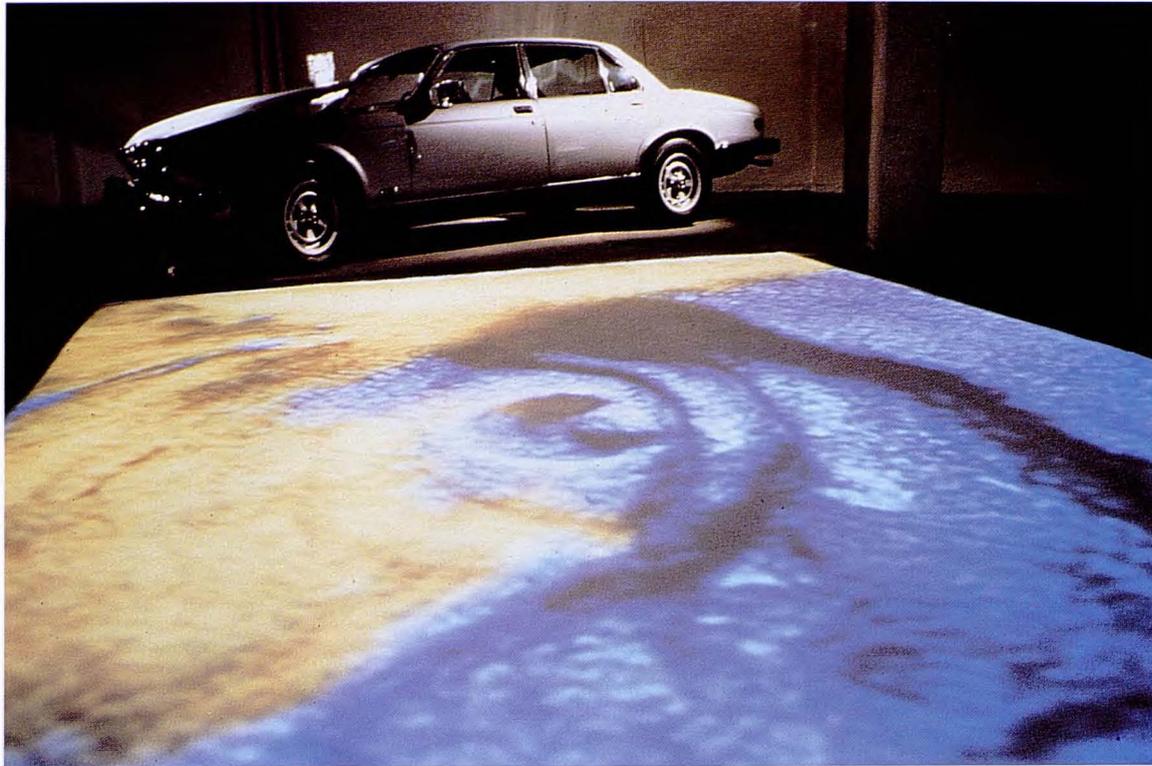


LES DERNIÈRES INSTALLATIONS DE FRANCESC TORRES



CINCUENTA LLUVIAS (CINQUANTE PLUIES), SALLE 1943, 1991

FRANCESC TORRES (BARCELONE, 1948) A PRÉSENTÉ SES DERNIÈRES INSTALLATIONS REGROUPÉES SOUS LE TITRE GÉNÉRIQUE DE *EL CARRO DE FENC* (LA CHARIOT DE FOIN). LES CATALANS ONT AINSI EU L'OCCASION D'ADMIRER L'OEUVRE ENGAGÉE DE CE COMPATRIOTE RÉSIDANT À NEW YORK: TOUTE UNE AVENTURE ESTHÉTIQUE ET VITALE POUR LE SPECTATEUR.



DESTINY, ENTROPY AND JUNK (DESTIN, ENTROPIE ET FERRAILLE), 1990

Après de nombreuses années d'absence, Francesc Torres est revenu exposer dans son pays. Bien que le titre générique de l'exposition qu'il présenta du 17 octobre au 22 décembre 1991 au Centre d'art Santa Mònica de Barcelone fût *El carro de fenc*, celle-ci se composait de deux grandes installations, *—El carro de fenc* et *Amnèsia-Memòria*, et d'une série d'objets et de montages regroupés sous le concept d'*Objectes freds*.

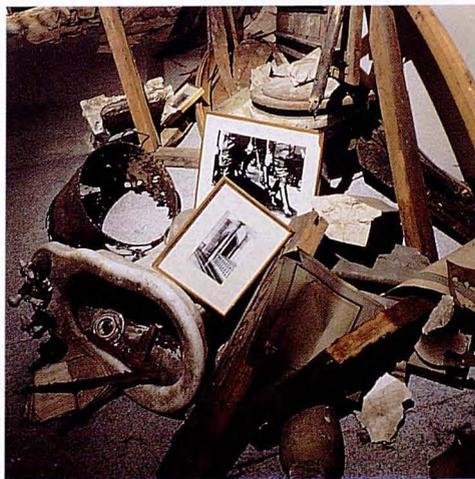
L'installation *El carro de fenc* est une version actualisée du tableau allégorique de Hieronymus Bosch portant le même titre. Le contenu tourne autour de l'avarice et du pouvoir.

La charrette chargée de foin de Bosch s'est transformée en un grand camion autour duquel se développe toute la scène constituant l'installation. Le sol est jonché de nombreuses bicyclettes écrasées et de quelques-uns de ces articles vestimentaires —chaussures, chemises, etc.— que l'on retrouve abandonnés après une catastrophe ou une char-

ge de police ou militaire. Cette charrette moderne est entourée de différents objets et échelles permettant d'y monter; éléments qui servent donc à accéder aux biens terrestres, ce que symbolisait ni plus ni moins autrefois le foin.

Les références historiques englobent des événements allant de ceux de Mai 68 à ceux de Tiannamen 89. L'inversion symétrique apparaissant dans les nombres de ces deux dates pourrait être pour Torres un symbole de ce cycle idéologique et politique s'achevant par une symétrie inversée. En Mai 68, les étudiants révoltés revendiquaient, entre autres choses, le communisme maoïste. En 89, les étudiants de Tiannamen réclamaient exactement l'inverse.

Ce n'est pas en vain qu'une partie de l'installation se compose d'une série de singes assis sur des chaises très hautes —qui tournent sur elles-mêmes à des vitesses différentes— qui lisent (!) un livre rouge dont toutes les pages sont blanches.



CINCUENTA LLUVIAS (CINQUANTE PLUIES), SALLE 1943, 1991



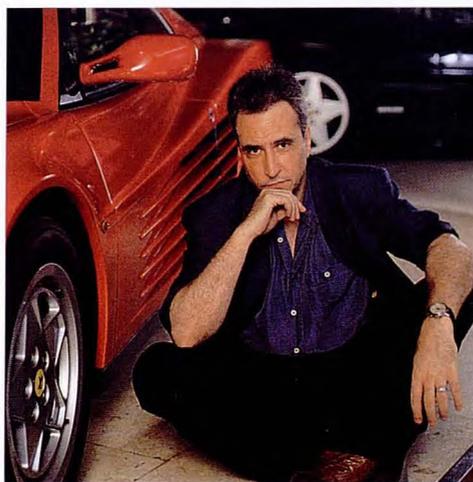
EL CARRO DE FENC (LE CHARIOT DE FOIN), 1991

Amnèsia-Memoria est une installation qui acquiert tout son sens à l'endroit, dans le pays et au moment où elle fut réalisée. D'une certaine façon, c'est une revendication et un hommage aux maquisards catalans, les derniers résistants à la dictature franquiste.

Les visages de treize de ces maquisards sont accrochés au mur –sur des toiles de deux mètres de hauteur–, tandis que sur le sol sont éparpillées les lettres composant le mot "amnèsia". Ces lettres –tridimensionnelles, grandes et lourdes– contrastent avec celles du mot "memòria" projetées directement sur le sol par l'intermédiaire de petits projecteurs, ce qui leur confère une immatérialité et virtualité évidentes.

De février à avril 1991, Torres avait réalisé *50 Il·luvias*, une autre de ces installations d'appropriation historique qui acquièrent toute leur signification à l'endroit et dans le contexte où elles sont réalisées.

Elle fut présentée par le Centre d'art Reina Sofia de Madrid durant l'exposi-



FRANCESC TORRES

tion anthologique de ses œuvres qui portait le titre générique de *La cabeza del Dragón*, précisément le titre de la première installation réalisée au cours des années quatre-vingt.

Cette grande exposition anthologique reproduisit certaines de ses principales installations, telles que *Accident* (1977), *The Head of the Dragon* (1981), *Field of Action* (Camp d'acció) de 1982, ou *Belchite/South Bronx* (1988).

Dans *50 Il·luvias*, Torres utilisait comme thème l'évolution de la société espagnole durant un demi-siècle. L'installation comprenait trois espaces. Dans le premier, qui correspondait à l'année 1943, il recréait l'intérieur de l'ancienne ambassade espagnole à Berlin, bombardée et fermée depuis. Le second, celui de l'année 1973, était consacré à l'attentat contre Carrero Blanco. Une voiture de la même marque –on refusa de lui prêter le véhicule original– occupait l'espace central de la salle au milieu de grandes reproductions de couvertures de journaux publiés durant ces

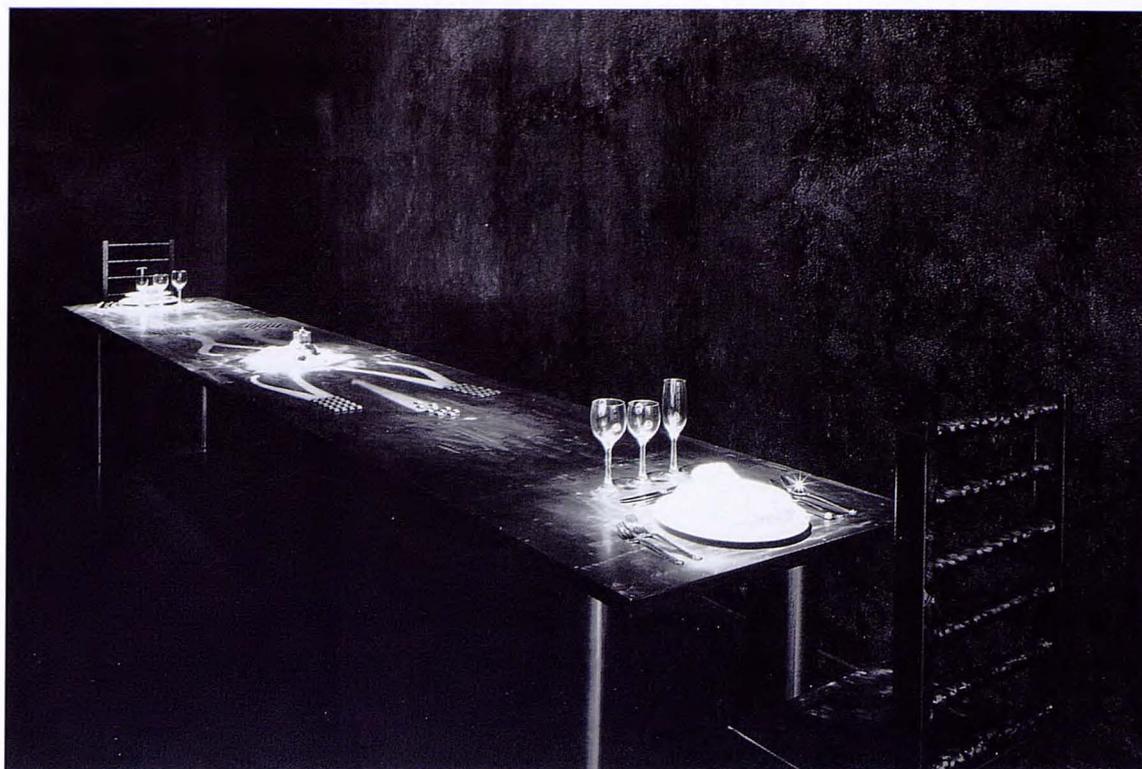


TABLE DE REPAS D'AFFAIRE POUR HÉROS HÉGÉLIENS; TEMPÊTE DE SALLE À MANGER APPLICABLE AUSSI AU FRONT DOMESTIQUE

jours. Finalement, l'espace consacré à l'année 1993, représentait un intérieur qui montrait les objets et les images caractérisant l'Espagne d'aujourd'hui. Ce que l'artiste appelle ironiquement «l'Espagne du *style de El País* et des revues hebdomadaires où tout est présenté avec la même monotonie, depuis Pantoja jusqu'au Conseil des ministres. Cet espace renfermait toutes sortes d'éléments de design, d'images des moyens d'information et de personnages politiques et populaires représentatifs. Du sourire pour la presse de Preysler au regard vigilant d'Alfonso Guerra qui contrôle tout.

Torres est né à Barcelone en 1948. De 1967 à 1969, il travailla à Paris où il aida le sculpteur Piotr Kowalski. En 1972, il partit à Chicago et en 1974 il s'installa à New York, où il vit et travaille actuellement.

Après quelques pas dans le domaine de la sculpture, il se rapprocha, durant le début des années soixante, du mouvement conceptuel catalan et travailla au

sein du *Grup de Treball*. Par la suite, son oeuvre évoluera vers le langage des installations multimédia grâce auxquelles il se fera connaître sur la scène internationale. Ses installations ont fini par être une synthèse des intérêts personnels et des différentes pratiques qui l'ont attiré.

Il est surtout intéressé par les sujets psychologiques liés au comportement et à la conduite de l'homme face aux conditionnements et aux stimulants provenant du contexte social. C'est la raison pour laquelle il a fait de la politique une des composantes essentielles de son art.

Cependant, l'art de Torres possède la vertu de dépasser ce qui pourrait être un reportage de dénonciation, et va au-delà de l'anecdote qui lui sert de point de départ ou de motif de référence. Comme le rappelle Donald Kuspit, "Si son art est plus qu'un simple commentaire social, c'est grâce à sa signification profondément psycho-biologique et psycho-historique".

Son art et ses installations sont aussi une sorte d'approche totémique de la réalité dont parlait déjà Lévi-Strauss. Ainsi, tel qu'il l'explique lui-même, "ce qui au départ est accablant, incontrôlable et menaçant est placé dans un contexte où tout devient contrôlable, et il est supposé que ce contrôle vous aidera à maîtriser le réel". Il n'est donc pas étonnant que ses oeuvres traitent de la violence, de la vitesse, de la guerre ou du pouvoir.

Un grand nombre de ses installations, surtout celles des années quatre-vingt, font référence à un certain déterminisme biologique. Après avoir pris connaissance de l'oeuvre de Paul McLean, Torres assume que la partie la plus ancienne du cerveau humain est identique à celle d'un reptile. Cette partie règle des patrons de comportement tels que ceux de la territorialité, ceux de l'identification des individus les plus faibles ou les plus forts de l'espèce, ou ceux des rituels d'intimidation. Puis, il constate que "tout ceci, que l'on voit constam-



TABLE D'ENTRAÎNEMENT POUR COMMUNISTES RECONVERTIS, 1991

ment dans le comportement politique, est en fait contrôlé par la partie du cerveau la plus atavique”.

The Head of the Dragon (La tête du Dragon), réalisée en 1981 au Whitney Museum Of American Art de New York, était une installation qui mettait en scène ces pensées. L'élément central était un grand bélier du Moyen Âge disposé à renverser tout ce qui s'interposait sur son chemin. Un autre endroit de l'espace était occupé par un boeuf vivant, référence au *R-Complex*, le “complexe-reptile”. L'image vidéo de ce reptile apparaissait sur le moniteur qui était en même temps la tête du bélier.

Dans *Belchite / South Bronx* réalisée par le Fine Arts Center University of Massachusetts en 1988, Torres opposait deux situations apparemment très différentes. D'une part, la destruction d'une ville –Belchite– durant la guerre civile espagnole; de l'autre, la destruction du quartier new yorkais de South Bronx à cause de la voracité spéculative des forces économiques. Les résultats de

l'application de la violence destructive de l'homme devenaient ainsi très semblables.

L'installation reproduisait un grand paysage de maisons détruites. Le spectateur avait la possibilité de se promener entre les ruines et de découvrir peu à peu les relations entre un endroit et l'autre. Le décor, la vidéo, le son, la photographie et les objets quotidiens aidaient à provoquer sensations et similitudes.

Oikonomos, présentée à la Biennale du Whitney Museum de New York en 1989, faisait allusion aux méthodes et aux conséquences de l'application de systèmes économiques violents. L'installation proprement dite consistait en une réplique en bronze de la sculpture de Zeus du Musée archéologique d'Athènes, réplique qui tenait au bout du bras levé une batte de baseball. Du sexe du dieu pendait un moniteur à travers lequel on voyait des images de la frénétique activité boursière de Wall Street. La sculpture dirigeait ses menaces contre

un grand écran de plexiglas situé devant elle. Sur cet écran défilaient des images d'enfants noirs qui nettoyaient les vitres des voitures circulant dans la rue.

En définitive, les installations de Francesc Torres font partie d'une stratégie artistique et politique qui prétend démasquer les divers pouvoirs que provoquent toutes sortes de violences.

L'aventure esthétique de Torres est vitale car l'art comme la politique font partie des grandes préoccupations de sa vie. Une aventure esthétique qui se matérialise dans des installations multimédia aussi percutantes qu'expressives.

Ces installations nous permettent de nous promener physiquement dans l'espace qu'elles occupent, de regarder et toucher les divers éléments les composant et provoquent en nous sensations, pensées et réflexions. C'est la raison pour laquelle elles constituent aussi une aventure esthétique et vitale pour le spectateur. ■