

Pour un monde meilleur : quelques réponses aux dérives des « sociétés à risque »

Mildred Durán Gamba

Numéro 126, printemps 2017

Risques et dérapages 1/2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85534ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durán Gamba, M. (2017). Pour un monde meilleur : quelques réponses aux dérives des « sociétés à risque ». *Inter*, (126), 25–31.



La révolution véritablement révolutionnaire se réalisera, non pas dans le monde extérieur, mais dans l'âme et la chair des êtres humains. Aldous Huxley

► Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, 2008. Photo : Tate Photography/Sheila Burnett, © the artist and Tate Modern.

POUR UN MONDE MEILLEUR QUELQUES RÉPONSES AUX DÉRIVES DES « SOCIÉTÉS À RISQUE »

► MILDRED DURÁN GAMBA

Empruntant un vers de *La tempête* de Shakespeare¹ pour son titre et reprenant Voltaire² pour la version française, Aldous Huxley écrit en 1932 son roman le plus célèbre : *Brave New World*. Traduit en français comme *Le meilleur des mondes*³ et en espagnol comme *Un mundo feliz*, Huxley y dépeint une société dystopique qui, dans un État hiérarchique très stricte, contrôle la production technogénétique des êtres triés, conditionnés à accomplir un rôle social spécifique et voués à devenir des « membres convenables et heureux de la société ». Le contrôle exercé n'est pas seulement d'ordre social, politique ou

technoscientifique ; les plaisirs, le savoir et même le bonheur sont aussi régulés dans ce « monde possible » décrit par Huxley. La manipulation, la surveillance et la coercition, instruments « légitimes » du pouvoir, permettent de garantir la devise planétaire de ce meilleur des mondes : « Communauté, Identité, Stabilité ».

Ces mécanismes de contrôle répandus et légitimés dans ce Londres futuriste, propres aux régimes totalitaristes et aux états policiers de notre monde non fictionnel, visant à garantir la stabilité sociale, l'ordre et le progrès, deviennent « nécessaires » et « justifiés » dans les sociétés

postindustrielles qualifiées dès 1986 de « sociétés à risque » ou « sociétés de la catastrophe » par le sociologue allemand Ulrich Beck. En analysant les nouveaux dangers liés à la production de substances toxiques dans l'agriculture, il affirme : « La société du risque a tendance à générer un totalitarisme "légitime" de la prévention qui sous couvert d'empêcher que ne se produise le pire, finit par créer [...] les conditions d'apparition de ce qui est encore pire⁴. »

C'est alors qu'il décrivait cette nouvelle société à risque qu'une dérive du progrès technoscientifique, la catastrophe produite à Tchernobyl, a eu lieu. Cet événement à risque improbable fait écho à l'idée propre aux sociétés qui ne produisent que des « événements incertains » et soulignée par Jean Baudrillard dans *La transparence du mal* : « L'enjeu de la technique et des sciences semble être plutôt de nous affronter à un monde définitivement irréel, au-delà de tout principe de vérité et de réalité. La révolution contemporaine est celle de l'incertitude⁵. »

Cette peur, liée à l'incertitude et à l'échec du progrès, nourrit un « besoin » de protection qui deviendra quelques décennies plus tard un nouveau prétexte pour « légitimer » une prévention sécuritaire gouvernementale et institutionnalisée, cette fois-ci déclenchée au début du XXI^e siècle face aux vagues successives d'attentats terroristes (à New York, à Madrid, puis à Londres et plus récemment en France et en Allemagne, mais aussi dans certains pays des continents africain et asiatique). Cette atmosphère déstabilisante devient un terrain fertile pour les « sociétés de contrôle » décrites dès les années quatre-vingt-dix par Deleuze.

Victimes d'atteintes à la vie privée, aux droits et à la liberté d'expression, nous sommes observés en permanence : 1309 caméras de vidéosurveillance sont installées dans différents quartiers de Paris⁶ et, au Royaume-Uni, la proportion de une caméra pour onze habitants le place comme l'un des pays les plus surveillés au monde⁷ ; nos conversations téléphoniques, administratives ou commerciales sont désormais enregistrées ; nos courriels seraient suivis par des autorités et institutions de surveillance étrangères... Face à ce contrôle exacerbé, à cette vidéo-cyber-surveillance massive et tolérée, à cette incertitude du danger généralisé des dérives technoscientifiques et des menaces terroristes, nous sommes confrontés à différentes situations déstabilisantes qui mettent en danger et qui transgressent nos habitudes, nos comportements et les conventions établies. Le propos de ce texte est de comprendre différentes positions et stratégies d'artistes contemporains face à ces nouveaux risques et restrictions. Quelques fissures, contrepoints et révoltes restent néanmoins possibles. Nous en étudierons les mécanismes discursifs et opérationnels par les pratiques et propositions de Melanie Gilligan (Canada), de Ghazel (Iran et France), d'Andres Salgado et Raphaël Faon (Colombie et France) et de Tania Bruguera (Cuba).

DES NOUVELLES FORMES DE RÉVOLTE ET DE RÉSISTANCE

Dans les années soixante-dix, Daniel Ellsberg aux États-Unis dévoila aux médias écrits des informations classées du Pentagone sur la politique adoptée lors de la guerre de Vietnam, devenant ainsi l'un des premiers lanceurs d'alerte du monde contemporain. Il a ouvert la voie à ce type singulier de contestation. À partir des actions spécifiques de Julian Assange, de Chelsea Manning et d'Edward Snowden, nouveaux lanceurs d'alerte, Geoffroy de Lagasnerie développe une théorie sur ces révoltes exprimées de façon anonyme et individuelle : en quoi se démarquent-elles de cet autre type de révolte que sont les rassemblements populaires non violents et les grandes mobilisations comme Occupy Wall Street, les Printemps arabes ou les mouvements des Indignés en Espagne ? Pour De Lagasnerie, ces actes de résistance isolés et menés par Assange, Manning et Snowden constituent des « nouveaux

modes de subjectivation »⁸ permettant un nouvel art politique qui déstabilise la sphère politique.

Face à cette surveillance de masse des structures gouvernementales de sécurité et d'information, et inspirés par les actions dissidentes des lanceurs d'alerte, par la fuite d'informations cybernétiques ou encore par l'analyse du jeune sociologue et philosophe français Geoffroy de Lagasnerie dans son ouvrage *L'art de la révolte*, Andres Salgado et Raphaël Faon créent leur vidéo *Released*⁹(2016) en se basant entre autres sur l'utilisation de techniques logarithmiques. Leur production artistique se décline en différentes techniques : photographie, sculpture, vidéo ou installation. Avec *Released*, ils s'interrogent sur les nouvelles représentations d'un monde où la diffusion et le partage de la vérité font des lanceurs d'alerte des traîtres condamnés à fuir pour éviter l'emprisonnement. Grâce à un programme codé, *Released* représente une nouvelle cartographie du monde où les frontières géographiques, les flux d'informations numériques, les alertes sur WikiLeaks et la fuite des lanceurs d'alerte cherchant l'exil sont diffusés de façon intermittente. Cette œuvre répond, comme l'affirment les artistes, à un « désir utopique d'un monde sans frontières, d'un monde où tout, comme les données numériques, serait en mouvement et en reconfiguration perpétuelle »¹⁰. Dans cette vidéo, les alertes sur WikiLeaks sont diffusées tel un fil d'actualité, « de manière à ce que les visiteurs soient interpellés par la nature des secrets qui suscitent l'indignation ». Salgado et Faon soulignent ainsi leur propre révolte. Ils partagent les sentiments à l'origine de l'ouvrage de De Lagasnerie :





l'empathie et l'admiration pour le courage de ces actes ; la colère et l'indignation vis-à-vis la dureté de l'appareil répressif étatique, déployé pour les punir. Ils rendent un hommage à ces femmes et ces hommes qui tracent la voie pour nous faire réagir ; ils rendent visibles les ficelles qui nous gouvernent en nous encourageant à comprendre autrement le monde.

L'EXPÉRIENCE DU RÉEL FACE AUX CONTRAINTES ET AU CONTRÔLE

Partant des rapports de domination, Tania Bruguera, quant à elle, entame une réflexion sur les limites et dérapages du pouvoir, ainsi que sur l'expérience directe et la peur. Dans cette perspective, il nous est indispensable de faire appel à la notion d'« anatomie politique » développée par Michel Foucault. Pour lui, le corps se trouve inséré dans un champ biopolitique où il établit des rapports avec d'autres corps. Foucault les définit comme rapports de pouvoir à l'intérieur desquels s'exercent des formes et des pratiques de domination. Dans ses différentes analyses sur la folie ou le système pénal, le philosophe signale tout au long de l'histoire les différents traitements auxquels sont soumis les individus. Dans un corps social qui les punit et rejette, ces corps sont soumis à l'exil, à l'assassinat, à la torture ou à la purification et, finalement, à l'enfermement. Dans son étude du système carcéral français réalisée dans les années soixante-dix, *Surveiller et punir*, Foucault évoque cette condition inébranlable de ce qui relève pour lui d'une technologie politique de punition du corps, véhiculée par une « économie politique du corps » faisant appel à des méthodes correctrices douces et marquées par la soumission et la docilité des corps¹¹.

En explorant les rapports de force, Tania Bruguera place le corps comme élément essentiel d'un acte de correction exercé par les forces du pouvoir étatique. L'artiste cubaine souligne le déséquilibre entre les relations de domination, de docilité et de révolte. Bruguera réfléchit sur l'excès de contrôle des forces de l'ordre face aux rassemblements collectifs et propose un renvoi frontal et cru du réel avec son œuvre « Tatlin's Whisper #5 »¹² (2008). Dans cette action plus que littéraire – c'est d'ailleurs le cas pour une grande partie de sa production –, des policiers à cheval contrôlent et exercent leur force sur le public en



> Andres Salgado et Raphaël Faon, *Released*, 2016.



> Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, 2008. Photo : Tate Photography/Sheila Burnett, © the artist and Tate Modern.

employant des techniques appliquées aux foules : ils déterminent la circulation du public, lui imposent la place qu'il doit occuper dans l'espace, le divise et décide de ses mouvements. Une improvisation d'une « correction spectacle » contemporaine qui n'est pas destinée à la foule mais qui se sert et se nourrit de celle-ci à ainsi lieu. Bruguera décontextualise le geste, mais aussi les protagonistes de l'action : les spectateurs du centre d'art, par la volonté de l'artiste, se substituent aux manifestants ou à la masse. Le rôle de la police montée londonienne devient incongru, son pouvoir est amplifié face à des spectateurs surpris qui se font malmenés en attendant de découvrir une production artistique. Le policier à cheval n'accomplit pas un acte de dissuasion. Le déséquilibre des forces opère comme un mécanisme permettant la puissance du souverain. Dans un souci d'exploiter le réel et d'éviter sa représentation, Bruguera provoque une expérience directe qui s'inscrit dans une démarche qu'elle développe depuis les années quatre-vingt-dix et qu'elle nomme « art de comportement » ou « art de conduite » (*arte de conducta*). En rendant tangible ce rapport involontaire domination/soumission subi par les groupes lors des manifestations, elle déclenche le risque très improbable que cette situation arrive à un

public amateur en art. L'expérience qui lui est imposée rend possible la construction plus que symbolique d'un événement qui ne serait pas autrement arrivé dans sa quotidienneté.

Une autre façon de confronter le réel est développée par Ghazel qui s'interroge sur les rapports entre l'art et sa manière d'interagir avec le social. Partant de sa propre condition d'étrangère perpétuelle et d'une problématique liée à l'immigration, à l'exil et à l'exclusion, elle privilégie les expériences de vie intimes. En 1997, Ghazel se voit refuser sa carte de séjour. Confrontée au risque d'expulsion, elle reçoit une lettre de la préfecture de police lui demandant de quitter le territoire français. Cette expérience est à l'origine de *WANTED (Urgent) Project*. « Femme cherche mari non raciste, URGENT », « Femme (31 ans) cherche mari : grand ou pas grand, rigolo ou pas rigolo, fumeur ou pas fumeur », sont quelques exemples des annonces et affiches élaborées par l'artiste afin de pouvoir effectuer un mariage blanc lui permettant d'obtenir un passeport pour échapper à l'expulsion. Cette œuvre se poursuit dans différents contextes jusqu'au jour où elle obtient sa carte de résidence. Ayant ses papiers, elle inverse alors les rôles et propose de se marier avec des étrangers en situation irrégulière.

Dans une sphère d'insolence politique et iconoclaste de corps, de dérision de soi et d'empathie envers autrui, Ghazel, avec un humour corrosif, utilise son corps, la vidéo, l'installation, le langage, comme autant de moyens pour effectuer son travail artistique. Son processus de création, développé dans un souci constant du social et de l'éthique, se nourrit de cinéma d'auteur, d'émissions grand public et de situations urbaines. Elle avait développé à New York et à Téhéran plusieurs ateliers avec des prisonniers. Ce travail se prolonge avec son projet réalisé avec des demandeurs d'asile et des clandestins qui ont choisi de partager avec elle leur histoire et leurs expériences découlant de l'affranchissement des frontières géographiques, sociales et identitaires.

Selon le Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, depuis 2014, plus de 10 000 migrants sont morts en Méditerranée¹³, très proches de leur point d'arrivée, spécialement les côtes italiennes. C'est précisément en Italie, presque une décennie plus tôt et avec des

survivants de ce processus d'immigration clandestine, que Ghazel réalise *Home*¹⁴, une vidéoperformance présentée lors du 37^e Festival international de théâtre de la Biennale de Venise en 2005. Au cours d'un atelier effectué avec des réfugiés vivant dans l'illégalité en Italie¹⁵, ceux-ci, à visage couvert, partagent leurs expériences s'articulant autour de la notion de foyer, de leurs frustrations, mais aussi de leurs rêves et de leurs espoirs par le biais de performances, de dessins ou de récits. En leur permettant de s'exprimer librement et avec une grande économie de moyens, Ghazel les place au centre de sa proposition : ce sont eux qui donnent le rythme et deviennent le noyau de son projet artistique. La connivence, l'empathie et le respect qui émanent de son travail résument le rapport qui se crée entre l'artiste et les clandestins. La révolte de l'artiste face à ces situations précaires et fragiles est véhiculée grâce aux rencontres et aux échanges avec les invités, protagonistes de ses vidéoperformances.



> Ghazel, *WANTED (Urgent) Project*, 1997-2007. Premières affiches réalisées en 1997 après la réception d'une lettre d'expulsion de la préfecture de Montpellier.



> Ghazel, *WANTED (Urgent) Project*, Biennale de Sydney, 2006.



> Melanie Gilligan, *The Common Sense*, 2014-2015. Vue de l'installation présentée au Frac Bretagne pour *Incorporated!*, Les Ateliers de Rennes, 2016.
Photo : Aurélien Mole. Courtoisie de l'artiste, Galerie Max Mayer (Düsseldorf).

DES RÉVOLTES FACE AUX RISQUES TECHNOSCIENTIFIQUES

Melanie Gilligan fait un contrepoint aux tactiques évoquées en s'attelant à l'exploitation de la fiction. Son œuvre, indissociable de son travail d'écriture (théorique, critique, scénarios de film...) qui occupe une partie primordiale de sa pratique artistique, s'exprime grâce à la vidéo, à l'installation, à la performance ou à la musique. Ses vidéos sont marquées par l'esthétique des séries télévisées et sont structurées à partir d'une multiplicité de récits chargés d'étrangeté ayant lieu dans un futur fictionnel proche. Ceux-ci invitent au questionnement et à une profonde réflexion sur la construction des rapports humains au sein des sociétés capitalistes. La révolte de Gilligan transite dans le domaine du sensible. Avec *The Common Sense*, elle se focalise sur un terrain complètement ignoré des rapports financiers, économiques et politiques : celui des émotions. C'est par celles-ci que l'artiste canadienne peut explorer et remettre en question avec acuité les rapports de force et de pouvoir, les systèmes économiques et gestionnaires ainsi que les atteintes et dérives scientifiques et technologiques.

The Common Sense (2014-2016), présentée à « Incorporated ! », la dernière Biennale d'art contemporain de Rennes (France)¹⁶, est une série de films au sein d'une vidéo-installation constituée d'une grande structure métallique couvrant l'espace d'exposition et supportant différents écrans de télévision. Divers épisodes explorent les façons

employées par la technologie pour modifier les comportements et attitudes interrelationnels par un dispositif mobile appelé « The Patch » qui permet le partage immédiat et collectif des émotions. Si, dans le Centre d'incubation et de conditionnement de Londres-Central d'Aldous Huxley, l'État conditionne la population depuis l'enfance en utilisant, parmi d'autres procédés, « la plus grande force moralisatrice et socialisatrice », l'hypnopédie, afin d'inoculer des modes de conduite, de modeler et de formater l'esprit et l'identité des nouveaux individus, dans l'univers fictionnel de Gilligan, le dispositif technologique employé n'est pas imposé : chacun est « libre » de le prendre et de le porter. Une forme de libre arbitre est ainsi préservée dans ce futur où différents temps marquent le rythme de multiples histoires qui s'entrecroisent. Ce dispositif n'est pas coercitif et ne suggère pas non plus des idées de valeur dans le système sociétal, mais permet un partage collectif de quelque chose qui perd son caractère intime et privé et qui conditionne et modifie les rapports en société : l'émotion. Paradoxalement, ce partage collectif de sentiments ne permet pas une meilleure communication et ne favorise pas de meilleurs rapports humains ; ce sont les entreprises et les dirigeants qui tireront le plus de bénéfices de cette évolution technologique.

La notion de risque nous renvoie au domaine de l'incertain et de l'imprévisible marqué par l'émotion : l'angoisse, l'anxiété, la peur... Les situations de risque décrites précédemment nous suggèrent des corps surveillés en permanence, malmenés, ayant vécu et défié des dangers



improbables ou provoqués, liés au désir d'une vie meilleure. Quant aux artistes performeurs, ils ne s'obstinent plus à ressentir dans leur propre chair des sensations qu'ils veulent partager et transmettre au spectateur ; le public découvre et ressent lui-même directement. Les artistes deviennent ainsi des guides incitateurs d'expériences. Claire Bishop avait remarqué ce déplacement qui a eu lieu depuis les années quatre-vingt-dix alors que la performance prenait une nouvelle tournure : le corps de l'artiste n'était plus le noyau exclusif objet/sujet de l'œuvre. Pour elle, il ne s'agit plus du corps individuel du performeur, mais d'un « corps collectif »¹⁷.

Grâce au renvoi du réel, au dégoût, au sarcasme, au recours à la fiction ou à la décontextualisation du geste, les propositions des artistes évoquées dans ce texte tracent différentes voies avec divers moyens pour structurer, repenser et remettre en question nos modèles de réalité. De nouvelles pistes pour contourner et franchir les limites, pour matérialiser les révoltes, pour tendre des ponts de connivence et d'empathie face aux situations complexes du monde actuel, sont ainsi proposées. Ces artistes déploient des mécanismes visant à aborder, à comprendre et à ressentir autrement le réel. Ils soutiennent et encouragent de nouvelles formes de révolte et soulignent des tactiques qui défient les peurs, les risques, les dangers. Nous pourrions retrouver ici cette autre forme de révolte, l'ironie, exploitée par Huxley comme outil métaphorique afin de construire un monde meilleur, en quête de courage et de bonheur perpétuel. ◀

Notes

- 1 « *How many goodly créatures are there here ! / How beauteous mankind is ! O brave New World ! / That has such people in't !* » William Shakespeare, *The Tempest*, acte V, sc. 1.
- 2 « Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. » Voltaire, *Candide*.
- 3 Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, J. Castier (trad.), Plon, 1933, 331 p.
- 4 Ulrich Beck, *La société du risque : sur la voie d'une autre modernité*, L. Bernardi (trad.), Flammarion, coll. « Champs essais », 2001, p. 142. Édition originale : *Risikogesellschaft*, Suhrkamp Verlag, 1986, 391 p.
- 5 Jean Baudrillard, *La transparence du mal : essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, coll. « L'espace critique », 1990, p. 48-49.
- 6 Cf. Benoît Hasse, « Bientôt, Paris sera surveillée par 1309 caméras », *Le Parisien*, 7 septembre 2015.
- 7 Cf. Elsa Trujillo, « Royaume-Uni : les caméras de surveillance sur le déclin ? », *Rsln Mag*, 6 février 2015 ; [en ligne], consulté en décembre 2016, www.rslnmag.fr/royaume-uni-les-cameras-de-surveillance-sur-le-declin.
- 8 Geoffroy de Lagasnerie, *L'art de la révolte : Snowden, Assange, Manning*, Fayard, coll. « À venir », 2015, p. 14.
- 9 Cette vidéo d'une durée de 15 minutes a été présentée lors de l'exposition *L'art de la révolte*, du 22 avril au 8 mai 2016 au Centre Georges-Pompidou à Paris.
- 10 Communication avec les artistes par courriel, réalisée en janvier 2017.
- 11 « Mais on peut sans doute retenir ce thème général que, dans nos sociétés, les systèmes punitifs sont à replacer dans une certaine "économie politique" du corps : même s'ils ne font pas appel à des châtiments violents ou sanglants, même lorsqu'ils utilisent les méthodes "douces" qui enferment et corrigent, c'est bien toujours du corps qu'il s'agit – du corps et de ses forces, de leur utilité et de leur docilité, de leur répartition et de leur soumission. » Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975), Gallimard, coll. « NRF », 1991, p. 30.
- 12 Cette œuvre a été présentée au Turbine Hall de la Tate Modern à Londres. Cette œuvre fait partie de la série *Tatlin's Whisper*, en référence à la tour de Tatlin, prévue pour la 3^e Internationale communiste mais n'ayant jamais été réalisée, elle devient le symbole de la frustration utopique d'une révolution socialiste manquée.
- 13 Cf. Cécile Ducourtieux, « L'Italie est redevenue la porte d'entrée des migrants en Europe », *Le Monde*, 8 juillet 2016 ; [en ligne], www.lemonde.fr/europe/article/2016/07/08/crise-des-migrants-la-faillite-europeenne_4965920_3214.html.
- 14 Cf. Christian Kravagna, « Ghazel : Home » [en ligne], *Nafas Art Magazine*, décembre 2008, consulté le 21 janvier 2017, www.u-in-u.com/nafas/articles/2008/ghazel/. Christian Kravagna est professeur d'études postcoloniales à l'Académie des beaux-arts de Vienne, en Autriche.
- 15 Ils provenaient de l'Afghanistan, de l'Albanie, du Congo, de l'Iran, de la Côte d'Ivoire, du Kosovo, du Kurdistan et de la Roumanie.
- 16 Incorporated! 5^e édition des Ateliers de Rennes - biennale d'art contemporain, se déroula du 1^{er} octobre au 11 décembre 2016.
- 17 Bishop parle d'une nouvelle forme de performance : la performance déléguée. Il s'agit des actions liées à une sorte d'« installation vivante ». Les artistes proposent aux gens de présenter leur propre identité (à partir de leur classe sociale, genre, sexualité, âge). Parfois, une rémunération est proposée par les artistes, le cas le plus connu étant celui de Santiago Sierra. Dans le cas de Ghazel, nous pourrions parler de performance déléguée, car les clandestins partagent des expériences liées à leur propre expérience identitaire. Mais il n'y a aucun engagement moyennant une rétribution économique, la performance résultante est le fruit d'un travail et d'un échange qui ont lieu lors de l'atelier proposé par l'artiste et auquel les immigrants ont accepté volontairement de participer. Chez Bruguera, on ne peut pas parler forcément de performance déléguée. Il y a un déplacement et une imposition des rôles, c'est le public qui se voit imposer une expérience inattendue. Cf. Claire Bishop, « Cuaderno : performance delegada. Subcontratar la autenticidad », *Otra Parte, revista de letras y artes*, n° 22, 2010-2011 ; [en ligne], consulté en novembre 2016, www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad.

Mildred Durán Gamba, d'origine colombienne, est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle détient un doctorat en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, consacré aux expressions de violence dans l'art contemporain d'Amérique latine. Elle poursuit son projet de recherche autour du geste comme expérience sémiologique chez les artistes performeurs extraoccidentaux, sélectionnée en 2013 par le Centre national des arts plastiques (CNAP) du ministère de la Communication et de la Culture français, dans le cadre du « Soutien pour le développement d'une recherche aux auteurs, théoriciens et critiques d'art ». Elle a récemment été invitée en tant qu'éditrice internationale pour le numéro « Performance, acciones y activismo » de la revue des arts visuels *ERRATA* de Bogota, Colombie.