Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo

Juan Vicente Aliaga

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/6312>

DOI : 10.4000/critiquedart.6312

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Juan Vicente Aliaga, « Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo », *Critique d'art* [En ligne],
Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 21 septembre
2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/6312> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.6312>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

EN

Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo

Juan Vicente Aliaga

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduction de Berenice Gustavino

- 1 Le Barcelone des années 1970, et d'une certaine façon l'Espagne en général, qui ont connu les derniers souffles du Franquisme et le timide chemin vers la démocratie parlementaire, ne peuvent être compris sans prendre en considération la figure d'Ocaña. Pendant plusieurs années, surtout dans les cercles homosexuels et trans, Ocaña a été le personnage mis en scène par le réalisateur catalan Ventura Pons dans *Ocaña: retrato intermitente* (1978). Ce souvenir vif dans la mémoire collective des groupuscules qui avaient lutté contre le Franquisme espagnol n'était pas partagé par les milieux de la Gauche orthodoxe (clairement homophobe). Déjà, pendant les années 1970, cette dernière considérait comme irrévérencieuse, indécente et inadéquate la présence d'un individu venant perturber les normes de conduite hétérosexuelles imposées.
- 2 Cette publication récente est amenée à devenir un livre de référence sur José Pérez Ocaña (1947-1983) : peintre, sculpteur, chanteur, comédien et *performer* à plusieurs facettes, qui a parcouru les Ramblas habillé en femme en montrant son cul et son pénis aux passants (comme il est montré dans le film de Pons). Les magazines hétérodoxes et marginaux de l'époque, tout comme la presse grand public, ont rendu compte de cet artiste ayant participé à un ensemble d'activités symbolisant pour certains le désir de changement et la soif de liberté dans un pays ravagé par quarante ans de nationalisme et de catholicisme.
- 3 Pedro G. Romero, qui a porté le projet du livre, analyse dans « Ocaña : el ángel de la histeria » (pp. 14-69) les origines andalouses de l'artiste, né à Cantillana, un village sévillan organisé dans le respect d'une curieuse organisation sociale matrilineaire,

dévote et adepte de deux vierges. Ocaña y a suivi l'apprentissage de sa singularité. Une fois arrivé à Barcelone, l'artiste expose en 1980 des éléments composés de matériaux pauvres faisant allusion aux rituels de la Vierge de l'Assomption. L'utilisation qu'il a fait de l'imagerie chrétienne baroque (irrévérente aux yeux de certains) a favorisé l'indifférence pour son travail des courants conceptuels dont le noyau est représenté le Grup de Treball (Antoni Muntadas, Francesc Abad, Jordi Benito...). Ces derniers revendiquent une fonction sociale de l'art et aspirent à trouver dans les milieux parisien et new-yorkais une pleine modernité et la légitimation de leurs propositions, à l'opposé de l'image *kitsch*, religieuse, passéiste et populaire incarnée par Ocaña.

- 4 P.G. Romero met en parallèle Ocaña, Antoni Miralda et Carlos Pazos, deux autres artistes reconnus de l'avant-garde barcelonaise. Pour autant, cette reconnaissance était escamotée concernant Ocaña qui officiait dans des registres difficilement classables (le *cante*, les actions, les cabarets, les milieux libertaires, la peinture religieuse aux références sexuelles...).
- 5 Parmi les cinq textes que recueille l'ouvrage, se détache la brillante dissection signée par Beatriz Preciado, intitulée « La Ocaña que merecemos. Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas » (pp. 72-169). Elle y étudie le sens des termes *camp*, *cursi*, *queer* et leur application, pertinente ou non, aux expériences d'Ocaña qu'elle ne mythifie pas. En outre, elle approfondit les contradictions des groupes homosexuels assimilationnistes cherchant à se normaliser pendant la loi, implantée par le dictateur en 1970, en Espagne sur la Dangerosité et la Réhabilitation Sociale. Cette loi en vigueur rendait coupable de crime avec peines d'emprisonnement tous ceux qui s'adonnaient à des « actes homosexuels ». Les actions qu'Ocaña faisaient dans la rue ne renonçaient ni la parodie des mœurs ni au scandale. L'histoire de l'art espagnole les a ignorées. Cet ouvrage met enfin en évidence cette omission pleine de préjugés.