

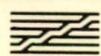
performance portugaise



fernando aguiar. manoel barbosa. gerardo burmester. carlos gordilho. albuquerque mendes.
elisabete mileu. antónio olaio. rui orfão. miguel yeco. telectu (lima barreto/vitor rua).

egídio álvaro

avril 1984



Centre Georges Pompidou

LA PERFORMANCE PORTUGAISE

par
Egídio Álvaro

REPÈRES

Quelques semaines avant le mois d'avril, j'avais commencé à Porto un cycle d'installations, interventions et performances dont le titre général était «*Perspectiva 74*». C'était le premier cycle cohérent organisé sur ce thème au Portugal et c'était surtout la première fois que l'on invitait autant d'artistes étrangers à présenter «*au vif*» leur travail dans le pays. Rien de comparable n'avait été essayé auparavant.

On ne parlait alors ni d'identité culturelle ni de valeurs particulières à nos expériences vécues et à nos racines. Nous assistions, sans le savoir, au chant du cygne d'un boom économique et artistique dont les traces profondes s'évanouissent déjà, tant il était artificiel.

Perspectiva 74 fut le premier coup sérieux annonçant le bouleversement des structures de vision et d'analyse du champ artistique, et, par conséquent des pratiques correspondantes. Treize semaines pour treize artistes. Occupation de l'espace, actions, débats. Un dialogue difficile mais passionnant. Parmi les treize, plus particulièrement liés à la Performance, les Anglais Miller et Cameron, les Français Pierre Alain Hubert et Serge III Oldenbourg et les Portugais Alvess et João Dixo.

Les Rencontres Internationales d'Art au Portugal, dont j'assurais la conception et la direction artistique, furent ensuite le véritable lieu de l'ouverture de l'art vers les populations dites pudiquement «*non sensibilisées*» (elles étaient, en réalité, tenues à l'écart de la création artistique), grâce à la confrontation et au dialogue permanents et à l'orchestration d'un espace à géométrie variable où beaucoup d'artistes portugais apprirent à se reconnaître dans leur différence, dans leur identité et dans leur potentiel créatif, au contact direct avec des artistes étrangers dont certains devinrent par la suite fort connus.



1 Albuquerque Mendes - *Troisièmes Rencontres*

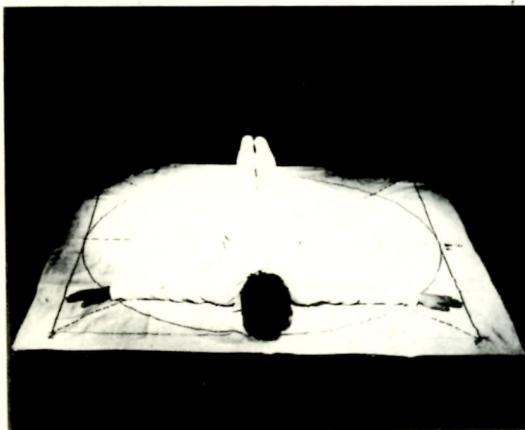
2 Miguel Yeco - *Jeune Peinture*





3 Elisabete Mileu - *Diagonale*. Biennale de Paris

4 Rui Orfão - *Troisième Symposium de Lyon*



L'intervention dans la rue était un des éléments moteurs de ces Rencontres. Ce qui n'allait pas sans dangers, à cause surtout des temps politiquement instables et troubles connus alors par le pays. Mais aussi à cause de la nécessité de trouver les langages spécifiques (des langages non verbaux et non littéraires) adaptés à la communication avec une population dont les contacts avec l'expression artistique étaient pratiquement nuls, une population maintenue volontairement dans l'ignorance des grands débats culturels, tenue à l'écart du dialogue constructif.

Les Rencontres se déroulaient chaque année dans une ville différente, ce qui multipliait les difficultés à résoudre (chaque ville ayant ses structures, ses caractéristiques et ses résistances propres), tout en augmentant considérablement le territoire de recherche, le plaisir de l'intervention et de la découverte et la qualité de l'événement proposé.

Albuquerque Mendes réalisa sa première Performance/Rituel pendant les deuxièmes Rencontres, à Viana do Castelo, et ne cessa depuis d'évoluer jusqu'à devenir un des plus importants artistes de la Performance contemporaine. C'est pendant les troisièmes Rencontres, à Póvoa de Varzim, que Gerardo Burmester présenta, dans la rue, sa première Performance. Le groupe Puzzle, créé en 1976 pendant un dîner/performance, intervint à plusieurs reprises et participa à la Performance de Armando Azevedo sur la plage, au milieu d'une foule curieuse et amusée. Artur Barrio, sur la place centrale de Viana, Pierre-Alain Hubert sur la plage, Tobas avec le lancement aérien de poésie, Miller et Cameron avec des Performances étalées sur une semaine, laissaient un souvenir impérissable.

Les Rencontres prirent fin en 77, à Caldas da Rainha. Ce fut une année clé de la Performance au Portugal, avec la participation, entre autres, du groupe Greneta (remarquables Performances de Alvess et de Da Rocha), de Giner, Serge III, Filliou, De Filippi, Miller et Cameron, Orlan, Opérations Céros et, parmi les Portugais, de Miguel Yeco, Manuel Barbosa, Albuquerque Mendes, Puzzle, Côres, Carlos Barroco.

J'étais alors professeur à l'Ecole d'Art et Décoration IADE, de Lisbonne, et, avec l'accord de António Quadros, son directeur, j'ai décidé de permettre aux élèves un contact direct avec la création artistique contemporaine. J'y ai présenté, pendant quelques années, une dizaine d'artistes de la Performance. J'éditais pour chacun un « Cahier de l'Art Moderne au Portugal ». Chaque artiste proposait une Performance à l'Ecole et une Performance en espace urbain, sur la Place de Camões, en plein centre de la capitale. Ce cycle a permis de faire un premier tour d'horizon de la Performance au Portugal. Y participèrent Da Rocha, Alvess, Miguel Yeco, le Groupe Côres (Azevedo, Orfão, António Barros, Túlía Saldanha), Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Manoel Barbosa, Elisabete Mileu).

On peut se demander, à ce moment, si l'extrême richesse de la Performance et sa nouveauté fondamentale commençait à être perçues par les institutions culturelles traditionnelles, si conservatrices. Nous savons bien qu'elles ont toujours eu, au moins, dix ans de retard sur leur temps, mais nous pourrions nous attendre à une réaction plus rapide, puisque les interventions se passaient presque sous leurs yeux et qu'il était impossible de les ignorer. Hélas, ces institutions demeuraient sourdes et aveugles à ces nouveaux langages. Les seules Performances présentées à la Société Nationale des Beaux-Arts étaient prévues dans le cadre de Identité Culturelle et Massification (1977) et Figurations/Interventions (1980). La Fondation Gulbenkian n'a concrétisé un espace d'intervention qu'en 1983, dans son Centre d'Art Contemporain, et le Ministère de la Culture excelle dans la présentation d'affiches dans sa Galerie d'Art Moderne.

Mais la théorie des Rencontres s'avérait juste et porteuse d'avenir. Les artistes européens invités au Portugal invitaient à leur tour les artistes portugais aux Festivals et Symposiums qu'ils organisaient : Six Jours de la Peinture, à Marseille, Toulouse, Besançon, Strasbourg, Ferrara, Lyon, Nice et, plus tard, déjà en parallèle avec Alternativa, Festival de Paris, Festival de Champy, de Rennes, de Kassel, de Reims.

En 1981 j'ai décidé, avec l'appui de la Mairie de Almada, de refaire au Portugal un grand Festival International d'Art Vivant : ce fut Alternativa. Pendant ces trois dernières années, on a pu y voir, entre autres, les Performances de Nigel Rolfe, Lydia Schouten, Plassun Harel, Arnaud Labelle-Rojoux, Elisabeth Morcellet, Schmel, Basement Goup, Natascha Fiala, Albert Morell, Suzanne Krist, Hella Santarossa, Mineo Aayamaguchi, Marie Kawazu, Groupe Ecart... Alternativa devint le grand rassemblement national des langages en rupture et en ouverture. Pour ce qui est de la Performance, tous les artistes portugais de valeur y présentèrent leur travail à plusieurs reprises : Miguel Yeco, Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Rui Orfão, Ção Pestana, Diapositivos, Armando Azevedo. Et c'est pendant Alternativa que trois autres artistes confirmèrent de façon éclatante leur talent : Elisabete Mileu, Carlos Gordilho et António Olaio. C'est également dans le cadre de Alternativa que des artistes de poésie visuelle portugaise – Silvestre Pestana, António Barros et Fernando Aguiar – présentèrent des interventions assez proches de la Performance.

L'art de la Performance avait entre temps développé son champ d'action : le groupe Puzzle lui avait accordé une place importante dans la Semaine d'Art Actuel de Vila do Conde (1980). Projectos e Progestos, de Coimbra, ainsi que la Galerie du Círculo de Artes Plásticas, mirent au point un programme ambitieux et de qualité. L'École Arca, de Coimbra, organisa en 1981 deux nuits de la Performance, en plein centre de Coimbra (Edifício do Chiado), des galeries se mirent, bien que timidement, à présenter des Per-



5 Carlos Gordilho - Alternativa 2

6 Manoel Barbosa - Festival de Champy





7. António Olaio - Alternativa 2

formances, et un lieu alternatif, l'Espaço Lusitano, à Porto, fut inauguré avec un Festival de Performances.

Internationalement, les Rencontres et Alternativa avaient permis la circulation hors frontières de nos artistes, ce qui n'était pas une mince affaire, quand on connaît le choix des organismes officiels portugais. Citons, comme exemple de ces choix officiels négatifs, la censure que la Fondation Gulbenkian exerça à Paris, sur un de ses boursiers, lui interdisant de faire une Performance dans son siège, alors qu'elle l'avait accepté par écrit (peut-être sans lire le projet) des mois auparavant.

Nous avons déjà cité quelques Festivals auxquels participèrent des artistes portugais de la Performance. Il faudra y ajouter Da Rocha et Yeco en 75 au Festival de Birmingham, Alvess dans la Biennale de Paris, Yeco à la Jeune Peinture, et Azevedo, Albuquerque, et le groupe Puzzle à l'ARC, dans un Festival organisé par J.J. Lebel et pour lequel je les avais choisis.

«Diagonale, Espace Critique», de Paris, consacra très largement ses activités, depuis 1979, à la Performance internationale. Des artistes portugais y présentèrent aussi leur travail, et Diagonale organisa même des soirées de Performance extra-muros (dont celle de l'usine Pali-Kao est un exemple). Il est d'ailleurs intéressant de se rappeler que la première installation/performance de Diagonale (le 25 avril 1979) fut précisément celle de l'artiste qui avait été censuré par la F. Gulbenkian. Elle y fut présentée à la demande de l'artiste.

Les artistes portugais de la Performance nourrissent leur expérience de ces échanges vivants, apprennent à mieux se connaître dans le cadre des circuits internationaux, gagnèrent leur indépendance vis à vis du pouvoir.

Cette journée de la Performance portugaise au Centre Pompidou est, d'une certaine manière, la consécration de cette énorme somme de travail produit par une poignée d'artistes et par un critique d'art qui crut, depuis le début, dans leurs possibilités, et qui ne cessa de s'engager pour qu'ils puissent circuler librement.

8. Gerardo Burmester - Alternativa 3



Un nouveau langage

Deux analyses sont à faire. Elles sont par ailleurs indissociables. L'une tient à la trajectoire et à la personnalité de chaque artiste. L'autre au contexte particulier de ces dix dernières années d'histoire, au Portugal.

La Performance, en tant que langage nouveau capable de casser les blocages de la structure culturelle existante, se caractérise par l'action directe du corps dans un espace donné. Cette action est évidemment modelée par l'imaginaire propre à chaque artiste. Mais le corps n'est pas, dans la Performance, comme certains ont voulu le décrire, le seul support d'inscription, mais plutôt un catalyseur grâce auquel tout doit, soudainement ou progressivement, prendre un sens. C'est lui, l'artiste, dans ce que l'on pourrait appeler la scène exacerbée de la sensibilité (scène où jouent aussi bien le créateur que son public ponctuel) qui donne vie à chacun des éléments disposés dans l'espace d'intervention. Le véritable support d'inscription semble être cet espace habité et animé.

Selon cette optique, la Performance de Albuquerque Mendes dans les Deuxièmes Rencontres Internationales d'Art au Portugal (Viana do Castelo, 1975) est exemplaire. L'artiste, ici, est le prêtre païen capable d'opérer les transmutations, les miracles quotidiens. Son espace est la ville. Et l'imaginaire qu'il met en jeu dédouble cet espace grâce à une manipulation prodigieusement simple. Il va intervenir à la lisière de deux systèmes : le religieux, celui de la ville ; et l'esthétique, celui de la création artistique. Et son action sera tellement souple et subtile qu'il ne sera possible, à aucun moment, de séparer définitivement l'art de la religion ou, mieux encore, leurs deux façons particulières de visualiser et de formaliser le schéma sous-jacent des croyances et des réalités. C'est une performance/rituel. Albuquerque traverse la ville, et son déguisement est celui du faiseur de miracles : prêtre ou artiste. Les gens le suivent, s'amassent autour de lui, quand il s'arrête au bord du fleuve (Baptiste, le pécureur ?). Il dispose par terre ses maigres éléments d'action : du tissu rouge, un pot rempli d'un liquide blanc épais, des feuilles de papier, un pinceau, un marteau, des couleurs. Et il officie, transforme, boit, peint, offre. Et s'en va, après avoir jeté dans les flots le marteau et le pinceau. Seuls restent les traces et le souvenir. Rituel païen, peinture iconoclastique. Une façon, déjà, de s'interroger sur le fonctionnement de l'objet artistique dans notre société. Un événement à la mesure de ce pays qui renaît et qui croit avant tout à la liberté retrouvée. Albuquerque, lui, ne s'arrêtera plus dans cette voie de liberté sans compromis, maîtrisant progressivement un langage tout à fait unique qui va devenir, avec le temps, corrosif, ironique, parfois tragique.

La performance de Miguel Yeco est sûrement l'une des plus complexes dans l'espace culturel portugais et européen. Il met en scène toutes sortes d'éléments : objets, images, sons, acteurs. Il est lui-même le fil conducteur capable de réveiller, d'éclairer et de donner une place à chacun de ces éléments, dans une configuration globale en devenir. Son image peut être « pénétrée et habitée, possède une dimension temporelle, n'existe que dans une durée précise.



9 Albuquerque Mendes - *Alternativa 2*

10 Miguel Yeco - *Performance sauvage* (Fondation Gulbenkian)





11 Elisabete Mileu - *Alternativa 2*

12 Carlos Gordilho - *Alternativa 3*



C'est une image vivante, avec une certaine vibration intérieure, une certaine respiration». Mystère, magie, énergie créatrice, intuition.

En 1981 il commencera un cycle consacré à Fernando Pessoa. Il se terminera en 1988, année du centenaire de la naissance du poète. Le « caractère de développement progressif et décomposition graduelle » que l'on trouve dans cet hommage au créateur des hétéronymes est une constante de son travail. Il s'agit, avant tout, de pénétrer dans l'univers de Pessoa et de faire le vide en soi pour que le « temps » du poète s'affirme totalement. Absence de soi, présence de l'autre, une manière de revenir sans ambiguïtés aux racines de l'imaginaire collectif contemporain, de définir, dans l'identité culturelle du pays, des choix précis. On voit mieux, avec Yeco, le sens de cette « identité » que certains avaient voulu associer, à tort et à travers, à la notion de nationalisme. L'identité, l'artiste la cherche dans le domaine des affinités, des transgressions, de la dynamique de la création et de la recherche. Et, pour reprendre Pessoa, ses outils sont « la sympathie, l'intuition, l'intelligence, la compréhension et la connaissance ». Le passé, comme le présent, n'est pas linéaire, et chacun y choisit ce qui lui convient, jetant ainsi les bases de l'avenir. Pessoa est devenu un mythe. Mais, à l'envers des spécialistes/fossoyeurs, Yeco utilise sa galaxie fabuleuse pour aller aux limites du possible et du visible. Ce que seule la Performance peut permettre aujourd'hui.

Et nous revenons au corps et à l'espace avec Elisabete Mileu. Jamais le corps de la femme n'avait été traité avec autant de cohérence et de puissance dans son irréductibilité et dans son rôle d'écran réceptif de projections de toutes sortes de fantômes, désirs et rêves. Mais Elisabete Mileu est une extraordinaire créatrice d'espaces en tension dont la sobriété touche le dépouillement. Dès que son corps nu, enduit d'un pigment argenté, pénètre ses installations, l'énergie coule à flots, traversée par les éclairs fulgurants d'un regard aux abois, par les cris-rauques, par les mouvements spasmodiques. Ce langage non verbal puise dans les symboles gênants : la viande crue qu'elle mordra à pleines dents, la prison sociale dont elle s'entoure, les mouvements de survie animale, la rage d'assumer une liberté contradictoire. La mise en scène brutale du corps met par ailleurs en évidence le rôle des tabous qui lui sont rattachés dans la société portugaise contemporaine. La modification progressive des mœurs n'a pas touché, ou très peu, ces tabous. La société portugaise, comme la plupart des sociétés méditerranéennes, est en même temps machiste (dans ses modèles sociaux) et matriarcale (dans sa structure de base, familiale et rassurante).

Elisabete Mileu joue avec les symboles de l'enfermement (les barbelés, le sigle médical de la féminité, les chaînes, les salles dont les murs seront peints comme des prisons) et avec les signes extérieurs de la passion : la viande crue, « sauvage », la baguette de pain

dressée comme un sexe en érection et accrochée au mur comme un trophée, le long poisson glissant qu'elle étreint à bras le corps, le micro dans la bouche (ce qui se passe de commentaires). Entre les deux, le corps est le détonateur fragile des violences en attente.

Ces rituels emblématiques, cette «action froide et précise de ceux qui se nourrissent des cauchemars et des incertitudes» trouvent parmi les artistes portugais de la Performance un terrain d'élection. Rui Orfão est devenu très rapidement un des chefs de file de ce genre de Performance. Il y a, dans son travail, un côté sado-masochiste avoué, un désir de traverser météoriquement toutes les phases de la vie (le bleu/noir, le blanc, le rouge) pour accéder à un état alchimique de «conciliation des opposés dans l'éternelle recherche de l'idéal hermaphrodite». La mort (et la résurrection) «est l'objectif principal. Une mort donnée par l'incompatibilité du processus de communication». Sur les «Perspectives de l'Amour Extrême» il écrit : «Le maestro se déplace sur des patins à roulettes, vertigineusement, conduisant un orchestre invisible, se heurtant obsessionnellement aux images, des estampes qui, têtues, ne se laissent pas posséder, et qui restent, esquissant des sourires incommodes, dans leur perversité statique». Le narcissisme n'est pas loin.

Il y a là quelque chose de particulier à l'espace culturel portugais : la quête de l'impossible, la reconnaissance froide de la futilité de l'utopie, la fuite éperdue en avant. Dans cette «histoire de milliers de passages inutiles», nous sentons bien la présence de l'énorme poids qui pèse sur l'intellectualité du pays et qui bloque toutes les issues. Sauf celle de la véhémence.

Ce n'est pas étonnant si l'art de certains jeunes artistes s'oppose radicalement aux systèmes culturels imposés par les pouvoirs, et il est même naturel que cette opposition se traduise, dans un premier temps, par la provocation à outrance. La première intervention des «Nouveaux Sauvages» (Carlos Gordilho et Francisco Ginjeira) à Alternativa en est un bon exemple. A Almada, leur terroir, Gordilho s'est présenté devant son public, le corps nu recouvert de peinture, comme une toile vivante. Déplacement du support. Mais la toile traditionnelle était aussi présente, recouverte d'une écriture plastique très semblable à celle qui recouvrait le corps. Le corps recouvert de peinture, cela pourrait encore passer. Mais boire, rôter, débiter un discours incendiaire sur la création et la solitude, c'était une autre affaire. La Performance prenait l'allure d'un combat, et la tension ne cessait de monter dans la salle. Qui s'est réellement aperçu de ce geste final de l'artiste, déchirant la toile et jetant les morceaux au public, tandis que la peinture sur son corps/support restait intacte ? Qui en a ressenti les implications ?

L'année d'après, le décor s'est inversé. L'espace



13 Manoel Barbosa - *Diagonale*. Biennale de Paris

14 António Olaio - *Alternativa 3*





15 Gerardo Burmester - *Art is Action*. Kassel

était rempli de personnages masqués, deux corps nus allongés sur le sol (un homme, une femme) seront peints avec rage et tendresse, et l'artiste, lui, restera à l'écart de la «contamination». Gordilho parle d'un enfer qu'il perçoit «comme un besoin ponctuel de rendre visible l'intuitif». La Performance est le moyen de mettre en scène les passages, interférences, interactions, contradictions, mini-actions qui s'organisent en configuration significative. Rituel quelque peu blasphématoire, mais, avant tout, purificateur, cathartique. S'il faut conquérir sa liberté, il faut assumer les risques de ces nouveaux territoires de recherche. La Performance n'est pas une structure figée, elle est un foyer de mouvances.

Le besoin de produire des géométries sensibles et variables était présent, en filigrane, dans la Performance de Orfão. Il devient le vecteur dominant chez Manoel Barbosa. Or, noir, argent, bleu, blanc, paillettes, feu, pain, fumigènes. Le corps qui se déplace dans un espace parsemé de signes en attente d'action. L'effort physique d'où jaillissent les énergies qui vont mettre en route les formes de cette géométrie allusive. Une reptation lente, un pont tendu entre deux illusions. Le temps est presque celui des univers hallucinatoires, le langage devient onomatopée, allusion, énigme. Les «regards sont acides». Corrosion, érosion de la forme. Installation/performance qui se construit dans la durée. Dans ces Performances, il y a une interdépendance totale entre le corps et l'espace/objet. Et la trame discursive est tissée par les énergies qui s'accumulent et explosent brièvement pour souder les moments/formes de l'action. S'il y a encore souvenir du séjour forcé en Afrique, de l'angoisse et de la solitude, il est désormais recouvert par la puissance de la transfiguration. La Performance est un acte absolu, indépendant des modèles étrangers à l'artiste.

Interrogation sur son statut, et réponse par la désision, dans la Performance de António Olaio. Un indice de plus indiquant le malaise des jeunes artistes portugais. Refus des modèles, recherche d'autres langages capables de mieux traduire le besoin de coller au réel tout en ouvrant les perspectives.

Burmester est, parmi tous les artistes portugais de la Performance, celui dont les exigences de rigueur sont les plus fortes. Simplicité, exactitude, efficacité. Prenons, par exemple, la Performance des balles de ping-pong, désormais classique : il entre en scène avec une valise, qu'il pose sur une petite table. La lumière s'éteint dans la salle. Noir absolu. On entend le bruit d'une balle qui tombe, puis une autre, puis plusieurs, puis une cascade. Ensuite, des bruits de pas, des balles écrasées. A chaque balle écrasée, une photo polaroïd au flash, éclairant le sol, les balles et les pieds de l'artiste. Cela se poursuit pendant quelques minutes. Lumière à nouveau. Des balles de ping-pong partout. Des photos par terre, en train de développement. Burmester s'approche de la valise, en sort une balle de ping-pong noire, qu'il laisse tomber par-

16 Fernando Aguiar - *Alternativa 3*



mi les autres. Il agite un spray, poursuit la balle noire de son jet blanc. La balle devient égale aux autres. La Performance est finie. Il y a, là aussi, bien sûr, des implications philosophiques, esthétiques et sociales, visant l'espace culturel portugais. Mais il y a aussi la beauté glacée du geste, la prolifération des balles dans l'espace clos, le flash soudain, tous ces éléments qui permettent la création d'un langage non verbal saisissant et compréhensible et la mise en forme parfaite d'une idée. C'est cela, la force de Burmester : pas de fioritures. Ce qu'il doit dire, il le dit sans détours, brutalement, clairement.

Le champ de la Performance est aujourd'hui très large et il ne cesse de s'agrandir. Les actions de Fernando Aguiar tiennent à la fois de la poésie visuelle — puisqu'elles se basent sur une ordonnance spatiale des lettres et des mots — et de la Performance, par le jeu du corps et par l'importance qu'il prend dans le dévoilement graduel du sens. Il n'y a plus de frontières rigides. Il y a plutôt un enrichissement mutuel des différents champs d'expérience discursive et représentative. Ce n'est pas un hasard, par ailleurs, si la musique « répétitive » du groupe Telectu (Lima Barreto, Vitor Rua) est intégrée à deux des Performances ici représentées (Gordilho, Aguiar). Dans la musique aussi des nouveaux comportements sont permis grâce à la grande latitude de recherche de la Performance.

Culture et Révolution

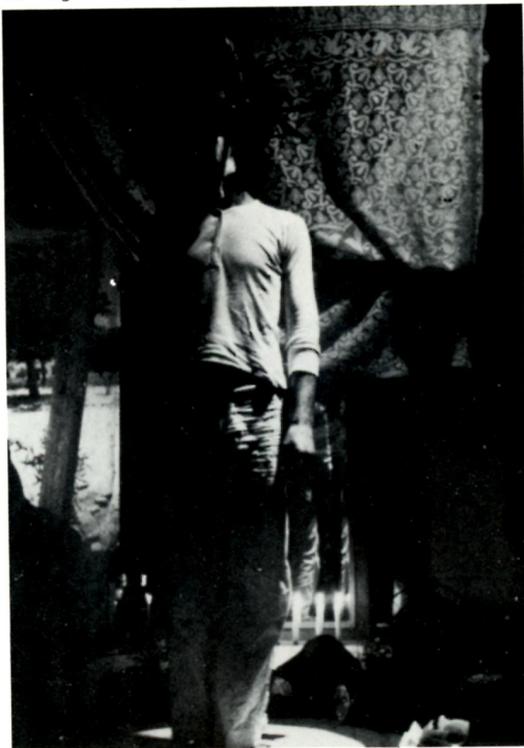
Dans l'histoire de l'art au Portugal, au XX^{ème} siècle, il y a trois moments où la création s'est affirmée en dehors des systèmes du pouvoir officiel, parfois même en conflit ouvert avec celui-ci. Les modernistes, entre 1913-1918 (Sousa Cardoso, Almada Negreiros, Santa Rita, Pessoa, Sá Carneiro), les surréalistes (surtout ceux réunis autour de Mário Cesariny) et les néo-réalistes, presque en même temps, à la charnière des années 40-50, pour des raisons différentes, esthétiques et politiques, et, à partir de 1974, les artistes de la Performance, soutenus par la structure dynamique des Rencontres Internationales et des Alternativas, que j'ai organisées dans plusieurs villes du pays, ainsi que par l'ouverture directe sur les circuits internationaux, en toute indépendance des choix des organismes d'état et des institutions semi-privées.

L'histoire de la Performance au Portugal, bien que toute récente, est très riche de renseignements. Les pouvoirs dont je parle, malgré les espoirs suscités



17 Albuquerque Mendes - Alternativa 2

18 Miguel Yeco - Diagonale / Espace Critique





19 Elisabete Mileu - *Alternativa 3*

par la révolution, ont tout fait pour étouffer cette forme d'expression qui mettait en cause les privilèges acquis, les certitudes, les petites clientèles, leur vision étroite et réductrice de la création artistique et de son importance dans la vitalisation de la culture. Pendant qu'ils montaient à grands frais quelques opérations douteuses et contestables qui n'apportaient rien de positif à notre contexte culturel, pendant qu'ils réservaient pratiquement toutes les représentations officielles (Biennales et autres) à ceux qui leur étaient proches et à ceux qui acceptaient le compromis et le lèche-bottes, pendant qu'ils refusaient de mettre en pratique l'alternance nécessaire et stimulante, ils n'accordaient à l'initiative indépendante et agissante que les quelques miettes qui empêcheraient, selon eux, de crier au scandale et au monopole. Le Ministère de la Culture n'a jamais eu les moyens d'une quelconque politique culturelle cohérente et suivie, et la Fondation Gulbenkian (l'autre pouvoir, ou plus simplement, le pouvoir) poursuit ses propres projets (mieux, leur absence), échappant totalement à tout dialogue, se retranchant derrière son caractère fallacieusement privé, ce qui est une manière finalement peu subtile de ne pas justifier ses choix.

Au Portugal, la bourgeoisie fonctionnarisée écarte tout changement, toute mise en cause culturelle, toute évolution.

La révolution des œilletons est passée entièrement à côté des espoirs exprimés par tant d'artistes. Elle n'a jamais su, par incompetence des responsables nommés, ou par simple indifférence, favoriser l'épanouissement des champs d'intervention et d'expression qui se sont multipliés sur des bases financières de fonctionnement très fragiles. Elle n'a jamais pu mettre en place des structures signifiantes de la création. Elle a, par contre, encouragé les mendiants, les médiocres et les soumis. Les exemples sont multitude, et seule la peur de rester à jamais sur une des multiples listes noires empêche beaucoup d'artistes de le dire ouvertement. Ainsi que la chappe de plomb de silence imposée par une certaine information. L'information soumise aux impositions d'un pouvoir culturel discrétionnaire et totalitaire.

Mais cela est tout le contraire de ce que l'on peut attendre d'un élan révolutionnaire. Cette quinzaine de la culture portugaise en est la preuve frappante. Bilan d'une période, affirmation d'une identité possible, revendication d'une dignité qui nous semble fondamentale, dans une Europe et dans une France en mutation où il faut se battre pour être respecté et pour exister, elle n'a reçu que des appuis sans envergure. La Fondation Gulbenkian, dont c'est pourtant la vocation, a refusé d'appuyer l'initiative, sous des prétextes incroyables, au même moment qu'elle dépensait quelques millions pour acheter la toile d'un artiste allemand qui exposait dans une galerie à Lis-

bonne. Si c'est comme ça que l'on croit, en haut lieu, défendre la liberté d'expression et l'autonomie de la création, on est vraiment mal partis.

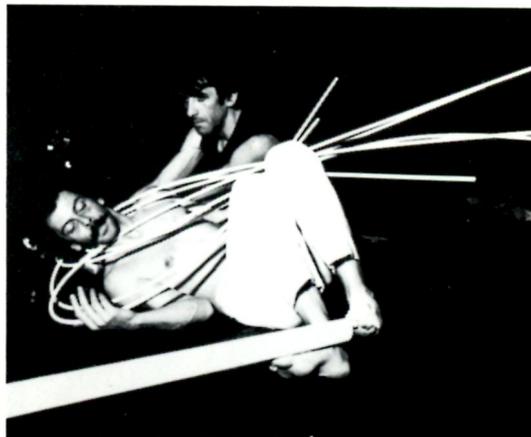
Mais la Performance est terriblement vivante. Elle sera, je le crois, l'événement majeur au Portugal pendant cette première décennie encore placée sous le signe de la révolution. Une fois de plus, la culture agissante aura montré qu'elle est capable d'investir le présent et de préserver les chances d'avenir.

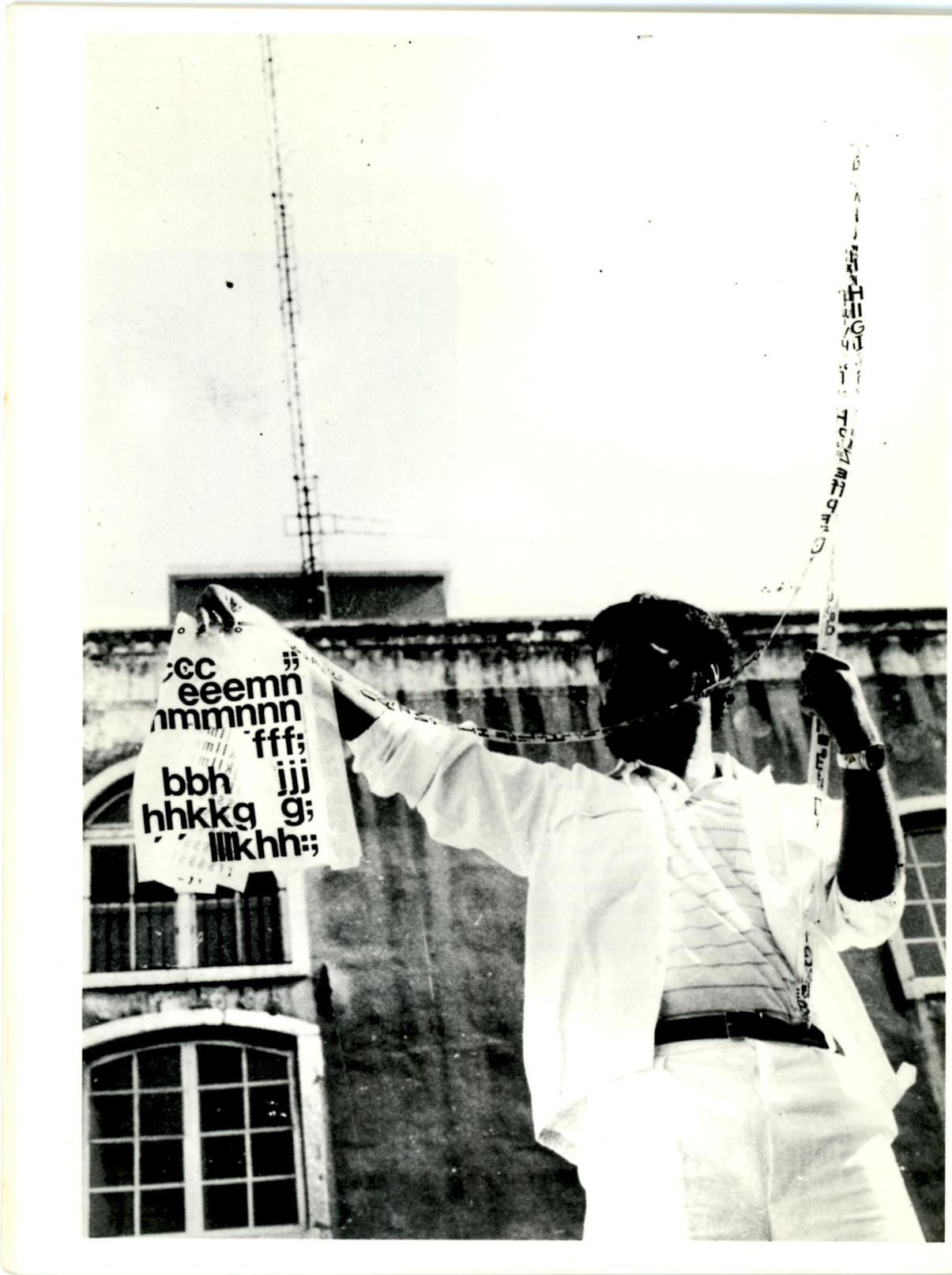
Paris, avril 1984
Egídio Álvaro



21 Carlos Gordilho - *Alternativa 3*

22 Barbosa/Pestana - *Alternativa 3*





Fernando Aguiar

né en 1956 à Lisbonne.

Résumé des expositions

individuelles

- 1980 «AV ISUAL» - Théâtre de la Commune, Lisbonne
- 1983 «Essais pour une nouvelle expression de l'écriture» - ESBAL, Lisbonne
- 1984 «Mots sous Mots» - Galerie Nova, Torres Vedras

collectives

- 1980 Art Portugais Aujourd'hui - SNBA, Lisbonne
- 1983 Alternativa 3 - Festival International d'Art Vivant, Almada
- 1984 Ambient'azione poetica - Brescia, Italie

Le mot comme objet

Je développe actuellement une série d'exercices expérimentaux où la (dé)composition de la lettre, la (dé)formation de la syllabe et la (dés)organisation de la phrase sont les principaux facteurs d'une poétique alliée à la plastique.

La méthodologie de ces exercices a été basée sur l'ablation du contenu du texte supposé, jusqu'à l'abstraction. Par un processus d'analyse et de synthèse.

Or, quand la phrase (lettres/signes) est retirée de son (con)texte, elle gagne une forme propre et se matérialise jusqu'à devenir objet, et il y a un poids (forme/densité) pour ce langage écrit.

Cette circonstance lui confère une autre caractéristique : celle de contenir un corps particulier. On atteint ainsi la possibilité pour les mots d'irrompre dans l'espace, créant leur propre mouvement et, d'autre part, la possibilité pour l'individu de rentrer physiquement dans le texte, à la place d'être uniquement créateur et/ou spectateur.



Manoel Barbosa

né en 1952 à Rio Maior
vit et travaille à Lisbonne

résumé biographique pour les performances

- 1977 Quatrièmes Rencontres Internationales d'Art au Portugal
- 1978 I Biennale d'Art de Cerveira, Portugal
- 1980 Semaine Internationale d'Art Actuel. Vila do Conde, Portugal
Troisième cycle international de Performances. DIAGONALE, Paris
FIAC'80. Paris
- 1981 Alternativa, Festival International d'Art Vivant. Almada
Festival International de Performance, Installation, Vidéo. Ferrara, Italie
- 1982 Premier Festival International de la Performance de Paris (organisation Diagonale)
Nuit de la Performance Portugaise
Art dans la Rue, à Champy (organisation Diagonale)
XII Biennale de Paris (organisation Diagonale)
Alternativa II. Almada
Galerie Espaço Lusitano. Porto, Portugal
- 1983 Cinquième Symposium International de la Performance. Lyon
Alternativa III. Almada
Perspectives Actuelles de l'Art Portugais. SNBA, Lisbonne
- Au Centre Pompidou : Performance «Althorm»

A propos de la Performance «Crumd» :

Je ne parle pas de mes Performances avant leur présentation. «Crumd» est un travail de regards acides, mathématiques, dans un développement scientifique/esthétique du corps et de l'appropriation d'autres gestes inconnus.



Gerardo Burmester

né à Porto en 1953

performances

individuelles :

- 1976 III Rencontres Internationales d'Art au Portugal. Póvoa de Varzim
- 1980 Nova Sensibilidade. SNBA, Lisbonne
Semaine Internationale d'Art Actuel.
Vila do Conde
- 1981 Deux Nuits de Performances. Chiado.
Coimbra
- 1982 Veillée à James Joyce. Clepsydra. Coimbra
Centenaire de James Joyce. Arvore. Porto
Ecole José Falcão. Coimbra
Premier Festival International de la
Performance de Paris (organisation
Diagonale)
Nuit de la Performance Portugaise. Usine
Pali-Kao. Paris
I Rencontres Internationales de la
Performance. Nice
Alternativa I. Festival International d'Art
Vivant. Almada
I Festival de Performance. Espaço Lusitano.
Porto
- 1984 Art is Action. Festival International de
Performance. Kassel



Carlos Gordilho

né à Moura en 1955
vit et travaille à Almada

- 1982 SNBA, Lisbonne
Alternativa 2. Almada
Café do Ferrador. Almada
Voz do Operário. Lisbonne
Institut Supérieur de Psychologie Appliquée.
Lisbonne
- 1983 Alternativa 3. Almada

Un enfer comme figure théosophique se veut pensable dans la mesure où il devient productif. Etant une notion dilettante, son utilité ici est celle d'une catégorie systématique. Il possède la valeur spécifique d'une donnée opérationnelle. Je l'entends comme un besoin ponctuel de viabiliser l'intuitif, comme tendance devant tout ce qui a prestigieusement orienté et dirigé le sens de la chute de l'art. Un territoire implique la notion de territorialité. De la proximité et de la contiguïté de l'être. De là, la nécessité de l'existence d'un lieu, d'une ambiance. D'un emplacement de chute, décimé comme un paysage urbain, frontière, antinomie du «un jour après». Un enfer autre, celui de l'idéologie, plus du processus de dé-nihilisation de la naissance de l'homme. Si tu passes par là, parles-en-moi.



Albuquerque Mendes

né en 1953 à Trancoso, Portugal

résumé des expositions

individuelles

au Portugal et en France - 16

Performances (Portugal, France, Belgique) - 40

collectives

Portugal, France, Brésil, Espagne - 100

Performances (Portugal) - 5

Groupe Puzzle - expositions - Portugal et France - 28

Groupe Puzzle - performances - Portugal et France - 10

Art Postal - 530 expositions.

Like an anthropologist, he delicately probes social mores and hypocrisies. He makes fun of our more vulnerable pretensions and employs metaphors called from a broad cultural spectrum from nursery to mass media. Superficially, he would seem to be concerned to celebrate or censure kitsch, but his employment of over-romantic imagery and a seemingly crude technique is quite deliberate and avoids the obviousness of kitschness. He is closer to those new Italian and German latter-day expressionists the proponents of so-called «bad art». But unlike them, he eschews all the macho abrasiveness and personal myth-creation. His is a subtle and elusive metaphor. No more fitting a person could be found to embark on a sensitive and demanding task and if only for this reason I congratulate.

Elisabete Mileu

née en 1956 à Lisbonne

performances

I Biennale d'Art de Cerveira
Portalegre'79
Alternativa I, II et III, Almada
Cycle d'Art Moderne Portugais, IADE, Lisbonne
Premier Festival International de la Performance de
Paris (organisation Diagonale)
Nuit de la Performance Portugaise à l'Usine Pali-Kao,
Paris (organisation Diagonale)
XII Biennale de Paris (organisation Diagonale)
Cinquième Symposium International de L'Art Perfor-
mance. Lyon.

Le territoire-comme-centre; le corps-comme-marge

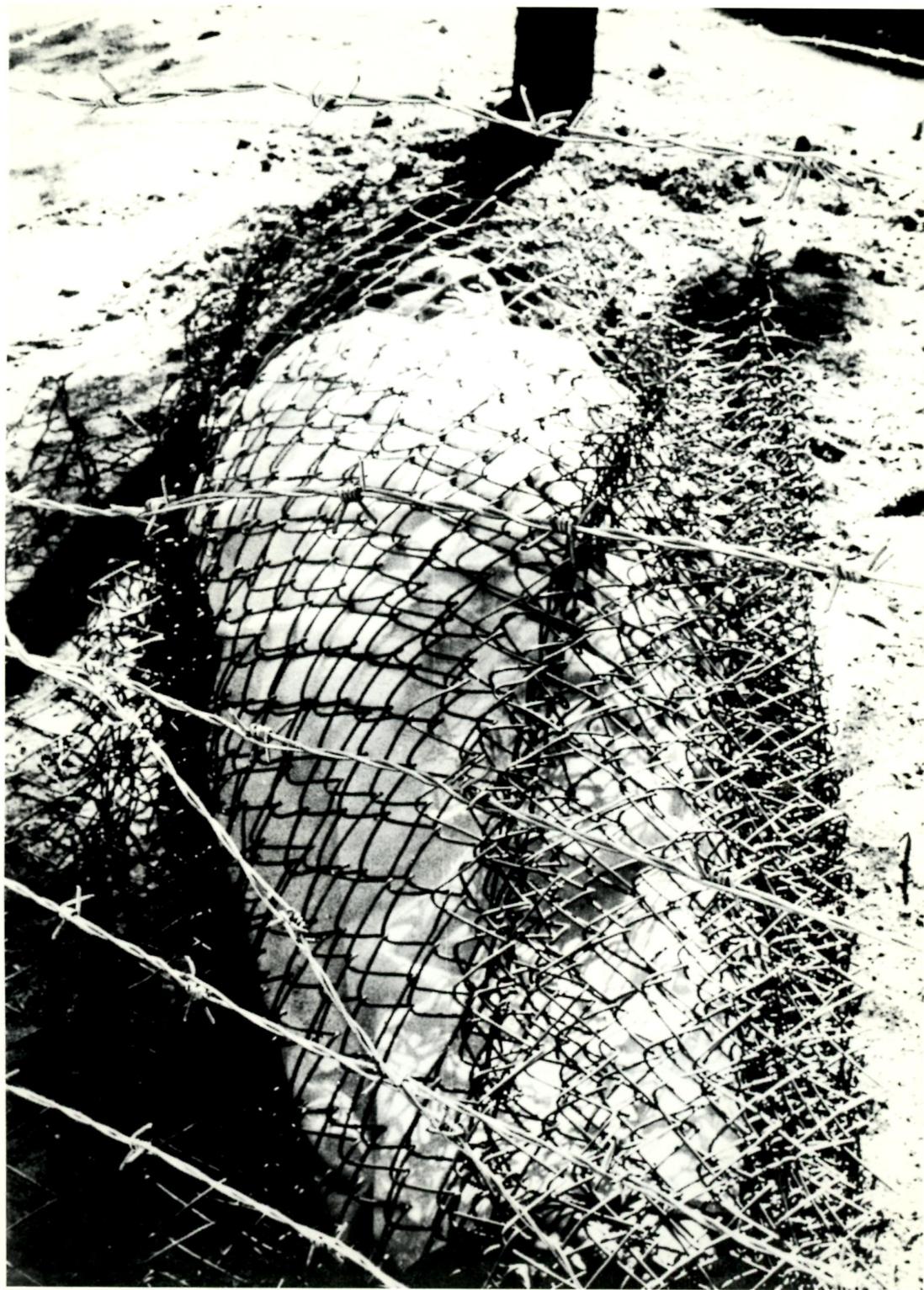
Elisabete Mileu, arrivée récemment à la performance en tant que pratique individuelle (1981) après qu'elle eut réalisé la sculpture, l'environnement, l'installation et co-réalisé des rituels et happenings, a toujours trouvé dans le corps humain la dynamique aux désirs/interrogations sur les causes, aptitudes et fins immédiates de (son) corps-comme-acte esthétique/discursif. Sur le parcours de la performance, méditée au Portugal, on ne pourra pas louer que les résultats (et inévitablement les y insérer). On ajoutera facilement aux désirs une méfiance envers le corps (justement parce que E. Mileu croit aux usages), et l'on aura à extraire le territoire stasi-tésié (car nous continuons d'être toujours des spectateurs couards et traîtres – F. Fanon).

Dans la performance, dans n'importe laquelle, l'appropriation du territoire vient en tant que composant difficile, mais aussi en tant qu'offre esthétique, salutaire et attrayante : la rigueur avec laquelle E. Mileu le dissèque, donne lieu aux combats interdouteux corps-espace, dont les énergies dépassent les limites du corps-dans-le-territoire et du territoire-dans-le-corps, en provoquant, quelques fois, chez le «spectateur» au dépourvu, des reculs sur le champs contemplatif. Et c'est par ce piège et par cette stratégie (le territoire et le corps sont, par eux-mêmes, des pièges), qu'il en survient une dichotomie attirante : le territoire-comme-centre et le corps-comme-marge, à la dialectique propulsatrice des hasards corporaux, détonateurs des extrêmes centrifugés. A l'ambivalence contemplative, nous en rajouterons des absences préméditées et/ou surgies momentanément.

Et je m'abstiens d'identifier ces absences, afin que le jeu (philosophique, esthétique) vous arrive dans son plein, claironnant.

Le corps d'Elisabete Mileu, c'est une contestation à la commodité des surfaces apparentes, quelles que soient leurs racines et leurs sèves. Son corps reste une interrogation dans les espaces crédules.

Manoal Barbosa
Mars 83



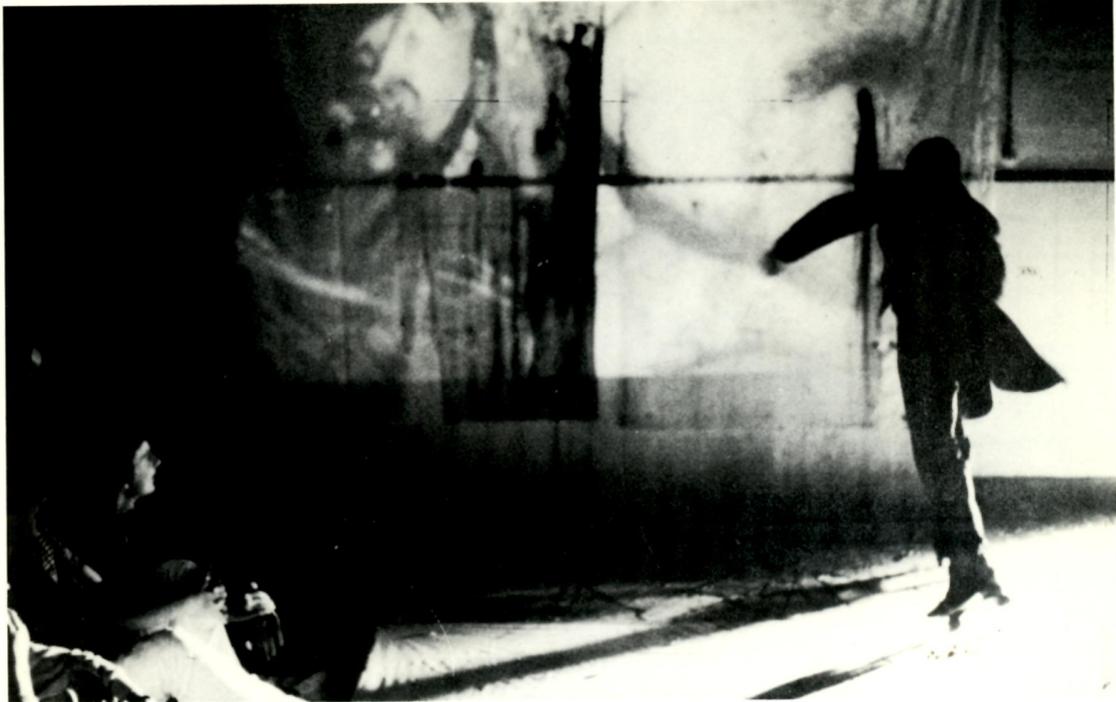


Antonio Olaio

né en 1963

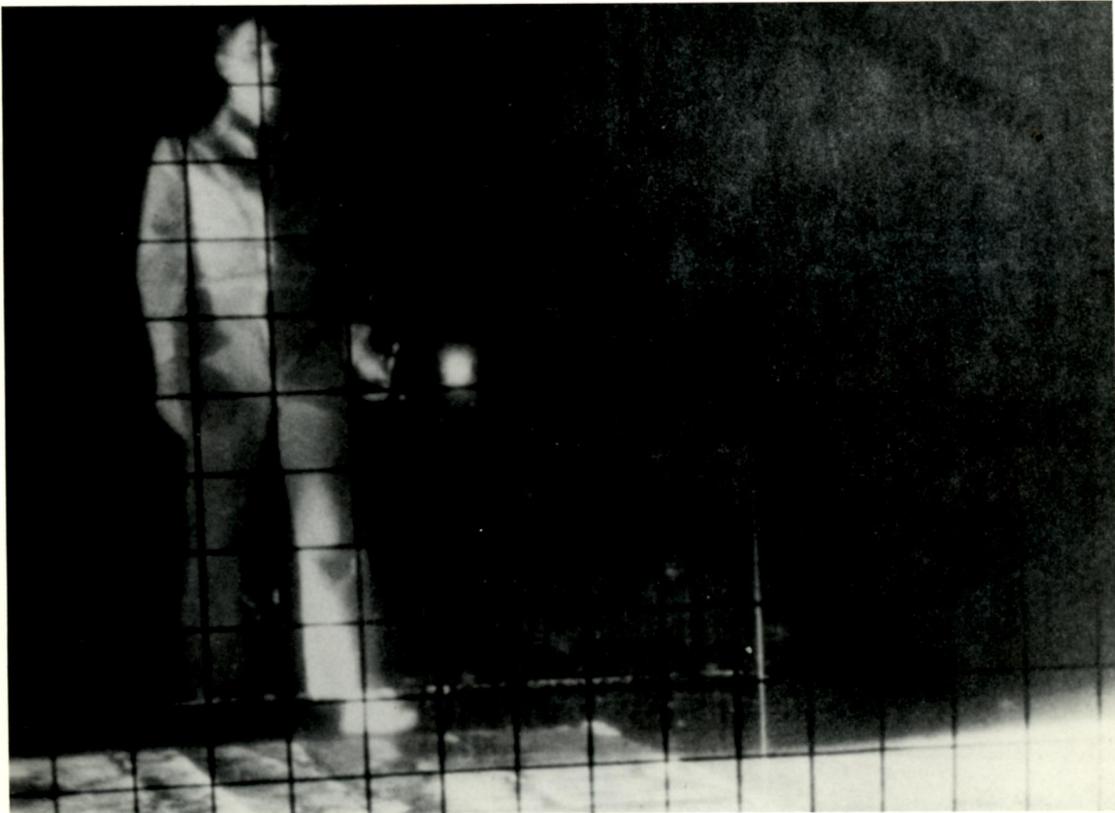
performances :

- 1982 Trois nuits de Performance. Lycée José Falcão. Coimbra
Alternativa 2. Almada
- 1983 Alternativa 3. Almada
Espaço Lusitano. Festival de Performance.
Porto
Ecole des Beaux-Arts. Porto
Exposition «O Porto»



30 Rui Orfão - Alternativa 2

31 Rui Orfão - III Symposium de Lyon



Rui Orfão

«La Divine Essence d'un Cercle Vicieux» propose un schéma d'action en apparence simple. Une toile suspendue par des chaînes, deux projecteurs de diapositives, placés perpendiculairement à la toile et diamétralement opposés. L'action consiste à fustiger l'image projetée, à l'aide d'un fouet, au rythme d'une bande son obsédante. Le «bourreau» et la «victime», l'image, ont en commun le fait que l'une est le reflet de l'autre. Le plaisir de ressentir l'identité que l'on viole. L'idée est donnée par la superposition de l'ombre sur l'image, de manière à ce que l'une soit absorbée par l'autre.

Divisée en trois parties, cette action montre au spectateur un processus graduel d'anéantissement, une sorte de enduro, par la substitution de l'auteur/image par une surface sillonnée par les mille et un registres laissés par l'instrument de torture.

Il s'agit d'un travail de tension. La «douleur» se fait sentir sur le spectateur qui, suspendu au geste mécanique, à l'atmosphère lourde créée par la bande sonore, à laquelle se superpose le sifflement du fouet, est transporté à la place de la victime, agressé même, parfois, par la pluie des éclats, des pigments, qui sont sans cesse jetés sur la toile. Dans cet énoncé des coulisses d'une œuvre, présenté métaphoriquement comme une relation amoureuse, la mort est l'objectif principal. Une mort donnée par l'incompatibilité du processus de communication, par la difficulté de déchirer la frontière qui se dresse devant nous, et où les «héros», dans leur audace, finissent comme matériaux qui sans cesse durcissent le mur de la séparation. On entend alors les échos de l'histoire, le discours étranglé du désir utopique dans le sang imprégné. Les hymnes de gloire couronnent les corps oubliés et allèchent la continuité de la lutte pour une victoire impossible. Systématisation de la pensée, la visualisation de la connaissance ne s'accommode pas aux facilités. C'est un défi fascinant plein de pièges, exigeant de ses «officiants» le maniement correct des armes. Terroristes professionnels, militants de causes indistinctes, mais aussi seul moyen d'une auto-satisfaction qui justifie l'existence.

La conciliation des opposés dans l'éternelle recherche de l'idéal hermaphroditique. L'illusion suicide des fascinés par la beauté qu'ils pressentent intérieurement. Un duel cruel entre le principe actif et le principe passif, entre l'animus et l'anima.

Rui Orfão

né à Leiria en 1958

expositions

- 1981 ELAC - Œuvres Plastiques des artistes de la Performance. Troisième Symposium International d'Art Performance. Lyon
Musée d'Art Contemporain de l'Université São Paulo. 25 artistes portugais d'aujourd'hui. São Paulo, Brésil
- 1982 Premier Festival International de la Performance de Paris (organisation Diagonale)
Alternativa II, Almada
- 1983 Artitude : 01. Teatro Estúdio Citac - P & P - Coimbra
Galerie CAP. Coimbra



Miguel Yeco

né à Lisbonne en 1945

Après un passage de trois ans par le Brésil (1963-68), où il a abordé pour la première fois le domaine plastique par l'intermédiaire des arts graphiques, il s'est transféré, avec quelques bagages, mais désarmé, à Paris, en 1968, où il s'est consacré entièrement à la peinture jusqu'en 1973. Boursier par deux fois de la Fondation Bulbenkian dans cette ville, sa première exposition individuelle a eu lieu en 1971, à Lisbonne, à la Galerie Judite Dacruz, ainsi que la deuxième, en 1973. C'est cette année, au contact avec le travail de l'Américain Robert Wilson, qu'il commence une nouvelle trajectoire qui le situe davantage dans un terrain en rapport avec les différentes disciplines artistiques plutôt que dans le champ de l'une d'entre elles en particulier. Avec le Groupe Laila, de Paris, entre 1973 et 76, et ensuite seul ou avec des groupes sous sa direction. Miguel Yeco a fait plus de cinquante Performances et spectacles, dans une énorme variété de lieux (théâtres, galeries, musées, rues, jardins, monuments, etc.) et participé à de nombreux festivals en divers pays européens.

En 1981, il lance au Portugal le projet «Pessoa's» (e ecos), dédié à Fernando Pessoa et programmé pour se développer jusqu'en 1988, année du centenaire de sa naissance ; cycle de sept années qui verra se succéder un certain nombre de spectacles et d'expositions en divers types d'espaces, dans une progression en spirale qui, pour Miguel Yeco, constitue l'essentiel du projet.

REPÈRES

- 1974 février, mars, avril, Perspectiva 74. Porto
Premières Rencontres Internationales d'Art
au Portugal. Valadares
- 1975 Deuxièmes Rencontres Internationales.
Viana do Castelo
Festival International de Birmingham.
Angleterre
- 1976 Troisièmes Rencontres Internationales.
Póvoa de Varzim
- 1977 IADE. Lisboa. Janvier, Albuquerque Mendes.
Mars, Da Rocha. Mai, Alvess. Praça do Camões
Quatrièmes Rencontres Internationales.
Caldas da Rainha.
Identité Culturelle et Massification. SNBA,
Lisbonne
- 1978 IADE, Camões et Brasileira. Lisboa. Février,
Groupe d'Intervention du CAP de Coimbra.
SNBA, Lisbonne
Salon de la Jeune Peinture, Paris
Nouveaux Langages, Limoges
- 1979 Université de Toulouse Mirail
Premier Symposium de la Performance, Lyon
- 1980 ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville. Paris
Figurations/Interventions. SNBA, Lisbonne
Festival International de la Performance.
Diagonale. Paris
Semaine de l'Art Contemporain. Vila do
Conde. Portugal
IADE. Armado Azevedo
- 1981 Festival de Performance. Besançon
Semaine Internationale de la Performance.
Strasbourg
Huit Artistes Portugais. St-Quentin en
Yvelines
La Perdita del Centro. Ferrara. Italie
Deux nuits de Performances. ARCA. Edifício
do Chiado. Coimbra
Alternativa I. Festival International d'Art
Vivant. Almada. Portugal
IADE. Manoel Barbosa
III Symposium de Lyon
- 1982 Festival International de la Performance de
Paris (organisation Diagonale)
Nuit de la Performance Portugaise
(organisation Diagonale). Usine Pali-Kao
Art dans la rue. Festival de la Performance
de Champy (Diagonale)
Galerie Espaço Lusitano. Porto. Festival de
Performances
Festival de la Performance de Nice
Alternativa 2. Almada
IADE. Lisboa. Elisabete Mileu.
- 1983 Cinquième Symposium de la Performance,
Lyon
Alternativa 3. Almada. Portugal
- 1984 Art is Action. Kassel. Allemagne
La Performance Portugaise. Centre Georges
Pompidou
Festival International de la Performance de
Rennes
Festival International de la Performance de
St-Quentin en Yvelines

Le Festival de la Performance Portugaise au
Centre Georges Pompidou, intégré dans «Culture
et Révolution», Quinzaine de la Culture Portugai-
se, a été possible grâce au concours de :

- Ministère de la Culture du Portugal
- Office Commercial du Portugal
- Secrétariat d'Etat à l'Emigration (Portugal)
- Compagnie d'Assurances Império
- Services Culturels de la Ville de Paris
- Diagonale / Espace Critique
- Banque Portugaise de l'Atlantique.

Nous tenons à remercier tout particulièrement
Monsieur Blaise Gauthier, du Centre Georges
Pompidou, pour son accueil, pour sa compréhen-
sion et pour sa générosité, et Monsieur Alain-
Michel Grand, conseiller de Paris, pour le soutien
et l'intérêt qu'il a su accorder à notre initiative.

Photos : Patricia Leroux (2), Gérald Dens (6, 13, 20,
24, 25, 27), Odile Rosey (7, 9, 11, 17, 26), Le Dorlot
(8, 12, 14, 16, 19, 21, 22), S. Reusse (15), A. Barros
(30), S. Raynaud (31).