

De l'exotisme à l'impossible progrès

Larisa Escobedo

Le projet *América tropical* part de l'expérience d'artistes mexicains dans un monde globalisé, où la diversité des cultures et des écosystèmes, et la dissolution progressive des frontières économiques, définissent de nouveaux rapports identitaires qui modifient *la manière dont on nous perçoit, la manière dont nous voulons être perçus, et la manière dont nous nous percevons nous-mêmes*. Des perceptions qui pourraient d'abord sembler identiques mais qui, de fait, obéissent à des logiques différentes. *América tropical* présente le regard ambivalent de neuf créateurs contemporains sur la " tropicalisation " de la culture. Chacune de ces visions interroge les clichés associés à un territoire ambigu et pétri de contradictions, qu'il s'agisse de la forêt vierge et paradisiaque, berceau de traditions soi-disant ancestrales, hautes en couleur et en exotisme, ou de la ville postmoderne, au coeur de laquelle coexistent à la fois la technologie de pointe et l'entassement humain, la crasse, le narcotrafic et le désespoir.

Les oeuvres rassemblées dans cette exposition relèvent de genres artistiques divers, de la peinture traditionnelle à l'installation, en passant par la vidéo. Cependant, leur unité vient du fait que toutes cherchent à " resignifier " un territoire, une nécessité qui naît de la difficulté de trouver une identité nationale satisfaisante, dans laquelle chacun puisse vraiment se retrouver. A travers leurs procédés créatifs, ces artistes proposent de nombreuses lectures de l'" Amérique tropicale " examinée sous toutes les coutures : traditionnelles, politiques, géographiques, économiques, et mystiques.

LE PARADIS TROPICAL

Les cocotiers, le soleil, la plage, l'artisanat " fait main ", les pyramides et les villes coloniales constituent le patrimoine touristique des nations latino-américaines, qui vendent fièrement des séjours tout compris à travers des tour-opérateurs. Les fêtes populaires, les couleurs, les odeurs, les gastronomies complexes témoignent d'un métissage réussi. Les artistes ici présentés ne nient pas cette nature exotique et exubérante - puisqu'au contraire, ils s'en servent. En revanche, leurs oeuvres portent un regard ironique sur ces " paradis touristiques ", où la réalité dépasse parfois la fiction.

La fascination des artistes mexicains envers l'art populaire issu du métissage révélé un peu plus tôt par Frida Kahlo a poussé de nombreux créateurs de cette région du monde à s'intéresser à cette esthétique, que ce soit à travers l'adoption d'éléments iconiques, ou la récupération de matériaux et de techniques traditionnelles. Leur but : élaborer des discours qui impriment un sens nouveau aux valeurs culturelles héritées des traditions indigènes et de la cosmovision syncrétique. Le débat est lancé par Mariana Gullco et ses *Desechos orgánicos-Tapete* (Déchets organiques - tapis), qui transposent la broderie traditionnelle mexicaine dans un nouveau contexte, en délaissant le tissu pour la fragilité du papier toilette. Par ce simple acte, Gullco cherche à provoquer chez le spectateur des réflexions sur l'art et son rôle dans la vie de tous les jours ; sur sa nature non seulement éphémère, mais encore jetable, dans une société où tout se mesure à l'aune de l'*utile*. L'artiste s'intéresse ainsi à la contradiction qui consiste à faire quelque chose d'aussi minutieux qu'une broderie - considérée comme un art " mineur " et traditionnellement féminin - sur des matériaux jetables, peu chers et assimilés aux déchets. Elle se livre en même temps à un jeu subtil d'ironie autour du statut même de l'oeuvre d'art, réalisée sur un papier dont chacun connaît bien l'usage quotidien.

On retrouve le même processus dans *Desechos orgánicos-jardín* (Déchets organiques - jardin). Ici, Gullco place des fleurs exotiques fabriquées à partir de vieux filtres de cafetière électrique dans une nature imaginaire recomposée à l'intérieur de la galerie. Cette pièce fait référence aux forêts tropicales du Chiapas ou du Veracruz, mutilées chaque jour par la culture irrationnelle du café et de la canne à sucre vendus à des entreprises transnationales ; ou encore aux milliers d'hectares de conifères abattus jusqu'à entraîner une érosion des sols pour la production de papier, c'est-à-dire d'une matière qui deviendra très vite un déchet.

Pedro Reyes part également de techniques et de matériaux traditionnels. Il utilise, quant à lui, la fibre végétale servant à la confection des chapeaux typiques mexicains, pour recréer le relief des grands plateaux qui traversent le territoire national. *Sombrero colectivo* (Chapeau collectif) est aussi une remise en question du macho mexicain, qui dépose sa virilité dans ses bottes et son chapeau. A travers cette sculpture, Reyes s'interroge sur la véracité du vieil adage mexicain " deux têtes pensent mieux qu'une seule " : son *Sombrero* est une réflexion sur la psychologie des masses, qui pousse chaque année des centaines d'individus à émigrer vers les États-unis au péril de leur vie et de leur liberté, laissant derrière eux leurs familles. A moins que ce " chapeau collectif " ne puisse être utilisé par les *polleros* [passeurs clandestins] pour éviter une insolation à leurs clients exposés au soleil de l'Arizona ?

Dans le même ordre d'idée, à savoir la récupération de l'artisanat visant à capter l'identité contemporaine du Mexique, Dianne Pearce se lance dans une dissertation sur l'Autre, l'étranger, le différent. Sa pièce consiste en une série de guirlandes en plastique découpé, de neuf couleurs différentes, accrochées au plafond de façon à le recouvrir entièrement. La première évocation qui nous vienne à l'esprit est celle de la fête populaire mexicaine, dont le papier découpé est l'un des éléments décoratifs les plus courants, au même titre que les fleurs, l'orchestre et les feux d'artifice. Mais Pearce tend un piège au spectateur ; en effet, cette joie de vivre se dissout rapidement lorsqu'il s'aperçoit que les motifs découpés dans le papier sont en fait des textes, dont la lecture révèle une série de quolibets, d'épithètes dénigrantes vis-à-vis de l'Autre, de *Mexican beener* à *gringo white trash*. Tout cela évoque, bien évidemment, les rapports complexes qui unissent le Mexique à ses voisins du Nord, et les comportements racistes qui caractérisent l'un et l'autre peuples, pourtant en communication constante.

Il faudrait d'ailleurs se poser la question de savoir pourquoi, si le Mexique est bien le paradis exhibé par Alex Dorfsman dans sa série *It's almost real, isn't it?*, la diaspora mexicaine vers le Nord n'a jamais été aussi forte qu'aujourd'hui... D'une certaine façon, les photographies de Dorfsman répondent à cette question. Elles tentent en effet de montrer des situations où le réel et l'artificiel - le paradis et le sous-développement - cohabitent *tout naturellement* dans l'environnement urbain : graffitis de cascades et de pyramides dans la rue, palmiers artificiels sur une place publique, ou encore flamands roses disséqués dans un restaurant. Tous ces éléments cherchent à se fondre dans un paysage, qui ne correspond bien sûr pas à la réalité.

Cette réalité, étrangère à la perception que nous nous en faisons, apparaît encore plus clairement dans la série de photos d'arbres citadins *Parque México*, d'Ilan Lieberman, qui révèlent d'une manière frappante la dialectique de la nature à Mexico : d'un côté, la tragédie de la dévastation, le monde naturel constamment mutilé, mis en cage, encerclé ; à chaque coin de rue, les arbres prisonniers de l'asphalte et victimes d'une culture populaire totalement ignorante de l'écologie. De l'autre côté, l'incroyable adaptation des arbres à leur nouvel environnement. Les arbres de Lieberman se transforment, pour s'adapter presque

confortablement à leur nouvelle situation : ils brisent le béton, avalent les grilles métalliques, servent de portemanteaux. Ils deviennent des êtres culturels. Lieberman saisit bien cette dualité qui est le propre de la nature sous-développée : une nature exotique qui échappe aux limites humaines, pour devenir une nature urbaine.

LA VILLE POSTMODERNE

D'une façon moins évidente, *Ciudad moderna* (Ville moderne), la vidéo de Terence Gower, reprend le discours sur la mégalopole mexicaine, en insistant sur la croissance urbaine activement promue par les gouvernements post-révolutionnaires, qui souhaitaient voir entrer le Mexique dans l'ère de la modernité. A travers des extraits d'un film mexicain de 1966, l'artiste réalise un véritable parcours de façades, d'intérieurs et d'avenues emblématiques de l'architecture moderniste à Mexico. En analysant l'architecture à l'aide de plans numériques, il parvient à tirer celle-ci du contexte du récit cinématographique, pour raconter l'histoire de la construction urbaine. Par ce biais subtil, Gower en dit long sur les aspirations européanistes qui caractérisent les gouvernements latino-américains, éternellement soucieux d'atteindre une modernité toujours obsolète et sous-développée.

Dans la même ligne de pensée, citons désormais une pièce d'une extrême violence, qui aborde le rapport entre cette " nature urbaine " caractéristique de la ville postmoderne et sa propre idée d'" exotisme ", que l'on pourrait à notre tour associer à l'idée de " bestialité " ou de " barbarie ". *Lago Bolsena*, une vidéo de Yoshua Okon, nous montre un quartier de Mexico réputé dangereux. L'artiste a payé ses habitants pour qu'ils agissent comme des êtres sauvages, suivant leur propre idée de sauvagerie. Le résultat est un film effrayant, qui montre que, bien souvent, l'identité repose sur l'exclusion, la fragmentation et la marginalisation de l'Autre. Okon a bien compris que les quartiers soi-disant dangereux subissaient le préjugé des autres habitants de la ville. C'est là que fleurissent les " sous-cultures ", avec un langage et des coutumes propres, jugés " barbares " - tout comme l'on considèrera barbares, par exemple, les *maras salvatruchas* [bandes agissant dans le Nord du Mexique], ou toute personne faisant appel à des codes de ce type. La vidéo *Lago Bolsena* - du nom de la rue où elle a été filmée - renverse les conventions du documentaire de type anthropologique, en transgressant les limites entre la sauvagerie et la civilisation. Cette pièce nous rappelle le reportage de John Launois, *El milagro del fuego* (Le miracle du feu) paru en 1972 dans *National Geographic*. Le photographe et l'anthropologue y reconstituaient à l'aide d'acteurs une nouvelle tribu africaine en tout point conforme à ce que la pensée occidentale attend d'un sauvage : semi nudité, bestialité innocente, langage quasi animal. Ici aussi, et dans le même ordre d'idée, Okon recrée une métaphore tribale à partir de l'isolement qui règne dans la mégalopole contemporaine.

LA RÉALITÉ POLITIQUE

On l'a vu, les artistes qui participent à cette exposition ne peuvent évoquer cette Amérique tropicale sans parler, d'une façon ou d'une autre, de leur réalité politique et économique (source de marginalisation, de misère, de catastrophes écologiques), et, plus généralement, de l'indigence (financière ou culturelle) régnant sur l'ensemble du territoire. Cela explique sans doute que la politique soit un thème récurrent de l'art mexicain, du muralisme à l'art contemporain. Certains artistes, comme Ximena Cuevas dans sa vidéo *Cinépolis, la capital del cine*, proposent au spectateur une critique acerbe du système sociopolitique de leur pays et des relations complexes entre celui-ci et les États-unis. Pour l'artiste, ces relations reposent sur une contradiction culturelle permanente : en effet, tandis que pour beaucoup d'Américains le Mexique est un pays rempli d'" Aliens " se disposant à envahir leur territoire et à les dépouiller de leurs biens économiques et culturels, une majorité de Mexicains rendent un culte aveugle aux icônes hollywoodiennes pourtant sans lien avec leur idiosyncrasie, d'où une tragicomédie absurde. Cuevas remet ici en question les bénéfices

présupposés du progrès et de la science, le militarisme et la consommation irrationnelle, allant même jusqu'à produire une édition " auto-piratée " de sa vidéo afin que les spectateurs puissent l'emporter chez eux.

Les dix dernières années, celles du néolibéralisme sauvage, ont vu l'avènement d'un nouveau facteur de drame social : la signature d'un traité de libre échange avec les voisins du Nord, qui a divisé pour la première fois l'Amérique latine et " unifié " l'Amérique du nord. Elles ont également marqué le début d'une nouvelle ère de la démocratie, ouvertement fondée sur des assassinats déloyaux, liée au narcotraffic et à l'apparition du dernier mouvement guérillero latino-américain en date. Dans sa série de cinq huiles sur lin, intitulée *La muerte de Colosio* (La mort de Colosio), Ilan Lieberman revient sur l'assassinat du candidat à la présidence en 1994, retransmis à la télévision nationale le 23 mars 1994. La série se compose de rapprochements successifs de l'instant où le coup de feu a été tiré, l'image figée étant progressivement agrandie de façon à produire un effet zoom. Les photos elles-mêmes deviennent de plus en plus abstraites, jusqu'au point où aucun élément de la réalité concrète, réduite à un ramassis de pixels, ne peut être identifié. Lieberman crée de la sorte une métaphore visuelle : plus on s'approche du sujet, moins on le voit. Or c'est exactement ce qui est arrivé dans cette affaire, à l'enquête de laquelle ont participé des policiers toujours plus nombreux et plus compétents, tandis que les preuves, elles, diminuaient à vue d'œil.

Pour finir, la pièce *Sub-conjunto* (Sous-ensemble), de Máximo González, synthétise l'ensemble de la perception contemporaine de l'Amérique tropicale. Elle est en effet porteuse d'une réflexion sur l'exotisme et la réalité politique nationale, subtile mais sans ambages. *Sub-conjunto* se compose de onze sculptures faites à partir de piments séchés, cousues de façon à figurer à leur tour l'uniforme du *Subcomandante* Marcos, chef de file de l'insurrection zapatiste et fondateur de l'EZLN, considéré comme la dernière guérilla révolutionnaire du XX^{ème} siècle.

Le soulèvement zapatiste, déclaré le premier janvier 1994 - date de l'entrée en vigueur du Traité de libre échange avec les États-unis et le Canada -, a rappelé aux Mexicains que les peuples indigènes du Mexique restent les grands oubliés des politiques imposées par le Fonds monétaire international, les laissés pour compte du progrès, qui aujourd'hui encore croupissent dans l'anonymat et la misère. Toutefois, dans les dernières années l'EZLN est également devenu un emblème de l'exotisme national. Chaque année, des centaines de touristes se livrent à l'incontournable " zapatour ", pour voir les indigènes " communiquer entre eux ". Un phénomène que de nombreux commerçants ont su exploiter, en vendant toute une batterie de produits " zapatistes " : t-shirts, passe-montagnes, littérature révolutionnaire, posters, porte-clés, sacs à dos, fusils en bois, poupées Marcos, vidéos, pins, DVD, foulards, pipes... ; ou encore, en promouvant le Chiapas comme destination touristique - l'une des plus prisées par les Italiens, les Français et les Espagnols. Un matériau autochtone et une facture artisanale constituent le support de cette réflexion.

En fin de compte, l'art contemporain du Mexique tel qu'il se présente dans cette exposition n'est pas une version " tropicale " quelconque de l'art contemporain international. Au contraire, il est une réaction quasi agressive aux problématiques locales. Un parcours dans le Mexique postmoderne, pour lequel chaque artiste va piocher dans la multiplicité des réalités présentes, futures et passées, et dans un territoire partagé entre les plaisirs géographiques, le soleil, les *narcocorridos*, la dépendance technologique et culturelle, la frontière et la migration, l'art indigène, la violence envers les femmes, l'europhobie, l'écotourisme, et une économie dictée par le FMI qui favorise l'inégalité sociale et la soumission aux pays plus développés.