

FR

DISLOCACION

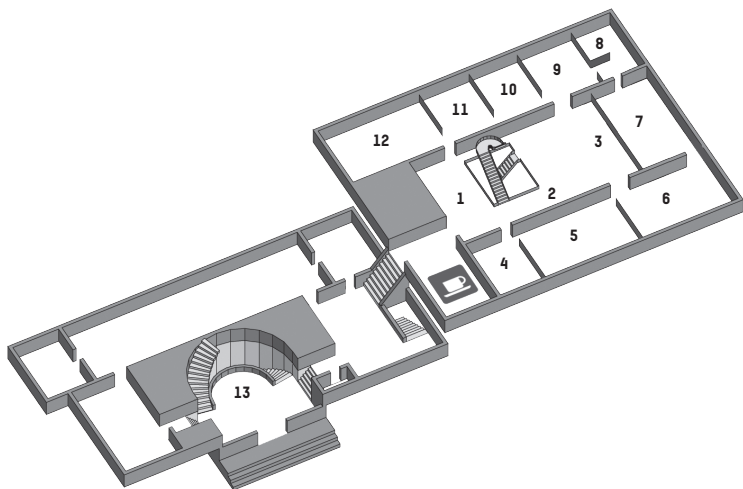
L'enracinement culturel à l'époque de la globalisation
18.03. – 19.06.11

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles

- | | | | |
|----------|------------------------------------|-----------|--|
| 1 | 000 Estudio | 10 | Sylvie Boisseau &
Frank Westermeyer |
| 2 | Thomas Hirschhorn | 11 | Lotty Rosenfeld |
| 3 | Alfredo Jaar | 12 | Camilo Yáñez |
| 4 | Juan Castillo | 13 | Mario Navarro |
| 5 | RELAX (chiarenza & hauser
& co) | | |
| 6 | Ingrid Wildi Merino | | |
| 7 | Ursula Biemann | | |
| 8 | Bernardo Oyarzún | | |
| 9 | Voluspa Jarpa | | |



Introduction

À l'occasion du bicentenaire de l'indépendance du Chili, l'artiste helvético-chilienne Ingrid Wildi Merino a été invitée par l'ambassade suisse à Santiago à concevoir une exposition. C'est le projet qui en est issu, présenté à Santiago à l'automne 2010, que le Musée des Beaux-Arts de Berne accueille aujourd'hui. Les artistes chiliens et européens sélectionnés par Ingrid Wildi Merino – Ursula Biemann, Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer, Juan Castillo, 000 Estudio (Javier Rioseco), Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Voluspa Jarpa, Josep-Maria Martín, Mario Navarro, Bernardo Oyarzún, RELAX, Lotty Rosenfeld, Camilo Yáñez et Ingrid Wildi Merino – ont été invités à se saisir du thème de la « dislocación » (le déracinement, le déplacement, la dislocation) en s'appuyant sur l'exemple du Chili. Ceci, non seulement dans l'objectif de porter un regard critique sur l'état de ce pays latino-américain vingt ans après la fin officielle de la dictature d'Augusto Pinochet, mais aussi d'illustrer les évolutions géopolitico-socio-économiques, notamment l'influence du néolibéralisme, à partir d'un objet d'étude précisément défini. En tant que projet de recherche, *Dislocación* s'intéresse à la globalisation planétaire, à ses racines historiques et à ses conséquences à l'époque contemporaine. Les œuvres créées reflètent la réalité de la société chilienne. Le Chili fait ici figure d'exemple paradigmatique car les phénomènes que l'on peut y observer sont présents partout dans le monde : le manque de logements, le déracinement, les déplacements des minorités culturelles, l'aliénation et d'autres formes d'oppression des identités culturelles. Le Chili n'appartient donc pas à un autre continent, il est au milieu de nous. L'exposition à laquelle ont abouti les projets de recherche artistiques

– toutefois, à Berne, sans la participation de Josep-Maria Martín – permet d’approcher le projet de recherche sur un mode sensible et esthétique, mais aussi de se confronter à ses analyses relatives aux questionnements et aux thèses qui intéressent le champ de recherche en général. L’ensemble du projet est comparable dans sa structuration à une exposition organisée autour d’un grand thème, c’est-à-dire en quelque sorte à une biennale, et il s’est tenu à Santiago du Chili sur plusieurs sites : dans des espaces d’expositions classiques tels que des musées des beaux-arts, des galeries, des librairies et un cinéma d’art, mais aussi dans des lieux qui jouent un rôle particulier dans l’histoire politique de la ville. La délocalisation de l’exposition à Berne est un défi en ce que cela suppose d’aborder la même thématique, dans ses rapports avec la géopolitique et le discours identitaire propres au pays d’origine du projet, et de la soumettre à un renouvellement du regard. Cette exploration artistique des thèmes de l’habitat ou des migrations au Chili pose sans le vouloir des questions concernant aussi la situation en Suisse. *Dislocación* tente d’éviter un panorama en noir et blanc et s’efforce *a contrario* de circonscrire un espace à partir duquel des problématiques contemporaines peuvent être thématiques et débattues.

«Le néolibéralisme est tout d’abord une théorie des pratiques économiques et politiques qui postule que c’est en établissant les pleines liberté et capacité individuelles d’entreprendre que l’on fera au mieux progresser le bien-être de l’être humain, et ce, au sein d’un cadre institutionnel qui garantisse de puissants droits de propriété privée, la liberté des marchés et le libre échange. Le rôle de l’État consiste à créer et à maintenir un cadre institutionnel adapté à de telles pratiques.» (David Harvey, *A brief history of neoliberalism*, Oxford : Oxford University Press, 2005.)

000 Estudio, *Decreto público no habitable* [Décret officiel inhabitable] (2010)

Parallèlement à ses projets de construction, 000 Estudio – les trois cercles font référence aux bulles des bandes dessinées, c'est-à-dire, selon Javier Rioseco, à « l'expression graphique de la pensée humaine » – s'est engagé depuis sa création en 2008 (par Javier Rioseco, né en 1981 à Santiago du Chili, et Carlos Rioseco, né en 1962 au Chili) dans des recherches en théorie de l'architecture. Dans l'installation *Decreto público no habitable*, Javier Rioseco traite un des problèmes récurrents et aujourd'hui les plus pressants du Chili, à savoir la construction de logements sociaux, dont dépend la classe moyenne inférieure. Si la construction de logements sociaux a connu un nouvel essor sous le gouvernement socialiste de Salvador Allende (1970-1973), la municipalité passe aujourd'hui ses commandes aux entreprises les mieux disantes, de sorte que les seules alternatives aux bidonvilles à voir le jour sont de mauvaise qualité.

L'installation invite le visiteur à faire l'expérience des douze mètres carrés attribués à une famille moyenne de cinq personnes par les programmes officiels au Chili. Cette pièce commune, qui sert à la fois de salon et de salle à manger, conduit presque inévitablement au surpeuplement, à l'étouffement, aux dysfonctionnements sociaux et aux troubles psychiques, et, par conséquent, à la nécessité de battre en retraite dans la rue. C'est ce dont le visiteur fait la rude expérience lorsque d'autres visiteurs affluent dans l'espace.

Dans le même temps, on peut assister sur les moniteurs à des reportages montrant des discussions qui révèlent combien les habitants sont eux mêmes exclus des processus de décision. Les agents gouvernementaux, les programmeurs, les architectes et les repré-

sentants des œuvres sociales semblent tous mieux savoir que les populations concernées ce qui est bon pour elles. Il est clair que nombreux sont ceux qui tirent avantage de ces débats sur les programmes publics. Le bruit assourdissant des avions qui se fait entendre à intervalles rapprochés, et qui gêne aussi l'écoute du spectateur, atteste que les habitants de ces cités sont aussi exposés et défavorisés sur d'autres aspects – le calme – de la vie collective. Par son installation, Rioseco nous sensibilise à la question du fonctionnement de l'espace public dans une situation de « fragilité sociale ». Les propositions de 000 Estudio construisent des scénarios pour ce qu'il appelle, en référence à Beuys, une « sculpture sociale », c'est-à-dire pour des conditions spatiales et esthétiques concrètes dans lesquelles la minorité des plus démunis peut vivre. Car la question du logement des classes sociales inférieures est aussi un indicateur de la manière dont le secteur privé, le secteur public et le secteur collectif sont répartis et administrés dans une société.

Thomas Hirschhorn, *Made in Tunnel of Politics* (2010)

Pour *Dislocación*, Thomas Hirschhorn (né en 1957 à Berne) a transformé un 4x4 pick-up rouge en bon état Ford Ranger, le modèle préféré de la classe moyenne supérieure au Chili.

Le 4x4 à double cabine a été découpé en deux à la scie, l'axe du châssis a été déporté de quarante centimètres et les deux morceaux de carrosserie ont été recollés avec du scotch d'emballage. L'œuvre a été réalisée à Santiago du Chili à la Galería Metropolitana, un lieu d'art situé dans le quartier de tradition ouvrière La Victoria et qui est hébergée dans un garage automobile. Parallèlement au déplacement littéral de l'espace artistique en périphérie de la ville, l'œuvre est elle-même la figuration d'un transfert et d'un déplacement : l'utilisation du scotch pour assembler les deux parties du véhicule est, pour une part, le signe d'une cassure d'ordre technique, mais c'est aussi celui de la réunion temporaire d'éléments instables qui représentent tout autant la perturbation du fonctionnement de l'auto que la fracture sociale. La double cabine de la Ford Ranger représente aussi cette fracture. Elle sépare l'espace du conducteur, destiné à l'employeur, de celui des travailleurs. Le week-end, c'est aussi ce dernier qui sert à transporter la famille. La double cabine représente ainsi de façon sommaire la répartition politique du pouvoir en réduction. Hirschhorn a voulu créer « une œuvre où le précaire prend un sens existentiel, dans la résistance, dans l'esprit d'invention, dans la cruauté, dans la créativité, dans l'universalité, dans l'intensité. Je pense que la forme de la voiture sciée et réassemblée permet de comprendre comment je peux traiter de l'histoire à partir du précaire [...], une histoire dont chaque individu est responsable [...]. Assumer

sa responsabilité vis-à-vis d'une histoire dont tu n'es pas responsable. »

Par son nom associé à la marque Ford, le Ford Ranger fait aussi référence au fordisme, qui a certes introduit le travail à la chaîne dans la production, mais qui payait aussi des salaires de base relativement élevés et a mis en place des prestations sociales à vie pour les employés. Les « tunnels » de production des usines d'automobiles sont ainsi vus – comme l'indique le titre de l'œuvre – comme des « tunnels politiques » dans lesquels sont mis en œuvre des principes politico-économiques. Le propos de Hirschhorn n'est pas de faire avec cette œuvre un art politique, mais – comme déjà Bertold Brecht – de faire politiquement de l'art, car « seul [l']intéresse ce qui est effectivement politique et qui a pour corollaire les questions de savoir : Où est-ce que je me situe ? Où se situe l'autre ? Qu'est-ce que je veux ? Que veut l'autre ? » De telles questions fondent les décisions individuelles à partir de la conscience que finalement tout est toujours fondamentalement politique.

Alfredo Jaar, *La cordillera de los Andes (CB)* [*La cordillère des Andes (Clotario Blest)*] (2010)

Alfredo Jaar (né en 1956 à Santiago du Chili) a réutilisé pour son œuvre présentée dans *Dislocación* des photographies de Clotario Blest qu'il avait réalisées dans les années 1980. Blest (1899-1990) était le fils d'un officier de carrière et d'une enseignante. Après des études universitaires (en théologie, chimie et jurisprudence), il fonda dans les années 1930 et 1950 différents syndicats qui se sont fortement investis dans l'amélioration des conditions de vie et la défense des droits politiques des travailleurs chiliens. Les engagements politiques et syndicaux de Blest lui ont valu d'être emprisonné à de très nombreuses reprises et il lui a fallu résister à de nombreuses tentatives de corruption. Animé d'une profonde éthique chrétienne et de sympathie pour les pauvres, il critiqua de façon répétée la position de l'Église chilienne en raison de sa complicité avec la classe dominante et avec le monde économique. Bien qu'il fût un sympathisant convaincu du gouvernement socialiste de Salvador Allende, il refusa de s'exiler à l'étranger après le putsch militaire. Grâce à sa réputation internationale, il réussit à résister aux pressions de la dictature, bien qu'il fût régulièrement victime de mauvais traitements et de manœuvres d'intimidation.

Blest, qui était considéré par ses contemporains comme une personnalité pacifique doué d'un tempérament d'ascète, posa pour l'appareil photo de profil, de face et étendu sur le sol. Jaar évite une héroïsation du portraituré qui aurait été en contradiction avec la vision que celui-ci avait de lui-même et nous le rend plus proche en tant qu'être humain. Comme ce fut déjà le cas dans ses hommages passés à de grands penseurs politiques – par exemple, Pier Paolo

Pasolini ou Antonio Gramsci – Jaar dresse à Blest un monument plein de sobriété en faisant de lui l'incarnation humaine de la chaîne de montagnes des Andes. Car, pour Jaar, « il n'est pas possible de percer en totalité la dignité et la réussite du travailleur chilien Clotario Blest, il fait partie intégrante de notre paysage social, au même titre que les Andes qui dominent notre pays font partie intégrante de notre paysage urbain. »

Jaar accepte le statut de figure culte que Blest a acquis dans l'imaginaire collectif, mais il ne manque pas non plus de mettre en lumière le corps fragile du vieillard, faisant comprendre qu'il s'agit d'un être humain qui est, comme nous tous, vulnérable, mortel et fatigué par une vie de travail. Quel politicien – on pourrait ainsi tirer le fil que l'œuvre de Jaar nous tend – s'étendrait de nos jours sur le sol face à la caméra ? Et qui est resté assez intègre qu'il peut encore dans le grand âge se regarder dans la glace ? Face au glissement à droite de l'actuel gouvernement chilien, on pense à ce syndicaliste éminent et à son testament socialiste.

Juan Castillo, *Campos de luz* [*Champs de lumière*] (2010)

C'est avec le concours des collaborateurs de la chaîne alternative de télévision locale Señal 3 La Victoria que Juan Castillo (né en 1952 à Antogofasta au Chili) a réalisé pour son œuvre *Campos de luz* une installation multimédia reposant sur des entretiens vidéo avec des personnes à qui l'on a demandé ce qu'elles entendaient sous le terme de « dislocación » (déracinement, déplacement, dislocation). Les enregistrements des entretiens ont ensuite été diffusés sur Señal 3 La Victoria et dans l'exposition, sur des moniteurs. Par ailleurs, la façade, la cour et le hall d'entrée de la chaîne de télévision, ainsi que le trottoir d'accès, ont été recouverts de panneaux en carton qui pouvaient recevoir des informations et présentaient à nouveau les portraits des protagonistes des entretiens.

Dans leurs conversations avec les artistes, les personnes âgées associent le terme de « dislocación » au putsch militaire de 1973, c'est-à-dire qu'il a pour elles une connotation négative associée au souvenir du « déplacement » (en espagnol: desalojo) qui leur vient spontanément à l'esprit. L'interprétation des jeunes adultes est en revanche positive : ils supposent qu'il s'agit d'un projet « fou » qui se distingue des offres existant dans le quartier. Le succès du projet a été finalement que les artistes et les habitants d'un quartier se sont exprimés sur *Dislocación* et ont discuté de thèmes qui les intéressaient. « Cette participation de la population », explique l'artiste, « fut l'un des moments les plus intéressants de tout le projet ».

Pour la présentation de son installation au Musée des Beaux-Arts de Berne, c'est avec des migrants que Juan Castillo poursuit, en Suisse, ses entretiens, et il leur demande également ce que signifie

pour eux le terme de «dislocación». Parallèlement aux projections des films vidéo dans l'installation, l'artiste a imprimé leurs portraits sur des panneaux de toile formant une structure spatiale. Sur les murs de l'espace d'exposition, il présente à nouveau les visages des interviewés, cette fois-ci dans des portraits dessinés avec du thé et accompagnés d'extraits de leurs déclarations. Le visage pâli et les fragments d'entretiens paraissent représenter l'autre moi des interviewés, tel le reflet délavé de ce qu'ils ou elles ont vécu. Leur propre déracinement est figuré dans le clivage entre le moi filmé, le moi photographié et le moi dessiné. *Dislocación* se concrétise donc d'une part dans le déplacement géographique de toute l'installation depuis son lieu d'exposition originel vers un musée des beaux-arts, et de l'autre, dans sa référence aux destins d'êtres humains qui ont été déplacés vers l'étranger et auxquels il faut quotidiennement tenter de réduire cette «dislocation».

RELAX (chiarenza & hauser & co), *invest & drawwipe* (2010)

L'installation en quatre parties du groupe d'artistes RELAX débute avec *Invest-panel*. Un panneau monté sur roulettes porte une image au centre de laquelle a été placée une annonce du Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) de septembre 1973. Celle-ci laisse augurer une bonne affaire: «Chili: investir maintenant!» et fait référence au putsch militaire et à ses terribles conséquences, et à la dérive de la société qui s'en est suivie, marquée par cet esprit de profit conquérant qui est aujourd'hui omniprésent dans tous les discours touchant à la pratique des affaires. Derrière le panneau, d'autres objets sculpturaux se déploient dans l'espace. Deux éditions originales du FAZ de l'année 1973 sont proposées à la lecture sur une table munie d'une chaise. Au milieu de la pièce, un lit est coincé à l'oblique entre *stop-panel* et *wealth-complex*, un ensemble composé d'une table et d'un présentoir avec seize plans roulés. La tranquillité n'est pas de mise, car la pression économique nous contraint à une anxiété permanente. La *wheel of fortune*, la roue de la chance, avec laquelle il n'y a rien à gagner, mais qui fait des déclarations arbitraires sur ce que nous sommes et ce que nous possédons, et offre, parmi de nombreuses autres propositions, la même possibilité que l'annonce: accélérer l'accroissement de sa richesse. Hormis le fait que le hasard a des limites, la mise de fonds du capitaliste ne se différencie pas dans ce domaine de celle du joueur. Le risque est le même, seul son sens diffère: tandis que l'investisseur espère des gains, le joueur trouve sa satisfaction dans le jeu.

Quatre écrans vidéo font partie de l'installation. Dans *the thigh syndrome* [le syndrome de la cuisse], un homme assis se tape sur

les cuisses. *The missionary* traite de l'économie comme religion. Dans *drawwipe* [dessiner-effacer], quelqu'un dessine des cartes géographiques, en gomme les frontières, puis trace de nouvelles lignes. La vidéo intitulée *Paradise You Can Trust* montre sans aucun commentaire la conversation entre un vendeur et les acheteurs potentiels d'un appartement. La seule intervention de RELAX consiste à comparer les avantages déclarés par le vendeur avec des plans, des factures et des questions d'origine inconnue, et il démasque ainsi les duperies et les discours lacunaires en les confrontant tout simplement aux expériences de n'importe quel individu lambda. Le mensonge est mis en lumière par la situation créée dans l'exposition. L'œuvre se conclut sur un portrait aux effets distanciateurs de Margaret Thatcher, qui fut réalisé en 1979 et où elle tient un discours antisocial.

RELAX fait habilement le lien entre des thèmes de divers ordres et examine dans toutes ses composantes la question de l'enracinement social au sein de l'économisation, de la redéfinition et du dépassement des frontières, et en rapport avec la morale et l'éthique.

Ingrid Wildi Merino, *Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos [Arica et le nord du Chili – un non lieu et un lieu pour tous]* (2010)

Ingrid Wildi Merino (née en 1963 à Santiago du Chili, émigration en Suisse en 1981) a réalisé son essai vidéo avec l'objectif de s'interroger sur la façon dont se constitue une identité régionale, et de comprendre si elle est liée à un territoire et comment elle s'intègre à une histoire locale. Wildi Merino rend compte de ses voyages dans la province frontière multiculturelle d'Arica dans trois projections dont les fonds sonores sont constitués d'entretiens avec des personnes qui y vivent et y travaillent. L'artiste a choisi cette région du Nord du Chili parce que c'est une plaque tournante économique majeure et qu'elle fut de tout temps marquée par la multiculturalité. Qu'on pense aux mines de salpêtre d'Iquique en activité au début du XX^e siècle – pour la fabrication d'engrais et d'explosifs – et qui attirèrent des entreprises internationales et de la main d'œuvre immigrée, ou, au XXI^e siècle, aux mines de cuivre, au tourisme, à la pêche et au commerce de la drogue qui règlent la vie de la ville, moyenne, d'Arica et alentour. Certaines tensions culturelles entre les Boliviens, les Péruviens et les Chiliens ne manquent pas cependant d'animer la population. Pratiquement personne ne peut ici faire référence à une histoire familiale locale, d'autant plus que la ville n'appartient par ailleurs au Chili que depuis 1929 et qu'elle fut avant cette date l'objet de violents affrontements en raison de son important port de commerce et des vastes ressources minières de la région.

Dans l'installation vidéo de Wildi Merino, de longs travellings à travers Arica témoignent de la beauté particulière des quartiers sortis de terre *ex nihilo*. Les vues de cet environnement de constructions sont confrontées à des interviews de représentants des autorités,

de sociologues, d'économistes et d'anthropologues qui expriment leurs points de vue sur l'histoire et l'identité du lieu. L'univers public, sous les traits de l'espace public laissé vacant, de la plage, d'un climat paradisiaque et, apparemment, d'une atmosphère de grande tolérance, est donné à voir au fil des images et au rythme paisible des conversations. Ce qui apparaît au premier regard comme un non lieu caractéristique de la globalisation se révèle être un lieu pour tous, ce qui n'est pas sans ironie, puisqu'il y a ici, comme partout sur la planète, des gagnants et des perdants de cette globalisation. Ingrid Wildi Merino soumet à une analyse précise les diverses instances d'ordre hautement politique, social et régional. Les identités régionales – telle est sa conclusion – reposent certes sur un certain nombre de délimitations géopolitiques construites par l'histoire, mais elles sont avant tout le résultat de processus sociaux et économiques.

Ursula Biemann, *Sahara Chronicle* (2006-2010)

Le Chili n'est pas le seul pays à être fortement touché par les défis majeurs posés par la porosité des frontières et les difficultés de relation entre l'identité, la mémoire et l'histoire. C'est le franchissement permanent des frontières auquel nous contraind aujourd'hui le contexte économique de la globalisation qui confère tout son sens à l'installation en plusieurs parties *Sahara Chronicle* d'Ursula Biemann (née en 1955 à Zurich). L'œuvre se compose d'une série de vidéos et de photographies documentaires réalisées par l'artiste lors d'un projet de recherche dans la zone transnationale du Sahara. Le post-colonialisme et l'exode d'Afrique subsaharienne en direction de l'Europe y sont soumis à un examen rigoureux. La mobilité et l'endigement des flux d'émigration sont analysés au regard de la globalisation actuelle.

Ursula Biemann dresse une cartographie critique des stratégies – selon l'artiste – de morcellement et de démantèlement. Il nous faut croire que tout ce que nous voyons existe réellement, mais nous oscillons pourtant entre sentiment de réalité et sentiment de fiction. On voit des fragments d'images, accompagnés de bruits, de musique et d'enregistrements radio. L'immense image d'une région que l'on ne peut pas identifier précisément. Des lignes, des taches, des points, qui signalent un grand éloignement et se soustraient à toute lisibilité. Comment peut-on apprendre à lire la mobilité? Quelle médiation est-elle nécessaire pour pouvoir comprendre les expériences incertaines d'un lieu illisible, incommensurable, et en même temps invisible? Comment peut-on établir une carte de la mobilité? Comment fixer les frontières d'un lieu qui bouge en permanence? Qu'ar-

rive-t-il quand ce lieu consigné sur une carte se trouve en outre à la limite de l'illégalité? C'est sur ces questionnements que repose la contribution d'Ursula Biemann *Sahara Chronicle* et ceux-ci nous apparaissent progressivement plus clairement – par la manière dont l'artiste agence les différents éléments sur le thème de la migration. La carte géographique comme représentation visuelle d'un territoire a aussi son revers, quand on est confronté à des lieux qui ne correspondent pas à la carte, à des zones qui n'y sont pas représentées, à des espaces qui ne sont pas fixés sur le papier, à des lieux topographiquement invisibles. La stratégie de l'artiste consiste à utiliser une langue descriptive simple et à raconter une histoire riche de détails à la manière des récits que font les témoins directs. Et elle nous fait comprendre que la lisibilité de son lieu de voyage et son identification sont impossibles, si nous nous en tenons au réel et au probable. Chaque spectateur produit ses propres connexions, esquisse les lignes et les contours de son propre territoire ; chacun développe sa propre compréhension de tous ces aspects qui définissent un Sahara en mouvement permanent, à la fois réel et imaginaire.

Bernardo Oyarzún, *Lengua izquierda* [*Langue gauche*] (2010)

L'installation poétique langagière de Bernardo Oyarzún (né en 1963 dans la province de Llanquihue au Chili) montre les limites d'une possible compréhension entre les langues parlées au Chili : entre, d'une part, l'allemand, l'anglais ou l'espagnol apportés par les colonisateurs, et de l'autre, les langues autochtones colonisées des peuples indigènes. L'installation, composée de treize moniteurs affichant à intervalles réguliers un même mot dans les différentes langues, symbolise l'utilisation concomitante de ces langues, mais elle ne révèle aucune forme de relation légitime de réciprocité et renonce ainsi à toute classification et à toute portée signifiante. Au lieu de cela, l'artiste crée un espace poétique visuel et sonore qui se suffit à lui-même dans sa propre cohérence, mais aussi dans l'égale valeur affirmée des langues.

Lengua izquierda est en outre une réflexion sur l'altérité contenue dans la langue. À cet effet, l'artiste a inclus dans son projet plusieurs langues indigènes (pour l'heure, le Quechua, l'Otavalo-Quechua, l'Aymara, le Guaraní, le Rapa Nui, le Mapudungun et le Chiquitano) – toutes des langues qui se sont déjà éteintes ou bien sont menacées de disparition, mais qui perdurent comme des fantômes ou sous la forme de colorations dialectales dans la « langue régulière » – l'espagnol – qui s'est imposée.

Mais *Lengua izquierda* est aussi une réflexion sur l'altérité refoulée inhérente à chaque langue. Ce qui étonne et fascine dans l'installation de Bernardo Oyarzún, c'est le fait que nous, spectateurs et auditeurs, assistons à une sorte de perte de rapport d'équivalence entre les mots et les choses, des choses que nous ne voyons pas et que

nous ne pouvons nous représenter qu'à travers des sonorités et des transcriptions graphiques. Nous sommes par là même invités à réfléchir à ce qui se cache dans les mots. La langue est un système codifié, mais ce sont aussi des sonorités; et quand les mots résonnent, ce n'est pas seulement une signification qui s'exprime, c'est aussi un « au-delà » de la langue : sa lointaine origine et son essence, et le mot devient alors une expérience sonore, indépendamment de sa signification. Dans *Lengua izquierda*, les expressions se font entendre comme des mots détachés du contexte de sens des phrases qu'ils auraient pu former. C'est cela une langue, qui apparaît à ceux qui s'en approchent en toute impartialité à travers des mots qui résonnent avant que de prendre un sens.

Voluspa Jarpa, *Biblioteca de la No-Historia de Chile* [Bibliothèque de la non-histoire du Chili] (2010)

Voluspa Jarpa (née en 1971 à Santiago du Chili) s'intéresse depuis longtemps à la question de la violence implicitement inhérente à toute forme de représentation officielle. Malaise dans l'espace public; perturbation des perceptions habituelles; la désagréable sensation que ce qui est bien policé en surface résulte le plus souvent d'une élimination à divers niveaux de tout ce qui fait mauvais effet; la menace latente de l'informe, et bien d'autres effets encore. Tout cela vaut aussi pour l'édition et l'installation de livres créés pour *Biblioteca de la No-Historia de Chile*. L'artiste a à cet effet produit 608 livres signés et numérotés et elle les a répartis dans trois librairies situées dans trois quartiers différents de Santiago du Chili. Le public était autorisé à emporter dans chaque lieu jusqu'à cinq livres par jour, à une condition: les acquéreurs devaient remplir un formulaire où ils devaient indiquer dans quel lieu ils allaient entreposer leur livre. L'exposition s'est achevée lorsque le stock de livres a été épuisé. Au Musée des Beaux-Arts de Berne, le public peut également lire les livres et les emmener dans les mêmes conditions qu'à Santiago. Mais que contiennent les livres? Des documents d'archive. Ils sont difficiles à lire: certains ont pâli, d'autres ont été souillés, mais ils ont dans tous les cas été rendus en grande partie illisibles par les traits noirs qui barrent et censurent les textes. Les documents proviennent de dossiers de la CIA ouverts sur le Chili par le gouvernement des États-Unis après l'élection de Salvador Allende et qui couvrent toute la période de gouvernement du premier président librement élu du Chili jusqu'au putsch militaire de 1973. Les documents, plus de 21 000, ont été déclassés en 1999, toutefois seulement

après examen approfondi et expurgation de toutes les informations qui pourraient nuire aux Etats-Unis et à leurs alliés. C'est pourquoi ils faussent et obscurcissent la vision plus qu'ils ne l'éclairent. Mais Voluspa Jarpa ne serait pas une artiste plasticienne si elle n'utilisait pas l'effet visuel des ratures noires. Dans une édition spéciale réalisée sur des feuilles transparentes, les pages empilées les unes sur les autres font l'effet d'un forage en profondeur dans un corps compact où se révèlent des agencements jusqu'alors invisibles.

Biblioteca de la No-Historia de Chile incite d'autant plus à la réflexion que sont exposées les traces physico-matérielles déconcertantes d'une information qui est en elle-même sa propre négation. De qui pourrait-on exiger qu'il en déduise une quelconque histoire du Chili? L'artiste présente en toute logique cette information comme la figuration de son impossible décryptage. Les livres de Jarpa sont à la fois offerts à la lecture et illisibles. Jarpa dit de ses documents que c'est une longue série de textes censurés qui à la fois révèlent et dissimulent. L'exposition publique de documents naguère gardés secrets ne signifie donc absolument pas que les relations d'une époque passée sont réellement mises en lumière. Pourtant, grâce à l'intervention et à l'interprétation de l'artiste, le processus de dissimulation apparaît d'autant plus clairement.

Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer, *Nouveaux frères* (2010)

L'essai vidéo de Sylvie Boisseau/Frank Westermeyer (nés en 1970 à Paris et en 1971 à Essen, œuvres communes depuis 1996) enquête sur le conflit territorial qui oppose au Sud du Chili le peuple indigène des Mapuches et les immigrants allemands. La vidéo ne débute pas par des scènes urbaines, mais avec le cimetière de Temuco. Là-bas, dans l'environnement des pierres tombales muettes des ancêtres, le regard se livre à un voyage dans le temps et se met en quête de traces de dépôts datant d'une période essentielle de l'histoire chilienne. Le récit se développe sous la forme de micro-histoires qui se déroulent en parallèle.

La vidéo montre d'abord comment chacun des protagonistes définit le paysage à sa façon. Les deux artistes confrontent leurs déclarations aux peintures et aux dessins de l'artiste romantique Carl Alexander Simon (1805-1852, Chili) et s'attachent à trouver des indices qui, d'une part, attestent que ces œuvres sont vraiment de sa main, et de l'autre, prouvent que le colonisateur, homme d'affaires et diplomate chilien Vicente Pérez Rosales (1807-1886) a pu s'appropriier les œuvres de Simon en les signant de son nom après les avoir récupérées après sa mort. Les micro-histoires révèlent les différentes perspectives qui résultent des « lectures » de la nature et des différentes formes de « mises en culture ».

La population indigène aime à se montrer impassible vis-à-vis de toute chose, sauf quand il s'agit de sa relation à la terre qui, conformément à ses représentations, pétrit et féconde tout par ses mains et son souffle sur un mode religieux. L'expropriation de ses terres à la suite de l'arrivée des Espagnols, et plus tard après la fameuse guerre

de pacification, fut pour le peuple des Mapuches la plus grande souffrance de son histoire. L'État chilien occupa tout leur territoire et le déclara région d'État, afin de pouvoir ensuite le vendre aux enchères, le distribuer et l'attribuer à des entreprises ou des personnes privées, dans l'intention de faire progresser la colonisation par l'intermédiaire des natifs locaux et des étrangers, et d'introduire la propriété agricole privée dans le secteur de l'Araucaria (conifère chilien). Parallèlement, la propriété foncière de la population indigène fut gérée par le système des réductions et la garantie de titres honorifiques aux familles mapuches.

Mais on trouve aussi le phénomène du déplacement contraint dans le contexte de l'émigration des Européens au XIX^e siècle, qui consolida elle aussi la suprématie européenne dans le monde. Selon les estimations, 47 millions de personnes (dont 5 millions d'Allemands) ont émigré d'Europe entre 1841 et 1913. Il y a actuellement 10 millions d'Allemands émigrés de par le monde.

Lotty Rosenfeld, *Cuenta Regresiva* [*Compte à rebours*] (2006)

Parmi les événements artistiques les plus importants qui ont eu lieu au Chili sous la dictature d'Augusto Pinochet, on compte les performances organisées dans l'espace public par le collectif artistique Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Le groupe, composé du sociologue Fernando Balcells, de l'écrivaine Diamela Eltit, du poète Raúl Zurita et des artistes Lotty Rosenfeld (née en 1943 à Santiago du Chili) et Juan Castillo, fut actif de 1979 à 1985. Lotty Rosenfeld connut une renommée internationale grâce à ses interventions dans l'espace public entre 1979 et 1999 lors desquelles elle dessinait des traits à la perpendiculaire sur les lignes blanches en pointillé des rues. À partir de ces traits, qui ressemblaient à des signes moins, elle faisait des signes plus, se servant de l'art pour mettre en place une règle socialement contraignante – entre autres devant la Maison blanche à Washington.

Cuenta regresiva est une installation vidéo basée sur un film de 30 minutes réalisé en 2005 d'après le script de Diamela Eltit (née en 1949, écrivaine chilienne) *L'invitación, el instructivo*. L'installation vidéo est une sorte d'allégorie de la situation au Chili après la dictature. L'autorité de l'ancien régime y entre à nouveau en scène sous les habits neufs de la démocratie. Le traumatisme refoulé de la dictature se manifeste dans l'agressivité et la méfiance mutuelle. Les anciens opprimés commencent à s'accorder avec leurs anciens oppresseurs.

L'histoire se déroule dans une usine abandonnée. Quelques-uns des acteurs ont été invités à un mystérieux banquet officiel auquel il leur est enjoint de se rendre « à 19 heures précises », « les mains

propres et dans une tenue impeccable», et lors duquel il leur sera interdit de faire «une quelconque remarque». Les dialogues portent sur la question de savoir pourquoi l'une des actrices a donné son nom pour le banquet et tournent autour des efforts déployés par les protagonistes pour ne pas être obligés de se montrer au banquet. Tout ce qui reste à l'individu est son nom, son corps et le souvenir des morts. Il ne reste à l'actrice principale que le contrôle de son corps comme instrument de résistance – en forme de protestation, elle urine debout sur le sol dans les situations de conflit. Les acteurs – y compris les représentants des autorités – se montrent dysfonctionnels, c'est-à-dire qu'ils ne conviennent à aucune scène collective, qu'ils réagissent de manière disproportionnée, sont pétris de contradictions intérieures et ne sont plus capables d'aucune action cohérente. Ils sont montrés dans leurs souffrances et leurs troubles somatiques, et jusqu'à une sorte de démence mentale. L'œuvre est un voyage dans des lieux non officiels, où la violence, inspirée de l'histoire de la dictature militaire au Chili, est omniprésente.

Camilo Yáñez, *Estadio nacional*,
11.09.09 Santiago, Chile [*Stade national*,
11.09.09, Santiago, Chili] (2010)

L'installation de Camilo Yáñez (né en 1974 au Chili) se compose d'un écran suspendu dans l'espace d'exposition sur les faces avant et arrière duquel sont projetés deux films vidéo de longueur absolument identique. Les deux vidéos montrent le mouvement circulaire continu de la caméra dans le stade national de Santiago du Chili. L'une des projections présente le trajet de la caméra vers la droite, selon une perspective qui va du terrain de jeu vers les rangs de spectateurs, tandis que sur l'autre face de l'écran, la caméra va vers la gauche, du bord du terrain de jeu vers l'autre côté du stade. Considérés l'un après l'autre, les deux mouvements circulaires de la caméra paraissent s'enrouler l'un dans l'autre. Ils sont rythmés musicalement par *Luchín* (1972), une des chansons populaires les plus connues de Víctor Jara (1932-1973, auteur-compositeur-interprète chilien et communiste convaincu), dans une interprétation contemporaine du chanteur Carlos Cabezas (né en 1970). Le texte de la chanson raconte l'histoire du pauvre jeune Luchín. La chanson se termine par un appel – aussi longtemps qu'il y aura des enfants comme Luchín qui mangent de la terre et des vers – à l'ouverture de toutes les cages, afin que les enfants puissent s'en échapper comme des oiseaux et qu'ils puissent jouer avec des balles en chiffons.

L'émouvant hommage de Víctor Jara à la population appauvrie des campagnes fournit une mélodie douce amère à ce mémorial audiovisuel singulier qui rappelle l'importance du stade national dans l'histoire du Chili. Camilo Yáñez montre le stade à la veille de sa rénovation, avec des sièges arrachés et des rangs de spectateurs partiellement lacunaires.

À côté des matchs de football, des festivités religieuses ont aussi été organisées dans le stade national, ainsi par exemple la messe des jeunes du pape Jean-Paul II le 2 avril 1987, à l'occasion de laquelle il s'est dit parler depuis un « lieu de compétition sportive, mais aussi de souffrance et de douleur ». Le chef de l'Église catholique faisait ainsi allusion aux violations des droits de l'homme qui ont été perpétrées pendant le coup d'État de septembre 1973, alors que le stade servait de prison à la junte militaire. Le titre de l'œuvre fait référence à cet épisode historique en indiquant que le film fut tourné le 11 septembre à 18 heures, très exactement le jour, trente-six ans plus tard, où le putsch débuta avec le bombardement du palais présidentiel. Les coquilles en plastique des sièges jetées en tas paraissent symboliser de sinistre façon les morts et les blessés que le putsch sanglant a laissés derrière lui. De ce point de vue, les deux mouvements circulaires de la caméra circonscrivent un lieu (architectural) traumatique dans la conscience collective des Chiliens. Traumatique parce que plus de 3 000 personnes y ont perdu la vie dans les premières semaines qui ont suivi le putsch, et parce que le souvenir de ces victimes continue de diviser la société chilienne.

Mario Navarro, *Radio Ideal* [*Radio idéale*] (2003-2010)

De nombreuses œuvres artistiques sont imprégnées au Chili de l'atmosphère d'une société qui a dû procéder à une rénovation historique après la dictature et s'est retrouvée dans la situation de devoir accéder à une nouvelle compréhension démocratique d'elle-même alors que les ombres du passé pesaient encore sur elle. Elle imprègne aussi le travail d'exposition et le travail artistique de Mario Navarro (né en 1970 à Santiago du Chili), qui occupe depuis le début de l'année 2010 le poste de conservateur pour l'art contemporain au Museo de la Memoria y los Derechos Humanos [Musée de la mémoire et des droits de l'homme]. L'installation *Radio Ideal*, que l'artiste réalisa pour la première fois en 2003, est fondée sur le désir de créer un espace symbolique et d'intervenir dans le processus instable et inachevé du tournant démocratique. Navarro fut à l'époque invité par le couple d'artistes et de galeristes Ana María Saavedra et Luis Alarcón à créer une œuvre pour la Galería Metropolitana, située à Santiago du Chili dans le quartier de tradition ouvrière La Victoria. Pendant le travail de préparation, l'artiste s'est aperçu que des groupes d'intérêts de diverses natures s'étaient constitués depuis longtemps dans ce quartier ouvrier autrefois orienté à gauche et qu'il ne restait plus rien de l'esprit communautaire qui y régnait originellement. Navarro donna ainsi aux groupes du temps d'antenne, il permit qu'on comprenne mieux qui ils étaient et quels étaient leurs objectifs, et il développa en même temps le thème du rôle de l'art dans l'espace public. La tactique de guérilla sur laquelle repose sa station mobile fait en outre référence à la pratique courante pendant la dictature de diffusion confidentielle des informations. La présentation de *Radio*

Ideal au Musée des Beaux-Arts de Berne tend un miroir à l'exposition elle-même. Prenant pour point de départ les œuvres de l'exposition *Dislocación*, Mario Navarro interviewe les artistes participants et les invite à réfléchir à des variantes possibles des œuvres qu'ils ont créées ou à évoquer des idées qu'ils ont finalement abandonnées (www.marionavarro.ch).

Dans la première version comme dans la version actuelle de *Radio Ideal*, Navarro se réfère au théoricien français des médias Régis Debray (né en 1940) et à sa distinction entre la transmission et la communication. La communication et les systèmes de communication contemporains transportent des informations et assurent une simultanéité de l'émission et de la réception. La transmission ne garantit au contraire aucune réciprocité directe et peut aussi modifier l'information. C'est cette dernière qui caractérise l'œuvre de Mario Navarro ainsi que ses souvenirs des stations de radio de sa jeunesse. Sa *Radio Ideal* fournit aux artistes une plateforme supplémentaire pour transmettre leurs idées, construire une relation avec les auditeurs et approfondir les conquêtes démocratiques propres à la période de transition au travers de leurs réflexions autocritiques sur les processus de création.

Agenda

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h

20. März, 10. April, 1./15. Mai,

12. Juni

Dienstag, 19h

22. März, 12. April, 3./31. Mai,

7. Juni

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 22. März, 18h

Gesprächsreihe

„Zeitfenster Gegenwart“

29. März, 18h: Kathleen Bühler
im Gespräch mit Ingrid Wildi
Merino

26. April, 18h: Kathleen Bühler
im Gespräch mit RELAX (chiaren-
za & hauser & co)

24. Mai, 19h: „Art + Argument:
Real life has no place in an art
gallery?“

Aoife Rosenmeyer in conversati-
on with Beate Engel, Michael von
Graffenried, San Keller, Philippe
Pirotte

**Reihe im Kino Kunstmuseum:
Filme und Die andere Seite der
Welt. Programmzyklus zur
Ausstellung und zum DEZA-
Jubiläum:**

www.kinokunstmuseum.ch

**Vortrag: „Qui raconte l’histoire?
Qui fabrique les images?“**

Samstag, 7. Mai, 17h

Bertrand Bacqué, Professor für
Filmgeschichte an der Haute
Ecole d’Art et Design in Genf
(HEAD) anschliessend Filmvor-
führung von *L’encerclement*.

KATALOG

**Dislocación. Kulturelle Veror-
tung in Zeiten der Globalisierung
/ Cultural Location and Identity
in Times of Globalization**

hrsg. von Kunstmuseum
Bern, Ingrid Wildi Merino und
Kathleen Bühler, mit Texten von
Rodolfo Andaur, Bertrand
Bacqué, Fernando Balcells,
Kathleen Bühler, Matthias
Frehner, Ricardo Loebell, Justo
Pastor Mellado, Sergio Rojas,
Philip Ursprung, Adriana
Valdéz, Paulina Varas Alarcón
und Ingrid Wildi Merino, 232
Seiten, in deutscher und
englischer Sprache, ca. CHF 58.–

Programmänderungen vorbehalten

Exposition

Durée	18.03.2011 – 19.06.2011
Ouverture	Jeudi, 17 mars 2011, 18h30
Commissaire	Kathleen Bühler / Ingrid Wildi Merino
Entrée	CHF 18.- / red. CHF 14.-
Heures d'ouverture	Mardi, 10h–21h Mercredi à dimanche, 10h–17h Lundi, fermé Vendredi saint, 22 avril, fermé Pâques, 24/25 avril, 10h – 17h 1 mai, 10h – 17h Ascension, 2 juin, 10h – 17h Pentecôte, 12/13 juin, 10h – 17h
Visites de groupes	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch

PATRONAGE

Micheline Calmy-Rey, Présidente de la Confédération suisse

Luciano Cruz-Coke Carvallo, Minister of the National Council for Culture and Arts,
Government of Chile

L'EXPOSITION EST GÉNÉREUSEMENT SOUTENUE PAR


CREDIT SUISSE
Partenaire du Kunstmuseum Bern

Stiftung GegenwART
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Ministerio de Relaciones
Exteriores de Chile

prohelvetia

Un projet dans le cadre de l'échange avec l'Argentine et Chili, initié par le département fédérale des affaires étrangères (EDA) et par la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia. www.prohelvetia.ch/argentina-chile

Schweizer Botschaft in Santiago de Chile / FONDART, Fondo Nacional de las Artes y la Cultura / DIRAC / Embajada de Chile en Suiza / Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes / Bicentenario Chile 2010 / Présence Suisse / Avina-Stiftung Stanley Thomas Johnson-Stiftung / Haute Ecole d'Art et de Design, Genève / HKB Bern / Universität Zürich / Universidad Católica de Chile / Universidad Diego Portales, Santiago de Chile / Goethe-Institut, Chile / ETH GTA Zürich / Marlies Kornfeld / Fonds cantonal de Genève / Centro Arte Alameda / Supervisión / Pedro Aguirre Cerra

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7

T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55

info@kunstmuseumbern.ch, www.kunstmuseumbern.ch