

Motionless Bodies in a World on the Go Du corps immobile dans un monde en mouvement

André-Louis Paré

Number 115, Winter 2017

Faire Statue
Statue Play

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84379ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Paré, A.-L. (2017). Motionless Bodies in a World on the Go / Du corps immobile dans un monde en mouvement. *Espace*, (115), 2–11.

Motionless Bodies in a World on the Go

The theme *Faire Statue* (Statue Play) is the special topic for this collection of essays that inaugurates the 30th anniversary of *ESPACE art actuel* magazine. Co-directed by Mélanie Boucher, a member of the editorial committee, this issue is concerned mainly with performance acts in which artists identify body and soul with certain aspects of statuary. This artistic position is present certainly in the performance works of numerous contemporary artists, but our essays also recall that this kind of work was often staged during the 1960s. On these occasions and depending on the poses taken, performers would appropriate the formal language of sculpture and its exhibition setting. Holding a position over a period of time, the artist's body inevitably experiences the pull between immobility and mobility. But what is the point of these motionless bodies in a world where "global mobilisation"¹ is rife?

The duo Gilbert & George, made up and in costume, standing on plinths or other pedestals in *The Singing Sculpture*, seem for the first time to have experimented deliberately with this tension that is produced between an inanimate and an animate body. However, they were not the very first artists to integrate the idea of the reified body into their practice. Yoko Ono's *Cut Piece*, Joseph Beuys' *How to Explain a Picture to a Dead Hare* and Günter Brus' *Vienna Walk* are examples of works by an earlier generation of artists whose performances can be viewed in relation to sculpture. Certainly one can go back even to the works of early avant-garde artists such as Hugo Ball's *Karawane*, and indeed to Emma Hamilton's salon entertainments, her *Attitudes* or to the royal entrances of the Middle Ages to find the origin of this practice in which the subjects not only project themselves onto an object but put themselves forward as a substitute. The performances in which individuals are impassive and inordinately large, in which they interact with real sculptures or their copies, are numerous today: they sometimes are even presented next to museum objects, labeled and under glass, institutionalising a current practice that until recently was developed essentially on the margins or in reaction to the museum. In 1991, for *The Physical Self*, an exhibition at Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, filmmaker Peter Greenaway presented nude performers in boxes alongside the museum collection, showing this turning point in the museum. In 2010, for *The Artist is Present* at MoMA in New York, Marina Abramović asserted this interest in exhibiting the performing body by sitting there motionless for more than 15 days.

Faced with these works that invite rethinking the history of performance art and its relation to other disciplines and its modes of presentation, several questions are raised. What are the source and evolution of this practice of reifying the subject? What is the relationship to pantomime? And what might be the motives that lead performers to play being statues? The expression of permanence that simulates the mortal being, does it not invite us to view the produced work from psychological, philosophical and anthropological angles? Could there be a link between the consistent practice of preserving objects and reifying the body? And how does this fantasy about a statue that comes to life, from the Pygmalion myth, enter into the performance of the works? The essays in this collection explore the many aspects that these questions raise.

For Pierre Saurisse, some of the 1990s performance practices recall the actions of the 1970s in which the body's immobility in a situation calls for endurance, while the performer hesitates between his/her status of being human and that of the art object. For Anna Dezeuze, the transformation of the human body into sculpture is to recall philosopher Henri Bergson's analysis on laughter. But as well as the comic nature of this sculptural presentation, the relation between the body and sculpture in contemporary art can also be considered, according the author, as a way of confronting one's inertia. Ery Contogouris' text analyzes *A Needle Woman* by artist Kimsooja, originally from Korea, and enters

Du corps immobile dans un monde en mouvement

Ayant pour thème *Faire statue*, le dossier de cette édition inaugure le 30^e anniversaire de la revue *ESPACE art actuel*. Cette thématique, codirigée par Mélanie Boucher, membre du comité de rédaction, mise essentiellement sur des actes performatifs dans lesquels les artistes s'identifient corps et âme à certains aspects de la statuaire. Cette posture artistique est sans doute présente dans de nombreuses performances d'artistes contemporains, mais notre dossier rappelle également que celle-ci a souvent été mise en scène dans les années 1960-1970. À chaque fois, selon la pose adoptée, des performeurs s'approprient le langage formel de la sculpture et ses dispositifs d'exposition. En maintenant cette position pour un temps, le corps de l'artiste éprouve inévitablement la relation entre l'immobilité et la mobilité. Mais à quoi rime l'image de ces corps immobiles dans un monde où sévit « la mobilisation planétaire' » ?

Fardé et costumé, érigé sur des socles ou autres piédestaux, le duo Gilbert & George, dans *The Singing Sculpture*, semble avoir délibérément expérimenté, pour la première fois, la tension qui se produit entre un corps inanimé et animé. Pourtant, ils ne sont pas les tout premiers à intégrer à leur démarche l'idée d'un corps chosifié. Yoko Ono, avec *Cut Piece*, Joseph Beuys, avec *How to Explain a Picture to a Dead Hare* ou Günter Brus, avec *Vienna Walk*, sont des exemples d'artistes appartenant à la première génération de performeurs à partir desquels la performance peut être envisagée dans son rapport à la sculpture. Sans doute faudrait-il même retourner aux premières avant-gardes avec, par exemple, *Karawane* de Hugo Ball, voire aux pratiques du divertissement populaire comme le furent les *Attitudes* initiées par Emma Hamilton ou les entrées royales du Moyen-Âge, afin de retracer l'origine d'une pratique dans laquelle le sujet se projette non seulement dans l'objet, mais suggère de s'y substituer. Les performances où les individus sont de marbre et surdimensionnés, où ils entrent en relation avec de véritables sculptures ou leurs copies, sont aujourd'hui nombreuses et parfois même présentées aux côtés d'objets muséaux, sous verre et légendées, institutionnalisant une pratique de l'instant présent qui s'était, jusqu'à récemment, essentiellement développée en marge ou en réaction au musée. En 1991, avec l'exposition *The Physical Self* du Museum Boymans van Beuningen de Rotterdam, le cinéaste britannique Peter Greenaway marquait ce tournant muséal avec des performeurs nus, mis en boîte, aux côtés des collections du musée. En 2010, avec *The Artist is Present*, au MoMA de New York, Marina Abramović, en s'offrant immobile plus de 15 jours durant, affirmait cet intérêt pour l'exposition du corps qui performe.

Face à ces exercices qui invitent à repenser l'histoire de la performance, ses relations avec les autres disciplines et ses modes de présentation, plusieurs questions peuvent être soulevées. Quelles sont l'origine et l'évolution de cette pratique chosifiant le sujet ? Quelle est sa relation avec la pantomime ? Et quels pourraient être les motifs amenant les performeurs à jouer les statues ? L'expression de la permanence, que simule le mortel, n'invite-t-elle pas à envisager l'œuvre produite sous des angles psychologiques, philosophiques et anthropologiques ? Pourrait-il y avoir un lien entre la pratique consistant à préserver des objets et la réification des corps ? Et quel est ce fantasme d'une statue qui s'anime, du mythe de Pygmalion, pour l'interprétation des œuvres ? Les textes rassemblés dans ce dossier explorent plusieurs aspects soulevés par ces questions.

Pour Pierre Saurisse, certaines pratiques performatives des années 1990 rappellent les actions des années 1970 où l'immobilité du corps en situation fait appel à l'endurance alors que le performeur est pris d'hésitation entre son statut d'être humain et celui d'objet d'art. Chez Anna Dezeuze, la transformation du corps humain en sculpture n'est pas sans rappeler l'analyse du philosophe Henri Bergson sur le rire. Mais outre le caractère comique de cette mise en scène sculpturale, la relation

it into dialogue with the work of Emma Hamilton “the foremother of performance art.” She also is interested in the “potential of the transfigured body” in face of the viewers’ various reactions. Through the intervention of two performances, Gathie Falk’s *Red Angel* created for the first time in 1972 and Megan Rooney’s *Last Days. Last Days. Last Days*, presented in 2015, Mélanie Boucher analyzes performances in which movements reveal “the active power of inaction.” Jeremy Gafas, in his text examines “the apathetic use of the body” in performance works and how this has enabled new kinds of relations “between the human body and the object.” Pushing the immobility of the body to the extreme, some artist would like to exhibit a corpse, perhaps their own. In her text, Camille Paulham analyzes art projects having to do with “cadaverous sculptures” such as that of Alan Sonfist. Finally, Julie Richard presents Marie-Claude Gendron’s performance *Nos Terres Louables* carried out at Malartic, a small mining town in northwestern Quebec in Abitibi-Témiscamingue. The writer emphasizes that this voluntary immobility is an act of peaceful resistance and above all must not be confused with failure to act.

In the “Interview” section, Sylvie Tourangeau’s text *Le pouvoir de l’immobilité* completes this collection of thematic essays. In interviews with artists Julie Laurin, Nicole Panneton and Victoria Stanton, it is the aesthetic experiences that result from performances in which the body is at rest that point towards “good mobility.”² In the “Events” section, given over to Steve Giasson’s *Performances invisibles*, Nicolas Rivard analyzes the “micro-political” nature of this project that occupied the artist for a whole year. Lastly, the image on the magazine cover is from a performance that artist Megan Rooney orchestrated, and Boucher writes about in her text. Produced in Gstaad in collaboration with Nefeli Skarmea, a London choreographer, this performance took place on a suspension bridge linking two summits in the Swiss Alps.³ Seven performers carried out the performance *f on your tongue*, moving slowly above the void and reciting a text Rooney had written. Within this sublime environment, the bodies, like in a pantomime, were engaged in an exacting activity. It is this effort, among other things, that made Peter Sloterdijk say that the history of modern art not only appears in the form of a history of artworks, but should also be interpreted as being “a branch of the general history of exercise and training.”⁴

As always, this issue keeps some of its pages for reviews of exhibitions and books. One of the exhibition reviews is on *Le meilleur des mondes* the 7th edition of the Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières.

Translated by Janet Logan

André-Louis Paré

1. Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinématique politique*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 2000, 13.

2. “The one who knows the meaning of rest, is the only one who has the criterion for good mobility.” *Ibid.*, 328. (our translation)

3. This performance work was commissioned by the LUMA foundation for Project 1049. It was produced on

September 14, 2016 on Glacier 3000. The performers were Krisztina Abranyi, Anna-Marija Adomaityte, Virginia Ariu, Audrey Dionis, Alice Evensen, Nefeli Skarmea, Magaly Tornay and Megan Rooney. Alice Evensen designed the costumes and Megan Rooney painted them.

4. Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life*, trans Wieland Hoban, Cambridge: Polity Press, 2013.

entre le corps et la sculpture, dans l'art contemporain, peut aussi être considérée, selon l'auteure, comme une manière de se confronter à son inertie. Le texte d'Ersy Contogouris analyse *A Needle Woman*, de l'artiste d'origine coréenne Kimsooja, et la met en dialogue avec l'œuvre d'Emma Hamilton, « aïeule de l'art de la performance ». Elle s'intéresse aussi au « potentiel du corps statufié » relativement aux différentes réactions des spectateurs. Par l'entremise de deux performances, *Red Angel* de Gathie Falk, produite pour la première fois en 1972, et *Last Days. Last Days. Last Days* de Megan Rooney, présentée en 2015, Mélanie Boucher analyse des performances où les mouvements révèlent « le pouvoir actif de l'inaction ». Dans son texte, Jeremy Gafas examine « l'utilisation apathique du corps » dans des œuvres performatives, et ce que cela a permis comme nouvelles modalités de relation « entre le corps humain et l'objet ». Poussant à l'extrême l'immobilité du corps, certains artistes souhaitent exposer un cadavre, éventuellement le leur. Dans son texte, Camille Paulhan analyse des projets artistiques ayant à voir avec les « sculptures cadavériques », dont celui d'Alan Sonfist. Enfin, Julie Richard présente *Nos Terres Louables*, une performance de Marie-Claude Gendron exécutée à Malartic, une petite ville minière située au nord-ouest du Québec en Abitibi-Témiscamingue. L'auteure souligne l'acte de résistance pacifique de cette immobilité volontaire qu'il ne faut surtout pas confondre avec de l'immobilisme.

Dans la section « Entretien », un texte intitulé *Le pouvoir de l'immobilité*, de Sylvie Tourangeau, complète ce dossier. Dans ces entretiens avec les artistes Julie Laurin, Nicole Panneton et Victoria Stanton, il est question de l'expérience esthétique qui résulte des performances où le corps, en situation de repos, pointe vers la « bonne mobilité² ». Dans la section « Événement », consacrée aux *Performances invisibles* de Steve Giasson, Nicolas Rivard analyse le caractère « micropolitique » de ce projet qui a occupé l'artiste pendant un an. Enfin, nous consacrons notre page couverture à une performance orchestrée par l'artiste Megan Rooney, dont il est question dans le texte de Boucher. Produite à Gstaad, celle-ci a eu lieu sur un pont suspendu qui relie deux sommets dans les Alpes suisses³. En collaboration avec la chorégraphe londonienne Nefeli Skarnea, la performance *f on your tongue* était interprétée par sept performeuses qui, tout en se déplaçant lentement au-dessus du vide, récitaient un texte signé par Rooney. Au sein de cet environnement sublime, les corps, comme pour une pantomime, se sont livrés à une activité exigeante. C'est, entre autres, cet effort qui fera dire à Peter Sloterdijk que l'histoire de l'art moderne ne se présente pas seulement sous la forme d'une histoire des œuvres, mais doit aussi être interprétée comme étant « une branche de l'histoire générale de l'exercice et de l'entraînement⁴ ».

Comme toujours, ce numéro réserve une partie de ses pages à des comptes rendus d'exposition et à des recensions de livres. Un des textes de la section « Comptes rendus » est consacré à la 7^e édition de la Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières, qui avait pour titre *Le meilleur des mondes*.

André-Louis Paré

1. Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 2000, p. 13.
2. « Celui qui connaît la signification du repos, celui-là seul possède un critère de la bonne mobilité. » *Ibid.*, p. 328.
3. Cette œuvre performative a été commandée par LUMA foundation pour le Projet 1049. Elle a été réalisée le 14 septembre 2016 sur le Glacier 3000. Performeuses :

- Krisztina Abranyi, Anna-Marija Adomaityte, Virginia Ariu, Audrey Dionis, Alice Evensen, Nefeli Skarnea, Magaly Tornay et Megan Rooney. Les costumes ont été conçus par Alice Evensen et peints par Megan Rooney.
4. Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, Paris, Libella-Maren Sell, 2011, p. 517.

P. 6-7 : Megan Rooney, *f on your tongue*, 2016. Performance commandée par/Performance commissioned by LUMA Foundation for Project 1049. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. © LUMA Foundation.

P. 8-9 : Victoria Stanton, *Roadside Attractions* (Hull), 2009. *Roadside Attractions* research & production, résidence au/residency at Centre DAÏMÓN, Gatineau. Photo : Phil Rose.

P. 10 : Julie Laurin, *Propres sommes-nous ?*, 2014. Déambulation/Wandering around, projet/project *Fluid States*. Photo : Jonathan M Roy.

P. 11 : Nicole Panneton, *Faire sens*, 2014. Déambulation/Wandering around, projet/project *Fluid States*. Photo : Julie Laurin.









NATIONAL HISTORIC CIVIL ENGINEERING SITE

**PONT ALEXANDRA (INTERPROVINCIAL)
ALEXANDRA (INTERPROVINCIAL) BRIDGE**

Constructed by the most advanced 19th-century engineering techniques, the bridge is a masterpiece of civil engineering and a symbol of the city's industrial heritage.

The bridge was designed by the renowned engineer, John A. Roebling, and built by his son, Washington A. Roebling, who was blinded in the 1826-27 collapse of the Bix Creek suspension bridge.

The bridge is a masterpiece of civil engineering and a symbol of the city's industrial heritage.



