

Instalaciones y performances quebequenses en el Centro Ex Teresa Arte Actual
Installations et performances québécoises au centre Ex Teresa Arte Actual

Guy Sioui Durand

Numéro 79, été–automne 2001

Latinos del Norte : arte actual y alternativo de la ciudad de Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46082ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sioui Durand, G. (2001). Instalaciones y performances quebequenses en el Centro Ex Teresa Arte Actual. *Inter*, (79), 5–13.



F. Delvaux.

Instalaciones y performances quebequenses en el Centro Ex Teresa Arte Actual

Guy SIOUI DURAND

Sobre la línea Taxqueña, dirección Cuatro Caminos, el metro va subterráneamente hacia Zócalo. Algunos, volvemos de la pirámide que mora sobre las cimas de Tepoztlán, a unos 60 kilómetros de México. De pie al fondo del vagón, Mario, un indígena bailarín tradicional azteca, nos charla de música. El bajó de sus montañas porque escuchó hablar de una fiesta organizada por los artistas del norte en el Centro Ex Teresa Arte Actual. El llegó si saber mucho en donde era. Que casualidad, podemos ir juntos.

Una sorprendente salsa entre el arte y la ciudad reinó en México en abril del 2001. Ella puso en escena el espíritu latino local de la mega ciudad, la infiltración de las influencias euro-americanas en la escultura mexicana (evidente en la exposición *Escultura: Nuevas Tendencias* en el Museo de Bellas Artes) y en las instalaciones y los performances quebequenses creados en el Centro Ex Teresa Arte Actual. Se trata del último complemento del equipo de *Latinos del Norte* de la ciudad de Québec, añadiéndose a las exposiciones en la antigua estación de tren transformada en el Museo Universitario del Chopo y en Muca Roma (Museo Universitario Contemporáneo de Arte).

Esta ola de instaladores/performadores no pudo trabajar aisladamente. Conscientemente o no, la vida exuberante en México les habría inspirado. Sus actuaciones en el espacio introdujo en el interior del Centro Ex Teresa Arte Actual los «trozos de vida socio-políticos» de las afueras urbanas.

Desde un cierto punto de vista, la explicación es simple. La voluntad modernista de unir el arte y la vida (surrealistas, futuristas, dadaístas, situacionistas, fluxus, etc...), a la base de los procesos de deterritorialización del objeto de arte por su puesta en el espacio o como arte acción en lo inmediato, encontrará en la cotidianidad urbana de México su total estética tenaz. Esta unión *in situ* entre la utopía (el aliento) y el sitio en expansión (la ciudad) conocerá en México una singularidad lejos de la única racionalidad artística.

Para convencerse, solo hacia falta deambular entre las vitrinas y los pequeños mostradores de escaparates fascinantes, de rozar esos mestizajes vivamente coloreados, formando las arquitecturas de las civilizaciones, que ensordecen por doquier en los densos mercados, las arterias hundiéndose de autos, los parques en flor, los frescos y artefactos y los sitios únicos. El mismo sentimiento provenía de las visitas al Museo Nacional de Antropología y el Museo de Bellas Artes completamente en mármol, o en frente de los inimaginables frescos de Diego RIVERA en el Palacio Nacional. Que decir de deambular en Zócalo, la plaza más

grande de las Américas con su Catedral barroca metropolitana, de percibir la Plaza de Las Tres Culturas, de una caminata a lo largo del parque Chapultepec, o más aún de subir las pirámides en Teotihuacan y Tepoztlán. Aún el vetusto hotel Isabel la Católica, en donde se hospedaban los *Latinos del Norte*, vibraba sobre la misma longitud de onda. Por cualquier parte la fuerza de los antiguos Méxicas (o Aztecas) recuerdan a Tenochtitlán bajo la actual ciudad de México.

Una zona común en donde las instalaciones y performances hicieron cuerpo para reunir a Odile TRÉPANIÉ, Yves DOYON y Henri Louis CHALEM, James PARTAIK, Jean-Claude SAINT-HILAIRE, Diane LANDRY, Richard MARTEL y Jean-Claude GAGNON.

Les Lactescences

Mientras que *Les Filantes étoilées* habían sido seleccionadas en la apertura del programa *Video experimental* presentado en el Centro Ex Teresa Arte Actual, Odile TRÉPANIÉ inventó *Les Lactescences*, una instalación que incluía también una proyección de video que inspiraba una percepción interior, aún subterránea.

Todo ocurría al nivel del piso en la sala completamente invadida por la penumbra. Una oleada luminosa salía del antro simulando una concha gigante (hecha de papel). Un sonido quejumbroso de intensidad variable (colaboración de Philippe VENNE) acompañaba esas imágenes de video que combinaban el mar y el cielo en un azul confuso que se embarrancaba sobre una pequeña forma piramidal mutilada (se trata de hecho de una lámpara). La luz pálida persigue sin embargo, con su haz de ondas y de partículas en triángulo invertido, la superficie hasta el otro muro. Una serie de pequeños objetos bañados en esta lactescence luminosa.

En la instalación de Odile TRÉPANIÉ se puede observar al mismo tiempo tanto la fragilidad como el poder. Por un lado, la fragilidad del ecosistema de la vida que se sofoca cada vez más bajo la polución; uno siente aún la precariedad del hombre/artista dentro de esta introspección íntima como un «clima que fluye». Por otra parte un poder que emana del lugar, de esa antigua ciudad que sería infiltrada por esta instalación mensajera alegórica de los chinampas, esos antiguos jardines flotantes que, junto con el sistema de acueductos y de canales en cerámica, sus esclusas y tanques, eran el orgullo de Tenochtitlán.

La lamentación sonora despertó en mí el recuerdo de un mañana de América tropical, digno representante de las sirenas, que míticamente fueron a parar en la laguna profunda sobre la cual fue construido Technotitlán/México.

Es como si *Les Lactescences* fueran resurgencias del subsuelo acuoso sobre el cual fue edificado el centro histórico de la ciudad, dejando surgir en el suelo una estela de estrellas de mar, pequeñas conchitas que recuerdan el Templo Mayor, por la forma piramidal mutilada, o aún evocando, por la forma circular, la colosal Piedra del Sol (1,24 tonelada de piedra circular, 3,65 metros de diámetro y 1,20 metro de espesor) dedicada a Tonalui, dios del sol. En primer lugar enterrado en las ruinas bajo el Zócalo antes de ser descubierto en 1790, el disco que llamamos familiarmente Calendario azteca, ahora símbolo de Technotitlán/México, es sin duda el recordatorio más reproducido.

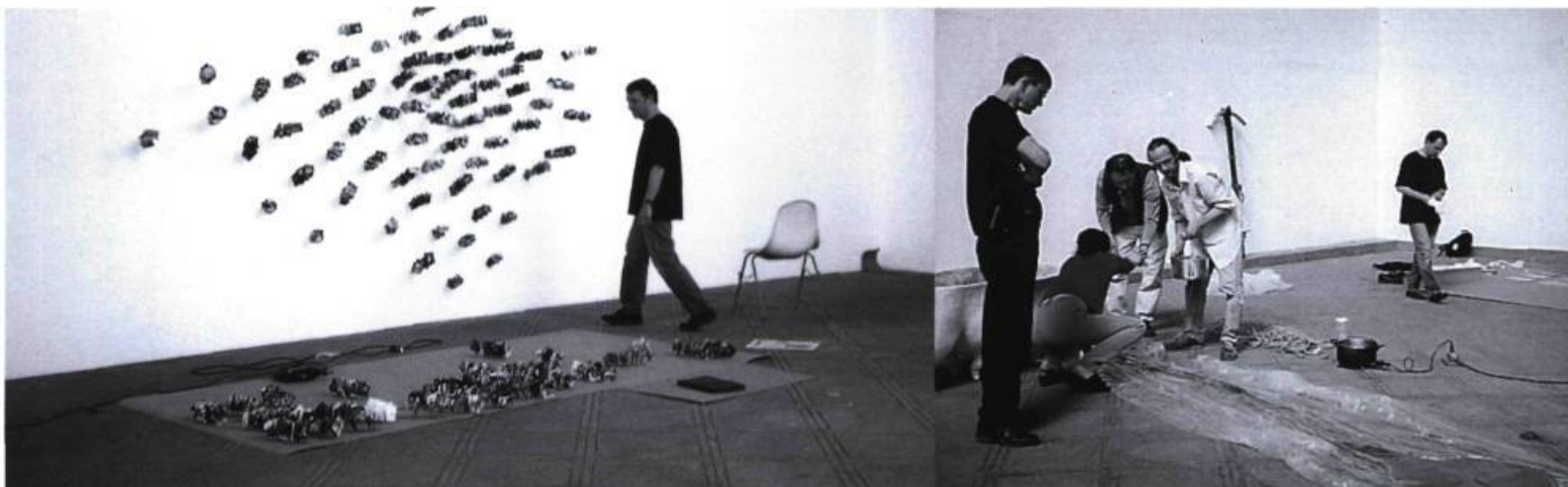
Es por esto que la cúpula central del dispositivo instalativo *Les Lactescences*, en un instante, me pareció de forma estupefaciente un «eco-lógico» en miniatura. *Les Lactescences* propagaban una ósmosis entre la ecología haliéutica y un vaivén de ensueños. Podría decirse un homenaje a Tlaloc, dios de la lluvia y del cultivo teotihuacano!

Esta sucursal imaginaria tomó todo su esplendor la noche de la inauguración a la cual asistieron cerca de 300 personas. Imposible para cualquier persona no sentirse atrapado por el barrido de la pirámide luminosa; de éste modo, el espectador se transformaba en una partícula de la instalación. Las fusiones deseadas entre la introspección y la proyección, las visiones de mundos antiguos y actuales (Technotitlán enterrada bajo México, el encuentro de los Latinos del Norte y del Trópico de Cáncer), los medios marinos (*Les lactescences*) y celestes (*Les filantes étoilées*) fueron concretizadas.

Microscopia

En toda instalación multimedia, hay un dispositivo funcional y su expansión en el espacio. Sin embargo la intención de la creación que le sigue es la llave del sentido.

De pronto *Microscopia* del dúo Yves DOYON y Henri Louis CHALEM será la instalación de video más imponente de todas las exposiciones de la expedición *Latinos del Norte*. Después de Taiwán y Québec, la inmensa *camara obscura* de 13 pies de largo hecha de lona negra construida sobre andamios de metal hizo escala en la penumbra de una de las salas adyacentes a la gran nave del Centro Ex Teresa Arte Actual. Adoptando por el excedente de la sala, DOYON y CHALEM añadieron tres prolongaciones *in situ*. Atrás, en la prolongación de la estructura de lona, como una cascada de imágenes, un segundo video vertía sus imágenes en fragmentos invertidos de espejos rotos, puestos en el suelo. Esta irrupción exterior de la cámara oscura capturaba indudablemente la atención de los



Installations et performances québécoises au centre Ex Teresa Arte Actual

Guy SIOUI DURAND

Sur la ligne Taxqueña, direction Cuatro Caminos, le métro roule souterrainement vers le Zocalo. Quelques-uns, nous revenons de la pyramide juchée sur les cimes de Tepoztlán, à quelque soixante kilomètres de Mexico. Debout au fond du wagon, Mario, un Indien danseur traditionnel aztèque, nous cause de musique. Il est descendu de ses montagnes parce qu'il a entendu parler d'un party organisé par des artistes du Nord au centre Ex Teresa Arte Actual. Il s'y rend sans trop savoir où c'est. Ça tombe bien, nous irons ensemble.

Une étonnante salsa entre l'art et la cité a rythmé Mexico en avril 2001. Elle a mis en scène l'esprit latin des lieux de la mégacité, l'infiltration des influences euroaméricaines dans la sculpture mexicaine (évidente dans l'exposition *Escultura : Nuevas Tendencias* au Museo de Bellas Artes) et dans les installations et les performances québécoises créées au centre Ex Teresa Arte Actual. Il s'agissait du dernier complément de l'équipée de ces *Latinos del Norte* de la ville de Québec, s'ajoutant aux expositions dans l'ancienne gare devenue le Museo Universitario del Chopo et au Muca Roma (Museo Universitario Contemporaneo de Arte).

Cette vague d'installateurs/performeurs n'a pu œuvrer en vase clos. Consciemment ou non, la vie exubérante dans Mexico les aura inspirés. Leurs prestations dans l'espace ont introduit à l'intérieur du centre Ex Teresa Arte Actual des « morceaux de vie sociopolitiques » du dehors urbain.

En un sens, l'explication est simple. La volonté moderniste de fusionner l'art et la vie (surréalistes, futuristes, dadaïstes, situationnistes, fluxus, etc.), à la base des processus de déterritorialisation de l'objet d'art par sa mise en espace ou comme art action dans l'immédiat, trouvera dans la quotidienneté urbaine de Mexico sa pleine esthétique vivace. Cette jonction *in situ* entre l'utopie (le souffle) et le lieu en expansion (la cité) connaîtra à Mexico une singularité loin de la seule rationalité artistique.

Pour s'en convaincre, il suffisait de déambuler parmi les vitrines et les petits stands aux étalages fascinants, de frôler ces métissages vivement colorés, nouant les architectures aux civilisations, qui sourdent de partout : dans les marchés denses, les artères bondées de voitures, les parcs en fleurs, les fresques et artefacts et les sites uniques. Le même sentiment émanait de visites au Museo Nacional de Antropología et au Museo de Bellas Artes tout en marbre, ou face aux inimaginables fresques de Diego RIVERA au Palacio Nacional. Que dire des déambulations au Zocalo, la plus grande place des Amériques avec sa cathédrale métropolitaine baroque, de la Plaza de Las Tres Culturas, d'une marche le long du

parc Chapultepec, ou encore du fait d'escalader les pyramides à Teotihuacan et Tepoztlán ? Même le vétuste hôtel Isabel la Católica, où logeaient les *Latinos del Norte*, vibrait sur cette longueur d'ondes. Partout la puissance des anciens Mexicas (ou Aztèques) rappelle Tenochtitlán sous la ville de Mexico actuelle.

Une zone commune où installations et performances ont fait corps a réuni Odile TRÉPANIÉ, Yves DOYON et Henri Louis CHALEM, James PARTAIK, Jean-Claude SAINT-HILAIRE, Diane LANDRY, Richard MARTEL et Jean-Claude GAGNON.

Les Lactescences

Tandis que *Les filantes étoilées* avaient été sélectionnées en ouverture du programme *Vidéo expérimentale* présenté au centre Ex Teresa Arte Actual, Odile TRÉPANIÉ a concocté *Les Lactescences*, une installation incluant aussi une projection vidéo qui inspirait une perception intérieure, souterraine même.

Tout se passe au niveau du sol dans la salle plongée dans la pénombre. Un flot lumineux sort de l'antre ressemblant à un coquillage géant (fait de papier). Un son plaintif à intensité variable (collaboration de Philippe VENNE) accompagne ces images vidéo combinant mer et ciel en un bleu trouble qui vient s'échouer sur une petite forme pyramidale tronquée (il s'agit en fait d'un abat-jour). La lumière pâle poursuit néanmoins, de son faisceau d'ondes et de particules en triangle inversé, la surface jusqu'à l'autre mur. Une série de petits objets baignent dans cette lactescence lumineuse.

On sent dans l'installation d'Odile TRÉPANIÉ fragilité et puissance à la fois. D'une part, il y a la fragilité de l'écosystème de la vie qui suffoque de plus en plus sous la pollution ; on sent encore la précarité de l'humain/artiste dans cette introspection intime comme « climat fluide ». D'autre part, une puissance du lieu surgit, celle de la ville ancienne qui se serait infiltrée par cette installation porteuse allégoriquement des *chinampas*, ces anciens jardins flottants qui, avec le système des aqueducs et des canaux en céramique, leurs écluses et cuves pour recueillir les déchets, faisaient la fierté de Tenochtitlán.

C'est que la complainte sonore a éveillé en moi le souvenir d'un lamantin de l'Amérique tropicale, digne représentant des sirènes, qui aurait mythiquement échoué dans la lagune enfouie sur laquelle fut construite Tenochtitlán/Mexico. C'est comme si *Les Lactescences* émergeaient du sous-sol aqueux sur lequel a été bâti le centre historique de la cité, laissant surgir au sol une traînée d'étoiles de mer, de petits coquillages rappelant le Templo Mayor, par la forme pyramidale tronquée, ou encore évoquant, par la forme cir-

culaire, la colossale Pierre du Soleil (1,24 tonne de pierre circulaire, 3,65 mètres de diamètre et 1,20 mètre d'épaisseur) dédiée à Tonatiuh, dieu du soleil. D'abord enfoui dans les ruines sous le Zocalo avant d'être découvert en 1790, le disque, que l'on appelle familièrement Calendrier aztèque, est (re)devenu le symbole de Tenochtitlán/Mexico sans doute le plus reproduit comme souvenirs multiples.

C'est pourquoi cette coquille centrale du dispositif installatif *Les Lactescences* m'a paru un instant de manière stupéfiante un « écho-logique » miniature. *Les Lactescences* propageaient une osmose entre écologie halieutique et flottement onirique. On aurait dit un hommage à Tlaloc, dieu de la pluie et de la culture teotihuacane !

Cette filiation imaginaire a pris tout son sens le soir du vernissage où se sont pressées près de trois cents personnes. Impossible pour quiconque passait de ne pas être happé par le balayage de la pyramide lumineuse ; ainsi, le regardeur devenait particule de l'installation. Les fusions souhaitées entre l'introspection et la projection, les visions de mondes anciens et actuels (Tenochtitlán enfouie sous Mexico, la rencontre des Latins du Nord et du tropique du Cancer), des milieux marins (*Les Lactescences*) et célestes (*Les filantes étoilées*) s'y sont concrétisées.

Microscopia

Dans toute installation multimédia, il y a le dispositif fonctionnel et son déploiement dans l'espace. Pourtant l'intention de création qui y préside demeure la clef du sens.

D'emblée, *Microscopia*, du duo Yves DOYON et Henri Louis CHALEM, sera l'installation vidéo la plus imposante de toutes les expositions de l'expédition *Latinos del Norte*. Après Taiwan et Québec, l'immense *camera obscura* de treize pieds de longueur faite de toile noire montée sur des échafaudages en métal a fait escale dans la pénombre d'une des salles adjacentes à la grande nef du centre Ex Teresa Arte Actual. Optant pour le débordement dans la salle, DOYON et CHALEM ont ajouté trois prolongements *in situ*. À l'arrière, dans le prolongement de la structure de toile, comme une chute d'images, une seconde vidéo déversait ses images en fragments inversés sur des miroirs brisés, posés au sol. Cette irruption extérieure à la *camera obscura* captait indéniablement l'attention et les sens, davantage que l'ajout — discutable — de moniteurs dans les coins de la salle, donnant à penser à l'éclairage tantôt d'un foyer, tantôt d'une lampe.

Tout en faisant référence aux premiers dispositifs de captation photographique de portraits ou de paysages agrandis, les proportions de la structure invitaient à entrer dans le processus même de fabrication des images. Pour saisir le sens de



Les passages signalés par un astérisque dans ce texte sont des propos des artistes tirés des documents de présentation de leurs œuvres.
Extractos señalados por un asterisco en este artículo son palabras de los artistas sobre sus trabajos.

sentidos, más que agregar — discutible — los monitores en las esquinas de la sala, que dan la impresión de una iluminación hecha por llamas, o por una lámpara.

Aún haciendo referencia a los primeros dispositivos de captura fotográfica de retratos o de paisajes ampliados, las proporciones de las estructuras invitaban a hacer parte del proceso mismo de fabricación de las imágenes. Para obtener el sentido de la instalación, se debía mirar al interior de la cámara oscura. Sirviéndose de monitores, lupas, espejos, mirillas y catalejos, *Microscopia* ofrecía una serie de visiones, en consecuencia múltiples percepciones de las imágenes. Esta interactividad visual plural se enfrentaba entonces a un intenso mosaico de imágenes animadas gracias a un montaje de video complejo y minucioso.

En *Microscopia*, la percepción se aleja doblemente de la comunicación visual fundada sobre un molinillo de imágenes (multitudes de cadenas televisivas, pantallas internet, videocasetes, discos informáticos, vallas publicitarias, etc). Disminución saturada y atracción/repulsión fueron utilizados aquí con un firme propósito. *Microscopia* se inscribe como un arte de video que critica la realidad englobadora de la cultura de consumo de masa fundada sobre la saturación cotidiana de imágenes, principalmente televisada. La instalación de video pretende denunciar ese «hostigamiento de los sentidos por los medios de comunicación de masa (velocidad y cantidad) que engendran una pérdida de consideración crítica y un empobrecimiento del debate público»*. Desde John BERGER (ver el *Voir*, 1976), una justa intelectual crítica se desarrolló al margen de teoremas sobre los medios de Marshall MACLUHAN (*El medio es el mensaje*). Ignacio RAMONET habla aún de «la dictadura de la imagen» (*Manière de voir* #57, mai 2001). Pero nunca, el pensamiento crítico, a menudo escrito, pudo obtener el desarrollo exponencial de la industria de la imagen (cine, video, televisión). Es en ésta zona en común de los medios de comunicación entre la escultura, la mecánica fotográfica moderna y las instalaciones de video posmoderno que *Microscopia* se inmiscuye en la capital mexicana, en donde el rascacielos más grande es el de las comunicaciones.

La víspera de la inauguración, nos encontramos, Henri Louis, Yves, Diane y Jean-Claude en un pequeño restaurantucho de apenas unas cuantas mesas muy cerca de Zócalo. Cada uno de los artistas estaba calculando los últimos detalles de sus instalaciones. Un gran televisor tronaba en el centro del pequeño restaurante. Las imágenes no nos parecían dominantes ni cautivadoras, mientras que el fuerte sonido nos fragmentaba la conversación. Una de esas novelas inverosímiles en donde solo los Latinos conocen el secreto, invadía el lugar recalentado. Nuestras solicitudes para bajar el volumen hechas al camarero fueron vanas; la realidad de la invasión de la vida cotidiana hecha por las imágenes animadas precedía el dispositivo artístico de *Microscopia*...

El procedimiento silencioso de Qui ne dit mot consent

La instalación *Qui ne dit mot consent* y el performance de James PARTAIK en la inauguración son inseparables por el fundamento mismo. Había con seguridad una alta complejidad de alta tecnología de la instalación audio, utilizando elementos de programación, computador y sensores, para transformar ese lugar en particular en un ambiente audiovisual. Existe aún ese sentido de depuración ambiental que el artista interdisciplinario ha traído consigo de sus estadias en Japón y que le han permitido desbordar el significado religioso del lugar. Y finalmente hay esa implicación social en el medio que le es importante como artista.

El uso performativo de la tinaja llena de agua, en el cual el performer zambulló la cabeza durante largos minutos, reunía concretamente la otra docena de tinajas que cubrían el piso de la pequeña capilla. Esas tinajas — que muchas poseían como calidad la usura, una vida social — estaban llenas hasta el borde de un líquido negro y opaco. El dispositivo contrastaba con el suelo cubierto de grandes granos de sal blanca, residuos de una instalación precedente que un artista mexicano había realizado y que daba la idea de la nieve del Norte.

«Esos «agujeros negros» capturaban y atraían. La dialéctica que ellos creaban (en) la arquitectura católica de la capilla es en sí interesante: depuración oriental y barroca occidental. Paseando entre los grandes recipientes, todo ruido de cierta intensidad activaba en las tinajas próximas un pequeño burbujeo sonoro. Silencio y bullicio «soft» se comprometían por «inter actores» interpuestos.»*

La prestación de James PARTAIK tiene sin embargo otros anclajes. Partió de Québec con la idea en la cabeza de su proyecto de instalación audio/video como «obra contextual», quiere decir utilizando las características arquitecturales de la pequeña capilla para crear una experiencia acústica de inmersión, el sentido de *Qui ne dit mot consent* va a cambiarse completamente en la lectura, en el avión, de *La procédure silence* (ed. Gallée, 2001), un ensayo bajo la pluma de Paul VIRILIO. El conocido teórico del medio virtual y del arte urbano en mutación se inquieta de la dimisión ética, formalista y tecnológica de muchos artistas multimedia frente a los poderes de estandarización de la cultura y la economía a escala mundial. Para VIRILIO, muchos de los procesos artísticos que utilizan las nuevas tecnologías son subjetivamente cerrados en sí mismos o virtualmente quiméricos. Esas obras que alimentan un procedimiento de alienación (ser ajeno e impotente a) por sus silencios creados como instalaciones, performances, internet-arte u otros híbridos multimedia, por más virtuosos que sean. El artista hará a partir de allí su propósito.

Es en ese silencio obsoleto que meditaba James PARTAIK cuando el tenía la cabeza inmersa dentro de la tinaja de agua que se vaciaba lentamente, siguiendo la pendiente del piso del Centro Ex Teresa Arte Actual? Verosímil, su

inmersión le pareció muy larga a la audiencia. Durante esos largos minutos, los acólitos redirigían con mucha precaución los riachuelos de agua hacia la antigua capillita a el altar esculpido directamente en el muro. Paradójicamente, la profunda opacidad de éste «procedimiento silencio» debía generar un significado diferente de sonidos y de ondas engendradas cuando las personas emitían sus ruidos, corrompiendo el equilibrio formal de la instalación.

La búsqueda de las tinajas había previamente sumergido al artista dentro de la ruidosa ciudad, James PARTAIK había pasado un tiempo de locura a recorrer los mercados y algunos barrios para poder traer las tinajas «que habían vivido». Esta parte de la estética relacionista creando vínculos entre los ciudadanos hubiera podido pasar bajo el silencio. Fue marchando en el caos sonoro de México, en donde una muchedumbre de comerciantes de la calle exponían de forma estilizada dentro de las tinajas sus bebidas para vender, en particular a lo largo de los senderos del gran parque Chapultepec, que comprendí el procedimiento silencio de *Qui ne dit mot consent* y decidí añadir ese excedente de sentido al trabajo *in situ* de PARTAIK.

La maison du pain

En un comienzo las dos hermanas Sheila y Nancy COUTURE debían construir su instalación de video en La Panadería, una antigua panadería transformada en espacio de exposición independiente en México. A falta de ocupar el lugar, el dúo repatrió *La maison du pain* reconstruyendo en el interior de la gran nave del Centro Ex Teresa Arte Actual los contornos imaginados de ésta «panadería de arte». Este esqueleto de madera, abierto por los dos lados, dejaba adivinar los arcos y las paredes hechas de lana mineral rosada debajo del polietileno transparente. Estructuras hechas de alambres recubiertos de formas de papel y de cilindros de tela y de papel eran el complemento de la iluminada ornamentación. En el centro del montaje, uno daba a la proyección de un video alegre. Grandes sonrisas y cabeceos de nuestras dos hermanas, usando grandes sombreros rosados hechos de lana aislante (fibra rosada desconocida en el Sur), animaban el ambiente. Las dos instaladoras añadieron al exterior del ambiente una silla mecadora de abultamientos típicos del Norte, y reposterías fabricadas igualmente de lana mineral rosada. Toda una idea!

El propósito de la instalación *La Maison du pain* tenía un doble sentido a nombre de hermanas: dos verdaderas hermanas en la vida, antiguo convento católico que añadía el sentimiento religioso, de las «hermanas». De hecho, *La Maison du pain* tenía metafóricamente «por misión de articular el Misterio de la vida, evocando las referencias sagradas del pan en la religión.»* (el pan cotidiano del *Pater Noster* o la traducción judía de Belén significando «Casa del pan»). Simultáneamente uno podía pensar en la pérdida del sentimiento sagrado en nuestras sociedades de consumo en donde el pan se ha



l'installation, il fallait donc regarder à l'intérieur de la *camera obscura*. Au moyen de moniteurs, loupes, miroirs, judas et lunettes d'approche, *Microscopia* offrait une série de regards, donc de perceptions possibles d'images. Cette interactivité visuelle plurielle se confrontait alors à une intense mosaïque d'images animées grâce à un montage vidéo complexe et minutieux.

Dans *Microscopia*, la perception s'éloigne doublement de la communication visuelle fondée sur le tourbillon des images (multitudes de chaînes télévisuelles, écrans Internet, vidéocassettes, disques informatiques, panneaux publicitaires, etc.). Démultiplication saturante et attraction/répulsion sont ici utilisées à dessein. *Microscopia* s'affiche comme art vidéo critique de la réalité englobante de la culture de consommation de masse fondée sur la sursaturation quotidienne des images, notamment télévisées. L'installation vidéo entend dénoncer ce « harcèlement des sens par les médias de masse (vitesse et quantité) qui engendre une perte de recul critique et un appauvrissement du débat public ». Depuis John BERGER (*Voir*, 1976), une joute intellectuelle critique s'est développée en marge des théorèmes sur les médias de Marshall MACLUHAN (« Le médium est le message »). Ignacio RAMONET parle même de « la dictature de l'image » (*Manière de voir*, n° 57, mai 2001). Mais en aucun temps, la pensée critique, souvent écrite, n'a pu rattraper le développement exponentiel de l'industrie de l'image (cinéma, vidéo, télévision). C'est dans cette interzone médiatique entre sculpture, mécanique photographique moderne et installation vidéo postmoderne que *Microscopia* s'imisce dans la capitale mexicaine, dont le plus grand gratte-ciel est celui des communications.

La veille du vernissage, nous nous étions retrouvés. Henri Louis, Yves, Diane, Jean-Claude et moi-même, dans un petit bouge d'à peine quelques tables, tout près du Zocalo. Chacun des artistes était à supputer les derniers ajustements à ses installations. Un gros téléviseur trônait au cœur du petit restaurant. Les images n'en paraissaient que plus dominantes et captivantes tandis que le son si fort enterrait nos bribes de conversations. Un de ces téléromans invraisemblables, dont seuls les Latins ont le mauvais secret, baignait l'endroit surchauffé. Nos demandes adressées au serveur de baisser le volume furent vaines ; la réalité de l'envahissement de la vie quotidienne par les images animées précédait le dispositif artistique de *Microscopia*...

La procédure silence de *Qui ne dit mot consent*

L'installation *Qui ne dit mot consent* et la performance de James PARTAIK au vernissage sont indissociables par leur fondement même. Il y a bien sûr la complexité « haute technologie » de l'installation audio, utilisant logiciel, ordinateur et censeurs pour transformer ce site spécifique en environnement audiovisuel. Il y a encore ce sens de l'épure environnementale que l'artiste interdisciplinaire a ramené de ses séjours au Japon et qui va lui permettre de déborder la

signification religieuse de l'endroit. Et enfin il y a cette implication sociale dans le milieu qui lui importe comme artiste.

L'usage performatif de la cuve remplie d'eau, dans laquelle le performeur s'est plongé la tête pendant de longues minutes, rejoignait concrètement la douzaine d'autres cuves jonchant le sol de la petite chapelle. Ces cuves — dont plusieurs possédaient comme qualité une usure, une vie sociale — étaient remplies à ras bords d'un liquide noir opaque. Le dispositif contrastait avec le sol recouvert de gros sel blanc, résidu d'une installation précédente qu'une artiste mexicaine avait réalisée et qui donnait l'idée de la neige au Nord.

« Ces » trous noirs « captent et attirent. La dialectique qu'ils créent dans l'architecture catholique de la chapelle est déjà en soi intéressante : épurement oriental et baroque occidental. En circulant parmi les grands récipients, tout bruit d'une certaine intensité déclenche dans la cuve à proximité un petit bouillonnement sonore. Silence et bruitisme soft s'engagent par « interacteurs » interposés. »*

La prestation de James PARTAIK a cependant un autre ancrage. Parti de Québec avec en tête son projet d'installation audio/vidéo comme « œuvre contextuelle », c'est-à-dire utilisant les caractéristiques architecturales de la petite chapelle pour créer une expérience acoustique immersive, le sens de *Qui ne dit mot consent* va se transformer à la lecture, dans l'avion, de *La procédure silence* (éd. Galilée, 2001), un essai sous la plume de Paul VIRILIO. Le théoricien bien connu du milieu virtuel et de l'art urbain en mutation s'y inquiète de la démission éthique, formaliste et technologique de bien des artistes multimédias devant les pouvoirs de standardisation de la culture et de l'économie à l'échelle mondiale. Pour VIRILIO, bien des processus artistiques utilisant les nouvelles technologies sont subjectivement fermés sur eux-mêmes ou virtuellement chimériques. Ces œuvres nourrissent une procédure d'aliénation (être étranger et impuissant à par leurs silences créés comme installations, performances, Internet-art ou autres hybrides multimédias, si virtuoses soient-ils. L'artiste en fera dès lors son propos.

Est-ce ce silence obsolète que méditait James PARTAIK alors qu'il avait la tête immergée dans la cuve d'eau qui se déversait lentement, suivant la pente du sol du centre Ex Teresa Arte Actual ? Vraisemblable, son immersion parut très longue à l'audience. Pendant ces longues minutes, des acolytes redirigeaient avec précaution les rigoles d'eau vers l'ancienne petite chapelle à l'autel sculpté à même le mur. Paradoxalement, la profonde opacité de cette « procédure silence » devait générer une signification différente des sons et ondes engendrés lorsque les gens émettent leurs bruits, corrompant l'équilibre formel de l'installation.

La recherche des cuves avait préalablement plongé l'artiste dans la ville bruyante ; James PARTAIK y aura passé un temps fou à parcourir les marchés et certains quartiers pour en ramener des cuves « ayant vécu ». Cette part d'esthé-

tique relationnelle créant des liens avec les citadins aurait pu passer sous silence. C'est en marchant dans le chaos sonore de Mexico, où une foule de commerçants de rue étalent de manière très stylisée dans des cuves leurs breuvages à vendre, en particulier le long des allées du grand parc Chapultepec, que j'ai compris la procédure silence de *Qui ne dit mot consent* et décidé d'ajouter ce surplus de sens au travail *in situ* de PARTAIK.

La maison du pain

À l'origine, les deux sœurs Sheila et Nancy COUTURE devaient construire leur installation vidéo à La Panaderia, une ancienne boulangerie devenue espace d'exposition indépendant à Mexico. À défaut d'occuper l'endroit, le duo a rapatrié La maison du pain en reconstruisant à l'intérieur de la grande nef du centre Ex Teresa Arte Actual les contours imaginés de cette « boulangerie d'art ». Cette ossature de bois, ouverte sur deux côtés, laissait deviner des arches et des parois faites de laine minérale rose sous du polythène transparent. Des structures faites de broches recouvertes de formes en papier et des colombins de tissus et de papier complétaient l'ornementation illuminée. Au centre du bâti, on aboutissait à la projection d'une joyeuse vidéo. De très larges sourires et des hochements de tête de nos deux sœurs, portant de larges sombreros roses faits de laine isolante (fibre rose inconnue au Sud), animent l'environnement. Les deux installatrices ont ajouté à l'extérieur de l'environnement une chaise berçante aux renflements typiques du Nord, et des pâtisseries fabriquées également en laine minérale rose. Toute une trouvaille !

Le propos de l'installation *La maison du pain* entendait se jouer du double sens de l'appellation « sœurs » : deux vraies sœurs dans la vie, et l'ancien couvent catholique y ajoutait le sens de religieuses, des nonnes. De fait, *La maison du pain* se donnait métaphoriquement « pour mission d'actualiser le Mystère de la vie, évoquant les références sacrées au pain dans la religion » (le pain quotidien du *Pater Noster* ou la traduction judaïque de Bethléem signifiant « Maison du pain »). Simultanément on pouvait songer à la perte de sens sacré dans nos sociétés de consommation, où le pain est devenu une denrée parmi les autres de la chaîne alimentaire commercialisée. Les sœurs ont donc voulu incarner « des fées du quotidien - dans l'ancien couvent en y concevant un tel environnement - insolite et féérique, arraché au banal d'une cuisinière et d'une charpente de maison et issu d'un langage populaire, celui du monde ordinaire ».

La vie quotidienne de Mexico se chargera en effet de compléter leur intention de manière éclatante. Car, loin de sombrer dans l'exotisme, le goût des Mexicains pour l'exubérance des couleurs vives, dont le rose, force est d'admettre que le dehors urbain a une fois de plus coloré de manière locale une autre de ces installations venues du Nord. On n'a qu'à penser, par exemple, que le quartier festif de Mexico a pour nom Zona Rosa. De plus, outre l'habillement de bien



transformado en un producto dentro de los otros de la cadena alimenticia comercializada. Las Hermanas entonces han querido encarnar «las ninfas de lo cotidiano»* en el antiguo convento concibiendo dicho ambiente «insólito y férreo, arrancar del horno de una estufa y de un esqueleto de casa y descendiente de un lenguaje popular, aquel del mundo ordinario».

La vida cotidiana de México se encargará en efecto de completar su intención de manera radical. Pues, lejos de hacerle sombra al exotismo, el gusto de los mexicanos por la exhuberancia de colores vivos, incluyendo el rosado, admite que las afueras urbanas han coloreado una vez más con sabor local otra de sus instalaciones llegadas del Norte. No se puede sino pensar, por ejemplo, que el barrio festivo de México tiene por nombre Zona Rosa. Además de la vestimenta de muchas mujeres, que decir de esas carpas en plástico rosado que cubren muchos mercados públicos como aquel a la salida de la estación de metro Taxqueña. Más aún que el rosado utilizado como punto de referencia de la cultura urbana mexicana, si uno se fía al sólo proyecto de escultura pública incluida en *Escultura*, la exposición de nuevas tendencias de la escultura mexicana presentada en el Museo de Bellas Artes. La escultura (de la cual olvidé el nombre del autor) tiene como especificidad el desvío, por la utilización de carpas rosadas, de una escultura metálica americana de Richard SERRA, creada en New York, para construir una réplica nómada, y su desplazamiento cerca de las escaleras de los toldos rosados. Se podía ver la escultura en la entrada del Museo de Bellas Artes.

Quetzalcóatl de poudre

«El contenido concreto de la imagen que uno se hace de nosotros mismos depende de cada espectador pero es siempre una imagen ambigua, por no decir contradictoria. Traición y lealtad, crimen y amor son la base en el fondo de nuestra mirada... Lo que es extraordinario en nuestra situación nace del hecho que nosotros no somos solamente enigmáticos para los otros, si no también para nosotros mismos. Un mexicano es siempre un problema, para otro mexicano como para él mismo» (Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*).

Jean-Claude SAINT-HILAIRE dibujó en el suelo las ondulaciones de *Quetzalcóatl*, la «serpiente de plumas» creador del hombre y dueño de los vientos en la mitología de los antiguos Méxicas. El sólo dios que se oponía a los sacrificios humanos, Quetzalcóatl nunca terminaría de combatir a Tezcatlipoca, dios del cielo nocturno y protector de los jóvenes guerreros. Años atrás vencido, se retiró del mundo de los humanos. Una vieja leyenda pretendía que él regresaría bajo la forma de un hombre blanco en el «ciclo del Junco» para someter el imperio.

En 1519, Hernán CORTÉS apareció. Motecuzuma, emperador de los Méxicas, fatalista, tuvo el mal presagio que se llevaría trágicamente Tenochtitlán a desaparecer bajo México. 2001, un *Latino del Norte* hace nuevamente reaparecer

en el polvo blanco los rasgos de la serpiente de plumas. Quetzalcóatl, simbólicamente de regreso, servirá como base a la instalación y performance de Jean-Claude SAINT-HILAIRE. El artista desarrollará un dispositivo crítico, creyéndose interrogador de la fuente social de inquietudes y de las nuevas desdichas de la civilización. En ésta ocasión, se hablará de droga y de «consumo» de las identidades culturales actuales que están en favor de la continentalización de la economía capitalista.

Partiendo de pedazos de cerámica, de piedras y de ladrillos encontrados al exterior muy cerca del Centro Ex Teresa Arte Actual, SAINT-HILAIRE, apasionado de la etnología, hábilmente reconstruirá a lo largo de su serpiente de plumas de curvas irregulares una alusión al centro histórico de Tenochtitlán/México. Se podía adivinar fácilmente las curvas de la Catedral metropolitana en Zócalo, y la referencia al Templo Mayor. Para la pirámide, el instalador utilizó cajas de cartón empacadas en papel de regalo de navidad, la gran fiesta comercial que cubre ahora la fiesta religiosa que, en México, ha absorbido las fiestas indígenas. La forma como fue ubicada la serpiente de polvo a lo largo de las arquitecturas urbanas que daban a la mercancía, aquí dan una instalación que coteja la transformación de la cultura en un comercio de libre intercambio, un modelo que busca imponer en todas las Américas el vecino común de los quebequenses y de los mexicanos, aquel que estos últimos llaman *Coloso del Norte*, los USA.

La noche de la inauguración, justo luego del performance de James PARTAIK, la muchedumbre se hizo más abundante alrededor de aquel Quetzalcóatl, no solamente mensajero del ritual sagrado sino también de los intercambios mercantiles. Lo máximo que yo me acuerdo, Jean-Claude SAINT-HILAIRE siempre se ha sentido cómodo manipulando los símbolos de identidad (su serie de las «Reliquaries») y política (*Mes del Performance*, 1993, *Au Nom de la Terre*, 1997). El empuja aún su audacia al límite de la interferencia en las representaciones del Otro, aquel mexicano doblemente problemático, para él como para los otros, dixit Octavio PAZ.

Agitando en el aire una tarjeta de crédito más grande de lo normal con la sigla del Banco de Montreal, el performer decidió trazar los surcos en la serpiente de su instalación. El puso en actos la circulación de una de las heridas que unen el Sur y el Norte como mediador; la droga. Metódicamente, él comienza a trazar las líneas con el polvo de su serpiente de plumas. Algunas veces, él simula *inhalar*. Solamente al final, se levanta una verdadera nube de polvo (él pagará el precio ya que se trata de polvo para restregar que, como la polución de la ciudad, le irritaría los ojos y la garganta). En 1993, Jean-Claude SAINT-HILAIRE había llevado a los espectadores desde el Centro Ex Teresa Arte Actual hasta las rejas de la Catedral metropolitana en Zócalo, creando un encuentro entre esas personas, en la mayoría Indígenas del campo que habían venido para vender su fuerza de trabajo en la ciudad. En ésta ocasión dentro de la nube de polvo tóxico, se

identificó como el dueño de los vientos que él había dibujado: todos los «tráficos», todos los «carteles» del «consumo» van a terminar por tener razón de las esculturas de las tres Américas, sacrificadas en la pirámide de las ganancias?

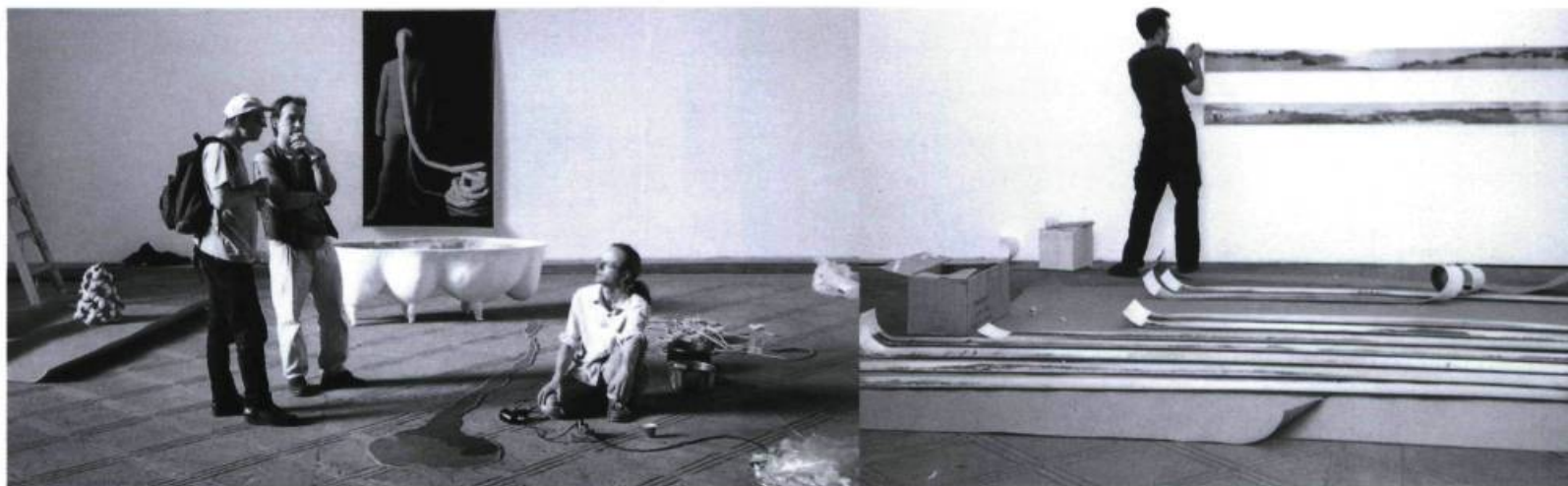
Nada sorprendente que algunos residentes de México hubieran tenido de que hablar durante la inauguración.

Tables tourmentes y para... agua móvil de autos

Diane LANDRY adoptó desde hace mucho tiempo un comportamiento personal ecológico. Ella se aplica como ciudadana a propagar pequeñas soluciones para un ambiente más sano. Como escultora, artista de instalación y del performance, ella dispone o manipula los símbolos de lo cotidiano que buscan despertar una mayor conciencia ecológica en sus relaciones con el público. De allí la importancia social de las pequeñas figuritas de animales de carnicería bajo el mantel tembloroso de las *Tables tourmentes*, y también los pequeños automóviles, juguetes colgando de su paraguas que ella hará girar con mucha gracia durante el performance. Aún aquí, el clima urbano de la ciudad más grande de las Américas nos revelará eso que no podría ser sino la reorganización de una instalación creada en 1999.

Tres hechos van a poner en contexto el montaje de *Tables tourmentes* en el coro de la gran nave del Centro Ex Teresa Arte Actual. Como para la mayoría de los 30 000 inmuebles, sobretodo aquellos situados en el centro histórico de México, las huellas del temblor de tierra de septiembre de 1985 están aún visibles. El desnivel de los pisos de piedras del Centro Ex Teresa Arte Actual y las inclinaciones asimétricas de los muros crean en conjunto la impresión de vértigo en ese lugar de grandes bóvedas. La extrema precisión de la puesta en nivel de la escultura-instalación era necesaria para que éstos mecanismos funcionaran, Diane LANDRY pasará muchas horas para lograr la hazaña en éste lugar tan torcido! La instalación *Tables tourmentes* está compuesta por 20 tocadiscos idénticos que forman una mesa de cocina subida sobre ochenta patas hechas de cobre y lápices. Cubierta de un mantel en papel, la extraña mesa tiembla con frenéticos remolinos sonoros y visuales de los animalitos de carnicería escondidos bajo los tocadiscos funcionando!

El segundo hecho es la decisión de iluminar fuertemente la escultura. La bóveda que se encontraba inmersa en la penumbra fue habitada por una gigantesca sombra proyectada que hacía contraste, con relación a la precariedad de las varas que sostenían las *Tables tourmentes*, ésto no podía sino impresionar. La arquitectura de las grandes bóvedas del antiguo convento amplificaba de forma excepcional el impacto de las vibraciones sonoras y de las sombras de las *Tables tourmentes*, acaparando el viejo espíritu trascendental del antiguo convento. El tercer hecho se refiere a la rapidez, la alegría latina del descubrimiento de los animalitos por los



des femmes, que dire de ces bâches en plastique rose qui recouvrent bien des marchés publics, comme celui à la sortie de la station de métro Taxqueña ? Même que le rose est utilisé en tant que référence identitaire de la culture urbaine mexicaine, si l'on se fie au seul projet de sculpture publique inclus dans *Escultura*, l'exposition des nouvelles tendances de la sculpture mexicaine présentée au Museo de Bellas Artes. La sculpture (dont j'ai oublié le nom de l'auteur) a comme spécificité le détournement, par l'utilisation de bâches roses, d'une sculpture métallique américaine de Richard SERRA, créée à New York, pour en construire une réplique nomade, et son déplacement près des marchés aux bâches roses. On pouvait voir la sculpture à l'entrée du Museo de Bellas Artes.

Quetzalcóatl de poudre

Le contenu concret de l'image qu'on se fait de nous dépend de chaque spectateur mais c'est toujours une image ambiguë, sinon contradictoire. Trahison et loyauté, crime et amour sont tapis au fond de notre regard... Ce qui est extraordinaire dans notre situation vient du fait que nous ne sommes pas seulement énigmatiques pour les autres, mais aussi pour nous-mêmes. Un Mexicain est toujours un problème, pour un autre Mexicain comme pour lui-même - (Octavio PAZ, *Le labyrinthe de la solitude*).

Jean-Claude SAINT-HILAIRE a dessiné au sol les ondulations de Quetzalcóatl, le « serpent à plumes » créateur de l'homme et maître des vents dans la mythologie des anciens Mexicas. Seul dieu opposé aux sacrifices humains, Quetzalcóatl n'aura de cesse de combattre Tezcatlipoca, dieu du ciel nocturne et protecteur des jeunes guerriers. Jadis vaincu, il s'était retiré du monde des humains. Une vieille légende prétendait qu'il reviendrait sous la forme d'un homme blanc lors du « cycle du Roseau » pour soumettre l'empire.

En 1519, Hernan CORTÉS apparaît. Moctezuma, l'empereur des Mexicas, fataliste, y voit le mauvais présage qui va entraîner tragiquement Tenochtitlán à disparaître sous Mexico. En 2001, un *Latino del Norte* fait à nouveau réapparaître à la poudre blanche les traits du serpent à plumes. Quetzalcóatl, symboliquement de retour, servira d'assise à l'installation et à la performance de Jean-Claude SAINT-HILAIRE. L'artiste développera un dispositif critique, se voulant interrogateur d'une source sociale d'inquiétude, sinon de nouveaux malheurs de civilisation. Cette fois, il sera question de drogue et de « consommation » des identités culturelles en cours à la faveur de la continentalisation de l'économie capitaliste.

Partant de morceaux de poteries, de pierres et de briques trouvés dehors tout près du centre Ex Teresa Arte Actual, SAINT-HILAIRE, féru d'ethnologie, reconstruira habilement le long de son serpent à plumes tortueux une allusion au centre historique de Tenochtitlán/Mexico. On pouvait aisément deviner les contours de la cathédrale métropolitaine au Zocalo, puis la référence au Templo Mayor. Pour la pyramide, l'installateur a utilisé des boîtes de carton emballées dans du papier-cadeau de Noël, la grande

fête commerciale qui recouvre maintenant la fête religieuse qui, au Mexique, a absorbé les fêtes indigènes. La mise en forme du serpent de poudre le long des architectures urbaines qui aboutissent à la marchandise donne ici une installation qui confronte la transformation de la culture en commerce libre-échangiste, un modèle que cherche à imposer à toutes les Amériques le voisin commun aux Québécois et aux Mexicains, celui que ces derniers appellent *Coloso del Norte*, les États-Unis.

Le soir du vernissage, tout de suite après la performance de James PARTAIK, la foule s'est densifiée autour de ce Quetzalcóatl, non plus porteur du rituel sacré mais des échanges mercantiles. Du plus loin que je me souviens, Jean-Claude SAINT-HILAIRE a toujours été très à l'aise pour manier les symboles identitaires (sa série des « Reliquaires ») et politiques (*Mes del Performance*, 1993 ; *Au nom de la Terre*, 1997). Il y puise même son audace à la limite de l'ingérence dans les représentations de l'Autre, ce Mexicain doublement problématique, pour lui comme pour les autres, dixit Octavio PAZ.

Brandissant une carte de crédit plus grande que nature portant le sigle de la Banque de Montréal, le performeur entreprend de tracer des sillons dans le serpent de son installation. Il met en actes la circulation d'une des plaies qui relie le Sud au Nord par entremetteur : la drogue. Méthodiquement, il s'emploie à tracer des lignes avec la poudre de son serpent à plumes. À quelques reprises, il feint de *sniffer*. À la toute fin, un véritable nuage de poudre s'élève (il en paiera le prix puisqu'il s'agit de poudre à récurer qui, comme la pollution dans la ville, lui irritera les yeux et la gorge). En 1993, Jean-Claude SAINT-HILAIRE avait entraîné les spectateurs depuis le centre Ex Teresa Arte Actual vers les grillages de la cathédrale métropolitaine au Zocalo, créant une rencontre entre ces personnes, pour la plupart des Indiens des campagnes venus vendre leur force de travail en ville. Cette fois, dans le nuage de poudre toxique, il s'est identifié au maître des vents qu'il avait dessiné : tous les « trafics », tous les « cartels » de la « consommation » vont-ils finir par avoir raison des cultures des trois Amériques, sacrifiées à la pyramide des profits ?

Pas étonnant que plusieurs résidents de Mexico aient tenu à lui parler lors du vernissage.

Tables tourmentes et para... pluie mobile d'autos

Diane LANDRY a adopté depuis longtemps un comportement personnel écologique. Elle s'applique comme citoyenne à propager de petites solutions pour un environnement plus sain. Comme sculpteur, artiste de l'installation et de la performance, elle s'emploie à agencer ou à manipuler des symboles du quotidien qui cherchent à éveiller une plus large conscience écologique dans ses rapports au public. D'où l'importance sociale des petites figurines d'animaux de boucherie sous la nappe frissonnante des *Tables tourmentes*, ainsi que des petites automobiles, jouets accrochés à son parapluie

qu'elle fera tourbillonner avec grâce en performance. Ici encore, le climat urbain de la plus grande ville des Amériques viendra relever ce qui n'aurait pu être que le réarrangement d'une installation créée en 1999.

Trois faits vont contextualiser le montage de *Tables tourmentes* dans le chœur de la grande nef du centre Ex Teresa Arte Actual. Comme pour la plupart des trente mille immeubles, surtout situés dans le centre historique de Mexico, les traces du tremblement de terre de septembre 1985 sont encore visibles. La dénivellation du plancher de pierre du centre Ex Teresa Arte Actual et les inclinaisons asymétriques des murs créent ensemble une impression de vertige dans ce lieu aux grandes voûtes. L'extrême précision de la mise à niveau de la sculpture-installation étant requise pour que ces mécanismes fonctionnent, Diane LANDRY peinera de longues heures pour réussir l'exploit dans ce lieu tout croché ! L'installation *Tables tourmentes* se compose de vingt tourne-disques identiques formant une table de cuisine montée sur quatre-vingts pattes faites de cuivre et de crayons. Couverte d'une nappe en papier, l'étrange tableée frémit de tourbillons sonores et visuels frénétiques des petits animaux de boucherie cachés sur les tourne-disques activés !

Le second fait tient à la décision d'éclairer fortement la sculpture. La voûte plongée dans la pénombre sera habitée d'un tel gigantisme par l'ombre projetée que le contraste, par rapport à la précarité des tiges soutenant les *Tables tourmentes*, ne pourra qu'impressionner. L'architecture des grandes voûtes de l'ancien couvent amplifie de manière exceptionnelle l'impact des vibrations sonores et des ombres de *Tables tourmentes*, s'accaparant de l'esprit jadis transcendant de l'ancien couvent. Le troisième fait tient à la rapidité, la joie toute latine de la découverte des petits animaux par les regardeurs mexicains qui, loin de sacrifier l'œuvre, se sont empressés d'aller voir, de se pencher et de soulever la nappe en papier. Le mouvement sonore du dispositif de Diane LANDRY est alors devenu celui des gens tournant autour !

Au moment du séjour des artistes *Latinos del Norte* sous le smog de pollution permanent pesant sur la qualité de l'air ambiant à l'oxygène raréfié en haute altitude à Mexico, le Canada venait d'interdire l'importation de viande de bœuf en provenance du Brésil, *because les scandales de la « vache folle »* et de la fièvre aphteuse du bétail européen. Les petits animaux de boucherie utilisés par l'artiste y devinrent illico porteurs d'une inquiétude environnementale, sanitaire et politique d'actualité. Même chose pour sa performance.

Croulant sous la pollution, Mexico fait alterner les véhicules qui ont le droit de rouler selon le chiffre pair ou impair des licences. Il faut vivre le tourbillon des petits taxis vert lime autour du Zocalo le jour ! Utilisant un grand parapluie noir sur lequel elle avait cousu des figurines de véhicules moteurs, Diane LANDRY va se métamorphoser elle-même en carrousel aux tourbillons irréguliers, comme pour en finir avec cet enva-



observadores mexicanos que lejos de sacralizar la obra, se apresuraron para ir a verla, se inclinaron y levantaron el mantel de papel. El movimiento sonoro del dispositivo de Diane LANDRY se transformó entonces en aquel de la gente que giraba alrededor!

En el momento del hospedaje de los artistas *Latinos del Norte* bajo el humo de la polución permanente haciendo fuerza sobre la calidad del aire ambiente y el escaso oxígeno en altitud en México, Canadá acababa de prohibir la importación de carne de res proveniente de Brasil, *because* los escándalos de la «vaca loca» y de la fiebre aftosa del ganado europeo. Los animalitos de carnicería utilizados por la artista se transformaron inmediatamente en mensajeros de una inquietud ambiental, sanitaria y política de actualidad. Al igual que su performance.

Hundiéndose bajo la polución, México hace alternar los vehículos que tienen derecho de rodar según la cifra par o impar de las licencias. Hay que vivir el remolino de pequeños taxis verde limón alrededor de Zócalo durante el día! Utilizando un gran paraguas negro sobre el cual ella había cocido las figuritas de vehículos, Diane LANDRY se metamorfosea en carrusel de torbellinos irregulares, como para terminar con ésta invasión de contaminar a los ciudadanos. Los cochecitos van a revolotear, a retintinear golpeando la tela del paraguas o el suelo en un ballet simple, gracioso y eficaz, dejando ver en acción que sus *œuvres nouvelles*, como ella las llama, pertenecen principalmente y antes que nada a su imaginación y no a las tecnologías, objetos y gestos artísticos que ella maneja.

Foxy Lady

Richard MARTEL se aferra paradójicamente desde hace un cuarto de siglo a «desbaratar los modelos reinantes» (RM) al mismo tiempo que edifica su propio cuerpo de arte acción. El poder político y el decoro son dos de sus metas. El los «ejecutará» nuevamente en su performance en México.

Caso diferente al de PARTAIK, SAINT-HILAIRE y LANDRY quienes lo acompañaron durante el programa de la noche, MARTEL es el único que no creó una instalación para *Latinos del Norte*, sobre todo si se tiene en cuenta que Jean-Claude GAGNON utilizaba algunos de sus objetos y libros de artistas en una obra en Muca Roma. Por eso no me sorprendió que al inicio de un ritmo lento y calibrado por un metrónomo, MARTEL «instalara» en el lugar los elementos de su acción.

Para lograrlo, él llegará y sacará en el centro del lugar algunos artefactos de su arsenal contenidos en dos bolsas que él trajo: como performer él lleva puesto un overol gris, marca de comercio de muchos performances del Colectivo Inter/Le Lieu. Solamente cambia el color: aquí es gris. Se verá el porqué solamente un poco más tarde. El performer ubica los pequeños altavoces para delimitar su cuadrilátero. El sonido metronómico se activa. MARTEL manipula también los objetos usuales. El pone en el suelo carpetas/archivos de colores y

traga utensilios de metal para luego escupirlos: política y decoro.

Un primer indicio nos es ofrecido desde el principio. MARTEL queda derecho en el centro de su instalación. Su cómplice Nathalie PERREAULT viene para «adherirle» el rostro, como en la época de sus famosas «baladas/encuentros históricos» entre personajes de diversas épocas (Ej.: el festival *Interscop* Polonia, 1990). Ella fija con cinta adhesiva roja y verde, los colores emblemáticos de la bandera mexicana, una piel de zorro en lugar de un peinado (zorro=FOX=nuevo presidente mexicano elegido, de fidelidad neo-liberal de derecha)!

MARTEL/FOX comienza entonces a llenarse la boca, a manotadas, con utensilios de metal que ha sacado de su bolsa. Vomitaba por doquier, los retintines metálicos borraban el tic-tac del metrónomo, así como el uso normal de los utensilios aquí fue invertido: normalmente es la comida lo que se lleva a la boca. El color gris del overol de MARTEL me viene a la cabeza: aquel de los menores, obreros bajo duras condiciones de trabajo y poco reglamentado en México.

Ahora bien la boca es aún cosa del lenguaje y de la identidad sexual: comunicación/sedución. He ahí que MARTEL/FOX se induce, de manera torpe, sin gracia, con labial como si él se maquillara, se afeminara. El/ella, FOX/MARTEL puede entonces arrodillarse, regar los utensilios sobre su cabeza de «zorro» e, importunar, irse de «su lugar» con los acordes de la célebre música de Jimi HENDRIX *Foxy lady*... El poder, el decoro, su coqueteo devastador...

La muchedumbre aplaudía ruidosamente.

Mi cabeza es mi única casa

Jean-Claude GAGNON ocupaba ya de forma notoria una de las salas de Muca Roma lo mismo que las vitrinas del gran corredor con sus obras de colages y sus libros de artistas, coqueteando con el universo vía el arte postal. El colectivo *Réparation de Poésie*, que él creó hace una veintena de años, desarrolló ramificaciones a un lado del arte postal, las instalaciones abiertas, los colages, los talleres de arte y naturaleza y los performances de carácter oral que unen la palabra y la música.

Su presencia por más de dos semanas en México, a la vez para mostrar sus instalaciones como para crear su performance, iría, a mi forma de ver, probar que siempre hay una excepción que confirma la regla. Concluí estúpidamente que México no tenía ninguna influencia sobre el poeta. Como él mismo lo anunció: *mi cabeza es mi única casa*. El poeta flotaba en las calles cuando la recorría a grandes pasos. El absorbía la verdadera sustancia estética, y aquellas y aquellos que le charlaban tuvieron la impresión de que había una presencia, allí y ahora. Dudo de dichos diálogos. Su verdadero performance es el de perderse en la ciudad como en su cuerpo. El se vuelve loco, inorgánico e «irracional», no disgusta a todos los teorizantes de moda.

Entonces? Tragándose todos los estímulos lingüísticos, silbando los ritmos latinos y agarrándose a su desilusión existencial, el Abomina-

ble Hombre de las Letras no dirige de ninguna forma un baluarte de soledad impenetrable. En realidad, él hierve de creatividad para dar. El tiene que darse. Es por ésta razón que se le invitó para que se metiera en páginas de libros bajo el vidrio, a que se reconstruyera en colages más grandes de lo normal, al final de la noche del performance, para reventar (sobre) el escenario.

Así sería, sin entrada programada, en desequilibrio sobre el piano, desdoblado en malas imágenes en un video, a cuatro patas comiendo el texto traducido en español, que se hibridaban en la boca todos los lenguajes. Y la audiencia mexicana, atónita, súper excitada por tanta subversión de todos los artificios propios del espectáculo que corrompen el arte auténtico, pediría más. Pero el poeta está en otro lado y no lo piensa mucho para alargar su performance, y volver en la llamada a escena. Jean-Claude GAGNON, alias «Beurk TISSELARD» sombreó nuevamente sin saber como, su cabeza, su única casa.

Después de México, Jean-Claude GAGNON puede ir a las escenas en donde demasiados poetas tranquilos no hacen sino recitales. Aquel que crea los talleres de poesía en la naturaleza, aquel que recibe generosamente a los jóvenes performers en sus eventos, tal cual como el caballo de Troya en la literatura asediada, posee un arma poética temible: el contagio.

Para concluir, las instalaciones y los performers de los *Latinos del Norte* en el Centro Ex Teresa Arte Actual, así como los escultores y las instalaciones de la exposición *Escultura: Nuevas tendencias*, tomaron su lugar al interior de los sitios consagrados al arte. Yo traté de mostrar sin embargo como la ciudad de Tenochtitlán/México los acompañaba. Pero se tendría que guardar en mente que ciertos artistas mexicanos del arte-performance hacen de la calle y de la vida de sus ciudades sus verdaderos lugares de intervenciones a riesgos. Es el caso particular del dúo formado por Emma VILLANUEVA y Eduardo FLORES por sus maniobras (*EDEMA; Rent-a-wife, Sex Art, A mucha honra*, febrero/marzo del 2001) empujando los tabúes sexuales y militares, los primeros discretos en casa de sus compatriotas y los segundos omnipresentes en la capital. En cuanto a saber si éste tipo de arte acción tórrida migrará hacia los *Latinos del Norte* hasta Québec, ya veremos.



hissement polluant les urbains. Les petits véhicules vont voler, frapper de cliquetis le tissu du parapluie ou le sol en un ballet simple, gracieux et efficace, démontrant en action que ses *œuvres nouvelles*, comme elle les appelle, appartiennent d'abord et avant tout à son imaginaire et non pas aux technologies, objets et gestes artistiques qu'elle agence.

Foxy Lady

Richard MARTEL s'affaire paradoxalement depuis un quart de siècle à « déconstruire les modèles régnants » (RM) tout en édifiant son propre corpus d'art action. Le pouvoir politique et la bienséance sont deux de ses cibles. Il les « exécute » à nouveau lors de sa performance à Mexico.

À la différence des PARTAIK, SAINT-HILAIRE et LANDRY qui l'ont accompagné dans le programme de la soirée, MARTEL est le seul qui n'ait pas créé d'installation pour *Latinos del Norte*, surtout si l'on tient compte que Jean-Claude GAGNON occupait de ses objets et livres d'artistes une pièce du Muca Roma. Cela ne m'a donc pas étonné que, d'entrée de jeu, en un rythme lent et calibré par un métronome, MARTEL « installe » dans l'espace les éléments de son action.

Pour ce faire, il arrivera et débarrera au centre de l'espace plusieurs artefacts de son arsenal de deux sacs qu'il a apportés : comme performeur, il porte déjà une salopette grise, marque de commerce de nombreuses performances du collectif Inter/Le Lieu. Seule la couleur change ; ici, elle est grise. On verra pourquoi un peu plus loin. Le performeur place de petits haut-parleurs pour délimiter son quadrilatère. Le son métronomique s'active. MARTEL manipule aussi des objets usuels. Il place au sol des chemises/dossiers de couleur et engloutit des ustensiles de métal pour les recracher : politique et bienséance.

Ce qui s'avère inédit, c'est la contextualisation mexicaine de la performance. Le dépôt systématique et régulier des dossiers verts et rouges dans le quadrilatère du performeur semble reproduire la rigidité symbolique de la cérémonie quotidienne de la levée et de la descente du drapeau national au Zocalo, pourtant ce n'est qu'apparence. Le véritable sens de l'art action s'enclenche au-delà de son étalement formel. MARTEL s'affaire en fait au saccage métaphorique des symboles du pouvoir politique.

Un premier indice nous est fourni dès le début. MARTEL se tient droit au centre de son installation. Sa complice Nathalie PERREAULT vient lui « taper » le visage de ruban adhésif, comme à l'époque de ses fameuses « balades/rencontres historiques » entre personnages de diverses époques (ex. : le festival *Interscop*, Pologne, 1990). Elle fixe avec du ruban gommé rouge et vert, les couleurs emblématiques du drapeau mexicain, une peau de renard en guise de coiffe (renard = FOX = nouveau président mexicain élu, d'allégeance néolibérale de droite) !

MARTEL/FOX commence ensuite à se remplir la bouche, à pleines poignées, d'ustensiles

de métal sortis de son sac. Il les vomit çà et là au sol, le cliquetis métallique efface le tic-tac du métronome, tout comme l'usage commun des ustensiles est ici inversé : d'ordinaire, c'est de la nourriture qu'ils portent en bouche. Le gris de la salopette de MARTEL me revient en tête : celle des mineurs, ouvriers aux conditions de travail dures et peu réglementées au Mexique.

Or la bouche, c'est encore affaire de langage et d'identité sexuelle : communication/sédiction. Voilà que MARTEL/FOX s'enduit, de manière gauche, disgracieuse, de rouge à lèvres, comme s'il se fardait, se féminisait. Il/elle, FOX/MARTEL, peut alors s'agenouiller, verser les ustensiles sur sa tête de « renard » et, désinvolte, quitter « son lieu » sur les accords de la célèbre musique de Jimi HENDRIX, *Foxy Lady*... Le pouvoir, la bienséance, son flirt ravagé...

La foule applaudit bruyamment.

Mi cabeza es mi unica casa

Jean-Claude GAGNON occupait déjà de manière sentie une des salles du Muca Roma ainsi que les vitrines du grand corridor avec ses œuvres de collages et ses livres d'artistes, flirtant avec l'univers par l'art postal. Le collectif Réparation de poésie, qu'il a créé il y a plus de vingt ans, a développé des ramifications du côté de l'art postal, des installations ouvertes, des collages, des ateliers art et nature et des performances d'une oralité fusionnant parole et musique.

Sa présence pour plus de deux semaines à Mexico, à la fois pour monter ses installations et pour créer une performance, allait, à mes yeux, prouver qu'il y a toujours une exception qui confirme la règle. J'ai conclu tout bêtement que Mexico n'avait aucune emprise sur le poète. Comme il l'annonce lui-même : *Mi cabeza es mi unica casa*. Le poète flotte dans les rues lorsqu'il les arpente. Il en absorbe la substance esthétique, certes, et celles et ceux qui lui parlent ont l'impression d'une présence là, ici et maintenant. Je doute de tels dialogues. Sa vraie performance est de se perdre dans la ville comme dans son corps. Il en devient dingue, inorganique et « irrationnel », n'en déplaît à tous les théoriciens en vogue.

Alors ? Avalant tous les stimuli langagiers, sifflant les rythmiques latines et s'agrippant à sa désillusion existentielle, l'Abominable Homme des Lettres ne dresse aucunement un rempart de solitude infranchissable. En vérité, il bout de créativité à livrer. Il doit se délivrer. C'est pour cela qu'on l'a invité à se mettre en pages de livres d'artistes sous verre, à se recomposer en collages plus grands que nature et, en finale de la soirée de performance, à crever (sur) la scène.

Il y sera, sans entrée programmée, en déséquilibre sur le piano, dédoublé en images mauvaises sur une vidéo, à quatre pattes et mangeant le texte traduit en espagnol, hybridant dans la bouche tous les langages. Et l'audience mexicaine, médusée, survoltée par tant de subversion de tous les artifices propres au spectacle qui gangrèment l'art authentique, en redemandera. Mais le poète est ailleurs et ne songe guère à allonger sa performance, à revenir en rappel.

Jean-Claude GAGNON, alias Beurk TISSELARD, a sombré sans trop savoir à nouveau dans sa tête, sa seule maison.

Après Mexico, Jean-Claude GAGNON peut partir vers des scènes où trop de poètes tranquilles ne font que passer dans le récital. Celui qui crée des ateliers de poésie dans la nature, celui qui accueille généreusement des jeunes performeurs dans ses événements, tel le cheval de Troie dans la littérature assiégée, possède une arme poétique redoutable : la contagion.

Pour conclure, les installations et les performances des *Latinos del Norte* au centre Ex Teresa Arte Actual, tout comme les sculptures et les installations de l'exposition *Escultura : Nuevas tendencias*, ont pris place à l'intérieur de lieux consacrés à l'art. J'ai tenté de montrer cependant comment la cité de Tenochtitlán/Mexico les accompagnait. Mais il faudrait garder en mémoire que certains artistes mexicains de l'art performance font des rues et de la vie de leur ville leurs véritables lieux d'interventions à risques. C'est le cas notamment du duo formé d'Emilia VILLANUEVA et d'Eduardo FLORES par leurs manœuvres (*EDEMA, Rent-a-wife, Sex Art, A mucha honra*, février-mars 2001) bousculant les tabous sexuels et militaires, les premiers discrets chez leurs compatriotes, et les seconds omniprésents dans la capitale. Quant à savoir si ce type d'art action torride migrera vers les *Latinos del Norte* jusqu'à Québec, on verra bien.

