

Resistencias

Natasha Hébert

Number 54, Winter 2000–2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9486ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hébert, N. (2000). *Resistencias*. *Espace Sculpture*, (54), 37–40.

Resistencias

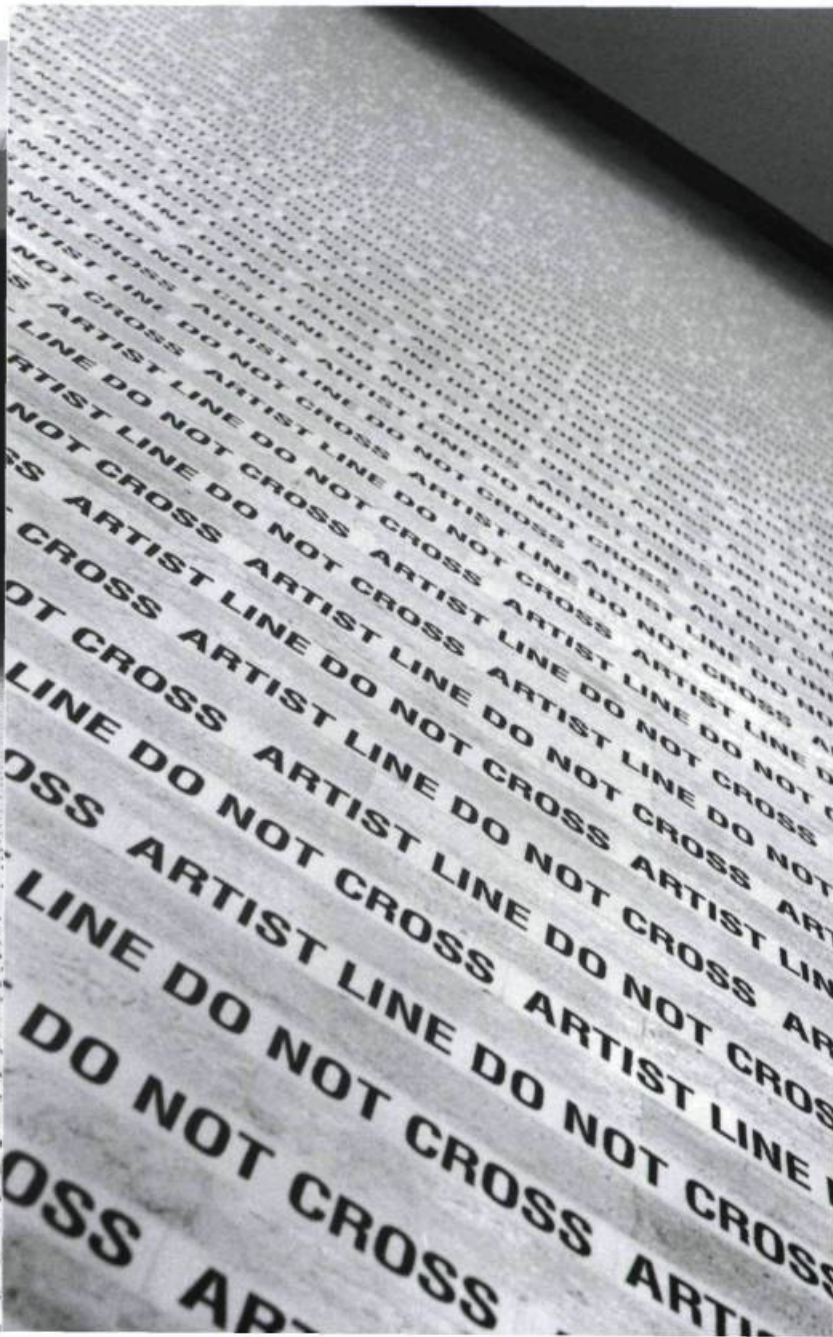
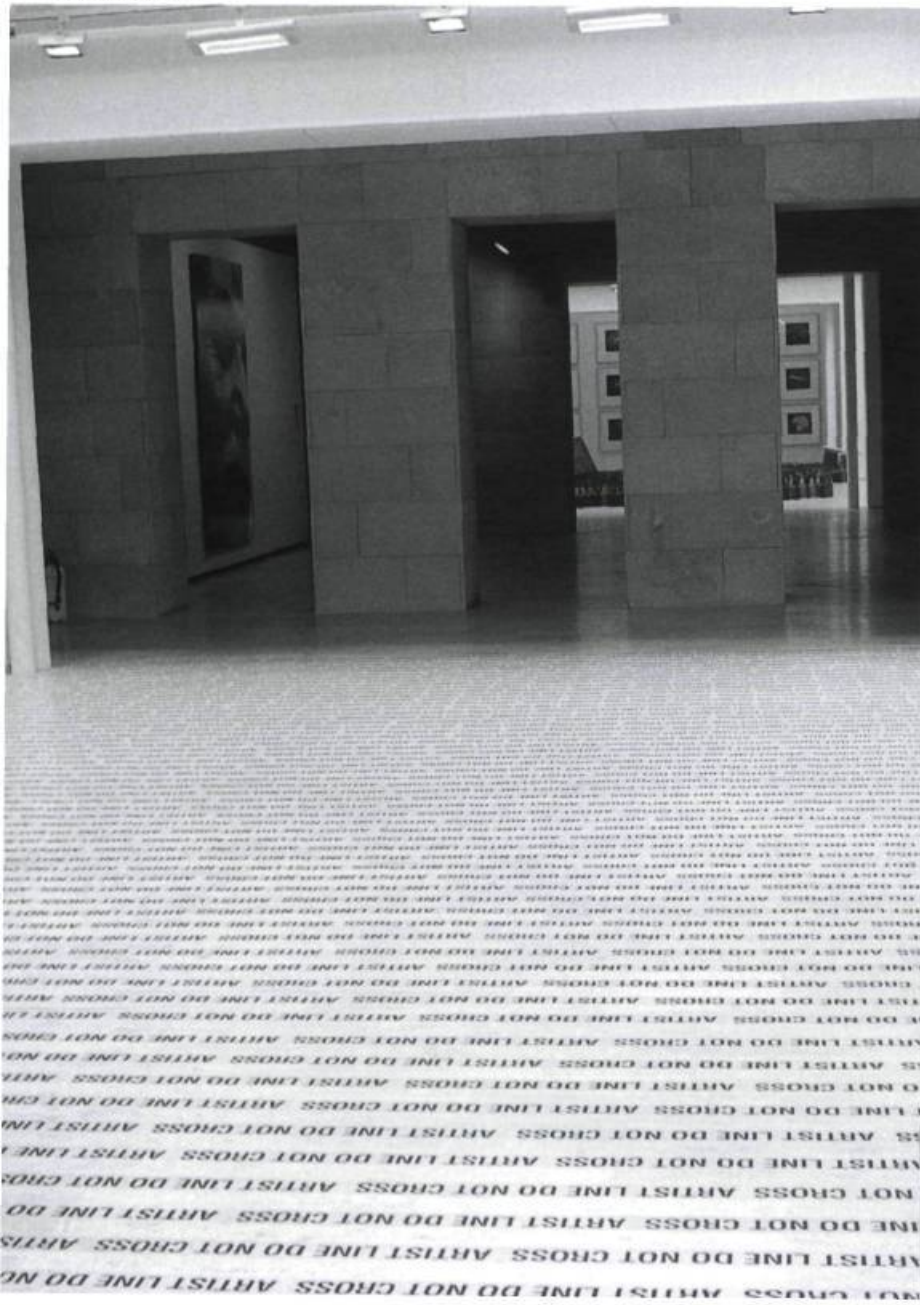
NATASHA HÉBERT

José Ramon Morquillas, *Artist Line Do Not Cross*, 1995. Texte sur ruban plastique. Détails.
Photo : N. Hébert.

Au cours des dernières années, les mécanismes les plus sophistiqués de communication et de contrôle de la mémoire collective se sont acharnés à transformer des éléments traumatisants, dégoûtants, violents — autant individuels que collectifs — en une forme de spectacle public. Le

drame, le malheur deviennent un divertissement, un objet de consommation prédictible qui a trop souvent un impact dirigé et orienté sur la population. L'histoire est manipulée, des régions du monde sont désormais coincées dans un système d'opinion publique unique ne pouvant transmettre une

autre vérité que celle médiatiquement, publicitairement véhiculée. Le Kosovo, Sarajevo, l'Afrique du Sud, les pays musulmans, Cuba, leurs conflits se résument à quelques lignes officielles, une explication efficace contenant une série d'actes de



violence, définissant clairement la présence de bons et de méchants.

La fascination de l'humanité pour la violence n'est pas nouvelle. La violence et l'histoire sont indissociables. Mais nous vivons aujourd'hui une époque trompeuse où nous croyons que le monde s'est rétréci, que les techniques les meilleures nous donnent accès à la Vérité, que nous pouvons tout savoir via des médias de communication ultra spécialisés. Pourtant — et pas plus qu'au Moyen Âge —, nous n'avons pas accès à la source des informations ou à différentes formes de vérités. Nous pouvons désormais voir qui tient le fusil, ce qui ne prouve pas qui a tiré, sur qui, pourquoi. C'est la Vérité universelle et publicitaire actuelle qui décide et qui y trouve son profit.

La manipulation de l'histoire et l'imposition d'une pensée unique telles que nous les vivons présentement relèvent d'un système d'agression auquel se réfèrent d'innombrables témoignages artistiques provenant de toutes cultures. Le travail et la vie de plusieurs artistes contemporains sont associés et affectés par l'envahissement de ce mode de pensée. Car aujourd'hui, ni la guerre, la maladie, la pauvreté, la colonisation culturelle, le racisme, le terrorisme, la condition féminine, la condition de l'enfance, ni la torture, la déportation, la pollution, le nucléaire ou les transformations génétiques ne peuvent être considérés comme des éléments gisant à côté de l'art. Et à son tour, l'art ne peut aussi être considéré comme un élément externe de la vie quotidienne.

Resistencias est un petit geste dans la mare médiatique, mais un geste de réaction nécessaire au système d'agression. *Resistencias* est un rassemblement de douze artistes de toutes les régions du monde qui posent leurs propres gestes et tentent d'établir une nouvelle politique de vérité. Ils font ainsi appel au droit de résister à la globalisation de la pensée. Kendell Geers (Afrique du Sud), Cai Guo-Qiang (Chine), Kcho (Cuba), Rogelio Lopez Cuenca (Espagne), José Ramon Morquillas (Pays Basque), Shirin Neshat (Iran), Olu Oguibe (Nigeria), Rona Pondick (États-Unis), David Reeb, Ricardo Ribenboim (Brésil), Sophie Ristelhueber (France), Alma Suljevic et Milagros de la Torre (Pérou) expriment leur résistance, à travers leur contexte respectif, avec une mémoire vécue qui est propre à chacun. Ainsi cette mémoire individuelle s'oppose à la mémoire officielle, à cette vérité unique. C'est en posant ce geste individuel de faire une autopsie subjective que ces artistes imposent leur propre résistance. Le principe n'est pas ici de prendre position au service d'une cause, d'imposer une autre vérité à la Vérité, mais plutôt d'ouvrir la voie à un ensemble de vérités diverses, possibles et subjectives, afin de

laisser la mémoire humaine se placer au-dessus de la mémoire officielle des faits, des images et des objets médiatiquement diffusés.

Les œuvres de *Resistencias* proposent une esthétique qui suit la tendance propre et hygiénique du système actuel de manipulation. À l'inverse des actes révolutionnaires de résistance des graffitis, par exemple, qui possèdent une esthétique spontanée, gestuelle de la rue, les œuvres de *Resistencias* sont nettes, impeccables, parfaites. Elles ne s'imposent pas par une esthétique violente, agressive et intime, mais plutôt par des concepts soutenus, bien enrobés dans un emballage à l'image publicitaire : sculptures-objets, jouets, prêts-à-porter, vidéos publicitaires, affiches, photographies et peintures.

Rona Pondick est une artiste qui vit et travaille à New York. Par ses installations, elle propose un renversement ténébreux de l'iconographie de l'holocauste juif. Les photographies de cadavres désarticulés, bouches ouvertes, dents apparentes, amoncellements de restes humains, de cendres et d'objets — pathétiques héritages de l'extermination nazie — lui servent de références.

Comme des petits fragments de contre-mémoire, ses artefacts — arsenal de poupées hideuses, prothèses dentaires, restes déformés — constituent une métaphore cynique, une parodie grotesque de la violence du génocide. C'est une violence institutionnalisée, organisée, uniformisée en support économique, politique, culturel, religieux et racial qui s'est érigée comme l'ultime pouvoir de l'identité des uns sur les autres.

Dans le cadre de *Resistencias*, Pondick présente l'installation *Bleue* qui contient cette imagerie omniprésente dans l'ensemble de son travail et qui se révèle explicite et repoussante. Explicite par sa référence évidente aux cadavres juifs, des centaines de petits personnages de plastique bleu et lisse, tous différents, à la tête sans nez et fendue d'une bouche immense, au corps oblong, jambes et bras atrophiés et inégaux, placés de manière désordonnée dans un cercle parfait. Image repoussante, à la fois drôle et macabre, de ces petits corps à mi-chemin entre le jouet et le monstre, qui exerce une attraction menaçante chez celui qui regarde, l'incitant à détourner le regard. C'est l'attraction-répulsion que ressent l'être humain devant la violence, poussé



par sa propre curiosité et son désir, repoussé par ses valeurs et sa peur. Cette œuvre bouleverse aussi par son côté ludique, où le « petit juif bleu » est à la fois jouet d'enfant servant à se faire les dents et jouet sexuel pour adulte. Le spectateur se retrouve perdu devant cette idée d'un humain se faisant naïvement les dents sur un autre, jouet anonyme, divertissant, jetable, et l'idée de la forte charge sexuelle qui accompagne la violence, et qui lui est souvent intimement liée.

Cette image, celle d'êtres humains torturés, est désormais devenue la référence de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, une imagerie publicitaire exhibitionniste pour assoiffés de sensations fortes, pour assoiffés de morale et de Vérité. Ce sont les images d'une histoire manipulée, encore nébuleuse, d'une guerre manichéenne hollywoodienne. C'est l'histoire d'une violence froide exercée sur un peuple, sur une nation devenue cobaye, certes, mais c'est aussi une image figée qui coince aujourd'hui ces bons et ces méchants dans une vérité immuable et

Kcho, *Para olvidar* (Pour oublier), 2000. Techniques mixtes, bouteilles, barque, chaises, table. Photo : N. Hébert.



Rona Pondick, *Blue*, 1995. Installation, moulages de plastique. Photo : N. Hébert.

emprisonnante. Cette imagerie devient déculpabilisante, car elle est utilisée pour, soi-disant, se rappeler du tort fait à l'humanité, tandis qu'on se permet, ici et maintenant, abus pires et encore mieux calculés. L'arbre qui cache la forêt.

C'est là que l'œuvre de Pondick prend tout son sens. Son travail n'est pas centré sur l'apitoiement face à un événement historique ; il consiste plutôt à utiliser l'iconographie de cet événement dans le but de l'orienter vers d'autres causes et d'autres effets, élargissant ainsi considérablement sa portée. Ces petites bêtes extraterrestres, mutantes, résultats de tortures, de tests, de recherches et de transformations génétiques concernent désormais chaque humain. Comme les Juifs ont servi aux études et aux recherches cliniques et scientifiques, nous sommes à notre tour contrôlés, manipulés, opérés, nourris, examinés, archivés socialement, psychologiquement, physiquement et génétiquement. Maladies, virus, opérations, études psychologiques, nourritures génétiquement transformées, guerres dévastatrices, fuites nucléaires, matières radioactives, pollution. Aujourd'hui, et peut-être plus que jamais,

nous sommes, cobayes consentants, soumis hypocritement à des tests scientifiques qui mènent à cette quête du Surhomme. Pendant que nous nous tenons le nez rivé sur les images d'horreur de la Seconde Guerre mondiale, imaginant que nous avons compris, que nous participons à la construction d'un avenir meilleur, s'exercent devant nous des exterminations aussi violentes, désastreuses et officiellement organisées.

Kemdell Geers, de son côté, est un jeune artiste africain, de Johannesburg, qui s'implique fréquemment dans les manifestations d'art contemporain à caractère révolutionnaire et dénonciateur. Geers travaille à partir de ses propres expériences traumatisantes vécues au cours de la période de transition violente entre l'Apartheid et la démocratie sud-africaine. La violence, la manipulation du discours et de la mémoire publique, ainsi que les abus politiques, sont les éléments qui composent son contexte quotidien, de même que son contexte artistique. Il questionne directement l'éthique du pouvoir et, de manière sous-jacente, son côté esthétique. *Song of the Pig* est une installation de quarante-trois sacs de morgue en polyuréthane orange, d'une finition solide et sophistiquée, suspendus côte à côte, qui remplissent les

quatre murs d'une petite salle d'exposition. La lumière est crue, on entend quelques bruits hypnotisants d'abattoir, et une odeur de plastique neuf donne au tout un côté froid, hygiénique, aseptisé et contrôlé. Ces lincoils-cerceuils, prêts-à-porter, attendent patiemment, comme des toges d'avocats, des tabliers de bouchers ou des costumes de théâtre, le moment d'entrer en scène, pour accueillir des corps encore vivants à l'heure actuelle. Les fermetures éclair ouvertes invitent le spectateur à venir se lover dans cet étui d'apparence confortable. Ces fermetures éclair représentent bien la limite entre le prédateur et la victime : qui est dedans, qui est dehors, et à qui appartient la main qui les refermera.

L'œuvre de Geers est paisible et pourtant lourde de sens, de reproches et de dénonciations muettes. Elle nous présente des cerceuils ouverts prêts à recevoir des victimes désignées, victimes de meurtres politiques, calculés, stratégiques et planifiés comme des campagnes publicitaires. Elle parle de morts en série, d'un travail de fonctionnariat, d'usine ou d'abattoir. Ce sont pourtant des abattoirs aseptisés, hygiéniques, quasi cinématographiques, où les bourreaux et les victimes sont parés de

vêtements propres et neufs, prêts-à-publier. Violées dans leur intimité et leur individualité, les victimes sont des numéros, des quantités qui servent à orienter l'opinion publique. Dans un sac orange, un corps perd sa couleur, son identité, son humanité : il devient une cause, une raison, une provocation, une manipulation.

Kcho est un artiste qui vit et travaille à La Havane. Ses sculptures et ses installations sont composées d'éléments rudimentaires de récupération et possèdent généralement une forte charge sociopolitique et un haut niveau d'engagement face aux problématiques actuelles. Le choix de sa thématique et de ses matériaux en donne d'ailleurs le ton. En regard de la période opulente dans laquelle nous vivons, la nature des matériaux utilisés contraste avec la sophistication de plusieurs productions artistiques actuelles. Ce n'est pas un choix esthétique, mais plutôt une affirmation de la différence de son contexte économique, social, culturel et politique. *Para olvidar (Pour oublier)* nous transporte au bord de la mer. Une mer plane de bouteilles transparentes, brunes et vertes. Sur la mer flottent les restes d'un bateau, des chaises, une table cassée. Pour un Cubain, la mer est le quotidien, mais elle est aussi le symbole de la distance, de l'isolement, de la différence. C'est par elle que fuient les résistants au système cubain ; c'est par elle que se pose le blocus de l'extérieur. Elle est à la fois nourricière et dévastatrice. Pour Kcho, les objets sont les restes désarticulés de la mémoire d'une utopie socialiste en naufrage permanent. Les bouteilles sont les âmes, les humains qui supportent, construisent et détruisent cette utopie. C'est en même temps la tentative de survivance de la superexpérience d'une société qui lutte pour maintenir ses propres différences et qui, en même temps, adopte rapidement un système de référence américain. L'œuvre de Kcho est un exemple de résistance, une invitation à rester. Le voyage ne garantit pas un meilleur système, une meilleure qualité de vie, il est plutôt le chemin du Styx, la route vers la mort, avec Hadès qui attend aux portes des Enfers. Rester, c'est continuer à construire, c'est entretenir la force du groupe pour contrer l'envahisseur.

Pour sa part, José Ramon Morquillas, qui vit et travaille à Bilbao, crée des œuvres et des installations qui questionnent ironiquement le pouvoir décisionnel et l'ordre établi. Son élément principal de création, déconstruction et altération, est son propre environnement et sa propre mémoire quotidienne. Par le fait même, il pose une critique personnelle sur les concepts d'Informations et de Vérité qui nous envahissent. Morquillas met en scène des situations un peu surréalistes, utilise la langue comme élément de dérision et d'affirmation de son propre engagement. Pour résister

Kendell Geers,
Song of the Pig, 2000.
 Médiums mixtes
 (43 sacs de polyuréthane orange)
 et fond sonore.
 Photo : N. Hébert.



personnellement à l'invasion d'un discours unique qui s'étend à travers toutes les sphères de l'activité humaine, incluant évidemment l'art, Morquillas utilise le pouvoir subversif de la rencontre entre les mots et les images. Ici, *Philips CCCP* et *Artiste au travail* traitent de l'art, de son image, de son vocabulaire, de son hermétisme. Les œuvres de Morquillas sont iconoclastes et se posent comme des concepts aux sens multiples. Ainsi, au lieu d'opposer une vérité à une autre vérité, il expose un « objet clé » qui peut ouvrir toutes les autres vérités, laissant ainsi le spectateur voir ce qu'il veut bien voir, chercher sa propre subversion. *Philips CCCP* établit des liens entre l'art, le travailleur, le socialisme, le pouvoir et l'émulation, mais lesquels ? *Artiste au travail* est composée de rubans jaunes de construction, habituellement utilisés pour délimiter une zone de travail, qui, ici, sont collés par terre : motif esthétique piétiné, ne délimitant pas un espace, mais une surface et ne protégeant rien du tout. Pourquoi ? Morquillas est un joueur qui vous abandonne devant ses constructions, énigmes contradictoires, face à votre propre mémoire et à vos propres manipulations.

Notons enfin, au passage, l'artiste espagnol Rogelio Lopez Cuenca, vivant actuellement à Tunis, dont le travail consiste à créer des campagnes d'affichage et de signalisation. Par des montages photographiques possédant une esthétique entièrement publicitaire, Cuenca met en

évidence des paradoxes de l'imaginaire occidental, comme ces photographies de Club Med qui se superposent aux images de naufragés réfugiés. Cuenca est un artiste qui combat le feu par le feu, qui s'adapte aux rythmes urbains pour résister. Notons aussi le travail vidéo de l'Irannienne Shirin Neshat, qui laisse perplexe sur notre perception de la culture islamique, ainsi que la campagne publicitaire de l'artiste brésilien Ricardo Ribenboim, *Bomb Coke*, qui fait un lien entre Coca-Cola et la bombe atomique.

Tous les éléments de *Resistencias* portent en eux des pensées, des opinions, des directions diverses, souvent dérangeantes, car elles réussissent à nous provoquer réellement dans notre concept de vérité. Et parfois ces idées, si contraires à notre conception de la vérité, du bien et du mal, de la rectitude, s'opposent à notre propre résistance, notre propre fermeture. Et devant certaines pièces, cette résistance personnelle devient une incompréhension du message de l'œuvre, une forme de mauvaise foi devant l'évidence. *Resistencias* est un geste de culture sain et nécessaire qui aurait tout avantage à voyager et à grandir. *Resistencias* se tenait du 15 juin au 15 septembre 2000, au KM Kulturunea de San Sebastian, au milieu des terroristes basques...

Resistencias
 Koldo Mitxelena Kulturunea
 San Sebastian, Espagne
 15 juin-15 septembre 2000

The author discusses *Resistencias*, an exhibition recently held in San Sebastian, Spain, that brought together twelve artists from around the world, artists who endeavoured to make their own statements while attempting to establish a new politics of truth. Calling upon the right to resist the globalization of thought, they express their resistance through their respective contexts, their personal experience and memory. This individual memory is thus set against official memory, the single truth. It is by making this individual statement that the artists impose their personal resistance. The idea here is not to take a position regarding a particular cause, or to counter the Truth with an alternate truth, but to open the way to a range of different truths, both possible and subjective, to give human memory the opportunity to place itself above the official memory of facts, images, and objects disseminated by the media.

The works presented in *Resistencias* propose a clean, hygienic aesthetic, in line with the current system of manipulation. As opposed to graffiti's revolutionary acts of resistance, for example, with its spontaneous street aesthetic, the works here are clean-cut, impeccable, perfectly executed. They do not impose by a violent, aggressive and intimate aesthetic, but by well supported concepts, neatly packaged, the way advertising is: sculpture-objects, toys, ready-to-wear, marketing !videos, posters, photos and paintings.