

Loreto Martínez Troncoso. Vestiges d'un ici

CHUS MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ

Chez ceux qui l'ont expérimenté, l'enthousiasme lié à la création revient toujours, comme un moteur qui anime la pratique d'une passion ou comme un souvenir qui mobilise, du fait qu'on a déjà ressenti cette passion. Il est persistant et rôde tout près, et il nous envahit ou nous fait mal ; encore et toujours, il pénètre comme l'eau dans les fissures, comme de petites infiltrations ou comme un flot qui nous submerge.

Remedios Zafra, *El entusiasmo (L'enthousiasme)*, 2017

Il traverse le corps comme un musée. Il capture la distance et chacune des expériences, des invitations et des présences d'un usage, d'un parcours, d'une existence. Le vestibule, les salles, l'auditorium, le sous-sol, les couloirs, les bureaux, la librairie, la cafétéria, les départements, la sécurité, les fenêtres, les portes, les ateliers, les toilettes, les chaises, les trous, l'administration, les téléphones, les affiches, les publications, les murs, les expositions, les photos, la lumière. La bibliothèque, la terrasse, les armoires. La mémoire, l'habitude, les pas, la voix, le présent, le souvenir, le regard, le ravissement, les visites, la musique et le café. La vie, les relations, le public, la rencontre, les processus, le résultat, la terre, le paysage. Comment peut-on raconter/écrire depuis l'espace du musée ? Et à propos de l'espace du musée ? Tout, dans cette citation, se rassemble dans un corps habité, un corps qui habite, un récit dilaté.

Vestiges d'un ici, vestiges de soi met en mouvement une nouvelle expérience de Loreto Martínez Troncoso dans l'espace muséal. La tentative d'une rencontre et d'un registre cherchant à se situer, à se définir et à communiquer entre eux en partant du lieu et au travers d'une activité a priori déployée, en transit, alimentée et vérifiée en fonction de son affinité par rapport à l'*autre*. Et elle le fait en pensant à un art susceptible de dialoguer avec le bâtiment, de le remettre en question, de le saisir et de le manipuler, de s'adapter ou non à ses œuvres, d'essayer de se camoufler ou de prendre des distances, de s'interroger ou de transformer ; en définitive, un art capable de traduire le lieu, le CGAC lui-même. Dépôt d'expériences, de créations, de critiques aussi, d'anomalies, d'altérations, de soupçons qui transforment le musée comme la métaphore d'un état présent, d'un lieu traversé par le domaine social, en prenant le domaine public et le domaine institutionnel afin de les situer à un niveau intime, affectif et critique, conjugué par une série d'actions qui,

loin d'analyser les valeurs phénoménologiques de l'espace, s'adaptent à la définition fournie par Martí Peran quant à la notion d'espace : « de toutes les façons, il n'y a de place aujourd'hui que pour un espace performatif, constitué par les manières de faire et d'occuper cet espace, soit avec obéissance, soit au travers d'une imagination indisciplinée. C'est ainsi que

1

Martí Peran développe cette idée dans l'article « Ejercicio de ocupación espacial para tratar de decir rápido que el espacio se construye despacio » (Exercice d'occupation spatiale pour essayer de dire vite que l'espace se construit lentement), disponible en ligne : <<https://www.martiperan.net/print.php?id=21>>. [Dernière consultation: 13/12/2018].

2

Judith Butler, *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, Routledge, Londres et New York, 1997.

3

Différents projets de Loreto Martínez Troncoso : *Opereta A~Mar*, bourses de création à l'étranger de Gas Natural Fenosa (région de Trafaria, Côte de Caparica, Portugal, juillet-décembre 2014) ; intervention au cours de la conférence de presse de l'exposition *O medio é o museo* (Le Support, c'est le musée) au MARCO de Vigo; intervention sonore diffusée par les haut-parleurs de la mairie de Buitrago (Madrid, 2018) ; *Entre(hu)ecos* (Entre les creux / entre les échos) au festival Escenas do Cambio (Scènes de changement) (Gaiás - Cité de la culture de Galice, Saint-Jacques de Compostelle, 31 janvier - 15 février 2017).

l'espace est une pratique »¹. Les profils de cette pratique se trouvent marqués dans l'exposition par la série d'œuvres qui l'articulent et qui agissent comme une sorte d'interrupteur connectant et activant d'autres œuvres différentes, d'autres niveaux d'expériences et de possibles dynamiques de faire et d'habiter. Une démarche qui décompose l'espace en plusieurs possibilités de représentation, et élargit cette dimension espace-temps qui était déjà essentielle dans ses premières œuvres : monologues, enquêtes ou conférences, représentées ici par [*sin voz*] ([Sans voix], 2011), *Parlez-moi d'amour* (2013) ou la réactivation de *Battement* (2015-), une action qui, tel un prélude à l'exposition, recherche l'essence de l'exécution de la *performance*. Judith Butler a souligné que le personnage performatif d'une action linguistique – ou d'une action quelconque –, ne peut se déterminer qu'à partir de la rénovation constante de l'exécution de cette action². Cette idée de la nécessité d'être à nouveau, et d'être *là*, de convoquer le présent à partir d'un autre lieu, débouche sur le protocole de *Battement*, mis à disposition de quiconque désirant l'activer à nouveau et reprendre cette parole que l'artiste, un jour, avait décidé de reporter à plus tard. L'action est à chaque fois accompagnée d'un registre écrit, d'une explication de

l'événement par quelqu'un du public, l'incorporation de ce nouveau discours objectif et critique constituant un point essentiel. Le développement de toutes ces œuvres comporte de manière implicite l'option de la dilatation, d'une durée et d'une caducité qui viennent s'y ajouter, et même d'une extension physique qui traverse d'autres œuvres, depuis la région de Trafaria au Portugal jusqu'à l'intimité du petit espace intérieur correspondant à une conférence de presse ; depuis le soupir murmuré dans une rue jusqu'au cri collectif et déchirant d'un groupe de femmes dans l'église de San Domingos de Bonaval, en laissant des points de suspension et des vides, afin que le public puisse les compléter³. Une idée de flux, de vocation migratoire, décisive dans le développement du travail de Loreto en tant qu'artiste, puisque qu'elle ébauche sa dépendance par rapport au territoire étranger, culturel et géopolitique, à travers la nécessité de se situer comme une étrangère en tout lieu – d'abord en France, puis ensuite au Portugal – ; « l'étranger te permet d'être toi-même, en faisant de toi un étranger », écrit Edmond Jabès.

Vestiges d'un ici, vestixios de si présente un lieu où se succèdent de nouvelles choses, tandis que d'autres ont lieu à nouveau. On perçoit un

recommencement, le fait d'expérimenter à nouveau les premières fois, avec l'enthousiasme et l'audace de créer, de construire et de penser en termes de possibilité, avec la conscience d'ajouter à l'espace du musée des territoires personnels, différents et utiles. Concevoir, à partir de ces nouveaux vides, une sorte de cartographie de l'exil, des territoires, ouverts et indisciplinés, qui facilitent et fournissent la liberté de créer, depuis et face auxquels s'exprimer et rendre publique une voix, des voix, un ressenti. Être à un autre endroit, de l'autre côté, même en tant qu'invitée, habitante ou locataire, comme quelqu'un de passage. Se présenter, se glisser dans l'architecture – physique ou psychologique – et l'habiter, pour ensuite se taire et continuer le chemin, puis se retirer. De cette manière, les œuvres de l'exposition apparaissent comme des sauf-conduits ou des ponts vers des expériences vécues dans d'autres espaces et à d'autres moments, vers des tactiques antérieures et des mouvements/déplacements qui évoquent un travail primitif ou attendant d'être activé, comme aux aguets, et qui augmentent et se grandissent au cours de la réflexion de ces processus.

Loreto Martínez Troncoso écoute l'architecture. Elle s'oriente à travers ses espaces visibles et invisibles et elle essaye d'observer ses marges, ses recoins, ses fissures et ses brèches, au travers desquels respire le poumon de la dissidence. Elle fouille dans ce qui a été enseveli, d'une manière intimement connectée au projet qu'elle réalisa six ans avant à la Ferme du Buisson, *Ent(r)e*⁴. Dans ce projet, comme dans celui du CGAC, elle explore ce qui ne peut pas être exactement signalé, ces choses qui, tout comme la nuit, sont difficiles à définir et à expliquer ; il s'agit, comme affirme l'auteur, « de décrire l'espace avec ses « sous-sols », ses « sous-peintures », et ses « entre-murs », comme différentes manières de faire chanceler l'enceinte de sécurité de l'espace, en le rendant ainsi exposé, littéralement. (...) C'est au tour du spectateur de s'orienter dans la désorientation et, dans sa « solitude temporelle », de pénétrer dans le murmure, ce bouillonnement lointain que nous examinerons en gros plan et que nous disséquerons tout en parcourant l'espace »⁵. Cette fois-là, l'artiste jouait avec l'ambiguïté idiomatique « de ce qui existe », de *l'être* [ente en espagnol], et ne pouvait s'empêcher de prolonger l'astuce en galicien avec le « mouvement vécu », *l'intre*, à savoir l'instant présent attrapé au vol, locataire de l'éphémère, du jeu et de l'intime. Contrairement à l'intervention à la Ferme du Buisson, l'expérience du CGAC part de l'impossibilité d'intervenir directement sur les murs du musée, et exprime un désaccord face à la décision de ne pas toucher les murs. Ainsi, la visite se transforme en une partition de pulsations s'accumulant au long du parcours, en écoutant et en ressentant les sons et les bruits émis par les installations audiovisuelles, les films, ou même les projecteurs 16 mm ou les pas des visiteurs. La stratégie du montage réside, une fois de plus, dans la clarté d'expression que l'artiste emploie pour signaler, nommer et

4

Exposition *Ent(r)e*, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson (Marne-la-Vallée, 13 octobre 2012 – 13 janvier 2013). Le titre de l'exposition joue avec les mots espagnols entre [entre] et ente [un être, une entité] (NDT).

5

Déclarations de Loreto Martínez Troncoso recueillies par Guillaume Gesvret dans « L'Espace murmure », *Mouvement, magazine culturel interdisciplinaire* [en ligne], 7 janvier 2013, <<http://www.mouvement.net/critiques/critiques/lespace-murmure>>. [Dernière consultation: 29/11/2018].

reformuler les dynamiques internes du dispositif de l'exposition : omettre les cartels, altérer le cours de l'exposition avec des événements, désactiver l'idée d'inauguration et de clôture, de commencement, intrigue et dénouement, avec la mise en place d'un protocole de désactivation et de disparition des œuvres rendu effectif au fur et à mesure de la durée de l'exposition. Des manœuvres qui mettent en évidence un travail a priori peu aisé à mettre en place dans une institution ; un travail qui devient gênant et dissonant, qui provoque bien sûr des frictions avec le contexte artistique, qui active d'autres méthodes de communication et de recherche, et qui transforme les hiérarchies et les rôles entre artistes, commissaires, auteurs, œuvres, spectateurs, etc.

De ce statut déstabilisateur, l'artiste met relief la complexité de la relation entre les orientations ou attitudes *performatives* et le musée, et amorce une pratique (spatiale) manipulatoire à partir de l'omission de sa position d'auteur/interprète, qui renvoie au public une interrogation concernant l'interprétation du système de l'exposition, des limites de la création, et de la condition des créatrices. Une formulation qui part du sens collectif, du travail en commun, et qui met en relation les parties impliquées dans l'exposition, rendues visibles par l'attente face à ce que fait l'*autre*. Du début à la fin, le déploiement du projet met en lumière un parcours d'apprentissage et de dialogue, de négociations et de changements, fidèle à l'idée d'exposition collective. Les lieux ont changé, les espaces sont devenus des scènes perméables entre l'œuvre et le résultat, faisant de la rencontre, à chaque fois, un pacte entre les différents temps, entre les histoires, et aussi entre les langages. C'est ainsi que les œuvres de Loreto bousculent les installations *Light Crane* (Grue lumière) et *Blue Crane* (Grue bleue), conçues *ex profeso* par Elena Narbutaitė, pour l'exposition. Deux points de lumière différents, à mi-chemin entre entités organiques et dispositifs mécaniques, qui procurent un abri sous les lampes d'origine de Siza, comme des invitées, vivant dans l'interstice du regard, sentant leur présence silencieuse, leur respiration rythmée par les différentes températures et tonalités, en plus de la circulation des lieux de passage comme le couloir ou les escaliers. Cette œuvre vient étoffer un discours décrivant des lieux imposés par l'idée de prescription, de réduction à un battement, à un sentiment, avant de disparaître pour être sauvés par la mémoire. Il s'agit d'une œuvre charnière, d'une interférence émotionnelle qui transforme la perception du lieu, avant de continuer vers de nouveaux plans de réalité, comme le sous-sol, cet *être obscur*, lié à l'irrationalité des profondeurs, défini par Gaston Bachelard comme l'espace intermédiaire ou

6
Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

l'espace sous-terrain⁶. L'intention, toujours présente, fait de chaque incorporation un impact, un effleurement ou une altération dans la mémoire du bâtiment. Au long du parcours,

les habitants devront découvrir, écouter, remettre en question ou modifier les discours de chacune des œuvres, en repensant leur temps, presque comme une gamme, une parenthèse poétique, critique et vécue au cours de l'exploration captivante du lieu.

Loreto répartit une série d'instructions qui, loin de l'exclure en tant qu'exécutante, la déplacent vers une disposition spatiale, vers une situation où a lieu un transfert de connaissances et d'expériences, d'attitudes, de façons de faire, de penser et de représenter. Des instructions qui tissent une narration ouverte à de multiples canaux de communication, similaires à ceux qu'elle avait utilisés dans des projets antérieurs sous forme d'opérette, de fêtes, de séances culinaires, de rituels ou de messe. L'opéra *Euphoria* (2019) composé avec Ramón Souto et qui sera représenté à la moitié de l'exposition, fait appel à un collage de stimulations, imprévisible et incontrôlable quant à sa transformation spatiale et sa durée. Il agit comme un lien renvoyant à d'autres expériences reliées à la mémoire du bâtiment, comme l'opéra *Ablauf* (Décharge), de Magnus Lindberg, interprété dans le propre centre, ainsi que l'action *Entre(hu)ecos* (Entre les creux / entre les échos), réalisée à l'église de San Domingos de Bonaval⁷, mais aussi reliées aux présences, aux matériaux et aux objets des réserves du musée qui, comme le fait remarquer Sybille Omlin, peuvent posséder une vie propre au-delà de l'actuation, et demeurer ensuite dans les salles de l'exposition comme des vestiges de ce moment⁸. Des matériaux qui se heurtent au souvenir, font appel à la mémoire individuelle et collective, suppriment l'énergie atemporelle issue de la connexion des expériences et des objets, qui continuent à vibrer dans les espaces et transforment les lieux du CGAC en caisse de résonance, où tout reprend vie. L'œuvre explore le caractère volumétrique du son, sa conception corporelle, et mesure l'espace avec l'anatomie: écouter, caresser et crier les murs, le sol et les autres corps. Des êtres fragmentés, coupés en morceaux, absorbés, incorporés, qui suppriment par les orifices d'une cérémonie d'improvisation orchestrée, composée de cris, d'explosions, d'exhalaisons, de murmures, de soupirs et de percussions, entre autres gestes qui, invisibles et précis, perforent l'espace.

L'artiste applique à partir de/dans l'espace un récit dont la référence inéluctable est proche de l'essai *La Poétique de l'espace*, de Gaston Bachelard ; tentative efficace visant à légitimer la possibilité de s'installer dans la fiction et de l'habiter, en se prononçant dans ou à partir d'un *entre*, idée flottante qui lui permet de rêver à travers la réalité et la fiction, dans la passivité et l'action, au milieu du vide et de ce qui peut être, entre l'alternatif et l'institutionnel, avec la certitude de l'opportunité, d'un tout encore à créer, à configurer ou à reconstruire. Le lexique de toutes les pièces est commun ; toutes proposent une perception de la réalité, une chorégraphie de gestes et de fictions développées au travers de l'écriture, à la recherche d'un repos indispensable proposé à la suite de la prise continue de la parole⁹. Une écriture qui augmente l'enchevêtrement

7

Loreto Martínez Troncoso a en mémoire les concerts ayant eu lieu à l'auditorium du CGAC à la fin des années quatre-vingt dix. Au cours de l'un d'entre eux, elle a assisté à l'interprétation de l'opéra *Ablauf*. Elle a elle-même conçu l'œuvre *Entre(hu)ecos* dans l'église de San Domingos de Bonaval, dans le cadre du festival *Escenas do Cambio*, survenu à partir des conversations maintenues au cours de la conceptualisation de l'exposition *Vestigios d'un ici, vestigios de sí*, et dont les répétitions ont eu lieu à l'auditorium du CGAC.

8

Sybille Omlin, « Perform the Space: Performance Art (Re)Conquers the Exhibition Space », *On Curating* [en ligne], numéro 15/12, pp. 3-12, <http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue15.pdf>. [Dernière consultation: 28/11/2018].

9

Jusqu'en 2009, l'artiste réalise une série de *performances* basées sur la prise de parole dirigée directement au public. *Por el momento sin título* [Sans titre, pour l'instant] (Concours Mugatxoan / Arteleku / Serralves, 2006); *Sans titre, pour l'instant* (produit par les Laboratoires d'Aubervilliers, 2006); *...Pero donde está(i) s físicamente?* [Mais où êtes-vous / où es-tu, physiquement ?] (Montehermoso, 2008); *Finalmente, ¿con o sin título?* (Finalement, avec ou sans titre ?) (Mugatxoan09, Teatro de la Laboral, Gijón, 2009).

complexe d'un poème densifiant la réalité, et qui s'alimente des titres des œuvres résonnant dans les salles comme des phrases incomplètes ; des impulsions qui, avec le temps, seront des phrases prononcées de l'autre côté, comme des vestiges d'elles-mêmes : *Éclats* ; *Desde la oscuridad* (Depuis l'obscurité) ; *Parlez-moi d'amour* ; « ... *pasamos la mitad de una vida escalando una escalera y la otra dádonos cuenta de que la hemos apoyado en el muro equivocado* » (« ... Nous passons la moitié de notre vie à gravir une échelle, et l'autre à nous rendre compte que nous l'avons appuyée sur le mauvais mur ») ; *La llamada (contigo y sin ti)* (L'appel [avec et sans toi]...) Le récit ne se referme jamais, et suit les échos des stimulations.

Une rédaction continue qui assume l'urgence de laisser transparaître les processus, de rendre lisible un scénario, une forme de narration cinématographique ou de notation musicale, où les vers ou les notes mettent en contact de possibles interprétations, pour réviser et comprendre en détail les mécanismes et les éclaircissements qui surgissent des compositions, en insistant sur la lecture et la relecture des œuvres, en les ouvrant, à partir de leur remise en question.

Assumer l'erreur, le geste incorrect, répondre à un récit du possible. Le film en 16 mm *Floresta* (Forêt, 2019) présente la tentative, la preuve, l'anomalie initiatique, comme un premier pas dans le processus naturel de la croissance. Dans ce premier film, l'artiste est fermement décidée à dépeindre ce qui suppure derrière les paysages, à nommer, verbaliser et marquer, en évaluant et en effectuant le registre de chaque partie d'un tout, depuis une puissante conscience cinématique du regard, de la mobilité de l'œil, qui encadre et subordonne les images éparpillées depuis le Double Espace jusqu'à la dernière salle en sous-sol. Une chambre plongée dans l'obscurité, un plongeur dans les profondeurs, des mains qui, à tâtons, manipulent le film lui-même, qui dévoilent et révèlent le propre regard. Le registre se trouve alors immédiatement collé à la rétine. Oser faire, aller à tâtons, contrôler les peurs et les excès que comporte la vie elle-même, sur des centaines d'arbres brûlés, exposés sur un écran, vibrant. À ses côtés, des indices de présences. Les espaces laissent des preuves de notre passage.

Le corps, la peau, le regard, la survie elle-même. « ... *pasamos la mitad de una vida escalando una escalera y la otra dádonos cuenta de que la hemos apoyado en el muro equivocado* » (2019) et *Éclats* (2017) agissent à un niveau intime, comme les registres ou les annotations que nous laissons de manière à ce qu'elles ne puissent pas être touchées, mais seulement regardées. Des restes de boue sur des mains, sur des poignets, imposent au regard une certaine distance, et condensent en eux-mêmes une action d'argile et de peinture. Des maillons sculpturaux qui composent une narration traduite, silencieuse quant à son intimité et catégorique quant à la révision de ses signifiants. Dissoudre et dire dans le voir. Localiser l'œil dans la lutte avec l'ombre. Dans

la projection [...] (2019), cette lutte semble devenir tangible ; une langue qui lèche un œil, semblant le laver et le lubrifier avec sa salive, donne des coups sur la paupière, essaye de l'ouvrir et met une image sur cette pénombre expulsée par la parole qu'explique Jean-François Lyotard : « l'objet absolu », la langue, ne parle pas. Ce qui parle est quelque chose qui doit être en dehors de la langue et ne pas cesser de s'y tenir même quand il parle. »¹⁰

Un œil comme un orifice perméable, également liquide dans

10

l'œuvre *Un montón de lágrimas* (Plein de larmes, 2014):

Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 14.

des gouttes d'eau salée distillées, cristallisées, recueillies et

accumulées selon un processus soigné, minutieux. Vestige d'un événement passé, ce qui reste après l'accident, toujours sur le lieu de la dérive, dans la rencontre de ce passage entre le sens public et le sens privé.

Ce qui respire, dans un musée, n'est pas forcément toujours visible, décoratif ou utilitaire, mais se situe aussi à un niveau de réalité qui affecte la mémoire, l'oralité et l'écriture, l'expérience ; c'est pour cette raison que cette, met l'accent à tout moment sur une sensation de non-exposition et effectue une tentative de projet, d'événement ou de circonstance, qui s'écoule et communique, non pas à un niveau muséographique, mais avec une sensation de programme recherchant les irrégularités, les conflits, les anomalies, la critique, afin de transformer l'exposition en un temps altéré, en un discours enthousiaste, à partir de et face au présent, qu'elle provoque de manière intentionnée. Ces nouveaux temps et ces nouveaux registres sont pluriels, à la recherche d'une disparition et d'une réaffirmation (présent, mémoire et identité), et sont les conflits, finalement, d'une visite, d'une vie. Les vestiges d'un ici.