans une petite ville postindustrielle presque déserte, sinistre, occupée seulement par des gens qui s'ennuient, frappés d'apathie. C'est une ville qui subsiste dans les décombres laissés par les turbulences capitalistes. Les adultes passent le temps à ne rien faire du tout : boire dans des bars sans âme ou travailler à la ferraille, seule industrie à maintenir un semblant d'activité. On finit tout de même par savoir que la ville possède une école de cirque fréquentée par les adolescents, qui apprennent, difficilement, à tournoyer sur eux-mêmes, à tomber, à faire des vrilles et des sauts. Ils apprennent à bouger, et à bouger ensemble. Les ados sont loin d'être aussi apathiques que les adultes : ils sont fébriles, curieux. Ils veulent autre chose que ça.

Une scène du film montre une femme d'âge mûr à son « travail », si l'on peut dire, en train de balayer le plancher d'un édifice abandonné. Selon moi, ce balayage appartient à la performance autoritariste : celle-ci exige que les gens effectuent des tâches de ce genre pour donner corps à la croyance que l'effondrement actuel de la ville sera remplacé tôt ou tard par un boum économique. Le balayage accomplit la performance autoritariste de l'État en concrétisant la présomption que l'édifice jouera de nouveau son rôle d'infrastructure capitaliste sous « contrôle »

de l'État. L'apogée fantastique du film s'amorce dans cette scène, quand des adolescents s'approchent de la femme pour lui demander de les emmener quelque part. Elle résiste, ils l'entourent et la mettent soudain en position pour exécuter un saut arrière. Juste à ce moment, un succès trance hypnotique d'Alice DeeJay, *Better Off Alone* (1997), commence à jouer et tout ce qui reste d'habitants dans la ville entre dans la scène en dansant. Tous ensemble ils présentent – assez gauchement – une chorégraphie où abondent les sauts périlleux avant et arrière, les torsions, les prises de main et les roues. Leurs mouvements synchronisés offrent un vibrant contraste au balayage de la femme seule, troublant la soumission monotone à l'autorité capitaliste par une danse collective. Mais, en même temps qu'elle bouge ainsi, la collectivité est remise en cause par la chanson, qui répète en boucle : « *Do you think you're better off alone?* » (« Penses-tu que tu t'en sors mieux toute seule ? »). Cette question pourrait s'adresser à la femme qui balaie, mais aussi bien à tous les autres. La réponse des jeunes, comme celle des manifestants dans le film de MacDonell, serait : « Non ». L'action collective et les gestes qui dérangent sont essentiels pour rompre les nœuds visibles et invisibles de la performance autoritariste.

Grâce à Berlant, nous situons mieux les résistances gestuelles que les gens ordinaires peuvent exécuter, ensemble, afin de contrer les systèmes hégémoniques qui les exploitent. Le refus se met en scène dans des représentations expressives et intimes capables de saper la logique binaire de l'autorité. Tandis que Johnson nous en montre un exemple dans un moment collectif irréel, imaginaire, l'analyse de la mollesse effectuée par MacDonell s'ancre dans la réalité physique d'événements réels (et c'est la capacité de la photographie à recenser de tels événements qui la sous-tend). Les deux artistes mettent en lumière la puissance et la poésie de la résistance corporelle : en ramenant l'une à l'autre l'action collective, la proximité des corps et la performance autoritariste, elles révèlent la précarité de la dynamique du pouvoir.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

3 – Annie MacDonell, « Notes for Performers », *C Magazine*, n° 130 (2016), p. 39-50.

4 – Ibid.



Liza Johnson

In the Air, capture vidéo | video still,
2009.

Photo : © Liza Johnson