

ETC



Abramovic Class

Humour et ironie en action

Abramovic Class, *Visible Differences*, 26 et 27 septembre 2000, Hebbel Theater, Berlin; Thorsten Streichardt, *Wald in progress*, 4 septembre — 27 novembre, Charlottenstraße 18, Berlin

Maïté Vissault

Number 53, March–April–May 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35650ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vissault, M. (2001). Review of [Abramovic Class : humour et ironie en action / Abramovic Class, *Visible Differences*, 26 et 27 septembre 2000, Hebbel Theater, Berlin; Thorsten Streichardt, *Wald in progress*, 4 septembre — 27 novembre, Charlottenstraße 18, Berlin]. *ETC*, (53), 30–35.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Berlin

HUMOUR ET IRONIE EN ACTION

Abramovic Class, *Visible Differences*, 26 et 27 septembre 2000, Hebbel Theater, Berlin; Thorsten Streichardt, *Wald in progress*, 4 septembre – 27 novembre, Charlottenstraße 18, Berlin



Quoi de mieux pour évoquer ce que la performance a encore à nous dire que les œuvres de jeunes artistes nourris de la culture la plus contemporaine et encore bercés

dans le sein des études – ces regards à la fois intransigeants et avides qui cherchent à s'affirmer, tant dans leur expression propre que par rapport à leur médium. Deux soirées de suite, les élèves de Marina Abramovic¹ ont proposé au public berlinois le fruit de leur travail, leur conception du genre artistique dans lequel leur professeur excelle depuis longtemps. Orchestré de main de maître par Abramovic elle-même, les « performer » ont pu, malgré – ou grâce à – la forte influence de leur professeur, aiguïser leur personnalité et offrir au public une célébration contemporaine du corps expressif, mis à l'épreuve de ses chairs, digne d'être notée dans les annales du genre.

Prenant pour matériau le corps propre intime et social, ces performances s'inscrivent dans la lignée légitime de celles qui ont flirté dans les années 70 avec les limites du corps physique et prôné la libération de l'individu grâce aux effets thérapeutiques de la provocation, à cette différence près qu'elles ont hérité de la professionnalisation des arts des années 80 et n'ont plus pour impulsion l'émancipation de l'art ou de la société. À travers leur parfaite mise en scène, elles établissent ainsi un écart avec leur matière même, à laquelle elles affligent un traitement par l'absurde et l'humour, afin surtout d'échapper à l'indifférence de l'époque.²

Cet élément humoristique aux limites de la dérision fut particulièrement développé dans la performance d'Uli Ertl et Rut Waldeyer intitulée du nom de l'institut pour l'énergie corporelle, *Primärenergie*, dont elle est la présentation marketing publique : deux agents, en costume deux pièces strict, installés dans un sofa, présentent aux spectateurs, dans le plus grand sérieux les bienfaits que pourrait leur procurer l'usage de leur précieuse énergie corporelle, le tout illustré en *lifé*, en vidéo et en chiffres par moult exemples aussi scientifiques les uns que les autres. Parodie de notre société de communication qui instrumentalise tout ce qui bouge, *Primärenergie* est un sketch, une saynète plus qu'une performance du fait de la présence dominante d'un décor, d'une fiction narrative, d'un jeu d'acteur, et rappelle la frontière perméable que le genre entretient avec celui de la scène. Dans la même

veine empruntée à la comédie bouffonne, la contribution de Franz Gerald Krumpl, *Mabumba*, venait clôturer le programme sur une note humoristique et sarcastique : un guerrier masqué équipé de sa lance, comme sorti d'un bal déguisé, fait ses exercices d'aérobic exotique sous les ordres d'une voix féminine suggestive. Krumpl exploitait là l'idée pervertie de « performance » dans nos sociétés du loisir et du bien-être, qui mélangent savoir traditionnel et hygiène de vie, primitivisme et exotisme, militarisme et sport. Comme dans *Primärenergie*, cette performance offrait sur le mode de l'humour loufoque une critique du corps aliéné par la société de consommation.

Les autres performances programmées, moins théâtrales et plus traditionnelles en ce qu'elles utilisèrent le corps comme un matériau mis en situation extrême, inclurent cependant elles aussi dans leur processus les multiples décalages de sens offerts par la mise en place de situations ironiques. Ainsi, par exemple, *Patience*, de Dorte Strehlow, qui montrait l'artiste, son corps nu ficelé dans un jeu de cordages japonais, élevée dans les airs et jouant aux cartes la tête en bas, ou encore *The Fountain*, d'Amanda Coogan qui, installée sur un socle jambes écartées face au public, tirait de ses entrailles un filet d'urine dévalant en cascade jusqu'au sol. Traditionnelles dans le sens où elles mettaient en scène de façon spectaculaire et intense le corps de l'artiste et faisaient référence à un contenu historique et artistique – pour l'une l'art japonais traditionnel qu'Araki remit au goût plutôt voyeuriste de la contemporanéité, pour l'autre celui, si emblématique, de la peinture de l'objet « interdit » peint par Courbet, poursuivi de près par Duchamp et Nauman – ces deux performances s'attaquaient au banal et à la banalisation du corps et de son image, en usant d'un matériel extrêmement connoté, qu'elles confrontaient à sa dimension réelle par le biais de la performance.

Dans la série des usages du corps intime en situation inappropriée, on peut encore citer *Energy* de Frank Begemann. Dans cette performance l'artiste impassible assis au milieu du public, s'est laissé sucer le sang par une sangsue durant les trois heures de représentation. Évoquant les performances à la Gina Pane basées sur un rapport attraction/répulsion, la saignée en public de Begemann fonctionnait cependant sur l'absurdité de la situation et l'interférence avec les spectateurs consciemment inclus dans le scénario en tant que public. Ce dernier point : l'inclusion du public dans le processus de l'action, est un élément essentiel



Uli Ertl et Rut Waldeyer, *Primärenergie*, 27 septembre 2000. Photo: Viola Yesillac.

et récurrent de la pratique de la performance. Cependant, ces « jeunes » performances ne visent pas comme les « happenings » des années 60 à rompre de cette façon la distinction public/artiste, ni même à élargir le champ de l'expérience artistique par la participation active du spectateur, elles s'adressent au contraire manifestement à un contexte déterminé, plus exactement au public d'une scène de théâtre inversée³. Le public n'est donc pas compris ici comme autant d'individus, mais comme une somme de spectateurs. Ainsi, lorsque dans *Primärenergie* les protagonistes tentèrent de faire participer à leur démonstration le public apostrophé, ce fut à la manière d'un show télévisé, en lui dictant son comportement.

Autre dimension de l'humour grinçant et distant qui caractérise cette approche contemporaine de la performance : son versant noir et dérangeant fricotant avec la torture. Déjà présente dans *Patience* ou *Energy* – sans que les limites du soutenable aient été dépassées – cette dimension est la chair même d'*Exergie – butter dance* de Melati Suryodarmo-Lutz : jonchée sur une plate-forme composée de plaques de beurres accolées, l'artiste danse en robe du soir noire scintillante sous les projecteurs et perd l'équilibre, se relève, danse, tombe, se relève, danse, tombe... Le spectacle très esthétique et plutôt amusant du début, qui consistait à voir danser une personne bien en chair sur une piste de beurre, tourna ainsi bien vite au pénible lorsque l'expression de souffrance et d'angoisse vint se figer dans les yeux de la

protagoniste. De cette manière, *Exergie – butter dance*, construite sur le moment, celui de la chute, et sur un regard autocritique, confrontait vicieusement le spectateur à la dualité contradictoire de son voyeurisme repu. Rappelant la veine critique de l'humour irrévérencieux des actions de Dada, actualisée par Fluxus dans les années 60, et couplée au goût pour l'extrême des années 70, la jeune performance de la classe d'Abramovic, dont *Exergie* est un des exemples les plus pertinents, a cependant délaissé le mode « populaire » de la provocation, inadapté à la permissivité de notre époque individualiste, pour agir sur le mode du bouffon et lancer ces vérités, comme des prophéties, au beau milieu de l'indifférence générale. Pour cela, elle utilisa de préférence les méthodes du cancer, en formant une protubérance invisible dans le corps social.

Il en est de même pour la performance d'un autre genre réalisée par Thorsten Streichardt au cœur même de la ville, non loin du théâtre où tout ceci se déroulait en huis clos⁴. Installé dans l'espace d'angle entièrement vitré qui compose le rez-de-chaussée d'un immeuble de bureaux traditionnel, l'artiste y a entassé une pile chaotique de meubles de bureau en Formica démodés, qu'il travaille patiemment aux heures d'office habituelles. Durant 6 semaines, il construira ainsi en plein milieu du nouveau quartier des affaires de Berlin encore en cours d'aménagement, sous les fenêtres de Man Power déjà installé dans les locaux comme l'indique d'emblée au visiteur



Irina Thomann.
Photo: Viola Yesiltac.



Frank Begemann, *Energy*, 27 septembre 2000. Photo: Viola Yesiltac.

Melati Suryardma, *Exergier*
Bulter dance, 2000. Photo:
Viola Yesiltac.



Franz Gerald Kruppl, *Mabumba*, 2000. Photo: Viola Yesiltac.

l'énorme enseigne apposée sur la façade, un Merzbau postmoderne, une installation envahissante, un tumeur sauvage, une jungle de tiroirs et pans de bois laqués démantelés, brisés, emboîtés, assemblés les uns aux autres, qui disparaîtra comme il est venu, sans crier gare. Ce qui importait là n'était pas la construction improvisée en soi, bien que ses qualités esthétiques n'aient rien eu à envier aux réalisations les plus réussies de la sculpture environnementale contemporaine, mais le faire manuel, communément dévolu à l'artiste/artisan, comme lieu de résistance parasitaire à un environnement « conçu » pour le travail intellectuel. Ainsi, poussant la métaphore dans ses moindres détails, Streichardt s'était habillé en costard cravate comme un vrai *Businessman* et c'est dans cette tenue qu'il passait la journée à sculpter des étagères, tandis que dans un coin, cachée dans la forêt touffue de placards et autres morceaux de mobilier à sculpter, une fontaine de machine à café humidifiait l'atmosphère de ses vapeurs et accueillait le passant curieux ou le bureaucrate intrigué de ses soupirs.

Détournant l'idée de nature et de paysage au cœur des affaires urbaines, *Forêt in progress*⁵ faisait aussi un clin d'œil ironique à l'amour presque inconditionnel des allemands pour le combat écologique, critiquant par là même la politique du profit qui domine l'évolution urbanistique de Berlin. En faisant ainsi passer des objets ordinaires, fonctionnels et sans prétention artistique, d'un état à un autre, d'un ordre à un autre, de la troisième dimension à la quatrième, l'acte fébrile de l'artiste fournissait un travail – manuel de surcroît – qui résonnait comme un reproche dans cet environnement bureaucratique. Ce geste absurde et aberrant pour beaucoup introduisait un grain de sable salutaire dans les rouages d'une machine dont finalement l'absurdité est elle aussi avérée. Inscrit dans la rue ou plus exactement sur un pas de porte, sans support institutionnel visible⁶ et né de l'espace public, il montrait ainsi, par contraste, le visage de la grande ville : nouvelle « Metropolis » postmoderne en chantier. Que ce soit la série de performances de la classe

Abramovic ou celle de Streichardt, ces actions⁷ fonctionnent sur des principes similaires caractéristiques de la pertinence actuelle du genre : la traduction visuelle et sémiotique des tactiques de l'humour – il faut ainsi une bonne dose d'humour pour construire un Merzbau composé de mobiliers de bureau en plein quartier d'affaires – et la capacité, plus traditionnelle, du médium à exalter le contexte d'inscription, sans offrir d'échappatoire possible à sa critique. Née du besoin dans les années 60 de lier l'art et la vie – Fluxus... –, la performance a gardé de nos jours la substance de cette idée sans son utopie, en devenant le miroir déformant de cette vie dont elle révèle en même temps l'aliénation profonde.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

- ¹ Marina Abramovic enseigne à l'école supérieure d'art de Braunschweig depuis 1997.
- ² Ne pouvant dans le cadre de cet article citer toutes les performances qui contribuèrent à l'intensité et à la réussite de la manifestation et mériteraient d'être commentées, je me limiterai consciemment à quelques unes plutôt exemplaires pour mon propos, au risque malheureusement d'être quelques fois injuste. Douze performances furent exécutées lors de la soirée et huit installations étaient exposées dans l'ensemble du théâtre.
- ³ La manifestation eut entièrement lieu sur l'espace scénique proprement dit, les spectateurs étant assis dans le fond de la scène sur des gradins, comme s'ils étaient l'image, reflétée par un miroir, du public habituel. Clôturée au début par un écran, la salle servit ainsi de toile de fond à certaines performances, dont *Mabumba*.
- ⁴ Thorsten Streichardt, artiste vivant à Berlin, n'est en rien lié à la classe Abramovic. Le déroulement parallèle des deux événements est involontaire, mais il mérite d'être souligné afin de mettre en évidence l'actualité du médium performance dans la pratique artistique. Streichardt réalisa en 1999 une action similaire à celle-ci dans les locaux d'une « Produzenten Galerie » de Cassel situés dans un des nombreux passages de la ville.
- ⁵ Traduction du titre de la performance : *Wald in progress*, qui ironise quelque peu sur les tendances *in progress* des œuvres contemporaines.
- ⁶ L'action soutenue par le sénat de Berlin ne se déroulait dans aucun lieu d'art. Un espace commercial nouvellement aménagé mais encore vide fut loué pour l'occasion.
- ⁷ Dans ce cas, actions et performances se confondent, l'action mettant surtout l'accent sur le caractère théâtral avéré et central de l'événement, et la performance sur l'investissement de la figure de l'artiste et du corps dans l'action.



Thorsten Streichardt, *Wald in progress*, 2000. © T. Streichardt.