

CQFD Ce qu'il faut découvrir

Dossier documentaire de l'équipe des publics du MAC/VAL

Esther Ferrero

« Face B. Image/
Autoportrait »

Exposition monographique
du samedi 15 février au
dimanche 13 juillet 2014

Exposition réalisée en partenariat avec le FRAC Bretagne et avec le soutien de PICTO.



Place de la Libération / 94 400 Vitry-sur-Seine /
www.macval.fr

LE MOT DU COMMISSAIRE

Née en 1937 à San Sebastián (Espagne) et vivant à Paris depuis le début des années 1970, Esther Ferrer est une figure majeure de l'art des cinquante dernières années.

En 1967, elle rejoint le groupe d'art action ZAJ, dans la lignée de Fluxus, Marcel Duchamp ou encore John Cage. Le groupe ZAJ (dissous en 1996) se produit dans des salles de concerts en pleine période franquiste et s'illustre rapidement par des performances de musique contemporaine radicales et conceptuelles. À partir des années 1970, parallèlement aux actions et performances qu'elle réalise seule ou en groupe, Esther Ferrer consacre une partie de son activité aux photographies retravaillées, aux installations, aux tableaux basés sur la série des nombres premiers et aux objets qu'elle détourne de leurs fondements pour faire émerger leurs ancrages idéologiques.

Son travail s'inscrit dans une lignée minimaliste qui manie un humour redoutable et une sorte d'absurde rigoureux. Dans un grand dépouillement formel, sa réflexion s'articule autour de quelques notions récurrentes : le temps, l'infini, la répétition, la présence et le corps.

De ses années antifranquistes, elle conserve un attachement viscéral pour toute forme de liberté et une allergie non moins viscérale à toute forme d'oppression et de pouvoir.

Protocoles, partitions, maquettes... chez Esther Ferrer, l'idée prévaut sur la forme. En héritière du mouvement conceptuel, elle refuse le recours à l'émotif, au pathos. L'art, selon elle, doit s'adresser à l'intellect. L'art, en effet, relève pleinement du domaine du spéculatif. Dans la droite lignée de Fluxus, art et vie sont intrinsèquement liés chez Esther Ferrer. Elle vit une expérience intime et personnelle de l'art.

Elle combine, agence, permute, arrange des éléments récurrents dans une grande économie de formes et de moyens, battant en brèche toute chronologie établie.

On pourrait affirmer, pour paraphraser le titre d'une de ses expositions (Séville, 1998), que son œuvre va de l'action à l'objet et vice versa, inscrivant son propre corps comme outil et point de départ.

Son art est un acte de résistance au spectaculaire, à la course à la nouveauté, à la surproduction affolée que l'on note ces dernières années : il faut toujours produire de la nouveauté, plus grand, plus gros, plus cher...

Pour Esther Ferrer, l'art est politique dans le sens où il est le lieu de l'affirmation et de la construction du sujet, le lieu de la liberté face aux diktats de toutes sortes. Refusant toute position autoritaire, ses œuvres sont autant de propositions d'habiter le réel. Esther Ferrer ne livre que peu d'explications sur ses œuvres. Elles doivent, lui semble-t-il, s'adresser aux regardeurs en dehors des intentions premières de l'artiste, qui ne nous sont pas données, laissant ainsi une grande ouverture dans la réception de son travail.

Car, comme elle l'écrit sur chaque partition de performance : « toutes les versions sont valables, y compris celle-ci ».

Il était temps que l'institution française se penche sur le travail de cette artiste majeure mais discrète qui a influencé de nombreux artistes. Esther Ferrer a représenté, en 1999, l'Espagne à la Biennale de Venise. Elle a été honorée de nombreux prix et distinctions, dont récemment le Prix national des arts plastiques (Espagne, 2008), le prix Gure Artea (Gouvernement basque, 2012), le prix du MAV (Association des femmes dans les arts visuels, Espagne, 2014). Si le premier volet de ce projet, au FRAC Bretagne l'an dernier, se consacrait plus précisément aux performances, à la question de la présence, du corps dans l'espace, le second volet, ici au MAC/VAL, se concentre sur le travail d'atelier et, plus particulièrement, sur les autoportraits.

L'autoportrait pose clairement la question du regard. Comme l'écrit Jean-Michel Ribettes : « ce que l'autoportrait met à nu, c'est précisément la structure du regard qui préside à toute conception de l'œuvre ». Il poursuit : « tout autoportrait devient portrait du regardeur »¹.

En dépit de son apparente simplicité, l'exposition nous entraîne dans un maelström vertigineux : Qui regarde qui ? Qui se regarde regardant regarder ? Regarde-moi/regarde-toi avec d'autres yeux dans le cadre de l'art.

Ces deux expositions, loin d'épuiser cet œuvre pluriel, mettent en lumière une grande partie du travail de cette artiste essentielle et pionnière. La publication, coéditée par les deux structures, constituera la première monographie en français de l'artiste.

Frank Lamy, commissaire de l'exposition.

¹*Narcisse blessé. Autoportraits contemporains 1970-2000*, cat. exp. Paris, Passage de Retz, 2000.

Biographie de l'artiste

Née en 1937 à Saint-Sébastien (Espagne), Esther Ferrer vit et travaille à Paris depuis les années 70 et a représenté l'Espagne à la Biennale de Venise en 1999. En 1967, elle rejoint ZAJ, groupe fondé par Raymond Barcé, Walter Marchetti et Juan Hidalgo en 1964 et lui reste fidèle jusqu'à sa dissolution en 1997. ZAJ émergeait dans le contexte de l'Espagne franquiste, sous l'influence de John Cage ou encore Marcel Duchamp et dans la mouvance de Fluxus, sans lui être réellement affilié. Ce groupe privilégiait les performances radicales et expérimentales où la musique avait une importance majeure. Que ce soit en collaboration avec ZAJ ou dans sa pratique plus personnelle, Esther Ferrer mène un travail plastique multiple, orienté vers l'action éphémère.

Figure emblématique de la performance, sur laquelle sa démarche est majoritairement fondée, elle crée également des photographies retravaillées, vidéos, installations, maquettes et objets, toujours empreints d'une rigueur particulière.

SOMMAIRE

- 1) Images/Autoportraits.....p.5
- 2) Féminisme ?.....p.21
- 3) Installations performatives :
le « spectateur » en question.....p.27
- 4) Maquettes et partitions.....p.35
- 5) Variations, protocoles et séries....p.41
- 6) L'art à l'économie.....p.45
- 7) De ZAJ à la musique, en passant
par John Cage.....p.47

Images/Autoportraits

Identifié comme genre pictural au XVI^{ème} siècle avec la naissance du statut autonome de l'artiste (jusqu'alors considéré comme un artisan), l'autoportrait a pour principal sujet le moi du créateur, l'affirmation de son identité, de sa singularité. C'est une présence unique au monde qu'il déclare, comme une signature.

Il connaît au XX^{ème} siècle des bouleversements stylistiques, formels et conceptuels radicaux. Les deux guerres mondiales, qui ont marqué le siècle, ont signé la mort de la toute-puissance de l'art et de l'artiste. Impuissant face à l'humanité autodestructrice, l'artiste revisite pour le remettre en question le mythe de Narcisse, mort de désespoir de n'avoir pu reconnaître son propre visage dans le reflet de l'eau.



Esther Ferrer, *Autoportrait dans l'espace (Du néant au néant)*, 1987. Photographies noir et blanc © D.R. Détail. Vue de l'exposition « face B. Image/Autoportrait », MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2014.



Esther Ferrer, *Autoportrait dans le temps*, 1981 - 2014. Photographies noir et blanc sur aluminium © D.R. Détail. Vue de l'exposition « face B. Image/Autoportrait », MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2014.

Il faut faire une place à part à l'autoportrait où l'artiste se représente lui-même. Il présente l'avantage pratique qu'on a toujours sous la main son modèle et qu'on ne dépend pas ainsi des autres ; il a l'inconvénient pratique qu'à se voir dans un miroir on a de soi une image inversée ; il a la difficulté psychique qu'on y est trop directement intéressé pour se voir facilement de manière impartiale. L'autoportrait, surtout quand il est fréquent chez un artiste, est un témoignage du genre d'intérêt qu'on se porte à soi-même. Mais qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'haecceité du moi, à l'identité personnelle.

Définition du portrait par Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, pp.1161-1162

On peut avoir la sensation que la recherche d'Esther Ferrer se place au cœur de questions propres à l'autoportrait et à la représentation narcissique du moi, mais elle les dépasse largement en abordant la permanence du regard, la traversée du corps dans le temps et le visage comme espace vide. Ce dernier est un terrain d'expérimentations plastiques, grotesques parfois, adressées à nous, regardeurs.

Jean-Christophe Bailly, écrivain d'essais philosophiques et esthétiques, de poésie et de théâtre, développe dans un livre dédié aux portraits du Fayoum, une réflexion qui nous aide à comprendre comment les autoportraits d'Esther Ferrer à une interrogation de l'artiste sur son apparence et sur son identité.



Portrait d'un homme, momie du Fayoum, Égypte, entre 25 et 75 après J.- C., Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague, Danemark, photo : D.R.

Dans l'Antiquité, quand l'Égypte fut incorporée à l'Empire romain, beaucoup de Romains s'installèrent dans cette nouvelle province. Certains devinrent si « égyptiens » qu'ils embaumèrent leurs morts. Cependant, ils n'adoptèrent pas le masque traditionnel égyptien des momies mais plutôt un portrait peint dans le style naturaliste traditionnel de leur pays d'origine.

Source : <http://www.glyptoteket.com/explore/the-collections/artwork/roman-egypt>

Ainsi ces portraits sont-ils ou fonctionnent-ils comme des apostrophes, nous apostrophant pour toujours, sans violence, mais avec une insistance continue et contenue. Une apostrophe muette et simple, non guindée, innocente, et qui nous échoit par hasard. [...]

Mais ce qui frappe par comparaison dans les portraits du Fayoum, c'est,

je dirais, la discrétion de l'apostrophe. Non seulement parce que envers nous, contemplateurs modernes, enfants choyés des déterreurs de tombes, elle est adressée involontairement, mais surtout parce que cette absence d'expressivité dont nous avons déjà parlé prive ces portraits de toute autre intention que celle de figurer ou d'être. C'est en quelque sorte l'être pur du portrait, la pure retenue du visage, que ces portraits nous confient et, pour cette raison même, ils ont quelque chose d'impersonnel, c'est-à-dire, soyons clair, non quelque chose de fade, mais quelque chose d'indéterminé par rapport au pronom qu'ils seraient censés établir dans son droit. [...]

Ce qui est peint, à dire vrai, ce n'est pas le sujet, c'est la personne, c'est le prosopon même, mot qui en grec signifie tout à la fois le visage, le masque et la personne grammaticale. À mon avis, si les portraits du Fayoum sont si émouvants, c'est d'abord dû au fait de cette discrétion et de cette indétermination, où subsiste sans doute quelque chose d'égyptien. Et les portraits les plus émouvants des temps modernes (je pense spontanément à ceux de Goya ou à la face du Gilles de Watteau, qui est si clairement elle aussi dans l'énigme d'un seuil) sont ceux qui ont su aller chercher la personne derrière le sujet et peindre quelqu'un qui ne dit ni « moi », ni « je », mais qui erre sous nos yeux entre les trois pronoms, entre les trois personnes du singulier (je, tu et aussi il) régissant toute situation de langage, toute adresse, sans pouvoir se poser sur l'un d'eux et installer sa présence selon cette position. Et sans doute est-ce la puissance rétractée de cette errance pourtant pointue comme un atome que, toute sa vie, Giacometti a cherché à saisir.

Comment, du fond de cette indétermination, se lève pourtant sans tapage la différence déterminé de l'individu, sa finitude et sa finition, c'est là le mystère qu'affronte le portrait qui nous présente l'espèce humaine – soit toutes les personnes, soit tous les parcours errants dans la masse pronominal – dans la dissémination infinie de ses figures : des individus et non des types, des symboles ou des idéaux.

Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum*, éditions Hazan, Paris, 2000.



Francisco de Goya, *Autoportrait*, 1815, huile sur toile, 46 cm × 35 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne, photo © D.R.



Jean-Antoine Watteau, *Pierrot*, dit autrefois *Gilles*, vers 1718–1719, huile sur toile, 185 x 150 cm, Musée du Louvre, Paris, photo © 2007, Musée du Louvre/Angèle Dequier.

Les images/autoportraits d'Esther Ferrer témoignent non seulement de son souci d'économie de moyens (évoqué par Étienne Souriau) et aussi de sa volonté de travailler sur une trilogie fondamentale – le temps, l'espace et la présence -, pilier de sa démarche déployée dans ses performances, installations, photographies, écrits et vidéos.

Depuis un certain temps j'ai été tentée par l'idée de réunir dans une exposition des œuvres dans lesquelles l'axe fondamental serait ma perception du temps/espace/présence : une « trilogie » qui parcourt l'histoire de l'Humanité et donc celle de l'art depuis des millénaires. La façon de « décliner » ces trois éléments est très différente entre une performance et le travail photographique, et cet aspect-là m'intéresse.

Esther Ferrer, *Au rythme du temps*, 2005.

Miroir et autoportrait ou le mythe de Narcisse



Esther Ferrer, *Tête pliée*, 2002.
Série « le livre des têtes ».
Photographies noir et blanc pliées,
montage, 21 x 30 cm.

Rien n'est a priori plus simple qu'un autoportrait. Il suffit pour en dessiner un de prendre place à une table, de disposer d'une feuille de papier posée sur cette table, d'un crayon. Et, auprès de cette feuille posée sur la table, du crayon, d'un miroir. Or déjà, en raison de la présence de ce miroir même, il devient difficile de s'assurer de la simplicité. Parce que le miroir, partie prenante essentielle, est spécieux, captieux. L'expérience la plus banale invite à la méfiance : chaque jour le droitier que je suis regarde un gaucher se raser en face de moi... Le miroir inverse l'espace. Première ambiguïté. Qui est loin d'être la seule. Le miroir est un seuil. Un seuil entre notre monde, réel, tangible, palpable, mesurable, et un autre qui appartient aux songes (demandez à Alice – celle de

Lewis Carroll, faut-il le préciser ?). Un seuil entre notre monde et celui de la mythologie.

Leon Battista Alberti est, vous le savez, le premier auteur du premier traité de peinture de l'histoire de la peinture occidentale. Son autoportrait est une médaille. Il s'y représente de profil. Evidente allusion aux médailles de l'Antiquité, signe de gloire. Se représenter, c'est, nul doute à avoir, prétendre à la gloire, à la mémoire de la Postérité, cette contre-façon de l'immortalité. Or, dans le De Pittura qui parut en latin en 1435 et deux ans plus tard en italien, Leon Battista Alberti affirme que Narcisse fut l'« inventeur de la peinture ». Pour une première raison théorique fondamentale : c'est que le miroir est, doit être, le critère de toute ressemblance, de toute imitation. Inutile de préciser que cette imitation-là est alors une exigence aristotélécienne. Si donc Narcisse est l'inventeur de la peinture, comment ne pas imaginer que, siècle après siècle, quiconque est dans une même situation, face à son reflet, ne doive nécessairement être à son tour un inventeur de la peinture ? Que Narcisse découvre des traits d'un visage dont il ne sait rien – Ovide, qui rapporte sa métamorphose, l'affirme sans laisser place au moindre doute -, que Narcisse découvre un inconnu n'est pas une différence décisive. Qui peut prétendre exactement se connaître ?

Pascal Bonafoux, *L'Autoportrait*, texte pour la séance du 12 février 2003 à l'Académie des Beaux-arts de Paris.

Le texte dans son intégralité est disponible sur le site de l'Académie des Beaux-arts de Paris : <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/Bonafoux.pdf>

Tout étant affaire de regard, Claude Cahun travaille longuement dans son œuvre le mythe de Narcisse, qu'elle réécrit, s'ingéniant à montrer que ce personnage n'a pas pu mourir en se contemplant, mais bien par dépit de ne pas se reconnaître. Non pas amoureux de soi mais désespéré face à l'insuffisance de son regard. Il faut insister sur ce point. Face à la récurrence de la pratique de l'autoportrait chez Cahun mais aussi face à la tentative d'autobiographie fictionnelle que représente Aveux non Avenus, on serait tenté de penser que Cahun est effectivement narcissique, au sens où elle ne serait préoccupée que d'elle-même, fascinée par sa propre image. En réalité, le travail de l'artiste est une œuvre de souffrance qui clame l'impossibilité à voir les choses véritablement, à saisir le réel. En même temps ce narcissisme joue sur la représentation traditionnelle des femmes conçues comme narcissiques, en témoigne la représentation de la femme au miroir, faisant preuve d'un auto-érotisme qui correspond, pour la représentation masculine, à une preuve de la vanité féminine, de son orgueil.

Alexandra Bourse, « Esthétique et théorie de l'imagination : pour une approche comparatiste d'*Aveux non Avenus* de Claude Cahun », article publié sur le site internet du CIELAM, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille.

La mise en scène du moi

Claude Cahun (1894-1954)

De son véritable nom Lucy Schwob, l'artiste adopte le pseudonyme sexuellement ambigu de Claude Cahun en 1917.



Claude Cahun et Marcel Moore, *Sans Titre*, 1928.
Frye Art Museum, Seattle. (détails)

Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière.

Claude Cahun, *Aveux non avendus*, ch. VII, H.U.M. (Fear), Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 176.

Nathalie Talec (1960)



Nathalie Talec, *Autoportrait avec microphone de tempête*, série « Portraits stratégiques » 1986. Prises de vue : Philippe Rolle. Tirage argentique noir et blanc contrecollé sur bois, 210 × 100 cm. Collection Fonds national d'art contemporain. © Adagp, Paris, 2014.



Nathalie Talec, *Autoportrait avec détecteur d'aurores boréales*, série « Portraits stratégiques », 1986. Prises de vue : Philippe Rolle. Tirage argentique noir et blanc contrecollé sur bois, 207 x 98 cm. Collection MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2014.

L'autoportrait n'est pas une pratique abstraite. Il reproduit un modèle. L'autoportrait m'ouvre le territoire d'une nouvelle modalité de la subjectivité : celle d'une identité d'emprunt, d'un détour, d'une mise en scène du moi. L'autoportrait est mis en chantier au travers de pratiques aussi diverses que le dessin, la photographie en relief, la sculpture et la vidéo, me permettant ainsi d'explorer et de mettre en œuvre le caractère et la valeur d'expérience de mon travail. [...] Dans certains dessins, l'autoportrait devient une figure générique, un motif simple et sans expression, qui me permet de réintroduire le modèle en lui conservant une grande transparence et une grande faculté d'action sur son propre monde. Le personnage représenté n'a de valeur que dans l'acte qu'il réalise ou le regard qu'il porte à l'acte réalisé.

Nathalie Talec, *L'abécédaire de Nathalie Talec*, petit journal de l'exposition « Solo intégral, my way », Frac Franche-Comté, 2006.

Gina Pane (1939 -1990)



Gina Pane, *Terre protégée II*,
Pinerolo, juin 1970.

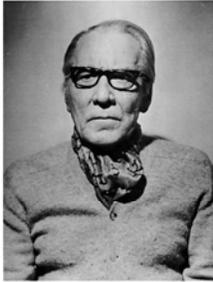
Tirage gélatino-argentique en noir
et blanc, 100 x 67,5 cm. Collection
MAC/VAL, Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne
© Adagp, Paris, 2014.

Artiste majeure de l'art corporel en France, Gina Pane se livre notamment à des actions en public où elle met en jeu quelques objets et matériaux choisis pour leur charge symbolique ou émotionnelle. Mais elle a également réalisé des actions dans la nature, où des préoccupations écologiques rencontraient une ouverture maximum à des sensations corporelles (douleur, chaud, froid, fatigue, perte d'équilibre...) et la recherche d'un rapport fusionnel à l'espace environnant. Dans ses œuvres, comme dans celle d'Esther Ferrer, le corps est un matériau sensible et expressif.

J'ai protégé un morceau de terre équivalent à l'espace de mon corps – je l'ai protégé pendant 4 heures, sans bouger et encore une fois c'était une sorte de... de... presque d'affection que j'avais pour cette terre qui me manquait, qui me manque, évidemment. Mais je l'ai protégée avec ma chair, c'est-à-dire que j'ai fait une analogie entre un fait biologique et un fait matériel qui se complètent l'un l'autre. La terre est nourricière de mon propre organisme biologique et moi, je la protège parce que je suis coupable de ce qu'elle n'existe plus, de ce qu'elle disparaît.

Gina Pane.

Michel Journiac (1935-1995)



PERE : Robert Journiac travesti en Robert Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Robert Journiac



MERE : Renée Journiac travestie en Renée Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Renée Journiac

Michel Journiac, *Hommage à Freud*, 1972.
Impression noir et blanc sur papier, 34 x 23,5 cm.
© Adagp, Paris, 2014.

Avec Gina Pane et Vito Acconci, Michel Journiac est considéré comme une figure fondatrice de l'art corporel. Dans ce double autoportrait, *Hommage à Freud* (1972), il interroge sa relation avec ses parents par le biais du complexe d'Œdipe théorisé par Sigmund Freud. Aimer la mère et tuer le père. Il se métamorphose en son propre père et en sa propre mère.

Le corps est premier, interrogation qui ne se peut éliminer. L'entreprise dite créatrice renvoie fondamentalement, politiquement et matériellement, à son propre corps et au corps de l'autre saisi comme un absolu qui accepte ou rejette, attire ou repousse, il n'y a pas de corps indifférent ; il est l'origine et le moyen par lequel se peut mener l'enquête nommée création, s'exercer un incertain travail. C'est un constat existentiel, ce qui fonde une démarche, l'a priori fondamental, le point de départ nécessaire.

Michel Journiac, « De l'objection du corps », 1974, in *Michel Journiac*, Les Musées de Strasbourg, ENSBA Paris, 2004, p.182.

Nul doute que pour la génération qui t'a rencontré pendant ces années sombres, tu faisais figure d'exception à la normalisation des produits d'art du Marché, tu faisais figure d'exclu dans le paysage culturel français, pour ne pas dire international. Aux difficultés financières, tu répondais par une création rebelle dont ton corps était le seul garant.

Vincent Labaume, *Tombeau de Michel Journiac*, Al Dante, Marseille, 1995, p.8.

Cité par Julie Creen. Lire l'artiste consacré à Michel Journiac sur le blog de l'auteur : <http://crennjulie.wordpress.com/>

« Selfie »



Piero della Francesca, fresque de *La Résurrection*, 1463-1465 (détail).
Museo Civico di Sansepolcro, Sansepolcro, Italie.

En 2013, le terme « selfie » a été élu « mot de l'année » par les Oxford Dictionaries. Il est défini comme un autoportrait (self- portrait) fait à l'aide d'un appareil photo, d'une webcam ou d'un smartphone que l'on tient à bout de bras. L'image est ensuite généralement mise en ligne sur un des nombreux réseaux sociaux (Facebook, Instagram, Twitter, pour les plus connus), en passant par la case « filtre/effet » pour améliorer son image (mais pas nécessairement).

[...]

Dans la peinture académique, la hiérarchie des genres était la suivante : l'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage, la nature morte. L'autoportrait, c'est-à-dire le portrait de l'artiste fait par lui-même, résonne comme un écho sensible au selfie. Il existe de nombreux autoportraits dans l'histoire de l'art et certains peintres comme Dürer, Rembrandt ou Van Gogh sont devenus des maîtres en la matière, entre exploration psychanalytique et désir narcissique. La photographie, même si son invention est floue et pleine de nœuds, se tourne quasi immédiatement vers l'autoportrait. Ainsi, le premier portrait « photographique » est un autoportrait qu'on doit à Hippolyte Bayard qui invente, au printemps 1839, un procédé « en positif direct » et consigne dans un cahier d'essais la progression de sa maîtrise de la sensibilité,

prenant d'abord pour modèles des statues, puis son propre corps pour finalement s'autoportraiturer en « noyé » (1840).

Une photographie au dos de laquelle il écrit : « Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. [...]

Parmi les millions de selfies, il y a celui de Miley Cyrus, endormie, fictivement, le sommeil étant un état naturel récurrent de perte de conscience (mais sans perte de la réception sensitive) du monde extérieur, accompagné d'une diminution progressive du tonus musculaire. Paradoxe de l'existence, la jeune femme se prend donc en photo tandis qu'elle se délasse dans les bras de Morphée. Une mise à plat orchestrée par l'industrie culturelle où l'écran demeure le cadre de vie. On retrouve cette même incongruité de la mise en scène de « l'artiste assoupi » dans l'autoportrait (supposé) de Piero della Francesca, peintre et mathématicien italien du Quattrocento, représentant de la seconde génération des peintres humanistes, sur la fresque de La Résurrection. L'artiste se représente parmi les soldats endormis, au premier plan, tandis qu'au second, le Christ sort du tombeau en fixant le spectateur témoin droit devant lui. [...]

Quand Miley Cyrus travaille la mise en scène de soi à travers une représentation médiatique pipée, Hippolyte Bayard se représente noyé, dans une tentative de détourner, à des fins critiques, l'instrument, en devenir, de reproduction du réel en inventant, avec humour, la fiction photographique. Piero della Francesca, qui se trouve à la croisée de la hampe verticale du Christ et du capot horizontal du sarcophage, œuvre à la représentation des premiers éléments de la Renaissance et offre une vision renouvelée du monde, intégrant la perspective et misant sur la représentation de la vérité humaine.



Miley Cyrus.

Julien Blanpied, « Collusion Piero vs. Miley », in *ARTS MAGAZINE*, février 2014.

Le visage, une force vide

Le visage humain est une force vide, un champ de mort. La vieille revendication révolutionnaire d'une forme qui n'a jamais correspondu à son corps, qui partait pour être autre chose que le corps. C'est ainsi qu'il est absurde de reprocher d'être académique à un peintre qui à l'heure qu'il est s'obstine encore à reproduire les traits du visage humain tels qu'ils sont ; car tels qu'ils sont ils n'ont pas encore trouvé la forme qu'ils indiquent et désignent ; et font plus que d'esquisser, mais du matin au soir, et au milieu de dix mille rêves, pilonnent comme dans le creuset d'une palpitation passionnelle jamais lassée.

Ce qui veut dire que le visage humain n'a pas encore trouvé sa face et que c'est au peintre à la lui donner. Mais ce qui veut dire que la face humaine telle qu'elle est se cherche encore avec deux yeux, un nez, une bouche et les deux cavités auriculaires qui répondent aux trous des orbites comme les quatre ouvertures du caveau de la prochaine mort.

Le visage humain porte en effet une espèce de mort perpétuelle sur son visage dont c'est au peintre justement à le sauver en lui rendant ses propres traits. Depuis mille et mille ans en effet que le visage humain parle et respire, on a encore comme l'impression qu'il n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est et ce qu'il sait.

[...]

Le seul, Van Gogh a su tirer d'une tête humaine un portrait qui soit la fusée explosive du battement d'un cœur éclaté. Le sien.

Antonin Artaud, « Le visage humain », texte de la plaquette pour l'exposition de ses portraits et dessins à la galerie Pierre Loeb, juillet 1947.



Esther Ferrer, *Métamorphose (ou L'Evolution)*, à partir de 2005.
Série « le livre des têtes ».
Photographie couleur, collage,
62 x 56 cm.

« Année Zéro – Visagéité »

Les visages comme des cartes à déchiffrer

Dans ce chapitre de *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze explique comment se construit un visage et selon quels critères. Il définit les notions de mur blanc et de trou noir qui forment selon lui un système dans lequel le visage se constitue. Les images/visages/autoportraits d'Esther Ferrer pourraient être lus comme des cartes, comme des surfaces porteuses de mille significations dont aucune ne parle explicitement du corps physique mais d'un système de représentations, d'un langage complexe, de l'Humanité toute entière. C'est tour à tour un « trou noir » ou « mur blanc » dans ou sur lequel celui qui regarde projette une subjectivité, ses propres lectures du monde ou fictions. C'est une « machine abstraite de visagéité. »

C'est pourtant curieux, un visage : système mur-blanc-trou noir. Large visage aux joues blanches, visage de craie percé des yeux comme trou noir. Tête de clown, clown blanc, pierrot lunaire, ange de la mort, saint suaire. Le visage n'est pas une enveloppe extérieure à celui qui parle, qui pense ou qui ressent. La forme du signifiant dans le langage, ses unités mêmes resteraient indéterminées si l'auditeur éventuel ne guidait ses choix sur le visage de celui qui parle (« tiens, il a l'air en colère... », « il n'a pas dû dire cela... », « tu vois mon visage quand je te cause... », « regarde-moi bien... »).
[...]

Le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir, il constitue le mur du signifiant, le cadre ou l'écran. Le visage creuse le trou dont la subjectivation a besoin pour percer, il constitue un le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la caméra, le troisième œil. [...] Le gros plan de visage au cinéma a comme deux pôles, faire que le visage réfléchisse la lumière ou au contraire en accuser les ombres jusqu'à le plonger « dans une impitoyable obscurité ».*
[...]

* Josef von Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, Laffont, pp. 342-343.

Les visages concrets naissent d'une machine abstraite de visagéité, qui va les produire en même temps qu'elle donne au signifiant son mur blanc, à la subjectivité son trou noir. Le système trou noir-mur blanc ne serait donc pas déjà un visage, il serait une machine abstraite qui en produit, d'après les combinaisons déformables de ses rouages.
[...]

La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. Le visage est une surface : traits, lignes, rides du visage, visage long, carré, triangulaire, le visage est une carte, même s'il s'applique et d'enroule sur un volume, même s'il entoure et borde des cavités qui n'existent plus que comme trous. Même humaine, la tête n'est pas forcément un visage. Le visage ne se produit pas lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse d'être codée par le corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel – lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être surcodé par quelque chose qu'on appellera Visage. Autant dire que la tête,

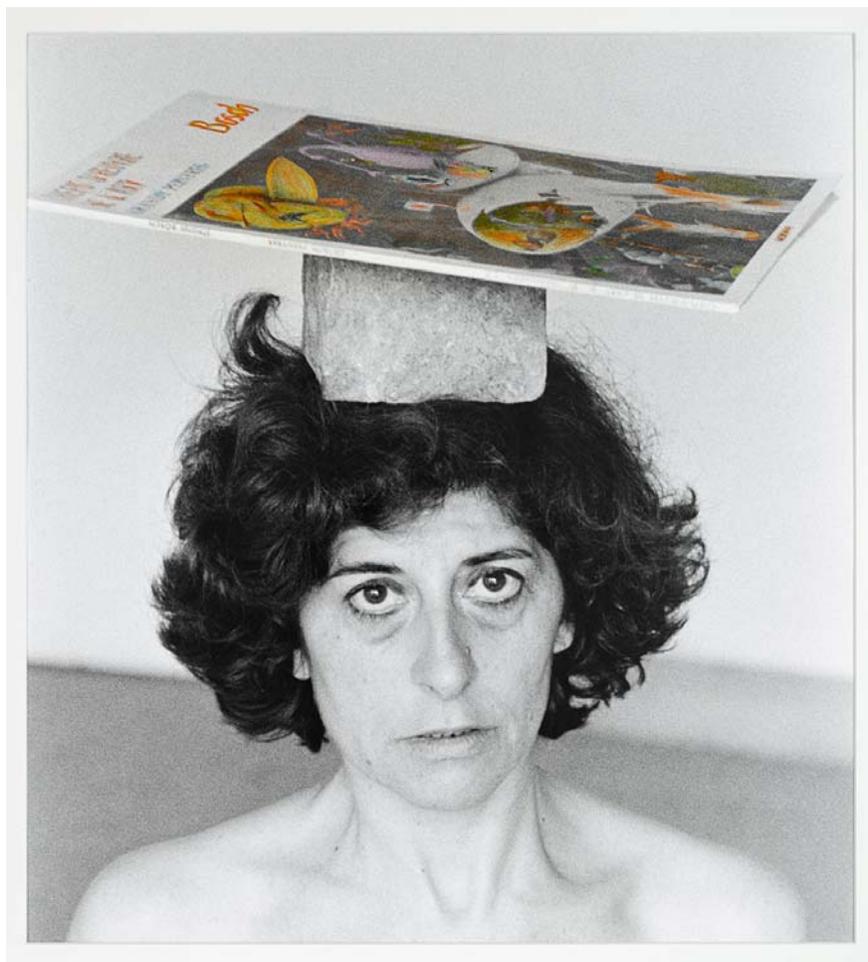
tous les éléments volume-cavité de la tête, doivent être visagéifiés. Ils le seront par l'écran troué, par le mur blanc-trou noir, la machine abstraite qui va produire du visage.

Tout est visage, la main, le pied, l'œil...

Mais l'opération ne s'arrête pas là : la tête et ses éléments ne seront pas visagéifiés sans que le corps tout entier ne puisse l'être, ne soit amené à l'être par un processus inévitable. La bouche et le nez, et d'abord les yeux, ne deviennent pas une surface trouée sans appeler tous les autres volumes et toutes les autres cavités du corps. Opération digne du Dr Moreau : horrible et splendide. La main, le sein, le ventre, le pénis et le vagin, la cuisse, la jambe et le pied seront visagéifiés. [...] Il ne s'agit pas du tout de prendre une partie du corps pour la faire ressembler à un visage, ou faire jouer un visage de rêve comme dans un nuage. Aucun anthropomorphisme. La visagéification n'opère pas par ressemblance, mais par ordre des raisons. C'est une opération beaucoup plus inconsciente et machinique qui fait passer tout le corps par la surface trouée, et où le visage n'a pas le rôle de modèle ou d'image mais celui de surcodage pour toutes les parties décodées.

Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Les éditions de minuit, Collection « critique », Paris, 1994 (première édition 1980), pp. 205 – 206

Féminisme ?



Esther Ferrer, *Autoportrait travaillé*, version 2011.
Série « le livre des têtes - Autoportrait Hommage à Jérôme Bosch ».
Photographie noir et blanc colorée à la main, 60 x 50 cm.

[En 1967-68], il y avait le mouvement féministe avec la revendication des droits des femmes et la liberté de disposer de notre corps : « notre corps nous appartient » était l'un des slogans. C'est à ce moment que j'ai commencé un travail photographique sur le corps, comme beaucoup d'autres artistes. J'ai fait beaucoup d'autoportraits, en commençant par la série « Mis labores », des photos cousues, brodées, etc. J'ai fait aussi la première version de La Caida (La Chute) : des photos de mon sexe retravaillées. Dans cette série, je fais référence au texte biblique, car pour moi le « péché originel », c'est le fait que la femme décide d'utiliser son intelligence... C'était une époque de grand activisme, tant du point de vue social, que de la lutte féministe. Comme je suis féministe 24h/24h, je suppose que cela se reflète dans mes œuvres. Mais il y a beaucoup d'autres sujets qui m'intéressent comme l'immigration, l'absurde, le détournement, l'ironie et surtout le temps.

Esther Ferrer, interviewée par Pavlina Krasteva pour Paris-art.com, octobre 2010.



Esther Ferrer, *La Chute*, 1987, Série « le livre du sexe », photographie noir et blanc, fils de cuivre.

Questions féministes, 1999

Le texte d'Esther Ferrer intitulé *Questions féministes* a d'abord été publié dans la revue *l'Evidence* (n°4, automne 1994, Paris) puis a été le matériau d'une performance réalisée en 1999 à la galerie Donguy à Paris. Les questions étaient adressées au public présent. Extraits :

- 1 - Est-vous d'accord avec l'actuelle situation politique-sociale?
- 2 - Est-vous d'accord avec l'actuelle situation des femmes, dans cette même situation politique-sociale?
- 3 - Est-vous d'accord avec la situation de l'art dans l'actuelle situation politique- sociale?
- 4 - Est-vous d'accord avec la situation des femmes dans le monde de l'art?
- 5 - Est ce qu'il existe encore une discrimination de fait pour rapport à la femme artiste?
- 6 - Si cette discrimination existe, à quoi croyez-vous qu'elle est due:
 - au sexisme qui règne dans le monde artistique et culturel en général?
 - ou à celui des institutions et de qui les dirigent?
 - a l'incapacité des femmes de s'imposer car elles n'aiment ou ne peuvent pas employer les mêmes méthodes que les hommes artistes?
 - au fait que la femme n'est pas unidimensionnelle?
- 7 – Croyez-vous que la situation, même si elle continue a être mauvaise, s'a amélioré quand même les dernier 10 années?
- 8 – Croyez-vous que la génération plus jeune s'en prend mieux que nous l'avions fait?
- 9 – Croyez-vous qu'elles ont plus de chances de réussir?
- 10 - Par ce qu'elles sont plus indépendantes?
- 11 - Par ce qu'elles sont mieux formées?

- 12 - Par ce que elles se sont bénéficiée de notre lutte?
- 13 - Par ce que les temps sont meilleurs?
- 14 - Par ce que c'est la mode des femmes?
- 15 - Par ce qu'elles sont meilleures artistes?
- 16 - Par ce qu'elles sont plus agressives?
- 17 - Par ce qu'elles connaissent mieux les lois du marché?
- 18 - Par ce qu'elles ont établi des relations différentes avec les hommes en général et avec ceux du monde de l'art en particulier?
- 19 - Pour quoi quand il y a une exposition dans la quelle tous les exposants sont femmes, on dit "une exposition des femmes artistes, mai on ne dit pas exposition d'hommes artistes quand dans une exposition il n'y a pas de femmes?
- 20 - Jusqu'à quand a votre avis sera-t-il nécessaire faire des expositions de femmes artistes?
- 21 - Est ce que les expositions de femmes sont toujours utiles?
- 22 - Est-ce que elles remplirent le rôle qu'on prétend?
- 23 - Est-ce qu'il ne sera pas mieux inventer des autres formes de faire?
- 24 - Est-ce que la femme artiste peut faire évoluer l'idée d'art?
- 25 - Est-ce que la femme artiste peut mener l'art à des territoires inconnus jusqu'à aujourd'hui?
- 26 - Croyez vous que les femmes critiques d'art sont elles impartiales à l'heure de juger une œuvres d'art faite par une femme?
- 27 - Croyez vous que les conservateurs dans les musées le sont aussi?
- 28 - Et les commissaires d'expositions?
- 29 - Croyez vous que les femmes critiques, conservatrices, commissaires, propriétaires de galeries sont solidaires de la lutte des femmes artistes?
- 30 - Croyez vous qu'il y a une misogynie féminine réel?
- 31 - Croyez vous que les femmes en général est les artistes en particulier se victimisent trop?
- 32 - Croyez vous que le fait d'être féministe est un leurre pour réussir?
- 33 - Croyez vous que le fait d'avoir des enfants ajoute des difficultés?
- 34 - Est ce que la différence dans le travail artistique se doit au fait d'être des individus différents ou au fait d'appartenir a deux sexes différents?
- 35 - Croyez vous nécessaire les cours de "womans art" dans les universités?
- 36 - Pouvez vous reconnaître le travail d'une femme ou d'un homme dans une exposition ou vous ne connaissez pas les artistes?
- 37 - Croyez vous que travail des femmes artistes a une spécificité?
- 38 - Pensez vous que le féminine peut déstabiliser l'histoire de l'art?
- 39 - Est ce que il y a une différence entre la vision féminine de l'art et la masculine?
- 40 - Si oui, en quoi consiste- t- elle?
- 41 - Exprsse l'art les relations de domination que se manifestent explicite ou implicitement entre le masculin et le féminin?
- 42 - Avez vous constate du sexisme dans les publications et revues spécialisées?
- 43 - Croyez vous que en art il y a une esthétique pure et des valeurs universelles?

44 - En supposant que l'artiste ait un rôle a jour, croyez vous que la femme artiste et l'homme artiste l'envisagent différemment?

45 - Si, oui, en quoi consiste la différence?

Déformer, Défigurer, Refigurer le corps

Mon travail est un minimalisme très particulier basé sur la rigueur de l'absurde.

Esther Ferrer.

Non sans un humour et un sens du grotesque pouvant faire écho aux actions du groupe Fluxus, Esther Ferrer ramène son corps et son visage au statut de matériau essentiel et malléable. Il est le terrain d'expériences plastiques du temps et de l'espace. L'absurde ou l'idiotie lui permettent de mettre à distance toute tentation narcissique et de renvoyer le regardeur à sa propre individualité.

En écho, ORLAN, par déformations et exagérations grotesques de son propre corps, met ce dernier à distance. Il devient un manifeste, le véhicule d'une critique des normes esthétiques imposées traditionnellement aux femmes.

Manifeste de l'Art Charnel

Définition : L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un « ready-made modifié » car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

ORLAN, 1999



ORLAN, *Corps sculpture n°2 dit corps batraciens sans visage* de la série « Corps sculpture »
1965. Épreuves argentique noir et blanc, 13,5 x 12 cm. Collection du MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.



ORLAN, *Profil de femme mangbetu et profil de femme euro-stéphanoise*, 2002.

Photomontage, série des « Self Hybridations africaines », tirage numérique noir et blanc contrecollé sur plexiglas, 125 x 156 cm.

Collection du MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Installations performatives : le « spectateur » en question



Esther Ferrer, *Dans le cadre de l'art*, installation, 1988.
Vue de l'exposition « face B. Image/Autoportrait », MAC/VAL Musée d'art contemporain du
Val-de-Marne 2014, Photo © Martin Argyroglo.

Je suis arrivée à l'installation à travers la performance. Je n'avais aucune intention de faire de l'installation. C'est la performance qui m'y a amenée. Pourquoi ? Il y a simplement des performances où les éléments qui restent me donnent envie d'en faire une installation. Donc c'est une performance qui devient une installation mais celle-ci peut exister séparément ; la performance et l'installation ont des vies indépendantes. Parfois c'est l'inverse, il y a une pièce plastique que je vois comme une performance. C'est le cas, par exemple, de Parcourir un carré. J'avais élaboré toutes les façons possibles de parcourir un carré, au mur, par terre ou sur papier. C'était l'époque où je travaillais avec les nombres premiers à la fin des années 70 et je me suis dit que j'aimerais reproduire ça en performance. J'ai structuré une performance d'une pièce qui était une installation au sol. Dans un article pour INTER, j'ai noté que ce sont les mêmes éléments mais travaillés différemment; il y a le même contenu, il y a le temps, la présence et l'espace.

Entretien entre Esther Ferrer et Sylvette Babin, 2000
Revue ESSE Arts+Opinions, Été 2000, Montréal, Canada.



Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-68.
De la série « Films d'atelier ». Film 16 mm transféré sur Beta SP-PAL, noir et blanc, son, 10 minutes.
Collection du Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou. Photo © Service de la documentation photographique du MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP. © Adagp, Paris 2014.

A la fin des années 1960, Bruce Nauman se livre dans son atelier à des expérimentations avec son propre corps. Il s'agit souvent d'exécuter, de manière très méthodique et répétitive, tout du long des 10 minutes que dure la bobine de film, un geste ou une série de gestes en suivant une idée de départ. La simplicité de la prise de vue, l'absence de structure narrative, de théâtralité et d'implications subjectives permettent de rapprocher ce travail de celui d'Esther Ferrer. Comme l'œuvre d'Esther Ferrer, la vidéo de Nauman intègre une réflexion sur le temps, nourrie par la connaissance de compositeurs comme John Cage, Steve Reich ou Terry Riley.

Ici, Bruce Nauman se déplace en fonction du périmètre d'un carré, matérialisé au sol par du scotch, en réglant ses mouvements sur le rythme d'un métronome.

Même si habituellement Bruce Nauman utilise son propre corps comme sujet et objet de ses films et vidéos, son travail n'est pas autobiographique. Il manipule son propre corps, le plie et le déplie, pour transformer la subjectivité intime en une démonstration objective. Il est à la fois artiste et matériau, celui qui perçoit et celui qui est perçu, surface externe et interne. Cette attitude qui consiste à utiliser son propre corps de manière extrêmement distanciée rend son identité à la fois anonyme et infiniment flexible.

Cristina Ricupero, « Bruce Nauman - Introduction à l'œuvre », sur le site de l'Encyclopédie Nouveaux médias, www.newmedia-art.org

Dépasser le cadre de l'art

Avec son travail, qu'il s'agisse de performance, d'installation, de maquettes ou d'images photographiques, Esther Ferrer invite à une réflexion sur des questions essentielles de l'art depuis les années 1960 et l'éclatement des formats artistiques : quelles sont les limites entre l'art et la vie ? où est le lieu de l'art ?

Son installation *Dans le cadre de l'art* matérialise d'une manière minimale et conceptuelle ces interrogations et donne aux spectateurs, à leur perception et à leur action, une place centrale. La métaphore du franchissement du cadre est particulièrement importante dans cette optique. On la retrouve souvent dans l'histoire de l'art mais également dans celle du cinéma ou de la littérature. Elle synthétise une tension entre la réalité, la représentation et la fiction.

Dans un texte sur l'art du XVIII^{ème} siècle en France, l'historien de l'art américain Michael Fried analyse comment Denis Diderot, à propos de la peinture de son temps, explore cette limite entre l'espace du spectateur et l'espace de la représentation, développant ainsi les bases d'une logique de la perception moderne.



Affiche du film *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen, 1985.

Je dirai à présent que deux conceptions de l'art de peindre coexistent dans les Salons et dans les textes qui s'y apparentent, conceptions qui travaillent toutes deux essentiellement à ce que j'ai précédemment nommé une déthéatralisation du rapport entre le tableau et le spectateur. La première d'entre elles, ou conception dramatique, demande qu'on établisse la fiction de l'inexistence du spectateur dans et par la représentation convaincante de personnages totalement absorbés dans leur actions, passions, activités, sentiments et états d'esprit. [...]

Partout où c'était chose possible, on produisait cette fiction en subsumant les personnages dans une composition et une structure unifiées qui donnaient à l'ensemble du tableau les caractéristiques d'un système clos et autonome. La seconde d'entre elles, ou conception pastorale, que l'on doit finalement voir comme un surgeon ou même une déclinaison particulière de la conception dramatique, demande qu'on établisse la fiction opposée, mais à bien des égards équivalente, d'une présence physique du spectateur dans le tableau. Il s'agit alors de recréer presque magiquement l'effet de la nature elle-même. [...]
Selon ces deux conceptions, l'aliénation du spectateur par rapport à l'objet de son regard doit être maîtrisée ; l'état de spectateur transformé et par là même racheté ; et le spectateur arrêté et retenu en face d'un tableau des heures durant, si l'on en croit le témoignage des contemporains.

À la toute fin de son ouvrage, Michael Fried ouvre cette problématique sur un art plus récent :

Le problème soulevé par la théâtralité du rapport entre le tableau et le spectateur, ou plutôt par la nature décidément insoluble de ce problème, allait peser, au point de l'orienter, sur l'évolution de la peinture française jusqu'aux années 1850, voire au-delà. Des peintres comme Géricault, Daumier, Millet, Courbet et Manet durent à leur tour chercher à résoudre la question de la présence du spectateur selon des modalités qui déterminèrent jusqu'au caractère de leur art.

Enfin Manet vint... Grâce à ses toiles du début des années 1860, tel le Déjeuner sur l'herbe, Manet dépasse effectivement la problématique à la Diderot du tableau et du spectateur. Pour autant, la théâtralité n'est pas entièrement liquidée, puisqu'elle préside encore aux destinées de certaines tendances de l'art moderne, comme le minimalisme. Mais narrer entièrement cette histoire reviendrait à raconter la naissance de l'art contemporain.

Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, éditions Gallimard -Nrf essais, 1990, Paris (1980 pour l'édition originale, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA).



Esther Ferrer, *Regarde-moi ou regarde-toi avec d'autres yeux*, installation, 1987.
Collection Musée d'art Contemporain Gas Natural Fenosa.
Vue de l'exposition « face B. Image/Autoportrait », MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2014.
Photo© Martin Argyroglo.

Avec l'installation *Regarde moi et regarde toi avec d'autres yeux*, le public est passé de l'autre côté du cadre : c'est à lui de performer et de devenir acteur de la représentation.

J'essaie de donner un aspect performatif à mes installations. Par exemple dans Regarde moi et regarde toi avec d'autres yeux, c'est le public qui performe. Il y a une photo de moi juxtaposée à un miroir et plusieurs paires de lunettes de forces variées ayant appartenues à différentes personnes, et les gens regardent l'œuvre à travers ces lunettes. L'installation de la biennale de Venise, Dans le cadre de l'art, était aussi une proposition. Je voulais faire une œuvre qui ait un aspect performatif. Les visiteurs devaient passer à travers un immense cadre et un miroir sur le mur du fond créait un effet de trompe-l'œil.

Entretien entre Esther Ferrer et Sylvette Babin, 2000. Revue : ESSE Arts+Opinions, Été 2000, Montréal , Canada

Ce partage d'autorité entre l'artiste et le public, ce jeu sur la vision et la perception ramènent à la question centrale de l'art minimal, à savoir où et quand y a-t-il art ? Comment mettre en co-présence l'œuvre, l'idée de l'œuvre et celui qui en fait l'expérience intellectuelle et sensorielle?



Dan Graham,
Performer/Audience/Mirror,
1975, Städtische Galerie im
Lenbachhaus, Munich,
Allemagne.
Photo © Roland Fischer.

En 1975, avec *Performer/Audience/Mirror*, Dan Graham invite le public à expérimenter ses propres fonctions perceptives qu'il s'amuse à perturber méthodiquement. Dans une description et un récit très précis des installations de l'artiste, l'historien du paysage Dominique Garrigues en souligne la critique de la civilisation médiatique (pouvoir de la caméra et de l'écran sur lesquels se règlent nos comportements) qui se cache derrière les « dispositifs au premier regard ludique ».

Dan Graham se présente face à lui, avec un miroir dans son dos. Là, il développe un discours alors même que les spectateurs perdent tout attention, confrontés qu'ils sont à leur propre image de face, et gagnés par la gêne d'avoir à s'observer les uns les autres. Le même Graham peut compléter l'usage du miroir par l'installation d'une captation vidéo en léger différé, de sorte que le regard s'affole entre l'action effective, son reflet en temps T et sa restitution en temps décalé. Une part importante de son œuvre repose également sur la création d'installations ou de dispositifs jouant sur la propre expérience du corps du spectateur dans l'espace.

Dans Public Space/Two Audiences (1976) par exemple, le spectateur prend conscience de son corps et de son statut de sujet percevant sa propre image ou celles des autres visiteurs, par un jeu habile de vitres, miroirs et écrans de télévision. [...]

A partir de Present Continuous Past(s), Dan Graham quitte la scène et laisse le spectateur faire, seul dans des boîtes tenant de la vitrine. Ici, deux murs sont recouverts de miroirs (le présent) tandis que le troisième comporte une caméra filmant la pièce et un moniteur qui en diffuse les images avec 8 secondes de décalage (le passé). Il y a d'un côté le reflet discret, au présent et sans mémorisation possible, de l'autre l'enregistrement et la retransmission en différée (l'effet feed back). Le miroir et le moniteur se réfléchissant l'un l'autre

produisent une mise en abyme qui suggère un espace creusé à l'infini. A cette perturbation de l'espace s'ajoute un jeu sur le temps : les 8 secondes de décalage sont doublées à chaque duplication de l'image dans le reflet. Le dispositif ne prend véritablement son sens qu'en présence d'un ou plusieurs visiteurs qui perturbent l'harmonieux fonctionnement en circuit fermé. [...]

Mais par la multiplication des reflets, Graham complique la situation, lui conférant une dimension sociale, voire politique; en cela, il dépasse la mise en scène de la simple perception qu'il observe et rejette chez les minimalistes. Car cette œuvre engage le spectateur non pas seulement comme sujet percevant, mais davantage comme une personne prise dans un réseau de relations : à se regarder en train de regarder, on porte sur soi le regard de l'autre (expérience du cadre social), et le dispositif, empruntant à la vidéo-surveillance, suggère jusqu'au contrôle que la société exerce sur les individus et leurs comportements.

Dominique Garrigues, Encyclopédie Nouveaux médias. www.newmedia-art.org

Maquettes et partitions



Esther Ferrer, *Et le temps passe*, 1973. Maquettes-Collages sur papier
© D.R.

Les projets d'Esther Ferrer existent sous forme de maquettes ou de partitions avant d'être, dans certains cas seulement, réalisés. Rarement exposés, ces dessins, collages, partitions, maquettes artisanales sont autant de tentatives de « noter » la performance. Ces documents peuvent précéder de plusieurs dizaines d'années la réalisation effective de l'œuvre.

En 1973, à raison d'un travail mené quotidiennement sur une dizaine de jours, elle réalise la série *Et le temps passe*. Véritable ADN de sa réflexion sur l'image, on retrouve, dans ces documents au statut hybride, une série d'expérimentations photographiques qu'elle n'a cessé de poursuivre jusqu'à aujourd'hui. Certaines de ces notes sont devenues des œuvres, d'autres le deviendront peut-être un jour. Cette série constitue les archives ou les promesses d'« images/autoportraits » à venir. La chronologie se retourne, le continuum se dérègle. Chez Esther Ferrer, le temps de l'œuvre est réversible.

Contre l'objet?

Durant plusieurs décennies, ces documents sont restés à l'état de maquettes, d'idées non réalisées. En un sens, Esther Ferrer peut reprendre à son compte la critique de l'objet que formulent les artistes américains Douglas Huebler ou Sol LeWitt, que l'on retrouve dans l'art conceptuel et l'art minimal :

Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. Je préfère simplement énoncer l'existence des choses en termes d'heure et/ou de lieu.

Douglas Huebler cité par Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972, p. 137.

L'œuvre d'art est la manifestation d'une idée. C'est une idée et pas un objet. [...] Ce à quoi ressemble l'œuvre d'art n'est pas très important. À partir du moment où elle existe, elle ressemble forcément à quelque chose. Mais quelle que soit sa forme finale, elle a commencé par n'être qu'une idée.

Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », in *Artforum*, juin 1967.

Pour Esther Ferrer, cette attitude coïncide avec une époque de basculement, où les questions artistiques se mêlent à la dimension politique, dans une vaste opération de reconfiguration.

Il y a eu Mai 68 et la remise en question de la production d'objets. Le monde de l'action m'intéressait plus que le monde de la production et l'art éphémère plus que l'art des objets soi-disant éternel. Malgré tout, j'ai continué à faire un travail plastique pendant toute cette période. J'ai conçu énormément de projets, sous forme de maquettes, de dessins, mais je n'ai jamais cherché à les réaliser car je n'avais aucun intérêt à le faire. N'imaginant pas les exposer, j'ai pu travailler tranquillement, et c'était merveilleux.

Esther Ferrer, entretien avec Sandrine Meats, 2013

« C'est en marchant que l'on trace son chemin, le chemin se fait en marchant ».

Le poète espagnol Antonio Machado écrit ce poème en 1917. Esther Ferrer revient régulièrement vers ces quelques lignes qui lui offrent un véritable programme : il faut marcher littéralement, mais aussi avancer pour se confronter au réel, c'est-à-dire sortir de la maquette, du brouillon, du carnet de travail pour confronter ces idées à un processus de réalisation. Le passage de l'idée à l'œuvre permet de saisir les écarts, les différences, ou au contraire les persistances qui viennent nourrir ce dialogue dans le temps et dans l'espace.

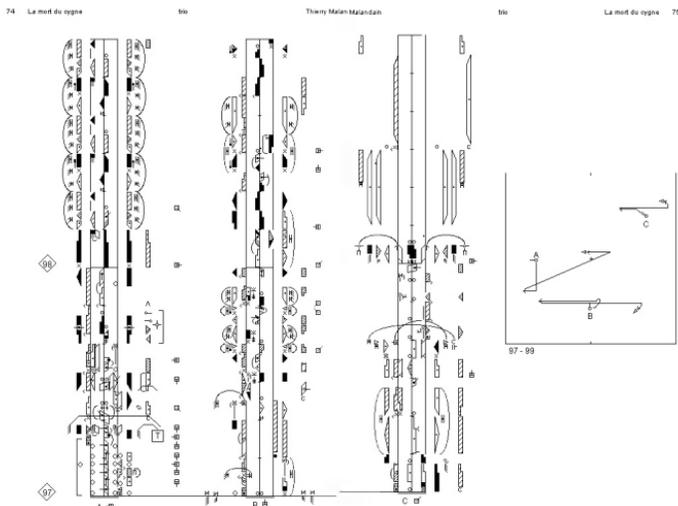
*Voyageur, le chemin
C'est les traces de tes pas
C'est tout ; voyageur, il n'y a pas de chemin,
Le chemin se fait en marchant
Le chemin se fait en marchant
Et quand tu regardes en arrière
Tu vois le sentier que jamais
Tu ne dois à nouveau fouler
Voyageur ! Il n'y a pas de chemins
Rien que des sillages sur la mer.*

Antonio Machado. Chant XXIX. *Proverbios y cantarès*, Campos de Castilla, 1917

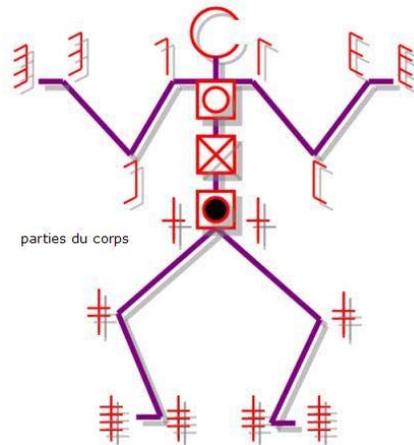
Noter la performance

La notation permet de lire, d'écrire, d'analyser et de penser le mouvement. Pour la danse, la performance ou le mime, elle permet la préservation et la transmission d'un répertoire. De nombreux systèmes de notation existent, dont celui créé par Rudolf Laban en 1928.

Rudolf Laban, qui a étudié l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, commence à s'intéresser au rapport entre le corps humain mobile et l'espace qui l'entoure. Après ses études, il se consacre à la danse et crée un système graphique permettant de noter les mouvements du corps (utilisée dans divers domaines). Cette notation transforme le mouvement en symboles géométriques.



Un exemple d'inscription du mouvement : la partition de « La mort du cygne » dans le cadre d'une notation Laban, par Pascale Guénon.
Source : notation.free.fr



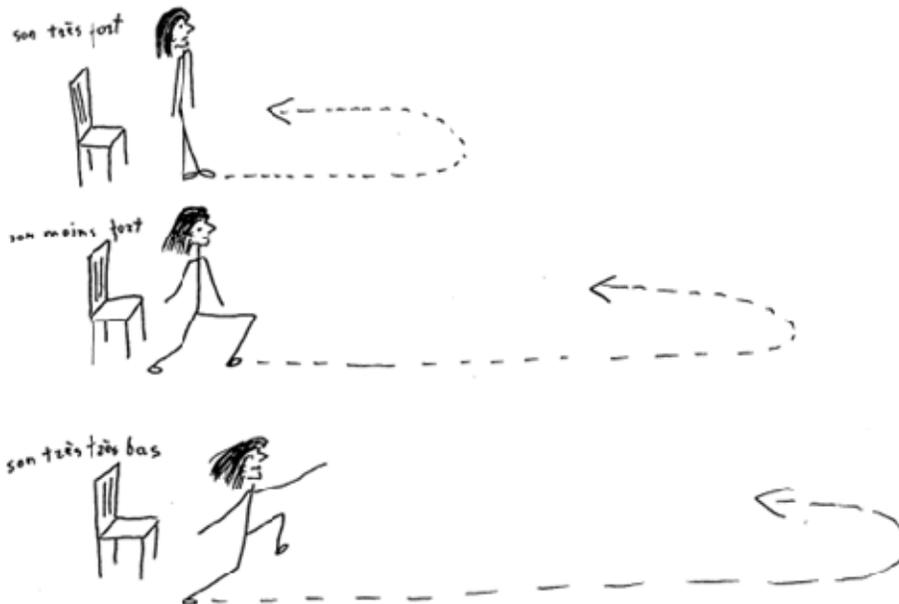
Les parties du corps telles qu'elles sont représentées dans le cadre d'une notation Laban.
Source : notation.free.fr

PERFORMANCE A PLUSIEURS VITESSES

Il s'agit de réaliser une action à plusieurs vitesses, commençant très très lentement et terminant en courant très très vite (ou à l'inverse). Toutes les versions étaient valables.

L'action pouvait être réalisée dans n'importe quel espace public ou privé, ouvert ou fermé.

L'action comprenait 8 vitesses. A la fin de chaque parcours il fallait compter jusqu'à 60 secondes. A chaque fois, la hauteur de la voix était en relation inverse à la vitesse et la longueur du parcours.



(*) Cette action fut enterrée au Museo Mausoleo de Obras de Arte à Marille - Salamanca (Espagne) l'année 2009, et ne pourra jamais plus être à nouveau réalisée.

Un exemple de notation d'une performance par Esther Ferrer : la partition de *Performance à plusieurs vitesses*.

Variations, protocoles et séries



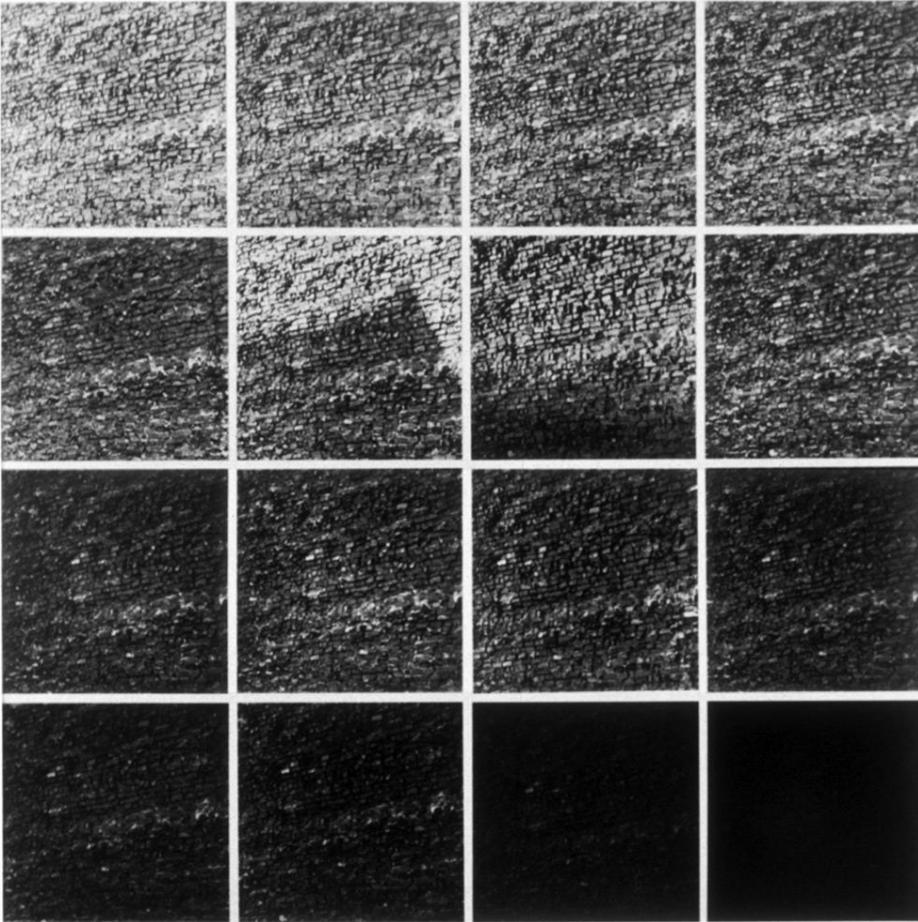
John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971
70 photographies, noir et blanc, Tate Collection
© John Hilliard.

L'art conceptuel s'est tout de suite intéressé aux qualités « objectives » de la photographie. Oscillant entre l'investigation scientifique et l'enregistrement du réel, entre l'accumulation des connaissances et la mise en œuvre de règles (administratives, juridiques ...), les œuvres de ces artistes ont souvent été déclinées sous la forme de séries.

Dans *Camera Recording its Own Condition*, John Hilliard présente un ensemble de 70 photographies. D'une image à l'autre, il n'intervient qu'en modifiant l'ouverture et la vitesse d'obturation. La photographie est à la fois le support et le sujet de l'œuvre.

Brick Wall est un livre de l'artiste Sol LeWitt rassemblant trente photos en noir et blanc de la même surface de briques prises à différents moments d'une journée.

Avec *Autoportrait dans l'espace (du néant au néant)*, Esther Ferrer manipule la durée d'exposition du tirage photographique. L'œuvre présente en son centre les photographies les plus contrastées, tandis que celles des bordures se font de plus en plus claires jusqu'à faire disparaître le visage.



Sol LeWitt, *Brick Wall*, New York City, USA, Éditions Tanglewood Press Inc, 1977.



Esther Ferrer, *Autoportrait dans le temps*, 1981 - 2014. Photographies noir et blanc sur aluminium © D.R. Détail. Vue de l'exposition « face B. Image/Autoportrait », MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2014.



Claude Monet, sélection de 20 versions différentes de *la Cathédrale de Rouen* (1892 – 1894).

On retrouve cette réflexion sur le temps et sur l'espace, ainsi que cet intérêt pour les séries dans un ensemble de peintures de Claude Monet. Entre 1892 et 1894, il réalise une trentaine de versions de *La Cathédrale de Rouen*. Ces tableaux représentent le même motif à des heures différentes de la journée. Après la série *Les Meules* (1891), les *Peupliers* (1892), puis *Les Nymphéas* (1905-1926), Claude Monet multiplie les déclinaisons d'un même motif. Un point de vue et un cadrage quasiment identiques permettent de souligner le passage du temps, les variations de la lumière, et son incidence sur la perception.

L'art à l'économie



Esther Ferrer, *Autoportrait*, 1986. Série « Le livre des têtes - Autoportraits travaillés ». Photographie noir et blanc, version luxe travaillée avec fils argentés, 40 x 40 cm.



Esther Ferrer, *Autoportrait*, 1986. Série « Le livre des têtes - Autoportraits travaillés ». Photographie noir et blanc travaillée avec encre de chine et feutre, 40 x 40 cm.

Visibles dans l'exposition, les variations photographiques autour du visage d'Esther Ferrer ne constituent en aucun cas un manifeste narcissique. Il s'agit pour l'artiste d'appliquer des méthodes, de proposer des variations, de multiplier les expérimentations autour de motifs élémentaires ayant l'avantage d'être particulièrement accessibles : son corps et son visage. On retrouve continuellement cette économie de moyen dans l'œuvre d'Esther Ferrer : qu'il s'agisse des idées qu'elle met en œuvre dans ses « images/autoportraits » ou dans ses performances, ou qu'il s'agisse des supports techniques qu'elle utilise, Esther Ferrer va à l'essentiel, en prenant soin d'évacuer tout superflu.

L'artiste Sol LeWitt a proposé de nombreux manifestes de l'art conceptuel. Il l'a notamment défini en réaction à la subjectivité survalorisée du courant de l'expressionnisme abstrait (Jackson Pollock, Mark Rothko...) ayant émergé à la toute fin des années 1940. Dans *Paragraphe sur l'art conceptuel* publié en 1967, il définit les principes qui relèvent de cette forme d'art.

Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. Lorsque l'artiste adopte une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est prévu et décidé au préalable et que l'exécution est une formalité. L'idée devient une machine à fabriquer l'art. Cette sorte d'art n'est ni théorique ni l'illustration d'une théorie ; il est intuitif, il engage tous les types de processus mentaux et il ne poursuit aucun but précis. Il ne dépend généralement pas de la compétence technique de l'artiste. L'objectif de l'artiste concerné par

l'art conceptuel est de rendre son œuvre mentalement intéressante pour le spectateur ; aussi cherchera-t-il en général à l'assécher émotionnellement. [...] Les idées n'ont pas besoin d'être complexes. La plupart des idées fécondes sont ridiculement simples. Les idées fécondes ont d'ordinaire l'apparence de la simplicité parce qu'elles semblent inéluctables. [...] Les idées peuvent s'énoncer par des nombres, des photographies, des mots, ou tout autre moyen, peu importe.

Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.

En démultipliant ce motif du visage et en proposant un grand nombre de manipulations sur les photos, les questions individuelles et subjectives que l'on associe traditionnellement au corps tendent à s'effacer. Dans l'œuvre d'Esther Ferrer, le visage n'est pas plus qu'un support, la multiplicité des transformations réalisées étant le cœur d'une réflexion ouverte sur le temps et sur l'espace.

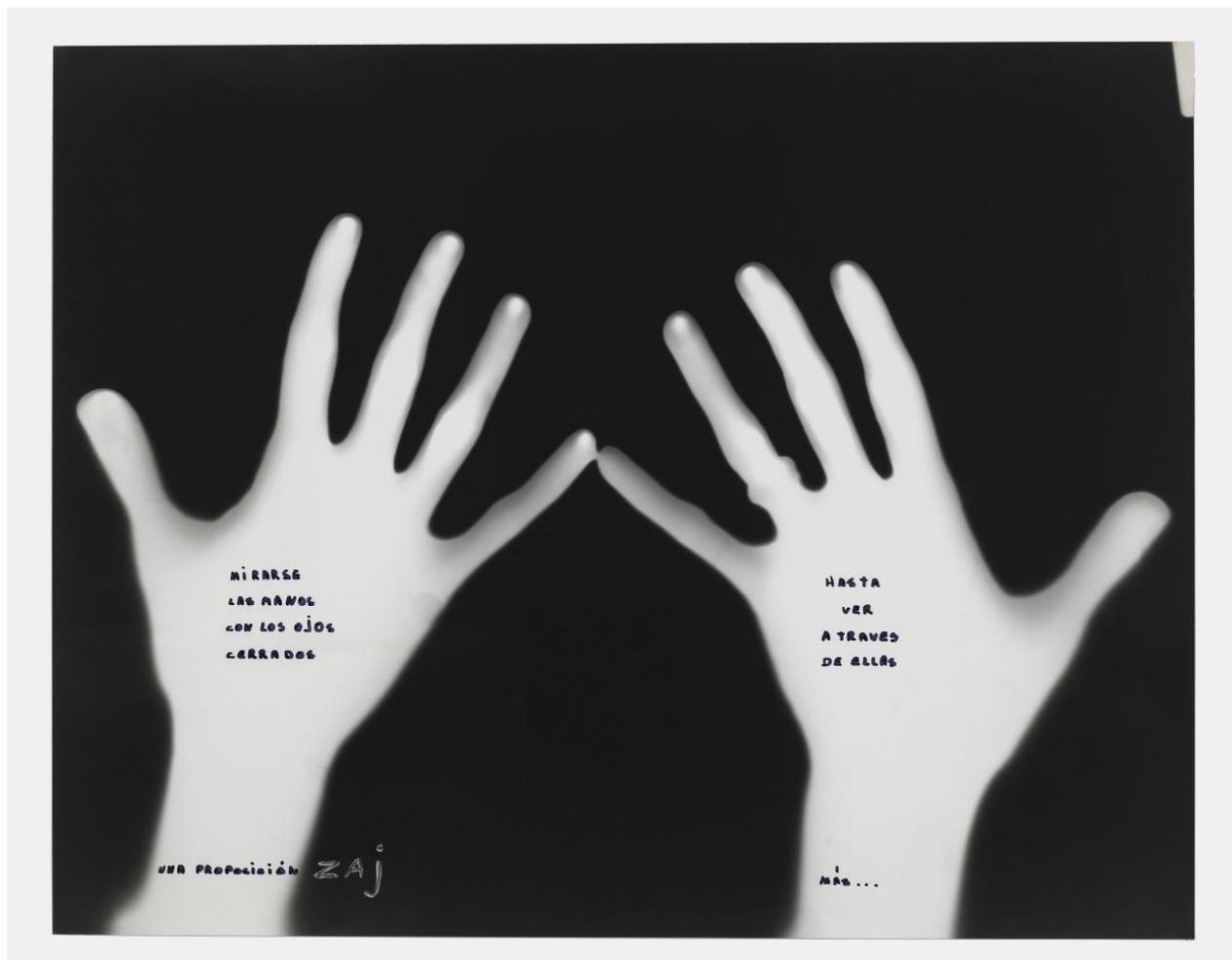
Quand un artiste utilise une méthode modulaire multiple, il choisit en général une forme simple et aisément accessible. La forme elle-même est d'une importance très limitée; elle devient la grammaire de l'œuvre totale. En fait, mieux vaut que cet élément de base soit délibérément inintéressant, de sorte qu'il puisse devenir plus facilement partie intrinsèque de l'œuvre entière. L'utilisation répétée d'une forme simple resserre le champ de l'œuvre et concentre son intensité sur l'agencement de la forme. [...] Une fois que l'œuvre n'est plus de son ressort, l'artiste n'exerce aucun contrôle sur la façon dont le regardeur la perçoit. Différentes personnes comprendront une même chose de différentes façons.

Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.



Esther Ferrer, *Autoportrait Aléatoire*, 1971-1999.
Photographie montée sur tiges amovibles. © D.R.

De ZAJ à la musique, en passant par John Cage



Esther Ferrer, *Una proposición ZAJ*, 1970-80.
Rayogramme travaillé et collage © D.R.

Le groupe ZAJ (dont le nom ne veut rien dire) a été créé à Madrid en 1964 par Raymond Barcè, Walter Marchetti et Juan Hidalgo. À l'origine, tous les membres de ZAJ étaient des compositeurs. Considéré comme le cousin de Fluxus, ce groupe à géométrie variable a été actif pendant une trentaine d'années. Certains de ses membres ont travaillé avec John Cage en Italie. Le compositeur américain a influencé la pratique de ZAJ et son intérêt pour le décloisonnement des genres et des catégories. À l'instar de John Cage, qui évoque comme double inspiration le courant Zen et le mouvement Dada, la pratique d'Esther Ferrer a autant à voir avec des attitudes qu'avec des formes.

CONCERT ZAJ

avec la participation
de **Juan HIDALGO**
Walter MARCHETTI
Esther FERRER

6 minutes pour deux interprètes et trois positions avec contact corporel (1966)
Juan Hidalgo

A dit à B (1967)
José Luis Castillejo

Le parcours japonais (1963)
Juan Hidalgo

Das augenlicht (1967) (hommage à Anton Webern)
Tomàs Marco

Analyse (1967)
Javier Martinez Cuadrado

Variations (1965)
Walter Marchetti

Musique visible (1966)
Walter Marchetti

Le chevalier de la main sur la poitrine (1967)
Eugenio de Vicente

Eugenio de Vicente
Le chevalier de la main sur la Poitrine (1967)

Walter Marchetti
Musique visible (1966)

Walter Marchetti
Variations (1965)

Javier Martinez Cuadrado
Analyse (1967)

Tomàs Marco
Das augenlicht (1967) (hommage à Anton Webern)

Juan Hidalgo
Le parcours japonais (1963)

José Luis Castillejo
A dit à B (1967)

Juan Hidalgo
6 minutes pour deux interprètes et trois positions avec contact corporel (1966)

Hall d'accueil de l'I.N.S.C.I.R. - Rue Thomas-Beckett, Mont-Saint-Aignan - Rouen - 3 mai, 20 h. 45

Concert ZAJ, Tract pour le programme du Festival d'art contemporain dans le hall d'accueil de I.N.S.C.I.R., Rouen, Impression noir et blanc sur papier vert, 31 x 21 cm. © Ferrer, Esther / Hidalgo, Juan / Marchetti, Walter.

À l'époque, je vivais en Espagne et on traversait souvent la frontière pour venir en France où on trouvait des informations sur ce qui se passait au niveau artistique dans le monde. Et, déjà avant 1967, on avait essayé de faire, au sein de l'Association Artistique de Saint-Sébastien dont je faisais partie, une action, happening, ou quel que soit le nom qu'on lui donnait à l'époque. D'ailleurs, même quand j'ai commencé à travailler avec le groupe ZAJ, on ne savait pas très bien comment définir les choses. Le terme d'« action » n'était pas vraiment

utilisé, sauf, bien sûr, en relation avec les actionnistes viennois. Nous étions très influencés par Cage et notamment par cette idée que la musique est partout et que c'est seulement l'écoute qui s'arrête et recommence. Les gens nous disaient parfois que ce que nous faisons était du « théâtre musical ». Pour nous, ce que nous faisons était aussi de la musique, mais si on l'appelait « concert » c'était en partie pour éviter la censure, parce que les concerts étaient les seuls spectacles en Espagne qui n'avaient pas à passer par la censure. Dans les mouvements européens, Fluxus, ZAJ et d'autres, il y avait un mélange des genres : il y avait des poètes, des musiciens, des acteurs, des sculpteurs, des danseurs et des gens comme moi qui n'étaient rien.

Esther Ferrer, entretien avec Sandrine Meats, 2013

Informations pratiques L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
Tél. 01 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Florence Gabriel
Tél. 01 43 91 14 67
florence.gabriel@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
Tél. 01 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
Tél. 01 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
Tél. 01 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes

Tél. 01 43 91 64 23
reservation@macval.fr
Corinne Heimbürger
Coralie Poles

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr
Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean,
Professeur relais de la DAAC du
rectorat de l'Académie de Créteil,
accompagne la réflexion de l'équipe
des publics pour un accueil adapté aux
publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC/VAL

Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
T. +33 (0)1 43 91 64 20
F. +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr

Impression: Imprimerie départementale

