

La dissémination du corps en révolte

Eileen Legaspi-Ramirez et Julie Bacon

Numéro 106, automne 2010

Rituels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62717ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Legaspi-Ramirez, E. & Bacon, J. (2010). La dissémination du corps en révolte. *Inter*, (106), 74–76.

La dissémination du corps en révolte

PAR EILEEN LEGASPI-RAMIREZ

Ce texte prend comme point de départ un constat de l'historienne, critique et commissaire Amelia Jones concernant la résurgence des pratiques axées sur le corps au cours des années quatre-vingt-dix aux États-Unis. Dans son livre *Body Art : Performing the Subject*, Jones lie cette réémergence à un intérêt de plus en plus marqué pour la politique de la représentation. Étant donné la problématique de l'interdépendance d'anciennes colonies américaines, comme les Philippines, sur le discours occidental, et surtout celui des États-Unis, j'admets volontiers que j'éprouve un certain malaise à évoquer si directement l'analyse de Jones dans ce texte qui traite de l'histoire de la performance aux Philippines au cours des deux dernières décennies. Cependant, grâce à la remise en cause de problématiques telles que « l'Asie » et « l'Asie pacifique », le trafic de la culture et spécifiquement celui de la production artistique liée à la théorie qui l'accompagne, c'est devenu de moins en moins une question d'héritage et d'écoulement unidirectionnel d'idées et d'informations. Quoique certaines tendances de surface semblent me contredire, on a abandonné depuis longtemps l'idée peu judicieuse d'emboîter le pas à l'Occident. De la fin des années quatre-vingt au début des années quatre-vingt-dix, les repositionnements globaux et les développements dans le monde artistique ont donné naissance à un style particulier d'art politique, et plus précisément à un art postcolonial. Parmi les développements dont il est question, on note des changements au sein des principaux mécanismes pour la dissémination de l'art, comme les biennales, triennales, festivals internationaux et, plus tard, les ventes en salle. À la fin des années quatre-vingt-dix, les artistes qui s'étaient concentrés sur la polémique de la nation ont commencé à s'interroger sur le statut de l'individu et à incorporer de plus en plus la biographie dans leur pratique.

À mon avis, il est plausible que cette résurgence des pratiques axées sur le corps aux Philippines durant les années quatre-vingt-dix consistait précisément à un retour à la notion de l'individu comme lieu d'intérêts conflictuels. Avant de continuer, j'aimerais préciser ce que j'entends par le terme *individu*. Dans le texte de Jones, elle l'associe principalement à l'idée mythique de Descartes, celle du moi qui est essentiel et unifié. Contrairement à Jones, j'évoque ce terme pour créer un contraste entre l'idée de l'individu et celle d'une masse homogène de citoyens dont la survie dépend de quelque chose qui s'appelle « nation ». Cette nation fonctionne par domination, en imposant son poids sur les individus et sur les subjectivités qui cherchent à se faire reconnaître.

Au cours de mes recherches, je n'ai pas trouvé d'indices substantiels sur le fait que le discours théorique autour de ces questions

ait vraiment influencé les pratiques sur le terrain. Au contraire, j'ai pu constater à quel point certains performeurs que j'ai rencontrés témoignent de l'influence tenace du modernisme, c'est-à-dire d'une fixation sur des idées normatives de subjectivité et de singularité (par contraste aux idées d'intentionnalité, de cohérence et d'universalisme). Renouant avec le discours de Jones, je voudrais tout de même postuler que l'importance accordée aux lieux publics par la performance a un impact particulier, car elle ramène l'idée de l'artiste en tant que sujet privilégié d'une exploration de contingence. Malgré le fait que la majorité des performances dans cette région semble encore se dérouler sur le « pilote automatique », plutôt que de faire appel à la théorie, certains développements sur le plan de la pratique amènent des points d'interrogation. En tant que chercheuse, la question qui m'intéresse le plus actuellement est la suivante : pourquoi plusieurs performances récentes n'hésitent-elles pas à s'approprier un contenu activiste et une rhétorique politique, tout en témoignant d'une méfiance envers l'approche didactique ?

Mettant de côté la perception d'un changement de préférence dans le *monde de l'art* (j'entends par cela le circuit des festivals de performance qui reste relativement fermé), cette ambivalence laisse entendre que les artistes participent à une lutte de territoire et de discours, qu'ils en soient conscients ou non. Ainsi, ce texte vise non seulement à explorer les tendances dans le domaine de la performance aux Philippines, mais aussi à examiner comment certaines pratiques gagnent en valeur par leur « exportation » ailleurs dans le monde. En tant qu'auteure, et non pas comme productrice, une position qui m'accorde une certaine distance, il me semble qu'on se trouve face à une sorte de vision qui s'autoprédetermine : la croyance qui existe à l'étranger, selon laquelle l'art aux Philippines a un caractère politique et activiste, laisse entendre aux artistes philippins que seul l'art politique suscite l'intérêt du public international. Je crois qu'il est nécessaire de voir si les artistes philippins ont adapté inconsciemment ou non leur travail afin de le rendre plus acceptable à l'extérieur du pays.

Dans un essai publié il y a cinq ans dans la revue *Pananaw, Philippine Journal of Visual Arts*, j'ai tenté d'esquisser le paysage de la pratique contemporaine de la performance du pays. Lorsque Chumpon Apisuk m'a contactée dernièrement en lien avec la *Rencontre internationale d'art performance (RIAP)*, j'ai profité de l'occasion pour revisiter certaines des prémisses de ce texte. Chumpon lui-même est témoin de la réémergence de la performance aux Philippines au cours des années quatre-vingt-dix, en lien avec la *Philippine International Performance Art Festival (PIPAF)*, une des nombreuses antennes du NIPAF. À l'époque, ce festival four-

nissait le seul contexte permettant aux artistes de la région d'explorer leur art avec leurs pairs et de chercher de nouveaux publics. À la suite du PIPAF, plusieurs regroupements se sont formés, et il paraît qu'une sorte de compétition a émergé entre eux. Lorsque Jam Pajati et Yuan Mor'o Ocampo se sont consacrés à d'autres projets, le PIPAF a cessé ses activités pendant plusieurs années. Tout récemment, il a été remis sur pied et, avec l'ancien organisme Tupada maintenant connu sous le nom TAMA (Tupada Action and Media Art), il constitue l'un des plus grands regroupements d'artistes aux Philippines, organisant de façon ponctuelle des événements, des expositions ainsi que des festivals à travers la région. Avant d'écrire ce texte, j'avais pensé qu'il ne s'agissait que de faire quelques petits ajustements à mon ancien essai. Cependant, la diversité des nouvelles activités (bien qu'il existe évidemment des points communs) m'a indiqué certaines voies de discussion sur les changements de pratique, que je vous présente ici.

Depuis la publication de mon premier essai sur l'art aux Philippines, j'ai senti chez les artistes dont j'essaie de suivre la pratique au fil des années une méfiance encore plus importante et remarquable au sujet des métadiscours qui se veulent englobants. En même temps, ces artistes ne s'éloignent pas complètement du questionnement de notions telles que le pouvoir, l'engagement et le rapport entre le centre et la périphérie. Il existe un certain courant de pratique qui semble témoigner d'une attitude esthétique rétrograde, privilégiant de nouveau la forme, et surtout la forme visuelle. On peut constater cette tendance dans le travail récent de groupes affiliés à New World Disorder et, de façon moins prononcée, chez le groupe Ugat Lahi, ces deux organismes ayant fait partie de l'ancien regroupement Tupada. Je ne crois pas que cette tendance nous ramène à une époque où la sphère artistique était cloisonnée aux simples fins d'une délectation désintéressée. J'insiste plutôt sur le fait que ce retour à une certaine culture esthétique, formulée par la tradition, est lié à la quête de tactiques pour engager le public, y compris celui qui garde une préférence pour des valeurs telles que l'artisanat, l'intelligence linguistique, la dextérité technique et un niveau reconnaissable de finition dans la production. Peut-être n'est-ce pas un hasard si cet intérêt soutenu pour le visuel (comparé au geste et à l'action) est habituellement plus présent chez les performeurs qui ont une formation en arts visuels contrairement aux praticiens issus d'autres domaines, comme la littérature, la recherche, la technologie ainsi que les disciplines non artistiques. Ces derniers tendent à prendre plus de risques ou du moins prétendent avoir une certaine insouciance, une attitude nonchalante envers l'aspect visuel de leur travail performatif.

Par ailleurs, les artistes philippins ont tendance à alterner entre un travail axé sur l'objet (par exemple la peinture, la sculpture et l'installation) et une démarche qui se concentre sur des modalités processuelles liées à la performance. Il est difficile de trouver des artistes performeurs aux Philippines qui ne s'en tiennent qu'à des formes créatrices éphémères et viscérales, c'est-à-dire à une pratique d'art généralement considérée comme étant hors du marché de l'art. Ils s'inquiètent plutôt de la contradiction entre l'art éphémère et l'art commercial.

Il existe des artistes qui gardent un intérêt pour les moyens multisensoriels liés au spectacle afin, du moins au départ, d'engager le public pour qu'éventuellement, une perspective critique plus approfondie de ce qui a eu lieu se construise. En règle générale, je crois que l'aversion que les artistes ont pour signaler cette pratique dans la description de leur démarche indique leur méfiance soutenue envers la théorie ainsi que l'importance démesurée sinon inappropriée qu'ils accordent à la praxis. Ce sujet mérite une recherche supplémentaire.

Ces constats partagent au moins un point commun : ils affirment le désir de l'artiste d'exercer le droit de trancher sur les structures, de ne jamais se livrer ou de livrer entièrement sa pratique à une seule structure globale, du moins non sans lutte.

Point de contention

Les artistes, performeurs ou non, sont obligés d'entrer en concurrence entre eux pour le peu de ressources disponibles. Si l'on met de côté ce fait, il est peut-être ironique de constater que c'est précisément cette question de la nature politique du corps qui a creusé un fossé entre les groupes d'artistes autogérés. Plusieurs années plus tard, certains individus clés de ces regroupements résistent toujours à entamer une discussion sur les différences tangibles qui existent entre eux, refusant de définir les termes de leurs pratiques artistiques, y compris celle de la performance. Il s'agit en fait d'une résistance envers tout ce qui pourrait limiter la position artistique.

Prenons le cas du regroupement Tupada, qui est devenu TAMA, maintenant géré par un groupe de jeunes artistes qui se renouvelle sporadiquement. Ces artistes semblent subsister en prétendant à un travail axé sur la politique, mais en réalité leur démarche s'oriente, il me semble, vers l'introspection et la biographie. Bien sûr, on remarque cette tendance ailleurs que dans le domaine des arts visuels, par exemple dans les pratiques liées à la littérature et au cinéma. Le cas de TAMA est particulièrement intéressant étant donné qu'il s'agit de l'organisme le plus ancien du pays, bien que son histoire soit remplie de moments de rupture. Fondé en 2002, lors d'un événement bimensuel organisé par Tupada, TAMA

s'est transformé en événement annuel, réunissant des artistes internationaux et des artistes philippins. Cet événement d'une semaine d'actions et d'ateliers se tient habituellement à l'université, dans des espaces indépendants gérés par des artistes ainsi que sur les places publiques à l'extérieur du contexte urbain de Manilla, la capitale politique, financière et artistique du pays.

La transformation de Tupada en TAMA a signalé le repositionnement de l'organisme à l'intérieur de cadres disputés par les nouveaux médias. Comme l'explique son manifeste, l'organisme ouvre dès lors les bras aux pratiques corporelles autres que la performance afin « d'explorer les multiples dimensions de l'idée de la révolution – le mot, l'action, l'expérience ». Le manifeste indique également l'intention de la part de TAMA d'élargir la pratique de la performance en la disséminant à travers des provinces comme Lingayen, Baguio, Dagupan et Baler.

De nouveaux regroupements se sont formés, influencés par les notions d'improvisation et de performativité, comme on le remarque dans les actions d'artistes associés à TutoK et à Kritkat. Ces deux initiatives artistiques partagent le désir d'établir des forums pour le discours et la production. Elles ont mis sur pied des projets et des événements avec d'anciens participants des festivals PIPAF et *Tupadas*, par exemple Roselle Pineda, Jef Carnay, Mideo Cruz, Raquel de Loyola, Wire Tuazon, Cej Gomera, Arnel Ramiscal, Bunch Garcia, Kaye O'yek et Boyet de Mesa. Il reste à voir comment ces regroupements vont continuer à évoluer étant donné qu'historiquement, l'articulation d'une base d'unité entre les formations artistiques et toute la tension entre les intérêts individuels et collectifs qu'elle implique ont nui à la survie de ces formations antérieures.

Les médias et la performativité

Entre-temps, on peut dire que l'entrelacement entre les nouveaux médias et la performance (comme le prône TAMA) est issu d'une reconnaissance de l'élargissement dramatique des technologies de représentation. Ces technologies dépassent la présence du corps, mettant l'accent sur les dispersions réelle et virtuelle du moi par des identités alternatives, créées par la complicité entre le numérique et la cybertechnologie.

Au cours des cinq dernières années, l'arrivée d'une nouvelle force dans le domaine de la performance a été remarquée. Ce courant se trouve particulièrement dans les collaborations audiovisuelles de Sabaw (Media Art Kitchen) et du Gangan Ensemble (caliph8, Malek Lopez, Tad Ermitano, Tengal), présentées dans les événements comme *National Commission for Culture and the Arts, Sinemusikalye*, le festival périphérique *Feta de la Wasaque* ainsi que des espaces comme Gwellos, Green Papaya

Art Projects, Mag :net, B-Side et plus récemment U-View Theater of Fully Booked dans la ville globale de Bonifacio. En liant son travail à celui du Gangan Ensemble, Tengal Nolasnem nous indique comment il vise à « mettre l'accent sur l'expérience directe, le risque et l'interaction entre l'artiste et le public. Il fait cela tout en intensifiant le potentiel des situations de performance, du jeu entre les différents médias – notamment le son et l'image – et d'échanges entre la sous-culture et l'académisme ». Pour sa part, Sabaw a organisé un événement qui repose sur la pratique en réseau intitulé *ASEUM.09 : Asia-Europe New Media Art Symposium* ainsi que le festival *EAR2EYE* qui présente les pratiques actuelles en musique et en vidéo.

Cette aspiration d'être indépendants, liée à une capacité de monter des événements avec peu de ressources étant donné le manque déplorable d'appui pour ces productions, trouve son homologue dans les *Wi-Fi Dance Festivals* qui sont eux aussi issus d'initiatives indépendantes et qui explorent les médias et les formes. Il y a une affinité manifeste avec les compagnies de danse Dancing Wounded et Dance Forum, de Myra Beltran, deux groupes qui ont participé antérieurement aux événements du PIPAF, ainsi que d'autres projets artistiques présentés en parallèle à Third Space, géré par Yason Banal.

Parallèlement à ces activités, on remarque l'émergence de technologies de documentation beaucoup plus accessibles, nourrissant chez les artistes un désir naturel d'augmenter les traces de leurs performances. Cette tendance est frappante dans les tentatives non voilées de TAMA et de l'artiste Syjuco d'inscrire leurs activités antérieures : TAMA en montant deux expositions de documentation (au Cultural Center of the Philippines et à l'ancienne Whitebox Gallery à Cunao Ex) ; Syjuco en lançant prochainement un livre accompagné d'un CD de vidéos qui témoignent de sa série de performances *Electric Underground Collective*, des actions fortement ironiques présentées dans des espaces comme CCP, Penguin Cafe et Mag :net. On note également les tentatives d'autres performeurs et de vidéastes pour développer de nouveaux publics en disséminant sur Internet des vidéos d'une minute, ainsi que la curieuse pratique de la photographie performative et les performances conçues pour la vidéo (New World Disorder).

En tant qu'observatrice, il me semble que cet intérêt à explorer les lieux de production autres que ceux de la performance n'est pas seulement une conséquence des habilités des artistes en technologie. Il s'agit également d'un désir de projeter le corps plus loin que le contexte immédiat. Il y a intérêt à surveiller l'impact de l'accessibilité de la technologie qui facilite l'expérience désincarnée sur le terrain toujours précaire de la performance.

La collaboration et l'augmentation des écarts

À ce moment bien avancé de son histoire, il peut paraître étrange que la performance s'empêtre toujours dans le débat concernant le rapport entre la forme et le contenu. Cela étant dit, je tiens à réaffirmer que ce texte ne cherche pas à peindre un portrait de la pratique en termes d'opposition. Je m'appuie plutôt, encore une fois, sur l'argument astucieux de Jones selon lequel ni le travail performatif axé sur le corps ni les champs les plus larges de la performance ne doivent être conçus comme étant soit essentiellement politiques, soit apolitiques. Mon accord avec cette remarque me pousse à me demander comment les pratiques actuelles de performance devraient être qualifiées. Ce questionnement entraîne un constat supplémentaire concernant l'intérêt croissant pour le travail collaboratif ainsi que la performance de longue durée. En effet, on constate ici une tendance à présenter de moins en moins le corps individuel de l'artiste comme étant le point unique d'action ou de sens.

Ces tendances ne sont pas à proprement parler transgressives. Leur impact peut être aussi inoffensif que l'acte du Neo-Angono Art Collective d'invoquer la construction d'une communauté imaginaire par l'entremise de la fête. Par contre, on note aussi l'acte de Roselle Pineda qui a invité des « brutes complices » à la battre. Ce geste visait à souligner la complicité de Gloria Macapagal Arroyo dans l'impunité de l'armée et du clan des chefs de guerre Ampatuan, responsables du massacre de journalistes et de civils à Mindanao à la fin de 2009. On remarque également la performance *Blueroom* de Thom Dacquioag présentée

dans le contexte d'une communauté urbaine pauvre à Pasay. Finalement, on constate la collaboration entre Angelo Suarez et Cos Zicarreli au CCP, où ils mettaient en scène des enfants de la rue auxquels ils proposaient de se battre. J'ai commenté cette dernière performance dans un texte de 2007 pour la publication *Metropolis M*.

Malgré tout ce travail, la performance actuelle continue à revendiquer une existence souterraine tout en cherchant à y échapper. D'autre part, on observe la pratique d'inviter sporadiquement des artistes à participer aux événements présentés sur les promenades publiques afin d'ajouter un élément d'« avant-garde » à l'exercice de marketing. À mon avis, il reste à voir si la majorité des artistes qui tiennent à explorer le potentiel liminaire d'éléments performatifs choisiront d'éloigner leur art de l'emprise d'une validation réactionnaire. Plusieurs de ces artistes ont déjà été reconnus par l'État, par exemple Syjuco, Mideo Cruz, Ronaldo Ruiz et Raquel de Loyola. C'est à eux d'assumer la responsabilité de cultiver l'intégrité de leur pratique créatrice.

Tout de même, je demeure optimiste dans la mesure où une sorte d'agitation est fortement présente chez les artistes qui assurent la vie des pratiques performatives dans les contextes mentionnés. Je reste optimiste en autant que ces artistes continuent à suivre leur propre parcours dans le monde de l'art, plutôt que de se laisser apaiser par le bonheur complaisant d'une forme d'institutionnalisation suffocante. Peut-être que la notion d'inconfort est nécessaire à tous ceux parmi nous qui continuent à s'investir dans le prolongement de cette aventure qui s'appelle la performance. ■



Traduction : Julie Bacon.

Eileen Legaspi-Ramirez enseigne la critique d'art, le commissariat et l'écriture à l'Université des Philippines. Elle publie dans plusieurs revues aux Philippines et à l'étranger : *Journal ng Wikang Filipino*, *Philippine Humanities Review*, *Philippine Journal of Visual Arts*, *Journal of Contemporary Art*, *Forum on Contemporary Art and Society* et *Asian Contemporary Art and Culture*. Elle est membre du Young Critics Circle et consultante pour le Lopez Museum depuis 2005.