

FR

TOOLS FOR UTOPIA

30.10.20 ——— 21.03.21

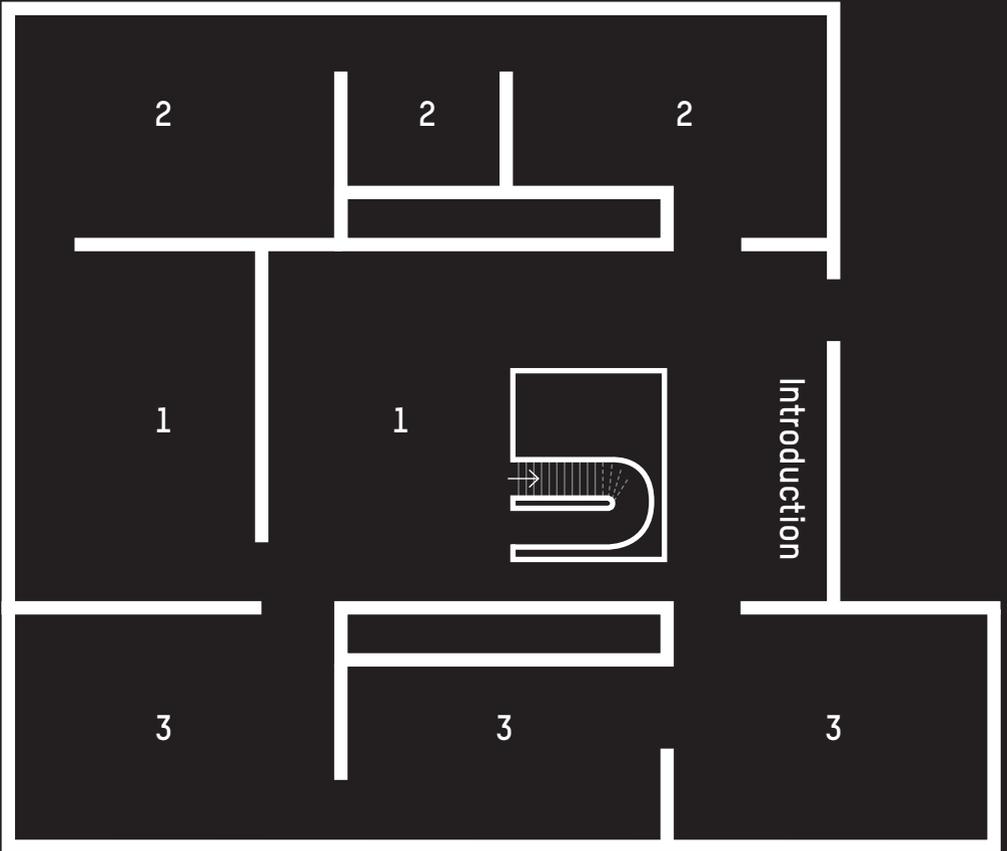
ŒUVRES CHOISIES
DE LA DAROS LATINAMERICA
COLLECTION

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles

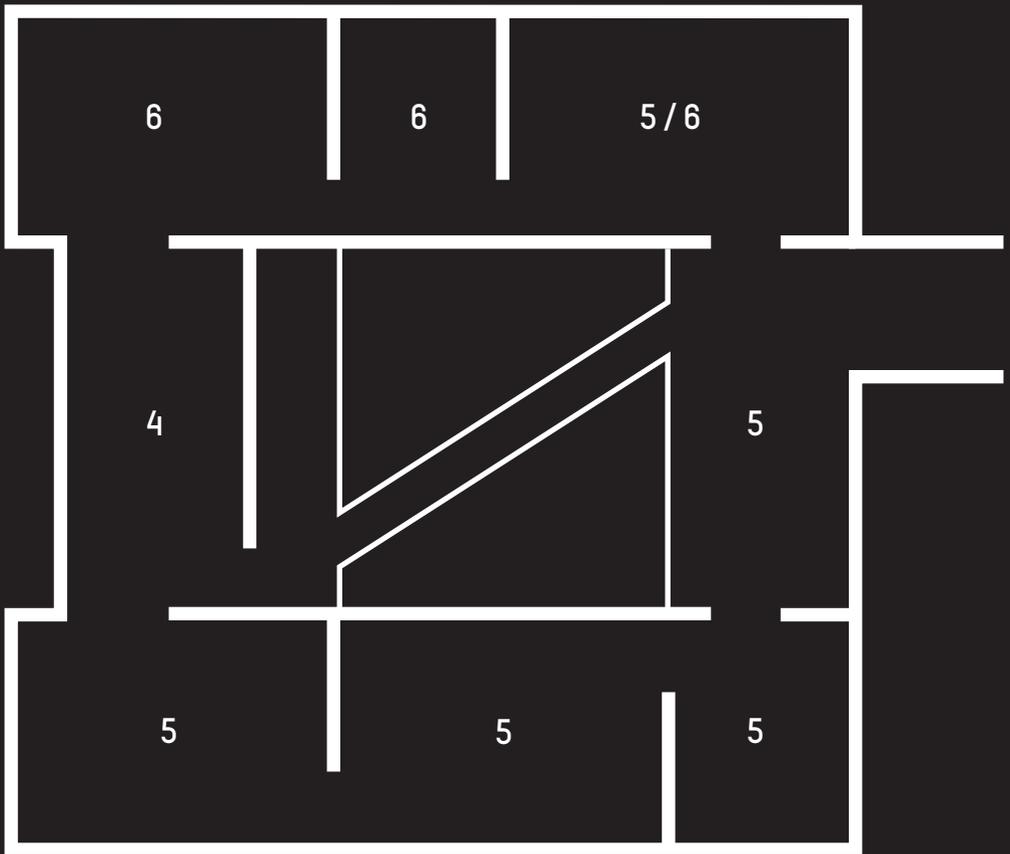
Rez-de-chaussée



Salles

- 1 Briser le cadre
- 2 Nouveaux vocabulaires
- 3 Un autre monde maintenant

Premier étage



- 4 Des choses vraies, pas des fictions
- 5 Corps vulnérables
- 6 Territoires personnels

Introduction

Dans son texte programmatique *El marco: un problema de la plástica actual* (Le cadre: un problème de l'art contemporain), publié en 1944 à Buenos Aires, l'artiste uruguayen Rhod Rothfuss a exposé ses réflexions sur le cadre: une peinture – déclarait-il – devrait « commencer et se terminer par elle-même », et « le bord de la toile joue un rôle actif dans l'œuvre d'art ». Regarder les bords et – par conséquent – au-delà et en dehors du cadre est devenu pour les artistes latino-américains une sorte de marque de distinction: contrairement à leurs prédécesseurs européens, intéressés par des questions plus structurelles, ils ont présenté l'art concret comme un langage pictural d'engagement et traité sa caractéristique centrale – l'invention – comme un outil révolutionnaire des plus puissants. L'effacement du cadre rectangulaire – aussi basique que cela puisse paraître – a rendu les compositions plus dynamiques, leur permettant d'interagir avec leur environnement de manière nouvelle. Non seulement le spectateur contemplatif a été galvanisé en un sujet participatif, mais l'œuvre d'art l'a contraint à se rapporter directement à « des choses réelles, pas à des fictions » (*Manifeste inventionniste*, 1946).

Point de départ de *Tools for Utopia*, sont des œuvres créées entre le début des années 50 et la fin des années 70 par des artistes du Brésil, du Venezuela, d'Uruguay et d'Argentine. Conçus à une époque où de nombreux pays d'Amérique latine étaient déchirés par des conflits internes et internationaux et gouvernés par des dictateurs brutaux, corrompus et imprévisibles – ces œuvres, qu'elles soient concrètes, néo-concrètes ou conceptuelles, furent

un moyen de transgression. Non seulement elles étaient créées en réponse, mais ont aussi été perçues comme une contre-proposition artistique à l'expérience des systèmes politiques totalitaires : un signe d'engagement véritable et une expérience qui incluait des composantes sociales et politiques utopiques.

L'exposition emploie le terme ambigu et polysémique d'« utopie », proposant de fait que les œuvres d'art puissent être des outils pratiques pour mettre celle-ci en œuvre. Plutôt qu'un fantasme de référentialité immédiate, l'exposition propose un retour à la notion moderne d'utopie développée par Ernst Bloch dans *Le principe de l'espoir* (1954). Pour Bloch, l'utopie est synonyme de la possibilité critique d'aller au-delà des dichotomies qui divisent le monde (et l'imagination) avec les termes clairement séparés d'« avant » et « après », d'« intérieur » et « extérieur », d'« optimisme » et « pessimisme ». Elle les brouille, mobilise le rêve, devient à la fois une arme et une forme de résistance.

En s'intéressant aux œuvres historiques comme aux œuvres contemporaines, l'exposition examine les manières dont l'urgence de créer un art qui « génère la volonté d'agir » et invite à une incarnation active dans le présent (*Manifeste Inventionniste*) est poursuivie, se complique davantage et est interrogée par les artistes des générations suivantes. Comment les mouvements artistiques latino-américains du milieu du XX^e siècle ont-ils servi de catalyseur à l'imagination culturelle, sociale et politique ? Que représentent ces idées et ces espoirs aujourd'hui ? Que reste-t-il de

leur héritage esthétique et de leurs vastes ambitions politiques? Ces questions semblent particulièrement pertinentes dans le contexte des tensions sociales et politiques actuelles qui se manifestent non seulement en Amérique latine, mais aussi dans le monde. *Tools for Utopia* cherche les moyens par lesquels ce réservoir pourrait nous inspirer et nous rendre actifs aujourd'hui.

1 Briser le cadre

La transcendance de la planéité et de la bidimensionnalité dans l'œuvre d'art était le postulat-clé de la *Teoria do Não-Objeto* (La théorie du non-objet) publiée en 1959 par Ferreira Gullar. Invoquant l'avant-garde européenne et russe, ce poète brésilien a défini un « non-objet » en utilisant un vocabulaire lié à *l'événement*. Il a écrit sur la nécessité pour le spectateur de changer à la fois de lieu et de rôle, de s'ouvrir au monde environnant et d'abandonner les dichotomies établies telles que réalisme contre abstraction, objet contre spectateur, réalité contre fiction. Gullar a appelé à échapper à la stase de l'œuvre et de la représentation picturale au profit d'un « organisme vivant » – une expérience qui impliquerait le public sur la toile de fond du monde lui-même.

L'artiste argentin Julio Le Parc a non seulement abandonné les moyens d'expression traditionnels (peinture, sculpture, dessin) à la recherche d'expériences différentes, mais a également évité les formules et les cadres qui avaient défini son domaine de travail. Il croyait que, grâce à l'intégration avec la technologie, l'artisanat et l'engagement politique, l'art pourrait devenir un outil complexe pour l'étude du visuel et offrir une fenêtre sur l'avenir. Ses images optiques construites avec l'aide d'ingénieurs étaient destinées à générer des effets visuels complexes : l'espace de la représentation picturale s'étendait au-delà de la surface du tableau.

En déplaçant la peinture dans le domaine tridimensionnel, le Brésilien Hélio Oiticica cherchait également des moyens de remettre en question la relation traditionnelle du spectateur à l'œuvre d'art. Dans ses *Relevos Espaciais* (Reliefs spatiaux, 1960), il semble supprimer certains motifs de couleur (généralement rouges ou jaunes) de ses peintures et les transformer en structures spatiales tridimensionnelles. Au fil du temps, il a créé des structures en forme de labyrinthe dans lesquelles, au lieu d'être passivement témoin d'une œuvre d'art, le spectateur est plutôt attiré dans l'espace de sa création. L'une des manifestations les plus radicales des idées d'Oiticica est cependant la série *Parangolés* : ces peintures « habitables » ont été conçues pour être portées par des danseurs de samba dans les favelas brésiliennes. Dans une société stratifiée, opprimée par la junte, ces œuvres joyeuses et provocantes véhiculaient un sens politique puissant.

Hélio Oiticica (1937 – 1980) était un artiste plasticien et théoricien de l'art brésilien intéressé par les qualités spatiales des peintures. Au début de sa carrière, en tant que membre du Grupo Frente, il a manifesté une profonde fascination pour le modernisme européen. Plus tard, en tant que co-fondateur du mouvement néo-concret, il a pris distance avec les traditions européennes et a

embrassé la conception du poète Oswald de Andrade de l'«Anthropofagia» qui appelait à une nouvelle culture brésilienne qui absorberait et transformerait les influences de l'avant-garde européenne, brisant ainsi l'hégémonie culturelle des anciens colonisateurs du pays.

Le mouvement néo-concret a émergé à Rio de Janeiro en réaction à la rigidité perçue de l'art concret brésilien tel qu'il était pratiqué à São Paulo. Les néo-concrétistes, parmi lesquels Oiticica, Lygia Clark et Lygia Pape, ont rejeté ce qu'ils considéraient comme la marchandisation de l'objet d'art et ont embrassé une expérience artistique poétique, participative et multisensorielle. Dans leur travail en deux dimensions, les artistes ont remplacé la géométrie stricte et rationnelle de l'art concret par des formes douces et plus organiques. En entrant dans le domaine tridimensionnel, ils ont transformé le public en participants afin de remettre en question la relation traditionnelle du spectateur à l'œuvre d'art.

Dans les années 1960, les expériences formelles d'Oiticica acquièrent une dimension supplémentaire, l'expérience du public devenant l'un des éléments constitutifs de son art. Les œuvres d'art n'étaient alors plus de simples objets destinés à être perçus, mais des éléments actifs au sein la création d'espaces participatifs. Oiticica a intégré cette nouvelle conception de l'art à ses expériences antérieures : en déplaçant les peintures dans une réalité tridimensionnelle, il a changé la façon dont elles étaient perçues, rendant la «peinture» dépendante des mouvements du spectateur. C'est à cette époque que l'artiste avait commencé la série révolutionnaire de *Relevos Espaciais* (Reliefs spaciaux), des constructions en bois suspendues peintes en rouge et jaune, qui libéraient efficacement la couleur dans un espace tridimensionnel. Il a conçu de nombreuses maquettes pour ces formes complexes, mais peu ont été construites à grande échelle.

Hélio Oiticica a atteint un point crucial dans son intégration de la couleur, de la structure, du temps et de l'espace avec la série *Parangolé* : ces structures de couleurs flexibles furent le résultat de son implication avec les habitants de Mangueira Hill, un bidonville de Rio de Janeiro, et a provoqué son immersion dans le monde de la samba brésilienne traditionnelle. Les Parangolés ont été conçus pour être portés ou transportés en dansant au rythme

de la samba et représentent le point culminant des efforts d'Oiticica pour encourager l'interaction du spectateur avec l'œuvre d'art et la libération de la couleur dans un espace tridimensionnel.

Julio Le Parc (né en 1928) est un artiste argentin basé à Paris. Il étudiait la nuit à l'Académie des Beaux-Arts de Buenos Aires et était politiquement engagé sur le campus universitaire. Peu de temps avant d'obtenir son diplôme, il a abandonné ses études comme un acte de rébellion contre ce qu'il considérait être une hiérarchie institutionnelle imposée.

« Plus de mystification », lit-on dans le dépliant qu'il a distribué au public à la Biennale d'Art de Paris en 1961. Le slogan paraît quelque peu en décalage avec les pratiques de l'artiste argentin, compte tenu de sa position comme l'un des principaux représentants de l'art optique et l'art cinétique – des mouvements souvent fortement influencés par l'illusion. Pour Le Parc cependant, les effets visuels générés par une œuvre d'art avaient une signification complètement différente: plutôt que de tromper le spectateur, ils étaient censés fonctionner comme un laboratoire dans lequel le spectateur était amené à participer à la production d'expériences entièrement nouvelles.

Le Parc a commencé à travailler avec la lumière peu après avoir émigré à Paris en 1959, où il a créé une série d'œuvres caractéristiques en utilisant une lumière « rasante »: construites à partir d'une source de lumière latérale qui était réfléchi ou/et brisée par des surfaces métalliques polies, ces œuvres paraissaient en mouvement continu. Aspirant à trouver de nouveaux moyens d'expression et de nouvelles sensations esthétiques, il était prêt à abandonner les cadres qui avaient défini sa sphère de travail. Sa fascination pour la cybernétique, les méthodes scientifiques expérimentales et la théorie des systèmes était liée à une recherche d'ensembles alternatifs de normes, de nouveaux principes universels et de sensations sur lesquelles fonder de nouveaux scripts pour l'avenir.

Cofondateur du Groupe de Recherche d'Art Visuel (1960 – 68), il a tenté – comme il l'exprime lui-même – « de susciter un autre type de comportement chez le spectateur [...], de rechercher, de concert avec le public, divers moyens de lutter contre la

passivité, la dépendance ou le conditionnement idéologique, en développant des capacités de réflexion, de comparaison, d'analyse, de création ou d'action». Le Parc semble accomplir ceci au moyen de la couleur, de la ligne, de la lumière, de l'ombre et du mouvement, composés de telle sorte à ce que les formes immobiles – le mouvement, les structures solides – se dématérialisent et que la lumière elle-même – devienne un matériel.

2 Nouveaux vocabulaires

Bien que l'évolution de l'art moderne ait une histoire complexe en Amérique latine, une chose est claire : une volonté de changement radical a alimenté les projets et les explorations des artistes actifs entre les décennies 1950 et 1970. Les circonstances politiques étouffantes et les progrès sans précédent de la science et de la technologie modernes ont inspiré de nouvelles sensibilités comme des groupements artistiques. Les artistes étaient non seulement prêts à abandonner les conventions qui avaient précédemment défini leurs méthodes de travail, mais aussi à suspendre le lexique dominant à la recherche de nouveaux principes sur lesquels fonder leurs conceptions de l'avenir.

Beaucoup d'entre eux ont formé des groupes qui comprenaient des scientifiques, des ingénieurs, des danseurs, des poètes et des graphistes adoptant divers principes dans des situations d'expérimentations où l'objectif était moins un produit robuste et poli ou une formule synthétique mais un *processus*. Les manifestes formulés par de tels groupes – que ce soit Madí (initié en 1946 à Buenos Aires), Grupo Ruptura (actif à São Paulo à partir de 1952), Grupo Frente (créé à Rio de Janeiro en 1954) ou les néo-concrétistes (fondés à Rio de Janeiro en 1959) – sont cruciales pour comprendre la myriade d'idées qui circulent. Ces groupes prônaient des espaces d'expérimentation, d'invention et de rêve dans des sociétés régies par les restrictions et la peur. Forgés dans un esprit d'égalitarisme, de syncrétisme et de partenariat, ils sont devenus un moyen de défier les systèmes politiques hiérarchiques et abusifs existants.

Au lieu de décrire et de représenter les relations qui forment le monde, les artistes de l'avant-garde latino-américaine ont voulu les tester et les façonner : «Aucune expression (primitivisme); ni représentation (réalisme); ni symbolisme (décadence). INVENTION», déclarent catégoriquement les artistes du groupe Arturo. Cette poussée constante pour repenser les vocabulaires et les normes existants a généré un sentiment d'action et d'espoir, conformément à la conviction de Gyula Kosice selon laquelle l'art serait la source d'un nouvel humanisme pour le XX^e siècle. Aussi utopique que puisse être son envie (surtout si on la juge dans la perspective du XXI^e siècle), le langage de l'art était en effet un outil permettant aux communautés de faire face collectivement à des expériences traumatisantes pour lesquelles l'individu pouvait avoir du mal à trouver des mots.

Mira Schendel (1919 – 1988), artiste brésilienne, était née dans une famille juive suisse. Elle a été élevée à Milan après le mariage de sa mère avec un comte italien. Schendel a étudié la philosophie à l'Université catholique du Sacré-Cœur de Milan, mais après

l'adoption des lois raciales par le gouvernement fasciste en 1938, Schendel a été expulsée de l'université et déchuée de sa citoyenneté italienne. Craignant pour sa sécurité, elle quitte le pays en 1939, voyageant d'abord en Suisse puis en Autriche avant de se réfugier à Sarajevo jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. De retour en Italie en tant que personne déplacée, Schendel a émigré au Brésil en 1949, où elle a commencé sa carrière d'artiste.

Dans les années 50 à São Paulo, le groupe Ruptura a réuni des artistes partageant une affinité pour l'art concret: poètes, philosophes et plasticiens. Les concrétistes ont juré de libérer l'art de toute manifestation inutile d'individualisme, en le soumettant uniquement au type de règles objectives et abstraites qui régissent les mathématiques. Si Schendel est restée éloignée de toute volonté de rationaliser l'acte créatif, elle partage un intérêt pour les aspects physiques et les structures du langage, qui est en partie le résultat de son expérience personnelle. Elle parlait couramment trois langues, mais elle ne s'est jamais sentie à l'aise dans aucune d'entre elles. Elle utilisait le portugais pour ses tâches quotidiennes, tandis que l'italien était réservé au domaine de ses émotions et l'allemand à la langue de la philosophie. Sa conversation portait la marque d'un léger accent dans les trois idiomes. L'absurdité de la langue et son incapacité à trouver sa place en son sein sont devenues un axe central de son travail. Schendel a incorporé la langue dans ses dessins, parfois des phrases entières tirées de différentes langues. Le plus souvent, elle peignait des lettres individuelles dispersées de manière chaotique sur la page.

Un élément vital de ces expériences était le matériau qu'elle utilisait comme support – du papier de riz, une pile dont elle avait autrefois reçu d'un ami. Fin, presque translucide, la texture du papier en faisait un matériau paradoxal, dont l'essence semblait enracinée dans le diaphane. Une telle qualité a permis à un flux de lettres, de chiffres et de phrases, dessinés de chaque côté, de se fondre les uns dans les autres. «Le monde de l'autre côté s'avère être celui que nous avons déjà sous les yeux», a-t-elle expliqué.

Gyula Kosice (1924 – 2016) était un artiste plasticien, poète et critique d'art argentin. Il est né dans une famille hongroise dans le village de Kosice (aujourd'hui la deuxième plus grande ville de Slovaquie) et a déménagé à Buenos Aires dans son enfance. En 1944, il contribue au magazine *Arturo*, son texte ayant le ton d'un manifeste car il contient la phrase prémonitrice : « L'homme ne doit pas finir ses jours sur Terre ». Deux ans plus tard, il a commencé à travailler sur une conception visionnaire d'habitats mobiles flottants qui déviaient entre 1'000 et 1'500 mètres au-dessus du niveau de la mer. Il a affirmé que la recherche de solutions au défi d'une population humaine qui se multipliait rapidement exigeait de sortir du cadre de la pensée conventionnelle.

Cette même année, Kosice a créé une structure en bois utilisant des charnières et des écrous à oreilles. Le spectateur était encouragé à déplacer des parties de la structure et à les positionner comme il le souhaitait, faisant de *Röyi* (1944/52), l'une des premières œuvres d'art à compter sur la participation du spectateur. Peu de temps après la création de cette –, Kosice s'est retiré d'*Arturo* pour former un groupe appelé Madí, qui a favorisé l'expérimentation dans tous les domaines de la production esthétique, de la sculpture à la musique, de la poésie au théâtre, ainsi que la danse, produisant finalement 15 recueils de poésie et essais à son nom.

Les peintures et les sculptures de l'artiste de cette période incorporent des éléments mobiles dont le positionnement pouvait être modifié par le spectateur. Kosice a essayé de libérer les peintures des limites imposées par le cadre, créant des surfaces colorées de formes variées interconnectées par des éléments en acier. Ses œuvres les plus connues comportaient des expériences avec la lumière et l'eau. Intéressé par l'architecture, il a fait remarquer que l'architecture avait toujours lié les humains à la Terre et que la mission de l'art était de la libérer du terrestre. Dans sa *Ville hydrospaciale* – un projet qui a évolué sur 30 ans – il a esquissé une vision holistique de l'avenir de l'humanité, une vision qui embrassait pleinement la promesse et les possibilités de la révolution technologique.

3 Un autre monde maintenant

Les artistes latino-américains essayaient d'abandonner la toile, de briser le cadre, de jeter le socle et de s'adresser au monde environnant de façons diverses. Leurs œuvres, dont la forme est souvent restée vaguement définie, avec des paramètres en constante évolution, représentaient d'un côté, une tentative de rendre compte des changements spectaculaires et une réaction à un monde soudainement industrialisé, mais également un commentaire spécifique sur la situation politique du moment. La période comprise entre la fin des années 50 et les années 70 a été marquée par des conflits internes et internationaux dans de nombreux pays d'Amérique latine, dirigés par des dictateurs brutaux et corrompus arrivés au pouvoir à la suite de coups d'État militaires récurrents. Ce fut une période d'insécurité, de politique rigide et de sévère censure qui ne pouvait être abordée que dans une abstraction politiquement engagée.

Carlos Cruz-Diez et Jesús Rafael Soto expérimentèrent les techniques de la cinétique et de l'art optique, mais plus qu'aux astuces et des illusions, ils se sont intéressés aux questions de relations latérales entre les objets, les plans et le public qui s'étendaient au-delà de la surface. Leurs œuvres décentralisées qui étaient activées par les corps de téléspectateurs (où aucune position n'est privilégiée et où chaque perspective est égale) ont été créées dans le contexte de politiques vénézuéliennes à la fois très exclusives et hautement hiérarchisées. En tant que telles, elles exprimaient un rêve d'une autre société, une autre politique et un autre monde.

Ce type d'engagement expérimental et la remise en cause radicale des frontières entre le sujet et l'objet, ainsi que celles entre le spectateur et l'œuvre, sont également visibles dans les œuvres créées par Gego. Ses structures métalliques modulaires qui se déplient sur le sol, sur les murs et souvent au plafond ont permis à l'artiste d'exposer la fragilité des corps et des frontières. Projetant leurs ombres sur les murs et les sols, ils deviennent à la fois une présence virtuelle et réelle dans l'espace de la galerie. En tant que tels, ses œuvres invitent à regarder au-delà de l'œuvre d'art réelle et par conséquent, elles adressent le monde extérieur.

Gego ou Gertrud Louise Goldschmidt (1912 – 1994) était une artiste vénézuélienne née dans une famille juive allemande à Hambourg. Elle a fréquenté la Technische Hochschule de Stuttgart où elle a obtenu son diplôme d'ingénieur et d'architecture en 1938. La situation de plus en plus désastreuse des Juifs dans l'Allemagne nazie a conduit la famille à fuir l'Europe pour le Venezuela en 1939. Dans les années 1950, Goldschmidt a commencé à produire de l'art et a adopté le nom professionnel de Gego. Exposée à l'abstraction contemporaine produite dans le pays, elle a ensuite créé un corpus unique et distinctif défini par sa délicatesse, sa transparence et sa légèreté, le tout structuré autour de recherches sur les possibilités esthétiques de la ligne. Au Venezuela, les compétences de Gego étaient recherchées dans un pays naissant où des penseurs éduqués et progressistes étaient vitaux pour l'avenir de l'économie, en particulier dans les années 40 et 50, période pendant laquelle le modernisme européen a eu un impact significatif dans toute l'Amérique latine. Les autorités politiques considéraient le modernisme comme une source d'idées et d'outils qui propulseraient le Venezuela dans le futur et permettraient au pays de rattraper les États-Unis. Gego ne partageait pas un tel optimisme global. Sa vie sous le régime nazi avait amené la preuve que le modernisme pouvait provoquer une réponse dans les forces les plus sombres. Elle a transformé plusieurs de ses idées en un nouveau langage artistique. Au lieu d'utiliser de nouveaux matériaux solides pour créer ses œuvres, Gego a préféré utiliser de vieux câbles, fils, cordons, nylon et pipettes métalliques.

La série de *Dibujos sin papel* (Dessins sans papier), dont un exemple est présenté à l'exposition, est entièrement construite par la manipulation manuelle de matériaux industriels. Les sculptures qui en résultent sont constituées de multiples plans imbriqués, extensions des investigations bidimensionnelles de Gego sur les possibilités de la ligne et sa capacité à produire une forme et un volume projetés dans un espace tridimensionnel. Accroché au plafond, le *Tronco No. 2* (Tronc n° 2, 1975) projette son ombre sur les murs et les sols de la galerie, leur permettant de devenir à la fois une présence virtuelle et réelle dans l'espace de la galerie. Dans ces œuvres comme dans d'autres, l'artiste a contesté l'idée que les frontières aient un caractère purement physique. Les idées

derrière le titre de l'œuvre restent ambiguës : fait-il référence au treillis métallique ou à l'ombre qu'elle projette sur le mur ?

Carlos Cruz-Diez (1923 – 2019) était un artiste vénézuélien dont la pratique se concentrait sur la compréhension du fonctionnement de la couleur dans le monde. Les effets visuels obtenus dans ses peintures expérimentales ont souvent été introduits dans l'espace public. L'un des projets les plus connus de ce type peut être vu à l'aéroport international de Caracas.

Cruz-Diez croyait que l'art devait révéler les véritables modes de fonctionnement des mécanismes de perception en poursuivant le potentiel encore inconnu qui réside dans l'espace entre ce que nous pensons voir et ce qui est réellement là. Les premières œuvres de la série *Phisichromie* ont été créées à la fin des années 1950. En elles, Cruz-Diez a combiné son intérêt pour l'art abstrait avec des règles objectives concernant la mise en activité du spectateur, une part essentielle de la façon dont une œuvre d'art est perçue. Une telle approche a été partagée, au cours de cette période, par un large groupe d'artistes, dont les néo-concrétistes brésiliens. Contrairement à ses pairs, cependant, Cruz-Diez n'était pas politiquement engagé, ce qui a amené les autorités à le considérer plus favorablement et à considérer ses œuvres d'art optique et d'art cinétique – qui s'inspiraient des progrès de la science et de la technologie modernes – comme étant alliée à la cause du vaste programme de modernisation du pays.

S'efforçant de révolutionner la peinture, sa propre technique consistait à peindre sur d'étroites bandes de carton après quoi chacune était placée sur une surface plane et séparée de la suivante par une bande d'aluminium ou de carton. La peinture a changé en fonction du changement de perspective du spectateur, ce qui a mené Cruz-Diez à décrire ses œuvres comme des réservoirs d'événements que le spectateur était obligé de mettre en mouvement. De cette façon, il a contesté toute division nette entre l'artiste actif et le spectateur passif. De plus, ses œuvres décentralisées créées dans le contexte de la politique plutôt dysfonctionnelle du Venezuela cherchaient à exprimer des notions de structures de pouvoir alternatives et non hiérarchiques.

4 Des choses vraies, pas des fictions

Tools for Utopia s'intéresse aux tensions entre réalité et rêve, entre privé et public, entre passé et présent – et, principalement, entre ce qui est inné et ce qui est possible. Y sont présentées des œuvres qui transcendent la représentation, mettant en lumière des espaces au-delà et en dehors de l'œuvre d'art, devenant des principes actifs de la transformation de la société. En mettant en dialogue des œuvres contemporaines avec des œuvres historiques, cette exposition retrace la manière dont les artistes latino-américains dans différents moments historiques et différents contextes ont utilisé leurs œuvres comme des outils d'émancipation. Pour beaucoup d'entre eux, l'esthétique, comme la politique, a des effets tangibles sur la réalité : elle délimite la façon dont nous voyons le monde, définit des zones de visibilité et d'invisibilité, et relie le réel au possible.

Les artistes présentés ici perçoivent le lien vital entre le changement politique et l'émancipation des corps. Pour eux, le corps est un outil de résistance et d'autodétermination. Ils rendent visibles les corps en marge et les corps blessés – que ce soit un corps de « Sans-papiers » ou un corps féminin dans les sociétés traditionnelles (patriarcales), des corps autochtones au sein de la culture occidentalisée ou des corps travestis et queer dans la normalité hétérosexuelle. Ils emploient fréquemment leur propre corps, exprimant ainsi leur opposition aux différentes formes de violence qui continuent de façonner les sociétés.

En 1968, s'alignant sur l'esprit rebelle de l'époque, León Ferrari déclara avec véhémence : « L'art ne sera ni beauté ni nouveauté, l'art sera efficacité et rupture. L'œuvre d'art réussie sera ce qui, dans le contexte dans lequel l'artiste bouge, a un impact similaire à celui de la guérilla dans un pays en voie de libération ». Les artistes évoquent indéniablement un type de sismographe des plus sensibles, capable de détecter des mouvements par ailleurs imperceptibles : sensibles aux tremblements et déplacements infimes de nos sociétés, qu'ils sont capables d'identifier et d'enregistrer, présageant des tremblements de terre imminents. Attentifs, engagés et animés par la réalité environnante (à la fois artistique et politique), ils osent rêver et (ré) imaginer le futur.

Regina José Galindo (née en 1974) a grandi pendant la guerre civile au Guatemala (1960 – 1996) durant laquelle plus de 200 000 personnes sont mortes et des milliers d'autres ont été forcées de quitter le pays en raison du violent conflit entre les organisations de guérilla de gauche et le gouvernement. La pratique de Galindo a été façonnée par les troubles qu'a connus son pays et qui ont persisté à la suite de plusieurs traités de paix signés en 1996 ainsi

que dans le contexte d'une société nouvellement démocratisée. Ses œuvres sont à la fois provocantes et choquantes: elle s'efforce non seulement de reconnaître les trente-six années de guerre civile que son pays a endurées, mais tente également de sortir ses téléspectateurs guatémaltèques de la passivité, perturbant un engourdissement né de longues années de violence. Elle se soumet à plusieurs reprises délibérément à des situations extrêmes (la ligne entre son corps en tant que sujet et objet est extrêmement subtile), enquêtant à la fois sur des positions actives et passives dans un environnement de relations de pouvoir. Néanmoins, lorsqu'elle se place dans des situations de vulnérabilité – comme dans *Limpieza social* (Nettoyage social, 2006) se soumettant à un waterboard (une forme de torture qui simule la noyade) – elle est rarement une simple victime. Sa vulnérabilité est une façon d'interroger notre sensibilité: en la voyant être torturée, le spectateur ressent-il une impulsion à intervenir, à détourner le regard ou à regarder son corps déformé par la douleur? L'artiste utilise son corps comme une métaphore du corps social collectif, transformant une rage personnelle face aux injustices en actes publics qui exigent une réponse.

Antonio Dias (1944 – 2018) L'observation de George Perec selon laquelle «l'espace est un doute: je dois constamment le marquer, le désigner. Ce n'est jamais à moi, jamais donné à moi, je dois le conquérir» pourrait être la devise pour l'œuvre d'Antonio Dias *Do It Yourself: Freedom Territory* (A faire soi-même: territoire de liberté), qu'il a créée en 1968. Ces simples bandes adhésives collées au sol marquent en apparence un espace de liberté mobile et transitoire. Il y a un intérieur et un extérieur et nous sommes invités, en tant que spectateurs, à déambuler dans la grille et à assumer différentes positions: celle d'agresseur, d'oppressé, ou peut-être même celle de spectateur non impliqué. Créée durant une période de révolution culturelle et à l'éruption des manifestations étudiantes à Paris (où Dias s'était installé en 1966, un exil auto-imposé à la suite d'un coup d'État militaire et civil qui a changé le cours de l'histoire du Brésil), l'œuvre de Dias est un commentaire puissant et intemporel sur les formes politiques, sociales et artistiques de l'oppression ouverte et dissimulée. *To the Police*

(A la police, 1968) – un groupe de pavés de bronze – est une autre instruction donnée au spectateur et une invitation permanente à participer à la résistance politique. Dans leur refus de communiquer davantage sur leur contexte (ils pourraient être un commentaire sur la situation au Brésil natal de Dias, les troubles à Paris en mai 68, ou les tensions qui règnent autour de nous aujourd’hui), ces œuvres semblent affirmer la nature de l’expérience esthétique : leur signification ne reflète pas seulement les intentions de l’artiste, mais se matérialise et s’active dans l’acte de leur réception.

5 Corps vulnérables

Des siècles d'exploitation coloniale et des années de dictatures dans de nombreux pays d'Amérique latine ont forgé un état permanent d'exception au cours duquel la hiérarchie et les abus faisaient office de normes organisant la vie publique. Les artistes présentés dans cette section montrent à quel point cette violence structurelle et cette brutalité normalisée sont maintenues par différentes formes d'agression quotidienne. De nombreuses œuvres, en particulier celles créées par des artistes féminines, sont consacrées à la condition de la femme et à son rôle dans une société où leurs droits sont encore très restreints. La ségrégation rigide des rôles genrés, la violence domestique, les normes de beauté imposées, la naturalisation du harcèlement sexuel sont tous profondément enracinés dans une culture agressivement patriarcale. La série d'autoportraits créée par Ana Mendieta est une expression du refus de se conformer au regard masculin à travers la représentation de corps de femmes séduisants et érotisés. En le déformant et en l'exposant exagérément, l'artiste se présente comme contrôlant pleinement son corps et son apparence.

La sensibilité féministe met au premier plan tous les corps qui occupent la position du « féminin » et sont soumis par le pouvoir patriarcal, colonial et de norme hétérosexuelle : les corps homosexuels et transsexuels, mutilés, handicapés et racialisés, les autochtones, les migrants disparus et sans papiers. Ces « inadaptés » inappropriés d'un point de vue officiel semblent s'opposer à tout régime de « normalité » imposée et représenter un refus de satisfaire les exigences productives d'un système (turbo) capitaliste. La figure d'une mère en deuil incarne avec force l'impuissance et un sentiment d'injustice totale.

Au lieu de construire leur propre réalité, les œuvres d'art représentent un moyen de donner la parole à ceux qui ont été réduits au silence et qui ne sont ni vus ni entendus. Les artistes se concentrent sur des espaces qui existent en dehors du système et des structures de pouvoir pour aborder – précisément dans une telle perspective – les problèmes de pouvoir, d'exclusion, d'abus, d'oubli, d'isolement et d'espoir. C'est en ce sens qu'ils sont des outils pour transcender les horizons étroits, perturber la normalité, exprimer la dissidence et protéger la dignité de l'individu. Ils offrent la reconnaissance à ce qui, sinon, aurait été perdu et transforment les formes de précarité en résistance et en survie.

Belkis Ayón (1967 – 1999) « Bien que mon travail traite d'un thème aussi spécifique que les croyances, les rituels et les mythes de la société secrète Abakuá, cela ne veut pas dire qu'il est uniquement consacré à la population qui pratique et professe cette foi. Je m'intéresse avant tout à remettre en question la nature humaine » : c'est ainsi que Belkis Ayón décrivait sa pratique en 1993. Travaillant presque exclusivement dans des dégradés de noir, de blanc et de gris, son travail s'est concentré sur l'Abakuá, une pratique religieuse secrète exclusivement masculine développée sur le côte nord-ouest de Cuba par les Calabars qui y avaient été amenés comme esclaves au 19^e siècle du sud du Nigéria. L'artiste s'est familiarisé avec leurs rituels à partir de leur tradition orale, créant une iconographie mêlée de symboles de diverses religions. Ses collagraphies évoquent des peintures occidentales traditionnelles de motifs religieux. Dans *La familia* (La famille, 1991), Sikán – la seule femme jamais mentionnée par la tradition Abakuá – porte une croix (un symbole chrétien, mais aussi un signe du peuple Efik) et est entourée du coq, représentant la purification et de la chèvre, emblème de la tendresse et de l'innocence. Il convient de noter que tous les personnages féminins des peintures d'Ayón sont privés de bouche, ce qui symbolise l'absence de femmes dans la religion Abakuá. C'est de telle manière que l'artiste aborde non seulement la question des pratiques locales, autochtones, souvent perdues mais hautement syncrétiques, mais articule également des expériences universelles d'intolérance, de discrimination de genre et de contrôle exercé par ceux qui sont au pouvoir. En faisant d'une femme son protagoniste principal, elle raconte une histoire alternative et expose les complexités de la culture afro-cubaine, dénonçant implicitement les attitudes suprématistes occidentales qui l'ont marginalisée.

Jorge Macchi (né en 1963) Dans *Vie précaire*, Judith Butler soutient que l'expérience du deuil a souvent été considérée comme dépolitisante, car on dit qu'elle « [ramène] le sujet à une situation solitaire ». Pour Butler, en revanche, le deuil « fournit un sentiment de communauté politique », car il traverse les divisions idéologiques et rend visible la base éthique des liens sociaux. Dans sa pratique hautement poétique, Jorge Macchi crée un sentiment

d'ambivalence : ses œuvres sont à la fois séduisantes et dérangeantes, intimes mais puissantes, apparemment silencieuses et délicates mais dévoilent néanmoins un côté sinistre. Parfois – de manière surréaliste – il redécouvre la forme ou les qualités quotidiennes d'un objet : il zoome sur leurs détails, les place hors de leur contexte habituel et joue avec les inversions, les farces et les erreurs délibérées, mettant en avant ce qui a été omis et ignoré. À d'autres moments, comme dans *Cuerpos sin vida* (Corps sans vie, 2003), il révèle ce qui nous manque ou ce que nous choisissons de ne pas voir, aussi réel et proche cela soit-il. Captivé par la forme intrigante, délicate et abstraite, le spectateur découvre rapidement le contenu traumatisant de l'œuvre : il s'agit de coupures de journaux relatant les étranges enlèvements, viols et décès qui se produisaient dans tout le pays. Même si de telles histoires ne faisaient pas la une des journaux, leur réalité était irréfutable et l'artiste semblait faire la chronique de ces tragédies individuelles qui disparaissent apparemment dans leur répétition. Aussi dramatiques qu'ils soient-ils disparaissent dans l'oubli au moment où nous faisons défiler la page ou tournons la page. Dans cette œuvre visuellement poétique, l'artiste n'est pas seulement en deuil mais il rend ces morts à une visibilité (floue). Son œuvre, une piété éphémère mais aussi collective, est une critique ouverte de la violence et de notre acceptation quotidienne de celle-ci.

Paz Errázuriz (née en 1944) En 1975, année de la publication du premier ouvrage de Paz Errázuriz, le Chili était un pays sans gouvernement démocratique, avec un couvre-feu en place et des disparitions régulières, entre autres, de reporters, de journalistes et de photographes indépendants. C'était aussi un pays sur le point de devenir un « cas-type » – un projet de néolibéralisme intransigeant – appelé le « miracle chilien » – inspiré par Milton Friedman et son Ecole de Chicago. Au mépris d'un tel contexte, Errázuriz a commencé à prendre des photographies de marginaux et de rebelles, mettant en évidence une imagerie des courants politiques et artistiques et zoomant sur des espaces fonctionnant sous la répression patriarcale brutale et le contrôle total de l'appareil sécuritaire de l'État. Ses œuvres ont, depuis, été hantées par les questions d'emprisonnement, de dissidence et de tabou.

Elle s'intéresse aux « espaces fermés et marginaux des minorités qui existent en dehors du système, en dehors du domaine du pouvoir » : sa caméra capte des performances transsexuelles dans le bordel de Talca dans *La manzana de Adán* (La pomme d'Adam, 1987), l'amour aux confins de l'hôpital psychiatrique dans Putaendo (1994) et des femmes dans une maison de retraite qu'elle dépeint comme des princesses et des reines (1983–2000). Son regard sensible chemine entre le rire et les larmes, l'espoir et la frustration, l'amour et l'abandon. Un aspect important du travail d'Errázuriz consiste en ce que « c'est le sujet photographié qui fait d'elle une photographe, qui lui donne un statut d'auteur ». Son travail ne consiste pas simplement à capturer et à photographier les autres (une impulsion naturelle à la figure masculine du photographe-chasseur), mais à entrer dans des relations intenses et souvent durables qu'elle établit avec ceux qu'elle photographie. Ses essais photographiques permettent à des vies fragiles d'entrer dans le monde visible en célébrant leur distance.

Miguel Ángel Rojas (né en 1946) est souvent reconnu comme un artiste figuratif, qui ne s'intéresse pas tant au style qu'au sujet. C'est sur cette base qu'il tente de s'en sortir avec des thèmes conceptuels, symboliques et politiques tels que la différence sexuelle, la politique autochtone, les déplacements sociaux et, plus récemment, la violence politique liée au trafic de drogue dans sa Colombie natale. En 1973, il a débuté l'une de ses séries de photographies les plus étonnantes, la série *Faenza*, qui documentait des rencontres sexuelles clandestines entre des hommes homosexuels au théâtre *Faenza*, un cinéma de films de série B en ruine construit dans les années 1920 à Bogotá. Rojas a pris ces photos subrepticement, cachant son appareil photo sous sa veste ou dans une valise. Les images qui en résultent sont des enregistrements fantomatiques d'expériences affectives et physiques d'une communauté largement invisible et déclarée illégale. Son monumental *David* aborde un autre tabou : les conséquences immédiates des conflits militaires pendant les guerres des cartels de la drogue en Colombie. Pour cette œuvre, l'artiste a photographié un soldat colombien – victime d'une mine – dans une attitude héroïque faisant écho au *David* de Michel-Ange, une statue qui

symbolisait l'opposition de la ville de Florence à la tyrannie. La perfection de l'idée classique de la beauté contraste de manière choquante avec des blessures humaines irréparables. Ce n'est qu'en travaillant sur sa série que Rojas a pris conscience que son modèle – le même que ses compagnons, autres soldats mutilés de l'hôpital militaire de Bogotá – était un jeune paysan : une découverte qui a obligé l'artiste à considérer la guerre non seulement comme un résultat des inégalités politiques et économiques, mais surtout des inégalités culturelles.

6 Territoires personnels

L'espace public est la première étape de tous les systèmes totalitaires : lorsque la ville, les rues et les institutions cessent d'appartenir aux citoyens, ils deviennent des espaces d'oppression individuelle ou/et collective. Même si le pic de la violence sanctionnée par l'État a été atteint pendant les dictatures militaires qui ont frappé la majorité des pays d'Amérique latine à des moments différents au cours des années 1960 et 1980, la transition vers la démocratie a été un processus extrêmement complexe et ambivalent dans nombre de ces pays.

Les cartes sont des outils qui aident à l'orientation spatiale et au positionnement, elles identifient les zones et cartographient les localités connues. En les créant, Guillermo Kuitca n'essaie cependant pas tant d'identifier où il se trouve réellement, mais plutôt de « savoir où il n'est pas ». Ses cartes, plans de ville et plans d'architecture fragmentés et souvent déplacés sont remplis de sentiments de nostalgie, de peur et de désir. Plutôt que des rapports objectifs, ils semblent imbriquer différents niveaux de réalité et tracer des territoires personnels. Ses cartes sur matelas, dont un des exemples frappant est *Afghanistan* (1990), représentent une rencontre obsédante entre le privé et le public. L'intimité et la sécurité de la chambre à coucher sont affectées par des forces historiques et politiques plus importantes, des frontières changeantes entraînant le bannissement et la perte.

La ville est un arrière-plan de vies, d'affirmations individuelles et de récits. La plus grande échelle interagit constamment avec la plus petite : des mégapoles sans fin avec leur mouvement urbain labyrinthique et organisé sont des espaces où les êtres humains sont piégés et contraints de suivre des directions délimitées. Mais ce sont aussi des espaces d'actes quotidiens de désobéissance, de perturbation, de refus et d'espoir. En les cartographiant et souvent aussi en les inspirant, l'art participe à imaginer des moyens alternatifs d'être ensemble, de résister et d'inventer de nouvelles formes de vie – réelles, plutôt que fictives.

Eduardo Berliner (né en 1978) « Comme beaucoup d'enfants », déclare Berliner, « mon premier contact avec la mort est arrivé avec un animal bien-aimé. Le chien que je considérais comme le mien, un grand dogue brésilien, a eu un cancer et a dû se faire amputer la patte arrière. (...) Quand j'ai vu le grand animal sans sa patte arrière, je n'en croyais pas mes yeux. Avec le recul, je me rends compte que c'était peut-être ma première expérience visuelle de l'idée du collage. Le pouvoir de l'absence et la violence de la coupure ». Il est très intéressant d'observer que la première expérience visuelle de l'idée du collage était, pour Berliner, liée non pas au

pouvoir de la présence, de l'addition et de la juxtaposition inattendue, mais au pouvoir de l'absence. Il semble que c'est exactement là que son imagination créatrice et sa capacité à fabriquer trouvent leur origine. Ses aquarelles oniriques, souvent très brutales, sont des collages, et non des compositions impliquant des fragments ou des images inconscientes dans l'esprit ludique des surréalistes, ce sont des images somnambuliques qui sont des fusions de souvenirs, de désirs, de peurs et de toutes sortes d'informations qui nous bombardent au quotidien (nous attirant et nous repoussant). Il semble que Berliner raconte ses cauchemars ou enregistre simplement la violence latente, le crime et toutes sortes de perversité issues de la ville – un jeu inquiétant entre l'abstraction et la figuration la plus directe. C'est justement dans un tel écart que ces œuvres nous renvoient notre regard – l'inconfort intrusif que nous ressentons devant certaines d'entre elles est une reconnaissance de nos propres rêves et expériences quotidiennes.

León Ferrari (1920 – 2013) a commencé sa carrière artistique en 1955 avec une série de sculptures dans divers matériaux tels que la céramique, le fil et le bois. Au cours des années 1960, ses œuvres se caractérisent par une écriture illisible dans laquelle l'écrit organise l'espace visuel – des écrits qui sont principalement des dessins plutôt que des textes. C'est au cours de cette période que ses œuvres ont acquis un sens politique fort, abordant la relation entre la violence et la religion (qui aboutit à sa condamnation par l'Église catholique et finalement à son exil). En 1976, après s'être installé à São Paulo, il expérimente de nouvelles techniques telles que la photocopie, les impressions héliographiques et la microfiche et lance une série d'œuvres qu'il décrit comme « une architecture de la folie ». Dans ses plans, il utilise des images architecturales tirées du répertoire de Letraset, déformant leurs règles de base et créant des organisations et des connexions spatiales contradictoires et absurdes. Ailleurs, il remplace de minuscules personnages par des voitures dans des panoramas impressionnants sur des autoroutes surélevées entrecroisées et des intersections impossibles. Les voitures et les personnages sont piégés dans des labyrinthes urbains et contraints de se déplacer dans

une direction sans issue apparente. On ressent un sentiment d'oppression, d'enfermement et d'étouffement : Ferrari semble explorer la violence de la vie urbaine, mais surtout les formes de contrôle dans la société contemporaine. Dans *Cruce* (Croix, 1983/2003), il fait référence à la croix chrétienne, alignant l'Église sur d'autres systèmes d'ordre oppressifs, tels qu'il les perçoit – l'État et l'architecture panoptique.

L'exposition

Durée de l'exposition	30.10.2020 – 21.03.2021
Tarifs	CHF 18.00 /red. CHF 14.00
Horaires d'ouverture	Lundi: fermé, Mardi: 10h – 21h Mércredi – Dimanche: 10h – 17h
Jours fériés	Ouvert les 24, 26 et 31 décembre 2020, et les 1 ^{er} und 2 ^{ème} janvier 2021, de 10h – 17h Fermé le 25 décembre 2020
Visites guidées / écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaire	Marta Dziewańska

Avec le soutien de



Kanton Bern
Canton de Berne

CREDIT SUISSE
Partner Kunstmuseum Bern

Stiftung GegenWART
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

 UNIQA

die Mobilier

PIERRE KOTTELAT