

L'art action à Valencia

Bartolomé Ferrando, Carmen Gonzalez Royo and Pierre-André Arcand

Number 57, Summer 1993

Du performatif où j'espère qu'il en sera question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46699ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferrando, B., Gonzalez Royo, C. & Arcand, P.-A. (1993). L'art action à Valencia. *Inter*, (57), 10–15.

L'ART ACTION À VALENCIA

Bartolomé FERRANDO

Par le biais de cet article, je voudrais rendre compte d'un modèle de pratique artistique héritière de et influencée par l'exercice du happening, de l'art environnemental, de fluxus, de l'art sociologique et de la performance. La caractéristique commune à ces pratiques réside dans la valorisation de la conjonction et du croisement de formes d'art spécifiques tout autant que dans la volonté de rejoindre un public qui reste habituellement étranger à l'art qui se fait et au discours qui s'élabore pour essayer d'en rendre compte.

Ces lignes donc, cherchent à rappeler les expériences dont j'ai été témoin ou que j'ai moi-même réalisées à Valence ou dans les environs pendant les années quatre-vingts. Il y a des lacunes, mais des articles ultérieurs viendront les corriger tant est grand mon intérêt pour toutes ces formes spécifiques d'intervention.

J'évoquerai d'abord la fin des années soixante-dix pour montrer comment certaines pratiques préfigurent ce qui allait se passer par la suite en intégrant déjà les dimensions ludique et interactive.

Je ne commenterai pas cependant le grand nombre de concerts ou de pièces musicales aussi variées que hors-normes exécutées par deux de nos musiciens reconnus au plan international. Je fais référence à la pratique interdisciplinaire de Carles SANTOS et Llorenç BARBER dont les musiques intègrent, comme on le sait, une gestuelle, des éléments scénographiques, poétiques et plastiques, et qui mériteraient un long chapitre à part.

Et maintenant, sans plus de préambules, je commence le récit de certaines actions dont quelques-unes ont été conçues en rapport avec l'environnement et sur le mode interactif alors que d'autres, au contraire, se sont données en salle close ou sur quelque scène. Mais je crois que toutes permettent qu'on les intègre ici dans la mesure où leur (s) auteur (s) ont pris une part active dans leur exécution. Ils en sont le matériau ou le principe actif d'enclenchement.

L'expérience opérée dans ce domaine par José María YTURRALDE s'applique aussi bien à sa peinture qu'à ses créations de *sky-art* (art céleste).

Viatge en trenet a été réalisé en 1976 et fut essentiellement un exercice d'altération de la pratique quotidienne. Il s'agissait de voir et d'expérimenter comment des personnages imaginaires et de nationalités différentes pouvaient vivre une expérience commune à l'occasion d'une sortie dans la rue ou, dans ce cas-ci, d'un voyage en train. Comme dans un jeu de rôles, chaque participant était habillé en conformité avec son personnage. Quelqu'un jouait le rôle d'un plombier, d'autres étaient déguisés en dignitaires (russes ou indiens), quelques-unes incarnaient des maîtresses de maison prêtes à vivre le parcours le plus important de leur vie et pour lequel elles s'étaient préparées depuis longtemps. Pendant tout le voyage et jusqu'à l'arrivée à la gare de la Malvarrosa, personne n'a quitté son rôle. Tous ont joué de façon très vivante et cela s'est continué au port sur un bateau-mouche où on a célébré les noces de plusieurs voyageurs.

Une autre action dont le titre était *Celebració al vent* a été réalisée sur la plage du Saler en 1978. Des pratiques diverses s'y sont entremêlées, toutes en rapport avec l'idée de milieu et de mouvement. Si certaines pièces avaient été préconçues, d'autres, au contraire, ont été improvisées dans l'espace ; mais toutes avaient quelque chose à voir avec l'eau, le vent ou le sable. Chaque participant portait un panneau-lettre suspendu au cou, ce qui permettait de réaliser différentes combinaisons de mots, avec ou sans signification. On a créé une plantation de fleurs sur l'eau et on simulait avec de larges bandes de polythène la formation des vagues. On a construit un labyrinthe dans les buissons en les reliant avec des rubans. Sur le principe du cerf-volant, quelqu'un a fait voler sa propre chemise tandis qu'un autre participant, couché sous un tas de plastique transparent, est apparu au milieu d'actions assez violentes, en

même temps que se faisait gronder le public inactif qui les entourait. Peut-être faut-il voir dans ces actions une sorte de contestation de tout ce qui était en train de se passer dans le champ des galeries d'art. YTURRALDE était plutôt intéressé par une pratique artistique par laquelle, sous l'impulsion d'une idée, on faisait place au développement de propositions différentes, mais dont le dénominateur commun était soit le sujet initial proposé, soit le contexte où on allait créer et construire les pièces.

Dans un autre projet, l'expérience du fait quotidien est encore devenue événement. La connaissance de l'aéronautique en général et des possibles péripéties de vol en particulier, a permis à YTURRALDE de suggérer par écrit à un pilote qui faisait d'habitude le trajet Valencia-Berlin l'idée de réaliser certaines acrobaties dans l'air. Dans ce voyage, il y avait des Valenciens parmi lesquels se trouvait l'auteur de la proposition. Le pilote, en acceptant de montrer l'excellence de ses manœuvres, a exécuté en fait plusieurs figures, après avoir prié bien entendu les voyageurs de s'accrocher bien fort à leur siège. Des boucles, des chutes en piqué, des virages brusques et d'autres acrobaties ont été vécues par les passagers ; pas très gentiment, étant donné qu'ils n'ont pas cessé d'avoir mal au cœur ou même de vomir. En réalité, une grande partie

III^e festival internacional de performance i poesia d'accio

Yvan PAGEAU

D'abord l'étonnement... et les symptômes de cette *movida*, formule utilisée par les observateurs de l'Espagne post-franquiste pour désigner l'*anima* artistique ibérique ; plus de cinq cents personnes, chaque soir, s'entassent pour un festival de performance. Changement d'échelle. Et de perspective.

Car cette *movida*, ce ré-investissement du réel que s'offrent les Espagnols n'est pas un phénomène exclusif aux artistes. Ceux-ci illustrent plutôt un mouvement fulgurant de la société civile en situation de rattrapage sur le reste de l'Europe. Un mouvement qui fissure les frigidités de l'ancien régime, qui n'est pas sans rappeler notre Révolution tranquille, tant dans ses consensus que dans ses contra-

dictions. Un élan visible dans le quotidien ; fibres nationalistes vibrantes, manifestations publiques en cascades, dénonciation et double langage de la classe *politicien-ne*, idéologie du progrès par l'organisation de l'État, partis pris progressistes de certains médias, participation institutionnelle à certaines aventures artistiques « actuelles »... Et une curiosité palpable pour ce qui s'offre de différent. Dans ce Valencia qui secoue ses idées reçues, un festival de performance est un événement éminemment public. S'il y a de quoi réjouir les organisateurs — du point de vue de la fréquentation, l'objectif a été atteint de façon magistrale — on constate aussi les contraintes imposées par cette présence sur le style de programmation et sur le rapport entre le performeur et le public.

d'entre eux n'avait aucun rapport avec le groupe culturel auquel l'auteur de l'événement appartenait. Cela s'est passé en 1978.

À cette époque-là, il a fait une singulière conférence sous le titre de *Estética cibernética neopositivista*. C'était un jour un peu spécial sur la place de la Virgen à Valence où tous les malades qui se rendaient en pèlerinage à Lourdes se rassemblaient.

À l'époque, dans le milieu universitaire, tout le monde utilisait par habitude un langage bourré de mots que presque personne ne comprenait. YTURRALDE eut l'idée que le moment était venu d'employer tous ces termes n'importe comment et, en accord avec ses étudiants, il a convoqué publiquement cette conférence. Pour les besoins de la cause, on avait élaboré un texte sans fin composé d'extraits de plusieurs livres traitant de psychologie et de structuralisme. On choisissait au fur et à mesure des extraits différents, incohérents exprès pour façonner le projet discursif.

YTURRALDE, déguisé en prêtre, circulait parmi les malades pour expliquer l'importance du sujet qui allait être traité. Un des membres du groupe d'étudiants jouait le rôle de l'orateur.

Il s'agissait d'un grand personnage à l'allure un peu américaine qui est arrivé en brandissant une affiche et en glissant sur des patins. La conférence, presque incompréhensible et inaudible, a été suivie attentivement par le public présent.

Une nouvelle action a reçu le nom de *El Mamo*, ou peut-être celui de *Museo Momificado*, musée qui venait d'être inauguré et qui avait soi-disant quelque chose à voir avec le Moma, ou même en était une annexe. C'était en 1979. On a répandu partout la nouvelle qu'il y aurait un événement important où de grands artistes et personnages du monde de l'art seraient présents. Il n'y manquerait pas même la famille Kennedy, évidemment, et pourquoi pas non plus Marcel DUCHAMP et beaucoup d'autres. L'exposition allait se tenir à Valence sous le titre de *fósil-art*. Le bruit a couru si fort que le vernissage a été un énorme succès public.

De cette façon, en présence de prestigieux directeurs de galeries, véritables ou faux, allez donc savoir — car qui connaît avec certitude le principe de la vraisemblance ? — on a exagéré les poses, les gestes, les façons de faire ou les discours habituels d'un vernissage quelconque. À cette occasion, on a fait la présentation d'une nouvelle tendance artistique nommée *Estructura I* ou *Estructura II* qui trouvait son aboutissement dans le Museo Paléontológico.

On est déjà rendu en 1984 et, à l'occasion de l'exposition de multiples pièces, publications et vidéos de Marcel DUCHAMP, on a proposé à la Casa Museo Benlliure une série d'actions un petit peu plus éparées que d'habitude. YTURRALDE agissait comme catalyseur.

Absolument tous les coins de la salle étaient occupés soit par le public, soit par ceux qui allaient performer. L'espace était si bondé qu'on a dû fermer les portes de la Casa-Museo devant le risque que la structure du bâtiment ne soit pas capable de résister à une telle affluence.

Ceux qui étaient là ont pu voir, bien réel, un *Nu descendant l'escalier* à côté d'une reproduction de la pièce originale. Un peu plus tard, on découvrait Emilio MARTÍNEZ en haut d'une échelle à l'intérieur de l'ascenseur du musée. Un moniteur cachant sa tête diffusait une bande vidéo de sa conception.

À tour de rôle, des personnes de l'assistance posaient des questions à MARTÍNEZ qui s'accroupissait à l'instant et laissait répondre la voix et l'image de Marcel DUCHAMP depuis l'écran. J'ai moi-même récité, dans un autre endroit de la salle, le poème abstrait *Oh Gadgi Beri Bimba* de Hugo BALL, coiffé d'un grand chapeau cylindrique, selon les instructions données par l'auteur dadaïste. Je voudrais mentionner également l'action réalisée par Pepe ROMERO avec d'autres performeurs en rapport avec *Le grand verre*, une des pièces fondamentales de DUCHAMP.

ROMERO avait déjà réalisé auparavant d'autres pièces d'un intérêt considérable, la plupart entre 1979 et 1980, alors qu'il faisait des études à l'École des Beaux-Arts de San Carlos. Une de ces pièces relevait

On observe d'une part que la formule fait une large place «aux arts de la scène» ; des pratiques performatives on ne retient que celles qui s'inscrivent dans ce dispositif. Pas de poètes dans la cité, pas de réinvestissement du contexte subjectif. Le format contraignant de l'événement en terme de disponibilité de lieux — un seul espace de production prévu, l'impossibilité pratique de déplacer un public aussi nombreux et la disposition frontale artiste-public favorisent un mode d'échange classique entre les deux pôles. Au désir d'étonnement répond la virtuosité, à la perte de proximité, l'amplification symbolique. Difficile d'obvier à sa propre mise en scène.

N'eut été des particularités du lieu retenu, ce troisième festival « de performance et de poésie d'action » aurait pu ne se dérouler que selon les contraintes propres au spectaculaire ; ce n'aura pas été totalement le cas.

Devant cet auditoire imposant, trois soirs durant, les poètes se seront mis en action, composant avec la singularité de cet ancien monastère recyclé en salle d'exposition. Long de 75 mètres, large de 15, et dont les clés de voûtes culminent à plus de 12 mètres, le site imposait sa signature sonore ; plusieurs auront investigué la réver-

bération de l'espace comme élément de contexte (Bernd KNOELLER et Michael HOFFMANN qui modulent une trame narrative initiale sur des sons produits à partir d'objets de récupération jusqu'à leur conférer une autonomie poétique ; Luis CONTRERA dont la proposition est élaborée spécifiquement sur cet élément du site ; Bartolomé FERRANDO dont les éléments sonores d'une proposition à volets multiples renvoient par certains aspects à la musique concrète ; Serge PEY dont les incantations poétiques trouvent ici un lieu d'expansion incomparable ; Markus EICHENBERGER dont le concert de saxophone sondera les multiples particularités acoustiques du monastère).

Si on peut observer que la programmation faisait une place privilégiée à des performeurs habitués à ce dispositif frontal, la plupart d'entre eux s'en joueront ; tantôt en portant ce rapport frontal à son paroxysme tout en intégrant une matière poétique déviante (CHOPIN intervient en direct et devient son propre chef d'orchestre en répartissant les textures sonores pré-enregistrées, saturant l'espace sonore de sa matérialité vocale ; Luis CONTRERA juché à cinq mètres du sol recompose la *Piéta* de Michel-Ange et déplace l'attention sur un filet sonore —

celui d'un burin de dentiste lui caressant une dent — qu'il détourne de sa symbolique douloureuse, et interpelle, longuement, les spectateurs ; Nelo VILAR soliloque la tête enfouie sous l'eau, détourne l'attention sur l'opération même de la fabrication de ses objets sonores), tantôt en déplaçant le lieu d'intervention, forçant, tant bien que mal, le public à s'y adapter (Markus EICHENBERGER, Bernd KNOELLER et Michael HOFFMANN, Massimo MORI, Richard MARTEL, Lucia PEIRO). *

En contrepoint au format **laboratoire** retenu par plusieurs festivals, et qui dans sa nature reste plus souple quant à la mise en phase des imaginaires, ce III^e

festival de performance I de poésie d'accio semble s'inscrire dans une démarche soutenue de dissémination. Un parti pris d'amener avec lui un public disposé à y mettre du sien qui témoigne de la solidité des assises qu'on cherche à établir.

* Pour des raisons techniques je ne puis commenter les performances de Seiji SHIMODA et de Juhász R. JOZSEF qui étaient aussi présents à cet événement.

Organisé annuellement par Bartolomé FERRANDO et le regroupement d'artistes valenciens ANCA — littéralement Association pour les nouveaux comportements artistiques — le III^e festival de performance et de poésie d'action de Valence s'est déroulé du 20 au 22 novembre 1992.



d'une pratique minimale, répétitive et circulaire. À l'entrée de l'École, il avait aménagé une petite chambre devant un arbre et s'activait dans cet espace délimité. Accompagné d'une bande sonore, ROMERO entraînait dans la chambre, en ressortait pour aller entourer l'arbre, entraînait et sortait habillé d'un nouveau vêtement à chaque fois, jusqu'à réapparaître presque nu à la fin de la pièce.

Pendant cette année-là, il a produit d'autres actions. Parfois on le voyait recouvert d'un drapeau, parfois il portait un costume du XIX^e siècle ou encore s'habillait de façon scandaleuse, accompagné toujours d'un coussin et portant des lunettes de couleur voyante. Alors, en guise de provocation, il s'asseyait près de quelqu'un, soit dans l'autobus soit à l'École, et commençait à parler sans arrêt de n'importe quoi, mais toujours d'un sujet banal et quotidien, propos apparentés à ce qu'on pouvait entendre au marché ou au match de football. Il a fait en plus, dans le cloître du centre-ville, une exposition avec des dessins, des mises en perspective de son modèle. Dans un de ces tableaux, il cherchait à la représenter à des kilomètres de distance ; dans d'autres, on pouvait à peine en deviner les traits tant les plans étaient rapprochés.

On pourrait bien sûr s'attarder à d'autres pièces réalisées à la Faculté des Beaux-Arts entre 1984 et 1985 par une infinité d'artistes et d'étudiants. Il s'agissait de pièces qu'on montrait de façon occasionnelle, sans aucun rapport entre elles. Et c'est comme ça qu'un lieu aussi connoté que la chapelle a hébergé une vierge vivante entourée de cierges et de morceaux de corps humain en carton ou en plastique, en interaction avec l'action d'un autre personnage habillé de blanc et suspendu à l'entrée de l'espace durant toute la matinée.

En même temps, l'espace destiné au stationnement est devenu une composition plastique : chaque voiture qui arrivait se voyait attribuer une place spécifique selon sa couleur. Par exemple, chaque véhicule rouge devait se placer dans un endroit déterminé, ainsi que tous les blancs, les noirs, les verts ou les jaunes. L'ensemble construisait une énorme peinture objective et mobile occupant la zone.

Dans un autre endroit, Juan Emilio PÉREZ, avec des camarades, avait gonflé un grand tube en plastique qu'il avait suspendu à la partie la plus haute du bâtiment pour y injecter des couleurs liquides qui s'entremêlaient au fur et à mesure en tombant. Tout près, un petit marché artistique composé de baraques se moquait de l'aspect mercantile de l'art, si valorisé à cette époque-là.

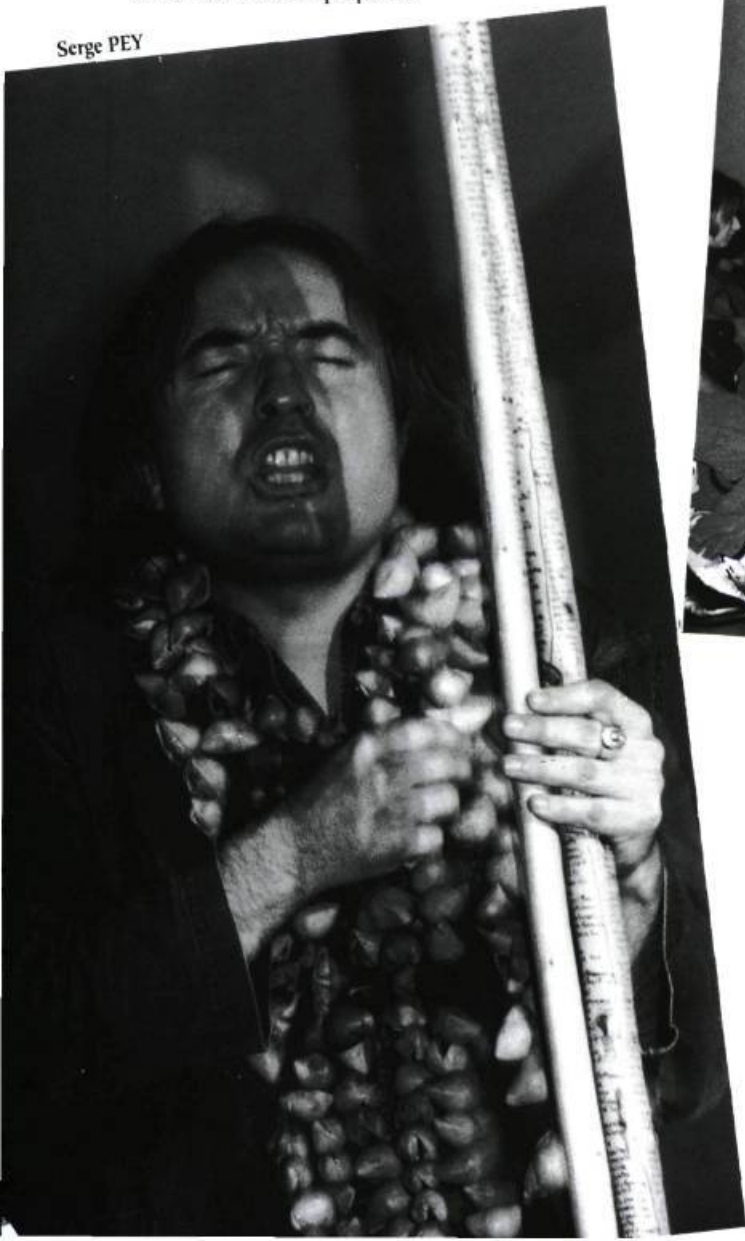
L'auteur de ce texte a réalisé dans les rues de Valencia, en 1977, une série d'actions apparentées au happening et qui se donnaient comme un essai d'interconnexion entre la lecture de certains mots et la réaction des piétons face à un texte écrit. Il s'agissait d'actions minimales, discrètes, mais qui ont entraîné un haut niveau de participation et de réponse publiques. Elles ont interrompu le parcours habituel et normal des piétons, et peut-être ont-elles suggéré quelque réflexion à propos de l'espace.

Parmi d'autres événements, je voudrais mettre en relief ce *Poema cualquiera para ser pisado o...*, matérialisé sur le pavé par des lettres en carton foulées par plusieurs passants, mais évitées par d'autres en raison peut-être du caractère officiel de tout langage ou par respect du fait poétique, même si celui-ci n'a jamais caché son contenu ironique.

Estás pasando por debajo de algo était composé d'une ligne écrite qui traversait d'un bord à l'autre la rue du Miguelete et qui avait été placée à deux mètres de hauteur au niveau de la tête des gens qui se promenaient. *Por debajo de algo* faisait allusion soit au simple fait de franchir la ligne, soit à son éventuel transfert imaginaire au milieu de vie des participants (plus ou moins volontaires) à qui on proposait un exercice de perception de la dimension visuelle et mentale de l'espace global où ils habitaient. Au cours de cette année-là, j'ai aussi réalisé la pièce *Poema objeto* : un groupe de lettres tridimensionnelles de grand format désignant les deux mots du titre placés l'un face à l'autre dans l'espace public. Aux gens qui passaient, on donnait le texte d'une version revue et corrigée de la définition de ces deux mots au dictionnaire. Par ces définitions, on formulait une proposition de transfert entre les concepts de poème et d'objet, ainsi qu'entre les formes de matérialisations quotidiennes propres à chaque lecteur-acteur.

Un an plus tard, j'ai réalisé une pièce sur la place de la Virgen à Valencia, une journée où il y avait beaucoup de monde. Cela consistait en la mise en place d'une sculpture faite d'une série de blocs de glace déposés à distance égale l'un de l'autre. La pièce éphémère a pu être aperçue dans son ensemble pendant quelques instants seulement, puisque la température ambiante a modelé en quelques minutes les éléments, les a décomposés, les a déplacés. Une partie du public a pu en profiter. On a glissé sur les blocs, on les a détruits, on s'est frotté le visage avec. Cette activité a provoqué bien entendu la dispersion et la dissipation totale de l'installation.

Serge PEY



Nelo VILAR



Seiji SHIMODA



Déjà en 1979, un groupe de dix-sept personnes, chacune habillée d'une lettre en carton qui la couvrait complètement, avait parcouru toute la ville en construisant les mots *Poema en movimiento*. Nous avons sillonné les rues en maintenant toujours l'ordre des éléments. On offrait aussi aux piétons — avec lesquels on bavardait quelquefois — la possibilité de lire le texte.

Deux mois plus tard nous avons produit un nouvel événement : on a transporté sur une place publique une grande quantité de dés-lettres de dimension considérable avec lesquels on a commencé à construire des mots lisibles ou illisibles. Le public qui nous entourait n'a pas tardé à continuer le jeu, sans oublier parfois d'emporter avec lui quelques cubes écrits qui disparaissaient au fur et à mesure.

Entre 1981 et 1983, on a eu l'occasion, David PÉREZ et moi, de développer des poèmes-action en salle close. Il s'agissait de transférer visuellement et sous forme d'objets des propositions écrites destinées d'abord à la revue *Texto Poético*. Comme ça, on atteignait un public plus vaste et plus divers que celui qu'on avait déjà. On a fait plusieurs performances composées de 10 ou 15 pièces minimales qu'on modifiait à chaque rencontre. On les a présentées à Valencia, Madrid, Barcelone et à Sevilla.

Ce n'est qu'en 1983 que je me suis décidé à mettre en acte mes propres performances poétiques solo. Dans une certaine mesure, cela se situait dans le droit fil des pratiques que j'avais réalisées les années précédentes, car il s'agissait de pièces basées sur le langage — pris dans un sens large — mais différentes de ce qu'on retrouvait dans la revue *Texto Poético*. Étant donnée ma conviction personnelle que le croisement intermédiaire contient un potentiel créatif insoupçonné, il était question de concevoir une sorte de performance de type pluriel, composée de neuf ou dix pièces de base, avec l'intention d'opérer des connexions entre le langage oral, la musique, le geste et la plastique.

Entre autres exemples, je voudrais parler d'abord de *Música visual* : sur un pentagramme vertical transparent, je versais, d'une façon lente et rythmée, cinq couleurs qui se superposaient en même temps qu'elles glissaient, leur chute étant accompagnée de projections intermittentes d'écritures naturelles qui interféraient avec les lignes mobiles du pentagramme. Et si dans la pièce *Poema sonoro* j'étais capable au départ d'articuler clairement ces mots alors que mon corps était pris dans un étau avec lequel j'emprisonnais mon énonciation graduellement, dans

Escultura je renversais le procès : je commençais l'action par la récitation d'un texte phonétique presque privé de sens. Quand il était fini, des collaborateurs et des collaboratrices arrivaient et m'enveloppaient avec le texte comme pour le rendre au corps, et finalement me couvraient avec 30 kg de plâtre de couleur, ce qui me transformait complètement.

J'aimerais quand même faire un commentaire plus précis d'une de ces pièces multiples qui offre à mon avis une plus forte cohérence. Je l'ai réalisée à l'Universidad Literaria de Valencia, vers la fin du mois de juin 1989, et elle faisait partie des manifestations organisées pour la Saint-Jean (*Nit de San Joan*). La performance eut lieu dans la cour et avait pour titre *Desde un libro*. Elle était divisée en trois parties.

Dans la première partie, je me suis introduit dans une boîte-livre et j'ai semé dans l'espace immédiat l'hypothétique contenu alphabétique de supposées pages blanches. Autour de cette boîte-livre et au gré du hasard, les groupes de graphèmes que je lançais de deux étroites fenêtres pratiquées dans les deux couvertures allaient se déposer sur une autre page plus réelle placée par terre. Au fur et à mesure, l'espace écrit au sol devenait de plus en plus noir par le fait d'une écriture superposée qui permettait à peine d'entrevoir le premier résidu de langage.

Et vide donc le contenant de tout signe alphabétique. J'ai extrait, non sans une certaine violence, cet espace blanc sur lequel reposaient les supposés vocables, tout en transposant l'action au plan sonore par un passage brusque, mais avec des moments de répit, à un énorme bavardage aphasique improvisé qui avait comme point de départ un silence condensé et concentré sur lui-même qui allait réussir à s'extraire de sa coquille.

Plongé à l'intérieur du papier, je bougeais de façon à sculpter dans l'air des formes diverses en même temps que le papier émettait ses gémissements creux. Peu à peu, j'ai défait le mouvement pour que le son s'apaise. Puis j'ai glissé lentement, tout seul et pieds nus, vers un espace central où on devinait que la pièce allait continuer.

Dans la deuxième partie, je me chausse de souliers-lettre et je monte sur une plate-forme où je commence à utiliser lentement l'un après l'autre quatre pots de peinture de couleur différente pour réaliser une écriture-peinture sur une surface délimitée à l'avance. En bougeant, et au fur et à mesure que les lignes de pigment se superposaient et se mêlaient entre elles, je me trouvais à tracer sur le papier ces portions de lettre qui correspondaient aux empreintes des souliers. Elles se faisaient

Bernd KNOELLER et Michael HOFFMANN



Lucia PEIRO



de plus en plus denses et laissaient apparaître peu à peu le A majuscule renversé sur lequel chacun de mes pieds reposait.

Dès que les lignes et les traces furent trop amalgamées, j'ai commencé à réciter un texte répétitif dont j'avais fait s'évanouir le sens afin de laisser place à un conglomérat asémantique et presque impraticable dont le résultat avait une incidence particulière sur l'opération plastique que je venais d'accomplir.

L'écriture parlée et peinte a révélé un mélange informe de voix et de pigments qui a mis fin au second mouvement.

Un peu plus tard, et à la façon d'un signe qui marquait le commencement du troisième temps, j'ai enflammé le bec d'un chalumeau avec lequel j'ai incendié le mot écriture (Escritura) construit d'un matériau poreux. Les lettres reposaient, espacées et humides d'alcool, sur neuf socles individuels.

Le mot était disposé en demi-cercle autour d'un bloc central formé de quarante blocs de glace. Sur la surface supérieure d'un blanc translucide, j'ai tracé des lignes d'écriture avec un matériau doté d'un très fort pouvoir calorifique. Ensuite, je l'ai enflammé. Il s'est créé ainsi un nouveau contraste plastique et sculptural entre les veines de feu et les blocs de glace qui, en se liquéfiant, étaient traversés partiellement par la lueur qu'ils supportaient.

J'ai ouvert un livre qui avait été placé tout près. J'en ai extrait des signes alphabétiques en carton que j'ai jetés sur le bloc de glace en feu. Les cadavres de lettres se sont incrustés dans les résidus froids qui, peu à peu, avaient perdu leur vitesse de désintégration et laissé un amalgame informe qui marquait la fin de la pièce. L'écriture, la plastique et la gestuelle déroulèrent un tissu qui lâchait par tous les bouts.

Revenons en 1982. Pendant une période de trois mois, une grande salle de l'École des Beaux-Arts de San Carlos a été occupée par Vicente PERIS et Uiso ALEMANY. Il y ont peint des toiles mesurant cinq par cinq et six par quatre mètres avec des balais et des outils de toutes sortes. Ils ont peint 100 toiles, les ont abordées sans crainte et de tous les angles possibles. Et sans doute cet état d'âme a-t-il été un des aspects les plus intéressants de l'expérience, à quoi il faut ajouter le fait d'avoir empilé progressivement les œuvres terminées. Cela a construit, à la façon d'une installation, un énorme livre-objet dont les pages étaient faites de toiles peintes.

Et en 1983, parce que les dimensions de l'École des Beaux-Arts de San Carlos se révélaient insuffisantes, PERIS et ALEMANY ont occupé les chantiers du port de Valencia. Là-dedans, ils ont développé leur série *Afalendos* en occupant un espace de 3000 mètres carrés avec plusieurs structures métalliques trouvées sur place.

Après y avoir accroché des toiles vierges, ils ont senti le besoin de leur donner une forme avant de les peindre : créer des objets avec une présence physique et travailler leur face visible. De cette façon, ils ont construit un environnement au fur et à mesure qu'ils s'appropriaient l'espace où ils se trouvaient. Ils transformaient l'espace, mais celui-ci, en même temps, les déterminait et les influençait jusqu'à les envelopper complètement dans sa propre transformation. Ils y ont découvert, selon leur propre témoignage, combien il est important de se laisser emporter par tout ce qui est en train d'arriver autour de nous, plutôt que d'arriver dans quelque endroit en ayant au préalable une quelconque idée fixe. «Regarder tout autour, nous disent-ils, provoque une certaine cohabitation avec l'espace ; et si celui-ci nous parlait, nous lui répondions à mesure et donc déterminions, à travers cette interaction, la modalité du procès». Ils ont vécu ce moment où tout ce qu'on a fait, ce qu'on a structuré, ne nous appartient plus. Il s'agissait, dans leur cas, d'un univers créé par des artistes mais qui, d'autre part et dans une certaine mesure, s'était engendré lui-même.

Tout cela a donné des pièces très attrayantes et très différentes, mais, à mon avis, leur plus grand intérêt se trouvait justement dans la construction d'un espace global. Chaque artiste avait pour une bonne part travaillé ses propres structures mais, dans certains cas, celles-ci étaient l'œuvre commune des deux approches en symbiose.

En 1984, l'abattoir de Valencia a été la scène d'une nouvelle action qui allait se dérouler devant le public. Encore une fois, PERIS et ALEMANY se sont introduits là sans savoir à l'avance ce qu'ils allaient faire. L'espace lui-même devait indiquer la marche à suivre. D'abord le public a été invité à traverser une salle obscure avec, à son extrémité, un projecteur éblouissant. On franchissait donc cet espace qui ouvrait sur un autre où était suspendue par un système de câbles, poulies et contrepoids une grande plaque d'acier réfléchissant mesurant 10 par 15

mètres. Un projecteur s'est allumé. La lame oscillait et flottait dans l'air. Soudain, quelqu'un a coupé un câble et la plaque, à la façon d'une grande lame de couteau, a rebondi par terre en produisant un bruit énorme. Peu après, elle a commencé à se redresser et à remonter par l'effet des contrepoids et du câble qui les reliaient encore. Nous sommes tous restés abasourdis.

De nouveau dans l'obscurité, nous nous sommes rendus dans un troisième espace qui était traversé de monticules faits de soixante tonnes de sable et qui pouvaient avoir quelques trois mètres de haut. Un cheval de trait était au sommet et tirait un sac de 500 kg de peinture rouge et liquide. En même temps que le cheval parcourait le monticule d'un pas lent et difficile, le sac déchiré laissait des coulisses surprenantes et des lignes de couleur qui restaient en surface ou se mêlaient au sable de cette cordillère déjà à moitié dé faite.

Dans l'espace suivant, nous avons trouvé un énorme sac de toile suspendu par des cordes. Percée par le fond, la toile (jaune) s'est lentement dépouillée du sable qu'elle contenait, laissant tomber de plus haut chaque fois un mince filet de particules à mesure qu'on la hissait. À la fin, elle s'est déchirée en haillons. Dans le dernier espace où on nous a fait entrer, PERIS et ALEMANY avaient placé un cylindre en acier mesurant 60 cm de diamètre et 3 mètres de haut. Il était rempli de boue et avait été déposé sur une plate-forme soutenue par des poutres en fer et recouverte d'une toile qui cachait plusieurs participants. Ces derniers devaient rabattre la trappe à la base du cylindre afin de faire tomber la grande masse de boue devant nous sur un quadrilatère blanc composé de feuilles de papier fripées. C'est ainsi qu'une grande avalanche d'argile a tout d'un coup sculpté une masse informe.

Personne ne savait, sauf les artistes eux-mêmes, que, pour terminer l'action en beauté, nous allions nous trouver au milieu d'un groupe de musiciens qui allaient jouer un pasodoble. La surprise tenait autant à l'aspect visuel qu'au fait d'entendre jouer cette musique-là après les actions précédentes. Personne ne pouvait s'attendre à cette rencontre. Nos yeux ont commencé une danse inattendue.

Un an après, à l'occasion du développement d'un cours sur l'art éphémère à l'École d'été (Escola d'Estiu), PERIS et ALEMANY ont créé

Richard MARTEL



Bartolomé FERRANDO

avec leurs étudiants une action multiple à laquelle ont participé aussi un styliste de mode, un coiffeur, un maquilleur et un pyrotechnicien.

Cela s'est passé à la tombée de la nuit, sur la plage du Saler. La pièce a commencé avec l'apparition d'un élément informe entre les dunes. Vingt ou vingt-cinq personnes toutes nues et peintes en blanc portaient chacune un bâton léger avec lequel elles soutenaient l'énorme toile noire qui les couvrait. C'était comme un grand objet bizarre qui se déplaçait entre les dunes et qui émettait des mots et des cris nombreux et intelligibles.

Le sable cachait une grande quantité de feux d'artifice qui furent déclenchés à l'arrivée du public. Ils ont fait explosion et laissé des petits cratères de silice. D'une dernière cache sont sorties d'innombrables fusées « barrachos » qui ont allumé finalement des feux de Bengale. C'est alors que la chenille noire s'est déchirée et des êtres blanchâtres en sont sortis. Après avoir attrapé les feux de Bengale, ils ont avancé dans la mer jusqu'à ce qu'ils s'éteignent.

La dernière pièce que je connais d'ALEMANY est une action-installation réalisée dans son atelier avec du pain frais cuit.

Le plancher, couvert de paille, cachait ici et là des pains frais sur lesquels les visiteurs marchaient ou qu'ils tâtaient avec les pieds, tandis qu'ils pouvaient observer de grandes sculptures molles et grillées, plastiquement très belles, sur les murs de l'atelier.

Les visiteurs découvraient une installation odorante et tactile dont les éléments étaient en partie comestibles. Et on en a mangé, effectivement, quand on a vu que les sculptures-pains pouvaient accompagner avec succès des morceaux de jambon cru que les hôtes nous offraient.

Entre 1981 et 1985, j'ai eu l'occasion d'assister à des installations-actions assez spéciales réalisées par Santiago POLO dans son propre studio-logement et qui me sont apparues importantes.

POLO, en maintes occasions, a transformé son studio en environnement. Il avait accumulé des matériaux pauvres dans chacune des chambres et nous faisait entrer dans ces espaces ainsi complètement modifiés. C'est là, au vernissage, qu'il performait quelques actions devant ses invités. Tout le plancher était couvert de petits cailloux de plage et, en même temps qu'il nous montrait quelques-unes des pièces élaborées

avec des matériaux de rebut, il construisait des sculptures *in situ* avec des briques et du plâtre teints de différentes couleurs. Mais ce que j'en retiens surtout et ce qui m'a frappé, c'était de sentir chez lui l'expérience intime d'une pratique artistique qui l'imprégnait fortement et qu'il actualisait très intensément en dehors de toute idée commerciale.

Cet artiste a réalisé aussi quelques performances soit dans la rue, soit dans des galeries d'art, à la faculté de philosophie ou à la foire *Interarte* de Valencia, performances basées d'habitude sur une pratique d'installation qui — comme un travail en cours — se modifiait et se transformait. Son art était vu de l'extérieur comme une expérience de métamorphose des objets, remplie de renversements, de contrastes ou de dispositions en séries et accompagnée parfois de sonorités répétées enregistrées sur les lieux-mêmes ou bien improvisées par quelque instrument à vent.

Pendant plus d'un an, il a fait de sa chevelure un exercice de composition. À intervalle, on pouvait l'observer avec une coupe de cheveux différente et inusitée qu'il modifiait en fonction de la vitesse de croissance de ses cheveux. De cette façon, sa sculpture-coiffure se maintenait en étroit contact avec ses affaires journalières. À mon avis, voilà une pratique intéressante d'art corporel.

En toute justice, je me dois de rendre compte ici des pratiques de Montserrat ANFRUNS et Valentí FIGUERES. De la première, même si je sais qu'elle a réalisé quelques actions à la librairie Cavallers de Neu, je connais surtout la pièce qu'elle a développée au *Festival Internacional de Performance i Poesia d'acció* que j'ai co-organisé avec Francesco GONZÁLEZ, au château de Peñíscola, à l'été de 1989.

L'action s'intitulait *Concert per a mezzo-soprano i gallina amb orquestra absent* et consistait en une pièce vocale et gestuelle où ANFRUNS, accompagnée d'une poule sur un piédestal, récitait son propre texte, modulé et transformé par traitement électronique à chaque répétition. À certains moments, s'y mêlait le caquet contrôlé de la poule, qui, logiquement, disposait de son propre microphone. La performance s'est terminée par l'alimentation de l'animal jouant dans un orchestre représenté uniquement par des pupitres vides et un groupe de chaises.

En terminant, je voudrais décrire quelques actions de Valentí FIGUERES qui préfigurent l'art des années quatre-vingt-dix. FIGUERES a été co-organisateur de la *Setmana d'accions* et de *Formular Heterodòxia* réalisés à la faculté de philosophie de Valencia en 1985 et 1987 respectivement. À l'occasion de ces deux rencontres, on a présenté différentes pratiques d'installation et de performance propres à transformer les espaces et les comportements.

FIGUERES a développé plusieurs actions dans les rues de Gandía durant l'été de 1987. Son *Cabdells d'aigua* consistait en la production artificielle de filets de pluie éclairés et transpercés de lumière ultraviolette, ce qui permettait au piéton de parcourir son espace habituel ainsi transformé en un milieu plastique.

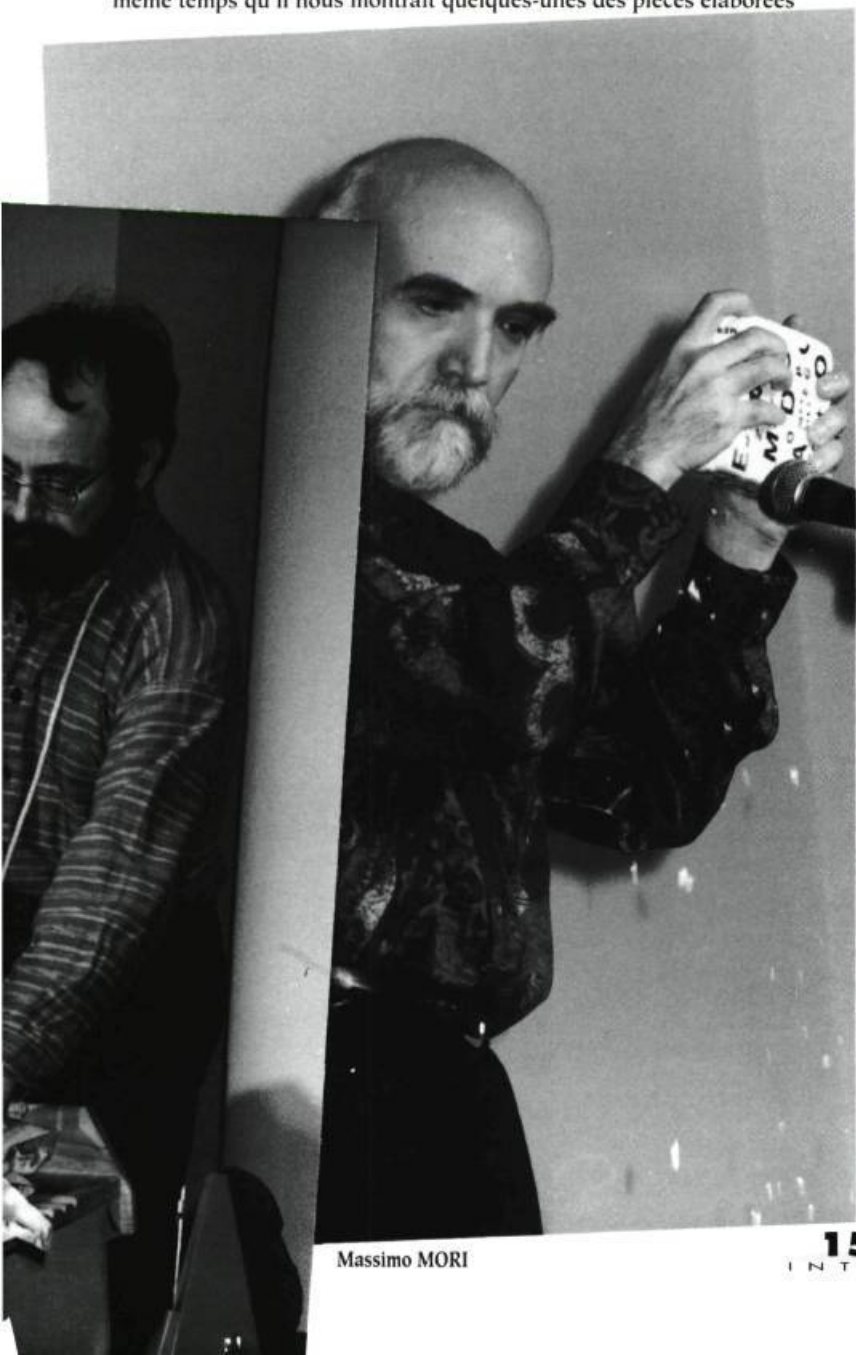
Deux autres pièces ont été réalisées dans cet espace urbain. La première consistait dans la construction d'une pyramide aérienne contenant un ballon de dimension altérable selon l'incidence des rayons du soleil ; la seconde, dans la création d'ombres multiples, provoquées par l'éclairage de vieilles valises entassées par terre ou placées sur les murs de plusieurs bâtiments.

En 1988, il a participé avec Vicent FONT et Toni FERNÁNDEZ à la mise en place d'une bannière contre la loi sur l'objection de conscience et le service social compensatoire : ils l'ont descendue avec des cordes du haut de la tour du Micalet. Un acte politico-plastique dangereux.

En 1990, avec Carles MARCO, Manolo COSTA et Isabel BERMELL, il co-organisa le séminaire *Dadá en acció* qui présentait différentes performances dans tous les recoins de la faculté de philosophie de Valencia. Entre autres, il faut mentionner les pièces intitulées *Complot dadá a les altures*, *Déu existeis*, *Peixeres* et surtout l'action *Adàn i Eva* dans laquelle les deux participants qui lisaient pieuses prières, à genoux sur des prie-Dieu, commettaient une action érotique.

Je voudrais enfin signaler les travaux réalisés en 1989 et 1990 par Rafael SANTIBÁÑEZ, José TARRAGÓ, Inma GREGORI, Nelo VILAR, Lucia PEIRÓ, Adolfo MUÑOZ, María ORDÓÑEZ et Silvia SEMPÈRE, étudiants en art de la performance à la faculté de Beaux-Arts de Valencia. Leurs actions ont été présentées dans différents espaces urbains. Avec eux et avec d'autres artistes, j'ai fondé, en 1989, l'Asociación de Nuevos Comportamientos Artísticos (ANCA). Ensemble, nous avons ouvert à Valencia un espace public voué à la diffusion des pratiques alternatives.

Traduction : Carmen GONZÁLEZ ROYO et Pierre-André ARCAND.



Massimo MORI