

Domestication et résistance du chien

Victor Muñoz

Number 82, Summer–Fall 2002

Dossier Mexico

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46014ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Muñoz, V. (2002). Domestication et résistance du chien. *Inter*, (82), 24–27.

Domestication et résistance du chien

Victor MUÑOZ

Le champ contextuel de l'art actuel au Mexique semble correspondre au repositionnement entre deux ensembles de stratégies discursives : d'un côté, il y a celles qui assument une diversité discursive dans des supports et des genres indispensables et, de l'autre, il y a celles qui demeurent « monodiscursives » et liées aux paradigmes génériques et disciplinaires. Cependant de nos jours, la pluralité culturelle est antagonique à une mécanique exclusive entre ces deux positions artistiques.

Dans ce repositionnement coïncident, entre autres genres et supports, l'art action, particulièrement la performance, et ce qu'on a appelé l'installation. Si la conceptualisation et la définition de stratégies discursives sont le noyau qui définit l'art contemporain, les diversités discursive et transgénérique motivent la nécessité de réfléchir sur ces deux genres : la performance et l'installation.

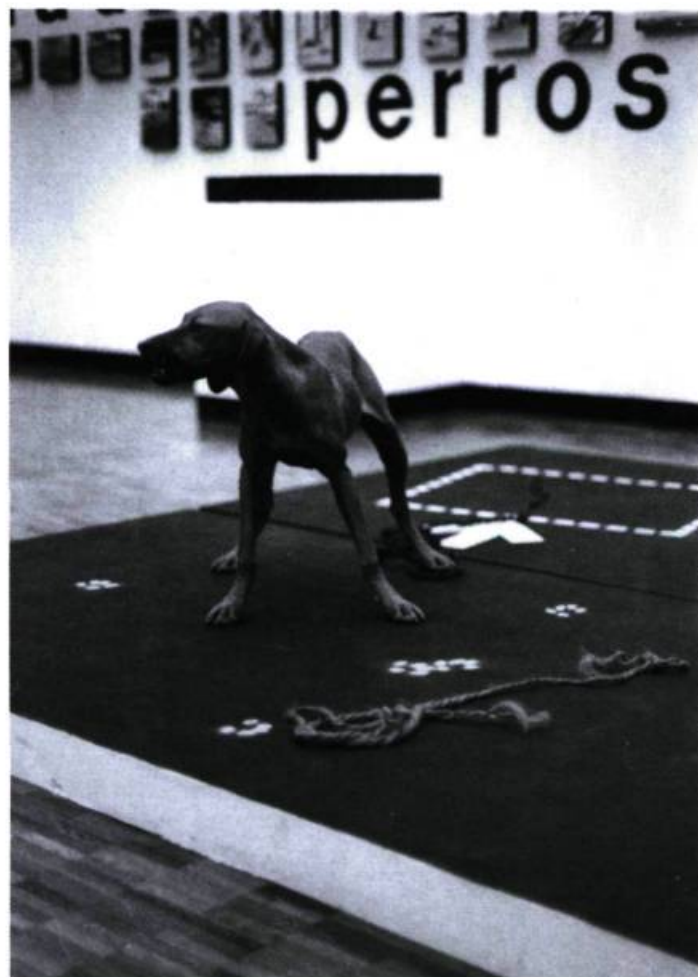
Le manque de publications et de documentation sur ces genres rend impossible, pour les jeunes artistes, la connaissance de leur histoire immédiate et du développement local de ces langages. Mais cette méconnaissance s'étend et touche même les professionnels. Avec un retard considérable, des publications qui prétendent remplir ces vides ont paru peu à peu dans les dernières années.

Récemment, la performance dans la ville de Mexico a généré des textes référant surtout à sa genèse et à sa nature¹. L'ins-

tallation s'est également mérité des textes². Il s'agit de chroniques et d'histoires qui font appel aux antécédents les plus éloignés — et peu vraisemblables — des avant-gardes locale et internationale, dans le cas des textes sur la performance. Leurs sens s'articulent à partir de la recherche d'information, de compréhension, de justification et de légitimité dans un contexte social fortement réfractaire aux propositions non conventionnelles, surtout si celles-ci ne viennent pas accompagnées d'une reconnaissance qui provienne de l'extérieur de notre territoire. Cependant, cette étape récente, avec son discours sur la performance, a contribué à « problématiser » ces formes d'expression et à établir quelques questions de première importance.

S'il est reconnu que les discours de l'art action et de la performance émergent entre des territoires de genres divers, comme le théâtre, la danse, la peinture, la poésie, la sculpture, la musique et bien d'autres, dans les performances réalisées ces dernières années au Mexique, les références à l'expérimentation théâtrale sont minimales. Cela pourrait être attribué, d'une part, à la maîtrise des conventions paradigmatiques par le corps théâtral et, de l'autre, à une caractéristique essentielle de la performance mexicaine, exprimée de manière décisive par Antonio PRIETO qui considère que la performance est complètement divorcée du théâtre. Dans « Escenas liminales » (Scènes liminales), il met l'accent sur cette situation : « La grande majorité des artistes mexicains de la performance provient des arts plastiques et ne s'intéresse d'aucune manière à quoi que ce soit qui sente le théâtre³. »

Dans une première et lointaine étape au début des années soixante, des artistes identifiés par leur anti-solennité, leur esprit ludique et leur conscience critique ont mis en place, dans cet espace de plans parallèles entre les extensions et la crise du projet moderniste, des formes expressives multidisciplinaires articulées par le théâtre expérimental. Alejandro JODROWSKY proposait alors ses *Paniques éphémères*. En 1968 et dans les années qui suivirent, quelques étudiants et artistes sortirent des écoles et des musées pour réaliser des actions urgentes dans les rues. C'étaient les années de répressions quant aux revendications démocratiques et, plus tard, vint la guerre sale. À la fin des années soixante-dix, quelques artistes qui travaillaient dans les rues et dans des espaces en dehors du circuit de la distribution artistique cherchèrent à s'intégrer au circuit établi. La décennie suivante fut marquée par des expériences internationales telles qu'exercées par la Fura dels Baus et l'actionnisme viennois, qui eurent une forte influence sur les nouvelles générations. Des espaces de rue, des galeries, des centres indépendants et des bars, la performance fit le saut dans les espaces institutionnels. Les musées reçurent plus fréquemment des actions et des performances. En 1990, fut organisée une rencontre de performances au Musée d'art Carrillo Gil. Deux ans plus tard, l'échange d'expériences durant les biennales de poésie visuelle produisit ses effets : sur l'initiative d'Eloy TARCISIO, fut fondé Ex Teresa Arte Actual,



en tant qu'espace dédié aux formes d'expression alternatives, parmi lesquelles la performance joua un rôle central.

Un bilan simplifié de ces dix années nous permet, il me semble, d'observer un développement significatif. Aujourd'hui se distinguent clairement trois générations d'artistes mexicains encore actifs qui font de la performance : les vétérans nés au milieu du siècle passé, ceux qui sont nés dans les années soixante et les plus jeunes, ayant moins de trente ans. Les dix éditions de festivals et de rencontres internationales, les concours et les journées de performance réalisées à Ex Teresa Arte Actual réussirent à consolider et à faire croître le genre au moyen de la diffusion de la pratique performative par des artistes mexicains, d'un échange international important et de la formation d'un public enthousiaste composé surtout de jeunes, dépassé en nombre seulement par l'affluence aux spectacles de musique électronique.

Mais ceci n'est que la superficie de ce qui est arrivé depuis la fondation de Ex Teresa Arte Actual. Ainsi débuta un processus d'institutionnalisation qui, vu comme une contradiction, n'a pas fini de se résoudre. Pendant la dernière décennie, à un moment donné, la performance entra dans un état de stagnation dont l'origine semble être une partie du processus d'institutionnalisation, c'est-à-dire que l'état de stagnation pourrait correspondre à une situation d'équilibre entre les forces originales de la performance : d'une part, son caractère expérimental, sa nature expansive dans le champ du langage et ses lignes de transgression, et, d'autre part, le pouvoir de production, de circulation, de réception et de diffusion de l'œuvre artistique du système établi, c'est-à-dire les forces des relations institutionnelles établies.

Dans cet état de stagnation, s'annule le destin du processus d'institutionnalisation. Ce n'est pas le destin prédéterminé du processus, c'est-à-dire la domestication, qui importe, mais plutôt la durée et la densité des forces originales de la perfor-

mance, sa force et sa capacité expressive. Cela explique les diverses attitudes de l'appareil institutionnel, qui, d'une part, a participé à l'impulsion du genre et, de l'autre, lui a construit une espèce de réserve, un confinement. Les artistes eux-mêmes ont contribué à cette situation. La désorganisation et la mesquine recherche de formes de relations professionnelles de la majorité n'ont pas permis de renforcer le genre.

Certains éléments font penser que l'appareil institutionnel a maintenu des tensions cachées envers le genre. Sa domestication comme forme expressive émergente n'a pas été facile et ne le sera pas. Dans certaines occasions, le ton de la relation a dépendu du fonctionnaire en place. Le genre est toléré mais, fondamentalement, se remarquent encore une certaine incommodité, un malaise, si ce n'est une plus grande opposition dissimulée. Ce sont les fonctionnaires dans l'exercice de leurs fonctions qui imposent leurs concepts et leurs intérêts aux institutions. Certains prétendent incarner lesdites essences institutionnelles. Sans doute, une part de ces résistances et de ces tensions dissimulées, entre certains fonctionnaires et la performance, manifeste la vitalité du genre.

Cette étape d'institutionnalisation de la performance, qui s'est produite dans la dernière décennie, s'est avérée également un terrain propice pour conformer son image, non seulement vis-à-vis de l'institution, mais aussi du public. L'art action est un chien. Paradoxalement, la partie visible de sa légende noire ne se réfère pas à la performance pour sa nature expérimentale, structurellement flexible et subversive, mais fait allusion à l'image située dans le public non habitué ; en cela, la performance est un événement improvisé, scatologique, pauvre en recours artistique. C'est un genre « à qui il manque beaucoup pour cesser d'être considéré comme un théâtre pauvre »⁴, comme l'a écrit Abraham CRUZVILLEGAS. Le travail à l'intérieur de la pratique performative a montré que cette image, qui parfois paraît dominante, n'est pas



exacte : que la performance n'est pas du théâtre ; que sa structure flexible permet la fraîcheur de son langage et la présence du hasard ; qu'elle cherche, dans la brèche des enchaînements significatifs, les portes d'une autre vision renouvelée du monde ; que son travail métaphorique ardu et sa renonciation à la représentation, c'est-à-dire à être un autre, à être un personnage comme au théâtre et non l'artiste-personne comme dans la performance, tout cela établit sa base constructive.

En effet, l'étape d'institutionnalisation du genre a été complexe non seulement dans sa relation au système institutionnel de diffusion et de circulation des arts, mais aussi dans les contradictions internes au discours performatif, c'est-à-dire à l'intérieur de la pratique artistique elle-même. L'exercice

ou la physique. Quelques artistes explorent l'interactivité avec le public, au sens de favoriser la participation volontaire dans l'action. Depuis peu, quelques artistes établissent aussi dans certaines œuvres des stratégies qui combinent les dispositions scénographiques et les éléments conceptuels, et qui utilisent des objets quotidiens en interactivité avec le public.

Le travail collectif comme point de départ pour réaliser des performances n'est pas le propre des artistes mexicains. Ce n'est pas seulement l'expérience des équipes théâtrales, mais aussi celle de groupes de travail collectif, qui fleurissent durant la décennie des années soixante-dix⁵, surtout dans la ville de Mexico. Ces groupes produisirent des événements participatifs de type populaire comme des foires, des jeux et des fêtes.



performatif et sa diffusion systématique ont produit une connaissance toujours plus accrue de son langage. Cela permit à beaucoup d'artistes de s'appropriier le genre et les différents concepts qui intègrent maintenant les diverses tendances à l'intérieur de la performance mexicaine. S'est alors configurée une identité pour la performance et s'est construite une certaine diversité de positions qui permet de reconnaître des tendances.

Une grande proportion des artistes mexicains qui réalisent des performances semble vouloir se concentrer sur l'action corporelle, utilisant des objets quotidiens qui n'impliquent pas des technologies de pointe. Très peu parmi eux produisent des actions ayant recours au corps en soi. Ce poids énorme de l'objet quotidien dans l'action corporelle assume différents rôles, en accord avec les tendances et les courants auxquels l'auteur fait référence. Ainsi, apparaît toute une gamme d'œuvres, depuis celles avec des moyens provenant du pop, avec sa séquence exubérante, et de l'utilisation d'éléments des cultures populaires mexicaines, jusqu'à celles qui transforment les objets en signes de types ritualiste, mystique, intimiste ou psychologique. Par ailleurs, il existe un ensemble d'artistes qui semblent avoir recours à la disposition scénographique comme élément central dans lequel survient l'action. D'autres, peu nombreux, explorent les versants de la forte tendance conceptuelle, incorporant des connaissances provenant des sciences sociales et même de disciplines comme les mathématiques

Ils ont aussi réalisé des actions de rue pour mettre en évidence la brutalité répressive, la torture et la disparition de personnes. Il n'est donc pas étonnant de retrouver, plus de vingt ans après, des groupes de travail collectif au sein de la pratique performative⁶.

Une partie essentielle, quoique non exclusive à sa nature, situe la performance en proximité avec l'espace politique. Il ne s'agit pas d'éléments politiques explicites ni de consignes partisans, qu'elles soient relatives aux partis politiques, à des groupes ou à des syndicats. L'espace politique auquel il est fait référence, proche de la performance au Mexique, est un espace plus ample. C'est l'attitude analytique et la conscience critique qui participent de la même substance que cette forme expressive éphémère, spontanée, fréquemment hasardeuse, mais qui est surtout le catalyseur des signes quotidiens dont l'axe est le corps. Dans la culture contemporaine, la performance est un art politisé en tant qu'action critique. Ce trait ne vient pas de l'énoncé mais du signifiant.

La sélection qui est accueillie par Le Lieu, centre en art actuel, dans le cadre de *Lascas : Un arte mexicano actual*, est composée d'artistes de diverses générations. Même s'ils travaillent tous, à différents degrés, de manière transgénérationnelle, ils ont été classés, pour l'occasion, selon les genres et les supports qui les ont caractérisés au cours des dernières années. En performance : Lorena OROZCO, Elvira SANTAMARÍA, Katia TIRADO, Mauricio GUERRERO et Victor MUÑOZ. En



Les effets de la révolution industrielle se font sentir avec l'arrivée du train, de bateaux à vapeur et de quelques voitures. Deux compagnies fruitières de l'Amérique du Nord s'installent dans la région de Xunantun. Ceci est suivi par une usine de gomme à mâcher. Les autochtones, n'étant pas propriétaires des terres cultivables, arrivent à peine à se nourrir.

LE DÉVELOPPEMENT AGRICOLE (DÉBUT DU XX^e)

installation : Carlos AGUIRRE et Cesar MARTÍNEZ. Dans les paragraphes qui suivent, quelques réflexions sont apportées à propos de certaines de leurs œuvres.

En enfumant la vitre devant elle, Elvira SANTAMARÍA semble accepter les fumées abondantes de la vie avec lesquelles elle trace un autoportrait. Les éléments avec lesquels travaille SANTAMARÍA sont des signes qui assument leur densité dans leur enchaînement. Le réseau de références dépasse l'aspect descriptif de ses actions. Les signes s'enlacent avec les discours qu'ils contextualisent. Alors ces signes factuels assument des positions dans divers plans de la signification poétique, des références métaphoriques, des interrogations sur des événements de l'existence débordée. Il semblerait être question d'un symbolisme des intériorités, de type existentialiste. Je n'aime pas le concept de symbolisme, toutefois je n'en ai aucun autre pour le moment.

La lumière noire, toujours paradoxale, tombe sur des lignes fluorescentes. Quand, dans ses actions, Lorena OROZCO mesure la faiblesse, elle mesure la force. La tronçonneuse rugit et, sur le masque protecteur, je vois le reflet de ses mains qui soutiennent l'outil. Qu'est-ce que Lorena OROZCO coupe lorsqu'elle coupe la bûche ? Comment sont les labyrinthes mentaux où apparaît la peur de la peur ? Avec sa démarche sûre et fragile, OROZCO touche l'abîme, l'interpelle, le rogne. C'est le mouvement et la sensualité de la manœuvre contrastante.

Monter au ciel par le grand escalier avec les yeux bandés. Faire une synthèse de ce qui est enduit sur la peau et l'étendre. Monter au silence qui se fait espace au sein d'une lointaine mélodie de PARKER. Monter au balcon et vêtir la nuit de rouge. Déjà en haut, Katia TIRADO nous montre le dialogue sans peau d'une femme. L'action du corps se remplit de mots et d'histoires. L'action est brève et ses références, essentielles.

Avec la schizophrénie du monde incomplet et totalement sujet, jusque dans ses plus petits détails, sous la gouverne de Jésus et de son appareil d'État, les *conquistadores* prétendent détruire l'Autre culturel. Mauricio GUERRERO travaille avec des références à la cosmogonie préhispanique, cette intégration symbolique de la vie et de l'univers. Il met devant nous la voie lactée ou le nuage-serpent. Il ne reconstruit rien. Avec intuition, il évoque une partie de la mémoire perdue. Quand l'archer tire, sa flèche fait mouche parce qu'elle disparaît.



N'importe qui le sait : l'action dénonce son sens par les traces qu'elle laisse. Assis sur une chaise, nu, Omar GONZÁLEZ dénonce l'existence. Son miroir dégoutte. Il a continué à déguster jusqu'à sa disparition. Et plus rien. C'est-à-dire que le reste n'avait pas d'importance. Les infirmiers l'ont révisé et ont été attentifs à sa résistance. Le son rythmique de la goutte tirait des fils comme des compas à sa respiration. Des minutes sont des heures.

Avec la pureté de l'être, il repose décapité. Victor MUÑOZ a presque défini un rite expiatoire pour parler de l'impossible. Synonyme d'utopie. Il prétend dénoncer le simultané qui est évident, alors, pendant que le couple et les enfants se remémorent et bavardent, il sollicite l'inutile : donner à boire et à manger au cadavre du bœuf. Il ne reste que le feu sur l'autoroute.

Les relations de pouvoir sont des exercices de physique. Tension et poids, forces et résistances. Des menaces à la vie. Les installations de Carlos AGUIRRE se constituent dans l'articulation d'objets inespérés, armés de signes industriels, d'outils et de bûches. L'évidence de la violence et de la destruction. Allégations sur la nécessité de résister devant l'exploitation des ressources naturelles.

Mener le couteau exactement sur cette partie du corps et couper. Inviter les autres à en faire autant. Ils sourient devant la possibilité que le cadavre soit cela, un cadavre, et non un dessert. César MARTÍNEZ montre le jeu des possibilités. Il découvre aussi les conditions de ce qui est autre en soi-même, c'est-à-dire notre représentation devant le miroir d'une autre représentation qui n'est pas la nôtre.

1 Parmi les publications sur ce sujet : *Chronologie de la performance 1992-1997*, Mexico, Ex Teresa, CNCA-INBA, 1998 ; *Art Action 1958-1998*, coordination de Richard MARTEL, et plus particulièrement les articles « Notes à propos de l'art action en Amérique latine », de Víctor MUÑOZ, et « La performance au Mexique vue de mon nombril » de Felipe EHRENBURG, [Québec, Les Éditions Intervention, 2001] ; *Art Action*, coordination, compilation et édition de Andrea FERREYRADES, Mexico, tables rondes du même titre qui ont été réalisées en juillet 1999 à la cantina El Puerto de Veracruz, 1999 ; *Avec le corps par devant : 47882 minutes de performance*, Mexico, Ex Teresa, INBA-CNCA, 2001. 2 On remarque, entre autres, *Sculpture mexicaine/de l'Académie à l'installation*, Mexico, CNCA, INBA, MPBA, Landicci Éditeurs, 2000.

3 Antonio PRIETO, « Escenas liminares », section El Angel, journal *Reforma*, 14 octobre 2001 ; aussi dans Maria BUSTAMANTE, « 1963-1983, Vingt ans de non-objectivation au Mexique », Mexico, Un año de diseñarte, MM1, UAM, 1999.

4 Abraham CRUZVILLEGAS, « Sangre y pantimedias, El ojo breve », section Culture, journal *Reforma*, 4 août 1999 ; cité dans *Arte Acción*, p.79.

5 Les groupes Suma, Mira, Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Germinal, Taller de Investigación Plástica, Tepito Arte Acá, El Colectivo, Peyote y la Cía, No-grupo, Março, entre autres.

6 Les groupes El Sindicato del Terror, Atte, La Dirección, Polvo de gallina negra, Semefo, 19 concreto, H. Comité de Reivindicación Humana, Pinto mi raya, entre autres.

Les compagnies fruitières contrôlent un empire de bananes, de cacao, de café, de sucre et de gomme à mâcher. Avec la construction du chemin de fer, les compagnies contrôlent toute la production et les affaires.

