

ticipe 'sur invitation seulement'. Et l'on se retrouve alors avec des mécanismes comme ceux des quotas dans la sphère formelle publique, et non dans une participation comme critique déstabilisante.

A travers ces fermetures d'esprits, qui impliquent la restauration de la distinction binaire et primaire entre noirs et blancs et entre homme et femme, "la nation -Etat restera l'entrepot des espoirs masculins, des aspirations masculines et des privilèges masculins".

Une lecture alternative des oeuvres de Muholi et Mntambo en particulier, pourrait révéler les manières par lesquelles les femmes noires ont aujourd'hui négocié les frontières du pouvoir racial et patriarcal, par la résistance ou par l'adaptation ou par l'élaboration de stratégies. Cela pourrait montrer qu'il n'y a pas une seule identité noire unifiée (qui a cependant été utile autrefois pour lutter contre le régime de l'apartheid) mais qui représenterait plutôt un engagement hétérogène réaliste. (Gqola, 2010: 34).

La représentation bestiale du Président dans l'oeuvre de Brett Murray montre le pouvoir politique comme phallique et monolithique/ homogène. Les Femmes ne sont pas représentées dans cette oeuvre et n'ont également pas fait parti du débat qu'elle a suscité. Mais les artistes comme Murray, Muholi et Mntambo sont les déclencheurs d'autres débats à venir sur les subjectivités incarnées. Leurs images cassent le récit triomphaliste de la nouvelle Afrique du Sud, et troublent les solidarités bien ordonnées de races ou de classes. La race, le genre et la sexualité sont interconnectés dans la formation des subjectivités et The Spear ou les oeuvres présentes

dans l'exposition 'Innovative Women' nous donnent à penser sur la nature du pouvoir. Cela lance le débat sur qui peut dire quoi et comment. Mais plus important encore, le débat invite à considérer -particulièrement- quelle femme peut parler, qu'est ce qu'elles sont autorisé à dire et quand.

**Cette démocratie n'accepte donc pas ceux qui choisissent de vivre en dehors des formes normées de genre, ceux qui suggèrent que les femmes puissent avoir plusieurs identités ...**

# Esther Ferrer temps, espace et presence, la structure du regard

Par Louisa Babari

*ESTHER FERRER est née à San Sebastián, (Espagne) en 1937. Elle est connue pour son oeuvre plastique et pour ses performances, seule ou au sein du groupe espagnol ZAJ\*, formé en 1964 et dissous en 1997.*

*Son travail s'est toujours davantage orienté vers l'art/action, pratique éphémère, que vers l'art/production. Dans l'Espagne de début des années 60, elle fonde avec le peintre José Antonio Sistiaga, le premier Atelier de Libre Expression. À partir des années 70, elle consacre une partie de son activité aux arts plastiques : photographies retravaillées, installations, tableaux basés sur la série des nombres premiers, objets. En 1999, elle représente l'Espagne à la Biennale de Venise et en 2009, elle reçoit le Prix National des Arts Plastiques d'Espagne, le Prix Gure Artea du Gouvernement Basque en 2012 et le prix du*

*MAV (Association National des Mujeres en las artes visuales) en 2014. Ses performances font le tour de l'Europe, de l'Asie et des Amériques et notamment des États-Unis, où le Groupe ZAJ réalisa une tournée de deux mois en 1973. Esther Ferrer est aussi l'auteur de deux oeuvres radio-phoniques pour Radio National d'España. Elle a donné des séminaires sur la performance dans des universités et Ecoles des Beaux Arts en Espagne, France, Italie, Canada, en Suisse*

*et au Mexique. En 2014, le MAC VAL lui consacre une rétrospective intitulée Esther Ferrer: "Face B. Image / auto-portrait" (15 février -13 juillet 2014)*



Métamorphose (ou L'Evolution), A partir de 2005. Série « Le livre des têtes ». Photographie couleur, montage digital.

**AFRIKADAA: Une question pour aborder la genèse de votre pratique artistique avec le corps: comment le corps devient-il le médium de l'artiste?**

Esther Ferrer: Je suis rentrée dans le monde de l'Action, que l'on appelle aujourd'hui Performance, dans lequel la présence est quelque chose de vraiment important et où cette présence passe forcément par le corps, ton propre corps. Je suis rentrée dans ce monde un peu par hasard. Je ne connaissais pas beaucoup le monde de l'Action. Un jour, quelqu'un m'a dit: "J'ai des amis qui font des choses très bizarres et qui ont besoin d'une femme, pourrais-tu les rencontrer?". Il ne pouvait m'en dire plus. C'était le groupe ZAJ\*. Ils sont venus à San Sébastien et nous avons fait cette première action au Musée de San Telmo puis ils m'ont demandé de continuer à travailler avec eux. Je me suis lancée à inventer mes propres actions. C'était en 1967 et mai 68 était à nos portes. A cette époque, commençait la revendication des femmes, la lutte de "Notre corps nous appartient", un combat qui voulait donner une image complètement différentes des stéréotypes esthétiques, sociaux et familiaux de l'époque. Comme beaucoup d'autres femmes, j'avais commencé à travailler avec mon corps, et à cette époque, mon travail était fondamentalement tourné vers l'action donc sur mon corps. Je voulais faire un travail pas uniquement de performance, mais dire que j'avais un corps qui ne correspondait pas aux stéréotypes esthétiques et commencer un travail à partir de ce postulat. J'ai commencé à travailler avec ma tête, mon sexe, ce qui me paraissaient le plus représentatif, en pen-

sant continuer avec les pieds, les mains. J'ai fait des photos de ma tête, de mon sexe. Ce n'est pas que je voulais le faire au départ avec mon propre corps, mais je ne pouvais pas le faire avec un modèle, ne pouvant le payer. Je voulais un corps de tous les jours, qui travaille, qui mange, qui se promène. Alors j'ai commencé avec mon propre corps, ce qui était pour diverses raisons, la bonne solution. Je courais le risque d'être critiquée pour l'aspect narcissique de la chose, alors que je n'avais aucune prétention en tête. L'idée était de travailler avec un visage, un sexe, une main, un pied dont j'avais besoin pour véhiculer l'idée. Ça aurait pu être le tien ou celui d'un autre. Le modèle le plus disponible, le plus facile et le plus adaptable, c'était moi-même. C'était aussi un moment où l'on faisait une exaltation du corps. Se mettre à poil n'était pas un truc héroïque mais plutôt courant. J'ai commencé à faire des performances toujours habillée normalement mais avec une forte présence de mon corps. De ma présence. Je définis toujours le monde de l'Action comme un art qui se développe, dans le temps, dans l'espace et dans la présence. Ce sont les trois éléments fondamentaux de l'Action, la matière première de mon travail. Il y a le parallèle de l'Action en elle-même et le travail plastique sur le corps. Dans le cadre de la lutte des femmes, c'était très important de s'affirmer dans ce travail et de dire "Je ne correspond pas à cette esthétique, j'ai le droit de montrer mon corps et de donner l'image que je veux donner et pas celle que les autres veulent que je donne".

**AFRIKADAA: A cette époque de transition sociétale en Europe, vous dites**

**qu'il était fréquent de se mettre nu dans le monde de l'Action, est-ce que le fait d'appartenir au mouvement ZAJ facilitait cette pratique, qui était en porte à faux avec les valeurs traditionalistes de Espagne franquiste?**

EF: On ne se mettait pas à poil en Espagne à l'époque. On n'avait pas besoin de se mettre à poil pour provoquer un scandale. En 1967, on a fait des performances à Bilbao, dans le pays basque, en faisant une action qui s'appelait "Hommage au Greco" et nous étions parfaitement habillés. Juan, l'un des membres du groupe, mettait à un moment donné sa main sur ma poitrine, d'un geste, d'une certaine façon, asexué, à la manière des chevaliers. On ne pouvait imaginer pire scandale et un article de la presse me traitait de prostituée. C'était intéressant, car en Espagne, il y avait une image du corps. Dans ce pays catholique qui avait vécu une guerre civile terrible, dans lequel tout le monde s'habillait en gris, en noir. Nous vivions un peu dans la grisaille. Affirmer ma présence, la présence de mon corps était suffisant pour créer aux yeux de certains une surprise et pour d'autres, une revendication politique. Nous étions considérés comme des fous furieux même par les gens qui venaient nous voir. Avec cette esthétique, les gens réalisaient que nous ne pouvions être franquistes. C'était très gratifiant, malgré le fait qu'ils riaient de nous. Sans parler de l'art officiel pour lequel heureusement, nous n'existions pas du tout.

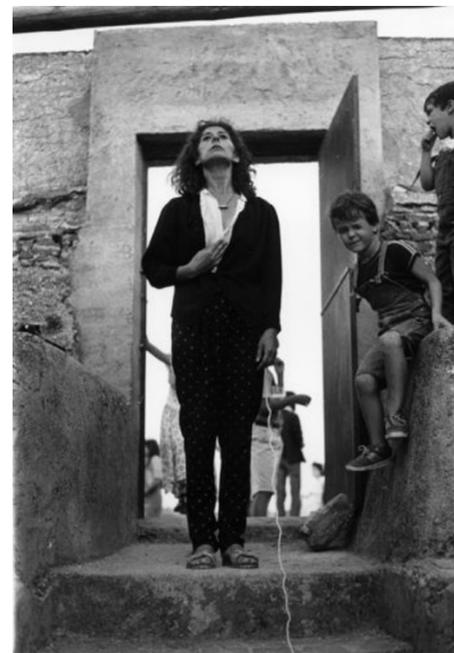
**AFRIKADAA: Vous avez cité la rencontre avec le Groupe ZAJ, en racontant qu'ils avaient eu besoin d'une femme. C'était donc un collectif d'hommes ?**

EF: Oui, uniquement des hommes, tous

musiciens avec un écrivain parmi eux. J'ai été habituée à vivre dans le monde artistique avec des hommes. Je ne me rendais même pas compte que j'étais la seule femme. C'est juste, bien plus tard, qu'un journaliste m'a demandé: mais pourquoi voulaient-ils une femme? Je ne m'étais jamais posée la question. En étant féministe comme je le suis, depuis toujours, je ne me suis jamais posée la question. Aujourd'hui, je pense qu'ils pensaient offrir une ouverture aux femmes, étant un groupe exclusivement masculin. A la fin des années 60, nous n'étions plus que trois: deux hommes et une femme, moi. Faire de l'Action, en Espagne à cette époque, sous entendait une marginalisation artistique. Nous ne voulions pas non plus nous intégrer de quelque façon que ce soit au monde artistique franquiste.

**AFRIKADAA: Est-ce que le fait de pratiquer la Performance, en tant qu'artiste - femme, a permis de changer le statut des femmes artistes?**

EF: Je suis absolument convaincue que le féminisme et la lutte féministe ont changé énormément de choses. Pas seulement le statut des femmes dans le monde de l'art mais le contenu de l'art lui-même. Ils ont introduit dans le monde de l'art une nouvelle problématique, renouvelé et contesté la problématique existante, et du point de vue de la pratique et de la technique pour ainsi dire. Beaucoup d'activités spécifiquement féminines, c'est à dire dans le pire des sens, réservées aux femmes et à la maison, ont été introduites par les femmes artistes comme un geste technique et artistique dans la peinture et dans toutes les autres manifestations de l'art. Quand le problème



"Como una canción". Esther Ferrer. Museo Vostel de Malpartida de Cáceres (España) 1983. Photo: Concha Jerez

de l'égalité entre hommes et femmes sera réglé, nous pourrions apprécier la lutte féministe des femmes dans le monde de l'art et ceci au delà de l'introduction massive des femmes dans ce monde. Il y a certes, aujourd'hui davantage d'artistes femmes. Mais je parle aussi du contenu, de l'évolution et de la transformation des pratiques artistiques. Je parle non seulement des artistes mais également des critiques, universitaires, commissaires d'exposition et institutions. Et ceci malgré le fait, qu'ils n'aient pas encore acquis une approche aussi libre que l'on pourrait le désirer.

**AFRIKADAA: Finalement le féminisme et l'action performative sont-ils deux mouvements qui ont évolué de manière parallèle, ou peut-on dire que l'un a été antérieur à l'autre dans votre pratique artistique?**

EF: Le mouvement féministe a débuté au XIX avec les suffragettes. Je ne sais pas

quand j'ai commencé à être féministe. Je suis féministe depuis toujours. Ma façon de penser déteint sur tout ce que je fais. C'est évident que pratiquer le monde de l'Action permet d'exprimer certaines analyses féministes. L'Action a pu continuer à véhiculer des contenus que l'on nomme féministes qui ne sont en réalité que des désirs de liberté. Je suis persuadée que dans le monde artistique, le monde de l'Action a permis de clarifier et d'exprimer cette pensée féministe.

**AFRIKADAA: Pour revenir au coeur de votre pratique artistique, comment coexistent au sein de la performance l'expérience intime et personnelle et la distance que produit la conceptualisation de l'oeuvre?**

EF: Le monde de l'Action doit comporter un concept, je le dis et je le répète. Je préfère parler à l'intelligence qu'à l'émotivité. Quand je fais une action, mon intention est de ne jamais provoquer une envie de pleurer ou de rire, cela ne m'intéresse pas. Mais en effet, tout cela passe par mon corps qui est mon terrain intime et personnel. C'est pourquoi, j'ai réalisé une performance qui s'intitule "Intime et personnel" avec laquelle, l'on peut faire beaucoup de lectures. Celles que l'on veut car je dis souvent que toutes les interprétations sont valables y compris la mienne! C'est là que je fais cette jonction, cette union entre le concept et la présence physique de ce corps qui peut faire dire aux gens "Elle est belle, elle n'est pas belle, elle est idiote, qu'est-ce qu'elle est entraînée de faire?" Comment ose-t-elle porter ce corps" etc. Tout cet aspect pathos, affectif et non affectif, émotionnel et non émo-

tionnel. Je fais donc la jonction entre un aspect revendicatif qui est de dire que je ne suis pas parfaite et je peux le montrer et un autre aspect qui est de dire que c'est un corps de tous les jours, fait d'émotions, de joie et de tristesse. Quand je pense à une oeuvre, je ne pense pas aux émotions que cela peut réveiller mais si c'est le cas, je n'empêche rien non plus. En 1984, j'ai fait une performance à Saint Sebastien et en sortant, quelqu'un m'a dit avoir presque pleuré d'émotion. Cette oeuvre s'appelait "Musique pendant que tu travailles". C'était un programme de radio où l'on mettait de la musique pour les gens qui travaillaient. J'avais choisi un morceau de tango de Carlos Gardel. J'ai alors compris que ma jonction entre le travail conceptuel et cette musique avait fait un amalgame qui avait réveillé des émotions chez les gens et qui n'était pas dans mon intention. Je ne refuse pas ce processus mais après cette expérience, je n'ai plus jamais employé cette musique dans mon travail. Tout le monde était content d'avoir passé ce moment d'émotion, mais merde, je ne voulais pas de ça! Je n'ai jamais voulu "faire beau" ou réveiller des émotions. Je ne cherche pas à faire rire non plus. Dans la performance "Parler pour marcher ou marcher pour parler", j'improvise, je parle de ce que je veux. Je peux faire rire les gens, mais je ne le prépare pas, je ne l'étude pas dans le monde de l'art. En ce qui concerne la pièce "L'artiste et la mort", je pense à la mort comme tout le monde. J'ai fait cette pièce en pensant à ma propre mort. Cette photo peut engendrer une émotion chez quelqu'un qui a eu un malheur dans sa famille et qui peut projeter ses émotions, ses sentiments ou sa tristesse. Je ne veux pas me castrer et

ne pas le faire parce que ça va réveiller des sentiments. Mais, je ne le fais pas pour provoquer des émotions aux autres. Je le fais simplement pour libérer quelque chose en moi.

**AFRIKADAA: La série qui s'intitule "Le livre des têtes" est une série d'autoportraits de visage, pourquoi ce titre?**

Esther Ferrer: Tous les autoportraits, je n'avais, d'ailleurs, aucune intention de faire des autoportraits mais c'était le plus facile à faire, s'appellent "Livre". Pour moi, chaque photo est comme une page. Les autoportraits avec le sexe s'intitulent "Livre du sexe", avec la main, ils s'appellent "Livre des mains". Bien que cela ne soit pas un livre, puisqu'il y a un support en verre pour les mains. J'aime beaucoup Jérôme Bosch et l'un de ses tableaux, "L'extraction de la pierre de la folie" est au Musée du Prado. Je l'ai vu quand j'étais adolescente et je l'ai adoré. Dans ce tableau, il y a un fou dans une foire qui a une pierre dans la tête et quelqu'un, est en train de lui extraire. Ce type là, porte un entonnoir sur la tête et à ses côtés se tient une espèce de moine qui tient des sacs d'argent. En face, il y a une petite vieille, accoudée à une petite table,



Intime et Personnel – Festival : Dance - Performance Nouvelles – FRAC Alsace-Pole-Sud – Strasbourg (France) - 2012 (Performeurs: Esther Ferrer et Androa Mlndre Kolo) - Photo: Festival.

qui a un livre sur la tête. Selon mon interprétation, elle regarde le fou se faire rouler. J'ai fait un jour, une performance qui s'appelle "Las cosas". Sans me rappeler de l'oeuvre Bosch, j'utilise toujours un livre, un pavé (j'ai utilisé beaucoup de pavés dans mon travail, en mémoire de mai 1968) et un entonnoir que je mets sur ma tête. Alors que je devais donner une conférence en relation avec cette pièce, je me suis tout d'un coup rendue compte du lien avec le tableau de Bosch. C'est pour cela, que j'ai réalisé cette photo en hommage à Jérôme Bosch, en prenant la pierre, le livre et en les mettant sur ma tête. Les influences sont là, sans que tu en aies forcément conscience. J'ai vu le tableau pendant mon adolescence puis réalisé cette performance et fait la photo. En évoquant l'autoportrait, et notamment dans la série des "Métamorphoses ou l'évolution" dans laquelle ma tête devient une trompe d'éléphant (j'aime beaucoup lire les revues scientifiques, notamment sur le thème de l'évolution), j'ai lu qu'un scientifique se posait la question de savoir si la trompe de l'éléphant était une anomalie de l'évolution et que pouvait-elle donner si elle se reproduisait chez l'homme. Cela m'amuse d'aborder des questions scientifiques, cela cor-

respond à mes préoccupations et c'est aussi ancré dans mon quotidien. Mon travail photographique implique la présence physique du corps. Si je n'avais pas fait tant de performances, je n'aurais peut-être

pas tant développé le travail de l'autoportrait. Il y a une relation fondamentalement directe avec le corps, le corps des femmes et la façon de le traiter.

\* Le groupe ZAJ fût créé en 1964 à Madrid par les compositeurs Walter Marchetti, Ramon Barce et Juan Hidalgo et fit participer différents artistes de l'avant-garde. A partir de 1967, et jusqu'à sa dissolution en 1997, le groupe ne réunit plus que trois artistes parmi lesquels Walter Marchetti, Esther Ferrer (intégrée à ZAJ en 1967), et Juan Hidalgo. En 1973, John Cage organise, pour le groupe, une importante tournée aux Etats-Unis.

A droite: Portrait de Esther Ferrer par Alexandre Gouzou

