

## **La dimension électronique**

### **Le corps rendu obsolète par les stratégies de la technoperformance**

Silvio de Gracia and Karla Cynthia García Martínez

Number 109, Fall 2011

Art vs médias : 50 ans après

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65334ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Gracia, S. & García Martínez, K. C. (2011). La dimension électronique : le corps rendu obsolète par les stratégies de la technoperformance. *Inter*, (109), 39–41.



# LA DIMENSION ÉLECTRONIQUE

LE CORPS RENDU OBSOLETE

PAR LES STRATÉGIES DE LA TECHNOPERFORMANCE\*

PAR SILVIO DE GRACIA

Dans les années quatre-vingt, Stelarc, le pionnier irréfutable des rapports technobiologiques dans le domaine de la performance, affirmait déjà que le corps humain était obsolète. Il prévoyait un univers cybernétique dans lequel les hommes pourraient dépasser les limites physiques du corps. Dans les années quatre-vingt-dix, l'artiste est allé encore plus loin par la manipulation de son propre corps ; c'est ainsi qu'il a commencé les explorations et les expériences chirurgicales, l'utilisation de prothèses robotiques et des logiciels interactifs pour tenter de devenir un système biotech. Les travaux qui ont donné naissance aux premières pratiques du devenir technologique de la performance des années quatre-vingt-dix sont probablement les recherches de Stelarc sur « la connaissance posthistorique, transhumaine, voire extraterrestre » liées étroitement à la mystification de la technologie.

Stelarc s'était plongé dans les démarches d'intrusion ou de profanation du corps à travers l'intelligence artificielle. Par contre, la plupart des artistes qui ont commencé à redéfinir les protocoles de production de la performance ont choisi tout simplement d'adapter les nouvelles technologies sans les insérer à même le corps.

Les années quatre-vingt-dix sont une période clé pour comprendre la genèse de l'art actuel de l'art action, c'est-à-dire pour comprendre la scène actuelle de la performance inondée et modifiée par les références à la technoculture globale. Au cours des années quatre-vingt-dix, la performance traditionnelle des années soixante-dix et quatre-vingt rend compte de son épuisement. C'est à cette même période que la quête de nouvelles réponses sur différentes voies d'action et l'adoption de nouvelles ressources technologiques deviennent évidentes dans une grande quantité d'œuvres. Le dépassement du corps prévu par Stelarc commence alors à se faire sentir. Ce phénomène a lieu dans le contexte postmoderne de la « crise de la représentation », lorsque le sujet commence à être perçu comme un objet commercialisable capable d'entrer dans le marché de la consommation du néo-capitalisme global. Ce changement dans la performance est complété par l'arrivée des nouvelles technologies ainsi que par la commercialisation de l'image qui captivent et séduisent le regard des sociétés, montrant dans les médias de masse une reconstruction esthétique sans texture de la réalité. Le corps, qui était à l'origine le principe central dans la définition de la performance, devient ainsi obsolète : il perd son efficacité en tant qu'outil d'expression et de symbolisation, il reste à l'écart de l'omnipotence symbolisante et représentationnelle des technologies de communication qui administrent et désignent une « réalité » plus vraisemblable que l'expérience quotidienne concrète. Le vrai corps en temps réel n'est ni plus attractif ni plus crédible

Jaime del Val, *Cyborg Pangénero*, Madrid, 2008. Photo : Agencia EFE ;  
en haut : Murcia, 2008. Photo : Alterarte.



Sara Malinarich, *Cita a Ciegas – Interface for Telesharing Action*, Cuenca-Valencia, 2008. Photo : Intact Project.

que la réalité de l'image électronique désignée et aménagée pour endormir les « sociétés du spectacle ». Dorénavant, la performance technologisée ne sera qu'un écho des changements proposés par la culture visuelle ; en d'autres mots, les principes de la performance seront modifiés et appliqués à de nouvelles pratiques tout en s'appropriant d'autres moyens et stratégies.

L'un des facteurs qui ont donné lieu aux rapports entre la performance et la technologie a été l'habitude de plus en plus courante de faire un registre documentaire des actions. L'emploi de la vidéo s'est présenté comme le moyen le plus pratique pour enregistrer les performances, il a donné naissance à des entrecroisements enrichissants entre la performance et la technologie dont les intentions étaient tout simplement d'en faire le registre. Il est possible de retracer ce phénomène par la présence de la performance dans le domaine de l'art vidéo et, surtout, par l'apparition d'un nouveau genre ou sous-genre nommé vidéoperformance. La conception et la production d'une œuvre de performance grâce au support vidéo font preuve d'un intérêt pour la manipulation électronique possible de l'image. Cette pratique suscite aussi d'importantes reformulations en ce qui concerne le rôle du corps et sa présence réelle. Les enregistrements documentaires ainsi que la vidéoperformance dévoilent l'idée d'un corps attrapé et médiatisé par la technologie vidéo, ils font voir la « non-présence » d'un corps devenu virtuel et électronique. Il est possible de parler d'une nouvelle « dématérialisation » où la chair est remplacée par la projection de sa propre image à travers le virtuel.

Vers la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, et de façon encore plus définitive à partir des années deux mille, la technoperformance est devenue l'une des tendances les plus innovatrices et solides de la performance mondiale. Elle fait partie d'une sphère de recherche dont les objectifs historiquement consacrés au corps visent maintenant l'outillage médiatique, donnant ainsi lieu à de multiples hybridations sonores et visuelles novatrices qui n'auraient pu être imaginées auparavant. On peut définir la nouvelle performance comme un « ensemble virtuel médiatisé »<sup>2</sup>, car ce

qui est de plus en plus important est de transposer au champ des actions la même logique de production hypertechnologisée et médiatisée de la « réalité » des médias de masse. On parle alors d'un corps médiatique qui n'est plus offert directement à notre regard, mais d'un corps démuné de sa matière corporelle et métamorphosé pour devenir un reflet ou une représentation électronique. Le corps n'est plus un objet-moyen, il devient un objet *médiatisé par d'autres moyens*. D'ailleurs, on semble ne pas donner une importance particulière au fait d'utiliser le corps de l'artiste ou le corps de n'importe qui parmi le public. Il est fréquent de voir des actions où l'élément principal est une vidéo montrant des gens qui ont été filmés dans la rue, la salle ou la galerie d'art quelques minutes avant l'action. Il est aussi possible de voir que le corps du performeur entre en dialogue avec son propre corps ou avec d'autres corps projetés sur des moniteurs. Il y a des performances débutant par la présentation d'une vidéo agissant comme des arrière-plans télévisuels. Quelques performances sont clairement multimédias et spectaculaires, elles prennent le corps de l'artiste tout simplement comme un autre élément de la composition à l'intérieur de tout l'attirail technologique.

À ces expériences, on ajoute encore ce que l'on appelle les cyberperformances ou performances sur Internet. Dans ce type d'œuvres, le corps n'est ni présent, même pas de façon subordonnée aux dispositifs technologiques, ni « gelé » sous un support vidéo. Le corps est devenu évanescent, extrêmement « dématérialisé » ; c'est un corps *transmissible et fantasmatique*. Cette tendance continue à augmenter : les festivals ayant lieu exclusivement sur Internet sont devenus une réalité, les performances sont transmises en direct grâce aux caméras Web, ainsi il est maintenant possible de rassembler virtuellement les endroits les plus éloignés de la planète. Toutes ces actions finissent par dénaturer la performance telle qu'on la connaît. Les éléments qui servaient à sa définition sont désormais complètement éliminés : le corps physique de l'artiste, l'espace physique réel, le contact direct avec le public et le contrepoint d'une interaction émotionnelle. Ce dépassement de tous les paramètres constituant la définition même de la performance

nous fait penser qu'en plus d'atteindre une nouvelle expansion formelle du genre, on est en train de vivre de façon inquiétante une reformulation complète du langage.

Même si l'Amérique latine est considérée comme une scène périphérique, elle ne reste pas à l'écart des transformations du champ de la performance. La performance en Amérique latine semble également s'éloigner des stéréotypes, des catégories et des objectifs de ses origines sur lesquels elle était supposée fonder ses manifestations, même si ces changements semblent se faire moins drastiquement et consciemment. La performance latino-américaine « classique », qui mettait l'accent sur son *compromis avec à la réalité* par un *contenu* critique et contestataire, est probablement une institution épuisée, opaque, obligée au changement, à la réinvention et à la recherche de nouvelles sources de production. Dès la fin des années quatre-vingt-dix, et de façon plus intense à partir des années deux mille, beaucoup d'artistes ont abandonné les actions « contextuelles » ou « de contenu » pour entamer des recherches dirigées vers l'autoréflexibilité de la forme. Ces artistes veulent faire entrer les pratiques du corps dans une expérimentation où le regard esthétique et la poétique symbolique sont plus importants que le besoin des significations ; par ces procédures, ils visent le démantèlement des vieux répertoires ainsi que la création d'œuvres innovatrices et dépolluantes. Ces changements sont en lien direct avec l'accès de plus en plus facile aux technologies, ce qui rend les déplacements et les hybridations poétiques des genres de plus en plus intenses ; ces changements résultent aussi des nouvelles circonstances historiques du cadre hégémonique de la mondialisation qui oblige toutes les pratiques à rentrer dans les codes de la contemporanéité. Définitivement, la performance latino-américaine actuelle est en train de se redéfinir et, dans ce processus, la technologie devient une voie de rupture avec le passé, mais aussi une ouverture vers une expérimentation plus large du caractère esthétique. Même si la performance latino-américaine compte moins de ressources économiques que celle d'ailleurs dans le monde, elle sollicite de plus en plus l'intervention de multiples approches technologiques. Le parti pris pour la technoperformance est évident lorsque l'on tient compte de l'essor de la vidéoperformance, de la grande quantité d'œuvres incluant une projection vidéo, de l'emploi des caméras et senseurs, des animations multimédias et de tant d'autres dispositifs électroniques. D'ailleurs, on a déjà vu

survenir les premiers festivals de téléperformance ou de performance sur Internet sensés devenir un espace de rencontres virtuelles pour artistes qui n'auraient pas l'occasion de se rencontrer et de rester en contact<sup>3</sup>.

Les prochaines contributions de la technoperformance semblent aussi inépuisables et diverses que son propre répertoire d'outillages et de dispositifs. Nous sommes témoins de la technologisation de la performance dont les limites changent constamment tout en laissant voir, dans chacun de ses déplacements, de nouveaux horizons jamais imaginés. Le discours sur le corps s'affaiblit et les barrières entre la *vie* et la *machine* deviennent de plus en plus minces. Le seul danger est que l'excès de technologie finisse par faire de la performance un simple spectacle multimédia, superficiel et démuné de sens critique. Entre le caractère traditionnel et l'innovation technologique, il ne reste qu'à atteindre un équilibre capable de renverser les catégorisations monolithiques, capable de définir une performance incluant la réflexion esthétique et la vocation critique. ■

Traduit de l'espagnol par Karla Cynthia García Martínez.

\* Ce texte a d'abord été publié dans le recueil *Performance, presente, futuro*, où l'on trouve aussi des articles de Stelarc, de Maria Beatriz de Medeiros, de Ricardo Domínguez, d'Orlan et de Rosangela Leotte (éditions Contra Capa, Rio de Janeiro, 2008).

#### Notes

- 1 Stelarc, *Gesto mejorado/deseo obsoleto : estrategias post evolucionarias*, catalogue de l'exposition *Stelarc Remoto*, Ballart, 1990.
- 2 Alain-Martin Richard, « L'art action au Québec : corps privé et corps public », dans Richard Martel (dir.), *Art action 2 1978-1998*, IVAM Documentos 10, 2004, p. 207.
- 3 La tendance vers la téléperformance en Amérique latine trouve une vitrine privilégiée à partir de 2010, lorsque l'organisation colombienne PerfoArnet, dirigée par l'artiste activiste Fernando Perutz, inaugure une biennale de performances sur Internet. Il s'agit d'un projet innovateur et remarquable qui, en plus d'être ouvert à la production et à la diffusion de performances, d'ateliers et de conférences sur Internet, est un espace consacré à la recherche et à la documentation concernant la performance virtuelle.

Silvio de Gracia est artiste visuel, performeur et organisateur. Il dirige la revue d'art postal et de poésie visuelle *Hotel Dada* et le *Videoplay* project, une plate-forme internationale pour la distribution de l'art vidéo. Il a présenté ses performances au Canada, en Italie, en Angleterre, en Serbie, au Chili, en Argentine, Uruguay et Colombie. Comme théoricien, il publie dans différents sites Web et revues spécialisées. Il est l'auteur du livre *La estética de la perturbación*, pour un développement de l'art performance. Ses essais ont été inclus dans les livres : « Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica » (Université de Castilla-La Mancha, Espagne, 2010) et « Integración y resistencia en la era de la globalización » (Centro Wifredo Lam, Cuba, 2009). Récemment, il publié et compilé un livre sur tele-performance, intitulé « Internet y performance : negociaciones entre cuerpo, virtualidad y telepresencia » (Buenos Aires, 2011). [Internet et performance: les négociations entre le corps, la virtualité et de téléprésence].



Silvio de Gracia, *Tensión/Distensión*, Bogotá, Colombie, 2010. Photo : Clemente Padín.