

Fix 96, Catalyst Arts, Belfast

Mark Orange, Eoghan Mc Tighe et Peter Richards

Numéro 66, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46404ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Orange, M., Mc Tighe, E. & Richards, P. (1996). Compte rendu de [*Fix 96, Catalyst Arts, Belfast*]. *Inter*, (66), 25–27.

Mark ORANGE

Des projets comme *Fix 96* nous donnent matière à réévaluer les effets de plus de vingt ans d'existence de « l'art en actes » depuis sa naissance comme discipline, compte tenu des frictions interdisciplinaires qui ont été si cruciales à son développement initial. Mais c'est bien le genre de paradoxe admis par la performance des années quatre-vingt-dix, n'est-ce pas ? Depuis les débuts de l'art productiviste russe qui insistait sur l'utilisation par les artistes « d'espaces réels et de matériaux réels », en

passant par Allan KAPROW qui postulait que l'art avait perdu son public autant au profit des « effets de loin plus intéressants du spectacle quotidien que des détails intrinsèquement irrésistibles du rituel de tous les jours », ou encore par les *un-coded actions* d'Alastair MacLENNAN dans le centre-ville de Belfast dans les années soixante-dix, la performance s'est aussi toujours préoccupée (et a toujours été dans une position unique pour le faire) de la barrière entre art et vie. Avec ses trente activités se déroulant durant les mêmes dix jours que les scènes ouvertes d'*Euro 96*, le festival a permis de considérer quelques choix difficiles entre l'intrusion du quotidien dans l'art et celle de l'art dans le quotidien.

Compte tenu de sa réputation qui l'associe aux actions extrêmes, il y avait le désir parmi ceux qui assistaient à la performance d'André STITT dans les locaux de Catalyst Arts, de vouloir – et de ne pas vouloir – qu'il se donne à fond. *Second Skin-Speak To Me Of My True Names* (The Electrician) s'est avéré une action intense, STITT repoussant les limites de l'aire de performance circulaire beaucoup trop restreinte,

projetant de la fumée et des étincelles dans l'assistance ; hurlant, enterré par une trame de son amplifiée (dernier arrêt avant l'enfer lui-même) ; hyperventilation ; « servant » à la baignoire émaillée suspendue des quantités industrielles de ketchup, de mayonnaise et d'huile végétale, s'acharnant sur le bain avec un marteau et un burin, une matraque de vingt pouces, et finalement avec une ponceuse à angles ; la nettoyant rituellement par le feu et avec des nuages de poudre de talc malodorante ; gémissant et grognant « On ne veut pas de vous ici ! » ; se ruant sur la baignoire en l'expédiant presque en direction des spectateurs ; se bandant un crâne d'animal sur la poitrine (la partie thérapeutique) ; une vidéo faisant un zoom sur une espèce de buisson en fleurs à plusieurs reprises ; et (le petit bout

amusant à la fin) se renversant une dernière boîte de mélasse et un tas de plumes jaunes sur la tête avant de quitter en soufflant dans un sifflet d'oiseau...

Dans un énoncé, l'artiste avait décrit la baignoire comme « une métaphore centrale... pour exposer et évoquer les profondeurs abyssales de l'âme humaine et de son intégrité », et son travail comme abordant « les thèmes individuels et récurrents de la torture mentale et physique, de la déperdition émotionnelle et spirituelle et du parcours vers la rédemption ». Cependant, le saupoudrage de



poudre de talc, les éclats d'émail et les éclaboussures de nourriture ne s'en tiennent pas à « l'expression d'une préoccupation » ou à « l'exposé d'une

thématique ». La pièce de STITT fut cas classique de délimitation, débordement, transgression et retraite derrière ce que nous croyions être les conventions tacites de notre présence en tant que spectateurs.

Le travail de Laurence HARVEY et de Mark KENNEDY prônait une approche plus subtile et encore plus transgressive. Tout au bout de l'ancien gymnase du Crescent Arts Centre, HARVEY commença à gonfler ce qui apparut clairement comme un énorme ballon de plage (dix pieds de circonférence). Plus près de l'assistance, KENNEDY était assis par terre, simulant un enfant qui joue à faire un pique-nique avec ses jouets. Cette parodie de jeux d'enfant, comme une performance dans la performance, réussissait pleinement à vous embarquer totalement dans son propre monde, en vous faisant d'abord rire, pour être ensuite absorbé et

finale-ment ennuyé après une demi-heure (pendant tout ce temps bien sûr le visage d'HARVEY était de plus en plus obscurci par le ballon

alors presque complètement gonflé). De toute évidence le dénouement n'était pas loin – le ballon allait entrer dramatiquement dans l'action, d'une façon ou d'une autre. Ce qu'il fit, aplatissant KENNEDY et son pique-nique pour ours en peluche. Et il ne s'arrêta pas là. S'ACHARNANT À faire rebondir le ballon violemment à travers la salle, la persistance du petit homme en incita quelques-uns d'abord, puis tout le monde à le rejoindre. À ce moment-là, évidemment, quoique personne ne s'en aperçut, les performeurs étaient sortis. Cette prise de conscience, quand elle se produisit, fut le vrai dénouement. La pièce, jouant sur deux niveaux de fiction interagissant l'un sur l'autre (et imposant nécessairement au public deux positions en relation avec l'action), nous aspira tous complètement dans l'action.



alors presque complètement gonflé). De toute évidence le dénouement n'était pas loin – le ballon allait entrer dramatiquement dans l'action, d'une façon ou d'une autre. Ce qu'il fit, aplatissant KENNEDY et son pique-nique pour ours en peluche. Et il ne s'arrêta pas là. S'ACHARNANT À faire rebondir le ballon violemment à travers la salle, la persistance du petit homme en incita quelques-uns d'abord, puis tout le monde à le rejoindre. À ce moment-là, évidemment, quoique personne ne s'en aperçut, les performeurs étaient sortis. Cette prise de conscience, quand elle se produisit, fut le vrai dénouement. La pièce, jouant sur deux niveaux de fiction interagissant l'un sur l'autre (et imposant nécessairement au public deux positions en relation avec l'action), nous aspira tous complètement dans l'action.

Tout comme pour celle de STITT, il y avait quelque chose qui tenait du prototype dans cette pièce. Dans un texte présenté au séminaire d'ouverture du festival, Slavka SVERAKOVA avait souligné « deux défis plutôt majeurs » que la performance lui posait. Premièrement, « son insistance à garder des calendriers d'activités – si ça ne me dit pas d'assister à une performance je suis condamné à perpétuité : jamais plus je n'aurai l'occasion de la revoir... » Deuxièmement, l'artiste, présent de façon discutable à divers degrés peu importe le type de travail, est dans la performance le « centre du champ de vision de l'observateur [et souvent] d'ailleurs la seule garantie que ce qui est montré soit de l'art... » C'est le caractère unique de la conjonction de l'assistance et de l'artiste en performance que cela suggère (« des rencontres amicales entre gens invités », écrit-elle à propos des premiers happenings), que STITT et HARVEY/KENNEDY ont réussi – de manière très différente – à mettre en jeu. Le *Machine Gun* de Kevin HENDERSON, prestation de l'artiste au saxophone ténor en interaction avec sept boucles sur ruban magnétique, nous tritura l'esprit et le corps de la même façon, après une

heure juste assez courte pour ne pas décrocher, mais quand même assez longue, bruyante et monocrorde pour endormir ceux qui restaient après quatre phases de privation sensorielle. Ciara FINNEGAN et Marcus McLAUGHLIN, par la manœuvre classique d'un jeu de rôles sexuellement stéréotypés, poussèrent l'ambiguïté en s'adressant directement à des individus aussi bien qu'au public dans son ensemble.

Cependant, *Fix 96* fut plus complexe que cette lecture formaliste du travail de STITT et de HARVEY/KENNEDY, et il y eut le sentiment d'avoir monté d'un cran. *The Greatest Goal Ever Scored* de Dougal McKENZIE prit la forme d'un soliloque autobiographique accompagné de séquences vidéo, projetées sur la scène légèrement surélevée au fond du bar Duke of York. Debout à côté de la scène dans son veston écossais et lisant nerveusement ses notes, le narrateur décrivait les événements se déroulant dans la maison des McKENZIE durant la catastrophique campagne écossaise de la Coupe du monde de 1978 – culminant avec le célèbre lancer d'Archie GEMMIL, le but litigieux. Mais il y avait beaucoup plus que ça. C'était le vendredi précédant le match du samedi opposant l'Écosse et l'Angleterre lors d'*Euro 96*. Ainsi donc, la pièce opérait dans « l'espace réel » et équivalait à rien de moins qu'à une cérémonie vaudou sur l'issue du match du lendemain. Obsédés par des problèmes techniques avec un projecteur vidéo avant la performance, nous aurions pu connaître le résultat, toutefois McKENZIE – s'accrochant aux probabilités mathématiques – représentait la pièce le mercredi suivant à l'intérieur du volet

FIX
10 AU 20
JUIN 1996
CATALYST
ARTS
BELFAST
96

vidéo qui accompagnait le festival. Tout s'est passé sans incident cette fois, et au moment où nous parvenions des nouvelles sur les événements dramatiques survenus à Wembley et Villa Park – enfin c'était si proche. À donner froid dans le dos.

Comme Susan PHILIPPSZ fredonnant des airs populaires diffusés dans les haut-parleurs du centre commercial Ross Court (ou encore comme les artistes faisant chacun la queue pour se relayer aux tables tournantes lors de la fête de fermeture), voilà de la performance complexifiée à dessein par un sens du *performatif* adapté à toutes les situations. En choisissant de parler en tant qu'artiste comme en son propre nom, et en se mettant dans l'état d'esprit de l'audience, l'action de McKENZIE se

situait elle-même dans le « champ total de l'expérience » – et non à l'extérieur, de la manière qu'implique souvent « faire des commentaires »

[comment on], « négocier » [deal with] ou « traiter une question » [addressing] – et partant de là nous a semblé une des moins scénarisée/scéniques. Pour nous, n'étant pas restreinte par le fardeau de l'interprétation, la

pièce parlait néanmoins – compte tenu du contexte – dans des termes symboliques clairs. Bien qu'elle n'atteignait pas tout à fait le niveau de « non-art » proposé par les *Grimpeurs* et les *Plongeurs* de KAPROW (qui se promènent avec un rouleau de ruban adhésif et qui quand ils passent devant un cadre de porte ne font que coller des bandes en travers), *The Geatest Goal Ever Scored* parlait avec la « sagesse du chien de berger ».



- 1 Alastair MacLENNAN à l'ouverture du festival (ph. : Eoghan McTIGUE)
- 2 André STITT : *Please Call Me By, My True Names (AKA Second Skin)* (ph. : Eoghan McTigue)
- 3•4•5 Laurence HARVEY : *Play* (ph. : Eoghan McTIGUE)
- 6 Peter RICHARDS : *Live projection of Self – Constructed Self* (© : Peter RICHARDS)
- 7 Stuart CRUICE : *Moving Monitor* (ph. : Scott ABRAHAM)
- 8 Jon ADIE : *Zero divided by Zero* (ph. : Mark ORANGE)
- 9 Deva EVELAND : *The Sin Eater* (ph. : Eoghan McTIGUE)
- 10 Laura GANNON : *Out of the Blue* (ph. : Eoghan McTIGUE)

FIX 96 Eohan McTIGUE

Fix 96 nous a donné l'opportunité de faire le point sur la pratique contemporaine de l'art en actes. En effet, l'événement ne nous aura pas déçus sur cet aspect, ayant présenté une stupéfiante variété d'approches représentatives de la pratique de « l'art en actes » en Irlande et en Angleterre. Essentiellement, *Fix 96* fut un événement et devait être expérimenté comme tel. Néanmoins, il y avait dans l'organisation et la présentation du festival la volonté parallèle de développer tout au cours de l'événement un commentaire sur cette forme de pratique.

Fix 96 fut réussi comme événement, tout en étant parvenu à maintenir dans sa structure une conscience critique quant à ses procédés et à ses contradictions. Cette autocritique dynamique s'est manifestée dans des actions individuelles aussi bien que dans la structure d'ensemble du festival.

Fix 96 fut structuré de façon à présenter et à mettre en balance une pluralité d'approches (occupant des sites variés autour de la cité, pour accommoder tant le « scénique » que le « subliminal »). *Fix* a aussi tenté par la tenue de séminaires et de discussions d'impliquer la quarantaine de performeurs et de vidéastes dans une remise en cause de ces pratiques et de leurs acquis.

La présentation de séminaires fait déjà partie intégrante de la programmation régulière de Catalyst Arts, et vise à ajouter une dimension critique effective aux expositions et aux activités présentées. *Fix 96* comprenait deux séminaires ; le premier, programmé au début du festival, avait pour titre : *Exploring a Historical Context (Exploration d'un contexte historique)*. L'objectif double visait dans un premier temps à introduire au vocabulaire de l'art performance tel qu'il s'est développé dans le contexte irlandais/anglais ces dernières décennies et, dans un



CATALYST ARTS, NÉ EN 1993, SANS ABRI Peter RICHARDS

Une charte fut constituée et nous sommes devenus un centre d'artistes dirigé par un comité de 6 à 8 artistes issus de nos deux cents membres. La charte postule qu'un artiste ne peut demeurer au comité que pour une période de deux ans, afin de permettre un apport régulier de nouvelles énergies et idées.

Pour notre premier projet, *Trasna*, un échange avec la galerie Transmission, nous avons occupé un espace du centre de Belfast, le Temple Court. Une exposition présentait le travail d'artistes de Belfast : Karen VAUGHAN, Sandra JOHNSON, Aine Nic GIOLLA CODA, Terry McALLISTER et Derval FITZGERALD, et de Glasgow : Gerald BYRNE,

Jacqueline DONACHIE, Anna MILLSON, Emma NEILSON et Richard WRIGHT.

Puis, en mars 1994, Catalyst Arts convertit une partie d'une vieille manufacture de chemises en une galerie, dans le but de fournir un site alternatif et innovateur pour l'art contemporain et la vidéo à Belfast.

La galerie fut alors inaugurée avec *Without Prejudice*, une exposition réunissant quarante artistes de la performance, de l'installation et du travail in situ.

Catalyst Arts tenta alors d'établir des liens avec d'autres organismes artistiques, nationaux et internationaux. Une série d'échanges s'ensuivit avec

Marseille, Budapest, l'Alabama (É.-U.) et devint le thème central du projet *Exchange Ressources*, pour novembre 1995.

Exchange Ressources incluait des artistes associés à des centres autogérés : Arthur TAJBER, Richard MARTEL, Wladyslaw KAZMIERCZAK, Anne TALENTINE, Mutus LIBER, Claire BARCLAY, Jon BEWELY, Simon HERBERT, Lorena WOLFER, Verena GRIMM, Elspeth SAGE, Hervé BINET, Thomas RULLER, Angelo GAROGLIO, Martha WILSON, Roderick BUCHANAN, Lorraine BURRELL, Maurice O'CONNELL, Rachel EVANS, Birgir ANDRESSON, Yaeko OSONO, Beata VESZELY, Shane

CULLEN, Valentin TORRENS, Martin WEDGE, Vernon CARTER et Gianni PLACENTINT.

En même temps nous envisagions de définir et de mettre en pratique notre compréhension du terme « centre d'artistes », en mettant l'accent sur les approches multi et interdisciplinaires, et sur le développement des réseaux à partir de la coordination ; en traduisant en actes des idées créatives et des débats ; en confrontant les structures formalistes avec inventivité ; et en agissant autant comme coordonnateurs et administrateurs qu'en tant qu'artistes.

deuxième temps, à confronter le paradoxe de la documentation/historicité d'un médium qui, par sa nature et son histoire, évite ces mêmes approches. La tenue du séminaire au début du festival nous a permis une lecture des œuvres de *Fix 96* en relation avec l'histoire du médium. On y a présenté des textes de Slavka SVERAKOVA et de Simon HERBERT (de LOCUS+) et aussi un diaporama d'Alastair MacLENNAN décrivant l'accueil parfois hostile de la pratique de la performance au moment où il est arrivé en Irlande du Nord dans les années soixante-dix.

L'idée d'ouvrir le festival avec ce matériel était de replacer *Fix 96* dans un contexte historique. Cela nous a permis de voir comment le langage qui s'est développé est encore utilisé dans les années quatre-vingt-dix, c'est-à-dire de voir si ce vocabulaire a été enrichi depuis, critiqué ou bien simplement perpétué comme tel.

La présentation d'une série de vidéos nous a menés au cœur du débat portant sur la relation entre la performance et la vidéo/photographie, médias qu'on doit prendre en considération dans la pratique actuelle de la performance. La première présentation vidéo nous a donné un aperçu des différentes manières dont ce médium fut abordé par les artistes de la performance depuis les années soixante. De la brutalité obsessionnelle des *Pryings* de Vito ACCONCI aux courtes bandes comiques de William WEGMAN, ce que ces représentations ont contribué à démontrer, c'est la façon dont le lien entre la vidéo et la performance s'est maintenu. En d'autres termes : comment le « performatif » était documenté et comment la nature diachronique du médium s'affirmait. Cela contrasta nettement avec la seconde sélection au programme, où la nature diachronique du médium était évacuée complètement, par exemple dans les travaux danois présentés, où il y avait peu ou pas de relation entre la vidéo et la performance.



7



8

Il nous a fallu aborder le champ de la performance-vidéo-sculpture, avec le *Moving Monitor* de Stuart CRUICE et *Live Projection of Self - Constructed Self* de Peter RICHARDS, pour arriver à quelques éclaircissements à cet égard. Chez ces deux artistes, l'emblème iconographique de la performance, le corps, était utilisé et représenté en tandem avec les technologies qui ont permis sa monstration et son inscription dans l'histoire de l'art. CRUICE se tenait au centre d'un gymnase, derrière un moniteur vidéo montrant l'image d'un jeune homme immobile debout au milieu d'un belvédère situé dans un centre-ville. L'artiste faisait pivoter méthodiquement le moniteur dans l'espace. Ses mouvements reprenaient ceux de l'opérateur de la caméra. Ceci provoquait l'apparition et la disparition du personnage sur et hors de l'écran à mesure que le moniteur panoramiquait autour du gymnase. Ce travail, comme superposition tramée de deux champs spaciaux, touchait à la sculpture, mais il présentait aussi des aspects temporels

classiques de la performance, l'effort physique dû à l'exercice se traduisant par la fatigue de l'artiste. Ce travail témoignait d'une conscience des appréhensions contemporaines face au médium de la performance, chacun de ces artistes abordant explicitement la question de la documentation de la performance et incorporant ce thème comme point de départ de ses investigations.

Des préoccupations similaires furent mises en scène par Peter RICHARDS dans sa *Camera Obscura* vidéo. RICHARDS s'engagea dans une série d'actions rituelles sur une table en face d'un assortiment de lampes halogènes, son image inversée se projetant sur le mur du fond d'un espace adjacent. L'image du corps dans ces deux actions, se fondant de foyer à hors

foyer, apparaissant et disparaissant de l'écran, attirait notre attention autant sur l'appareillage utilisé dans ces performances vidéo/sculpture que sur l'image réticente du sujet.

Ce qui est sûr, c'est que *Fix 96* a opéré sur une multitude de niveaux et que cette lecture-ci n'en est qu'une parmi d'autres. *Fix 96* nous a

fourni l'opportunité de faire des parallèles spécifiques, de rassembler des étudiants et des praticiens professionnels établis, de parvenir à des combinaisons et à des juxtapositions intéressantes, qui permettent des lectures qu'on ne peut obtenir dans les autres galeries d'art. Le festival a aussi constitué une illustration de l'idéologie de Catalyst Arts, visant à susciter chez les artistes une conscience de leur appartenance à une communauté internationale élargie, et aussi à situer historiquement la pratique de la performance. Bref, à contextualiser la pratique des jeunes artistes irlandais. •



9



10

In and Beyond, un périple de quatre jours en autocar le long de la côte nord de l'Irlande, en octobre 1994, consistait en une conférence mobile et prit la forme d'une expédition d'art interactif impliquant les intervenants Mark Brown, Ross SINCLAIR, Sean TAYLOR et Martha WILSON.

Barrage, un projet audio au Design Centre de Belfast, présentait le travail de dix-sept artistes, installés à travers l'édifice, en collaboration avec les compagnies occupant les espaces à bureau.

Fix, tenu en novembre 1994, réunissait durant une semaine de travail performatif vingt-quatre artistes issus de divers champs d'activité – les arts visuels, le

théâtre, la musique et l'écriture. Les axes de recherche, d'échanges et de réflexion qu'il a suscités en font le précurseur de *Fix 96*.

Fix 96 entreprit de créer un débat critique autour des pratiques d'art actuel : performance, vidéo, installation et travail audio en relation au contexte historique, tout en présentant le travail de trente artistes irlandais et étrangers lors de nombreux rendez-vous à Belfast.

Catalyst Arts a une politique d'accueil de propositions venant d'artistes et a présenté plusieurs projets solos expérimentaux (Matthew WALMSLEY, Pip BRANDT, Daniel JEWESBURY, Marie FUSCO, Stuart CRUICE et

Peter RICHARDS, Anne Louise KIERAN, Mark HADDON, Keike TWISSELMANN, Carol MURPHY et Ruth GRAHAM).

Nous prévoyons maintenant présenter deux fois par mois des événements performatifs d'un jour, en débutant le 7 septembre avec Marie-Andrée RHO. Aussi à venir, *Singled Out*, un événement collectif proposant une sélection d'artistes comprenant Eva ROTHSCHILD, Brian PATTERSON, Dennis O'HARA, Willie HERON, Heather ALLAN et Martini CORRY dans notre galerie rénovée.

Le présent conseil d'administration de Catalyst Arts est composé de Angela DARBY, Toby DENNET, Eoghan McTIGUE, Mark ORANGE, Brian PATTERSON, Susan PHILIPSZ and Peter RICHARDS.

Quiconque peut devenir membre de Catalyst Arts pour la somme de 5 livres sterling par année. Les membres reçoivent par la poste tous les documents relatifs à nos activités, ils ont l'opportunité de participer à des expositions et des projets, de profiter de notre banque de diapositives et ils bénéficient d'un tarif réduit à nos soirées *Club Curious*. •