

Inter
Art actuel



Nuits d'insomnie à Helsinki Ou comment j'ai découvert que l'écart de température n'affecte pas le rendement du cerveau

Pilar Villela

Numéro 82, été–automne 2002

Dossier Mexico

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46013ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Villela, P. (2002). Nuits d'insomnie à Helsinki : ou comment j'ai découvert que l'écart de température n'affecte pas le rendement du cerveau. *Inter*, (82), 20–23.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Nuits d'insomnie à Helsinki

ou comment j'ai découvert que l'écart de température n'affecte pas le rendement du cerveau

Pilar VILLELA

C'est à une thèse d'architecture que je dois la surprenante idée de la ville de Mexico en tant que labyrinthe infini. Il est facile d'imaginer un habitant qui ne quitterait jamais ses limites et qui, malgré ceci, jamais ne la parcourra entièrement. Il est facile également de penser le monde au complet en ces termes : connectés par les voies aériennes et les aéroports andins presque tous identiques, nous pourrions nous croire transportés dans différents paysages urbains où se déroulent nos vies sans pour autant y trouver un centre ou une résolution. Tenter d'écrire ce texte, à propos de l'art au début du XXI^e siècle dans la ville de Mexico, me confronte à un autre de ces labyrinthes instables. L'impossibilité de distinguer un seul sens, ou plutôt, l'hypocrisie et la mauvaise foi de ceux qui prétendent le faire, m'amènent cependant à vous soumettre une série de problèmes que je considère intéressants et à parler d'un ensemble d'artistes qui n'ont rien en commun, si ce n'est peut-être leur excentricité.

De centres et d'excentricités

Pendant la décennie des années quatre-vingt-dix, l'art mexicain traverse une période d'intense transformation caractérisée, d'une part, par l'institutionnalisation définitive de nouvelles formes que je nommerai « innommables » (ou alternatives, ou « non objectales »...) et, d'autre part, par une nouvelle relation de pouvoir entre la production nationale et l'État.

Ces changements ne sont pas seulement le résultat du hasard, ils sont profondément liés à une série d'événements sociaux, politiques et économiques. Les deux axes qui, selon moi, représentent le mieux ces changements sont l'entrée du Mexique dans l'économie de marché libre et le début du processus qui mènera à la défaite du PRI (parti politique qui réussit à demeurer au pouvoir plus de soixante-dix années consécutives).

Depuis la fin des années quatre-vingt, une nouvelle génération d'artistes avait commencé à s'intéresser aux médiums comme la performance et l'installation en réalisant leurs activités dans divers espaces indépendants, et, au début de l'année 2000, la situation avait tellement changé que les peintres, indignés, prétendaient que ces mêmes artistes les avaient complètement déplacés, s'appropriant les espaces institutionnels.

Certes, il y eut au Mexique, surtout dans les années soixante-dix, des œuvres du même genre ; mais cette nouvelle génération le devait plus aux revues d'art international, récemment disponibles à la suite de l'ouverture plus ou moins récente du milieu de l'art, qu'à leurs expérimentations antérieures.

Sans toutefois trop approfondir, je pourrais affirmer que la réussite de ces artistes des années quatre-vingt-dix fût consolidée par leur capacité d'assimiler la nouvelle conjoncture dans laquelle se trouvaient le monde et leur pays. Les raisons pour lesquelles un monde globalisant préfère l'art « non objectal » ne sont pas difficiles à déduire. Devant la prise de contrôle à l'échelle globale par les capitaux spéculatifs, s'érige tout naturellement un art qui se mesure selon les mêmes principes. Dans le cas du Mexique, ces artistes ont d'abord refusé de prendre part aux rituels bureaucratique et hiérarchique de la consécration par les musées et ont opté pour la prise de pouvoir par le biais d'une stratégie de visibilité à l'intérieur comme à l'extérieur du pays.

Autrement dit, ils avaient compris à temps que ce n'était pas une bonne idée d'attendre le jour où, âgés de cinquante ans au moins, ils seraient accueillis au sein du Palacio de Bellas Artes — musée que le régime antérieur avait désigné comme lieu par excellence de consécration de l'art. Cela leur aurait donné enfin droit à la publication d'un catalogue sur leur travail, leurs œuvres voyageant, peut-être, à l'étranger. Ces jeunes « entrepreneurs » prirent plutôt les choses en mains en créant leur propre système (leurs publications, leurs propres espaces et, surtout, leurs propres réseaux de contacts à l'étranger). Ils avaient compris que dans ce nouvel ordre mondial — comme c'est le cas dans la bourse des valeurs — la valeur intrinsèque des objets importait peu et que l'essentiel était le degré de visibilité dans un système de mise en valeur (information versus production).

Il est important de signaler que cette situation coïncida également avec l'apogée des discours sur les « pluri, trans, multi, méga, et infraculturalisme » qui allaient main dans la main avec la globalisation. Cette conjoncture, qui généra une obsession marquée pour la représentativité des échanges culturels avec les grandes expositions internationales (les biennales et leur prolifération en sont un excellent exemple, de même que les « musées-franchises », tel le célèbre cas du Guggenheim de Bilbao), ouvrit également le chemin à ces transformations.

Il me paraît important, ici, de faire une série de commentaires quant à cette situation. Le panorama mondial postérieur au 11 septembre semble avoir mis entre parenthèses la majorité des prémisses optimistes de ceux qui croyaient en un nouveau et heureux ordre mondial. Au contraire, les sombres augures de ceux qui, il y a à peine six ou huit ans, auraient été taxés de paranoïaques semblent maintenant en train de se réaliser complètement. Je ne sais si l'art dépend ou non des conditions économiques et sociales de la société qui le

produit ; ce que je peux affirmer sans hésiter, c'est que les institutions qui l'encadrent fonctionnent ainsi. Évidemment, si l'on est prêt à admettre que l'Art (oui, avec une majuscule) n'est qu'une construction institutionnalisée (historique, médiatisée, etc.), cette dépendance est absolue.

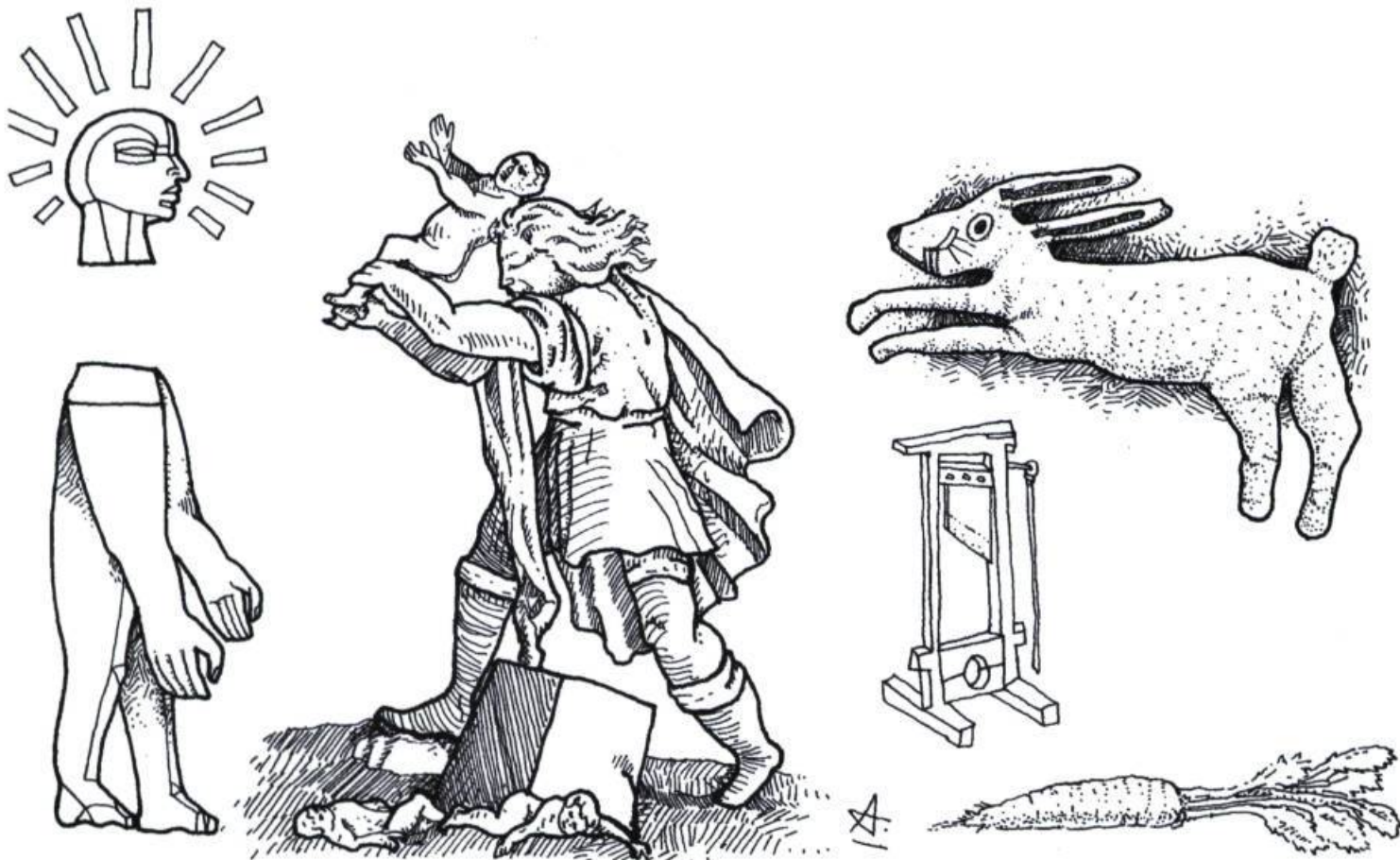
Dans le cas particulier du Mexique, cet ensemble de conjonctures se prête à une série de lectures très intéressantes. En premier lieu, j'aimerais apporter quelques commentaires sur la question déjà mentionnée du multiculturalisme. Il paraîtrait que, en ce moment, le thème est plus contraignant que jamais (dans ce monde globalisé où nous vivons, comment allons-nous nous entendre pour vivre en paix ? Quels effets va avoir l'exploitation sauvage, telle qu'elle s'exerce dans les pays pauvres, sur la majorité de la population des pays qui ne le sont pas ?) et le monde de l'art s'éloigne de lui, satisfait déjà de tant de folklorisme. Pour parler de ceci, je citerai un exemple. Aux alentours de 1999, lors d'une table ronde sur le tant rabâché thème de la relation entre l'art et la vie, il y avait une discussion au sujet de la différence entre un artiste et un professionnel de l'art. Un Européen, qui était présent, protesta vivement disant que nous n'avions pas à discuter de cela mais de la relation entre le centre et la périphérie. Ce que cet honnête homme n'a pas compris est que, précisément, l'unique opportunité que nous ayons de cesser d'être périphériques est de discuter de ce qui, à nos yeux, nous paraît important et vital en ce moment.

Ceci est peut-être également le problème des expositions multiculturelles ou *multiculturalisantes* qui, en plaçant ce pluralisme ou la relation entre l'Occident et les cultures exotiques au centre de leur discours, transforment toute réflexion possible en ornement, en particularité géographique ou, pis encore, en particularité ethnique — avec toutes les connotations racistes que ce terme comporte — intelligible seulement pour les natifs qui la produisent.

Beaucoup de Mexicains détestent Frida et ne mangent pas de piments forts.

J'espère, cher lecteur, que tu me pardonneras si j'adopte un style anecdotique. Cela provient du fait que j'écris ce texte depuis Helsinki et que, en ce moment, cette réflexion sur la différence me touche de près. Je la partage avec vous puisque cela fait surgir un nouvel exemple à mon esprit. Étant donné les conditions dans lesquelles nous, artistes, travaillons au Mexique, on peut dire que les gens d'ici (Helsinki) habitent un paradis terrestre (exception faite de l'hiver, bien entendu). À part cela, le gouvernement fournit à ces créateurs une série de privilèges auxquels les artistes mexicains n'oseraient même pas rêver. Toutefois, et à ma grande surprise, j'ai rarement vu plus de dix personnes assister à un vernissage et, dans une enquête récente portant sur les métiers les plus appréciés, celui de l'artiste est le moins valorisé. En d'autres mots, les participants s'accordent à dire qu'il vaut mieux être n'importe quoi d'autre qu'un artiste. Et, à ma grande surprise également, ceci ne semble pas les inquiéter : les institutions sont solides et fonctionnent sans grands bouleversements. Les grandes questions comme « Qu'est-ce que l'art ? » ou « Pour qui le faisons-nous ? » n'ont pas beaucoup de sens lorsqu'il y a une institution qui se charge d'annuler ces questions. S'il est vrai que les Mexicains ont beaucoup à apprendre des organisations finlandaises, l'inverse pourrait survenir lors d'un voyage de retour.

Comme tout bon pays du tiers-monde, nous avons plusieurs situations à résoudre. La première, peut-être, est liée aux déclarations faites récemment par le président américain Bush, lors du Sommet de Monterrey. En résumé, elles se résument à ceci : « Celui qui voudra de l'argent doit obéir ». Il s'agit à peine d'une nouveauté, et je crois qu'il y a longtemps qu'on ne l'a formulé avec autant de clarté. Dans le cas de l'art, ceci se manifeste à travers les discours et quelque chose qui,



malgré le fait qu'il ait été l'objet d'injures dans la critique au cours des trente dernières années, est toujours là : le style. Celui qui voudra aller aux biennales doit obéir. Nonobstant cela, et c'est l'une des choses que je trouve fascinantes à propos d'Helsinki, pays développé mais sans doute périphérique, lorsque l'on sort du réseau des revues internationales, on doit se rendre à l'évidence que, même s'il le veut, il ne peut pas obéir.

L'alternative qui s'énonce est difficile car, en dehors de certains canaux institutionnels (très centralisés et par le fait même visibles), le travail se perd et se dilue dans les labyrinthes infinis de l'information, de ces villes amorphes et interminables. Néanmoins, je crois que la solution réside dans les formes que certains travaux manifestent (parfois malgré eux) : être désobéissants.

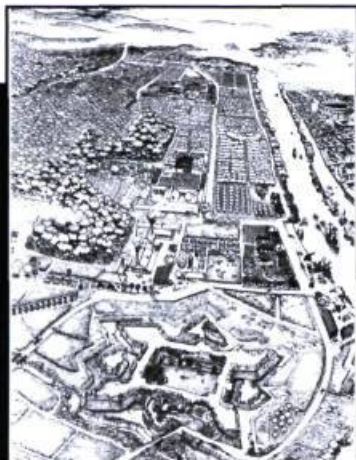
Ceux qui le sont et ceux qui font semblant

Premièrement je ferai référence à la désobéissance inconsciente, qui est celle (du moins dans le cas du Mexique) ayant capté le plus d'attention au plan international et qui est intéressante, disons-le ainsi, par défaut. C'est ce qui arrive lorsque, se conformant au style ou au discours en vogue, l'artiste, le commissaire ou le critique d'art qui y participe répète les formules qu'il n'arrive pas à comprendre et produit des œuvres qui, à la lumière d'un examen minutieux, se révèlent être des antidotes au régime dont il se réclame. Voyons quelques exemples, hypothétiques : les agrandissements de photographies informelles d'amis, les objets trouvés dans la rue ou les détails domestiques qui ont proliféré dans le monde de l'art de la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix et qui prétendaient, humblement, être les échantillons d'une beauté dans les détails dérisoirement insignifiants de la vie quotidienne. Ce type d'œuvre, au lieu de retourner à l'art démocratique, octroie un pouvoir quasi absolu à l'artiste, ce pouvoir du génie créateur qui a été tant critiqué depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Si ceci n'est pas ainsi, pourquoi ne pouvons-nous voir les photos que font nos tantes dans les pages de la revue *Art Forum* ?

Un autre bel exemple est celui de l'artiste « sauveur » de l'enfant pauvre ou de l'indigène affamé, qui acquiert sa notoriété en « donnant la parole à l'autre » (ou un morceau de nourriture exotique au commissaire — ce qui est la même chose, mais à l'envers) s'évitant ainsi l'ennui de dire quelque chose.

L'autre cas, celui de l'artiste qui désobéit avec un certain degré de conscience de ce qu'il fait, ou tout simplement parce qu'il n'en a pas envie, me servira pour parler de certains artistes mexicains, ou qui habitent au Mexique et qui, à mon avis, réussissent à donner une bonne tournure à cet imbroglio. Je crois qu'il est important de préciser que le choix des artistes est plus attribuable à une série de rencontres plus ou moins fortuites dans le labyrinthe qu'à une analyse détaillée du panorama de l'art contemporain au Mexique. Pour cette raison, j'inclus dans ces exemples des artistes d'origines et d'âges différents, ainsi que des personnalités de l'art amplement reconnues au plan international, à côté d'autres qui ne jouissent pas de la même reconnaissance ou qui ne sont peut-être même pas des artistes.

On peut opposer, par exemple, les photos pleines de sensibilité du moment quotidien à la vidéo rusée et de mauvaise facture *Anónimo Veneciano* (*Vénitien anonyme*) — j'espère que l'ironie suggérée par le titre est suffisamment évidente pour traverser les barrières culturelles qui nous séparent — dans lequel les trois jeunes membres du Comité Honorable de Reivindicación Humana passent de joyeux moments dans un parc populaire de la ville de Mexico, occupés à l'innocente



Au milieu du XIX^e siècle, San Rafael devient une capitale du district appartenant à la République d'Amérique centrale. La guerre d'indépendance par les colons pour se libérer des Espagnols entraîne une dévastation, une destruction d'habitations et de plantations.

CRISES ET RECONQUÊTE (MILIEU DU XIX^e SIÈCLE)

besogne de jouer avec des bulles de savon. Ou encore, un exemple sans doute plus illustre pour parler du deuxième cas — qui est celui de l'artiste « sauveur » de l'enfant pauvre — qui trouve sa contrepartie plus polémique dans l'œuvre de Santiago SIERRA, lequel adopte essentiellement la même stratégie, sans pour autant se baigner dans une aura de pureté. Cet artiste qui, avec sa série *Personas renumeradas* dans laquelle — pour résumer — il paie de pauvres gens pour les humilier, ne prétend pas dénoncer, selon moi, l'exploitation de la main-d'œuvre dans le système capitaliste en général, mais plutôt le faire dans le cadre même du monde de l'art pour que ce système particulier tombe dans une série de pièges et d'évaluations de sa douteuse probité morale.

J'ajoute d'autres exemples, plus excentriques ceux-là, que le lecteur intéressé pourra approfondir et qui, à mon avis, proposent des stratégies qui vont bien au-delà d'une esthétique lourdement teintée de couleurs locales (ou transnationales). Je pense par exemple à cette performance de Ulises MORA, dans laquelle il fit irruption au beau milieu d'une foule gigantesque massée devant un écran géant où était transmise une partie de soccer entre le Mexique et la Hollande. L'artiste, impétueux, courait vers le centre de la multitude vêtu aux couleurs de la Hollande avec, dans sa main, un drapeau arborant l'inscription suivante en français : « L'art est devenu une provocation inutile ». L'action se termina lorsque la police montée intervint pour éviter que l'on ne lynche le provocateur inutile. Je pense aussi aux modestes mais constantes pièces que Victor SULSER réalise depuis plus d'un an. Celui-ci se présente à toutes les conférences et à tous les vernissages accompagné d'un lièvre en chiffon qu'il a fabriqué et avec une liasse de photocopies où le lièvre est dessiné (mort, faux, mis en abîme, etc.). L'allusion à l'œuvre de Joseph BEUYS est ironique, car cette fois c'est nous qui avons droit aux leçons d'art.

Encore quelques exemples : les labyrinthiques pièces de José Miguel GONZÁLEZ CASANOVA, dans lesquelles l'artiste applique une enquête élaborée par un psychologue pour dévoiler les désirs les plus profonds des gens et, par la suite, les catalogue, nous offrant alors des « cartes-portraits » de l'imaginaire d'une société donnée. Mentionnons également le persistant labeur de commissariat, de critique, d'artisanat et de diffusion *low-tech* du groupe Pinto Mi Raya qui, depuis des années, insistent sur le fait que son travail est de nature conceptuelle. Ou encore la pièce du collectif Azomex qui, récemment, a organisé le concours de peinture *Zoofilia : Mito o Realidad*. À la surprise même du groupe, une grande quantité de peintres s'y est inscrite et, surprise, s'est présentée à la remise de prix où elle a été reçue par le président de l'événement déguisé en grand oiseau jaune (en l'occurrence il s'agissait de Big Bird, un des personnages principaux de *Sesame Streets*). Ajoutons à cela les actions de Luis

OROZCO qui, sur une place publique, offrait à de jeunes filles qui passaient de lire leurs cartes, lisant en échange celles que lui avaient envoyées ses amis au cours des dernières années. Passée la surprise, celles-ci se sont prêtées au jeu avec une franche complicité dans cet échange de « mon futur pour ton passé ». Je poursuis mon énumération avec Mariana CASTILLO et Erick BELTRÁN qui, en travaillant ensemble ou séparément, ont exploré les particularités spécifiques aux différents processus d'impression, artisanal ou industriel. Finalement, je termine ce bref panorama en me référant au travail du très jeune Erick HERNÁNDEZ qui, lors d'un grand concert, distribua de petites circulaires comprenant, au recto, les noms des groupes qui devaient se produire et ceux qui n'y participeraient pas. Au verso, on pouvait lire la phrase suivante : « Tal vez alguien quiere hacerte creer algo ². »

Comme je l'ai mentionné plus haut, certains artistes sont déjà des professionnels de l'art qui jouissent d'une plus ou moins grande représentativité au sein des institutions artistiques ; il m'est paru inévitable de les mélanger et de passer outre à ces hiérarchies. En fin de compte, je suis une femme latine, et ne nous qualifie-t-on pas de romantiques ?... Penser les enfermer et les réduire à des schémas préétablis procède d'une ingénuité étonnante. La fonction des institutions, bureaucratiques et étatiques ou corporatives et omniprésentes, est précisément d'opérer cette stabilisation. Pour ma part, je crois qu'on peut s'accorder le luxe d'ignorer les chemins qu'on a voulu tracer pour nous. Et qui sait, nous pourrions même, au hasard de nos flâneries, trouver une fontaine ou un banc où l'on pourra s'arrêter un peu.

Des rébellions de la part des Amérindiens s'ensuivent. Des couvents sont brûlés. Les Britanniques et les Américains, tous hommes d'affaires, entreprennent la gestion des plantations.

