

ARSenal Festival Performance

Slavka Sverakova and Julie Bacon

Number 105, Spring 2010

Fragments d'art actif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62653ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sverakova, S. & Bacon, J. (2010). ARSenal Festival Performance. *Inter*, (105), 26–33.

ARSenal Festival Performance

— SLAVKA SVERAKOVA



Bialystok, Pologne, du 8 au 10 mai 2009 — La directrice d'ARsenal Gallery, Monika Szewczyk, une femme généreuse et imaginative, a mis sa galerie et son personnel à la disposition d'ARsenal Festival Performance, organisé par Waldemar Tatarczuk. Tatarczuk avait demandé à trois performeurs expérimentés, originaires de différents pays, de participer au festival ainsi qu'à plusieurs jeunes artistes de présenter leur travail.

> Elisa Andessner

Elisa Andessner (1983 –, Autriche) a réalisé la première performance du festival, intitulée *Otwarta* (« ouvert » ou « ouverture »). Cette artiste a également participé à une performance de Boris Nieslony. Sa performance nous a rappelé les jeux de l'enfance. Andessner a mis le bout d'un tuyau en plastique dans une de ses oreilles et s'est placée devant le mur central de l'espace. Tatarczuk, posté devant le mur en face d'elle, parlait dans l'autre bout du tuyau. Parlant dans un microphone, Andessner répétait des mots, les uns après les autres, en les déformant. Sa répétition de mots et son jeu évoquaient le propos de Wittgenstein, lorsqu'il disait que nous étions piégés par la langue et condamnés à jouer des jeux de mots. L'importance de différencier entre l'exactitude et l'erreur, la compréhension et l'incompréhension, la norme et la variation, a disparu. À sa place s'est manifestée une forme de présence chorégraphiée et marquée par la beauté, une attitude élégante et des mots sans sens, une parodie d'un discours d'inauguration.

Przemyslaw Przepiora (1979 –) ne s'est pas donné le souci de la sophistication. Il a réalisé sa performance *Porn Stars* à l'entrée de la galerie. Avec une médaille autour du cou, à haute voix, il a lu des noms de femmes à partir d'un dossier contenant des photocopies de visages féminins et de seins. Il a montré chaque image séparément à l'assistance, pour ensuite la « noyer » dans un bain rempli d'eau chaude. À la fin de sa performance, il a jeté sa médaille dans le bain, avant d'y enlever le bouchon. L'eau a coulé graduellement, mouillant les pieds de quelques spectateurs et laissant le fond du bain couvert de feuilles de papier fripées. Les images de femmes révélées ressemblaient davantage à celles de mannequins qu'à des vedettes de films porno. Sa performance n'a engendré aucune force transformatrice, et je n'ai pu cerner un intérêt métaphorique à la présence de l'eau, dont l'emploi avait un sens contradictoire. D'ailleurs, sa décision de ne pas y inclure des images d'hommes a sérieusement miné son action ainsi que ses intentions.

Dès la première minute de sa performance, *Untouchable*, Marta Bosowska (1984 –) a fait preuve d'une approche dépouillée et d'une simplicité élégante. En se servant de multiples idées généralistes, elle a évoqué une corrélation entre les tabous et la curiosité. Vêtue de noir, elle s'est assise sur une chaise, illuminée d'un projecteur circulaire. Ses deux mains reposaient sur un tissu blanc impeccable, qu'elle pliait et repliait soigneusement. Le rythme de l'action était précis et fluide. À chaque reprise, ses gestes gagnaient en intensité, et l'on remarquait qu'elle cherchait quelque chose dans les plis du tissu. Une fois trouvé, elle semblait mettre le tout dans sa bouche. Après un certain moment, j'étais convaincue

qu'elle ne sortait rien du tissu et qu'elle faisait semblant de mastiquer. Puis, un petit morceau d'une substance brune parut au coin de sa bouche, écartant ma supposition. Elle a terminé sa performance en tournant le dos au public et en se mettant à genoux devant la chaise, sur laquelle elle avait déposé le tissu maintenant déplié, avant de le couvrir d'un tas de cheveux mélangés de salive. Après son départ, les spectateurs se sont approchés de la chaise afin d'entrevoir la substance « secrète » mastiquée tout au long de la performance. Ayant pris conscience de ce qu'il s'agissait, certaines personnes furent répugnées.

Myroslav Wayda (1977 –, Ukraine) a créé une installation sonore au milieu de laquelle se trouvait une table couverte d'une nappe blanche. Il projetait des images sur un écran placé au mur. Cet écran était composé de papier bulle et de verres en plastique. Il s'était également servi de ces verres pour faire deux rangées sur la table, divisées par une ligne de

terre. Son action, *Raspberry Colour of Dreams*, a consisté à remplir les verres de gauche avec de l'eau et ceux de droite avec du vin rouge. Il a également rempli d'eau les verres qui faisaient partie de l'écran sur le mur. Les images projetées et la trame sonore ont dévoilé la documentation d'un groupe d'immigrants illégaux, rassemblés dans un lieu d'attente inconnu. On les voyait en train de débattre, d'écrire et de dessiner. Projetées en boucle, ces images recommençaient toutes les trois minutes. Tout à coup, dans un geste radical changeant la direction de la performance, Wayda a ramassé avec la nappe tout ce qui se trouvait sur la table afin d'en faire un grand emballage qu'il a attaché avec une corde industrielle. Précipité, ce geste a renversé le vin rouge qui coulait, faisant penser au sang. Une demande parut alors sur l'écran, venant de ces immigrés dépossédés qui rêvent de trouver de meilleures conditions économiques dans l'Ouest : « *Jeuss help us* » (je récris l'orthographe originale).



> Myroslav Wayda

Wayda est né en Tchécoslovaquie, qui fut « donnée » à l'ancienne Union soviétique à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Il y a quelques décennies, un témoin de ce « don » m'avait raconté comment les Soviétiques avaient organisé une forme de plébiscite : ils ont offert à la population un kilo de sucre en lui demandant, en échange, de signer une feuille. Ces signatures ont ensuite servi de preuve de la volonté du peuple de faire partie de l'Union soviétique. Comme beaucoup de gens de cette région, Wayda doit posséder de nombreux souvenirs estivaux de la cueillette de framboises dans les clairières forestières. Ces souvenirs d'enfance offrent une sorte de réconfort, rappelant un temps de plénitude et de soleil. Il est normal que l'artiste lie ces souvenirs aux rêves des musulmans, des hindous et des catholiques qui se rassemblent le plus près possible des frontières de l'Ouest, dans le but d'y entrer.

teur, ressemblaient à des membres de fœtus. Wnuk s'est déplacé vers Baldyga, lui a enlevé son manteau et, se servant d'une agrafeuse, l'a attaché à l'écran afin de cacher une partie de son corps nu. Il a répété ces mêmes gestes lorsque MacLennan et Nieslony se sont présentés à lui. Tout au long de l'action, les trois « maîtres » sont restés poliment sur place, comme s'il existait un accord entre eux et Wnuk. Contrairement à Baldyga, après la performance, Nieslony et MacLennan ont nié l'existence d'un accord quelconque. Si cela était vrai, Wnuk a couru le risque que ces hommes ne répondent pas à l'invitation. Peut-être que la curiosité, la loyauté ou la foi ont fait en sorte que les deux autres artistes aînés ont suivi l'exemple de Baldyga.

L'action de cacher le corps nu fait allusion aux croyances du catholicisme et symbolise l'« habillage » de cet artiste émergent et vulnérable par certaines valeurs tenues par ses

performance remarquable en action dégradée, occasionnant le conflit, le mépris et l'hostilité. La décision de rapprocher sa performance à des actes déplorables que l'on peut voir un peu partout dans le monde n'est pas admirable. De plus, ces gestes condamnent l'art à illustrer une forme de recherche psychologique ou anthropologique sur le rapport entre l'agresseur et sa victime.

Dominik Jalowinski (1983 –) a réalisé la dernière performance du festival, intitulée *How to Explain Part of Performance to Living Flies*. Il s'agissait d'une action construite à partir d'extraits des autres performances présentées durant le festival. Vêtu d'une tenue de soirée, il s'est installé dans une vitrine avec deux récipients contenant des mouches noires. Parlant aux mouches, il leur a expliqué le contenu de petites images (en référence à la performance de Przepiora). Il a écrit la phrase *Freedom to IK* en bleu sur le mur (modifiant le mot *UK* présent dans la performance d'Hugh O'Donnell pour créer l'acronyme *IK*) qui voulait dire, je crois, « *Insect Kingdom* ». Il s'est mis de la peinture en tube sur la langue (en référence à Stephen Dorothy). Il a créé en miniature l'assemblage d'une planche reposant sur un rouleau (en référence au jeu de bascule dans la performance de Salling-Hansen). Il a présenté une version réduite de l'image d'un prêtre qui, apparemment, avait de légères brûlures (en référence à Leo Devlin). Un autre lien entre l'artiste et ses pairs s'est fait lorsqu'il a déposé une vitre dans le jardin au même endroit où Alastair MacLennan avait réalisé sa performance. Pour conclure son action, Jalowinski a mis des lunettes de soleil quelque peu étranges, avant de tacher la vitrine, rendant celle-ci opaque. C'est sur un ton divertissant qu'il a terminé le festival en présentant sa version enjouée et humoristique de l'action classique de Beuys, où ce dernier parlait à un lièvre mort.

À l'exception d'Andessner, tous les artistes présentés ci-dessus avaient été sélectionnés par Baldyga (1954 –). Pour sa part, celui-ci a réalisé *Double Triangle*, une performance qui contenait tous les éléments propres à sa démarche : la géométrie, l'action de tracer et le geste de rouler (son corps et les matériaux). Le premier espace qu'il a « tracé » incluait une section de mur et le plancher adjacent. Il s'agissait de dessiner des triangles sur du papier placé au mur ainsi que deux autres en blanc sur le plancher de bois. S'allongeant au sol et tenant une vitre au bout de ses doigts, il a roulé son corps afin de superposer l'impression des triangles blancs, les uns après les autres, sur la vitre, créant la forme d'un hexagone. Il a ensuite posé la vitre sur le mur, qui portait maintenant l'étoile de David.

Le deuxième espace qu'il a tracé consistait en un cercle fait de petits verres. Toujours en s'allongeant au sol, sans bouger la tête, il a



> Janusz Baldyga

Pour sa performance, *Invitation*, Kamil Wnuk (1980 –) a pris place dans un coin sombre de la galerie, à côté d'un écran sur lequel il projetait en boucle les trois mêmes diapositives. La première disait : « *I invite a master Janusz Baldyga*. » Rien ne s'est passé. Ensuite parut le message : « *I invite a master Alastair MacLennan*. » Encore une fois, personne ne s'est présenté. Enfin vint la troisième diapositive : « *I invite a master Boris Nieslony*. » Toujours pas de réponse. Après plusieurs répétitions de ces mêmes phrases, sans que cela donne suite à l'action, Wnuk s'est déplacé vers le bord de l'écran, devenant plus visible, avant de répéter encore une fois ses invitations. En réponse à cette nouvelle demande, Janusz Baldyga s'est avancé et installé en face de Wnuk. Une image du corps nu de Wnuk apparut à l'écran. Ses bras, modifiés par ordina-

aînés. Au lieu de terminer la performance par ce geste, l'artiste s'est installé dans une salle adjacente, éclairée par deux autres projections de son corps nu. À une vitesse insensée, Wnuk s'est mis à enlever certains vêtements des membres de l'auditoire, ciblant les gens au hasard. Quelques personnes ont accepté ce geste agressif, tandis que d'autres spectateurs ont rapidement quitté la salle afin d'éviter d'être ciblés par Wnuk. Quand il a tenté de déshabiller une femme, elle a dû répéter plusieurs fois le mot *non*, prononcé d'une voix forte et claire. Wnuk a transformé son invitation en contrainte. Deux hommes de l'auditoire ont fini par l'assaillir, enlevant son t-shirt et l'immobilisant par terre. La performance a pris fin.

Cette sorte de participation négative, déclenchée par Wnuk, a transformé une

défait ce cercle en poussant les verres le plus loin possible au bout de ses bras : un salut lointain à Archimède, peut-être ?

Le troisième espace a été tracé au moyen d'un ruban en tissu étiré entre deux murs, dont l'un était plus long, formant ainsi un angle. Assis sur une chaise, tout en appuyant sa bouche sur le ruban, il s'est déplacé de façon saccadée d'un bout à l'autre de la ligne. Une fois arrivé à l'extrémité du ruban, Baldyga a sorti un rouge à lèvres de sa poche et a coloré en rouge le côté du ruban qui faisait face au mur. Après être revenu sur ses pas, il s'est levé et a enroulé le ruban autour de lui, imprimant des taches de rouge à lèvres sur sa chemise. Il a continué en roulant son corps sur le mur, transférant les taches rouges de sa chemise sur cette surface. L'harmonie et la continuité du mouvement corporel de Baldyga étaient à la base de cette performance qui a créé des objets et des signes proposant une idée dominante : celle du transfert, c'est-à-dire de la transformation. L'artiste trace des espaces, signalant sa présence, en transférant une forme géométrique ou une trace organique d'une position à une autre, comme s'il voulait nous dire : « J'étais là, pendant un certain temps, c'était mon espace. » Sa performance m'a fait

penser au livre *L'être et le néant* de Sartre, c'est-à-dire à l'imagerie de la présence au cœur de la pensée existentialiste classique. Les gestes de transfert et de chevauchement de certaines formes, lorsque celles-ci sont sélectionnées avec soin, peuvent donner suite à une forme de transformation : deux triangles créent l'étoile de David. Baldyga a réuni l'installation, le dessin et la performance pour faire une œuvre harmonieuse qui explorait le désir d'imprimer la présence en créant des traces.

Samedi

C'était un matin pluvieux. Alastair MacLennan (1943 -) a commencé tôt sa performance de longue durée intitulée *Fact(F)Act*. Il s'est assis sur une chaise et, suivant ses instructions, les techniciens de la galerie ont commencé à empiler des déchets autour de son corps. À la fin de la performance, seulement son visage masqué était encore visible. Immobile avec les yeux fermés, MacLennan ressemblait à un objet, à un personnage en cire, enterré jusqu'au cou par les débris de la culture de consommation. Partant du sol, l'empilement des déchets montait abruptement, telle la forme d'une pyramide, bien qu'il n'y avait aucune ligne droite dans cette structure à base circulaire,

ressemblant ainsi plus à un cône géant. La pluie a donné un lustre aux déchets en plastique, un effet s'intensifiant lorsque le soleil sortait. Le vent remuait les débris. Par moments, des bourrasques emportaient quelques déchets, les déplaçant ailleurs, à côté d'un mur, près d'un poteau ou parmi la verdure. MacLennan a réfléchi longtemps à l'endroit où faire sa performance. Son intérêt pour permettre à la nature d'envelopper son art a influencé le choix du lieu, une sorte d'appropriation de sa structure s'est réalisée lorsque des corbeaux sont venus manger parmi les déchets.

Il y avait une belle concordance entre les aspects anthropocentrique et anthropomorphique de cette performance, et l'environnement. L'accent mis par MacLennan sur l'importance de l'endurance a créé une expérience déplaisante pour lui, étant donné le poids des déchets, la chaleur, la pluie et la senteur. Il ne s'agissait pas d'un exercice d'ennui ou de purification. Il s'est privé de la liberté d'échapper à la situation, et cette privation a servi de synecdoque à propos de l'étouffement des océans et de la terre par les déchets et les toxines. L'exactitude et la précision de l'imagerie de MacLennan méritent d'être comparées à la poésie moderniste d'Ezra Pound.



> Alastair MacLennan

L'art de MacLennan est concis et s'informe de conventions et de problèmes complexes que ses pairs connaissent, bien que pour beaucoup d'entre eux la détermination d'agir en conséquence leur manque. Il signale ce fait en se servant d'un *epizeuxis* pour le titre de sa performance, c'est-à-dire d'un terme construit à partir de la répétition d'un mot. Afin de signaler son appel à l'action, il a mis la première lettre du mot répété entre parenthèses : (f)act.

Birgit Salling-Hansen (1969 –) a réalisé sa performance, *The Butterfly Complex*, dans une petite salle sans porte. Une brèche dans l'espace révélait une lumière bleue qui créait une ambiance de calme. Cette atmosphère contrastait avec sa performance, dans laquelle on observait Salling-Hansen en train de chercher son équilibre sur une planche qui reposait sur un rouleau. Ce dispositif ressemblait à une balançoire à bascule. Chaque fois qu'elle perdait l'équilibre, elle hurlait ou criait d'une voix anxieuse. Pendant qu'elle cherchait son équilibre, elle répétait la phrase : « *There is the potential to do right and the tendency to do wrong.* » Sa voix était parfaitement synchronisée avec l'action de son corps. Elle alternait entre le chuchotement et le cri. Au cours de la performance, l'artiste a écrit un texte en anglais (incluant la phrase déjà citée) qui était par la suite traduit en polonais. Avant de commencer sa performance, elle avait écrit ce même texte sur la planche, que les gens rassemblés autour de la brèche n'avaient pas pu lire. De temps en temps, certains membres de l'auditoire riaient par empathie, charmés par la performance. D'autres personnes sont restées figées, se concentrant sur la performeuse tout en attendant qu'elle tombe. Elle n'est pas tombée. Par contre, elle sautait, se déplaçait sur la planche, la traînant sur le rouleau tout en récupérant son point d'équilibre. Une fois ce point retrouvé, elle recommençait à répéter la phrase, ne cessant que lorsqu'elle avait de nouveau perdu sa stabilité. Des images venaient et repartaient de l'esprit, évoquant l'énergie de la jeunesse, la détermination, la coordination entre le corps et la psyché, entre le dire et le visuel. Le rythme de son action changeait selon la loi de la gravité : elle bougeait rapidement une fois qu'elle avait trouvé son équilibre ; elle bougeait lentement lorsque la quête de l'équilibre nécessitait des mouvements plus subtils. Salling-Hansen s'est servie de moyens simples pour créer une métaphore de la synthèse entre l'universel et le particulier.

Intitulée *Recess*, la performance de Colm Clarke (1983 –) a fait allusion à des événements historiques récents. Le titre lui-même évoque l'ambiguïté en signifiant soit les recoins de l'esprit, soit un creux à l'intérieur d'un autre espace, soit la suspension d'une audience. Certains symboles dans sa performance ont

fait référence au sort des 240 prisonniers de Guantanamo ainsi qu'à l'abus et à l'assaut des prisonniers d'Abu Ghraib à Bagdad, en 2004. Au moment d'écrire ces lignes, les journaux annoncent l'opposition entre la prise de position de l'ancien vice-président américain Dick Cheney et celle du nouveau président Barack Obama concernant la guerre en Irak. Obama affirme que les États-Unis peuvent mener la guerre contre le terrorisme tout en restant fidèles aux valeurs morales de la culture occidentale. Par contre, lors d'une conférence de presse marquée par une véritable colère, Cheney a justifié les techniques d'interrogation utilisées par les États-Unis. La lutte contre le terrorisme occasionne de multiples réponses affectives, ayant de nombreuses répercussions sur le plan moral. La performance de Clarke a parlé de l'expérience des prisonniers, parmi lesquels, et c'est bien connu, il y avait des innocents. Clarke a pris parti pour les prisonniers, mettant de côté les questions plus complexes. Il n'est pas surprenant qu'historiquement parlant, comme de nos jours, tout art politique a tendance à prendre parti et à réprimer tout ce qui ne s'accorde pas avec cette position. Le moment le plus fort de la performance s'est passé lorsque Clarke, jouant le rôle d'un prisonnier innocent, répétait « *it's okay* », lorsque c'était évident que rien n'était *okay*. La trame sonore d'une psalmodie jouait en boucle. Portant des vêtements gris et une cagoule, Clarke soumettait son corps à des positions inconfortables. Il s'est mis debout sur un seau tourné à l'envers, s'est rasé la tête tout en laissant tomber ses cheveux dans la cagoule, qu'il a ensuite déposée au sol, avant d'y cracher un œuf qu'il avait préalablement mis dans sa bouche afin d'augmenter la tension intérieure. À un autre moment, il a pris des glaçons dans un sac suspendu au plafond et les a transférés dans le seau avant de se pencher pour s'y appuyer la tête. Même lors des moments les plus vulnérables de la performance, son rythme était habilement contrôlé et ses mouvements corporels, parfaitement coordonnés.

Leo Devlin (1983 –) a nommé sa performance *Revert (I wish) No*, un titre tellement dense qu'on a l'impression que son sens s'effondrerait si l'on essayait de le décortiquer. Le premier mot de ce titre évoque les forces opposées qui ont marqué sa performance. Dans l'espace, quelques objets nous attendaient. Aller jusqu'à dire qu'il s'agissait d'une installation ne rendrait pas justice à l'individualité de ces objets, au sens qu'ils cachaient une présence unique. Au fond de la salle, on voyait une table noire et un sac appuyé sur le mur. L'image d'un prêtre tenant une bible était épinglée sur ce même mur. Au milieu de la salle se trouvaient une chaise vide, un parapluie plié, un masque à gaz ainsi qu'un extincteur. Chaque objet attendait de jouer son rôle dans l'action.

En entrant, Devlin n'a prêté aucune attention à ces objets. Portant une petite branche dans une main, il s'est accroupi, tenant son corps contorsionné près du plancher. Se concentrant sur un bout de la branche, il avançait et reculait lentement, comme un homard anthropomorphique géant. Pendant qu'il semblait chercher une voie, son corps entier est devenu instrument. Ce mouvement envoûtant avait pour effet de l'isoler de tout ce qui l'entourait. Une fois rendu au bout de cette voie imaginaire, il s'est tourné vers la table, s'est approché du sac d'où il a sorti un cube de bois par lequel on pouvait voir et entendre de l'eau s'échapper. Il y avait sur son visage une expression de satisfaction qui semblait davantage appartenir à un scientifique dans son laboratoire qu'à un artiste. Avant de refermer le sac, lui aussi rempli d'eau, il y a remis le cube. Ensuite, il s'est concentré sur l'image présente au mur. Devlin a alors mis le feu sur le coin du portrait. Les flammes se sont rapidement éteintes, ne brûlant que légèrement l'image. Les objets « en attente » évoquaient eux aussi certains des « quatre éléments » qui, selon un ancien système de croyances, sont la terre, l'eau, l'air et le feu. La chaise attendait qu'on s'y assoie, le masque à gaz qu'on le porte et le parapluie qu'on l'ouvre. Après une première tentative avortée pour déclencher l'extincteur, un nuage de poudre blanche a rempli le parapluie, enveloppant le performeur qui était assis sur la chaise. Il s'agissait d'un mythe de l'Antiquité raconté de façon moderne. Le jeu des forces opposées était enivrant et la performance, mémorable.

« Enivré par la peinture » serait un sous-titre adéquat pour la performance *Human* réalisée par Stephen Dorothy (1981 –). Il a commencé sa performance en délimitant l'espace au moyen d'un grand tissu qu'il a étalé au sol. Il a ensuite posé sur ce dernier cinq bouteilles en plastique remplies de peinture. Se promenant dans l'espace tout en étirant son corps, Dorothy s'est arrêté dans un coin de la salle et s'est mis à respirer profondément. Un seau qui contenait une longue chaîne a servi à la création de sons extraordinaires. Plus tard, cette chaîne est réapparue, enroulée autour de son corps. Le tissu, la promenade, la respiration ainsi que le son étaient tous des moyens que le performeur avait choisis pour délimiter son territoire. Ayant accompli ce but, il s'est installé et agenouillé au centre de la salle.

D'un geste net et mesuré, Dorothy s'est lentement déversé de la peinture rouge sur la tête afin qu'elle coule le long de sa colonne vertébrale. Tout à coup, comme emporté par la colère, il a commencé à vider la peinture des bouteilles afin de recouvrir son corps : une gorgée de peinture pourpre aurait pu l'étouffer, et la peinture verte l'a transformé en une sorte

de zombie. Il s'est mis à rouler son corps sur le mur, y laissant des traces horizontales à la hauteur d'une tête d'homme. La création de ces traces était ainsi liée au moment de l'évolution où l'Homme s'est mis debout. Par opposition, Dorothy a également performé à quatre pattes, montrant à l'auditoire sa bouche remplie de peinture, son visage et son torse couverts de plusieurs couches épaisses de peinture multicolore. Il a terminé cette partie de la performance en s'avançant vers l'assistance, émettant des sons monosyllabiques. Le délire de s'abandonner à la couleur a créé une énergie rappelant une sorte de magnétisme animal, comme si la couleur était une drogue si puissante qu'elle pouvait priver un homme de son libre-arbitre. Épuisé, Dorothy s'est déplacé vers le coin de la salle où se trouvait le seau. Il s'est penché et en a vidé le contenu sur sa tête. Pour mettre fin à la performance, il s'est couché au sol en position fœtale et s'est emballé dans le tissu, désormais taché de peinture. Bien que la structure de cette performance soit restée essentiellement pareille à celle développée en lien avec Christine Cadman, ici le choix de matériaux lui a permis d'agir de façon spontanée, évoquant une tristesse inévitable devant la réalité de la solitude.

Pour la plupart d'entre nous, le pouvoir sacré de la nature ainsi que sa capacité de guérison sont précieux, et ce regard est particulièrement présent chez les chamans et les scientifiques. Joseph Beuys a modifié son art afin de privilégier la nature, et trop peu d'artistes ont suivi son exemple. Hugh O'Donnell (1978 –) a dédié sa performance au lycopène, un antioxydant que l'on retrouve entre autres dans les tomates. Il est reconnu que cette substance peut empêcher les maladies du cœur et le cancer de la prostate. Cette découverte peut offrir un espoir lorsqu'un membre de sa famille souffre de l'une ou l'autre de ces maladies. L'accent qu'O'Donnell a mis sur la capacité de la nature à guérir était renforcé par la présence du sel, dont il s'est servi pour faire une ligne délimitant l'espace de sa performance. Proche de la première rangée de spectateurs, cette ligne faisait en sorte qu'ils se sentaient impliqués dans la performance, sans toutefois en faire partie.

Sur une grande table, un tas de tomates proposait une sorte d'« optimisme rouge ». Cet optimisme était fort nécessaire, étant donné le seau rempli d'organes d'animaux (y compris des cœurs) qui se trouvait à proximité de l'artiste. La couleur sombre de la table et la présence des organes ont créé une ambiance funèbre. En se servant d'un cœur comme d'une éponge, O'Donnell s'est mis à effacer le mot *sorry* (en gaélique : *tá brón orm*) qu'il avait préalablement inscrit sur un mur. Après avoir posé ce geste, il a écrit le mot *lycopène* en bleu sur le mur adjacent.

Deux gestes précis ont amené de nouvelles pistes à la performance. S'emparant de la table, O'Donnell a poussé celle-ci à toute vitesse autour de l'espace, suivant les traces du sel. L'énergie nécessaire pour poser un tel acte semblait constituer une sorte de « premier versement » de sa part, montrant son « investissement » dans le pouvoir de la nature. Le deuxième geste a consisté à créer un lien entre la pensée et la matière des tomates, en écrasant tous les fruits, un à la fois, à l'aide de son front. C'était comme s'il voulait que la substance curative (le lycopène) se marie avec sa pensée. Point culminant de la performance, il a distribué doucement une tomate à chaque personne de la salle.

Dimanche

Amel Andessner (1983 –) avait envoyé au festival une vidéo de douze minutes intitulée *The Interview with Mirko* (2007). L'idée de s'habiller en homme, en créant un personnage masculin fictif, avait été inspirée par deux expériences personnelles, soit sa rencontre avec une femme transsexuelle et son observation du chanteur Justin Timberlake en train de danser. Amel Andessner, qui a une formation

en danse, a décidé qu'elle pourrait danser comme Timberlake mais pas en tant que femme. L'idée du personnage transsexuel Mirko (elle, habillée en homme) a commencé à nourrir sa pratique artistique. Le fait de porter le masque d'un autre personnage peut créer une sorte d'entité à deux faces (Janus) ou encore mener à une forme de métamorphose. Andessner a conçu des procédés pour s'assurer que cet autre personnage (Mirko) resterait à la surface, insistant sur le fait qu'il était un produit d'elle et que seulement elle était réelle. La vidéo nous a montré Mirko, sans approfondir le rapport entre les deux entités, c'est-à-dire le créateur et sa création. La possibilité d'atteindre une transformation (comme on le remarque dans la pièce *Pygmalion*) n'est jamais devenue réalité.

Certaines sections de la vidéo ressemblaient à une publicité sophistiquée standard. D'autres sections évoquaient l'ambiance d'un atelier d'improvisation. La complexité excessive du montage vidéo m'a empêchée de me concentrer sur le contenu. L'inclusion de détails séduisants n'était rien d'autre qu'une liste de négations et d'affirmations habituelles que l'on retrouve chez la jeunesse *politically correct*. Personne dans la salle n'a contesté cette liste.



> Hugh O'Donnell

Sibylle Ettengruber (1976 –) est devenue la coqueluche de Bialystok, et le public s'est présenté en grand nombre pour voir sa vidéo *Walk on by & #8211; Unfolding the Map 2*. Cette vidéo nous montrait une promenade qu'elle a faite en ville. La performeuse suivait le parcours d'un triangle qu'elle avait tracé sur une carte de la ville de Bialystok. Quelqu'un m'a expliqué que ce triangle faisait référence à un incident historique ayant eu lieu au vieux marché de la ville. Au cours de sa promenade, on l'a vue entrer et sortir de nombreuses résidences, parfois à quatre pattes et quelques fois en passant par la fenêtre, se plonger dans une rivière, traverser un sous-bois dans un parc, traverser une route à quatre voies... tout cela pour revenir à son point de départ, c'est-à-dire devant le bar Herkulesy.

La caméra la suivait de près, la montrant de profil et de face. L'artiste gardait la même vitesse, le même rythme, la même apparence. Même la température n'a pas varié. Elle se concentrait assidûment sur son parcours, même lorsqu'un de ses souliers est devenu défectueux. Spontanément, je me suis rappelé le film de cinéma-vérité d'Agnès Varda intitulé *Cléo de 5 à 7*. Le rythme et l'impression de détachement dans ce film ressemblent à la vidéo d'Ettengruber. Étant donné que la perception est une sorte d'hypothèse de ce qui est réel et se fonde sur les connaissances accumulées, la principale tâche d'Ettengruber consistait à contourner les attentes et les prévisions du spectateur pour affirmer la *réalité* de sa présence, son mouvement et sa position *actuels*. Elle a accompli cette tâche en accentuant le rôle de l'« imprévu » dans son travail. Par exemple, *par chance* qu'il y avait un échafaudage (ou à un

autre moment, une chaise) sous une fenêtre par laquelle elle est sortie à quatre pattes, facilitant ainsi sa descente ! Dans sa vidéo, l'artiste a rarement identifié les différents endroits qu'elle traversait, faisant en sorte qu'il était difficile pour les spectateurs ne vivant pas dans la ville de reconnaître les lieux de son passage.

Nadine Grobeis (1985 –) a intitulé sa performance *Untitled*. Son travail était fortement marqué par le blanc. Le plancher qu'elle avait recouvert de rectangles de papier blanc recyclé évoquait le suprématisme de Malevitch (1878 – 1935), surtout sur le plan de la préférence de celui-ci pour un nombre limité de couleurs et de formes géométriques. Cependant, certaines questions soulevées par Malevitch n'étaient pas pertinentes pour la performance de Grobeis, comme l'idée que l'objet n'ait pas de sens propre à lui ou encore sa proposition que les concepts issus de la conscience n'aient aucune valeur. Dans une série d'actions, Grobeis s'est déplacée à quatre pattes de façon déterminée, se tenant sur les orteils et les doigts, elle s'est assise sur une chaise, a utilisé sa bouche pour dessiner une ligne avec de la peinture noire, a jeté des objets dans l'espace, a fait un trou dans une bouteille d'eau suspendue au-dessus d'un verre en plastique, a coupé le coin d'une boîte de sel qui pendait dans les airs, a mangé de la barbe à papa, qu'elle a également brûlée et écrasée.

Habillée tout de blanc, le visage blanc, son apparence ainsi que son rythme évoquaient une attitude de réticence et de modestie. Elle se comportait comme si elle était contrainte par une force ou une maladie interne, par une sorte d'ordre invisible et silencieux. La simplicité de son action manquait peut-être d'énergie

viscérale, ce qui aurait nuancé et approfondi son travail. Néanmoins, sa performance était une merveilleuse démonstration de la fragilité de l'être, du silence et du calme. Il n'y avait que deux sons dans sa performance associés au passage du temps, soit celui des grains de sel tombant sur le plancher et sur les rectangles de papier et celui des gouttes d'eau remplissant lentement les verres. Ces sons, ainsi que la lenteur des gestes de la performeuse, ont créé une sensation indescriptible, se rapprochant de la « sensation suprématiste » telle que décrite par Malevitch. Le seul mot qui me vient à l'esprit pour décrire ce phénomène est *éthéré*.

Dziękuję est le titre de la performance de Sofia Greff (1975 –), voulant dire « merci » en polonais. En utilisant la paume de sa main, elle a écrit ce mot au sol avec sa propre urine, à la toute fin de sa performance. Ce geste est lié à sa démarche, c'est-à-dire à sa fascination pour les changements d'apparence et la possibilité d'employer des processus qui font émerger l'absurde.

Le début de sa performance était tout aussi fascinant. Nue, Greff s'est placée au fond de la salle. Encadrée par les murs blancs, sa nudité a tout de suite évoqué la jeunesse, la santé et l'art classique dépouillé de tout symbolisme. Pendant un certain temps, son corps n'a pas bougé, et elle maîtrisait parfaitement cet état d'harmonie, de stase. Malgré son immobilité, le sens de sa présence s'est complètement transformé. Des lignes presque imperceptibles autour de sa bouche ont alors laissé entrevoir un sourire hésitant, puis assuré, pour finir par un grand sourire, comme si elle s'imaginait en conversation avec quelqu'un. Sans bouger son corps, elle a dirigé ce sourire et un regard



> Sofia Greff

cinglant à l'auditoire regardant sa nudité. C'était un geste fort qui avait la capacité d'engendrer la gêne. Ayant ainsi établi sa dominance, elle a commencé à faire des exercices, du jogging et à « nager » sur le plancher de bois, à la brasse et sur le dos. Après avoir couru dans l'espace et parmi les gens, elle a terminé sa performance en tenant son corps dans les airs, allongé sur le côté, les pieds sur le mur et en appui sur une seule main. Pendant cette série d'actions, l'expression de son visage s'est conformée à ses gestes. Cette capacité de se transformer ainsi que son superbe contrôle corporel – des habiletés liées aux arts de la scène et au ballet – ont suscité la fascination et l'étonnement du public. Sa performance témoignait de la soif de vivre.

Kathrin Weber-Krüger (1981 –) a commencé sa performance en attachant le bout d'un pansement au mur, qu'elle a ensuite enroulé autour de sa tête, avant de l'effiler dans l'espace en déplaçant son corps d'un bout à l'autre de la salle. Elle a terminé cette action au mur opposé en tenant l'autre bout du pansement dans sa bouche, ayant ainsi formé une ligne dans l'espace. Se servant d'un couteau, elle a tracé une deuxième ligne, cette fois rouge et verticale, entre ses seins. Elle s'est mise à mastiquer le pansement, avalant une section, avant d'avancer et de remplir sa bouche à nouveau. Plus la ligne se raccourcissait, plus elle se rapprochait du point d'origine de sa performance.

À de rares moments, elle a dû s'arrêter pour lutter contre un réflexe naturel de l'œsophage (de vouloir régurgiter le pansement) qui était irrité par le contact de ce matériel immangeable. Vers la fin de la performance, elle a fait un pas en arrière et elle s'est arqué le dos afin de retirer le pansement de son canal alimentaire. Ce dernier était taché par un liquide rouge qu'elle avait bu avant de commencer la performance. « Pas très amusant », s'est-elle dit après coup ! Sa performance était parfaitement planifiée et très bien réalisée, témoignant d'une discipline et d'un contrôle admirables. Intitulée *Cleansing Inside Out*, le sens-symbolisme de sa performance m'a intrigué. Attachée au mur, comme le prisonnier dans l'allégorie de la caverne de Platon, elle a mené son action qui était limitée par la longueur du pansement. Puis, comme Sisyphé, elle a dû recommencer à nouveau sa tâche. L'expulsion d'un matériau qu'elle était incapable de digérer a dû être, en quelque sorte, une libération. Mais à quel prix, cette libération ?

Boris Nieslony (1945 –) avait demandé à Elisa Andessner (1983 –) de collaborer avec lui pour une performance qui s'est avérée remarquable. Des moyens minimes étaient exploités au maximum pour la performance *Nature-Study: Debility-Decibel*. La situation était simple : le

volume d'un enregistrement de chants a monté graduellement, traversant le seuil entre le privé et le public. Nieslony a commencé à travailler au fond de la salle, devant l'amplificateur. Par la suite, il s'est repositionné près d'un long mur de côté où il a modulé la vitesse de ses gestes et a ajouté sa voix. Au moment où il s'est déplacé, Elisa Andessner est entrée. Gardant le silence, elle s'est installée vers le centre de la salle et s'est mise à bouger.

Il n'y a pas eu d'interaction sensorielle entre les deux performeurs, mais une relation innommable entre leur comportement respectif. Par sa posture, Andessner projetait une attitude de grâce, d'assurance. Elle a commencé par faire des mouvements de bras, se couchant sur son épaule pour tracer des lignes fluides qui reprenaient plusieurs positions de ballet, comme la quatrième position ouverte qui consiste en de grands mouvements asymétriques faits avec le bras et la main. Sa capacité à moduler son corps, assumant différentes positions, de face et de côté, semblait être à la fois spontanée et le fruit de plusieurs années de formation en ballet. Elle possédait toutes les qualités d'une vedette.

Par une série de mouvements, Boris Nieslony s'est transformé en une personne éprouvant des difficultés mentales. Il a introduit cette métamorphose en faisant de minimes changements dans le positionnement de ses mains, de ses doigts, de son cou, de son torse et de son visage. En gardant un rythme continu et la maîtrise de son corps, il a créé un portrait mémorable. Son corps est devenu l'instrument d'une recherche anthropologique, s'adressant à l'une des questions fondamentales de cette science : « Comment comprendre notre comportement ? » Il a réalisé cette transformation en alternant la vitesse de ses gestes, passant d'une lenteur fluide à des mouvements précipités, tout en liant les deux par des transitions subtiles afin de créer une performance d'une grande profondeur.

Une fois déplacé du côté du grand mur, Nieslony a accéléré ses gestes, changeant l'ambiance de la performance qui devenait moins un « portrait » qu'une expérience. Dans une série d'actions, on l'observait en train de travailler sur le mur, essayant de le franchir. Face à son échec, il s'est mis à crier. Tout à coup, il a eu l'air surpris, puis est paru possédé par une folle détermination. Nieslony a imité divers sons et mouvements rappelant un débile, tout en utilisant des habiletés associées à celles d'un savant. Bref, il s'est comporté comme si

la vie était en jeu. Son instinct de survie était à la base de cette performance d'une force exceptionnelle. Duke Ellington était un soliste bien connu pour son esprit explorateur. Une citation de lui me semble appropriée pour décrire la motivation de la performance de Nieslony : « Il faut trouver une façon de le dire, sans le dire. » Bien que cette observation semble tautologique, elle exprime à mon avis de manière simple la fusion entre le « quoi faire » et le « comment faire » de l'art. Comme les meilleures compositions de jazz, la performance de Nieslony semblait à la fois orchestrée et spontanée. Avec une parfaite aisance, il a réussi à tisser un rapport entre le dit et le non-dit de l'identité, entre l'exprimé et le non exprimé de la perception de la nature humaine.

Pendant la deuxième partie de la performance, les images et les sons ont présenté et interrogé un autre sujet de recherche en anthropologie : « Comment l'identité est-elle créée et entretenue ? » La succession de sons, la mélodie de sa voix et les « accords » visuels – créés par la coordination de ses bras, de ses mains et de ses doigts – étaient tous réunis pour évoquer plusieurs états et perspectives. Lorsqu'il a roulé son corps au sol, sa capacité de contrôle était évidente. Lorsqu'il s'est mis debout pour travailler sur le mur, il émanait un air d'abandon total, comme immergé dans un état mental appartenant exclusivement au moment présent. Une performance remarquable.

En conclusion, le festival a réussi à faire un survol des tendances en performance, passant par la politique et l'expérience personnelle, incluant ce que j'appelle la performance de style « crise économique », c'est-à-dire un travail axé sur le corps, utilisant peu de moyens et parfois un seul geste. Certaines performances ont puisé leur inspiration au théâtre, au ballet et à la musique. Enfin, à mon avis, les performances les plus riches ont été celles qui ont réussi à célébrer le potentiel de la vie elle-même. ■

Traduction : Julie Bacon.
Photos : Maciej Zaniewski.

Slavka Sverakova est détentrice d'une maîtrise et d'un Ph. D. cumulés notamment dans les universités de Leeds, de Dundee et de Belfast, où elle a étudié l'histoire de l'art et ses théories, l'architecture, la sculpture, la peinture, la céramique, l'installation, la vidéo et l'art performance. Elle a participé à plusieurs symposiums par le biais de travaux de recherche présentés entre autres au Congrès international de l'AICA et à l'AAH en Angleterre. Elle a publié des textes théoriques et analytiques dans plusieurs livres dont *Art action*, paru aux Éditions Intervention, et *Makers of Modern Art*, publié aux éditions Mintle, pour ne nommer que ceux-là.

