

Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première

Martine Heredia

*Docteur, professeur agrégé CPGE
Université Paris-Sorbonne*

Résumé : C'est à partir de sa rencontre avec ZAJ en 1967 qu'Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) adopte la performance comme moyen de création artistique et décide d'utiliser son propre corps comme seul outil de travail, l'exposant en direct dans une mise en scène de soi. L'époque est celle du mouvement féministe avec la revendication des droits des femmes et la liberté de disposer de leur corps; elle est aussi celle du rejet de l'objet d'art comme marchandise. En vérité, l'artiste basque affirme un désir puissant d'action, mais aussi de plaisir et d'amusement qui tranche avec le sérieux de l'art moderne.

A travers la performance « *Intime et personnel* », il sera question ici de montrer comment E. Ferrer assume son double statut d'artiste et de femme, dans une attitude transgressive qui vise à briser les catégories des évidences dans lesquelles s'enracine la normalité du discours de l'art, centré généralement sur la création au

masculin, avec pour principal objet le corps au féminin. Nous verrons ainsi comment cette orientation est propre à brouiller les codes pour redéfinir la fonction de l'artiste, en même temps que celle du spectateur.

Mots-clés : Art Espagne XX^e, Ferrer, performance, geste, corps

*

Resumen: A partir de su encuentro con ZAJ en 1967, Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) opta por la performance como medio de creación artística y decide utilizar su cuerpo como única herramienta de trabajo, exponiéndolo en directo y escenificándose a sí misma. La época es la del movimiento feminista con la reivindicación de los derechos de las mujeres y la libertad de disponer de su cuerpo; también es la del rechazo del objeto de arte como mercancía. El caso es que la artista vasca afirma un fuerte deseo de acción,

pero también de placer y regocijo que contrasta con lo serio del arte moderno.

A través de la performance "*Íntimo y personal*", se tratará aquí de mostrar cómo E.Ferrer asume su doble estatus de artista y mujer, en una actitud transgresiva que aspira a romper las categorías de las evidencias en las cuales arraiga la normalidad del discurso del arte, que suele

concentrarse en la creación propia al masculino, cuyo principal objeto es el cuerpo femenino. Así veremos cómo esta orientación es propicia a trastornar los códigos para definir de nuevo tanto la función del artista como la del espectador.

Palabras clave: Arte siglo XX, Ferrer, performance, gesto, cuerpo

Pionnière de la performance en Espagne, Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) a commencé sa production dans les années 1960 dans l'Espagne franquiste d'abord et, depuis, elle est restée fidèle à des actions qui mettent au centre de son art sa pensée et son corps. Elle s'exilera à Paris pour pouvoir continuer librement sa pratique artistique, sans être accusée de porter atteinte à l'ordre public; parallèlement, elle développe un travail artistique à multiples facettes: tableaux, objets, peinture, photographie, installations. Pour répondre à la problématique de cette journée d'études consacrée à la mise en scène du féminin, il sera question ici de montrer comment Esther Ferrer affirme son double statut d'artiste et de femme, dans une attitude transgressive qui vise à briser les catégories des évidences sensibles dans lesquelles s'enracine la normalité du discours de l'art, discours centré généralement sur la création au masculin, avec pour principal objet le corps au féminin. Suivant l'axe de mes recherches portant sur la matière et le geste, cette communication prendra pour objet l'une des performances d'Esther Ferrer intitulée « *Íntimo y personal* » (« *Intime et personnel* ») où la rencontre avec le public constitue le pivot de l'expérience et à travers laquelle l'artiste pose la question de la représentation du féminin comme moyen pour subvertir les codes.

Ainsi nous verrons d'abord que, sujet et objet de son art, Esther Ferrer s'affranchit de la tradition en se dégageant de la belle représentation, dans une remise en question du nu académique; ensuite, nous examinerons comment cette orientation est propre à brouiller les codes pour redéfinir la fonction de l'artiste, en même temps que celle du spectateur. En vérité, ce qui se joue ici est une remise en cause de la tyrannie des contraintes et des normes, du concept de créateur/auteur en vue de proposer une relecture de l'histoire de l'art; car, sous des apparences ludiques – l'esprit de Dada ou de Marcel Duchamp n'est jamais loin (ex: « *Autorretrato marxista* », photographie collage, galerie Espai Visor) – c'est l'essence intime de l'œuvre elle-même qu'Esther Ferrer interroge.

La performance comme action

Être née en Euskadi l'année du bombardement de Guernica et grandir en tant que femme sous la répression d'une dictature, ne sont pas des conditions faciles à supporter, déclare-t-elle¹. En 1967, Esther Ferrer rencontre le groupe ZAJ, formé du compositeur canarien Juan Hidalgo (qui se réclame de John Cage et de Marcel Duchamp) et du compositeur italien Walter Marchetti. Le groupe s'inscrit dans la même mouvance que Fluxus, contre l'objet d'art comme marchandise destinée à être vendue et à servir de moyen de subsistance à l'artiste. Ses membres demeurent dans la négation de l'artiste comme génie créateur, pour préférer valoriser la vocation créatrice de chacun. C'est avec ZAJ qu'Esther Ferrer réalise sa première performance, dans des espaces publics, malgré le régime franquiste; rencontre qui sera déterminante puisqu'elle va poursuivre cette forme d'expression jusqu'à aujourd'hui (le groupe ZAJ se sépare en 1996; elle a exposé en 2014 au MACVAL, musée contemporain du Val de Marne).

Ses choix ont été influencés par le contexte ; nous sommes dans les années qui précèdent mai 1968, agitées par les idéaux de la contre-culture (féminisme, lutte pour les minorités, antipsychiatrie). Esther Ferrer adopte le rejet de la peinture comme produit pour le marché de l'art, position qui l'incline à l'indigence des moyens artistiques. Dans une sorte de minimalisme, elle utilise donc son propre corps comme seul outil, ou presque (elle peut s'accompagner d'une simple chaise). Ainsi, la performance est un art qu'elle définit comme nomade par excellence, parce qu'il lui permet de se déplacer n'importe où. L'époque est celle du mouvement féministe avec la revendication des droits des femmes et la liberté de disposer de leur corps; Esther Ferrer se souvient de leur principal slogan: « notre corps nous appartient ». C'est à ce moment-là qu'elle commence un travail photographique sur le corps avec des autoportraits, en particulier des photos de son sexe qu'elle retravaille (*El libro del sexo*, 1981).

Esther Ferrer définit la performance comme l'art du temps, de l'espace et de la présence². Parce qu'il apparaît et disparaît avec l'acte, c'est aussi l'art de l'éphémère; pas de traces, seulement le souvenir dans la mémoire des personnes qui sont présentes. Cependant, pour les besoins des expositions, elle a consenti à ce que certaines performances soient photographiées ou enregistrées, même si, reconnaît-elle, la tension, la relation qui se crée entre les différentes présences, entre le *performer* qui propose l'action et ceux qui la reçoivent, ne peuvent être perçues par une vidéo. Pour l'artiste basque, la seule chose qui importe, c'est de faire; la performance est ce qui se passe à un moment donné dans un endroit déterminé. Structurée par l'exécution d'une action, la performance suppose la centralité d'un corps, celui qui accomplit un geste qui réalise une idée en fonction d'un protocole. Le corps est l'agent de l'action et le support de l'idée. Dans ce point de rencontre entre l'acte et l'idée dans un corps, il y a l'excès d'un mouvement et d'une parole, suivant la définition qu'en donne Christophe Kihm³. L'espace ainsi ouvert libère la production de postures⁴. Esther Ferrer utilise son corps comme

1 PÉREZ, David, *Sin marco: arte y actitud en...y Esther Ferrer*, Valencia, UPV, 2008, p. 213.

2 ABREU PINTO, Tiago de, *Entrevista a Esther Ferrer*, Revista Clavec de Arte, 10/12/2009.

3 KIHM, Christophe, « L'espace-temps de la performance », *Art-Press*, février 2007, n°331, p. 50.

4 *Ibid.*

outil de travail, le sien, dit-elle, parce que plus disponible⁵, comme un objet qu'elle peut manipuler. Elle le présente indifféremment nu ou habillé, quand elle le juge nécessaire ; par exemple, explique-t-elle, ce peut être pour lutter contre l'idée que les femmes doivent être parfaites et avoir un corps merveilleux à tout âge ; c'est pourquoi, c'est le corps de l'artiste à 73 ans, avec toutes ses imperfections, qui, à l'occasion, est offert dans le corps de l'œuvre d'art : « [...] alors je dis, eh bien non : ça c'est mon corps et je n'ai pas de raison d'avoir honte, c'est en lui qu'est écrite toute mon histoire⁶ ».

Le principe de la performance est de déstabiliser les fondements des conventions, artistiques mais aussi sociales. Esther Ferrer interroge les « rituels » des hommes et des femmes en société, tout ce qui structure la vie sociale, pour mieux les déstructurer; c'est le cas par exemple de la conférence, intitulée « *Performance, théorie et pratique* » où elle en fait disparaître les éléments essentiels (voix et, donc, discours qui la soutient) pour ne conserver que les accessoires (table, micro, bouteille d'eau). Son travail se caractérise par ce minimalisme où seule l'action compte, et ainsi, elle met en scène l'histoire de la performance en se délestant progressivement de ses vêtements devant les spectateurs.

Quand le corps se fait spectacle

« *Intime et personnel* » est une performance réalisée en 1977 avec le groupe ZAJ, qu'elle répète tout au long de son parcours artistique. Elle la présente également reconstituée en un ensemble composé d'images de l'artiste et de 21 photographies de la performance de 1977 et de 20 autres réalisées en 1992, comme ce fut le cas en 2007 au FRAC de Lorraine⁸, en 2010 au Centro Reina Sofía⁹. L'action consiste à mesurer librement son corps – de préférence nu – à l'aide d'un mètre ruban, en commençant par le sien et en mesurant celui des autres, suivant un protocole fixé par Esther Ferrer, qui demande de marquer chaque partie mesurée par un point, une note musicale ou un numéro, de les dire ou non à voix haute ou en les chantant, puis de les inscrire sur le mur ou sur le sol, et ceci autant de fois souhaitées. Jouant avec l'absurde, dans la ligne directe de John Cage ou de Marcel Duchamp, Esther Ferrer précise qu'étant donné le phallogocentrique besoin de contrôle et de mesure, « il n'est pas indispensable que les hommes mesurent leur sexe en érection ou non¹⁰ ».

5 FERRER, Esther, « Soy feminista con mayúscula », Entrevista de José Ángel Artetxe, *Artecontexto*, 2009, n° 24, p. 56: « Cuando comencé este trabajo no tenía ninguna intención "personalizadora", no era mi cuerpo aunque lo fuera, era un cuerpo. Cualquiera hubiera servido, lo que pasa es que hacerlo con el mío me daba más libertad ».

6 FERRER, Esther, « En cuatro movimientos », *Artium*, Álava, 2011-10-8 / 2012-01-8: « [...] entonces digo, pues no: éste es mi cuerpo y no tengo por qué tener vergüenza, en él está escrita toda mi historia ».

7 Voir à ce propos : FERRER, Esther, « Íntimo y personal ». 5 de mayo de 2014 <<http://www.museoreina-sofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>>.

8 FERRER, Esther, *Íntimo y personal*, Festival Extension du domaine de l'intime, FRAC Lorraine, Metz, 2007.

9 *Id.*, *Íntimo y personal*, Performance fotografías, Museo nacional Centro de arte Reina Sofía, 2010.

10 *Id.*, *De la acción al objeto y viceversa*, Donosia - San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 68.

Se trata de medir su cuerpo y el de los demás. Todas las versiones son válidas, incluida la siguiente: lo puede hacer una persona sola o muchas a la vez, sin discriminación alguna. Se lo pueden hacer también unas a otras por parejas, en fila o no, la primera persona mide a la segunda que a su vez mide a la tercera, etc. Puede hacerse desnuda o vestida, de pie o tumbada, en cualquier posición o situación. [...] Cada persona dispondrá de un metro con el que se irá midiendo (o midiendo al otro) las partes del cuerpo que desee. Cada vez que toma una medida, colocará sobre el lugar, un punto, una nota musical o un número. [...] decir o no en voz alta el número o cantarlo. [...] Las partes a medir son absolutamente libres, por lo que no es imprescindible que los hombres se midan el sexo en erección o no [...]. Cada uno puede hacer lo que quiere con los números apuntados (en una pizarra por ejemplo). Luego sumarlos teniendo cuidado de no equivocarse pero sin temor a hacerlo [...] o anotarlos en el suelo, o repetirlo cuantas veces lo desee al ritmo de su canción preferida, o irse tranquilamente. [...] Las palabras *Íntimo y personal* son únicamente informativas, pueden pegarse o inscribirse en el cuerpo. Si el resultado le ha satisfecho plenamente, vuelva a empezar cuántas veces lo desee¹¹.

C'est que l'artiste basque affirme un désir puissant d'action, mais aussi de plaisir et d'amusement qui tranche avec le sérieux de l'art moderne. D'abord, elle s'en prend au corps social en dénonçant l'exploitation du corps – en particulier celui de la femme – par la société de consommation, la publicité, le cinéma à des fins commerciales impliquant la disparition de la sphère du privé. A l'origine de cette performance, précise le dossier de presse du Centro Reina Sofía¹², il y a l'explosion du phénomène du « *destape* » espagnol ou le nu au cinéma ; mais de manière générale, il est clair qu'Esther Ferrer rend compte d'une réalité et s'en prend à l'obsession de nos sociétés pour les mesures corporelles, soit à travers les concours de beauté, soit à travers le culte du corps qui ne laisse aucun droit à l'imperfection, critique radicale de la représentation du corps. Même si elle se défend de faire un art féministe parce que, dit-elle dans un entretien, « Je suis féministe avec un F majuscule, 24h/24h. [...] Être féministe c'est lutter pour les libertés, celles de tous, celles des hommes et celles des femmes¹³ », Esther Ferrer reconnaît que, malgré les conquêtes des féministes, la femme continue d'être la plus exploitée ou privée de ses droits¹⁴.

Ensuite, elle s'en prend au corps artistique, celui des belles proportions qui correspondent à l'idéal de beauté et non à la réalité, pour déconstruire l'idée du modèle – en l'occurrence le nu féminin – ou l'idée de l'artiste comme génie créateur – masculin dans le discours dominant. Si le féminisme a fait évoluer l'art du XXe siècle grâce à la relecture de l'histoire de l'art réalisée par

11 FERRER, Esther, *De la acción al objeto y viceversa*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 68.

12 FERRER, Esther, « *Íntimo y personal* », *op. cit.*

13 FERRER, Esther, « Soy feminista con mayúscula », *op. cit.*, p. 57: « [...] Yo soy feminista con mayúsculas, 24h sobre 24, es decir toda mi vida. Pero no hago un arte feminista sistemáticamente. [...] Ser feminista es luchar por las libertades, la de todos, las de los hombres y las de las mujeres ».

14 *Ibid.*

les critiques, les universitaires ou les intellectuelles féministes à partir d'une critique des normes et des critères imposés, il l'a fait aussi – et surtout pour Esther Ferrer – parce qu'il a introduit dans la pratique artistique des thèmes jusque-là considérés comme non artistiques, en donnant une autre vision de la beauté, du corps, de la sexualité, tant homosexuelle qu'hétérosexuelle, et en élargissant le champ expérimental de l'art d'une façon particulière¹⁵. Pour l'artiste basque, le corps n'est pas là pour incarner la séduction ni pour incarner le nu idéalisé de l'âge classique, celui que montre l'histoire de l'art. Pour échapper aux carcans attachés au principe de la représentation corporelle, elle s'attaque au canon, ce produit de l'académie, considéré comme le fondement du pouvoir des élites, selon Griselda Pollock¹⁶. Face à la norme, elle propose un autre espace de représentation où elle s'expose en direct, devenant sujet et objet de son art, dans une mise en scène de soi. Esther Ferrer ne rejoue pas ses blessures intimes ou la violence du rapport à soi comme peuvent le faire d'autres « *performers* »; il n'y a pas d'expérience limite dans ses actions. Elle fait, de son propre corps, ce qui permet de dépouiller l'œuvre d'art de son caractère sacré et, de la nudité, le signe d'une réalité qui se construit et se manifeste, dépourvue de tout artifice. En le manipulant, elle fait sortir le corps de son cadre habituel, pour en faire une matière première qui peut assumer d'être chair et substance d'art. En se livrant à sa mesure absurde, c'est la notion de « belle forme », de beau idéal qui est mise à l'épreuve, car l'idée de nu est bien liée aux notions d'ordre et de dessin selon le principe de Vitruve, et de l'homme inscrit dans un carré et un cercle, qui gouverne nos esprits. La modernité, on le sait, s'est attachée à redéfinir le beau, à lui substituer d'autres formes; elle libère aussi l'artiste des cadres conventionnels de la production artistique. Avec « *Intime et personnel* », il est évident que le débordement doit prendre ses distances avec la norme et glisser vers l'excès. L'artiste est son propre modèle, mais un modèle vivant dont le corps se fait spectacle. On retrouve le principe du canon, car, qui dit modèle, invoque une théorie des proportions; mais, mesure pour mesure, Esther Ferrer le déleste de toute stratégie esthétique en mettant en scène un corps normé issu, cette fois, de la réalité. Être réel et apparaître ne font alors qu'un. Et si la beauté a partie liée avec la vérité, une œuvre étant « belle » si elle est « vraie », en adéquation avec qui l'a créée, alors le propre corps d'Esther Ferrer, dont les mesures exactes attestent la réalité, est redevable d'une « vérité ».

Une esthétique de la présence

Le titre de la performance d'Esther Ferrer a ceci de paradoxal qu'il désigne un espace secret en même temps qu'un lieu où le spectateur est confronté à la présence d'un sujet se livrant tout entier, un sujet vivant qui s'exhibe dans l'œuvre. La présence, comme le temps de la performance, est ce qui définit une réalité qui est subjective et elle est liée au lieu où se situe le cadre de l'action. « *Íntimo y personal* » (« *Intime et personnel* ») met en jeu une nouvelle conception de la subjectivité, dans laquelle la structure de l'intime est ouverte, moyen de connaissance du monde et de soi-même et, en tous les cas, tentative de poser la question des relations entre vivre et créer, entre l'art et la vie.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, 2/2007, n°43, p. 45.

Ce que réussit Esther Ferrer, c'est d'incorporer, dans l'intimité propre, l'intimité de l'autre, sans distinction de genres qui met en évidence le caractère fictionnel des identités.

L'enjeu d'Esther Ferrer est de créer une communication directe qui, dans la performance, se traduit par l'intégration du spectateur au sein du processus de l'œuvre d'art en train de se faire, du *work in progress*. C'est pourquoi, en choisissant, ensuite, de mesurer le corps d'un spectateur – toujours volontaire – qui, lui-même, mesurera à son tour un autre spectateur, et ainsi de suite, Esther Ferrer met à distance son propre corps pour transformer la mise en scène de ce *Je* en mise en scène d'un *Jeu*, le sien et celui des autres. Pour le spectateur, assister prend le double sens d'être présent et de prendre part. Dans cet espace-temps collectif que crée la performance d'Esther Ferrer où la répétition apporte continuité dans le temps en même temps qu'elle fragmente l'espace, le spectateur est érigé en *performer* et passe d'objet à sujet; ainsi, l'art devient accessible à tous. Cette distanciation – ce bond de côté – ajoute de l'inattendu et conduit à une série de brouillages: elle permet de remettre en question l'isolement traditionnel, romantique, du créateur d'une part, et discrédite d'autre part le concept d'auteur (masculin par définition), en ce sens que le processus mis en place par Esther Ferrer récuse toute main mise sur cet objet par un sujet, d'où la nécessité de la répétition. Au moment où le spectateur-acteur mesure le corps d'un autre spectateur (autre lui-même), Esther Ferrer s'écarte et, dans un magistral retournement de situation, de changement de rôles, l'artiste, maintenant *devant* l'œuvre, n'a plus qu'à regarder les performances de son public. Le spectateur est absorbé dans l'œuvre, l'être regardant devient le regardé. Ainsi, s'annule autant le fétichisme autour de la personne du créateur, que la relation paternelle de l'artiste avec son œuvre. Esther Ferrer redéfinit en même temps la place du spectateur; traditionnellement voué à la contemplation immobile et frontale, celui-ci est conduit à participer activement, à entrer dans l'œuvre, à la faire tout en en faisant partie; à l'horizon il y a bien l'intersubjectivité. Ce qui est donné à voir, c'est le fonctionnement de ce couplage entre l'artiste et son public, qui dit que l'art se fonde dans la vie et avec elle.

En somme, si Esther Ferrer partage avec son époque le goût de la remise en cause des traditions, c'est autant pour rendre le spectateur conscient de sa soumission aux normes de réception de l'objet artistique, lui montrer que la forme de l'œuvre change la perception de celle-ci, que pour le conduire vers une forme de « sortie de soi », d'abandon dont la finalité est de retrouver le corps. Si, contrairement à son contemporain catalan Antoni Tàpies¹⁷, Esther Ferrer ne croit pas que l'art puisse changer la société, elle déclare qu'il peut stimuler la pensée, aider à vivre¹⁸. Ce qu'Esther Ferrer nous transmet, « quand le féminin se met en scène », c'est l'idée que l'on peut poser la question de la représentation de la femme comme moyen pour déconstruire des normes et comme pratique pour rompre les dualismes entre soi et les autres, homme et femme, créateur et spectateur, esprit et corps. Faire de l'art c'est, pour l'artiste basque, réfléchir et agir sur lui en même temps; c'est penser l'art comme un espace de libération. La performance est bien un champ d'expérimentation pour énoncer un certain nombre de postulats critiques et tourner le dos à la *mimesis*, car il y a bien, d'un côté, l'art qui se veut

17 HEREDIA, Martine, *Tàpies, Saura, Millares, L'art informel en Espagne*, Paris, P.U.V, 2013.

18 FERRER, Esther, «... denboraren... arrastoan... al ritmo... dél... tiempo », in *Catologue Instituto Cervantes*, Gipuzkoa, 2006, p. 30: « Je ne pense pas que l'art puisse changer le monde [...] il peut stimuler la pensée, aider à vivre [...] ».

en rupture avec le réel et qui est celui des œuvres achevées qui aspirent à la stabilité des musées et à l'éternité, et, de l'autre, l'œuvre en train de se faire, dont on ne sait pas quand elle est finie ni qui peut bien la signer, mais qui agit sur le spectateur pour l'inciter à opérer la libération désirée. « *Intime et personnel* » nous montre que l'art fonctionne comme une courroie de transmission. Pour Esther Ferrer, la performance permet la fusion de l'art et de la vie dans un espace-temps collectif réel qui unit l'intimité du peintre, du modèle et du public. C'est cette relation à la fois réceptive et inventive, débouchant sur la création, qui doit nous faire toucher à l'intimité de l'œuvre d'art et qui permet de montrer à chacun que l'on peut exister autrement.

Bibliographie

ABREU PINTO, Tiago de, *Entrevista a Esther Ferrer*, Revista Clavec de Arte, 10/12/2009.

FERRER, Esther, *De la acción al objeto y viceversa*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997.

–, « ... denboraren... arrastoan... al ritmo... del... tiempo », in *Catologue Instituto Cervantes*, Gipuzkoa, 2006.

–, « Soy feminista con mayúscula », Entrevista de José Ángel Artetxe, *Artecontexto*, 2009, n° 24.

–, « En cuatro movimientos », in *Artium*, Álava, 2011-10-8 / 2012-01-8.

–, « Íntimo y personal ». 05 juin 2014 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>>.

HEREDIA, Martine, *Tàpies, Saura, Millares, l'art informel en Espagne*, Paris, P.U.V, 2013.

KIHM, Christophe, « L'espace-temps de la performance », *Art-Press*, février 2007, n°331.

PÉREZ, David, *Sin marco: arte y actitud en...y Esther Ferrer*, Valencia, UPV, 2008.

POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, 2/2007, n°43.