

L'immobilité et ses failles dans la performance des années 1990

Immobility and its Flaws in 1990s Performance Art

Pierre Saurisse

Numéro 115, hiver 2017

Faire Statue
Statue Play

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84380ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saurisse, P. (2017). L'immobilité et ses failles dans la performance des années 1990 / Immobility and its Flaws in 1990s Performance Art. *Espace*, (115), 12–19.

L'immobilité et ses failles dans la performance des années 1990

Pierre Saurisse

Si la performance adopte parfois, dès son émergence, un caractère pictural, elle sait aussi faire des incursions dans le domaine de la sculpture en lui empruntant les caractères de l'objet inanimé. Dès 1964, une performeuse, telle Yoko Ono dans *Cut Piece*, figée dans une pose, évoque la permanence du corps sculpté. Bien plus qu'une simple absence d'action, l'immobilité dirige l'attention sur la présence physique du corps qui se pétrifie. Alors que s'écoulent les secondes et les minutes, elle témoigne de la capacité du performeur à s'astreindre à l'absence de mouvements et à maintenir une posture.

En référence non seulement à la sculpture, mais aussi à une histoire de la performance ponctuée d'épisodes de cruauté infligée par les artistes sur eux-mêmes, l'immobilité est au cœur de pratiques performatives des années 1990. Si l'aptitude à rester figé dans la durée y apparaît comme un élément central, l'incapacité des performeurs à rester inanimé y joue aussi parfois un rôle de premier plan.

Though performance art, from its inception, sometimes has adopted a pictorial character, it also has made forays into the field of sculpture by appropriating characteristics of the inanimate object. In 1964, performance artist Yoko Ono in *Cut Piece*, assumed a static pose, evoking the permanency of a sculpted body. Immobility, in bringing attention to the physical presence of a stock-still body, is far more than a simple absence of action. As the seconds and minutes pass, it shows the performer's ability to refrain from moving and to maintain a pose.

In reference not only to sculpture, but also to a history of performance art interspersed with episodes of cruelty that artists inflict upon themselves, immobility is at the heart of 1990s performative practices. Though the ability to remain motionless over time is a central element, the performers' inability to stay still also plays a key role at times.

Immobility and its Flaws in 1990s Performance Art



The Chinese artist Zhang Huan's first steps in performance art were characterized by a very pronounced pictoriality. He received traditional training in the arts based on drawing from the model, and his knowledge of contemporary art, particularly from the West, broadened only after he arrived in Beijing in the 1990s. This is when he chose to make performance his preferred medium, presenting his first performance, *Angel* in 1993, by covering himself with paint the colour of blood. Splashes of red spattered his body, the puppet he was handling and the stairs of the prestigious National Gallery of China in Beijing where he performed his work.

The following year, Zhang went against the grain of *Angel's* expressionism with *12 Square Meters*, a performance in which he struck an immobile pose. This was carried out in a poverty-stricken and outlying neighbourhood of Beijing, ironically renamed "East Village" by the small community of local artists. The performance took place in the cramped, filthy public toilets that are a single row of benches with holes in them. Completely naked before a small group of friends, he settled into his position and froze. "I sat down and remained immobile in the middle of the toilets for an hour," he explains. "My body was covered with fish oil and honey, which attracted flies. Some of them landed on my lips, my eyes and my ears, it was extremely uncomfortable."¹ Contrary to the bleeding evoked in *Angel*, here the oil and honey highlighted the surface of the body and gave the skin a sculptural patina.

Of course, the sculptural character of the scene is based essentially on Zhang's perfect immobility. His seemingly impassive combativeness counters the filthiness, stench and flies, and embodies the extremely rudimentary living conditions of the neighbourhood's residents. *12 Square Meters* also evokes some of the regime's adversaries: during the Cultural Revolution, Ai Weiwei's father, among other opponents, was forced to clean the communal toilets in his village on a daily basis. The body's rigid position, held by Zhang for long stretches, demonstrates resistance to pain and, more generally, to physical and mental hardship. In 1995, he once again used the psychological resilience of immobility against suffering; this time, he stood up straight while his open mouth teemed with worms (*Original Sound*) or as sparks were projected on him by welding machines (*25mm Threading Steel*).

As a response to the performer's ordeal, immobility is the infallible sign of endurance. In this regard, Zhang follows in the tradition of 1970s performances, which were guided by the performer's capacity to resist suffering. Immobility forces the artist to present him or herself and, it could be assumed, to feel like an inanimate object in order to endure the pain. In 1973, in the first part of a performance entitled *Autopportrait(s)*, Gina Pane spent a long stretch of time on a metal structure heated by candles, and continued to do so until reaching the bearable limit. In 1975, Marina Abramović, after having slashed her stomach in *Lips of Thomas*, reclined on a sheet of ice while a heater was suspended above her head. In these types of performance, the artists submit their bodies to pain and expose both the suffering and endurance they face.

Vanessa Beecroft's performances are not performed by the artist herself, but by a group of performers made up exclusively, in the early years, of young women. In 1996, the Italian artist established very strict rules

for the women, who are given the responsibility of carrying out her performances, in order to ensure that their gestures, postures and bearing do not appear natural in any way. These rules are most often formulated as restrictions (do not speak, do not move too slowly or too fast and so on) that prevent the performers from carrying out actions and compel them to inaction rather than imposing total immobility. "My reference figure is Michelangelo's David," Beecroft states. "He is an athlete, but we don't know if he is posing before or after the action."²

Much of the impact of Beecroft's performances is due to the visual uniformity of the groups the performers create. A uniformity that is primarily conveyed through the clothing: in *VB26* (1997), the performers are all wearing the same completely white costume made up of a wig, underwear, tights and boots. This uniformity becomes even more pronounced when the performers are spread out in the space in a regular way, for instance in a triangle formation in *VB35*, in 1998. The uniformity is all the more striking because it involves a large number of performers who form compositions of homogeneous groups.

The visual unity of the groups also applies to the poses, which have been orchestrated in an increasingly strict manner over the years. But the harmony of the groups is under constant threat of any slackening of the body. The uniformity that is the starting point of the performances soon begins to fall apart as the performers gradually give way to fatigue, numbness or plain boredom. Over long stretches of inaction, bodies begin to slump, personalities re-emerge and the visual geometry begins to disintegrate. If endurance is central to Beecroft's work, it is only to expose its flaws. While some women crouch down or sit on the floor, others remain standing: it is human weakness that takes over, not as failure, but as an irrepressible human force piercing the surface of sluggishly inanimate figures.

While the formalism of Beecroft's performances usually evokes fashion show runways, it took on the airs of a military parade when, for the first time, the artist asked a group of men to hold a pose. For *VB39*, in 1999, she called on Marines in uniform, who took up regular positions at the Museum of Contemporary Art San Diego in California (the city where many recruits are trained), and who fully assumed the posture of standing at attention, followed by that of standing at ease. The immobility here was imposed as much by the artist's instructions as by the military attire itself, and it takes on a precision, geometry and perfection that had not been previously attained in Beecroft's performances.

Even the most rigorous effort to keep the body still cannot be sustained forever. For Gillian Wearing in her video *60 Minutes*, she also used group homogeneity, asking 26 people to put on a police uniform and to stay still in front of the camera for an entire hour. The group does not represent an armed force taking part in an international conflict, as is the case for the American Marines, but instead evokes the familiar presence of law enforcement officers in everyday British life. In contrast with *VB39*, the performers are not real officers, but rather actors, and the perfection of the initial pose only represents a small fraction of an exercise that is largely dominated by failure to remain still. The regular arrangement of light areas (the skin, white colours) interspersed among the compact mass of black uniforms soon begins to rupture. The geometry of the composition breaks down as the performers let up and try to



Zhang Huan, *Angel*, 1993. Performance, China National Art Gallery, Beijing. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Zhang Huan Studio.

Les premiers pas de l'artiste chinois Zhang Huan, dans la performance, sont caractérisés par une picturalité fortement marquée. Il reçoit un enseignement artistique traditionnel basé sur le dessin d'après modèle, et sa connaissance de l'art contemporain, notamment occidental, ne s'élargit qu'à son arrivée à Beijing au début des années 1990. Il choisit alors de faire de la performance son médium privilégié, et c'est couvert de peinture couleur de sang qu'il exécute sa première performance, *Angel*, en 1993. Les éclaboussures rouges maculent son corps, la poupée qu'il manipule et les marches de la prestigieuse Galerie nationale d'art de Chine de Beijing où il exécute son œuvre.

L'année suivante, Zhang prend le contre-pied de l'expressionnisme pictural d'*Angel* avec *12 Square Meters*, une performance pour laquelle il se statue. L'action est exécutée dans le quartier miséreux et excentré de Beijing ironiquement rebaptisé « East Village » par la petite communauté d'artistes qui y vit. Elle a lieu dans l'exiguïté de toilettes publiques crasseuses constituées d'une simple rangée d'ouvertures dans des bancs. Devant un petit groupe d'amis, il s'y installe, entièrement nu, et

se fige. « Je me suis assis immobile au milieu des toilettes pendant une heure, explique-t-il. Mon corps était peint avec de l'huile de poisson et du miel, ce qui attirait les mouches. Quelques-unes atterrirent sur mes lèvres, mes yeux et mes oreilles, c'était extrêmement inconfortable! ». L'huile et le miel, contrairement à l'hémorragie évoquée dans *Angel*, mettent l'accent sur la surface du corps et donnent à l'épiderme une patine sculpturale.

Bien sûr, le caractère sculptural de la scène repose essentiellement sur l'immobilité parfaite de Zhang. Sa combativité, apparemment impassible, opposée à la saleté, la puanteur et les mouches figurent les conditions de vie extrêmement rudimentaires des habitants du quartier. *12 Square Meters* évoque aussi le sort de certains adversaires du régime : pendant la Révolution culturelle, le père d'Ai Weiwei, parmi d'autres opposants, est forcé de nettoyer quotidiennement les toilettes communales de son village. La position rigide du corps, maintenue par Zhang pendant de longues minutes, atteste une résistance à la douleur et, plus généralement, à l'épreuve physique et mentale. En 1995, il utilise de nouveau les ressorts psychologiques de l'immobilité opposée à la souffrance; cette fois, il se tient droit alors que des vers fourmillent dans sa bouche ouverte (*Original Sound*) et que des étincelles sont projetées sur lui par des machines à souder (*25mm Threading Steel*).



Dans son rôle de réponse à une mise à l'épreuve du performeur, l'immobilité est le signe infaillible de l'endurance. À cet égard, Zhang se place dans la tradition des performances des années 1970 conçues autour de la capacité du performeur à résister à la souffrance. L'immobilité oblige l'artiste à se présenter et, peut-on supposer, à se sentir comme un objet inanimé pour supporter la douleur. En 1973, dans la première partie d'une performance intitulée *Autoportrait(s)*, Gina Pane passe un long moment sur une structure de métal chauffée par des bougies, et ce, jusqu'aux limites du tolérable. En 1975, Marina Abramović, après s'être lacéré le ventre dans *Lips of Thomas*, repose sur une couche de glace pendant qu'un chauffage est suspendu au-dessus d'elle. Dans de telles performances, les artistes soumettent leur propre corps à la douleur et exposent à la fois leur souffrance et l'endurance à laquelle ils font face.

Les performances de Vanessa Beecroft ne sont pas interprétées par l'artiste elle-même, mais par des groupes de performeurs composés exclusivement, pendant les premières années, de jeunes femmes. À partir de 1996, l'artiste italienne établit des règles de comportement assez contraignantes à l'attention des femmes chargées d'exécuter ses performances pour que leurs gestes, leurs postures et leurs maintiens soient dénués de naturel. Ces règles sont le plus souvent formulées sous forme d'interdiction (ne pas parler, ne pas bouger trop lentement ou trop vite, etc.) qui empêchent les performeuses d'accomplir des actions et qui consistent à les contraindre à l'inaction plutôt qu'à leur imposer l'immobilité totale. « Ma figure de référence, c'est le David de Michel-Ange, affirme Beecroft. C'est un athlète, mais on ne sait pas s'il pose avant ou après l'action² ».

L'impact des performances de Beecroft réside, pour une bonne part, dans l'uniformité visuelle des groupes formés par les performeurs. Cette uniformité est avant tout celle des vêtements : dans *VB26* (1997), les performeuses revêtent toutes la même tenue, entièrement blanche et composée d'une perruque, de sous-vêtements, de collants et de bottes. Cette uniformité est marquée encore davantage lorsque les performeuses sont réparties dans l'espace de façon régulière, par exemple en formation triangulaire dans *VB35*, en 1998. L'uniformité est d'autant plus frappante qu'elle implique un grand nombre de performeuses qui dessinent des compositions d'ensembles homogènes.

L'unité visuelle des groupes est aussi celle des postures qui sont régies de façon de plus en plus stricte au fil des ans. Mais l'harmonie des groupes est sous la menace constante de tout relâchement du corps. L'uniformité qui forme le point de départ des performances ne tarde pas à s'effriter au fur et à mesure que les performeuses cèdent à la fatigue, à l'engourdissement ou simplement à l'ennui. Au cours de longues minutes d'inaction, les corps s'affaissent, les individualités resurgissent et la géométrie visuelle se désagrège. Si l'endurance est centrale, chez Beecroft,

c'est uniquement pour en exposer les failles. Alors que des femmes s'accroupissent ou s'assoient sur le sol pendant que d'autres restent debout, ce sont les faiblesses humaines qui s'imposent, non comme un échec, mais comme un percement irrépressible de l'humain à la surface des figures mollement inanimées.

Alors que le formalisme des performances de Beecroft évoque la mise en scène de défilés de mode, il prend une tournure de parade militaire lorsque l'artiste demande pour la première fois à un groupe d'hommes de tenir la pose. Pour *VB39*, en 1999, elle fait appel à des Marines en uniforme, qui se disposent à intervalles réguliers dans le musée d'art contemporain de San Diego, en Californie (une ville où sont entraînées de nombreuses recrues), et qui se figent totalement dans la posture commandée par le garde-à-vous, puis par le repos militaire. L'immobilité est alors imposée tant par les directives de l'artiste que par la tenue militaire elle-même, et elle acquiert une précision, une géométrie et une perfection jusque-là inégalées dans les performances de Beecroft.

Le maintien le plus strict du corps dans l'immobilité ne peut résister à la durée. Pour la vidéo *60 Minutes*, Gillian Wearing joue, elle aussi, de l'homogénéité d'un groupe en demandant à 26 personnes de revêtir un uniforme de police et de rester immobiles pendant une heure entière devant la caméra. Le groupe ne représente pas une force armée participant à des conflits internationaux comme le sont les Marines américains, mais il évoque plutôt la présence familière des agents de la force publique dans la vie quotidienne britannique. À la différence de *VB39*, les performeurs ne sont pas de vrais officiers, mais plutôt des acteurs, et la perfection de la pose de départ ne représente qu'une petite fraction d'un exercice largement dominé par les manquements à l'immobilité. L'ordonnance régulière des taches claires (la peau, les cols blancs) ponctuant la masse compacte d'uniformes noirs ne tarde pas à se fissurer. La géométrie de la composition se brise au fur et à mesure que les performeurs se relâchent et tentent de se ressaisir. À la question : « Pensez-vous que ce soit votre œuvre la plus picturale ? », l'artiste répond : « La plus sculpturale. Je la vois comme légèrement tridimensionnelle³ ».

Dans l'œuvre de Wearing, les similis policiers du premier rang sont assis, ceux du deuxième, debout, et ceux du dernier, imagine-t-on, perchés sur une estrade. Cette disposition est caractéristique des photographies de groupe. Les conventions de la photographie sont également évoquées par la fixité de la caméra d'un bout à l'autre de la vidéo. Le résultat est une pose photographique qui semble ainsi être étirée démesurément dans le temps. La durée de la pose devient ainsi le sujet principal de l'œuvre, précisément intitulée *60 Minutes*. Si Wearing place le temps de façon explicite au cœur de sa vidéo, il apparaît non moins important chez Huang comme chez Beecroft. Bien plus, il s'avère essentiel à une pratique de l'immobilité associée au développement progressif d'une résistance physique et psychologique. C'est dans la longue durée qu'est pleinement éprouvée l'aptitude des performeurs à tenir l'immobilité, et que sont exposées les inconstances de la pose.

Comme un antidote à ces longues périodes d'inertie, Erwin Wurm conçoit, à partir de 1997, une série de performances intitulée *One Minute Sculptures*. Mais s'il fait, comme Wearing, référence à la durée, dans son titre, c'est pour la réduire de façon drastique à une seule minute. Le principe de ces performances est de contraindre des individus à

Vanessa Beecroft, *vb35*, 1998, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA. © 2016 Vanessa Beecroft.

Gillian Wearing, *Sixty Minute Silence*, 1996. Vidéo couleur avec son/Colour video projection with sound, 60 min. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Maureen Paley, London. © Gillian Wearing.

recover. In response to the question: “Do you consider this your most pictorial work?” the artist said: “The most sculptural. I see it as being slightly three-dimensional.”³

In Wearing’s work, the pseudo police officers in the first row are seated, those in the second are standing, and those in the last, one imagines, are perched on a platform. This arrangement is characteristic of group photographs. The stationary camera during the entire video also evokes photographic conventions, resulting in a photographic pose that seems to be disproportionately stretched out in time. The duration of the pose becomes the main subject of the work, precisely entitled *60 Minutes*. Though Wearing explicitly puts time at the centre of her work, it is no less important for both Huang and Beecroft. Far more than that, it proves to be essential for a practice of immobility associated with the progressive development of physical and psychological resistance. In the long term, the performers’ ability to stay immobile is tested and the inconsistencies of the pose are revealed.

As an antidote to these long periods of inertia, Erwin Wurm, since 1997, has been developing a series of performances titled *One Minute Sculptures*. Though, like Wearing, he refers to duration in his title, it is to drastically reduce the work to a single minute. The principle of these performances is to compel individuals to maintain a very uncomfortable and precariously balanced position so that one minute becomes a real test. As the title indicates, these exercises subject people to an accessory status, to being an element among others of a sculpture composition. The exercises can consist of sitting on the brush of a broom while leaning against a wall, or lying on one’s back, legs in the air, cups balancing on the soles of one’s shoes or else reclining on oranges without touching the floor, or holding balls and buckets in place between one’s body and a wall. For Wurm, immobility is constantly threatened by an imbalance that, perhaps because of the absurd situations to which the performers submit themselves, seems to convey a certain psychological fragility. While the awkwardness of *One Minute Sculptures* gives them the air of a comedy sketch, their briefness lends them a concise intensity.

When immobility was explored in the 1990s, an important motive in the history of performance art was revisited. The fixedness of the body was exposed through its flaws, and the weakening of the tension exerted on the body and mind—and their control—became predominant. In a reversal of immobility conceived of as a demonstration of endurance, in 1995, Cornelia Parker asked actress Tilda Swinton to sleep in a glass showcase (*The Maybe*). Regardless of the mode in which immobility is exercised, it tends to give the performer the appearance of a sculpture and thereby inevitably questions the status of the body. The perception of the performer’s interiority (Zhang’s contained suffering) is juxtaposed with the sculptural exteriority (Beecroft’s nearly identical figures). The flaws of immobility make the performer’s body ambiguous, as it wavers between its status as a human being and that of an art object.

Translated by Bernard Schütze

1. Yılmaz Dziewior, RoseLee Goldberg, Robert Storr, *Zhang Huan*, London, New York: Phaidon, 2009, 116.
2. Munro Galloway, “Les mises à nu de Vanessa Beecroft,” *Art Press*, no. 265, February 2001.
3. Russell Ferguson, Donna De Salvo, John Slyce, *Gillian Wearing*, “Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing,” London: Phaidon, 1999, 14.

Pierre Saurisse teaches the history of contemporary art at Sotheby’s Institute of Art in London. His research on immobility previously focused on the 1960s and 1970s (“Tenir la pose: l’immobilité dans la performance,” *Sculptures*, no. 1, 2014). He also wrote “La Performance et ses mythes dans les années 1960” (*La Performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2010) as well as on artists Gilbert & George (“Sculpting Etiquette: Gilbert and George’s Radical Good Manners,” *Visual Culture in Britain*, March 2013). His book *La Mécanique de l’imprévisible. Art et hasard autour de 1960* was published by L’Harmattan in 2007.



Erwin Wurm, One Minute Sculpture:
Tennis Balls, 1998.
 © Erwin Wurm / SODRAC (2016)
 Photo : Studio Erwin Wurm /
 Kunstmuseum Bonn, Germany.

maintenir une position très inconfortable et dans un équilibre assez précaire pour qu'une minute représente une véritable épreuve. Comme l'indique également le titre, ces exercices assujettissent les individus à un statut d'accessoire, d'élément parmi d'autres d'une composition sculpturale. Ces exercices peuvent consister à s'asseoir sur la brosse d'un balai en s'appuyant contre un mur, ou à se coucher sur le dos, les jambes en l'air, des tasses sur la semelle des chaussures, ou bien à s'allonger sur des oranges de façon à ne pas toucher le sol, ou encore à faire tenir des ballons et des seaux entre le corps et le mur. Chez Wurm, l'immobilité est constamment menacée par une instabilité et un déséquilibre qui, peut-être à cause du caractère absurde des situations auxquelles les performeurs se soumettent, semblent aussi refléter une certaine fragilité psychologique. Alors que la gaucherie des *One Minute Sculptures* leur donne l'aspect de saynètes à la tournure plutôt comique, leur brièveté les dote d'une concise intensité.

Lorsque l'immobilité est explorée, dans les années 1990, c'est un motif significatif de l'histoire de la performance qui est revisité. Et lorsque la fixité du corps est exposée à travers ses failles, le fléchissement de la tension exercée sur le corps et sur l'esprit, de leur contrôle, devient central. En un renversement de l'immobilité conçue comme une démonstration d'endurance, Cornelia Parker demande à l'actrice Tilda Swinton, en 1995, de s'abandonner au sommeil dans un cabinet à vitrine destiné à exposer des objets (*The Maybe*). Quel que soit le mode sur lequel elle est tenue, l'immobilité tend à donner au performeur l'apparence d'une sculpture et, en cela, s'interroge inévitablement sur le statut du corps. À la perception de l'intériorité du performeur (la souffrance contenue de Zhang) est juxtaposée celle de son extériorité sculpturale (les figures quasi identiques de Beecroft). Les failles de l'immobilité rendent le corps du performeur ambigu, pris d'hésitation entre son statut d'être humain et celui d'objet d'art.

1. Yılmaz Dziejwior, RoseLee Goldberg, Robert Storr, *Zhang Huan*. Londres, New York, Phaidon, 2009, p. 116.

2. Munro Galloway, « Les mises à nu de Vanessa Beecroft », *Art Press*, n° 265, février 2001.

3. Russell Ferguson, Donna De Salvo, John Slyce, *Gillian Wearing*, « Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing », Londres, Phaidon, 1999, p. 14.

Pierre Saurisse enseigne l'histoire de l'art contemporain au Sotheby's Institute of Art à Londres. Ses recherches sur l'immobilité ont précédemment porté sur les années 1960 et 1970 (« Tenir la pose : l'immobilité dans la performance », *Sculptures*, n° 1, 2014). Il a également écrit « La Performance et ses mythes dans les années 1960 » (*La Performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2010) ainsi que sur les artistes Gilbert & George (« Sculpting Etiquette: Gilbert and George's Radical Good Manners », *Visual Culture in Britain*, March 2013). Son ouvrage *La Mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960* a été publié par L'Harmattan en 2007.