

ESTHER FERRER : MA NON PHILOSOPHIE DE ART À ZAJ (Ce rien libéré)

A/Z : ZAJ (prononcer « zar ») comme ART

Du mot français art à l'hispanisant ZAJ, il n'y a phonétiquement qu'une lettre. C'est au travers de ce glissement relevant du jeu de langage oulipien, dans cette culbute alphabétique burlesque (et avec elle l'idée de prendre le monde à rebours) que se dessine en filigrane la figure d'Esther Ferrer, pour qui art et non art s'appréhendent comme un tout. Esther Ferrer ignore le dualisme simpliste, les termes binaires cloisonnants au profit de notions d'équivalence aux échos philosophiques zen. Plus que préoccupée de catégories immuables, elle optera pour les nuances. Au monolithisme et au rigorisme, elle préférera le va-et-vient entre deux concepts, animée par une vivacité de pensée faite de fluidité et de rebonds. L'image qui lui correspondrait pourrait être celle d'un Janus bicéphale dont les deux visages, inséparables, annulent toute notion de contraires et d'oppositions. Dans ce jeu de différences subtiles, on se souviendra que la gemellité n'est pas chose étrangère à Esther Ferrer.

A/B : ART (REBOURS) COMME BROUILLAGE (Madrid-Hollywood)

Le renversement; le contre-sens (jusqu'à même aller à cloche-pied ou rampant selon **tous les modes possibles; voir la performance Un espace c'est pour le traverser**) a trouvé à s'incarner pour Esther Ferrer dans l'intégration du groupe ZAJ – au début des années 60 – contrant les valeurs oppressantes d'un contexte social et artistique alors fortement marqué par le franquisme.

Que *art* soit synonyme d'à rebours, avec pour volonté de prendre le monde à contre-pied, loin des dogmes, et rime avec absurde se conçoit aisément. L'exutoire au conditionnement et à la règle aura été par le biais de ZAJ (dont le nom sonne évidemment espagnol, mais ne signifie rien) de formuler des propositions artistiques prônant une forme de liberté totale, avec une capacité à laisser advenir les choses. Nourries de la pensée de John Cage (soutien indéfectible par ailleurs), l'esprit de groupe (dont Juan Hidalgo, Walter Marchetti et **Ramón Barce** étaient l'âme fondatrice) mêlait aussi bien approche musicale avant-gardiste que la forme action revendiquée par Esther Ferrer (leurs performances avaient en l'occurrence pour intitulé « concerts », apparemment non subversif aux yeux de la censure). C'est dans cette même aspiration à la rencontre et au partage des pratiques qu'avait été créé auparavant le premier *Atelier de Libre Expression*, imaginé alors avec le peintre José Antonio Sistiaga.

Brouillage et synergies des pratiques donc, mais aussi combat de valeurs érigées en doctrines.

Les formes de travail et de pensée contestées du groupe ZAJ ont suscité bon nombre de sarcasmes et de réactions négatives (voire violentes) dans l'Espagne des années 60. Taxés de « vagos del arte » (fainéants de l'art), ils incarnaient en revanche une forme de résistance pour tout un pan de la jeunesse, et plus largement pour ceux qui considèrent l'art comme un espace de liberté à préserver coûte que coûte, à l'image d'utopies contestataires et de rejet de l'ordre établi très présents à cette époque. Restée sensible aux combats contre les tyrannies de toutes natures (celles imposées à l'individu lambda, dans sa parole et dans son existence quotidienne, mais aussi plus spécifiquement à la femme et à l'artiste, élargies aux pressions économiques, psychologiques, sexuelles et autres s'inscrivant dans leur droit fil) Esther Ferrer ne ménage pas sa causticité à l'adresse de certains modes idéologiques dominants : « *Passer pour un idiot dans une société où il faut absolument être performant, intelligent, beau, avoir des dents parfaites et de la même couleur, c'est quand même pas mal* » dit-elle. « *Aujourd'hui, dans un monde où il faut être à l'image d'Hollywood. c'est auand même un créneau*

« dans un monde où il faut être à l'image d'Esther Ferrer, c'est quand même un créneau intéressant »

Le catalogue des fausses vraies vertus ne manque pas. Il faudrait pouvoir consacrer à l'étude de certaines « non valeurs » la place qu'elle méritent (se souvenir en effet que dans les régions catholiques – dont l'Espagne – la Paresse, si bien dépeinte par Jérôme Bosch, est un péché capital), on se contentera de louer au passage, en écho aux « vagos », le *Lazy art* prôné par Jean Dupuy, désignant avec humour la contribution féconde du spectateur (voir plus bas : dimension participative du spectateur).

A/O/U : **A**bsurde (philosophie de l') ; **O**rdinaire (puissance de l') ; **(H)U**mour,

Plus qu'un art d'attitude (on pense aux diverses formes auquel il a donné lieu, et dont les représentants vont de Gilbert & George à Gina Pane ou Michel Journiac défendus par François Pluchart et sa revue *Artitude*) on évoquera davantage, concernant Esther Ferrer, l'idée d'expérimentation mue par la liberté d'agir. Elle aime d'ailleurs préciser (avec un humour, perceptible jusque dans sa façon de tourner en dérision les diverses appellations à laquelle donne lieu aujourd'hui la performance – voir sa pièce *Théorie et pratique de la performance*) que l'on parlait plus fréquemment dans ces décennies antérieures d'actions que de performances.

Agir sous la dictée d'une forme d'impulsion créatrice, totalement émancipée de l'application d'un concept moteur, favorise à l'inverse le libre cours d'une pensée en actes, à même de donner lieu à cette étincelle, à ce « rien libéré » dont parle non pas Robert Filliou (comme on pourrait l'imaginer) mais Malevitch. Sans doute la force des actions d'Esther Ferrer tiennent-elles à cela : loin de se fondre dans une démarche strictement programmatique, elles procèdent d'une idée dont le propos et la construction vont s'élaborer sous nos yeux le temps de la performance.

Si Tzara a pu dire que la pensée se faisait dans la bouche, pour Esther Ferrer la performance se fait dans l'accomplissement de l'action. Envisagée jusque dans sa forme la plus anodine, on y fait le constat que plus l'action sera élémentaire, plus grande sera notre capacité à l'éprouver.

É / M / I : **É**(lémentaire) ; **M**inimaliste (conceptuelle) ; **I**nfluence

Elémentaire, chère Esther, ce sens de l'ordinaire !

En effet rien de plus signifiant d'un point de vue ontologique, que ce corpus constitutif de notre vie de tous les jours, fait de gestes simples, de déplacements mais aussi de manipulations d'objets usuels en tous genres allant du légume à l'outil : chou, pain, fleurs, marteau, entonnoir, sacs plastiques, écheveau de laine, etc, dont E. F. aime s'affubler. Avec un naturel inégalé, un usage inné du port de tête faisant office de socle (les juchant directement sur sa tête) elle sait jouer du transformisme qui la fait se réincarner en un Brancusi organique inépuisable, ainsi que le donne à voir la performance *Las Cosas* (voir *Soi comme objet d'art*).

La dialectique créée entre l'action et l'objet résulte d'un lien de bipolarité intrinsèque à chacun des éléments, et atteste d'une construction mentale et physique basée sur une interaction fondamentale ; comme l'éclaire le titre du catalogue à l'allure de *statement* : « De l'action à l'objet et vice-versa ».

A examiner d'un peu plus près l'usage de cette locution latine, on y décèle un mécanisme de jeu de combinatoire appliqué à l'idée d'arrangement, de position (*vicis*) imbriquée à celle de retournement (*vertere*) : soit au final un renversement de position qui n'est pas sans renvoyer à l'idée de retournement évoqué en introduction.

Qualifié de minimaliste, et plus encore de conceptuelle, par les médias espagnols et les artistes, la démarche d'Esther Ferrer a cette capacité inédite de transcender les époques, avec le même retentissement auprès des différentes générations, mais aussi des divers genres artistiques.

L'admiration qu'elle continue de susciter auprès de figures comme La Ribot (artiste chorégraphe performeuse) fortement marquée par la découverte de son travail dans les années 1980, la situe incontestablement à ses yeux comme « la » performeuse de

première importance dans le paysage artistique.

E / P / A / E : **E**(xpérimentations) ; **P**(articipation) ; **A**(accident) ; **E**(mancipation)

Etrangère à la conception d'un art élaboré dans la sphère repliée de l'atelier ou de l'espace intime coupé du monde, la pratique d'Esther Ferrer instaure le public comme un paramètre déterminant de ses actions, voire leur essence même. Les expérimentations auxquelles elle se livre, s'offrent en partage avec l'autre, amené à l'infléchir d'une façon ou d'une autre dans son déroulement par sa présence, ses réactions, etc.

De même, l'importance accordée à composer avec l'aléatoire, partagée avec Walter Marchetti, qu'elle aime citer : « A partir d'une chose peut en survenir une autre » procède-t-elle d'un esprit cagien volontiers revendiqué, attentif à « abolir la distinction entre art et non-art, faciliter les processus pour que n'importe quoi puisse se produire »).

Considéré comme partie intégrante de l'œuvre (voire même comme un facteur évolutif de la performance), l'accident à ce titre a toute sa place, que l'artiste formule dans ces termes : « De toute façons, ce que je pensais faire, c'est toujours moins important que ce qui arrive en réalité pendant l'action ».

Ce que tend à démontrer certains récits de performances relatés par Esther Ferrer, jusque dans la dimension irruptive de certains événements survenus.

« A Bilbao en 1968, rapporte-t-elle, **pendant un concert ZAJ, je faisais une action**, j'étais seule dans l'espace, regardant en silence les gens, un garçon est venu avec une cigarette et l'a mise tout près de ma main, chaque fois plus près. J'ai senti un moment donné la chaleur, le prochain mouvement pouvant être la brûlure. J'ai pensé que la meilleure défense c'était la résistance passive ; je n'ai donc pas bougé. Le public qui a compris la situation a commencé à crier, « sadique... tu n'as pas honte ! ». Quelqu'un est intervenu, a pris la cigarette et l'a écrasé par terre, et j'ai pu continuer.

Il y a eu d'autres situations, comme aux États Unis... J'étais en train de faire une action, je regardais l'audience ; un garçon s'approchant à commencer à me déshabiller. J'avais une veste et un corsage, il a enlevé la veste et a commencé à me déboutonner le corsage et là horreur !!!... car je ne porte jamais de soutien gorge ! Les américains sont très puritains en règle générale ; il a immédiatement refermé mon corsage. Le public qui avait suivi la scène s'est mis à rigoler ; tout le monde rigolait déclenchant sa honte ».

E / D : **E**(xpérience de la durée)

Le principe évolutif comme donnée du vivant désigne par définition l'action. Pas d'unicité qui viendrait caractériser l'œuvre, mais une myriade de moments qui la constituent.

Une des pièces les plus significatives quant à l'expérience de la durée au sens accumulatif de particules de temps (d'étirement, rebonds et autres occurrences) est l'action baptisée *El tren* (dont le titre exact est : « A la ricerca del silencio perduto ») qui s'est déroulée en 1978 durant sept jours dans les compartiments de la compagnie ferroviaire sillonnant l'Italie au départ de Bologne. A l'initiative de John Cage, sur le mode du « train préparé », des actions aussi bien sonores, musicales ou autres situations y avaient été envisagées venant rythmer les étapes de ce voyage pas comme les autres, agrémentées des arrêts, montées et descentes des voyageurs (ajoutées aux leurs). Esther Ferrer, quant à elle, s'y était appliquée à dévider un hypothétique « fil musical », fil conducteur autant qu'interface sans cesse reconfiguré au gré des compositions humaines dont il définissait le cadre d'action.

On notera la récurrence et l'attachement à l'idée de fil (comme le souligne la performance intitulée : *Au fil du temps*) comme mode d'indexation spatiale, mais aussi symboliquement comme inscription d'une situation, celle désignant l'espace de la performance comme scène virtuelle.

Appréhendable et transcribable sous diverses formes, la matérialité du temps (superposée à des questions d'espace) s'apparente également chez elle à de la distance parcourue au moyen de son propre corps.

La voie frayée n'a rien de la flânerie et semble à l'inverse mue par le mouvement d'une énergie personnelle vive. Cette mécanique rend compte d'une aspiration qui est celle d'une

irrésistible propulsion en avant, comme l'évoquent les marches parcourues dans les villes par l'artiste (*Le chemin se fait en marchant*). Corps et mouvements directionnels (matérialisés par des tracés réalisés au ruban adhésif) conjugués tendent à n'en faire qu'un. Cette kinesthésie personnelle et naturelle à la fois n'est pas sans nous renvoyer à l'expérience de la marche, énoncée par Nathalie Quintane dans sa plus limpide évidence : « Quand je marche, il y a toujours un de mes pieds qui a disparu derrière moi ».

Ces modes opératoires, aussi simples soient-ils, sont soumis eux-mêmes à l'action du temps, tributaires d'une mécanique du corps susceptible de s'enrayer du fait d'une certaine usure.

Il peut survenir alors que cette injonction intérieure à aller de l'avant, comme hors de soi avec le corps pour moteur, ne réponde plus. La notion de durée se fait alors date limite de validité (ou date d'expiration, selon le point d'où l'on regarde).

L'extrême lucidité et force de caractère d'Esther Ferrer est d'appliquer cette réflexion à la performance, confrontée aux limites de sa propre résistance. De cette mise à l'épreuve et de ce constat du vieillissement du corps, à l'origine de l'impossibilité d'accomplir davantage une certaine *Performance à vitesses variables* (effectuée de différentes façons depuis le milieu des années 1980), résulte la décision de sa mort annoncée. De là s'en suivra son enterrement dans un petit cimetière à Morille (près de Salamanque), selon les rites en vigueur dans les campagnes espagnoles, après l'avoir accompli une ultime fois en guise d'adieu au musée Mausoleo.

A l'occasion de ce cérémonial respectueux des coutumes, accompagné comme il se doit de chants, musiques et boissons partagés avec les gens du village, l'artiste procédera à l'ensevelissement des composants de l'action, à savoir : la partition, une chaise et un mégaphone, lesquels gisent désormais sous une dalle gravée aux date de naissance et de mort de l'action (1987 – 2009).

E / O : l'**E**space comme théâtre des **O**érations

Dans cet amalgame de temps et d'espace combinés en modes opératoires, les jeux exercés sur l'espace se déclinent sur tous les registres. Tantôt il s'agit de parcourir l'espace de la scène de mille manières possible : avant, arrière, rampant, enjambant des chaises obstruant l'espace, etc. Tantôt c'est la rectitude du tracé droit devant soi qui en régira le principe. Espace et corps se déploient à toutes les échelles : de la plus vaste édifiée à partir du territoire d'une ville, à la plus infinitésimale pouvant être contenue dans une enveloppe. Jeux à la Lewis Carroll revisités; Esther Ferrer agit sur le virtuel au moyen d'éléments les plus simples : corps, objets, avec une application méthodique où la capacité d'observation se double d'un sens imperturbable du faire, synonyme d'opérer.

Quand bien même l'installation *Memoria* ferait intervenir d'autres notions (celle par exemple pour l'auteur d'un corps soumis à des jeux de pression destinés à recouvrir sa forme originelle), on peut être plus enclin à voir dans l'alignement rigoureux d'enveloppes disposées sur le pourtour de la scène, un espace dans l'espace, désignant, comme en réduction et métaphoriquement, simultanément le lieu et l'action de la performance. « Ce qui est plié est seulement virtuel, et n'existe actuellement que dans une enveloppe, dans quelque chose qui l'enveloppe », note Gilles Deleuze (faisant « de l'enveloppe la raison du pli ») qui souligne : « ce qui est plié, c'est l'inclus, c'est l'inhérent ». Ainsi nous est-il possible de percevoir cet espace modifié (du fermé à l'ouvert), comme le lieu de la performance, infra-mince dans sa forme autant qu'indicible dans son contenu.

S : **SOI** comme oeuvre d'art

Profils (1982 – 2013) nous introduit, par son motif irradiant à effet de propagation, au cœur de la problématique de soi comme support premier du travail artistique.

Ce motif de silhouettes imbriquées reproduites à l'infini ont pour pendant les autoportraits dont le processus s'attache à rendre lisible le déploiement du temps. C'est le cas de la série *El libro de las cabezas*, qui rejoue l'action du temps sous forme de conjugaisons temporelles associant des photographies de demi visages réagencés selon des périodicités de cinq ans (de 1981 à **2014**), telle une suite mathématique soumise à sa logique propre.

Dans le même esprit : *Autoretrato en el tiempo, 1981-2014* et *Autoretrato en el espacio, 1987* sont des séries où le temps s'invite clairement dans le processus artistique.

Sa propre personne, tout comme son propre visage saisis dans ses perpétuels changements, relève d'une auto-pratique qui n'a rien d'égotique, mais répond plutôt dans son cas à la nécessité de se tourner vers soi par commodité première, et procède de la facilité qu'il y a à « faire avec ce que l'on a sous la main ».

Le mesurage de son propre corps (*Intimo y personal*, vidéo de 1977) constitue une de ses premières performance (initialement conçue fin des années 1960) mettant en jeu sa personne comme support d'expérimentation.

Simplicité et dépouillement sont les maîtres mots d'une ligne à laquelle elle se tient depuis ses débuts. « Si je peux faire avec une seule chose, je le fais. Mais si je peux le faire avec rien, avec seulement mon propre corps, c'est encore mieux », précise-t-elle. Cette position n'est pas sans évoquer la sobriété mêlée d'humour à laquelle aspirait Samuel Beckett prônant un infatigable « Less, less ». N'hésitant pas à prêter à l'un de ses personnages l'idée zen que : « Se donner du mal pour les petites choses, c'est parvenir aux grandes avec le temps ».

À action simple lui correspond un corps qui agit avec le plus grand naturel. Aucune sublimation, aucun artifice, mais plutôt la mise en œuvre d'une créativité de tous les instants : « Quand je fais une action, c'est mon corps de tous les jours qui agit; c'est le corps quotidien qui fonctionne de la même façon. Parfois, ça surprend les gens, qui, tout étonnés, me disent : « dans tes performances, tu bouges comme dans la vie de tous les jours ; et je leur réponds « oui, bien sûr, c'est le même corps ». Martelant, pour ceux qui en douterait, que la nudité comme condition naturelle de l'individu ne relève en rien de l'exhibitionnisme.

A / V : **A**(rt) comme **V**(ie)

S'appuyer sur les potentiels fournis par son propre corps, tout comme puiser dans son environnement immédiat en tant que réservoir de situations artistiques relève d'une pensée de l'art conçu et vécu comme une éthique de vie. On connaît le célèbre aphorisme de Filliou : « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » ; Filliou avec qui Esther Ferrer entretient plus qu'une attitude critique commune face à l'art institutionnalisé, si l'on songe au dépassement d'une certaine linéarité et causalité cartésiennes (évoquées en début de ce texte) au profit de la « Création Permanente », ou encore à la notion de « créativité » préférée au mot « art ».

Cette conviction qui vise à établir un rapport fort à la vie a bien sûr une histoire à présent bien connue. Elle s'inscrit dans le sillage de positions revendiquées déjà par les avant-gardes, au premier rang desquelles Dada, évidemment (« L'art c'est la vie »), puis de façon emblématique par Allan Kaprow (ardent défenseur de « l'art et la vie confondus ») imprégné par la pensée philosophique de John Dewey, pour qui « L'art revivifie notre attitude à l'égard des circonstances et des exigences de l'expérience ordinaire ». Une même disposition d'esprit les rapproche, une croyance similaire en la capacité de l'art à garder « ainsi vivant notre pouvoir d'appréhender le monde dans sa plénitude » (John Dewey). Il est intéressant de noter que cette pensée n'a rien perdu de sa vivacité pour certains philosophes actuels tel Richard Shusterman. Évoquant le rôle fondamental de l'art comme justification de l'existence, il rapproche l'esthétique de Dewey des thèses nietzschéennes selon lesquelles « l'existence et le monde ne sont justifiables qu'en tant que phénomène esthétique » - idée, précise-t-il, que l'on retrouve chez Michel Foucault, à travers la notion d'« esthétique de l'existence ».

Donner sens à l'existence, rendre ce monde viable sans le sublimer, mais sans consensus non plus, c'est bien ce qu'ambitionne Esther Ferrer à travers la performance et l'usage de l'humour pour conjurer l'absurdité du monde.

A / I / NF : **A**bécédaire et **I**nfinito (pour une non fin)

A l'image de la performance, considérée par Esther Ferrer comme l'oeuvre ouverte par

excellence, ce parcours à travers son art et sa pensée trouve son terme temporaire dans l'expression de la disponibilité à toute chose qu'elle formule en ces termes : « Tu sais ce que tu vas faire, comment tu vas commencer, mais tu ne sais pas comment ça va finir, et c'est très bien comme ça ». Applicable à la performance, il augure bien d'autres développements, à l'instar de cette notion d'infini, chère à l'artiste.

PB

Patricia Brignone