

conférences



DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE V

MONDIALISATION ET POSTCOLONIALISME



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ::

9 CONFÉRENCES ET COLLOQUES

DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE V.

MONDIALISATION ET POSTCOLONIALISME

Actes du colloque tenu au

Musée d'art contemporain de Montréal

les 5 et 6 octobre 2001

*Définitions de la culture visuelle V.
Mondialisation et postcolonialisme*

Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain
de Montréal les 5 et 6 octobre 2001.

Cette publication a été réalisée par la Direction
de l'éducation et de la documentation du Musée
d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves :
Susan Le Pan, Olivier Reguin

Conception graphique : Épicentre

Impression : Servi Scabrini Média

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société
d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des
Communications du Québec et bénéficie de la participation
financière du ministère du Patrimoine canadien et du
Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2002

Dépôt légal : 2002

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-551-21492-0

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie,
réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction
d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque
procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en
particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite
sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain
de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
(Québec) H2X 3X5

TABLE DES MATIÈRES

- 5
Mot du directeur
MARCEL BRISEBOIS
- 7
Introduction
CHRISTINE BERNIER
- 13
**CONCEPTUALISM IN THE AMERICAS I:
THE RESERVOIR OF THE SPIRIT?**
SUSAN DOUGLAS
- 27
**THE BODIES THAT WERE NOT OURS
AND ELS SEGADORS (THE REAPERS)**
COCO FUSCO
- 41
L'ÂGE DE LA PEINTURE HAÏTIENNE
MAXIMILIEN LAROCHE
- 49
**MOORS WITH CHRISTIANS,
ANTHROPOPHAGY AND COCA-COLA.
TWO NOTES ON TRANSCULTURAL PROCESSES**
GERARDO MOSQUERA
- 59
**MONDIFICATION ET POST-HISTOIRE
LE MONDE SELON GOLUB**
PIERRE OUELLET
- 77
PRESENCE AND ABSENCE: INDIAN ART IN THE 1990s
RYAN RICE
- 105
**COMPOSANTES DE L'IDENTITÉ ET DE L'ESTHÉTIQUE
PERSANES HIÉR ET AUJOURD'HUI**
YANN RICHARD

Mot du directeur

MARCEL BRISEBOIS

Rappelons d'abord la séquence des faits : le colloque *Mondialisation et postcolonialisme*, qui s'est tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 5 et 6 octobre 2001, avait été conçu plusieurs mois auparavant tout comme l'exposition Shirin Neshat, inaugurée le 28 septembre, mais planifiée dès le printemps 1999. L'un et l'autre événement ont acquis, au moment où ils ont eu lieu, une dimension qui échappait à nos visées initiales. Car ces deux activités, survenues après les attaques menées contre le World Trade Center et le Pentagone, ont revêtu de ce fait une signification imprévisible. À travers l'atteinte de ces lieux symboliques, ce qui a été mis en cause le 11 septembre 2001 c'est, bien au delà de l'hégémonie américaine, le système des valeurs occidentales diffusées sur toute la planète par la globalisation des marchés. À ce titre, il faut donner raison à l'éditorial du *Monde* : nous sommes américains. Le colloque ne pouvait échapper à ce contexte que j'ai cru bon de rappeler. La conjoncture actuelle nous force à nous interroger sur les conséquences, pour la culture et sur les pratiques artistiques, de la mondialisation et du postcolonialisme.

Au moment de la prise d'Alger qui allait marquer le début de la seconde expansion coloniale française, Victor Hugo pouvait écrire sans crainte du ridicule : « C'est la civilisation qui marche vers la barbarie. Nous sommes les Grecs du monde et c'est à nous de l'illuminer. » Cette position était partagée par tous ceux qui considéraient que les peuples non occidentaux étaient plus ou moins éloignés de la pensée critique et du rationalisme humaniste, et qu'il fallait les aider à parcourir les étapes qui les en séparaient. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, alors que s'effondraient les empires coloniaux, Claude Lévi-Strauss faisait valoir l'égalité des cultures et le respect des différences ethniques. La « pensée sauvage » n'était pas, montrait-il, une étape de la pensée, mais une forme de celle-ci qui subsistait notamment dans l'art. Quarante ans plus tard, où en sommes-nous ? Qu'avons-nous fait de cet acquis théorique ?

L'économie de marché, depuis l'éclatement de l'empire soviétique, entraîne la mise en concurrence et en comparaison de tous avec tous : individus, entreprises, États, civilisations... Force est de reconnaître, par exemple, le pouvoir

de séduction et d'assimilation des industries culturelles américaines et de leurs produits. En même temps, l'écart entre riches et pauvres ne cesse de s'accroître. On ne peut ignorer non plus la confusion qui tend à se propager entre la libre circulation des biens, l'exercice d'une pensée libre et la démocratie. Les questions dès lors se précisent : quelle est la dette de l'humanité à l'égard de la pensée critique? Comment nous acquitter de notre devoir de reconnaissance concrète à l'égard des formes différentes de la pensée? Y a-t-il d'autres voies pour assurer le respect de l'autre qu'un conformisme généralisé ou un métissage incertain? Après la décolonisation territoriale, politique et économique, comment favoriser une réelle décolonisation des esprits? Comment l'évolution économique peut-elle susciter l'émergence d'un nouvel humanisme?

Les conférences prononcées au cours du colloque ont servi de cadre à la discussion de ces problèmes et de bien d'autres encore. Aux textes de ces interventions, nous avons ajouté celui d'une conférence du professeur Yann Richard donnée le 29 septembre 2001, grâce à une subvention spéciale de la direction du développement international du ministère de la Culture et des Communications du Québec. Nous tenons à remercier tous ceux et celles qui ont participé à ces événements à titre d'orateurs ou d'auditeurs.

Introduction

CHRISTINE BERNIER

Responsable de l'action culturelle au Musée d'art contemporain de Montréal, Christine Bernier détient une maîtrise en histoire de l'art et un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal. Elle a conçu et organisé les colloques *L'image de la mort* (1994), *Art et jardins* (2000), *Art et médecine* (2001), ainsi que les colloques de la série *Définitions de la culture visuelle : Revoir la New Art History* (1994), *Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision* (1995), *Art et philosophie* (1997), *Mémoire et archive* (2000). Elle prépare actuellement un livre sur les pratiques discursives en esthétique et études muséales, à paraître en 2002 aux Éditions L'Harmattan, dans la collection « Esthétiques ».

Cet ouvrage est né du colloque *Mondialisation et postcolonialisme*, organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal les 5 et 6 octobre 2001. Cinquième de la série *Définitions de la culture visuelle*, ce colloque international rassemblait des auteurs et des artistes autour de la question des rapports entre l'art, le politique et l'éthique. Plus précisément, il s'agissait d'examiner les problèmes de pouvoir et d'exclusion en relation avec les théories postcolonialistes, ainsi que les notions d'hybridité culturelle et de centre/périphérie, qui sont devenues des questions de premier plan dans notre actuel contexte de mondialisation.

MONDIALISATION

En effet, la question de la culture se complexifie considérablement depuis que nous parlons de mondialisation et de culture « globale ». La notion d'« industrie culturelle », créée par Adorno avec l'école de Francfort, nous avait livré, dans le champ de la philosophie, une théorie critique de la culture de masse, avec l'idée selon laquelle l'homogénéisation, par voie de standardisation des produits et des comportements de leurs consommateurs, est inhérente à la culture médiatique. Depuis les années 40, toutefois, nous assistons à une phase plus avancée de la domination des industries culturelles américaines, ce qui amène plusieurs auteurs à considérer comme synonymes les termes de « mondialisation » et d'« américanisation » de la culture. À l'évidence, le postulat voulant qu'on assiste à la mondialisation d'une culture asservie aux besoins d'expansion des grandes entreprises commerciales, a un impact considérable sur les institutions culturelles. Il était donc important qu'un musée d'art accueille ces deux journées de réflexion sur le sujet.

POSTCOLONIALISME

Il n'y a pas vraiment de consensus à propos du postcolonialisme comme théorie critique, ni quant à son champ de recherche, ni même à propos de la signification précise du terme « postcolonial » qui, dans son sens strict, correspond à la période qui suit l'indépendance d'une colonie. Plusieurs s'entendent néanmoins pour utiliser ce terme dans l'étude des diverses interactions entre les nations européennes et les sociétés qu'elles ont colonisées, à n'importe quel moment de leur histoire. Et, plus récemment encore, l'usage du terme en est arrivé à s'étendre à toute question concernant l'impérialisme culturel d'un État (ou d'une nation, ou d'une société), ainsi que l'émancipation (ne serait-ce qu'au niveau des représentations et des idées reçues) des sociétés placées en périphérie d'un pouvoir central. Ainsi, Edward Said qui commente, dans son livre *Culture and Imperialism*¹, des ouvrages littéraires agissant comme stratégies

discursives de résistance à l'impérialisme. Si les universités anglophones offrent de plus en plus de programmes de recherche en *Postcolonialism* ou *Postcolonial Studies*, le terme « postcolonialisme » reste encore peu utilisé dans la francophonie et il correspond en partie aux notions d'eurocentrisme et d'américanocentrisme auxquelles nous avons souvent recours. Précisons toutefois que Jean-Marc Larrue parlait déjà, dès 1992, d'un retour du postcolonialisme au Québec : « Car l'un des principaux bouleversements, survenus au cours de cette dernière décennie, découle de l'émergence des minorités qui revendiquent une présence différenciée au monde, au même titre que, il y a trente ans, des pays réclamaient leur indépendance [...] Ce mouvement, qu'on peut qualifier de nouveau post-colonialisme, est manifeste au Québec, comme dans le reste du Canada². »

Les théories postcolonialistes comprennent aussi l'étude de diverses questions, dont : l'hybridité culturelle, la construction de l'identité, la marginalisation des personnes, les productions culturelles des sociétés colonisées, les rapports entre le « centre » (le pouvoir) et la périphérie, les représentations que les sociétés occidentales ou industrialisées se font de « l'autre » (l'Orient, le Tiers Monde...). Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha reprend l'idée de Walter Benjamin selon laquelle la « traduction » de l'identité passe par des continuums de transformations et non par des idées abstraites sur l'identité et la similitude, et il explique pourquoi la culture de la modernité occidentale doit être relocalisée à partir de la perspective postcoloniale : « Les concepts mêmes de culture nationale homogène, de transmission consensuelle ou contiguë des traditions historiques, ou encore de communauté ethnique « organique » — en tant que champs du comparatisme culturel — sont dans un profond processus de redéfinition³. » Bhabha s'intéresse donc aux marges, aux limites, aux frontières, à ces lieux de transition qui permettent de jeter des ponts.

MONDIALISATION DU SYSTÈME DE L'ART ET CRITIQUE POSTCOLONIALISTE

Les grandes expositions internationales et les biennales d'art contemporain, par exemple, sont souvent perçues comme des événements qui confirment de manière percutante la mondialisation (ou « globalisation ») du système de l'art. Par ailleurs, les enjeux politico-économiques qui ont présidé à la création de biennales tenues dans les pays moins industrialisés (par exemple, la *Biennale de La Havane*, ou celle de São Paulo) portent à croire que ces événements répondent à l'urgence d'une meilleure diffusion et d'une plus grande visibilité de la création artistique. Ainsi, la 7^e *Biennale de La Havane* développait sa thématique autour de l'idée de rapprochement physique des personnes, en réaction au développement de la technologie. Comme l'énonce dans

le catalogue Rafael Acosta de Arriba, président du Conseil national des arts plastiques et de la direction de la *Biennale de La Havane*, les objectifs de l'événement étaient orientés autour d'un intérêt marqué pour les sujets marginaux et périphériques.

Il faut alors se demander, à l'instar de Serge Guilbaut, si les biennales ne sont pas devenues un espace particulier de diffusion des productions d'une communauté, position qui permettrait, comme les Jeux olympiques, de pénétrer l'espace culturel dominant. Pour Guilbaut, le prix à payer, afin d'obtenir une visibilité valable à partir de la périphérie, est de vivre selon l'illusion qu'il n'y aurait plus de centres, c'est-à-dire de lieux perçus comme culturellement « supérieurs » et à partir desquels le monde culturel devrait s'organiser⁴.

Cependant, cette marginalisation de « l'autre », qui est constamment renvoyé en périphérie par le centre, rend plus « légitime », du coup, toute forme de mise en valeur des productions culturelles « périphériques » qui s'inscrirait dans la logique de l'économie de marché. Cette légitimité manque évidemment aux manifestations artistiques plus anciennes (Cassel, Venise), qui sont de puissantes machines économiques dans le système de l'art. Mais voilà que les organisateurs de la *Documenta* ont déjà prévu la mise sur pied de « plates-formes » qui seront, à partir de Cassel, implantées dans différents endroits partout dans le monde⁵. Les plates-formes relèvent d'une stratégie discursive particulière : elles sont présentées, en réponse aux théories postcolonialistes qui ont dénoncé le circuit très officiel des biennales, comme des déplacements en périphérie effectués pour partager le pouvoir du « centre ». Évidemment, ce mouvement peut aussi être interprété comme un exercice du pouvoir à l'échelle globale. En effet, de « bonnes intentions » peuvent créer le risque, pour les périphéries, de se retrouver placées différemment, mais toujours en position subalterne. Il s'agit là d'un risque chargé de contradictions, comme l'a bien montré Gerardo Mosquera : « Il y a une tendance, chez les critiques postmodernistes de gauche, à utiliser des termes comme "hybridation", "déplacement", "limite", "décentralisation" ou "réarticulation" comme les mantras d'une affirmation socioculturelle de la périphérie, avec un optimisme qui empêche tout travail sur la constitution de ces concepts⁶. »

MÉTISSAGE DES CULTURES
ET MULTIPLICITÉ DES POINTS DE VUE

On le voit bien, aucune prise de position radicale n'est pensable dans un système de culture globalisé où cohabitent les antinomies; en même temps, la mondialisation de la culture engendre, non sans paradoxes, l'affirmation des diverses identités minoritaires ou marginalisées. L'ère du postcolonialisme marque celle de l'interdépendance, alors que nous pouvons constater que la globalisation reste un phénomène déterminé par les différentes cultures et ce, de manière distincte. En 1999, Andreas Huyssen considérait que « la muséification des enregistrements vidéo, les débats autour des musées et monuments de l'Holocauste, la mémoire comme anxiété devant le futur, l'Amérique latine et la question des *human rights*... [tout ceci, a-t-il précisé] montre que la globalisation de la culture mémorielle adopte différentes formes, selon leur localisation sur la planète. Cette globalisation est tout sauf uniforme⁷. »

Cet ouvrage réunit donc les textes de chercheurs ou d'artistes qui s'intéressent à des problématiques très diverses. Au cours des dernières années, ces auteurs ont repensé les questions de l'identité nationale ou du sujet social ainsi que les rapports entre l'art, l'éthique et le politique en abordant des sujets aussi variés que l'art de l'Amérique latine (Gerardo Mosquera, Susan Douglas, Coco Fusco), la culture amérindienne et les productions autochtones (Ryan Rice), la peinture haïtienne et la littérature créole (Maximilien Laroche), la francophonie en Amérique du Nord (Pierre Ouellet)⁸, ou encore la construction d'une théorie de l'hybridité culturelle et de la « traduction⁹ » des différences sociales (Homi Bhabha). Enfin, nous avons cru bon d'ajouter à ces textes celui d'une conférence donnée au Musée d'art contemporain de Montréal sur le contexte culturel de l'Iran par Yann Richard, afin que l'ouvrage témoigne aussi de certaines préoccupations des orientalistes¹⁰.

S'il finit par inclure un très grand nombre d'approches théoriques et méthodologiques, le terme « postcolonialisme » renvoie malgré tout à un but commun : favoriser une plus grande ouverture à l'histoire, aux traditions, à la littérature (lorsqu'il ne s'agit pas d'oralité), à l'esthétique (bien qu'on n'y puisse appliquer ce terme dans son sens propre sans apporter les nuances nécessaires), bref, à la culture des sociétés non industrialisées, c'est-à-dire des sociétés qui n'ont pas écrit ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le « discours dominant ». Le colloque *Mondialisation et postcolonialisme* aura d'ailleurs été reçu comme s'inscrivant dans une démarche très « ciblée », brûlante d'actualité, mais cette perception était peut-être due à une vision instruite des tragiques événements du 11 septembre 2001, maintenant que chacun connaît l'urgence d'éviter les politiques isolationnistes pour rester, plus que jamais, ouvert aux différences culturelles.

1. Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993.
2. Jean-Marc Larrue, « Postmodernité québécoise et condition post-coloniale », *Veilleurs de nuit 4*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, p. 253.
3. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1994, p. 5 : « The very concepts of homogenous national cultures, the consensual or contiguous transmission of historical traditions, or « organic » ethnic communities — as the grounds of cultural comparativism — are in a profound process of redefinition ». [Notre traduction.]
4. Voir Serge Guilbaut, « Globalization and the Age of Boutique Art », *Encuentro de Teoria y Critica*, Biennale de La Havane, 2000, pp. 62-63.
5. Ce projet a été explicitement annoncé, en novembre 2000, par Ute Meta Bauer, qui utilisait le terme *platforms*, lors de sa conférence sur la *Documenta XI*, dans le cadre d'un colloque intitulé *Bienales, Multiculturalismo, Instituciones y Relaciones Norte-Sur* tenu à Cuba.
6. « There is a tendency on the part of left-wing postmodernist critics to use terms such as "hybridization", "displacement", "borders", "decentralization" or "re-articulation" like mantras of peripheral sociocultural affirmation, with an optimism that prevents a critique of the internal workings of these categories. » [Notre traduction.] Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 14.
7. Tiré d'un exposé d'Andreas Huyssen, intitulé « Present Pasts », lors du colloque *Narrative and Cultural Memory* (série *Hannah Arendt Memorial Symposia in Political Philosophy*), organisé par le Département de philosophie de la Faculté des études supérieures de la New School for Social Research à New York, les 21 et 22 janvier 1999. [Notre traduction.]
8. Lors du colloque, Pierre Ouellet parlait davantage du rôle de l'art (et de celui de Golub en particulier) comme antidote à la mondialisation par la création d'un univers à la fois subjectif et critique.
9. Homi Bhabha parle de *cultural « translation »*, ou encore de « translation » of social difference.
10. La conférence de Yann Richard, qui portait sur la pénétration des modèles occidentaux dans la culture iranienne contemporaine, avait lieu dans le cadre d'une exposition des œuvres de Shirin Neshat, une semaine avant le colloque *Mondialisation et postcolonialisme*.

CONCEPTUALISM IN THE AMERICAS I: THE RESERVOIR OF THE SPIRIT?

SUSAN DOUGLAS |

Auteure et commissaire, Susan Douglas enseigne l'histoire et la théorie de l'art moderne et contemporain à l'École d'arts visuels et de musique de l'Université de Guelph. Elle s'intéresse plus particulièrement à la culture et à l'art contemporain latino-américains, aux pratiques artistiques de transgression et aux théories de la vision et de la visualité. Elle a publié dans les revues *Parachute*, *C magazine*, *nparadoxa*, *Public*, *The University of Toronto Quarterly*, *Atopia*, *a-r-c*, et elle a écrit plusieurs textes à titre d'auteure invitée dans des catalogues d'expositions. Son plus récent projet de commissaire d'exposition, intitulé *Trans-Access*, présentait au Macdonald Stewart Art Centre, en septembre 2001, une programmation d'œuvres vidéo et de films réalisés par des artistes d'Amérique latine. Susan Douglas a fondé le Centre for Latin American Art Research (Guelph, Ontario) et elle a fait paraître (sous sa direction, avec Bruce Barber) l'anthologie *Blood, Sweat and Tears: Bodily Fluids in Art and Art History*. Son prochain livre s'intitule *Contingencies: Postmodern Representation as Strategic Counter Production*.

My focus in this discussion is what is commonly referred to as “conceptualism”—a term that denotes the dematerialization of the object in the North American context. It is also a perspective developed as a framing category by Latin American criticism. I want to analyse “conceptualism” as a process, a global phenomenon. This analysis is intended to complement, rather than compete with, recent investigations into conceptualism as a universal language whose substantive application can be found at international exhibitions such as the Séptima Bienal de La Habana, Cuba (2000) and the Venice Biennale. I will open with some remarks situating conceptualism. I will analyse what the term denotes, and what it promises for international artists. My main argument is that conceptualism as a universal language carries implications that speak to the history of art, and specifically, to the theory of expression. In many respects, today’s critics, like the theorists of expression historically, explicitly make the distinction between “good” and “bad” art. My point is that, sooner or later, the critical response to global conceptualism suggests intellectual conservatism. Throughout my text there are references that present some of the complex understandings of the term “conceptualism” in the Central and South American context and elsewhere. I’ve chosen to explore especially the work of those South American artists who have developed intellectual, but also embodied and sensual, practices. These will sometimes include references to critical action, or to spirituality. Spirituality as a transnational process? At a global level the problem of a renewal of consciousness seems pressing.

1

Canadian Pavilion, Venice

The recent success of Canadian art at international exhibitions confirms yet again that conceptual art is on the ascendant. This is apparent in the critical acclaim of Janet Cardiff’s and Georges Miller’s contribution to the Venice Biennale, an installation titled *The Paradise Institute*.

Janet Cardiff and Georges Miller,
The Paradise Institute, 2001

There’s a language that underpins the project, and is indivisible from it. The piece belongs in an contemporary urban environment, it is cool, and it is interested in being mentally interesting to the beholder. I can be more explicit. The piece consists of a multi-sensorial environment that encloses spectator-participants, and by shifting their expectations of the art object involves them in a critique of the aura. Rather like the Brazilian Cildo Meireles in his experimental work during in the 1970s, Cardiff’s

exploration involves tactility, smell and sound, and by suggestion, taste. Her installation invokes the American conceptual tradition in denying the visual by confronting the audience with language and concepts, thus bypassing the traditional object. The audience is treated to a disconcerting experience in a near claustrophobic, but otherwise familiar, movie theatre space. The experience is social and critical. Formally and conceptually, this work is a kind of hybrid. It breaks down the distinction between verbal and visual art; it reworks the idea that art is related to its functions within a larger social circuit; it intervenes critically in the dissemination of knowledge by proposing a critique of the postmodern fetishization of the dispersed, or textual, or ephemeral artwork. Commentators acknowledge these as aspects of a post-minimalist, post-conceptual practice which has become global. And it is not insignificant that the idea of art is connected to consumer culture and video technology. This is entirely relevant, because the idea of connecting to art in a different way, outside traditional institutions such as the museum, and more explicitly, the idea of inserting the subject in a metaphorical space, the space of an amplified or substitute sensual order that replaces perception, is what causes the beholder to make the connection between the social and the political in the culture. Because the work actively responds to a history whose strategy is to expose the limits of art and life, and it is a work in which intersubjectivity and the sensual body open up signification, *The Paradise Institute* develops different proposals about global art and about conceptualism in the contemporary world in the process. In the final analysis, it is an anomaly relative to the conceptual paradigm that is the object of my investigation.

2

Jane Alexander, *African Adventure: Cape of Good Hope Bom Boys,
Lonely Boys, Fancy Boys, Sexy Boys*, 2000

It is interesting to note how closely identified Conceptual or Minimal art is with the “voice” of international art or, more particularly, the Americas (since this is our topic here). Scholars and critics have been attempting to grapple with this process philosophically for some time. Generally they agree that conceptualism acts as a metaphorical “centre” at large international exhibitions such as the Seventh Havana Biennial.

Gonzalo Mezza,
C.U.B.A. America+Africa=Asia+Europe, 2000

I attended the Biennial with the intent of exploring the relation between two very different views of culture. The Havana Biennial is organized on a North-South

axis. For me, this introduces the theoretical necessity to come to terms with a productive space of communicative relations, particularly since the exhibition organizers focused on the exchange of ideas between Europe and the Americas as the central concept of the Biennial itself. The theme of the Biennial was “Uno más cerca del otro” or “Closer to Each Other.” Were the organizers thinking of Cuba’s history as a port of call for colonizers, slave traders and migrants from Europe and the Americas when they came up with this theme? Exhibitions are a form of cultural practice that enables intellectuals and critics such as myself the opportunity to network with artists, gallerists and curators. My aim, to begin with, was to think about transnational globalization, a form of power Cuba complicates because of its specific cultural, ethnic and social history, as well as its more recent marginalization relative to a global economy driven by the U.S.A. I was soon captivated by another story of the official and the unofficial: the story of conceptualism as a postmodern cultural dominant. This is the story of conceptual practice as a specifically contemporary form of global expression, and of the attitudes towards it that might offer a theory for a productive space between absolute alternatives, theoretical or otherwise. This is also the story, then, of a more iconographic kind of practice morphologically related to the first. I was struck by how, to my perception, seemingly antagonistic forms of artwork dominated the exhibition space, one minimalist-derived and conceptually driven, and the other object-based or materially driven.

I was told that this Biennial had largely managed to enforce a kind of closure, and to filter out work that was overtly political in that it made clear and specific reference to race, class, gender, ethnic or religious affiliation. To my mind what was left was the work that performed formal, political and social undecidability. This opened up a whole terrain of speculation on an abstract apparently “safe” category of postmodern art that speaks to the mega-exhibition and is designed to keep controversy at bay.

Galeria Dupp, 1,2,3 *Probando*, 2000

The language of the display was also involved in this bureaucratic gesture. In Havana I was struck by the minimal use of labels to identify the work in the exhibition, no “handles” or identificatory labels for the visitor to hold onto beyond the name of the artist and vague and uninformative descriptors such as “installation art,” “video art,” “mixed media art” or “photography.” This kind of approach corresponded to the coolly indifferent and abstract form of the work exhibited, but more significantly, it shaped another distance between the audience and visual culture. What is notable is that under these circumstances, visitors wandered in and out of the pavilions from *mojito* to *mojito* expressing varying degrees of alienation. Knowing this might help to facilitate your understanding of what follows.

In many respects large international exhibitions set themselves up as sites of cognitive provocation. The mega-exhibition as a category has always functioned as a catchall term signifying the critical suppression of dissidence. This has to do with the processes at work at mega-exhibitions generally. An international exhibition such as the Havana Biennial is a discursive and material space constituted through the performance of artists, curators, the directors of national and international institutions and the management of political, social and cultural relations. Recent biennials are generated out of a climate of artistic, cultural and political ferment. A mega-exhibition, such as a biennial or thematic show, is a site for the valorization of old structures and for putting newer interventions in place. This means that, at times, the specificities of identity, language and geography in what concerns artistic production will be lost to a system of checks and balances. Such exhibitions can therefore be said to obscure cultural and economic differences, and distinctions of degrees of regional development. Interest on the part of artists reflects the fact that prominent figures in the world of art as well as curators and administrators have entered the public world from the platform of international exhibitions.

Susan Hiller, *Witness*, 1999

Historically, international exhibitions were places where modernism played out its game of recognizing or disavowing other cultures; today, mega-exhibitions are also the agents of aesthetic models of assimilation and exclusion. In this context identity is understood as a contested sphere, shaped by specific conditions such as the country a specific artist (or curator) represents, its economic and political conditions, and so on. Since the 1990s, international exhibitions have become sites where the processes of translating between cultures occur, and where discriminating representations of difference are located. As the scene of such an encounter the Biennial in Havana is instructive, since at least at this Central American event it is clear that a universal language of art exists, the consequence of relationship patterns that are being situated critically as global.

In what concerns visual art, "globalization" represents a fraught terrain in constant development. Its critique ties in with other forms of criticism that investigate the ideological and social conditions of the production and exhibition of art. At the Havana Biennial this is experienced by the viewer intellectually, and through the sometimes excessive rhetoric of an international technological language where digitally based art and video have become the norm.

Jorge Menna Barreto, *Con-Fio*, 1999

I'm citing the Havana Biennial because it allows us to think about the situatedness of this international visual culture within specific cultural and historical contexts. In many respects modern image technology has become the idiom of choice at international exhibitions, which is to say that in many respects visual technology, from photography to electronic or digitally based images, extends minimalism and conceptualism and shapes how we interact with world.

Carlos Blanco Ruiz, *Los Chismosos*, 2000

It results in part from forms of criticism shaped by the image revolution. But the stakes at mega-exhibitions, as far as artists are concerned, are complex. And we can draw a lesson from it. The problem at mega-exhibitions is the problem of all market places: the situation is frenzied, the competition is fierce, the vendor/artist must find a way to stand out and be celebrated. It used to be that originality had a code, or at least a way of suggesting singularity and legitimacy. This marked art as being modern. This system was very complicated, but as a way of getting started, let's say it was founded on a myth of origin. At the heart of this system is difference; a fixed referent is implied. But today's aesthetic is based on a far more localized, contingent and culturally specific kind of event. Where mutability is invoked, and appearances are fetishized over experiences, this is where the case for new visual technology is pressing.

Clemente Padi, *Gran desfile de arte correo*, 2000

Put another way, technology is unavoidable at mega-exhibitions because an invitation to an exhibition is an invitation to in some way attract critical attention. An unconstrained ambition pushes this element—which has now become omnipresent—forward, and it advances ever further, some say, at every show. This is a complicated point. For me, the technological paradigm raises issues of authenticity along with others.

David Reed, *Sin Titulo*, 2000

At the Havana Biennial, a common language, conceptualism, links Argentine, Chilean, Colombian, Cuban, Haitian, Jamaican, Uruguayan and Venezuelan art together in general. They are linked by what is distributable and reproducible in a world market. And they are linked, too, by the pressures capital exerts on the idea of cultural identity. How much (or how little) an imbalance of material resources accounts for differences of artistic expression in the global context, I'm not precisely certain. But what is clear is that it is obvious to many that to compete on the world

market, or even to gain ground on a personal level, one must give way to global aesthetic impositions. One reason why this is the case is obvious. Conceptualism is on the ascendant. And this process began some time ago.

Nelson Herrera Ysla, director of the Centro Wifredo Lam, Cuba, and the organizer of the Havana Biennial, observed in a recent essay: “The minimal and conceptual *invasion* that worked as the core strategy from the early seventies (and that still has its presence in our countries almost as a *legitimate international model*)” and against which “art produced in our regions continues to develop... makes us act with great care when it comes to define a Latin American or Asiatic art, even Caribbean.... This project we slowly find more and more difficult, not to say impossible.” (Herrera Ysla, 434; italics mine)

Rafael Lozano-Hemmer, *33 preguntas por minuto*,
Arquitectura relacional 5, 2000

As Herrera Ysla goes on to explain, conceptualism in this context amounts to an indifference to history. Now the problem conceptualism represents stands out quite clearly. Reflecting a move away from immediate or historical contexts, conceptualism signifies the closure, among other things, of a relationship to the past. For minimalism and conceptualism belong in a post-identity moment signifying that border controls have been abandoned. But there are other problems. To some degree it is the elasticity of conceptualism as a concept that gives it the capacity to register, accommodate and homogenize the differences among and between regions and nations. Put another way, conceptualism as a strategy occludes regional differences and economic degrees of regional development—differences that mediate our understanding of works of art. This is to say that the frustration experienced by Herrera Ysla, and that we register in the exasperated use of the term “invasion” associated with “legitimate international model,” is typical of the crisis in which art today finds itself.

4

Abel Barroso, *Cafe Internet del Tercer Mundo*, 2000

There are still some Euro-American and other curators who regard work that endeavours to speak from outside an international minimalist-conceptual framework as a matter of historical but not critical interest. Typically, the frustration experienced by artists and curators means that they are aware of the notion of history and how it is being written, and this is complicated by feeling disadvantaged. A hierarchy of representation sustains this definition of conceptualism as the international organ of communication and culture, and thus conceals a complex interlocking structure. For

some critics, prejudices against the iconographic tradition in Latin American art account for the extraordinary number of minimalist-derived and conceptually-driven practices that can be found at mega-exhibitions such as the Havana Biennial. My concern here is with minimalism and conceptualism as an invisible limit. I need therefore to register how “conceptualism” touches on the now familiar problem of the centre-periphery.

The global reach of “conceptualism” has been likened to a “language”; more specifically, it is compared to a “universal, homogenizing language”: “Its visible tendency is a sort of standardization of forms, a homogeneous speech,” notes Herrera Ysla (434). Earlier, in 1998, Gerardo Mosquera wrote something very similar in his essay “Infinite Islands: Regarding Art, Globalization, and Cultures.” He remarked that, “in the actual stage of globalization, what is feared is a planetary radicalization in the direction of a kind of homogenized, international culture, launched from the United States. This tendency would end up by eliminating local traditions as reservoirs of identity.” (64) He continues:

It isn't simply a matter of language, communication, and mass culture. These processes are also woven into high culture. When the fine arts are discussed in very general terms, people tend to use the terms “international artistic language” or “contemporary artistic language” as abstract constructions that refer to *a type of art English* in which today's “international” discourses are spoken. Both terms are highly problematic. In fact, the term “*international language*” can only be coined in the fine arts with respect to the mainstream and the kind of cultural products it distributes, erasing from them all pretence of universality and of exclusive representation of the contemporary. Frequently, being “international” or “contemporary” in art is nothing but the echo of being exhibited in elite spaces on the small island of Manhattan. In that limited context, certain canons of codification current in art which can be denominated as such are *promulgated through the central circuits*. And given their legitimating *aura*, they are imitated or appropriated by the peripheries. (65; italics mine)

Mosquera very astutely drives a wedge between “an international artistic language” as a stable and protected synthetic tradition, and “an international artistic language” as the basis for exclusion. This is a wedge that disrupts and undercuts conceptual practice as a form of visual and intellectual imperialism. For the aura turns out to be constructed around “a free, eclectic, and not at all orthodox practice of minimalism and conceptualism” and “based on the use of installation as an open-ended morphology.” (65)

The question of conceptualism as a local hybridization is vexed, and continues to be debated by academics and scholars. But in my experience of the Biennial it was local (i.e. Cuban) production that most frequently demonstrates how deeply ironic, how complex, the interweaving of local and imported artistic languages has become. I call it ironic, because this work unselfconsciously uses minimalism and conceptualism as it might any other material to come to hand. And so it responds to the processes of syncretism, hybridity, eclecticism, resignification with an englobing appetite for inventiveness. I call it complex because this “international artistic language,” as Mosquera remarks in another context, at once “facilitates and markedly cheapens” the circulation of culture. (66)

Fundamentally, conceptualism as a meta-language establishes a “problematic relationship of belonging-difference” (Mosquera 1999, 82); thus it reduces culture to its most fragile state. It makes me think of the state of purity and vulnerability that is the first condition of modernism, and of imperial culture. Mosquera’s statement illuminates just how powerfully modernism has infiltrated global systems (biennials, thematic shows), local communities (the intelligentsia) and marginal interest groups (artists/their representatives and handlers). The next thing I want to think about is the implication that conceptual art is bad art, “inventive” (as opposed to “imaginative”) art more precisely. This side of conceptualism belongs with history of art.

5

Honoré Daumier, *Ce Monsieur Courbet fait des figures beaucoup trop vulgaires, il n’y a personne dans la nat.*, 1855

Taking stock of the situation at international exhibitions such as the Havana Biennial, Hal Foster once compared them to a “black hole of global visual homogeneity.” The weariness expressed in his metaphor is instructive. The precise quotation is as follows: “Enter any major international art exposition or biennial, and you will feel the same familiar sense of homogeneity—even if the artists’ names change from one venue to the next, the work holds few surprises. It is the rare artist indeed who escapes the centripetal force wielded by the black hole of global visual homogeneity.” (Foster in Bradley, n.p.)* It seems to me he’s referring to a kind of standardization that at international exhibitions involves the repetition of not only technologies but also ideas, styles and forms. His feelings are echoed by curator Jessica Bradley, who in a recent essay on international exhibitions made pointed reference to the “unformed or absent ideas that hide behind blue-chip lists of artists.” Like Foster, she was referring to the inherited codes and conventions of making art that substitute for meaningful art making. More diplomatically than Foster she makes the distinction between the

overall “visual homogeneity” that characterizes mega-exhibitions, and the specific ways artists compete for attention at international shows. Her turn of phrase denotes a “gambit” on the part of artists. The “absent ideas” now have to do with choice and action. So it is not so much, we infer, that artists have “no ideas” but that they tend to communicate that ideas are extraneous. This is not a way of saying the work is without consequence. On the contrary, an “unformed or absent idea” denotes “interest” on the artist’s part. Where Foster is weary, Bradley, then, is resigned. To see this you have to know that later in the same article, she writes, in the same frustrated tone: “Received ideas like received artists are safer, more easily recognizable and digested, or regurgitated as the case may be.” An “absent idea” is a redemptive idea, perhaps, because at least conformity has a practical purpose. For these theorists (of doom), “global visual homogeneity” is a development of a “universal visual language” that works to mask “unformed or absent ideas”—and yet this is inevitable because not toeing the line has consequences. This is a way of saying that contemporary conceptual culture is practical, in the sense that it is motivated by regard to self-interest.

At the Havana Biennial, Cuban art sold to the Museum of Modern Art for thousands of dollars at auction one evening. Later, at a party held in the Ludwig Foundation, a young curator told me that Cuban artists were concerned and conflicted about “selling out” to U.S. interests. They were well aware that a feeling of approbation or disapprobation with respect to their forms, colours or the disposition of their parts would make the difference to their material lives in the future. I would submit that this is going to continue to happen as long as it is “practical” or “advantageous” to produce “global” art.

La suite : Le Public dans le Salon, 1852

But to many curators and cultural critics, conceptualism in the global situation represents a decline of values. In this connection, its most salient features—indifference to subject matter, the ready acceptance of a post-identity idea of history, the rejection of formal value and iconography, technical swagger, and a preoccupation with modernist criticism for strategic reasons, to name just a few—need to be more explicitly acknowledged and understood. Ticio Escobar, the Latin American intellectual and critic, is philosophical. In the anthology titled *Art of the Fantastic*, he refers to a field transformed by postmodernism and says:

Postmodernism, as promoted by certain metropolitan centres, attacks the consequences of modernism without ever quite managing to free itself from its vices. Somehow it harkens back to old forms, not to find nourishment there or a basis from which to launch into the future, but a refuge, an alibi

in which to hide from new conflicts. Thus postmodernism becomes more of an epigonal movement than one of rupture; it questions the avant-garde but ends up as another avant-garde, though without the original innovatory power. It laments the death of utopias but is incapable of proposing alternatives. It is opposed to the cultural uniformity of technological imperialism while it again imposes and diffuses standard forms and abstract patterns, still dependent on technological powers. (Escobar, 110)

His interpretation is hardly surprising, since knowingly and deliberately, conceptualism filters down aesthetic theory proper.

6

Escobar's reference to "standard forms and abstract patterns," which echoes Bradley's "absent ideas," provides a clue as to what might be at stake in discrediting the conceptual paradigm. For the kind of art that occurs at international exhibitions and that often takes textual, or dispersed or ephemeral, forms has a history. That history has both a beginning (in Aristotle) and an end (in modernism). It is presented as a narrative. This history affirms that the Idea of art precedes the artwork and that the artist's role is to approximate it through expression. An artwork is unique as long as it both authenticates tradition through repetition of established convention, and at the same time transforms the Idea in some significant way. The key here is that, to be considered of value, the artwork must recuperate Human consciousness in some way. More specifically, the story goes like this: In the theory of expression, formal innovation is associated with ethical integrity and of course, with painting. Generally, the art of painting is described in the literature as a formal aesthetic; during the Renaissance its underlying purpose was the representative imitation of human life. Renaissance painters were given instructions concerning good taste and effective presentation. "In his admonition to the painter 'to be solitary and consider what he sees and discuss with himself, choosing the most excellent parts of the species of whatever he sees [i]f he does this,' Leonardo adds, 'he will appear to be a second nature.'" (Lee, 201) The implication is that the artist should act with dignity.

Gabriel Von Max, *Affen Als Kunstrichter*, 1889

Early on, painting fulfils its highest function when serious painters have learnt from past masters how to "bestow an ideal beauty upon their work." But the later French critics assign painting its "proper" boundaries. Inasmuch as a doctrine of imitation is the cornerstone of painting, it involves a great deal more than literal

representation. It should be the function of “selective imagination” and not fundamentally depend on skill. It is clear from the literature that hesitant or tentative expression is acceptable, as are subjects treated in a naive or fragmentary manner, but sensitive artists are distinguished from the vulgar by their awareness that ideal beauty derives from the subjective contemplation of an inward, immaterial Idea (Lee, 207). The history of this attitude towards aesthetics can be traced in Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanist Theory of Painting*. Lee goes from Aristotle through Bellori to Poussin, who assumes the painter is a painter of history. Poussin is singled out by Lee as follows: He is cited for his “integrity of intellect, poetic insight, and subtlest inventiveness in composition [that] could transform traditional material into an art of sophisticated originality” (211). A category results from this mixture of integrity, insight and subtlety: A grand style is a style of fine invention, wherein ethical as well as aesthetic competence is in evidence. Its opposite, says Lee, is “shallow and imitative painting of the academic type” (211).

Fine invention, then, cannot be achieved without discernment or a cultivated sense of taste. And it requires proficiency as well as skill. It follows that you can identify a good painter by a “difficult and noble invention” (Lee, 212). What we have here is a definition of “invention” that in the art of the French painters ascends to a state of purity—“ideal significance and grandeur” is eminently rational, but expresses the “passions of the soul.” Paintings are described as the “visible manifestations of... invisible states of the soul” and contrasted with “chilling formulas of expression by Academicians” (222). To cut a long story short, in time “methodical prescriptions” come to denote inferior art forms.

Where today this point of view is debatable, to the humanist theorists of aesthetics, and also to European artists, it was indisputable. The theory of expression provides numerous examples. Caspar David Friedrich wrote, on the subject of genius: “How numerous are those who call themselves artists without realizing that this also involves something quite different from mere technical skill. Not everything can be taught and not everything can be learnt or achieved through mere dead practice at something; for that art which may be genuinely said to possess a pure spiritual nature transcends the narrow limits of manual craft.” (Harrison and Wood, 51). Friedrich’s understanding is that a work that does not derive from the “ethical and religious worth of the individual” amounts to “nothing but affectation.” In the literature, directness, vividness and truth contrast with tedious description (Lee, 251); monotony is also a fundamental part of the later history of criticism.

One of the difficulties I have with a new conceptual tradition is that it is often seems to appear intelligent without saying much. Half the time it seems to have been deliberately elaborated to perplex and confuse a global intelligentsia. But, just when I'm tempted to dismiss it, it can surprise me—Cardiff and Miller after all handle the model quite brilliantly. So I've learnt to I stop myself in time to think about identification. It seems to me that habits of seeing and judging are being destabilized and transformed by conceptualism, and that postmodern art is experiencing yet another crisis. Conceptualism as a “universal language” has become a postmodern convention, a tautological or self-reflexive statement. For mainstream artists, it still signifies “de-skilling.”

This is interesting because de-skilling as a point of departure for conceptualism in the 1960s encouraged viewers to become aware of just how much they were manipulated by visual images. Conceptual practice obeys an aesthetic of denial; it “recontextualized” the idealizations of past tradition with regards to objects, often doing so using the vocabulary of industrial manufacture. In the 1960s there was a growing commitment on the part of artists to “deconstructing” the idea of the artwork by setting in motion an analytic process. The quintessential conceptualist work (Lawrence Weiner's for example) follows from an aesthetic of *amateurish denial*. It was the deliberate and radical *unoriginality* of early and typical conceptual practices such as those of Daniel Buren and others that brought it into line with the experience of the contemporary world—though it also owed a great deal to an earlier intellectual tradition of “anti-art” associated with Marcel Duchamp. Pushing the artwork into a reductive formalism or, more often, away from the realm of the object altogether, North American and European conceptual artists succeeded in *de-visualizing* the work of art by extracting it from its material and discursive conventions. Conceptual artists examined the nature of the art object (and the institutions that surround it) and their investigations led them into the realm of knowledge, language, worldly data and science. Perhaps this is why, in some circles, conceptualism is being described pessimistically. In large measure, the legacy of conceptualism today is mediocrity. This is especially the case when, in some specific examples, the purely technical aspects of the artworks and/or considerations of their immediate reception are made to impress us rather than to reveal complex understanding. This version of conceptualism, where spectacle takes precedence over, or stands in for, a conceptual proposition, seems to me to have reached an impasse.

* My thanks to Jessica Bradley for her help with this paper. The Foster reference appears in a College Art Association document cited in the text.

CITATIONS

- Bradley, Jessica. "International Exhibitions: A Distribution System for a New Art World Order." Unpublished paper written for the Banff Curatorial Summit, August 25-26, 2000: n.p.
- Escobar, Ticio. "Issues in Popular Art." *The Art of the Fantastic*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996: 91-113.
- Harrison, Charles and Paul Wood, eds. "Caspar David Friedrich—Observations on Viewing a Collection of Paintings Largely by Living or Recently Deceased Artists." *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998: 48-54.
- Herrera Ysla, Nelson. "Communication in Difficult Times: One Closer to the Other." Exhibition catalogue, Séptima Bienal de La Habana, Cuba. Centro de arte contemporáneo Wifredo Lam, 2000: 431-437.
- Lee, Rensselaer. "Ut Pictura Poesis: The Humanist Theory of Painting." *The Art Bulletin* 22 (1939): 197-269.
- Mosquera, Gerardo. "Infinite Islands: Regarding Art, Globalization, and Cultures I." *Art Nexus* 29 (1998): 64-67.
- Mosquera, Gerardo. "Infinite Islands: Regarding Art, Globalization, and Cultures II," *Art Nexus* 30 (1999), 80-84.

**THE BODIES THAT WERE NOT OURS
AND ELS SEGADORS (THE REAPERS)**

COCO FUSCO

La conférence qu'a donnée Coco Fusco lors du colloque *Mondialisation et postcolonialisme* prenait la forme d'une communication libre sur son travail. Le texte qui suit donne au lecteur un compte rendu aussi fidèle que possible de cette conférence. Il est composé d'extraits d'un livre de l'artiste intitulé *The Bodies that Were Not Ours*, ainsi que d'un texte qu'elle nous a remis pour les actes du colloque. L'ensemble constitue la présentation, par Coco Fusco, de trois aspects de son travail. On y retrouvera des réflexions sur l'écriture d'un texte, sur la réalisation de six performances et sur la conception d'une œuvre vidéo. Artiste interdisciplinaire travaillant à New York, Coco Fusco enseigne à la School of the Arts de l'Université Columbia où elle est directrice du programme d'études supérieures en arts visuels. Elle est l'auteure de : *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (1995) et a fait paraître, sous sa direction : *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* (1999). Son plus récent livre, à paraître chez Routledge/Iniva en 2001, s'intitule : *The Bodies that Were Not Ours*. Parmi les performances de Coco Fusco, mentionnons : *Votos* (1999-2000), *Sudaca Enterprises* (1997), *The Last Wish/El Ultimo Deseo* (1997), *Mexarcane* (1995), *Stuff* (avec Nao Bustamante, 1996-1999), *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (avec Guillermo Gomez-Peña, 1992-1994), ainsi que *Out of Place*, une performance pour la nouvelle Kunsthalle de Vienne. Ses œuvres vidéo comprennent, entre autres : *The Couple in the Cage*, *Havana Postmodern: The New Cuban Art*, ainsi qu'une nouvelle installation vidéo pour l'exposition *Unpacking Europe*, qui fait partie des événements de la Capitale Culturelle Européenne à Rotterdam. Ses œuvres ont été présentées dans de nombreuses biennales (dont celles du Whitney, de Sydney, de Johannesburg et de Kwangju). Coco Fusco est commissaire d'une exposition sur la taxonomie raciale dans la photographie américaine, qui sera présentée en 2003 au International Center for Photography à New York.

AT YOUR SERVICE: LATIN WOMEN IN THE
GLOBAL INFORMATION NETWORK

The essay entitled *At Your Service: Latin Women in the Global Information Network* that follows took shape in the course of 1998. While I was working on it and presenting parts of it at different public events, I was also conducting research that served as the basis for three works: a short piece for public radio about a *maquiladora* worker in Tijuana who had sued her former employer, a subsidiary of Mattel Inc., for violation of her civil rights; my video installation, *Access Denied*; and finally my play, *The Incredible Disappearing Woman*. Together these works constitute my critical assessment of the emergent field of cybertheory, its problematic treatment of race, and the limited consideration of globalization and its impact on Latin America. It took me several years to figure out how to enter a discourse that I found so profoundly troubling, and even more time to create artwork that spoke of the issues I have just listed in a manner that was neither simplistically topical nor didactic.

Mexarcane International
Ethnic Talent for Export
1994-1995

This performance was my final collaboration with Guillermo Gómez-Peña. We had survived our two-year adventure as caged Amerindians while the multicultural backlash swept through our milieu. One of the dismissive comments I heard from time to time was that we were interested only in history, while the art world that was wrapping itself in the forward-looking rhetoric of new media was concerned with the future. That was a signal to me that we had to reframe our concerns to drive home the connections between past and present.

At the time I was living in Los Angeles, trying to come to terms with the suburban sprawl of the West Coast and the sad reality that even though the city of the angels boasted a Latino majority, my compadres had little symbolic or political clout. I had gone there hoping that the 1992 uprising would lead to a multicultural renaissance the way the Brixton riots had led to the black British art explosion of the 1980s. Instead I found a balkanized and embattled art scene, an array of segregated cultural institutions, and very few arenas for debate among public intellectuals. Most disturbing of all was the dearth of public space.

There were many shopping malls, though. During my year as a fellow in critical studies at California Institute for the Arts, I heard some visiting speakers try to convince audiences that American shopping malls needed to be appreciated the way

1. Frederic Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism," in *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997), pp. 1-54.

that Walter Benjamin had celebrated the nineteenth-century arcades. Frederic Jameson had paved the way by casting the mall as the quintessential postmodern topography in "The Cultural Logic of Late Capitalism."¹ But I was irked by the lack of critical attention to the security measures that were used in shopping malls, those legions of private police and scores of regulations that enforced racial segregation inside these consumer paradises. I remember asking a white feminist scholar who gave a talk at Cal Arts about these repressive practises in malls, to which she sputtered the answer "but can't you see that women with children and old people feel safe there?" — which made me mad enough to want to spit.

As I visited one shopping mall after another, I started to conceive of them as architectonic embodiments of global culture in the post-Cold-War guarded and gated society that America was becoming. The arrangement of shops, eateries, entertainment areas, services, and management was consistent, offering the illusion of the possibility of attaining complete satisfaction through consumption. Within that topography, otherness had a place. It could be found in the espresso bars with coffees from Sumatra, Kenya, and Guatemala; in New Age trinket shops full of tapes of rainforest cascades and birds; and in folk art boutiques with Alpaca sweaters and *papel picado*. Enclosed in chrome and crystal fortresses, and lulled by muzak and canned air, mall crawlers could have their bit of the other in safety, without the risk of a disturbing response or pangs of guilt.

It took a good deal of effort to get our proposal for a performance in a shopping mall accepted. Though *Mexarcane International* was presented in Scotland, England and Canada in 1994 and 1995, it never reached an American venue. In order to mount a performance in a shopping center, we had to clear mall management, and our dossier of photos and press clips were invariably deemed not conducive to consumerism. With the help of shrewd presenters, we did manage to get through the red tape at Toronto's Dufferin Mall and London's Queensway.

For this performance, Guillermo and I posed as representatives of a multinational corporation that marketed and distributed exotic talent for special events. We didn't announce that we were artists, or give our real names, so that audiences would have to reach some understanding of what they were seeing on their own. For me that temporary anonymity was absolutely crucial to the cognitive processes being tested in this kind of performance; but it was quite difficult to maintain given the pressure from managers and presenters to draw crowds and charge high entrance fees based on showcasing recognizable names. For the purposes of the performance, I was the secretary of the corporation, on hand to conduct market research on the tastes for the exotic in each locale, while Guillermo offered samples of the kind of exotic antics one might be able to rent for a birthday bash, stag party, or trade fair. I sat at an office desk and interviewed mall visitors, classifying them according to age, gender,

nationality, and religion, and then firing absurd multiple-choice questions at them about exotic food, gifts, travel, and sex. On the basis of their answers to my questions, I would say, I could determine what sort of exotica they would most enjoy consuming. They would then walk over to Guillermo who sat in a small cage, deliver a code letter that I had provided and he would launch into a brief enigmatic display.

Though some audience members believed there was a relationship between my question, their answers, and what Guillermo showed them, there was in fact none. That gap in logic didn't stop some people from insisting that I provide an explanation for the action they thought had been designed for them.

Sudaca Enterprises

A Collaboration with Juan Pablo Ballester and Maria Elena Escalona

1997

Sudaca Enterprises was a guerrilla performance presented at the 1997 ARCO Art Fair in Madrid. That year, ARCO was dedicated for the first time in its history to showcasing art from Latin America. It seemed particularly strange to me that the Spanish art market would open up to work from its former colonies precisely at the moment when the country was shutting off entry to immigrants and refugees from the same region. For decades Spain had retained a relatively relaxed attitude toward Latin Americans and had accepted thousands of political refugees from the Southern Cone and Cuba. As Spain remodelled itself, however, for entry into the European Community, its attitudes toward immigrants from Latin America and North Africa were rapidly changing.

For this performance, I collaborated with Cuban artists who were refugees in Spain, some of whom at the time were undocumented. With the help of human rights lawyers, we obtained statistical information about the status of Latin American immigrants in *la madre España*. Dressed in ski masks and Quechua knit hats, we sold t-shirts with text printed on them. The t-shirt text compares and contrasts the price of Latin American art in Europe and the cost of selling it at ARCO with the cost of surviving as an undocumented Latin American immigrant in Spain. Over three days, the performers were removed several times by ARCO security for not having paid for space to sell their wares; then they were stopped from selling inside a booth, and finally were ejected for keeping their faces covered. All the t-shirts printed were sold, and at least two are now in museum collections.

“Sudaca” is a derogatory term used in Spain to refer to Latinos, meaning “dirty southerner.”

Rights of Passage
A performance for South Africa
1997

In 1995, I was invited as a guest speaker to the first international art biennale held in Johannesburg. Held less than a year after the country's first truly democratic elections, it was intended to mark South Africa's new presence in the international cultural arena after decades of isolation brought about by a world-wide boycott in protest at the country's policy of apartheid. I jumped at the opportunity to visit a place that, as I wrote in an essay for the exhibition catalogue, had wielded tremendous symbolic power over me since my days as a college student. When I arrived at Brown University in 1978, activists had occupied the campus green to encourage the administration to divest its stock holdings in South African businesses, and I recall dancing at fundraisers to the strains of the hit "Free Nelson Mandela!" Though some believe that the U.S. cannot be compared to South Africa, I am still not sure. As a young person, I had been terrified of apartheid for personal and political reasons. It was more than a reminder of what America had once been like; in my mind, it meant the symbolic annihilation of what I understood myself to be: a mixed-raced child in a culturally hybrid society that was only beginning to accept its fundamental heterogeneity.

My first visit was exhilarating, for I could sense the euphoria in the air that is characteristic of societies that have just undergone a radical transformation. However, it was also an extremely depressing encounter with a drastically polarized world, where the psychological and economic fissures that had taken root under apartheid were still palpable in almost every aspect of life. The degree to which racial fear shaped everyday interactions and the extent to which white guilt had to be handled with extreme delicacy by blacks to protect the economic future of the entire country profoundly saddened me. Shaken by this visit, I began to think of ways creatively to intervene in this situation by proposing a project for the second biennale to be held in 1997.

The theme of the second Biennale was "Trade Routes: History and Geography." The organizers focused on such issues as immigration, cities and public space, information technologies, and cultural resettlement in order to present a panorama of views on how ideas from Africa have traveled to different parts of the world.

For my project, I wanted to deal with internal rather than external migration. I wanted to work with the passbook that black and "colored" South Africans were forced to carry under apartheid in order to circulate in white areas. The passbook was a document that most clearly conveyed the apartheid philosophy of the racial and legal inferiority of blacks and coloreds. In them, individuals were identified by name, number, homeland, and racial group. The evidence of a link to a white employer, which justified their movement outside their homeland, was also listed. This ID, which was

compulsory only for black and colored South Africans, had to be shown to police on request, and also had to be used to claim goods and services from the South African government, and to prove payment of taxes. Failure to carry one could lead to arrest. [...]

Though I was focusing on South African history, the idea of a document that signified difference of a particular racial or ethnic group from the rest of the population and that automatically designated its carrier as alien or unwanted, even in his or her native country, was not at all unfamiliar. In this country [U.S.A.], members of Federally Recognized American Indian tribes must carry their ID cards to prove their status. Resident aliens face the threat of automatic expulsion if they cannot produce a green card on request from authorities, as do holders of special temporary work visas such as the Jamaican cane-cutters who do seasonal work in Florida, or Mexicans from Tijuana who were able to obtain special multiple entry visas to circulate in Southern California before laws changed in the 1980s. Sometimes one need not even know that ID has been issued, as was the case with Asian American youths a few years ago in Santa Ana California, where parents discovered that all Asian-looking adolescents had been photographed and catalogued by local police in an attempt to control gang activity. More generally, in the era of globalization, it is people identified with the third world whose legal documents are most carefully scrutinized when they enter into the privileged zones of Europe and North America.

My performance, entitled *Rights of Passage*, was an attempt to deal with this perverse form of social engineering by requiring that biennale visitors be given passbooks and that they be stamped to permit circulation within and among the exhibition spaces. I presented myself as a glorified traffic cop, an embodiment of the power to direct movement in relation to identity. I set up a makeshift admissions booth at the main entrance to the biennale. Dressed as South African police officers, my assistants and I registered visitors during the first days of the biennale. Audience members had their photographs taken in a booth behind our "passbook control" station. I distributed to each visitor a booklet, which they had to carry and have stamped upon entry to each biennale exhibit. They were interviewed in order to obtain vital statistics: name, nationality, ethnicity, etc. Once the passbooks were personalized, visitors would have them stamped at the entry to the main biennale buildings by two of my assistants. Two of those assistants were black South Africans who decided to add a touch of authenticity to the performance by scolding visitors who approached them in Afrikaans, the favored language of the police under apartheid.

The passbooks were slightly altered simulations of the passbooks that black and colored South Africans were compelled to carry under apartheid in order to move from one area to another. Following the design of the original passbooks, the

Rights of Passage booklets carried official seals, and contained pages for personal data, a photo ID, and work permits, which in this case specifically related to the use of recording devices inside the biennale. I wanted them to be souvenirs of a critical moment in history of demarcation of space in South Africa, and of our ambivalent attraction to and repulsion from that past, and its immanent commodification. I wanted the performance to encourage visitors to reflect upon the objectification of apartheid as a part of the past. The frequent bandying about of the notion of “post-apartheid South Africa” serves to suppress awareness of the actual presence of segregation in that multiracial society. In a broader sense, the piece was a comment on contemporary cultural tourism, and the new status of “peripherally” situated biennales as marketplaces for all sorts of exotica. Even the most horrifying historical circumstances (apartheid) can function as a point of attraction, and, ultimately, a lure for global capital investment.

The reactions to the performance were quite varied, at times even alarming. Not everyone understood that the work was not real, despite the presence of a museum label next to my stand, nor did they all grasp that my questions did not have to be answered accurately. Taking such an interrogation seriously, some visitors did take offense and put up resistance. It was not until people caught on that I had no power to enforce any law and that they could respond however they pleased that they began to be more playful and request passbooks for Martians, genitals, and members of unknown tribes. A few artists requested multiple passbooks, explaining that they had fluid personalities and required documentation for an array of subjectivities.

Many members of the art world cognoscenti were extremely annoyed by the piece, complaining that it absorbed too much of their time. Others reacted parodically like excited children, begging for a passbook that they could take home as a souvenir. Foreign guests who were immigrants from third-world countries living in Europe and North America came to me to share their tales of harassment at border checkpoints, where their documents are routinely suspected to be false, and they are often strip-searched and interrogated for no apparent reason other than their origin. Many of them asked me for documents that identified them with a particularly heinous racial epithet, such as Kaffir. By far, however, the most popular label for blacks and whites was Zulu, an actual ethnic group in South Africa that has achieved mythical status as the ultimate “other.”

What for some may have been cathartic, however, was for others offensive. Some white South Africans accused me of meddling in their affairs, most often insisting that ethnicity was no longer a defining category for them as they were now all South Africans. Some employees of the biennale press office grumbled to the curators that my work frightened visitors, particularly because there were two black South Africans dressed as guards who were yelling in Afrikaans at the entrance. Education

department representatives tried to keep students away from my performance, claiming it would be too painful for them. And I distinctly recall a South African television journalist who looked at me with a grimace and said “You know this is a very sensitive subject,” as if I would have chosen to deal with it had it not been!

Word circulated among the black maintenance and security staff of the biennale about what I was doing, and many of them came to ask for passes and watch the reactions of others. They stood transfixed for long periods, smiling slightly whenever a white person balked at having to identify him or herself. After a couple of reports of stolen equipment from other installations inside the main biennale building, the white chief of security had begun to bear down on his staff, issuing blanket accusations and insisting that they wear photo IDs. At one point he proposed that my passbooks actually be used as a means of monitoring the movement of people at the event, a move I rejected since I did not want to be part of any effort to cast aspersions on anyone’s or any group’s presence.

During the bedlam of the opening night, when more than 700 people passed through our station and the crowds almost rioted out of exasperation at the long wait at passbook control, I recall looking up at the sea of humanity before me and thinking that I could finally imagine the conditions in which multitudes of people in transit could be reduced, in the eyes of a surveyor, to matter. Whether the scene involves immigrants, refugees, slaves, or prisoners, the dynamic that unfolds leads quite easily to horrendously dehumanizing misidentifications. I had read many references in books about slavery in the Americas to the ways in which Africans from different ethnic and religious groups, and from disparate areas of the continent, “became” black upon entry to the New World. I came away from this performance with a heightened sense of what that meant.

Better Yet When Dead

1997

Better Yet When Dead was my first foray into the territory of women and necrophilia in Latin cultures. I was drawn to this subject by several factors. Though Latin America hosts an exceptional array of cults to virgins and female saints, it is still a terrain where women do not exercise control over their bodies. Whether it be a matter of abortions being illegal, of husbands and brothers having the right to punish “their” women for adultery, of not having recourse to the law in the case of rape or sexual harassment, or of child custody being automatically given to fathers, Latin women are not able consistently to maintain control over their bodies. They gain power over the collective cultural investment in their bodies when they die spectacular deaths, particularly if they die young. I sought to perform this ultimate expression of female will by feigning death—as other women.

I considered myself fortunate in that I had not been subjected to any of these worst case scenarios. But I found the tendency to romanticize the power accorded to Latin women as mothers to be nothing short of patronizing, and even shockingly short-sighted. And I had lived through five years of being publicly constructed—by women and men—as a female appendage to a male performer. If I responded to this misogynist gaze by asserting my equal status or by suggesting that I had had a career before I collaborated with a male partner, I got absolutely nowhere. No other experience has driven home what it means to be interpellated as a *woman* artist with such mordancy.

In addition to this, after more than two years of exhibiting myself in a cage, I was looking for other visual metaphors for containment that might allow me to activate the psychodynamics of cross-cultural attraction. Having been raised as a Catholic, I knew first hand about the drama of open-casket funerals, round-the-clock wakes, and cycles of recited prayers that went on for days and days. I knew that physical contact with the dead triggered something very powerful in people's minds. I could vividly recall the combination of terror and fascination that I felt as a child when I would be led up to the body of someone I had known but was suddenly too afraid to touch, as if death were an illness I might contract.

I also was quite taken by the American cultural response to several Latin women artists who had died—violently and somewhat spectacularly. Frida Kahlo is perhaps the prototype for this dynamic. First, she almost literally died on canvas throughout her career. Then, that aestheticized and protracted struggle with her own mortality came to stand for Latin America as a beautiful victim. I was also thinking of Evita Perón, the Argentine actress-turned-politician, the wife of Juan Perón, whose body was embalmed by order of her husband, and then hidden by the Argentine military for forty years, for fear of its charismatic power. The other artist I had in mind was Ana Mendieta, whose brilliant but brief career as an artist was cut short by an early death, and whose death has become central to the interpretation of her artwork, and to her usefulness to American feminist artists in search of a modern-day Frida Kahlo. Finally, I was also thinking about Selena, the Tex-Mex singer whose popularity exploded beyond the boundaries of the border regions after she was shot by a disturbed woman who worked for her and was apparently in love with her.

I performed this piece twice, once in Canada at YYZ Artspace in Toronto, and then again at the International Arts Festival of Medellin. I would be on view for several hours a day over a period of three to four days. I learned how to slow down my breathing to the point where it was barely perceptible, to control muscular twitches, and to withstand having limbs fall asleep. As a result I heard the internal workings of my body in operation for the first time in years. The contrast between the reactions in these very different cultural contexts was quite pronounced. The Canadian

response was on the whole much quieter, much gentler. Very few people touched me or spoke to me as I lay in my coffin, framed by white satin and roses. Some ran out coughing after having inhaled the smoke created by copal that was burning in corners of the room. The Colombians on the whole were much more physical and playful in their responses. People spoke to me constantly, mostly issuing compliments about my body or about how quiet I was. One woman came back each day and read me a poem about death. Others left me notes, poured wine onto my lips, kissed and dropped flowers into my hands.

An experience I had outside the conference in Medellin remains with me as a kind of reality check that assures me that I hit a nerve with this piece. I arrived in Colombia to find that the festival was in an administrative uproar. Works that had been shipped were lost in customs, carpenters and electricians who were supposed to be building an installation had ceased to work due to their not having been paid, and many curators were at war with the director. I was tipped off by one of them that if I did not demand my fees before my performance I would probably not receive anything before or after I left. I went straight to the director's office the day of the opening to explain quite emphatically that I would not perform unless I was paid. After an obviously artificial display of shock at the idea that an artist's contract might not be honored, the director promised to have my money before the opening began. A couple of hours later, her secretary sent word that I was to report to the Mayor's office to collect my fee. That turned out to be a wild goose chase, as I arrived there to find literally thousands of people milling around awaiting the speeches that would launch the festival, but no officials with checkbooks. I went back to my site and with the help of several installation workers, made a giant sign announcing that my performance had been cancelled due to lack of payment and nailed it to the entrance of my space. Journalists who were milling about the exhibition hall pounced on the sign immediately and began to interview me about my dissatisfaction with management.

My little strike was an eyesore for the festival management who were entertaining the Mayor and his entourage at the opening. I was soon called into the festival director's office, and scolded while she prepared a personal check to give me as my payment and begged me to get into my coffin and perform. I took the check, which was in Colombian currency, and complied. The next day I set out to cash the check and change the money into US dollars, only to discover that none of the banks in Medellin were authorized to convert currency, in an attempt to control money laundering by drug lords. A security guard at one bank who felt sympathy for me whispered directions to an illegal money exchange office. Once I reached the front of the line, I faced a man with a face full of scars from knife wounds who sat behind a barred window, rattling off the different prices for \$20, \$50, and \$100 bills.

The three nights I performed in Medellín I was taunted by requests from television crews who wanted me to break character and speak from the coffin, a gesture I found to be far too kitsch and incongruous for my liking. I will never know if it was the result of my resistance to them or my impudent insistence on being paid, but as I packed my belongings the last night, I received word from the guard at the entrance that I had a message waiting. Someone had scrawled on a slip of paper the following in Spanish: “Dear Ms. Fusco, Thank you for coming to Medellín. The title of your performance is *Better Yet When Dead*, and indeed, we agree with that assertion, because in life you are a walking disaster!”

I wasn't about to take a message such as this lightly in a place like Medellín. The next day I asked a friend to accompany me to the airport so that I wouldn't find myself alone anywhere in public, and made my way back home.

El Ultimo Deseo (The Last Wish)

A performance for Cuba

1997

El Ultimo Deseo was my first performance in Cuba. After having visited the island regularly for twelve years, I felt familiar enough with the terrain to attempt to make a mark—outside the framework of officially sanctioned cultural activity. The 1997 Havana Biennale was dedicated to the theme of public and private memory. I knew there would be many exhibitions and other art-related activities that would together form a kind of underground counter-biennial and I liked the idea of contributing to an independent artist-driven milieu. Since I had been raised on memories of Cuba I wanted to make a piece about the weight of those recollections. I was thinking about the fact that the generation that had gone into exile at the beginning of the Revolution was getting old—and dying. Many of them had spent nearly four decades in exile imagining their return to their country, longing for all they had lost, for contact with the relatives and friends, the scents and the scenes they had left behind. As they neared their deaths they began to dream, not of returning to live on the island but of being buried there. There were plenty of shady businesses in Cuban neighborhoods in the US that offered to relocate people's remains to Cuba. I wasn't convinced they were telling the truth.

So I decided to hold a wake in the name of those who could not die in their country. I held the wake in a home in Old Havana, and laid myself out as the cadaver, wrapped in a white sheet on the floor of one of the parlors. Radio Reloj, the Cuban radio station that marks the passage of time with continuous reports of all the historic events that have occurred on any given day, was playing in the background. At the entrance way to the room was a sign with the following story.

The Last Wish

When my mother and her sisters were younger, they worried about what part of the world they could live in. They hardly ever spoke about returning to their homeland. They had never had riches there to dream of retrieving. But as time goes on and they grow older, they no longer worry about where they are going to live, but about where they will die.

Their mother, my grandmother, was born in Oriente province in 1902. Orphaned as a child, she began to sew professionally at 13, helped raise her younger siblings, and was forced to marry before the age of 20. Supporting her five children as a seamstress and withstanding frequent abuse from her husband, she managed to finish high school at 40. When she saw that her second daughter, my mother, was strong enough to fend for herself, she encouraged her to leave their town and never come back. My mother, then 17, took her first train ride to Havana, began to work and study, and in one year brought her mother and siblings to the capital. Eleven years later my mother boarded her first plane and went to the United States with \$25 and a suitcase of clothing my grandmother made for her. Nine years after that, she sent for my grandmother. In all my childhood I never heard my grandmother express regret at having left. Yet just after her eightieth birthday, suffering from loss of hearing and memory, she boarded a plane, flew to Barcelona to meet distant cousins, checked into a hotel, lay down, and died in the night.

When I arrived at the hotel three days later, I discovered she had left not a suitcase behind, only her glasses and a small purse.

El Evento Suspendido (The Postponed Event)

A performance for Cuba

2000

I performed this piece at the Espacio Aglutinador in Havana, the longest-running “unofficial” gallery in Cuba. This tiny space, which doubles as the home of its director, Sandra Ceballos, has become a focal-point for independent cultural activity in Havana since it opened in 1994 and has weathered several unsuccessful attempts by government officials to shut it down. Ceballos has demonstrated an uncanny ability to recuperate artists and crucial moments in the history of Cuban art that had fallen into obscurity. Numerous landmark art events have taken place there over the years, involving Cubans and foreigners, and returning exiles. The exhibition that opened there on 13 November 2000 launched a series of fringe events that took place parallel to the official Havana Biennale.

For this performance, I was buried in a vertical position up to my chest in Cuban soil in the yard outside the gallery for three hours, beginning at dusk. During that time I wrote the same letter (in Spanish) over and over, leaving the copies out for members of the audience to take if they wished. The letter read:

My dear ones,

I am writing this letter to tell you that I am alive. For many years I feared that if I told the truth you would suffer at the hands of those who buried another woman in my name. I can no longer stand not being able to tell you that I exist. Not a day has passed without my dreaming of you. Fortunately I can say that I recovered from the ordeal that resulted in my departure. I will send more news soon.

With love, C.

The letter is adapted from a passage in *The Incredible Disappearing Woman*. However, in the Cuban context, these words take on a somewhat different meaning. I have often heard Cubans in the throes of despair speak of their existence as being buried alive. There are many there and here who have been forced at one time or another to inhabit a liminal state between existing and living. Like many other children of exiles, I am haunted by not literally being part of a place that is so much a part of who I am, so perhaps in a way I wanted to become part of that soil. But most of all, I sought to find a means of evoking that sense of always communicating with another part of the self one knows but cannot see.

Els Segadors (The Reapers)

Video, 2001

Barcelona, like many other cities in Europe, is currently undergoing demographic changes brought about by Spain's entry into the European community, dropping birthrates among Spaniards, and rapidly accelerating immigration from Africa, Latin America and Eastern Europe. But this increasingly heterogeneous metropolis is also the capital of a regional government that represents the institutionalization of Catalan identity. The transformation of a long oppressed nationalist movement into the reigning political apparatus of the state has led to the revindication of bilingualism and the establishment of Catalan schools. Regional government officials must demonstrate Catalan proficiency, and state television and theatre actors in Catalunya must perform exclusively in flawless Catalan. What is extremely difficult to discern is the difference between an historically rooted defense of Catalan identity against encroachment by the Spanish state and burgeoning Catalanist protectionism in the face of the hybridizing forces of globalization. In the skirmishes over Catalan, symbolic

expressions resonate with anxieties about whether a formerly embattled identity can or should be extended to all the inhabitants of the region regardless of their birthplace.

In 2001, in the midst of mounting anxieties about the impact of immigration on Catalan social integrity, a debate began in the Spanish press about whether the national hymn of Catalunya, *Els Segadors*, should be taught in the region's public schools. During the same period, the wife of Jordi Pujol, the president of Catalunya's regional government, made xenophobic public statements about how immigrant children's speaking languages other than Catalan was imperiling national culture.

In the spring of 2001, I placed advertisements in several newspapers in Barcelona asking for actors and actresses who could sing traditional Catalan songs and who would be interested in performing in an American film. I was looking for people who considered themselves Catalan and who would be willing to display that sense of identity before a camera. Over seventy people responded to the advertisements, from whom I chose to work with about twenty-five. On the set, those who needed help were assisted by a Cuban immigrant actress who played the role of a diction corrector, a language coach that is regularly on hand for rehearsals of Catalan theatre and television productions to insure the "purity" of the Catalan presented with governmental support.

I had told the actors that if they wanted help during the recording session, they would be taught to sing *Els Segadors*. Some of those showed up were prepared to sing a variety of traditional songs, while others only chose to sing the anthem.¹

1. This talk was followed by the presentation of the whole video to the audience at the end of the *Globalization and Postcolonialism* conference.

L'ÂGE DE LA PEINTURE HAÏTIENNE

MAXIMILIEN LAROCHE

Maximilien Laroche est professeur associé au Département des littératures de l'Université Laval. Dans *Dialectique de l'américanisation* (1993), il nous livre son analyse de l'américanité, indissociable de l'ambiguïté du « je », dans les œuvres du Québec, de la Caraïbe, du Brésil, de Chine et d'Haïti. Il est l'auteur de nombreux autres ouvrages, dont : *La Double Scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe* (1991), *La Découverte de l'Amérique par les Américains* (1989), *Le patriarche, le marron et la dossa* (1988), *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux* (1987), *L'Avènement de la littérature haïtienne* (1987). Maximilien Laroche a fait paraître, avec H. Nigel Thomas et Euridice Figueiredo, *Juan Bobo, Jan Sôt, Ti Jan et Bad John. Figures littéraires de la Caraïbe* (1991). Il a publié plusieurs textes sur les notions d'« excentrement - décentrement » en relation avec la figure littéraire du héros : « La lutte du héros contre sa victimisation » (*Tanbou*, 1994); « La fonction anti-idéologique du héros » (*L'Image comme écho*, 1978); « Le héros ambigu et le personnage contradictoire » (*Le miracle et la métamorphose*, 1970).

Quel âge donner à la peinture haïtienne? Naît-elle en 1944, comme l'affirme une certaine historiographie officielle, ou ne serait-elle pas plutôt du même âge que les vèvès, ces dessins rituels que les vodouisants tracent depuis toujours sur le sol pour figurer les symboles de leurs croyances? Si c'était le cas, ne devrait-on pas considérer cette peinture avant tout par rapport au discours haïtien?

DISCOURS ET PEINTURE

À travers l'image, le peintre dialogue avec lui-même et avec sa communauté. Les images qu'il peint tissent le discours individuel qu'il brode sur la trame du discours social. En ayisyen, la langue créole d'Haïti, le primat de la vision, et on pourrait dire de l'image, est clairement affirmé. «Tande ak wè se de», affirme un dicton populaire qui nous fait comprendre que ce qu'on voit, «de ses yeux vu», a bien plus de réalité, en tout cas de force convaincante, que ce qu'on entend. Un autre dicton vient même renforcer ce premier adage en affirmant : «Wi pa monte mòn». Ce qui laisserait entendre à peu près ceci : «Les paroles s'envolent, les images restent.»

Le discours de l'oralité haïtienne n'ignore pas la valeur de l'écrit et semble même, contre toute attente, lui accorder une nette prééminence sur la parole. Ainsi cet autre dicton : «Kreyon Bondie pa gen efas» (Le crayon de Dieu n'a pas de gomme à effacer), qui établit une subtile gradation des écrits : celui des hommes, qui peut s'effacer comme la parole humaine qui s'envole, et celui de Dieu, qui est éternel, irrévocable comme sa parole. Différence intéressante puisque même la valeur de l'écrit, dans sa supériorité par rapport à l'oral, est mesurée à l'aune de l'oral.

Si nous considérons la peinture haïtienne selon les discours qu'elle tient, nous pouvons dire qu'elle est traversée par deux courants principaux : celui d'un discours réaliste - merveilleux, que certains préfèrent appeler peinture du vodoun¹, et celui d'un discours historique qui traite non seulement des scènes du passé, mais aussi de celles de la vie quotidienne contemporaine.

Je propose la gageure de s'interroger sur l'âge de la peinture haïtienne à l'aide d'une catégorie de tableaux historiques : ceux qui sont consacrés à l'arrestation de Toussaint Louverture². Ce sujet constitue un thème récurrent chez les peintres haïtiens qui ne cessent d'y revenir. La raison en est que ce thème correspond en fait à une scène récurrente de l'Histoire d'Haïti. À travers l'évocation de l'arrestation de Toussaint Louverture, c'est la situation même d'Haïti qui est évoquée dans cette répétition qui est le signe d'un blocage de l'Histoire. Autrement dit, le discours pictural semble se répéter parce que le discours historique bégaie.

Résumons les faits. L'arrestation de Toussaint Louverture eut lieu en 1802. À l'époque, cet ancien esclave qui avait conquis tous les pouvoirs dans l'île d'Haïti, sans formellement proclamer l'indépendance du pays, offrait plutôt à la France un partenariat du type des Dominions britanniques et esquissait la possibilité d'un Commonwealth francophone. Les Jacobins français recyclés en fonctionnaires impériaux ne pouvaient accepter pareille offre, et encore moins les colons qui ne rêvaient que de reprendre possession de leurs plantations et de leurs esclaves dont la Révolution les avait dépouillés. Napoléon fit donc tendre un piège à Toussaint Louverture. On l'arrêta, on le déporta en France et on l'enferma dans une forteresse du Jura où il allait mourir de froid.

Cet événement n'est pas seulement significatif d'une étape de la lutte des Haïtiens pour la conquête de leur liberté, il est le symbole du combat contre la domination étrangère que mène le pays depuis sa découverte. Les Espagnols, au XVI^e siècle, avaient agi avec la même trahison pour s'emparer de la reine amérindienne Anacaona. Au XIX^e siècle, les Français procédèrent de même et au XX^e siècle, les marines états-uniens utilisèrent le même stratagème pour éliminer Charlemagne Péralte, le chef des guerilleros qui résistaient à l'invasion du pays.

L'arrestation de Toussaint Louverture est donc une scène emblématique pour les Haïtiens, qui y voient un exemple de la stratégie de conquête des envahisseurs étrangers, en ce qu'elle illustre le genre de dialogue feint grâce auquel ils parviennent à leur but. N'oublions pas que dans les trois cas d'Anacaona, de Toussaint Louverture et de Charlemagne Péralte, la stratégie a consisté à inviter le résistant à un dialogue qui s'est terminé par son arrestation et sa mise à mort.

Or, première constatation : cette scène-clé de la stratégie de conquête européenne d'Haïti, et assurément de toute l'Amérique, si on se réfère à des exemples analogues pris ailleurs, est absente de l'iconographie légitimée par les grands musées du monde. Il y a bien des *Reddition de Breda* mais point d'*Arrestation de Toussaint Louverture*, d'*Anacaona* ou de *Charlemagne Péralte*. Il faut croire que c'est par désir de combler ce manque et pour mettre fin à ce silence imposé au passé que le comité haïtien de célébration du bicentenaire de la Constitution de 1801 a décidé de lancer un concours international de peinture sur Toussaint Louverture³.

Si, dans un tel cas, on peut parler, selon le titre du livre de l'historien Michel-Rolph Trouillot, de « Silencing the past⁴ », ce silence, plus qu'un refus pour certains d'écouter le passé, équivaut de leur part à un refus de dialoguer sur lui. Or, pour les peintres haïtiens, les nombreux tableaux consacrés au thème de l'arrestation de Toussaint Louverture ne constituent pas simplement le ressassement d'un discours collectif, mais le lieu d'une réflexion sur l'Histoire nationale et sur eux-mêmes, puisque la figure de Toussaint Louverture finit par devenir le moyen de tracer leur autoportrait.

L'arrestation de Toussaint Louverture n'est pas entièrement absente de l'iconographie européenne. Elle a fait l'objet d'illustrations dans quelques ouvrages ou articles consacrés à la révolte des esclaves de Saint-Domingue.

On s'est intéressé, à l'époque, au personnage du libérateur noir dont la vie à la fois glorieuse et tragique avait tout pour séduire l'imagination des abolitionnistes du XIX^e siècle. Parmi ceux qui ont écrit sur lui, on ne peut relever qu'un seul auteur français d'importance : Lamartine, qui lui consacra une pièce de théâtre. Les écrivains anglais, par contre, ont été plus nombreux à faire l'éloge de Toussaint Louverture.

L'un d'entre eux, le révérend John R. Beard, a publié en 1853 *The Life of Toussaint Louverture, the Negro Patriot of Hayti*⁵. Ce livre mérite de retenir l'attention. En effet, on trouve une illustration de l'arrestation de Toussaint Louverture en frontispice, comme si l'auteur voulait en faire le symbole du destin du personnage. Et alors que cette image initiale avait un caractère épique, puisqu'elle montrait Toussaint dégainant son sabre pour résister à ses assaillants, dans les pages intérieures, sur une note pathétique, une autre illustration nous montre Toussaint Louverture, après son arrestation, faisant ses adieux à sa famille.

Certains penseront qu'il était de bonne guerre pour les écrivains de la perfide Albion de diriger l'éclairage sur les crimes des Français. L'ennemi de mon ennemi n'est-il pas mon ami ? En tout cas cette différence d'attitude vis-à-vis du personnage de Louverture fait mieux ressortir, pour les Haïtiens, les failles du discours d'un interlocuteur qui se tait et que dénonce un collatéral.

De cela il ressort surtout que le tableau est objet de réflexion, lieu d'un discours et occasion d'un dialogue. Les peintres haïtiens qui s'obstinent à peindre la scène de l'arrestation de Toussaint Louverture paraissent s'enfermer dans un monologue, un soliloque même. Ils semblent ressasser un sujet et bégayer sans pouvoir articuler un discours convaincant, pour un public international s'entend. C'est sans aucun doute par absence de dialogue avec un autre public que le leur. Mais ne serait-ce pas plutôt parce que cet autre public refuse le dialogue, s'arrange pour l'éviter, impose le silence au passé ? Un tel silence nous change en aveugles quand nous l'intériorisons. Il permet cet escamotage du sens de l'Histoire qui, à son tour, impose une vision unilatérale de celle-ci.

Or il n'est d'art, en peinture ou ailleurs, qui ne soit fruit de l'intertextualité des discours et de leur dialogisme. On ne peut donc pas véritablement comparer, et encore moins évaluer, sans commencer par établir et reconnaître des intertextualités et des dialogismes. Alors on verrait mieux que l'artiste haïtien qui peint la scène de l'arrestation de Toussaint Louverture fait plus que monologuer ou soliloquer, comme il peut sembler. Cet artiste regarde son Histoire, sa communauté, dans sa relation avec les autres. Il médite sur l'harmonie de ce que l'on qualifie de concert des nations.

COMPARAISON OU CONFRONTATION

Dans *Les Voix du silence*⁶, André Malraux parle d'une opération qui tend à passer inaperçue mais qui a changé le sens des choses. « La *Pallas Athènè* de Phidias n'était pas d'abord une statue [...] nous oublions qu'ils (les musées) ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art. Ils ont contribué à délivrer de leur fonction les œuvres d'art qu'ils réunissaient, à métamorphoser en tableaux jusqu'aux portraits [...] le portrait cesse d'être d'abord le portrait de quelqu'un... »

Le développement des musées en un Musée imaginaire peut sembler encore moins naturel si, comme Malraux lui-même le reconnaît, les musées ne s'inscrivent pas naturellement dans toutes les traditions. Dans le cas d'Haïti, il l'admet dans *L'Intemporel*⁷, les musées sont à toutes fins pratiques inexistant :

« Nos naïfs occidentaux connaissent au moins l'existence des musées — existence qui n'est pour les peintres haïtiens qu'un brouillard, parce qu'ils ont vu cent tableaux naïfs contre une carte postale de la *Joconde*. Le musée de Port-au-Prince n'expose que l'art naïf; la peinture mondiale y commence donc après 1940. La plupart des peintres ont d'abord vu peindre un copain : "Pourquoi pas moi ?" Ils courent leur chance. »

« Toute peinture naïve est née en face d'une autre », pourtant, nous dit Malraux : « Ces peintres spontanés haïtiens ont été la seule peinture nègre, la seule peinture haïtienne qui compte, et ne trouve rien en face d'elle. »

« Il n'est pas courant, ajoute-t-il, de rencontrer une peinture dont on ne décèle ni d'où elle vient, ni à qui elle parle. » Ce qui est reconnaître que cette peinture tient un discours qui ne lui est pas spontanément audible.

L'avènement des musées, sans être un phénomène naturel, n'en a pas moins entraîné une conséquence logique. L'apparition et la présence d'œuvres d'art dans le champ de vision individuel et collectif ne pouvaient qu'établir un cadre de comparaison, ce qui est, selon Malraux, le rôle du musée : « Le musée sépare l'œuvre du monde "profane" et la rapproche des œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses⁸. » Mais voilà : comparaison n'est pas confrontation. Une analogie n'est pas une équivalence et les contraires peuvent être complémentaires. Malraux reconnaît l'originalité de l'inspiration vodoun dans la peinture (dite) naïve haïtienne : « Hyppolite, Saint-Brice, les peintres de Saint-Soleil, ne connaissent pas le Loa qu'ils peignent. Ils n'en peignent nullement le portrait, ils peignent un tableau qu'il inspire et qui lui est destiné, qu'il y figure ou non⁹. » Il ajoute plus loin : « Le vaudou, qui affleure toujours, les affermit dans cet aléatoire. S'ils vendent un tableau, c'est la preuve qu'un Esprit l'a fait peindre. Avant leur fourmillement, Haïti ne connaissait d'ailleurs que la peinture des sanctuaires vaudou, jamais illusionniste... »

Il ne peut s'empêcher malgré cela de parler des peintres haïtiens du vodoun en termes de confrontation. Ainsi écrit-il du peintre Saint-Brice : « Saint-Brice fut quelquefois un des grands peintres de notre temps, mais il faut arracher à son œuvre le rival secret de Rouault. »

Saint-Brice n'est pas un sous-Rouault et celui-ci n'est pas un super-Saint-Brice. Autrement dit, ils ne sont pas rivaux car ils ne se font pas concurrence. Leur comparaison ne doit pas nous faire voir les choses comme une dégringolade de sous-Rouault ou une ascension de super-Saint-Brice, mais bien plutôt comme le déploiement d'un éventail où les visions ou peintures de Rouault et de Saint-Brice s'additionnent pour dessiner un panorama dont nous ignorons encore les dimensions définitives.

La critique internationale tend à privilégier les peintres du vodoun et néglige le point de vue des peintres historiques. Ce faisant, elle méconnaît le fait que les peintres du vodoun, eux aussi, témoignent de la même Histoire d'Haïti, sauf qu'ils s'en tiennent à celle qu'ils vivent au présent. Chacun témoigne de l'Histoire, mais selon sa thématique. On voudrait donc ne retenir que la peinture qu'on croit uniquement introspective, et ignorer celle qu'on prend pour seulement « extrospective ». La représentation de soi combine toujours de quelque façon les deux approches, et un dialogue avec l'autre exige qu'on tienne compte de ce double aspect de son discours.

Les traits fantomatiques des Lwas vodoun que peint Saint-Brice tiennent sûrement moins à sa volonté de concurrencer Rouault qu'à son discours propre sur la réalité haïtienne, où son je est indissociable d'un nous. Comme le fait bien voir l'autoportrait du peintre qui, sur la toile qu'il regarde, voit se dessiner les traits de Toussaint Louverture, l'artiste haïtien, en peignant, se voit; mais au delà de son visage individuel, le dédoublant, il voit aussi son visage collectif et même son visage idéal.

Pour cette réalité complexe qu'il veut fixer sur la toile, Saint-Brice fixe les traits de Lwas qui nous semblent des zombis, des fantômes; mais c'est peut-être parce que la réalité qu'il voit ou entrevoit, qu'il redoute ou souhaite, il la maîtrise trop peu encore pour pouvoir lui donner des traits achevés. Faire de Rouault le référent de Saint-Brice et de celui-ci, le rival du premier, c'est faire du peintre haïtien un épigone du français, et ne voir sa différence que comme contraire, et non complémentaire.

THE WORLD IS ONE AGE

Dans *To Die for Grenada*, Derek Walcott affirme : « The world is one age. » L'âge de la peinture haïtienne? Une question, mais peut-être bien aussi une proposition. Si l'on considère que cette peinture tient son propre discours tout en questionnant le discours de l'autre, qu'elle paraît soliloquer alors qu'elle est offre de dialoguer,

qu'elle peut sembler anecdotique alors qu'elle est réflexion, alors on devrait dire : ni primitive et donc archaïque, ni naïve parce que bon enfant, ni populiste mais pénétrée du sens de la collectivité, elle est contemporaine et par conséquent aussi moderne que celle de quiconque. Elle a l'âge de son temps, de notre temps, dans lequel les Haïtiens sont de plain-pied, pour le pire, trop souvent, mais peut-être bien aussi, un jour, pour le meilleur.

1. Les livres qui parlent de la peinture haïtienne comme peinture du vodoun abondent. Citons entre autres : *I pittori del vodù/Les peintres du vodou*, Roma, Istituto Italo-Latino-Americano/Diagonale srl., 2001, et Jean-Marie Drot, *Journal de voyage chez les peintres de la fête et du vaudou en Haïti*, Genève, Skira, 1974. Sur le rapport de l'histoire politique avec la peinture, avant même l'indépendance d'Haïti, on pourra lire : Carlo Avierl Célius, « Les enjeux de la représentation. Portraits de Noirs et de Mulâtres pendant la révolution à Saint-Domingue (1789-1804) », dans Berta Ares Quejia y Alessandro Stella, coordinadores, *Negros, Mulatos, zambaigos, derroteros africanos en los mundos ibéricos*, Sevilla, EEHA, 2000, p. 313-360. Mentionnons aussi un excellent article, qui vient de m'être signalé, de Sylvia Musto, « Portraiture, Revolutionary Identity and Subjugation: Anne-Louis Girodet's Citizen Belley », *RACAR, Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, XX, 1-2/1993, p. 60-71.
2. À propos des peintres de tableaux historiques, on a même parlé d'une « école du Nord ou école du Cap », pour souligner la provenance régionale d'un fort contingent de peintres chez qui la thématique historique est privilégiée. Le fait que bon nombre de ces peintres soient effectivement du Nord d'Haïti, la région où se sont déroulés les principaux événements qui ont conduit à l'indépendance haïtienne, est significatif du double point de vue socio-géographique et esthétique. Que ces peintres du Nord aient été inspirés par la couleur régionale que pouvait prendre à leurs yeux l'Histoire nationale est indubitable; et que de ce fait leur régionalisme artistique se soit aisément fondu dans une thématique collective est un premier aspect. Mais que les peintres des autres régions, et notamment des régions avoisinant la capitale du pays, Port-au-Prince, soient caractérisés comme « la république de Port-au-Prince », aient plutôt cherché à développer des thématiques individuelles, notamment celles qu'inspirait leur croyance au vodoun, n'est pas moins révélateur. Cependant, le fait est que la division n'est pas aussi étanche qu'on le croirait. Et l'inspiration vodoun peut fort bien imprégner la peinture de tableaux historiques.
3. « 8 juillet 1801-8 juillet 2001, Bicentenaire de la Constitution de 1801 », *Haïti en marche*, vol. XV, n° 23, mercredi 11 juillet 2001, p. 10.
4. Michel Rolph-Trouillot, *Silencing the Past, Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995. (Ainsi le portrait de Louis XIV le montrera en Roi-Soleil et non pas en signataire du Code noir qui réglementait l'esclavage des Noirs. Et Napoléon sera le prisonnier de Sainte-Hélène, mais non pas le geôlier de Toussaint Louverture.)
5. The Rev. John R. Beard, D. D. member of the Historico-Theological Society of Leipzig, etc. *The life of Toussaint L'Ouverture, the negro patriot of Hayti, with numerous engravings*, London, Ingram, Cooke, and Co., and sold by all booksellers, MDCCCLIII. (Ce livre contient encore une autre illustration significative qui nous montre, image à ma connaissance peu reproduite, Toussaint Louverture lisant *L'Histoire philosophique des Indes*, au milieu de ses enfants qui jouent et près de sa femme qui s'active à des tâches familiales.)
6. André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951, p. 11-12.
7. André Malraux, *La Métamorphose des dieux, L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976, a) p. 318; b) p. 316; c) p. 321-322.
8. André Malraux, *Les Voix du silence*, p.12.
9. André Malraux, *La Métamorphose des dieux, L'Intemporel*, a) p. 341; b) p. 318; c) 334.

**MOORS WITH CHRISTIANS,
ANTHROPOPHAGY AND COCA-COLA.
TWO NOTES ON TRANSCULTURAL PROCESSES**

GERARDO MOSQUERA

Critique, historien de l'art et auteur, Gerardo Mosquera habite La Havane (Cuba) et il est conservateur au New Museum of Contemporary Art à New York. Il a contribué à plusieurs revues spécialisées, dont *Casa de las Americas*, *New Art Examiner*, *Third Text*, *Artforum*, *Poliester*, *Art Journal*, *Kunstforum*, *Lápiz*, et *Art Nexus*. Après avoir fondé la *Biennale de La Havane*, il a agi à titre de commissaire pour les trois premières biennales de la capitale cubaine et pour la deuxième biennale de Johannesburg. Il a dirigé le département de recherche du Centre Wifredo Lam à La Havane de 1985 à 1990. Il a contribué à plusieurs catalogues d'expositions, dont *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (1999), et il a écrit de nombreux essais, dont *Infinite Islands. Regarding Art, Globalization, and Cultures* (1998). Gerardo Mosquera est l'auteur de *El diseño se definió en Octubre* (1989) et a fait paraître, sous sa direction, *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America* (1995).

I

In “Musique Nègre” (1931), the Haitian poet Léon Laleau lamented his sense of alienation in trying to express in French—the language and culture in which he had been educated—the African side of his roots:

Et ce désespoir à nul autre égal
D’apprivoiser, avec des mots de France,
Ce cœur qui m’est venu du Sénégal?

The meaning is more complicated if we think that Laleau’s Africa, like that of *Négritude*, came to be a substitutive illusion for the European illusion.¹ Or, rather, an invention, in an operation to construct Caribbean identity from components of African origin, participants in a syncretic culture. These components were used to confront the Gallicization imposed by colonial domination, establishing a difference from the subjected non-western side. Of course, the invention is not enacted from the outside: it comes from a transatlantic Africanity lived and transfigured as an active factor of Caribbean cultures. An Africa as part of the west, although conflictual and subaltern.

At any rate, the attitude of the poem is passive, allowing French to domesticate difference. Beginning in the late 1930s, writers of *Négritude*, especially Aimé Césaire, were concerned with forcing the European language to culturally express a hybrid context, where very active non-European ingredients could participate—those from Africa and Asia as well as those resulting from the transformations of European cultures in America. Césaire said that he had wanted “to make an Antillian French, a black French that, while remaining French, would bear the black mark.”² This decolonizing operation gives a communicable voice to the excluded and to difference.

Shortly before, in the same epoch, Nicolás Guillén, of Cuba, introduced rhythms, intonations, sonorities, and airs of African ancestry into classic Spanish. This poet, a militant communist mulatto, although he was unfamiliar with the African languages, affirmed:

I am Yoruba, I cry in Yoruba
lucumí.

Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.

If this seems likely it is because some of Guillén's poems, according to Alfred Melon and Desiderio Navarro, possess a phonic texture characteristic of Yoruba, Kikongo, Efik, and other African languages.³ Navarro concludes that "by speaking Spanish, the poet is also speaking in a black-African language."⁴ Already the tonal character of the Bantu and Sudanese languages influences the manner in which we Cubans pronounce and intonate Spanish.

This phonic synthesis participates in the ideology of cultural *mestizaje* that lays the foundations for the idea of a Cuban identity that Guillén's poetry helps to construct in the 1930s:

We are together from far away,
young, old,
blacks and whites, all mixed;
one ruling, the other ruled,
all mixed;

Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;

This position coincides with that of the ethnologist Fernando Ortiz, who compared Cuban identity to *ajiaco*—a soup of very diverse ingredients, in which the broth which stays on the bottom represents an integrated nationality, that of synthesis.⁵ This paradigm can be extended to all of the Caribbean, characterized as it is by processes of tearing off from the original cultures that flow together in the region (creolization), and ethnographic mixing. Here the cultural and idiosyncratic elements of African origin modulate the national cultures of the western "mestizo" type to the extreme of forging them, to a great extent, with a particular accent. The hybrid "African" is key for many cultural manifestations in America—not as intertextuality, but rather, as a constitutive presence. Not so much as an inspiring element, or even added: as a Promethean ingredient in the formation of new cultures.

The problem with the idea of cultural *mestizaje* is that it can be used to create the image of a fair and harmonious fusion, disguising not only differences, but also contradictions and flagrant inequalities under the myth of an integrated nation. It is the problem of all notions based upon synthesis, which tend to erase imbalances and conflicts. What remains to be seen is which part of the ingredients each puts into the *ajiaco* and who gets the largest spoonful. Moreover, it is necessary to emphasize that,

apart from the broth of synthesis, there remain bones and hard meat that never dissolve, although they support the substance of the broth. The paradigm of the “*ajiaco*,” as it refers to hybridization, would have to be complemented with that of the “*moros con cristianos*” [“Moors with Christians”] (a Cuban plate of rice and black beans cooked together), as a reference to multiculturalism.⁶ Both interconnect: they must be eaten together. And what for drinking? Perhaps Coca-Cola...

Another difficulty is that the model of hybridization leads to thinking about intercultural processes through a mathematical equation, by means of division and the sum of elements, the result of which is a *tertium quid*, the consequence of the mix. These types of models obscure cultural creation that is not necessarily the fruit of the blend, but rather an invention or a specific use of a foreign element.

To force French and Spanish is in reality to empower them, enrich them, make them capable of communicating other meanings corresponding to other experiences, often marginal. These transformations characterize the postcolonial linguistic map, permit a diversification within the languages of power, and their anti-hegemonic reversion. But here again there is ambivalence, because the European languages come out winning. These achievements become appropriated by the centres and can be used, as anthropology did, to make the tools of domination more sophisticated. Such are the disjunctions in which cultural power is settled today. Beyond, there is French that ceases to be French, transformed into the numerous Creole languages of the Caribbean. Only that French assures writers an international diffusion, very important to areas where very few people are able to read. The high level of illiteracy in countries like Haiti forces writers to produce for exportation.

If Laleau experienced the European language as a ball and chain, and Césaire and Guillén proposed to transform it, there are other instances in which there is little concern for its use from a position of alterity. The Congolese intellectual Théophile Obenga proclaimed, at the beginning of the 1960s, in his poem “Tu parleras,” dedicated to Césaire:

les mots sont leurs mots
mais le chant est nôtre

This position eliminates the conflicts over the origin of the cultural instrument, underlying its use. But it maintains a duplicity between foreign language and one's own discourse. In Africa and Asia, as opposed to Latin America and the Caribbean, autochthonous cultures—and their transformations—are more clearly delineated from the imposed European cultures. It is natural that this polarity is conserved even though these cultures take on the changes brought by colonialism, together with

their capacities of decolonizing inversion. But today a dialogic relationship seems more plausible, in which the imposed language and culture are experienced as “own-alien,” as Mikhail Bakhtin stated it in his discussion of literary polyglossia.⁷ Hegemonic cultural elements are not only imposed but also assumed,⁸ reverting the schema of power through the appropriation of the instruments of domination. In this way, for example, the syncretism in America of African deities with Catholic saints and virgins, practised by forcibly Christianized slaves, was not only a strategy to disguise the former behind the latter: It implied the installation of all of them at once in an inclusive system.

These porosities are typical of areas with “new peoples” like the Caribbean, resulting from the large scale elimination of autochthonous populations, European colonial settlement, the importation of Africans as slave labour for plantation economies, the later immigration of Asian workers and the creolization of all of these groups. In this scheme the originary cultures of the dominated groups are lost, transformed or fragmented, actively dissolving by conforming to the new cultures. Hence, the Caribbean is mystified as an icon par excellence of *mestizaje*, diversity, migrations, and open exchange—where neat borders are progressively diluted from delimitations of origin (European, African, Asian)—and advances towards the identification with a “French” (which I have been using here as a synecdoche of universalizing western culture) experienced and used as one’s own, just as we do in Latin America with Spanish. Spanish and Portuguese, in both their written and spoken versions, sustain themselves more creatively in America than in their places of origin. At any rate, one must guard against the idealization of the Caribbean and, in general, against the mystification of culture as a symbolic space where social problems are resolved.

II

All cultures always “eat” from one another, be it from situations of domination or of subordination. Such is their natural behaviour as living organisms, whose health depends on their dynamism, their capacity for renovation, and their positive interaction with their context. These appropriations are often not “correct.” They may be acquired “without an understanding of their place and meaning within the other cultural system, and receive a meaning that is absolutely distinct in the context of the receiving culture.”⁹ Intercultural appropriation usually functions in this way; thus what is of interest is the productivity of the element seized towards the ends of the one who appropriates it, not the reproduction of its use in its original context. Such incorrectnesses are usually situated at the base of the cultural efficacy of appropriation, like the absolutely ignorant and yet very effective use that modernism made of

African, Oceanic, and Mesoamerican imagery. For that reason, the Brazilian critic Paulo Emilio Sales Gómez, referring to the cosmopolitan will of Brazilian artists, with their eyes fixed upon the mainstream and uninterested in popular culture, said that it was their luck that they copied badly,¹⁰ since their value lay in personalizing international language by way of speaking it with a thick accent. Brazilian art, like the mistaken dove of Rafael Alberti's famous poem, wanted to go north but went south. This "mistake" has afforded them a highly original participation within an "international," postminimal-conceptual tendency. The personality of this anti-samba art is not produced through a representation or an activism of the vernacular culture—as often happens among Caribbean and Mexican artists—but, rather, through a vernacular manner of making contemporary art, of speaking its "international" language. It is an identity uninterested in "identity." An identity through action, not through representation.

Yet when a dominant culture is imposed upon another that is dominated, cultural appropriation is not a passive phenomenon. The receivers always transform, resignify, and employ according to their visions and interests. Appropriation, and especially one that is "incorrect," is usually a process of originality, understood as a new creation of meaning. The peripheries, due to their location on the maps of economic, political, cultural, and symbolic power, have developed a "culture of resignification"¹¹ out of the repertoires imposed by the centres. It is a transgressive strategy from positions of dependence. Besides confiscating for one's own use, it functions by questioning the canons and the authority of central paradigms. According to Nelly Richard, the authoritarian and colonizing premises are in this way de-adjusted, re-elaborating meanings, "deforming the original (and therefore, questioning the dogma of its perfection), trafficking in reproductions and de-generating versions in the parodic trance of the copy."¹² It is not only a question of a dismantling of totalizations in a postmodern spirit; it also carries an anti-Eurocentric deconstruction of the self-reference of dominant models¹³ and, more generally, of all cultural models.

Latin America is the epitome of these processes, given its problematic relationship of identity-difference with the west and its centres, by virtue of the specificity of its colonial history. Conscious and selective cultural "*antropofágia*" (in other words, the critical swallowing of foreign elements to incorporate them into one's own organism) proclaimed by the Brazilian modernists in the 1920s, has been a constant of Latin American modernisms—curiously pre-postmodern. The tensions of the prefixes underline the intricacy of this cultural web in an area that is itself heterogeneous and fragmentary. "*Antropofágia*" as a program is not so fluid as it seems, since it is not carried on in a neutral territory but rather one that is subdued, with a praxis that tacitly assumes the contradictions of dependence and the postcolonial situation. In the end, who eats whom?

We Latin Americans have suffered complexes of copycats, provincials, and second-hand Europeans. Around 1840, Simón Rodríguez, Simón Bolívar's teacher and one of the first postcolonial thinkers, lamented over how captivated the new republics were by all that came from Europe and the United States. "If they try to imitate everything," he said, "why don't they imitate originality?"¹⁴ Now the postmodern consciousness has made us pass from imitators to subtle transgressors of meaning, developing a theory of appropriation as an anti-hegemonic cultural affirmation.

These discourses have a respectable ancestry in Ortiz, inventor of the term transculturation,¹⁵ which emphasizes the "*toma y daca*" [give and take] present in all intercultural relations. Although the active role of receiver of external elements has been pointed out for some time by anthropology, the proposition of the new term by Ortiz introduced an ideological dimension: It emphasized the energy of those cultures still dominated under extreme conditions, as in the case of African slaves in America. This was encapsulated in a single word, whose semantic concentration signals a cultural reaffirmation of the subaltern, and at the same time proposes a cultural strategy from its paradigm.

According to what we comment upon with respect to the ideology of *mestizaje*, the emphasis on transculturation "does not sufficiently attend to the criteria of selectivity and those of invention."¹⁶ But beyond interpretation of cultural processes, there persists a more arduous problem: the flux of culture cannot always remain circulating in the same North-South direction, according to the structure of power, its circuits of diffusion, and the accommodation to them. However plausible the appropriating and transculturating strategies may be, they imply an action of rebound that reproduces the hegemonic structures, even if contesting them. The reconversions that we can make of Coca-Cola—one of the best is to drink it with rum, ice, and a little lemon, a drink that, significantly, is called Free Cuba, although on the island they say Little Lie—do not confront but rather increase, although dialectically diversifying it, the world diffusion of this symbol of "international" culture. This does not mean that the former is not a plausible strategy: on the contrary. Furthermore, the icon of Coca-Cola, as a cosmopolitan totalization, serves at the same time to symbolize the splits of globalization and the outing of difference. There is not one but many Coca-Colas, their flavour varying according to local situations and tastes. What I mean to say is that it is appropriate that chicha, guarapo, pulque or palm vine also be globalized. But another problem is that perhaps, then, they stop being as good as they are now.

In a poem significantly titled "Not Neither," the Nuyoriccan poet Sandra María Estévez oscillates between languages and identities, constructing a "de-alienating" option that lives through the displacements between disjunction and affirmation proper to this dynamic:

being Puertorriqueña bien But yet, not gringa either, Pero ni portorra, pero sí portorra too Pero ni que what am I? ... Yet not being, pero soy, and not really Y somos, y como somos Bueno, eso sí es algo lindo Algo muy lindo.¹⁷

This poem is untranslatable. Furthermore, it underlines the very paradoxes endemic to translation. If we write it entirely in Spanish or English it will lose its meaning given its bilinguality. Similar problems will appear if we put it into a third language. Perhaps a more plausible solution is to invert the poem's bilinguality. Such inversion, although more true to the poem linguistically, is a nonsensical translation that keeps everything the same. But it also betrays the poem's statement in favour of bias instead of neutral bilinguality and biculturalism. The key word in the poem is precisely the untranslatable one: "portorra," a term for Puerto Rican that is simultaneously deprecatory and affectionate. Indeed, what is provocative in the poem's discourse is that it problematizes a certain postcolonial opportunism of the "bi." It subscribes to and simultaneously unsettles Bakhtin's "own-alien" notion, by way of turning it around to emphasize the "alien-own."

We are in the Era of the Hyphen: the proliferation of prefixes and hyphens highlights the difficulties of the inherited language for describing contemporary non-revolutions. More than invent new terms, the existing ones combine and recycle, in a spirit of re-adaptation, with meaning concentrated less in words than in the connecting dialogical, transfiguring space of the hyphen. But this also represents an interaction originated from within the rupture: it unites at the same time as it separates. In a fascinating book, Gustavo Perez-Firmat has gone so far as to summarize the Cuban-American condition as a "life on the hyphen."¹⁸ But he has also said that there are areas in his heart where English can not enter.¹⁹

(Translated from the Spanish by Michèle Faguet)

1. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité* (Paris, 1989), p. 20.
2. Interviewed by René Depestre in his "Prólogo" to *Poesías* (Havana, 1969).
3. Alfred Melon, "Guillén: poeta de la síntesis," *Realidad, poesía e ideología* (Havana, 1973), pp. 25-61; Desiderio Navarro, "Sonido y sentido in Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas," *Ejercicios del criterio* (Havana, 1988), pp. 11-32.
4. Navarro, op. cit., pp. 23-24.
5. Fernando Ortiz, "Los factores humanos de la cubanidad," *Orbita de Fernando Ortiz* (Havana, 1973), pp. 154-157.
6. Gerardo Mosquera, "Africa in the Art of Latin America," *Art Journal* 51, no. 4 (Winter 1992), pp. 30-38.
7. Mikhail M. Bakhtin, "De la prehistoria de la palabra de la novela," *Problemas literarios y estéticos* (Havana, 1986), pp. 490-491.
8. Ticio Escobar, "El mito del arte y el mito del pueblo," (Asunción, 1987), p. 76.
9. Boris Bernstein, "Algunas consideraciones en relación con el problema 'arte y etnos,'" *Criterios* (5-12 January 1983-December 1984), p. 267.
10. Cited by Ana Maria de Moraes Belluzzo in conversation with the author.
11. Nelly Richard, "Latinoamerica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia," *La estratificación de los márgenes* (Santiago de Chile, 1989), p. 55.
12. Ibid.
13. Nelly Richard, "Latinoamerica y la postmodernidad," *Revista de Crítica Cultural* 3 (April 1991), p. 18.
14. Simón Rodríguez, "Luces y virtudes sociales," *Inventamos o Erramos* (Caracas, 1988), p. 90.
15. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Havana, 1940; published in English in New York by A. A. Knopf in 1947). This neologism was hailed by Bronislaw Malinowski, in his prologue to Ortiz's book, and by Melville J. Heskovits, *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology* (New York, 1948), but used by neither of them, considering that the usual term, acculturation, corresponded to the same concept and did not possess an ethnocentric character. The term transculturation enjoys generalized usage in Spanish, and has belatedly become the English term vis-à-vis "cultural studies," taken from the Uruguayan literary critic Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana* (México D.F., 1982).
16. Rama, op. cit., p. 38.
17. Sandra María Estéves, *Yerba Buena* (New York, 1980).
18. Gustavo Perez Firmat, *Life-on-the-Hyphen. The Cuban-American Way* (Austin: University of Texas Press, 1994).
19. Gustavo Perez Firmat, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (Miami: Ediciones Universal, 2000), pp. 55-57, 97-98.

MONDIFICATION ET POST-HISTOIRE LE MONDE SELON GOLUB

PIERRE OUELLET |

Professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, Pierre Ouellet est directeur du projet *Le soi et l'autre*, un programme de recherche interuniversitaire qui étudie les phénomènes identitaires de l'Amérique du Nord francophone, dans le contexte des sociétés postcoloniales caractérisées par l'hybridité culturelle. Titulaire de la chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, il est l'auteur de nombreux essais, dont : *Poétique du regard. Littérature, perception, identité* (2000), *Action, passion, cognition. D'après A. J. Greimas* (1997), *Ombres convives. L'art, la poésie, leur drame, leur comédie* (1997), *Voir et savoir : la perception des univers du discours* (1992) et *Chutes. La littérature et ses fins* (1990). Parmi ses romans parus, mentionnons : *Still. Tirs groupés* (2000), *Légende dorée* (1997) et *L'Attachement* (1995). Pierre Ouellet a aussi publié plusieurs recueils de poésie, dont : *L'avancée seul dans l'insensé* (2001) et *Portrait d'un regard. Devant la fin* (avec Bernard Noël, 2000). Il fera paraître sous peu, aux Éditions Fides, un essai sur les problématiques interculturelles, intitulé *Asiles, langues d'accueil*, et, aux Éditions du Noroît, des pages d'un carnet : *La vie de mémoire*.

Dans sa célèbre conférence sur « L'origine de l'œuvre d'art », Martin Heidegger affirme que « l'animal est *pauvre en monde*¹ » alors que l'homme, par son aptitude à configurer le monde ou à lui donner forme, pourrait à bon droit être considéré comme potentiellement riche et prospère, le monde lui-même étant sa richesse ou sa fortune. Or il semble que le monde *manque* à l'homme de plus en plus, malgré le fait qu'on mondialise et globalise, à force d'échanges et de communications, qu'on totalise et uniformise à grands coups de pensée unique et de marché commun. L'homme est dans le besoin, parce que c'est désormais à lui, non à la bête ni même aux dieux, que le *monde comme monde* manque le plus, le réel ayant cédé sa place à toutes sortes de substituts, médiatiques et spectaculaires, dont l'artiste américain Leon Golub dit qu'ils forment « un vaste espace placebo² ». Son célèbre tableau intitulé *Wounded Sphinx* (de 1988) montre bien comment l'homme passe du dieu qu'il croyait être à la demi-bête blessée qu'il devient sous son visage trop humain, doublement humain. L'animal mythologique qu'est le Sphinx tue et dévore quiconque est incapable de résoudre l'énigme qu'il pose; or l'homme est à lui-même sa propre énigme, à quoi lui manque une réponse ou une solution, comme le monde même lui manque radicalement, qui l'oblige à se dévorer, comme l'aigle dévore le foie de Prométhée dans la série que Golub a consacrée à ce thème dans les dernières années. On a souvent dit de l'œuvre de cet artiste qu'elle était peuplée « de dieux idiots et d'animaux pensifs », comme l'écrit Stuart Horodner³, c'est-à-dire de bêtes de toutes sortes, réelles ou mythiques, sphinx, aigles, lions, chiens... surtout chiens, d'ailleurs, comme dans la série *Beware of Dog*, de 1992, où l'on perçoit un écho visuel d'un poème écrit en 1939 par W. H. Auden que Golub cite souvent : « Dans l'obscurité cauchemardesque / tous les chiens d'Europe aboient⁴. » Golub précise que l'inscription *Gare au chien* « signale l'indécence du monde⁵ » : « Les chiens, dit-il, sont nos substituts », et il ajoute que « dans les descriptions que fait la presse d'affrontements et de combats, de villes bombardées, des chiens errent invariablement parmi les ruines⁶. » Il montre par là, avec un « cynisme » évident, que le monde appauvri d'hommes (le monde privé d'humanité) ne peut plus être habité que par l'animal *pauvre en monde*, et par cette bête la plus pauvre qui soit : le chien errant parmi les ruines, le *kunos* dans un monde détruit, le cynique dans nos temps de manque.

Mais de quelle économie politique, esthétique et même ontologique ou phénoménologique cette *pauvreté en monde* peut-elle bien relever, à l'heure où l'on parle de mondialisation et de globalisation comme sources de nouvelles richesses, matérielles et culturelles, sinon spirituelles au sens propre ? À quel type d'espace peut bien appartenir ce monde dont Golub dit qu'il est atomisé et dispersé, mais dont la fragmentation et la dissémination n'empêchent pas qu'il fasse l'objet d'une concentration et d'une accumulation sous forme de biens ou de propriétés, qui font que le *manque de monde* lui-même peut être géré et exploité ? Voilà le problème que je vais poser, en

supposant que l'art dessine en arrière-plan un *autre* espace, où les lieux communs du politique peuvent être plus ou moins déjoués, par un recours à ce qui fait fond à notre expérience phénoménologique du monde, c'est-à-dire à ce que nous éprouvons de *l'apparaître propre au monde* qui se manifeste sous la forme du manque bien plus que de la totalité.

L'OÏKONOMOS

Nous avons pris l'habitude de parler de mondialisation en termes de pertes et profits : que gagne-t-on à former *un* monde ? qu'y perd-on en contrepartie ? Voilà la question que l'on se pose, qu'on soit *pro-* ou *anti-*mondialisation. Comme si le monde était un *avoir*, qu'on possède, accumule et thésaurise ou qu'on dépense, dissipe et dilapide. On en parle en termes de *plus* et de *moins*, d'addition ou de soustraction, comme si c'était un bien, public ou privé, qu'on pouvait inventorier, concluant au bout du compte à un solde positif ou négatif, à un bénéfice ou à un déficit. C'est là une vision comptable du monde, qui relève d'un regard étroitement économiste, où l'*oïko-nomos* au sens grec est conçu comme l'usage (le *nomos*) qu'on fait de sa maison (de son *oïkos*), c'est-à-dire comme un ordre domestique, où l'universalité est le simple prolongement de la domesticité, où le monde est l'expansion de sa propriété, dont les murs englobent toujours plus d'espace. Ainsi l'*oïkos*, qui désigne le milieu où l'on vit (comme dit le mot *éco-logie*), devient le milieu *de* nos vies, leur foyer pour le moins statique et clos, entre les murs de l'espace propre, dans cette maison à soi que forment les lieux de proximité où se joue l'économie domestique, la loi du ménage, pourrait-on dire, *ménage* venant de *mansio* qui veut dire « maison » et de *manere* qui signifie « habiter » ou « séjourner », dans l'habitat familial que représente l'*oïkos*, qu'il faut tenir et entretenir, administrer au sens propre. L'éco-nomie, les us et coutumes de l'habitation, les règles et les normes de la maisonnée, c'est l'art de se mettre en ménage, de tenir maison et de l'entretenir, c'est-à-dire de s'installer, à demeure, dans tel séjour, qu'on investit ou bien conquiert, puis qu'on défend, garde, protège, et de balayer ou de nettoyer les lieux de tout ce qui s'oppose à la propreté ou à l'intégrité de sa « propriété », considérée comme le prolongement de soi-même. L'un des sens du mot latin *mundus*, d'où vient le mot *monde* en français, est justement « pureté », « netteté », « propreté ». À l'instar du mot *cosmos* en grec, le *mundus* désigne en effet ce qui brille et resplendit, comme les étoiles sous la voûte céleste. Le monde est une voûte, un toit, qui nous protège de l'extérieur, un plafond lumineux qui brille comme un sou neuf et nous éclaire sur ce que nous sommes, dont on ne veut pas plus changer que de toit, de gîte, d'abri. Ce toit est notre *firmament*, de *firmamentum*, qui veut dire « soutien, appui », raffermi et endurci, non pas comme l'air, léger et diaphane, mais comme un sol, cette *terre* d'en haut qui nous protège et nous isole, sous sa voûte ou son bouclier.

Dans un tel monde ou un tel *oïkos* soumis au *nomos* de la propriété, il n'y a pas d'ailleurs et pas de dehors, il n'y a pas d'altérité ni d'extériorité : tout est inclus, si je puis dire, et si l'*autre* doit être exclu c'est « à l'intérieur », jeté en dedans, au fond obscur de la demeure, comme on balaie les restes sous le tapis, comme on repousse la poussière dans les recoins. Voilà comment, faisant du monde son lieu propre, on balaie l'*autre* dans un sous-monde, enfoui sous sa propriété ou refoulé dans ses marges : l'*autre* et l'ailleurs domestiqués deviennent *sa* possession, mise à la cave ou au placard. Si l'économie mondiale concerne le monde, c'est donc dans la seule mesure où elle en fait sa « chose » ou sa propriété, ce qui en réduit l'être et l'apparaître à un avoir ou à un bien dont elle se rend propriétaire, le tenant entre ses murs ou dans ses frontières et l'entretenant comme on fait de son ménage, de sa *mansio*, de sa maison, c'est-à-dire du lieu où l'on se tient et se maintient dans la permanence ou la durée, comme dit encore le verbe *manere* : être là pour y rester.

Pour l'*homo economicus*, le monde est un bien-fonds qu'il faut exploiter et faire fructifier, comme n'importe quelle autre richesse ou possession, qu'il marque de son sceau. Le monde est *son* monde, chose de choses, grand objet incluant tous les objets, grand Étant de tous les étants, grand ensemble conçu comme le plus grand des éléments, qu'il peut dès lors manipuler, instrumentaliser, comme le suppose le mot *nomos* qui dit comment on réduit toute chose à son « usage » et tout être à son « utilité ». La mondialisation, de ce point de vue, est l'expansion de son foyer, l'agrandissement de sa demeure (qu'on appelle, par euphémisme, l'extension des marchés), sans que rien ne change *chez soi*, dont on étend seulement les bornes et les frontières dans le champ du voisin, qui doit désormais partager les us et les coutumes de sa maison, les lois et les valeurs de son monde propre, s'il veut y rester et s'y maintenir sans tomber dans un sous-monde où l'on balaie l'anormal (le non-*nomos*) dans nos ménages quotidiens. Rappelons que la préposition *chez*, dans l'expression « chez soi », découle de l'ancien français *chiese*, qui vient du latin *casa* signifiant « maison » — comme quoi même les mots les plus abstraits de notre langue relèvent d'une conception domestique ou géocentrique de l'espace, tout entier articulé à l'*endroit* où l'on vit, où l'on « est » et où l'on « reste », sans *envers* possible autrement que censuré ou refoulé.

Notre géopolitique, hier colonialiste et aujourd'hui mondialiste, repose sur ce mode d'expérience identitaire de l'espace, où le même s'oppose à l'autre et se l'assimile en le parasitant ou le phagocytant, dans une tension implacable que l'art expose avec force, comme chez Leon Golub, dans *White Squad III* notamment (de 1982), où l'on peut voir le double mouvement de contention et de répression qu'implique, sur le plan iconique, cet espace politique de la domestication/domination. Le monde comme avoir et comme étant, ou le monde comme chose et comme bien, est nécessairement un monde de luttes ininterrompues entre les identités et les propriétés, qui doivent

se maintenir et s'entretenir comme elles *sont*, dans leur demeure ou dans leur séjour, malgré ou grâce à l'élargissement indéfini de leurs frontières ou de leur lieu d'être, qui est toujours un lieu d'inclusion et d'exclusion. Ce que l'un gagne, l'autre le perd. Car il n'y a qu'*un* monde, et il faut que ce monde soit à quelqu'un, non à quiconque ou à tout un chacun, mais à celui qui en prend possession et nous le fait payer. Dès lors le monde nous est compté : il se chiffre et s'évalue, en biens qui ont du prix, en choses qui ont une valeur. L'homme, ainsi, peut être dit riche en monde, à la différence de l'animal. Mais est-ce encore le monde ?

LE PHAINOMENON

Et d'abord, qu'est-ce que le monde, au sens phénoménologique du terme, cette fois — non pas économique —, c'est-à-dire au sens où nous venons au monde qui en retour nous apparaît, avant de pouvoir nous y tenir et l'entretenir, l'inventorier et l'évaluer, le mettre à prix. Car il faut bien que le monde nous soit donné avant qu'on puisse le posséder. On doit alors faire l'effort de comprendre ce que les phénoménologues appellent la « donation » du monde ou la *mondification*⁷, soit l'apparaître du monde comme monde — non pas comme chose parmi les choses ou objet dont on peut faire usage. La première impression que nous avons quand nous cherchons à rendre compte de cette mondification originaire grâce à laquelle le monde se donne plutôt qu'il se prend, se vend ou s'échange, c'est qu'on *est au monde*, littéralement, et que, par conséquent, le monde *n'est pas à soi*. On y est, mais on ne l'a pas. On ne peut être *au monde* et lui appartenir que si ce monde ne nous appartient pas. C'est pourquoi on n'est jamais sûr qu'il *soit*, ce monde où l'on est sans savoir « ce qu'il est » ou « qui il est », ni même de quelle sorte d'être il relève.

En effet, de quelle espèce d'être est ce monde qu'on ne peut *avoir* ni *tenir* ou *entretenir* que dans l'illusion ou le simulacre d'une propriété qu'on habiterait comme une maison, où l'on séjourne à demeure ? Le monde n'est pas un être ou un état, en fait, il est un *apparaître* : un phénomène au sens propre, qui se donne à voir et se retire en même temps, car on ne voit jamais qu'une partie du monde même si on en imagine le tout, et on ne peut voir le monde en partie que si on s'en représente mentalement la totalité, théoriquement infinie, bien qu'elle ne nous soit jamais donnée, jamais présentée. Le monde est l'horizon sur lequel il m'apparaît sous l'une de ses faces seulement. C'est sa profondeur de champ quasi infinie qui me permet de voir des surfaces de monde miroiter devant moi, comme dit le mot *phaneros* qui a donné le mot *phénoménologie* désignant l'étude de « ce qui brille » même par son absence, de ce qui saute aux yeux malgré ou grâce à son manque d'évidence.

Le monde est là, face à moi, dans sa présence de monde, parce qu'il n'est pas là complètement, dans sa totalité, qui constitue l'arrière-monde quasi infini dont le monde sous mes yeux n'est qu'un avant-monde parmi d'autres, plus ou moins arbitraire et éphémère, corrélat aléatoire de ma présence en lui, dont le point d'ancrage change selon mes mouvements ou mes déplacements. Le monde est un pur apparaître qui, d'une part, n'est jamais réductible à son être, dont la totalité ne peut se manifester, n'étant pas un étant, et qui, d'autre part, ne cesse de disparaître pour apparaître autrement, au gré du devenir propre à notre existence en mouvement. Le phénomène du monde montre ainsi l'illusion sur laquelle repose la distinction entre figure et fond : le monde ne prend figure qu'en se perdant dans son propre fond et il n'apparaît comme figure que sur le fond où il disparaît en même temps. On n'est vraiment au monde que si et seulement si on y est à *peine*, le monde disparaissant sous la face de monde où il nous apparaît, le fond du monde s'évanouissant sous les figures de monde qu'il fait apparaître. Car l'apparition du monde se fait toujours sur ce qui se défait en son arrière-fond, où il se retire pour s'exposer non plus comme monde total ou monde global, comme monde objet, mais comme *sub-jectum*, « ce qui se jette dessous » les yeux pour un certain temps et en un certain lieu, ce qui est *sujet* à une appréhension ou à une aperception chaque fois éphémère et transitoire, jamais fixe ou à demeure. Le monde nous échappe et c'est par cela qu'il est monde, arrière-fond imperceptible de toutes nos perceptions, qui se détachent de ce qu'on laisse ainsi s'échapper en un arrière-plan dont le monde où l'on est et que l'on perçoit n'est qu'une des faces sous lesquelles il se présente à nous tout en s'absentant comme monde ou comme tout.

L'ESPACE DE L'ART

L'art est le lieu de cette *autre* économie du monde, qu'on pourrait appeler *écographie* ou *écoplastie* : l'écriture de l'espace comme lieu habitable avant qu'il ne devienne maison, avant qu'il n'élève ses murs autour de son identité ou de sa domesticité et qu'il ne repousse au loin l'arrière-fond grâce auquel sa figure la plus familière et la plus proche nous apparaît. L'art est la science non pas de l'apparent mais de l'apparaître comme tel, toujours sur le point de disparaître, il est le lieu d'une présence sans cesse menacée d'absence, dont les figures visibles flottent et se noient dans l'arrière-fond insaisissable d'où elles viennent et où elles retournent à la fois. L'histoire de l'art tout entière est la chronique de ces multiples apparitions-disparitions : nos habitudes de l'espace — notre économie intime et politique fondée sur l'*endroit* du monde qu'on habite, dans l'univers domestiqué qu'incarne notre environnement familier — se trouvent minées de l'intérieur par cette spatialité sauvage et non domesticable de l'arrière-monde sur lequel *notre* monde apparaît sans cesser de disparaître, où il ne

figure que pour se fondre à l'infigurable où nous faisons l'expérience du monde comme autre, inconnu, non fini, non totalisable. L'histoire de l'art est le feuilleton de cette lutte interminable du fond contre les figures, des arrière-mondes enfouis contre l'avant-plan dominant, de l'*envers* propre au sous-monde refoulé ou évacué (l'espace mondifiant de l'expérience phénoménale) contre l'*endroit* propre au sur-monde hiérarchisé et sur-représenté (l'espace totalisant et mondialisant de notre existence politique).

L'art pariétal, déjà, prend pour support le monde lui-même, avec ses creux et ses reliefs, les murs de la caverne offrant une surface de monde accidentée dont les traits et les taches de cendres colorées suivent les aléas, où formes et figures apparaissent puis disparaissent en ne se donnant jamais complètement, se découvrant, plutôt, au gré du mouvement de l'œil qui suit les mouvances géomorphiques de l'espace où elles s'inscrivent. L'art byzantin, jusqu'à la première Renaissance, pratique le fond monochrome, vide de toute forme, qui se retire infiniment dans l'arrière-monde imperceptible où l'œil se perd et prend conscience du même coup de l'*apparition* qu'est toute figure et du caractère épiphanique de notre monde. De Giotto jusqu'au classicisme tardif, c'est le paysage agreste ou urbain qui fait office de fond perdu, d'où les figures se détachent comme autant d'apparitions signifiantes sur l'insignifiance de l'arrière-plan qui les accueille ou les abrite, jusqu'à ce que les paysagistes, de Ruysdael à Turner, fassent de cet arrière-fond l'avant-scène même des tourbillons de l'apparaître, qu'un Monet et un Rothko projetteront à la surface la plus avancée du tableau, au point que toute figure s'y noie et disparaît. Ce raccourci historique largement caricatural a pour seul but de montrer que l'art aura toujours été hanté par notre « manière d'être » dans l'espace, par notre manière d'« habiter le monde » en composant avec l'inconnu ou l'irreconnaissable arrière-monde à la surface duquel se détachent et apparaissent les figures familières, les icônes domestiques, les lieux de proximité où l'on reconnaît ses semblables, mais sur un fond inquiétant, toujours, où elles risquent de disparaître, de devenir imperceptibles, noyées par les sources mêmes de leur apparition, dans le fond perdu sur lequel on peut seulement les apercevoir, comme on ne voit le monde que sur l'infigurable fond d'un arrière-monde que nous désigne son horizon. L'art identifie, l'art reconnaît, bien sûr, tel homme ou telle femme dans telle figure, tel lieu précis dans tel ou tel paysage, mais il le fait en faisant surgir l'arrière-plan d'un monde non identifiable, non reconnaissable, qui échappe d'emblée à tout principe d'identité.

Le grand phénoménologue tchèque Jan Patočka, signataire de la Charte des 77 et mort dans les prisons de Prague des suites d'un interrogatoire que la police politique lui avait fait subir à plus de 70 ans, dit que l'expérience même que nous faisons du monde — et que l'art révèle à sa façon en nous montrant que l'arrière-plan mondain sur lequel toute chose apparaît n'est pas *présent* globalement, étant incernable et

indiscernable — nous conduit à développer une solidarité avec tout ce qui n'est pas *là*, présent à *soi*, mais incarne *in absentia* l'arrière-fond de notre présence à l'être qui est toujours présence à *l'autre*. Cette solidarité d'en dessous, cette communion des absents, cette socialité du manque, ce monde que nous formons autour du gouffre que représente le monde lui-même, qui n'apparaît qu'absent, nous lie aux morts, dit-il, aux oubliés, aux laissés-pour-compte, à cette sous-humanité qui n'apparaît jamais à l'avant-scène, à tous ces « pauvres en monde » qui forment ce qu'il appelle la « communauté des ébranlés » — car l'ébranlement et le tremblement sont la seule propriété du lieu qu'ils occupent ou qui les occupe —, ces appauvris du monde refoulés dans l'arrière-fond d'où ils ne peuvent refaire surface, happés qu'ils sont par le vide, par les « trous de l'histoire », par le sous-être dans lequel plus rien n'a d'identité et où toute chose participe d'un sol commun ou d'un fond partagé qui n'a rien de solide ni de fondateur, puisque le propre d'un tel monde est de disparaître ou de nous rappeler à tout bout de champ son incessante disparition⁸. La solidarité avec l'arrière-monde qui ne se présente que par son absence, voilà l'*ethos* propre à l'expérience esthétique que l'art déclenche. Il nous fait voir que le monde n'est pas une unité ni une totalité, mais le lieu incertain d'un apparaître, dans la mesure où toute chose surgit d'un monde qui nous échappe et se retire dans son arrière-plan, lointain et inaccessible, qu'on ne peut appréhender dans son identité ni posséder comme une propriété.

LA COLONISATION DE L'ESPACE

Mais qu'est-ce que cet arrière-monde peut avoir à faire avec ce qui nous occupe aujourd'hui sous le nom de mondialisation et de postcolonialisme ? Rappelons d'abord que le mot *culture* et le mot *colonie* ont une même origine dans le verbe latin *colere* dont le supin *cultum* a donné le substantif *cultus* ayant pour sens premier « genre de vie », « mœurs », « manière de vivre », un peu comme le mot *ethos* en grec désigne une « manière d'être » avant de signifier une quelconque éthique et le mot latin *ars*, avant de dénoter l'art, renvoie aux « façons d'être ou d'agir », aux « conduites » de toutes sortes, comme l'expression française *art de vivre* a pu en garder la mémoire jusqu'à nos jours. Or *colere* veut dire aussi « habiter et cultiver une terre », emménager dans un *oikos*, un lieu habitable, et l'aménager selon sa manière d'être, l'entretenir, le cultiver, s'y installer, d'où le mot *colonie*, que les Latins connaissaient déjà, puisque le substantif *colonia* désignait pour eux non seulement une « ferme », ce qui fut son premier sens, mais très rapidement et de manière prépondérante « les postes d'anciens soldats qui, avec leur famille, allaient s'établir dans des régions récemment soumises ».

La colonisation, c'est l'établissement hors des murs de la Cité, dans les confins de la maison, loin du cœur de la demeure, dans des régions du monde sans doute inconnues mais annexées à son monde familial, par une opération de domination et de

soumission qui transforme le lieu en une « ferme » ou en une « firme », du mot *firmus* qui veut dire solide et sûr, durable, à l'image des fortifications, qui sont des démonstrations spatiales de force et d'assurance, de fermeté, d'affermissement, d'enfermement. La culture coloniale — qui est presque un pléonasme — consiste donc à inclure le dehors en le transformant en un dedans, en se le soumettant de l'intérieur, par la fermeté et l'enfermement. Mondialisation et colonisation sont des mécanismes parents, qui obéissent à une même loi : aménager le monde et l'arrière-monde qui le fait apparaître comme si c'était son propre *oikos* ou sa maison même, dont il faut s'assurer à chaque instant de la propriété et de la propreté en soumettant tout ce qui risque de l'entacher ou d'en compromettre l'intégrité. La mondialisation est en ce sens un prolongement économique de ce qu'aura été le colonialisme sur le plan géopolitique, c'est-à-dire une domestication de l'autre et de l'ailleurs, réduits à un marché, à un *mercatus*, lieu d'un négoce, d'un mercantilisme qui réduit l'homme à *merci* (du latin *merces* désignant le prix qu'on paie pour vivre ou la grâce qu'on demande pour survivre), à moins qu'il ne le réduise à l'état de *mercenaire* (de *mercenarius*, qui veut dire ouvrier ou serviteur à gages, puis tueur ou tortionnaire à la solde d'un pouvoir), tous mots qui découlent du nom même de Mercure, dieu du commerce et des échanges, parent d'Hermès, héros grec de la communication en tout genre.

LA KHORA ESTHÉTIQUE

Aucun artiste plus que Leon Golub n'aura marqué avec autant de poids et de force le lien secret qui unit et assemble les êtres humains dans ce vaste marché que notre monde devient, sous la pression chaque jour grandissante d'un *oikonomos* généralisé : des *mercenaires* et des *êtres à merci*, voilà le fonds de commerce de notre humanité, de cette communauté d'hommes qui « s'assemblent » et « se réunissent » — autre sens du mot *mercatus* (réunion, assemblée) — sous l'enseigne même du dieu Mercure, non tant pour échanger au sens moderne de l'expression que pour fixer leurs valeurs, c'est-à-dire pour se donner du prix ou se mépriser, s'apprécier et se déprécier, bref pour distribuer les soldes et les peines, les récompenses et les châtements. Le mot *merces*, traduit souvent par « salaire », désigne à la fois ce qu'on donne et ce qu'on enlève pour réduire quelqu'un à merci, pour le tenir à sa merci, pour le rendre taillable et corvéable, dans une situation de dépendance absolue. Les mots *traite* et *traitement* en français expriment bien ce lien étroit du monnayage, des émoluments et des appointements, bref du salaire, avec la traite des esclaves et les mauvais traitements, qui disent l'insoutenable violence de toute mise à prix de l'existence humaine.

L'espace politique que dépeint Golub ne peut manquer de nous rappeler les productions artistiques des ex-colonies du tiers-monde ou des pays de l'arrière-monde, comme celles de l'ex-Congo belge, sur lesquelles je n'aurai malheureusement

pas le temps de m'arrêter, sinon pour indiquer une parenté iconographique évidente entre l'œuvre golubienne et celles d'importants artistes congolais ou zaïrois comme Kanda Matulu, Burozi ou Matanda wa Matanda⁹. Ces œuvres ont en commun l'expression plastique et iconique des figures contradictoires et complémentaires du bourreau et de la victime comme, jadis, celle du prêtre et de l'offrande propitiatoire dans le rituel du sacrifice. À l'instar de ces artistes africains, Leon Golub admet volontiers que ses « tableaux traitent souvent [d']horreurs », mais il ajoute aussitôt qu'il y met et qu'il y sent « une énergie » au niveau plastique ou « esthétique » qui, malgré « le destin inévitable » frappant l'ensemble de ses figures peintes, donne lieu à ce qu'il appelle une « expectative de liberté » ou, mieux encore, une « aptitude à anticiper la liberté¹⁰ », dont la présence en creux dans l'arrière-plan pictural transforme le dépit ou la colère désespérée propre à la figuration politique en un élan ou un enthousiasme esthétique qui nous emporte plus fortement que le cynisme ne nous abat.

La plasticité de l'espace, sa malléabilité esthétique, qui touche les sens et la sensibilité, contredit avec force la fixité et la rigidité du lieu politique qu'occupent les figures humaines figées en icônes, en symboles des rapports de domination sur quoi se fonde la domesticité propre à l'espace public ou à l'*oïko-nomos* tel que nous l'avons décrit, espace domestiqué où le *domus* qu'incarne le monde comme « marché » désigne à la fois la maison et le maître de maison, soit un espace politique d'enfermement et d'oppression. La plasticité chez Golub transforme le *topos* figuratif, le « lieu commun » de la figuration politique, en un type radicalement différent d'espace que les Grecs désignent du nom de *kbora*, espace en creux et en devenir appelé à recevoir les différentes formes possibles dans la malléabilité du substrat matériel, c'est-à-dire l'espace ouvert non encore identifiable ou reconnaissable parce que tout entier virtuel ou en puissance, destiné à accueillir les formes en genèse et en déplacement que leurs contours ne limitent pas dans leurs mouvements ni dans leur capacité de formation ou de métamorphose — ce qui s'oppose radicalement au concept spatial de l'*oïkos* comme expression de la maison close, avec ses murs et ses enceintes, ou de *topos* comme sol et support, territoire et fondation, qui donne une assise, ferme et pérenne, à nos habitus et à notre habitat¹¹.

L'espace plastique golubien, lui, est proprement inhabitable, parce que inhabituel au sens propre : il ne relève d'aucun *topos* ou lieu commun qui nous permette de le reconnaître d'emblée en tant qu'élément du monde domestiqué, envisagé comme « marché », valeur échangeable ou objet mis à prix. La *kbora* plastique propre aux espaces d'accueil, à l'arrière-plan du monde iconique que dépeint Golub, n'est pas réaliste ou naturaliste, dans la mesure où elle n'obéit pas à la conception économiste de l'espace, c'est-à-dire à une vision totalisante qui relèverait d'un processus d'appropriation de l'autre ou de l'ailleurs en un sous-homme et un sous-monde soumis ou

assujettis à l'espace domestique de la domination. L'arrière-monde ou l'arrière-fond sur lequel apparaissent les figures dominantes ou dominées de Leon Golub *déréalise* le lieu politique où elles s'inscrivent, en montrant comment elles apparaissent dans un vide ou un substrat matériel indéfini — dans cette « soupe animale absolue du Temps », dit un poème d'Allen Ginsberg¹² que Golub aime citer —, c'est-à-dire dans un espace rythmique ou khoraique d'accueil ou de façonnement des formes libres et en devenir où l'on assiste à une véritable mondification, grâce à laquelle le monde s'invente sans cesse dans ses apparitions, plutôt qu'à une mondialisation par laquelle on s'approprie et domestique les lieux les plus indéfinissables de notre réalité pour les utiliser et les exploiter.

Ces espaces khoraiques d'arrière-plan sont de plusieurs types : il y a les *espaces-terre* (poussière, saleté), les *espaces-trou* (vide, brèche), les *espaces-mur* (muraille, enceinte), les *espaces-verre* (vitre ou fenêtre) et les *espaces-blanc* (vierge ou néant) qui ont tous pour caractéristique d'être infiniment plastiques, spatialités creuses et malléables dans lesquelles prennent forme les figures ou les icônes qui s'y déforment et y disparaissent parfois. Ces espaces sont l'expression esthétique des sous-mondes de nature politique qu'habitent les figures liées à la domination et à la domesticité. Cette plasticité mondifiante est en quelque sorte le lieu de résistance à l'espace politique colonisant ou mondialisant du monde représenté. Elle est le lieu d'expression de l'énergie picturale contre la force policée de la violence iconique. Golub affirme que ses toiles sont « chargées d'une tension qui ressortit à la vulnérabilité et à l'agressivité¹³ », en ce sens que l'énergie esthétique ou khoraique expose la fragilité sous-jacente au monde de figures agressantes que son univers politique met à l'avant-plan. Mais comment cette résistance s'opère-t-elle ? Comment cette œuvre parvient-elle à faire apparaître ce qui fait disparaître les figures hiérarchiques de la domination ou, dit autrement, comment la vision totalitaire propre au monde néocolonial de l'*oïko-nomos* mondialisant s'évanouit-elle dans l'arrière-fond khoraique où un autre type de perception ou de sensation se fait jour, un autre *ethos* et une autre *aïsthêsis*, une autre manière d'être et de sentir qui nous donne le monde non plus comme « unité de l'être » mais comme « pluralité d'apparaître » toujours au bord de la disparition ?

Comme le rappelle Stuart Horodner, Golub croit que « la réalité tient moins à ce qu'on en perçoit ou à ce qu'on en sait qu'à notre façon de l'*appréhender* », c'est-à-dire qu'elle tient en « portions de réel », précise-t-il, qui ne se tiennent pas comme « tout », car on ne peut les assembler en unité, « l'aspect fragmentaire et disjoint des choses » l'emportant toujours sur les figures globales susceptibles de les mettre ensemble. Golub parle de « non-espace » pour décrire ce qui sous-tend les lieux politiques qu'il représente. À l'instar de Philip Guston, il qualifie de « saleté en couleur » (*colored dirt*) cet « espace insolite, assez concret, précise-t-il, qui, s'il a les

apparences du réel, ne peut être traversé qu'au prix d'énormes difficultés¹⁴. » Ce sous-espace ou cet arrière-monde, ce substrat de saleté colorée, il le décrit de manière métaphorique comme « le bas-ventre des choses » : « J'essaie de fouiller le bas-ventre des choses, dit-il. Le bas-ventre des choses est une partie *malléable* du corps, mais aussi une partie *voilée*. C'est un endroit un peu *vague* où les choses s'expriment, peut-être de façon *provisoire*, mais on parvient *difficilement à identifier* une bonne part de ce qui s'y passe, même si ses effets s'avèrent *redoutables* dans certains cas¹⁵. » Il ajoute que, si ce bas-ventre ressemble à l'inconscient, il n'échappe pas pour autant à la conscience esthétique : « Le bas-ventre, dit-il, est le siège d'un type de subjectivité qui permet d'*appréhender* le pouvoir et la domination, sans que la conscience [rationnelle] ne s'amène avec ses arguments massue¹⁶. » Malléabilité, plasticité, imperceptibilité, inconnaissabilité, voilà des caractéristiques de l'arrière-plan ou du substrat pictural qui montrent à l'évidence qu'un tel espace relève de la *khora*, bien plus que du *topos* ou de l'*oïkos* : c'est un lieu indéfini et en devenir perpétuel dont la saleté matérielle résiste à toute forme de propriété ou de domination, un lieu agité où se joue ce qu'il appelle « le remue-ménage de la toile », qui trouble le tableau sous « l'espace étouffant¹⁷ » du monde politique représenté — un lieu tourmenté, donc, qui résiste infiniment au « grand ménage » que l'éco-nomie au sens propre cherche à y faire en transformant le substrat humain en un « un lieu sanctifié, qui s'approprie la substance des objets excentriques pour mieux les assimiler et les stériliser¹⁸ », comme le dit ironiquement Golub.

Si les figures se perçoivent, identifiables et reconnaissables, à la surface politique de l'œuvre, l'arrière-fond, lui, cette saleté colorée de l'arrière-monde ou du bas-ventre des choses, voilé, vague, provisoire et malléable, se prête plutôt à une *appréhension*, comme dit Golub, où l'on se sent visé plutôt qu'on ne vise. Appréhender consiste à envisager quelque chose avec crainte, dans une vague angoisse, une inquiétude mal définie, une peur et un pressentiment innommables, comme si l'on était secrètement aux aguets de ce qui peut surgir de l'horizon ou de l'arrière-plan et dont on pourrait être la proie. Appréhender relève d'un acte de préhension, certes, qui consiste à prendre sans comprendre, mais où l'on se sent soi-même saisi, en proie à ce qu'on voit ou prévoit, à ce qu'on sent venir sur soi, dans quoi on peut être pris comme au piège de son regard, qui nous fait peur, parfois, nous inquiète et nous angoisse. Appréhender, c'est percevoir avec son bas-ventre, bien plus qu'avec ses yeux ou avec sa conscience. Mais d'où vient cette peur de prendre comme si on était pris, dont relève l'appréhension comme telle ?

On sait que Golub décrit l'artiste en recourant à des figures animales troublantes qui habitent les bas-fonds du monde ou le bas-ventre des choses : « Les artistes, dit-il, sont comme des rats d'égout qui courent dans les conduits souterrains de la ville » ou « des blattes, dispersées et en état d'errance », qui savent qu'« on ne peut leur piler

dessus aisément¹⁹ ». Cette double image, d'un néo-romantisme noir, comme il l'avoue candidement, dénote la place que l'énonciation esthétique occupe sous les dénonciations politiques les plus apparentes : le bas-monde, l'arrière-plan. Le fond sans fond de l'espace plastique draine quelque chose qui sous-tend les réseaux superficiels d'échange et de communication propres au *mercatus* ou au grand marché qu'est devenu le Monde sous l'égide d'Hermès ou de Mercure, ces dieux mercenaires de la mondialisation. Il draine et drague un arrière-fond boueux, cette saleté colorée qui circule dans les conduits souterrains du sens où l'artiste vit, dans la dispersion et dans l'errance, en tant qu'émissaire plutôt que messenger. *L'emissarium*, c'est le déversoir ou la décharge, l'égout, le drain, dont la mission est d'émettre plutôt que d'échanger ou de marchander, c'est-à-dire d'énoncer et de dé-noncer, du latin *nuntius* désignant celui qui dévoile et révèle, qui fait couler l'information que l'on tient cachée, qu'il fait jaillir en une miction dont le monde se trouve dès lors profondément atteint et souillé.

Stuart Horodner dit que « Golub peint moins ses personnages qu'il ne les moule avec de la peinture, résultat d'un laborieux processus d'application de laques et d'acryliques, puis de solvants qui en érodent la surface, qu'il regratte ensuite avec un couperet à viande²⁰ » — comme si la peinture le « démangeait²¹ », précise l'artiste. Il s'agit, ajoute Horodner, d'un « chassé-croisé de mauvais traitements » qu'il fait subir à la toile dont « la texture [dès lors] est plus que le simple résultat d'un travail de surface, elle est aussi un contenu, elle est l'inscription d'un corps qui se compromet²². » Ce qui fait dire à Golub que la grande plasticité de ses fonds grattés, raclés, cautérisés et bientôt troués, découpés, lacérés, bref torturés, transmue chaque tableau en un mur²³, comme si « l'univers se comprimait dans des peaux sans relief étirées vers les côtés » et que « le mur se muait en un corps dont chaque geste aurait valeur de tatouage²⁴. » C'est là, dans cet arrière-fond plastique et khoraïque où le corps se compromet dans son propre espace rythmique, qu'apparaît *l'envers* du monde où se déploie l'énergie mondifiante, cette force de résistance aux modes de pouvoir et de domination que le monde économique incarne. C'est là, dans ces conduits souterrains de notre monde commun, dans ses égouts et dans ses drains, que se dessinent les espaces *autres*, de type *terre*, *trou*, *mur*, *verre* ou *blanc*, comme on va le voir à l'instant, qui tous résistent à l'économie du propre et de la propriété, dont les forces brutes n'arrivent pas à faire le ménage de leur « saleté colorée ».

L'ESPACE-TERRE

Depuis 1958, avec les *Philosophers*, jusqu'à 1965, avec la série des *Gigantomachy*, Golub peint ses figures individuelles ou collectives sur un fond terreux extrêmement texturé, qui rappelle les parois rocheuses des cavernes préhistoriques qu'utilisent les artistes du néolithique. Il obtient ces *espaces-terre* en étalant la pâte en épaisses couches

accidentées, comme dans *Philosopher IV* (de 1958) ou *Burnt Man* (de 1960), puis en grattant ces strates pour retrouver dessous la trame souillée de la toile elle-même, que l'artiste ne tend plus mais laisse flotter le long de la cimaise, ses plis et replis, ses creux et ses reliefs se faisant sentir avec plus de force, comme dans *Gigantomachy I* (de 1965) et *III* (de 1966). Les figures sont soit *solitaires*, isolées sur la toile où elles sont le plus souvent représentées penchées, ployées, couchées, lourdes d'une matière qui semble aussi terreuse que le fond, soit *solidaires*, agglomérées ou conglomérées, d'un seul bloc, comme un seul homme, emmêlées ou enlacées dans une lutte à finir, un combat de tous les instants où il n'y a pas d'adversaires identifiables, ni gagnants ni perdants, car toutes les figures, mâles et nues, graves et massives, faites d'une seule et même glaise, sont identiques l'une à l'autre.

L'espace politique ou communautaire induit par cette économie des corps terreux et anonymes dans un monde lui-même terreux et non identifiable correspond en tous points à cette gigantomachie qu'incarne l'acte de socialisation par lequel on fait monde commun ou grâce auquel on fait un tout, et à cet isolement ou cet esseulement de l'homme réduit à lui-même ou ramené à son seul poids de chair et de terre dès lors qu'il quitte l'espace de la communauté, qu'il se met à l'écart en tombant à côté, en se penchant sur lui-même comme on s'incline vers le sol pour un étrange sacrifice, comme on repose dans son fond de poussière parmi les morts ou les blessés. L'espace khorâïque, lui, censé servir d'arrière-plan ou de support à l'inscription politique des figures, envahit depuis son fond grouillant l'économie figurale elle-même, y mélangeant sa propre substance à celle des formes humaines qui semblent dès lors perdre leurs contours et leur identité pour tomber en cendres dans la poussière colorée, ocre et terre de Sienna, qu'incarne le pigment appliqué en tas puis étalé et gratté au racloir sur la toile. Parallèlement, les figures anthropomorphes prennent la couleur du sous-monde ou de l'arrière-monde auquel elles se rattachent bien plus qu'elles ne s'en détachent, surtout lorsque ces figures sont étalées, couchées et comme écrasées sur la toile, laissant entendre que c'est avec leur chair et leur sang, la poudre de leurs os et de leurs viscères, les fibres de leur muscles et de leurs nerfs que les tableaux sont peints.

L'ESPACE-TROU

Les *espaces-trou* vont succéder aux *espaces-terre* dès la fin des années 60, dans une série d'œuvres qui prennent pour thème le Vietnam, lieu d'une des dernières guerres coloniales que l'Occident aura connues. De *Napalm IV* (de 1969) et *Vietnam I* (de 1972) jusqu'au milieu des années 70, Golub troue sa toile en découpant de larges zones, comme le feraient les ciseaux d'un censeur, entaillant et blessant plastiquement

les corps déjà entaillés par les blessures qu'ils subissent dans le monde politique représenté. On fait violence à l'espace d'accueil de l'œuvre, à son réceptacle khoraique, à son arrière-monde esthésique en le trouant comme on trouerait l'histoire et la mémoire pour ne plus avoir à regarder son propre passé, qui est un présent encore, mais escamoté, réduit à une invisibilité qui dès lors saute aux yeux avec plus d'évidence que jamais. Ce qu'on ne voit pas, que l'espace plastique ou khoraique absorbe dans ses creux, attire le regard avec plus de force que les gros plans sur les bourreaux qui occupent l'avant-scène de l'espace figuré.

L'ESPACE-MUR

À ces toiles trouées va succéder la double série des mercenaires et des émeutes, qui a rendu Golub célèbre vers la fin des années 70 et qu'il a poursuivie sur près de dix ans de travail, depuis *Mercenaries II* (de 1979) jusqu'à *White Squad V* (de 1985). *L'espace-mur* apparaît alors, même lorsque perdurent, çà et là, quelques *espaces-trou* : Golub va saturer l'arrière-plan de ses toiles d'une couche opaque d'ocre rouge qu'il gratte, sable et ponce, lissant cette surface sans aucune ouverture sur l'extérieur et qui s'élève, telle une muraille ou une forteresse, de bas en haut de la toile, comme s'il n'y avait pas d'espace derrière les figures peintes, qui semblent en effet collées ou épinglées sur l'arrière-monde à la surface duquel elles apparaissent comme des silhouettes découpées, sans volume ni relief. Le mur du fond, de nature khoraique, espace insignifiant de pur accueil des formes et réceptacle infiniment plastique de toutes les violences, iconiques et politiques, *s'assimile* ainsi les personnages représentés, qui n'ont plus de chair et plus de volume, malgré le caractère éminemment charnel des scènes que le peintre leur fait vivre, toutes liées aux tortures et aux exécutions.

L'ESPACE-VERRE

Au début des années 90, Golub va suspendre dans l'espace de grands vinyles transparents où il imprime des fragments de toiles antérieures, prélevés notamment dans la série des mercenaires et des émeutes, en leur donnant une toute nouvelle portée. Les figures politiques représentées ne vivent plus acculées aux murs, dans l'espace clos où l'artiste les avait enfermées et où elles nous apparaissaient comme découpées sur un arrière-monde définitivement bouché. Elles se profilent désormais, comme dans *WorldWide* (de 1991), sur un *espace-verre*, un espace-vitre ou un espace-fenêtre, à travers lequel on voit et où, surtout, nous pouvons nous voir mutuellement, nous spectateurs, mêlés aux personnages, victimes et bourreaux réunis, que l'artiste peint sur l'arrière-fond de notre présence en différé. On côtoie ainsi, dans l'espace vide

de la galerie, qui prolonge l'espace-verre de l'œuvre en un même creusement khoraique de l'arrière-monde, les icônes de la violence politique, parmi lesquelles nous pouvons reconnaître l'image de nos semblables, visiteurs comme nous et comme nous mêlés de près aux terreurs de l'histoire, bien qu'habitant un autre espace que l'avant-scène du monde gigantomachique de l'artiste.

ESPACE-BLANC

Enfin, depuis le milieu des années 90, et plus particulièrement dans la série des *Prométhée* (I, de 1997, et II, de 1998) et dans une toile comme *Dionysiac* (de 1998), Golub va utiliser l'arrière-plan de ses figures comme pure surface d'inscription, à l'instar de la feuille blanche pour l'écrivain. C'est pourquoi j'appelle ce type d'arrière-fond khoraique *espace-blanc*, même s'il s'agit d'une surface écruë, que l'artiste laisse vierge, non préparée, à l'instar d'une page sur quoi les figures se découpent comme un alphabet. La transparence du verre de la série précédente, combinée au mur qui faisait fond aux mercenaires, se résout ici en un arrière-plan abstrait qui rappelle les *espaces-trou*, ces blancs après-coup, ces retours au vide originel, et même les *espaces-terre*, infiniment grattés, dont il ne resterait, entre les mailles de la toile, aucun grain de sable ni aucune poussière. J'ai dit que les figures s'y lisent comme un alphabet, une charade ou un rébus, plutôt, au moyen duquel une histoire s'écrit par fragments, en pièces détachées, comme le corps déchiré de Prométhée; ainsi, dans *Dionysiac*, l'espace qui accueille et reçoit la figure devient le lieu rythmique du morcellement et de la dispersion des membres qui composent le corps violenté — par le traitement plastique, cette fois, et non par la terreur sociale ou politique — telle une icône brisée, un dieu renversé, une image sinon morte du moins mourante, en tout cas souffrante, figure douloureuse d'une entité qui n'arrive plus à se ressaisir et à s'unifier, à former un monde qui soit un tout.

L'APRÈS-FIN

Que conclure de cette confrontation d'espaces dont l'œuvre de Leon Golub est l'un des lieux les plus tourmentés? D'abord, que notre monde est le jeu d'une double épreuve spatiale, politique d'une part, esthétique de l'autre, totalisante et totalitaire dans un cas, néantisante et fragmentaire dans l'autre. D'un côté, l'*oïkos* propre à l'économie mondialisante, soit la domestication du monde comme tout, sorte de bien foncier ou immobilier qu'il faut s'approprier en le harnachant d'un réseau hiérarchique d'échanges et de négoce qui en épuise le sens et la valeur; et, de l'autre côté, la *kbora* propre à l'esthésie mondifiante, qui est au contraire le creusement, l'évidement ou

l'ouverture du monde sur son horizon et son arrière-plan imperceptible, retiré dans une absence insaisissable en tant que propriété, impossédable et non objectivable. Cette *khora* libère les formes de leur attachement à un territoire domestique pour les rendre au libre jeu de la mémoire et de l'imagination qui, elles, ne comptent sur rien et ne décomptent rien, mais ouvrent infiniment sur ce qui n'est pas là sans cesser pourtant d'être « réel ».

L'espace que l'art creuse et crée, et celui, notamment, que Golub expose, mine de l'intérieur et par les dessous, dans le bas-ventre des choses, comme il dit, les rapports hiérarchiques de domination qu'incarne le monde politique figuré, en ébranlant son socle, en secouant l'arrière-fond ou le sous-monde par quoi il tient et en quoi il ne cesse désormais de s'effondrer. Horodner dit des dernières toiles de l'artiste qu'elles sont « des paysages à l'atmosphère incendiée », où « l'action des hommes semble être arrivée à terme (ils ont tout perdu!) ». L'animal humain n'existe plus que « dans ces moments marquant *l'après-fin*²⁵ », conclut-il. Cette « après-fin », on peut l'appeler *post-histoire*, à l'instar de nombreux historiens qui ont cessé de croire que le temps épouse la forme linéaire de la causalité, sachant que notre monde historique est grevé d'espaces non identifiables, semblables à la poussière ou à la saleté, au vide et au trou, au mur et à l'écran, au verre ou à la vitre, au blanc et au néant, qui composent l'arrière-plan de notre expérience phénoménale du monde en tant qu'insaisissable. C'est là, dans cette trouée post-historique de notre *oïkos* colonisé et mondialisé qu'apparaît *le monde comme monde*, c'est-à-dire comme *apparaître* — non pas comme *état* ni comme *avoir* —, soit le monde qui sans cesse naît à lui-même ou se modifie dans l'expérience qu'on en fait ou dans l'épreuve qu'on y subit, épreuve et expérience que l'art seul peut nous faire vivre au plus profond dans ses « saletés colorées » ou dans le « bas-ventre du monde » qui résiste à toutes les appropriations, colonisantes ou mondialisantes, par l'espace en creux qui s'y dessine en arrière-plan, tel l'horizon d'une « après-fin » où l'on puisse enfin « anticiper notre liberté ».

1. Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 11 à 68.
2. Toutes les citations de Leon Golub sont tirées de Stuart Horodner, « Conversations avec l'artiste », dans *Leon Golub, While the Crime is Blazing*, Lewisburg, Montréal, Toronto, Bucknell Art Gallery, Saidye Bronfman Centre for the Arts, Macdonald Stewart Art Center, 1999, ici p. 48.
3. *Ibid.* p. 40.
4. *Ibid.*, p. 45.
5. *Ibid.*, p. 44.
6. *Ibid.*, p. 45.
7. Voir, pour ce terme, Jacques Garelli, *Rythmes et Mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1991.
8. Voir Jan Patočka, *Liberté et sacrifice. Écrits politiques*, trad. par E. Abrams, Grenoble, Jérôme Millon, 1990.
9. Pour quelques reproductions des œuvres de ces artistes, on consultera Bogumil Jewsiewicki et Barbara Plankensteiner, *An/Sichten. Malerei aus dem Kongo, 1990-2000*, Vienne, Springer, 2001.
10. *Op. cit.* n. 2, p. 47.
11. Pour une interprétation de la notion de *khôra* dans le *Timée* de Platon, voir entre autres Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, 1974, p. 197 et suiv., et Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
12. *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1956, p. 16.
13. *Op. cit.* n. 2, p. 33.
14. *Ibid.*, p. 40.
15. *Ibid.*, p. 42-43 (c'est moi qui souligne).
16. *Ibid.*, p. 43.
17. *Ibid.*, p. 34.
18. *Ibid.*, p. 36.
19. *Ibid.*, p. 44.
20. *Ibid.*, p. 33.
21. *Ibid.*, p. 40.
22. *Ibid.*, p. 33.
23. Il parle ici, bien sûr, de la série des mercenaires et des émeutes, qui se moulent en effet dans l'arrière-fond d'un espace-mur.
24. *Ibid.*, p. 39.
25. *Ibid.*, p. 40.

**PRESENCE AND ABSENCE:
INDIAN ART IN THE 1990s**

RYAN RICE

Artiste, critique et commissaire d'expositions, Ryan Rice est né à Kahnawake en 1965. Il est cofondateur de *Nation to Nation*, un collectif d'artistes amérindiens qui produit depuis 1994 des expositions et des manifestations, dont *CyberPowWow2K*, un événement réseau accueilli à Montréal par Oboro en avril 2001. Ryan Rice a été professeur adjoint à la State University of New York (SUNY) à Cobleskill et a travaillé au Iroquois Indian Museum de Howe's Cave (New York) ainsi qu'au Musée canadien des civilisations à Hull, avant d'être assistant à la conservation au Centre d'art indien du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien à Ottawa. Conservateur (avec Barry Pottle) de l'exposition *Transitions 2. L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada*, qui était présentée à Montréal au cours de l'été 2001, Ryan Rice a écrit sur le travail de plusieurs artistes amérindiens, dont Rosalie Favell (voir son texte, avec Barry Ace, dans *CV photo*, hiver 2000).

In the context of Indian art in Canada, *red* is a signifier of absence. In the 1990s I was able to witness firsthand the leaps and bounds made in the “institution” of Indian art, from the vantage point of an artist, a curator and a member of an Indian arts collective. It was from that vantage point that I also witnessed the short shelf life of that enthusiasm towards the colour red, or Indian art by many major mainstream art institutions. It is as though we still haven’t arrived on *their* terms and *their* standards. Our work challenges, incorporates, as well as aligns us to a global audience. By speaking beyond the boundaries of our community, many of us feel that we have arrived, to borrow a term from the contemporary Mohawk photographer Greg Staats, “at a more perfect form of communication.”¹

The indications of that arrival abounded (prevailed) during the 1990s. Our many voices, once silenced, exuded strength as well as diversity. Fine examples of art in all disciplines were created and exhibited for the public to gain a better understanding and appreciation of our communities, our cultures and our struggles. The arts strengthened our identity as well as Canada’s. However, we were still marginalized as “others”: not Western, not Canadian, not American, simply NOT. And therefore not comprehensible, or not up to standard, not aesthetically pleasing or valid.

By examining the 1990s in cultural, economic and political terms, we see that much of our relationship with the state, and thus with major art institutions, is still dominated by colonial notions of Western art and culture systems. Our practice is constantly being measured by levels of authenticity and theories of primitivism, modernism and post-modernism. They are unsuccessful in their ability to tie us down to one specific movement or period. Their linear approach does not allow them to see how we see. Our future contains the past and present. The institutions struggle to see our reality, and place us in either a museum context of the past, or a contemporary situation as the “OTHER” in the present. Public and private institutions across the nation state that their mandates are committed to the development of exhibitions and collections that reflect upon art from a municipal, provincial, national as well as international level for their public. These broad and ideal mandates encompass and embrace diversity, yet the execution of these concepts is dependent on who is in power. Directors, curators and critics lend themselves to that power. Québec’s dominance is with the Francophone public, while provinces like Saskatchewan and Manitoba will eventually have to change in the future as First Nations are becoming the majority. We do not have to wait, since programming in those provinces already experiences an Aboriginal art presence.

In such a context of fitful support of Indian art it is unrealistic to discuss post-colonialism in Canada when Indian nations continue to be controlled by the Canadian legislature through the *Indian Act*. Although we oppose this reign, we

embrace its deficiencies and use it to claim autonomy. Our nations are diverse and many, and our situation is such that we need to maintain control over our land and resources by any means necessary, be they clearly colonial or not. We continue to live with the legacy of our own history, language, ritual, politics and social values that are often found in the living strata of our creative culture, whether it appears in a piece of pottery or in new media work. The decade that I review in this paper (1990-2000) encompasses our efforts to name our own practice and allows us to reflect upon the direction we envision, and the spaces we claim for ourselves in our own communities and in the art world.

CLIMATE: TODAY'S FORECAST

The 1990s began with a bang. The "Oka Crisis" opened up the eyes of many to the issues of Native peoples on a national level. What began as a peaceful demonstration by Mohawks of Kanehsatake opposing the use and appropriation of traditional lands (burial ground) for the expansion of a nine-hole golf course, flared into a 78-day standoff which ignited a sense of solidarity for Indians across the country. In support of the people of Kanehsatake, Kahnawake, another Mohawk reserve situated on the south shore of Montréal, closed off the essential arteries (the Mercier Bridge, highways 132 and 138) that connected south shore residents and traffic to the city. A matter of profound inconvenience to the non-Indian neighbouring communities on the south shore, the blockade in Kahnawake became the bargaining tool for the Mohawks of Kanehsatake in their negotiations for land. As elders, spiritual leaders, band councillors, chiefs and advisors sat at the table with the Sureté du Québec, Royal Canadian Mounted Police and Indian and Northern Affairs officials, the situation grew beyond the initial concern of land in Kanehsatake. Issues of injustice, inequality, land claims, economies, treaties and social inequity exploded on the national screen as Indian communities shared their stories across Canada.

While we shared our stories of the past and the present, we all saw that racism was also alive and well and televisable. The national news at six o'clock broadcasted the Mohawks' neighbouring communities as they burned effigies of Indian people, as they assembled nightly in protest against us and retaliated by not allowing Mohawks to re-enter or exit the reserve. Indians, specifically Mohawks, were seen as terrorists. The demonstrators at the blockade in Kanehsatake eventually retreated into the confined space of their Treatment Centre as the Canadian Army was brought in to surround both the Mohawk communities of Kanehsatake and Kahnawake. In the ensuing shootout one Sureté du Québec officer was killed, and many women, children and elderly were traumatized as they evacuated the reserve. When they left the

reserve in a caravan of cars, they were welcomed by an angry mob who threw rocks at them just as they thought they were driving to safety. The smell of tear gas lingered in the air throughout the summer and fall months. Once negotiations were accepted, Kahnawake opened up the highways and bridge, and later the men, women and children that occupied the Treatment Centre in Kanehsatake walked out. Indian communities regarded them as heroes, while many Canadians looked upon them as militant. The tone was set for a new decade. It was a time to reflect, and understand who we were and where we are headed as Indian people.

In the midst of the crisis, the Meech Lake Accord—an amendment to the Canadian constitution which was intended to give Québec the status of a “distinct society” but left Aboriginals as well as other “minority” groups out of the picture—was brought to an end. Elijah Harper, a Cree from Red Sucker Lake, Manitoba, and the first Indian to be elected to the provincial legislature, raised his eagle feather in the air and said “no” to the proposed amendment and in doing so ended the Meech Lake Accord. Artist Chuck “ya’ya” Heit created *Elijah Harper and the Deadheads*, 1990 (mixed media, Indian Art Centre Collection) in response to the event. Heit wrote two statements about his work, a clean version and a carver’s version. The following is his clean version:

This pole shows the political battle between the First Nations and the government of “Canada.” The Canadians are a mixed group of peoples with hardly any history on this land. On the other side of the argument, the Indians are all of one spirit and have been on this land forever. The Indians believe that this land was given to them by the creator (God). The whites like to think they “discovered” this land. Their main goal in life seems to be to separate the Indians from their lands. Elijah knew that this was spiritually impossible but the whites were moderately successful at physically keeping the Indians off their lands.

In the 225th year of white occupation the deadheads gathered at a lake they had killed some years earlier. They claimed they were “nation building” and so they drank and sang about their democracy. Then, they dreamed an evil dream of the future. To validate their evil dream of the future they felt they had to lie about the past so they dreamt that when they first got here the land was unoccupied. And then they declared “there were two founding peoples of ‘Canada’, the French and the English.” They had ignored the ancient history of the Indians and lied about their own short history. At first this “two founding fathers” bullshit made the Indians sad. The Indians had a lot of patience but now the whites were trying to constitutionalize

this big white lie. In this evil dream, the deadheads were to renew their deadly assault on the land also. The Indians believe they are part of the land. What happens to the land happens to the Indian. For three years the Indians tried to reason with the deadheads. Finally from the Indian camp there rose up a warrior. His duty was to kill the evil dream that the white government called "Meech Lake." From his heart and the hearts of all the Indians came a single word. With one powerful word that thundered across the world, Elijah Harper killed a white colonial power dream... All we had to say was NO.

RIP B 1987 Meech Lake 1990 D²

The repercussions of both the failure of the Meech Lake accord and the Oka crisis within the arts community in Canada was enormous. Exhibitions were coordinated in spaces across the country in response to the crisis, as well as the issues it evoked. It sparked a louder collective voice of protest in fine art, dance, theatre and film that questioned the state we live in. Artists were inspired, and reacted by creating pieces that reflected the tension they felt. Several documentary films were produced, and captivated audiences worldwide. Alanis Obomsawin's award-winning film *Kabnesatake: 250 Years of Resistance* contextualized the event from both a historical and a first-person account from behind the razor wire. Obomsawin went on to produce films about individuals that played prominent roles in the crisis. Portrayed as *enemies/terrorists* by the media, Obomsawin revealed her subjects in *My Name is Kabanatiosta* and *Spudwrench: Kahnawake Man* as ordinary folks, who simply fought for what they believed in. In her most recent documentary *Rocks at Whiskey Trench*, she portrays the community of Kahnawake coming to terms with the attack on the convoy of evacuees by a stone-throwing mob.

Canada was then faced with the enormous task of restoring relationships with Indians across the country. In 1991, four Aboriginal and three non-Aboriginal commissioners were appointed to investigate issues that were being raised and questioned amongst First Nations. Justice, poverty, racism, assimilation policies and cultural survival were laid out as the issues to be regarded for the study known as the *Royal Commission on Aboriginal Peoples*. The report of the study was to guide and advise the government to bring about a fundamental change to the current relationship with Aboriginals and strive for a harmonious co-existence between settlers and indigenous peoples. The visual and performing arts were included in the commission because of their cultural significance and their tremendous contributions to our ways of life and identity. The commission was surprised to learn how little support Aboriginal arts received from granting agencies, and public and private Canadian art

institutions. The *Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples* was finally published and made available to the public in 1996. The R.C.A.P.'s *recommendations* to the visual and performing arts were for an Aboriginal Arts council, a call for a review of policies of existing granting agencies to ensure the criteria are relevant and inclusive to Aboriginal people, a call to establish funding for training in the arts and a call to accommodate visual and performance spaces in our communities (reserve and urban).

INDIAN IN THE CUPBOARD: WHERE DOES IT GO?

Before discussing the further implications of the Meech Lake accord, the Oka crisis and the Royal Commission On Aboriginal Peoples, I would like to take us back just a little further to the late 1980s. In 1988 an exhibition titled *The Spirit Sings* opened at the Glenbow Museum, Alberta. The exhibition was immediately boycotted by the Lubicon Lake First Nation because the exhibition's sponsor, Shell, was responsible for destroying their territory (*The exhibition opened in conjunction with the Winter Olympics and Shell was a company with no Indian interests*). The boycott also triggered issues relating to representation, voice, and intellectual and spiritual property. The exhibition was viewed as a colonial version of the past that lacked Indian participation, consultation and representation. The Assembly of First Nations, the national council of elected Indian leaders in Canada, became involved with the issue and followed through by organizing a symposium with the Canadian Museums Association to discuss outstanding issues between museums and First Nations.

George Erasmus, former National Chief of the Assembly of First Nations, said of the matter:

It raised questions that museums had to deal with and a lot of questions that Native people had to address... What kind of role should Native people play in the presentation of their own past, their own history?... When the exhibition came to Ottawa we had to ask the indigenous community what we were going to do. We could have continued with the boycott. But we needed to get beyond that. What we are embarking on now is the beginning of a different kind of relationship between two potentially strong allies.³

A joint task force between the AFN and CMA was put together "to develop an ethical framework and strategies by which Aboriginal peoples and cultural institutions can work together to represent Aboriginal history and culture." The publication *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples* was

presented in 1992. Though the document's primary concern was geared towards ethnographic/archaeological/cultural objects and collections, there was also concern for the lack of representation of contemporary Indian art in public galleries and institutions. Through consultation, it was "agreed that Canadian art museums should be encouraged to work with artists of First Nations ancestry to enhance their collections and exhibition programming in this area."

The issue of representation and the absence of our art from mainstream institutions is one of constant debate amongst Indian artists and curators. Non-Indian curators and critics sometimes have a hesitancy to work with Indian artists due to the lack of understanding of our culture, because we challenge the ethics and values of colonization and how they evaluate our practice. Questions they raise again and again include How does it fit in? and Where do we put it? We constantly must ask ourselves, Do we even want to submit to their judgment? Often, we were passed over to the anthropologists/ethnographers who became the new gatekeepers of our advancement. In this ethnographic context, works considered are usually measured by their "authenticity," narrative and traditional nature, second place to aesthetic and artistic values. The Society of Canadian Artists of Native Ancestry (SCANA), a lobby and advocacy group founded in 1978, has addressed these issues of presence, absence, the placement and representation of Indian art in Canada, and did so into the early 1990s. Its members participated as advisors and supporters for various exhibitions (*Beyond History, Indigena*) and critiqued the National Gallery of Canada for its lack of Indian representation in its collection and programming. SCANA'S presence became recognized as the national voice for Indian art in Canada and was supported by the Assembly of First Nations. However its presence on the national Indian art scene soon faded after 1994.

DE-CELEBRATION

1992 marked the year in which America celebrated the 500th anniversary of the "discovery" of the New World. Christopher Columbus, an explorer who was the main player in this monumental moment in world history, sailed the ships the Niña, the Pinta and the Santa Maria from Spain to the shores of North America. It was 1492 as he set foot on our soil. Five hundred years later, his encounter is celebrated. Festivities across the Americas were being planned and executed. For Indians, there was no cause for celebration. 1992 was a year to reflect upon our own histories, our time of contact and the consequences that played themselves out. A mass holocaust, an attempted cultural genocide, an immense clash of cultures, diseases and displacement are part of a collective history shared by Indians of the Americas. Pride and dignity

had to be recovered as colonization Demanded that we vanish materially and symbolically from the national frame. We were placed on reserves where many of us continue to live. Life changed dramatically, as we adapted to the altered landscapes of the United States and Canada. In spite of all that was done to eradicate and transform us into their likeness, we endured and have been able to grasp their tools and technologies in order to benefit our traditions. We do this in order to change and develop for survival, yet we still hold on to our past.

Indian artists, critics and curators were already addressing these issues in their artwork, and 1992 was a year in which they were readily accepted and viewed. Exhibitions throughout Canada and the United States challenged the notion of "discovery." A landmark and blockbuster exhibition at the Canadian Museum of Civilization, *Indigena*, set out to disseminate contemporary Indian perspectives on the state of being Indian in the quincentennial anniversary year. The exhibition was curated by Lee-Ann Martin and Gerald McMaster and included artists from various disciplines working in various media at various stages of their careers. The nineteen artists in the exhibition were from different nations, and brought Indian, Inuit and Métis perspectives together in order to have representation from all of our communities and four directions. Eight Aboriginal writers were commissioned to respond to the politics, culture, tradition and identity of contact.

Each artist's work in the exhibition reacts to issues of discovery and the colonial process. At the same time, the works are merged with each artist's own personal and collective experiences. A discourse of reclaiming and re-examining history is shared by all artists.

Eric Robertson, an artist of Gitksan ancestry, was emerging at the time; his work *Bearings and Demeanors*, 1990 (installation, copper, brass, mixed media, 243.85 x 243.85 x 121.92 cm, from the Indian Art Centre Collection) was selected for *Indigena*. In his work, Robertson addresses issues of power, authority and ownership in relation to land and culture. He juxtaposes West Coast aesthetics with principles of colonial measurement. I asked him to revisit the work for the purposes of this talk and he provided me with this statement.

Bearings and Demeanors was created in Montréal during the Governments of Québec and Canada's armed assault on the Mohawk Community of Kahnésatake. The work is not a commentary of that specific point in history, but an observation of a relationship both personal and international. In the title "Bearings" several meanings are suggested: Navigation (locating a position), Bearing the weight (burden), ball "Bearing" (facilitating movement).

Three raven beaks are punching through copper plates with great force, they may have hit a barrier in mid flight or maybe they're emerging in (re) birth. The beaks carry ball bearings (locating position, burdens, movement, a creation story). The bearings prevent the beaks from withdrawing; only advancing forward can release them.

"Demeanor" is simply how and what one projects to others.

Three copper potlatch hats, status, respect and authority. Faceless, silent and overseeing (demeanor). Conically shaped listening devices observing and absorbing the discussion below.

Steel collars and chain ties, (common gallery chain) bondage, unable to move, culture bound. Government ministers in a linear formation, uniforms, suits confrontational and unwilling to open. (demeanor)

The table is half a hexagon. It is made from steel plate and stamped into its top is the "Surveyors Measure," a standard colonial method of dividing up and objectifying land, doing away with its context, history and connection with life. Links and chains are mirrored in the ties and the final portion of the measure scale is a "Township" a term used in (Apartheid) South Africa to define the designated lands of Black South Africans, not unlike reserves in North America. The measure is the central focus on the table. This seems like a timeless activity or maybe it's the "Last Supper." Now ya gotta find the Judas.⁴

Rick Rivet, Métis from NWT, was also in the exhibition. His work, *Wounded Knee #2*, 1991 (acrylic on canvas, 164 x 350 cm, from the Indian Art Centre Collection), revisited the massacre of Wounded Knee, December 29, 1890, with an additional cast of characters. At the mass burial site, we see figures of colonial power as well as racial *subjugators* of the globe; the conquistadors, Nazis, the Ku Klux Klan all join the Royal Canadian Mounted Police and Canadian/American military. Rivet is successful in presenting the ugliness of racial intolerance experienced by indigenous people of North, Central and South America alongside experiences of the Jews and the African-American/Canadians.

Land Spirit Power was a very significant exhibition because it was the first exhibition of contemporary Aboriginal art to be held at the National Gallery of Canada. The exhibition took place in lieu of another celebration, the institute's 125th anniversary. *Land Spirit Power* responded to the fulcrum of political and cultural events I just detailed. Artists were asked to respond to the notion of "land" and the perception of it as being a plentiful and boundless site of resources. This exhibition claims that it put aside Western parameters of art to accept a more multi-vocal

expression of “art,” an expression that is clearly within the National Gallery of Canada’s mandate to collect and display the arts of Canada. To date we still are not sure if we are accepted on their terms, although they state in the catalogue’s introduction that the exhibition “marks an important step towards the openness of spirit that we hope will characterize the next 125 years.” Unfortunately, we still feel the absence of our presence within Canada’s major art institution, with no Indian curators or representation, exhibitions and programming since *Land Spirit Power*.

In Montréal an exhibition, *Art Mohawk '92*, featuring many artists from the three Mohawk communities in Québec — Akwesasne, Kahnawake and Kahnésatake — was presented at the Strathearn Centre. This large group show included many disciplines and allowed many of the white visitors to gain a better understanding of their Mohawk neighbours after the crisis of 1990. Artists from several generations shared work that not only reflected pride and dignity, but also educated patrons about Mohawk and Iroquoian sensibilities. *Art Mohawk '92* also offered a look at work rarely exhibited by painter, writer and activist Louis Hall (Karoniaktajeh) (1917-1993) of Kahnawake, Québec. A devout traditionalist and nationalist, he ranged in his subjects from critiquing relationships of power, to religion, to historical events in the Iroquois past. Hall’s polemical writings and illustrations were published in two booklets, *The Warrior Handbook* and *Rebuilding the Iroquois Confederacy*. His works include the now famous (and in some parts of Iroquoia, infamous) nationally recognized design for the red and yellow “Warrior flag.”

The Saulteaux artist Robert Houle exhibited his multimedia installation *Hochelaga* at Galerie Article, Montréal, that same year. His work raised issues of Indian sovereignty within the province of Québec whose claim to the right to be a “distinct society” is a continuous issue. Colonial governance is twice as strong in Québec, as the French and English contest each other for dominion over the territory. Houle reminds us in his installation, through the use of the sacred circle, an important element found within Indian spirituality and symbolism, that “the centre cannot be occupied by anyone.”⁵

The city of Montréal, originally an Iroquoian village otherwise known as Hochelaga, was also planning a party in 1992, and we were invited. Festivities for the 350th anniversary (1642-1992) of the settlement included exhibitions and performances featuring Indian and Inuit artists. *New Territories 350/500 Years After* occupied four of Montréal’s *maisons de la culture* in the summer of 1992. Twenty-seven Indian artists and seventeen Inuit artists presented a pan-Indian/Inuit reflection upon the colonial framework that precipitated these anniversary celebrations. Another component to the *New Territories* exhibition was an exchange between Aboriginal artists from Québec and Mexico.

Another exhibition titled *Kahswenbtha* was produced by the Kanienkehaka Raotiohkwa Cultural Center in Kahnawake to coincide with Montréal's celebrations. The exhibition examined the Mohawk perspective on Montréal's history and reminded us all of our co-existence with our white neighbours based on our own philosophies of the Two Row Wampum (or "Kahswenhtha"). The principal factor of the two row wampum is for two nations to coexist parallel to each other without interfering with or disrespecting each others ways of life. The treaty was originally made between the Dutch and Mohawk in 1620, but its philosophies of peace, friendship and respect have been maintained, and guide our nations well into the future. The exhibition reminded us of these principles through documentation, historical artifacts, cultural art and music within our territory. With this exhibition it was made abundantly clear that the Mohawk nation are part of the cultural make-up of *tiotia:ke* (Montréal).

THE PARTY'S OVER

Soon 1992 ended, and Indian artists and curators were faced with the question of What happens next? It soon became apparent that the funds for exhibitions, exchanges and residencies were gone. The "celebratory" funding was gone. 1992 was over, the protest/party was over. We had to envision how to maintain a strong presence in the country and its institutions. Our political and aesthetic statements were heard across North America, and awareness of our histories and contemporary realities were more familiar to the general public. Yet the mood was one of a lingering hangover and a time to reflect.

In 1993, SCANA held its fifth symposium, called *Artists of Native Ancestry, In Honour of Those Who Went Before Us*, in Halifax, Nova Scotia. It celebrated those senior artists who have paved a path for us in the art world. Among them were Daphne Odjig, Alex Janvier, Bill Reid, Norval Morrisseau and Benjamin Chee Chee. At the same time, the Art Gallery of Nova Scotia opened *Pe'l A'tukwey: let me... tell a story*, the first exhibition organized by the Art Gallery of Nova Scotia to address contemporary First Nations art, specifically the Mi'kmaq and Maliseet nations of Atlantic Canada.

Art institutions and museums began asking the same question again: Where do Indians fit in? Since the time celebration and its aftermath, the de-celebration, were over, it seemed as though we were back to square one. Instead of backing down, Indian artists continued in the spirit of our own nations' goals of self-governance. The barriers were still down. Artists took hold of the times and did not hesitate to continue producing works that were animated by our national traditions, that were articulated to our political goals, that sought to clear an aesthetic space for ourselves. Definitions of Indian art grew even broader and included performance art, new media, computer technology as well as the revitalization and use of traditional arts.

Our experiences were directly influenced by community, nationhood and globalization. Many young and emerging artists began to address issues of identity; they took up their experiences of hybridity of diverse social landscapes. The expression of political and colonial situations was being subtly shifted and camouflaged within the background of our artwork. The critique of colonialism and discourse were present, but individualism and community spirit were shining through. Readdressing the past while reclaiming the present were common themes found in the foreground of our work. George Littlechild, Plains Cree, has been very successful in what he calls “de-colonizing the archival photograph.” Littlechild, a product of the sixties’ scoop where Indian children were removed from their homes and placed in foster homes until they reached adulthood, was able to reclaim his own identity as well as his people by researching and tracking archival photographs of his ancestors. Through this archival method of recovery, Littlechild breathed new life into the subjects who were once classified as unknown. Littlechild reclassified them as his parents, uncles, aunts, cousins and grandparents. *Who Stole The Tee Pee*, 1994 (oil on paper, from the Indian Art Centre Collection), is made up of a series of six images of his family, hand coloured in brilliant pinks, purples and blues, in house-like “frame” structures. Littlechild places generations side by side within their own unit, leaving a small gap in between. In reuniting his family, Littlechild poses questions of responsibility. Who is responsible for breaking up these families and their way of life? Why do they have to be reconstituted by us? What has happened to these people through time?

DIGGING OUR SCENE

By 1994, just four years after the Oka crisis, the absence of our presence was felt across the country. The national attention and blockbuster shows receded to the background, while the rural/urban/provincial scene was becoming quite active. In Montréal, ideas for an Indian arts collective/centre were being kicked around. It wasn't until Skawennati Tricia Fragnito, Eric Robertson and myself decided to take action that anything happened. We met and decided to celebrate our creative process by re-introducing the importance and role of art within our communities. The event, “A Celebration of Art,” featured artwork by local artists Joe David, Glenna Matoush, Arthur Renwick, Skawennati Tricia Fragnito, Eric Robertson and myself, and a one-woman performance by Michelle Thrush titled “Reclaim.” An open mike was also incorporated into the event, allowing the audience to become active and share in storytelling, poetry and song. With a crowd of over 100 people, it was clear that the need for sharing was validated. That April evening, the artist collective Nation To Nation was officially born.

We chose the name *Nation To Nation* to reflect the teachings of the Kahswentha (Two Row Wampum) to acknowledge and respect each other's cultural diversity. *Nation To Nation* allows us to influence dialogue between people and "peoples," as individuals, collectives, communities and countries. It also allows us to have freedom of movement, rather than focusing on a permanent home. *Nation to Nation* has moved from space to space, city to city, nation to nation. As a collective of Indian artists, our main goals are to evoke discussion in regards to Indian art and culture, as well as to function as a catalyst for creative expression. As artists, we believe that creativity is a fundamental link between all aspects of community. To achieve these goals and to establish our presence, *Nation to Nation* has coordinated exhibitions and organized events, performances and workshops to strengthen an active arts community. Throughout 1994, we wanted to present events on a continuous basis. We hosted an artist talk and a reading, and presented two events: *Art Bingo* and *Vision to Vision*.

Our next event, *Native Love*, grew to become a national touring exhibition featuring 38 artists from across North America. *Nation to Nation* decided to bring together artists and writers in the spirit of companionship to look at a subject we were not likely to be known for, love. Love from a Native perspective took us away from the usual subjects we normally dealt with in our works. It was a challenge for both the viewer and the creator to become intimate with what is usually so personal and to reflect upon our emotions and their many forms. In an essay "Making Native Love," written for the exhibition, Audra Simpson states:

If we were to trust popular and scholarly representations of Native People, we would have to conclude that they, unlike any other peoples in the world, are without love. Native People are represented in mechanistic and ultimately loveless terms: as hunter-gatherers and horticulturists of yesterday and cultural revivalists of today. They are written in popular press as activists (troublemakers), as artists-with-a-mission, as cigarette smugglers. In new age journals as naturally in tune with the earth, in movies of the seventies as shape-changers. They are Indian Princesses, savage squaws, bravehearted men and guerrilla warriors. Rarely however, are they in love (the tragedy of Pocahontas aside), rarely are they contemplating love, acting out love or simply being, as they are—their Native selves in love or out of love, in the funk, out of the funk.⁶

The exhibition allowed us to let down our guard and contemplate our personal voice and experiences. It wasn't surprising that most of the artists paired themselves with a writer who was family, a lover and/or a friend. *Native Love* was an act of love

that brought together many artists/writers in solidarity. *Native Love* went on to tour for three years to Artspace, Peterborough, AKA/Tribe, Saskatoon, Urban Shaman, Winnipeg, Open Space, Victoria and the Woodland Cultural Centre, Brantford. The exhibition was well received, and created dialogue amongst our communities and even stirred up some controversy.

Cyberpowwow, our next project, was expanded to become an ongoing experiment in on-line communities and digital art. Skawennati Tricia Fragnito coordinated the exhibition, based on her reactions to her early navigations within the World Wide Web. In realizing the importance of this new technology, Fragnito initiated a process to re-imagine space and territory. The World Wide Web provided cyberspace, a place beyond colonial borders and limitations, a new-found freedom that was well suited for *Nation to Nation* to embrace. Literary and visual artists, as well as art critics, were asked to provide art and text to be accessible by a website on the theme of cyberspace as a new territory, a new technology and a meeting place. It was a chance to dispel myths of Indians living in the past, by claiming a space while advancing our arts practice to include digital realms as a culturally relevant medium. Visitors were invited to read and view the works and react in a chatroom where dialogue could happen globally. The launch of the website for *Cyberpowwow* honoured the tradition of a pow wow with a gathering event in a physical space with food, drink, music and social exchange. Host sites were set up at Galerie Oboro, in Montréal, and Circle Vision Arts Corporation, in Saskatoon, for people to come and log onto the Internet site and chatroom.

The experiment grew to become a bi-annual event and residency. Artists, writers and critics were invited to attend a week-long residency in Banff to engage in dialogue and create virtual art, its galleries, performance spaces and a library. *Cyberpowwow 2* launched for the first time its own virtual landscape in the graphical chatroom of the Palace. Skawennati Tricia Fragnito explains:

“The Palace” is the name of the chat software used by *CyberPowWow* since its inception in 1997. With its allusions to royalty, colonialism and hierarchy, it can sometimes be a problematic name to a bunch of Indians who are trying to stake a claim in the territory of cyberspace. Notwithstanding the fact that the software was named by a corporate entity with objectives very different from ours, the word is an apt metaphor for a multifunctional site that can continually expand (or abruptly contract) according to the artist’s desire. Chatrooms (also just called “rooms”) can be added or deleted easily, can be connected to one another or remain separate entities. But the Palace was not chosen because of its name; it was chosen for two much better

reasons: its user-friendliness and its customizability. Most CyberPowWow newbies can figure out how to communicate with other users in mere minutes. The irresistibly unglamorous cartoon speech balloons and happy-face default avatars seem to set people at ease. Yet, without building our own software, we could greatly affect the look and feel of this Palace by putting our own artwork in the rooms and then inviting people to talk about it, or to talk *in* it.⁷

A pow wow harbour, techno-teepees, a library and a changing room are the rooms that introduce you to the site. Artists then created their own artworks that were linked to these rooms. One can enter and travel through each piece and experience, and interact with, the art. Visitors can also discuss and/or chat while they are looking at the work. Participating artists can hold an artist talk, answer questions, as well as perform. Lori Blondeau coordinated an interactive performance within her piece with all of the visitors.

Cyberpowwow Y2K shifted its focus to react to globalization within cyberspace. It was a time for Indians to meet non-Indians in our territory, (historically a clash of cultures) as well to expand to include indigenous people from another part of the world. Ten artists were brought together to create the latest edition. The number of gathering sites expanded to include seven locations (Oboro, Montréal, Gallery 101/Artengine, Ottawa, Art Gallery of Southern Manitoba, Brandon, Banff Centre for the Arts, Art Gallery of Surrey, Surrey B.C., San Francisco and Darwin, Australia). In realizing *Cyberpowwow* as a borderless, self-determined Aboriginal territory, artists address issues loaded with the politics of misrepresentation (historical as well as contemporary), social concerns, identity, hybridity, stereotypes, and nation to nation relations. By breaking down and deconstructing barriers within a technological atmosphere, the human spirit is conscious and privileged by its global reach.

Nation To Nation also presented *TattooNation*, an exhibition/performance event that would reclaim a traditional practice. Tattooing was practised amongst Aboriginals for various reasons that include spirituality, healing and aesthetics. The art form and tradition began to disappear due to the colonial views of it as barbaric, paganistic and savage. Today, with the rise in popularity, tattoos have mellowed their reputation of being exclusive to drunken sailors, war-heroes and bikers. It is common to see pop stars, talk show hosts and moms sporting and adorning body art. From Marvin the Martian to the ever-so-popular rose, tattoos, along with piercings, have impacted upon popular culture. Images of chiefs, Indian Princesses, and aesthetic designs from various First Nations are found in tattoo parlour catalogues and on a growing number of people. Artists were asked to revisit the tradition with a

contemporary outlook and present their own tattoo designs. The works ranged from buffalos to mermaids (half-breeds) carrying with them symbols and elements of pride, strength, street, identity and shame. Karen Huska, of Mohawk ancestry, designed a tattoo which no one cares to wear: a C-31 marking. Her artist statement reads:

Karen Huska is a Mohawk/Ukrainian hybrid whose mother, when she married a white man in the 1940's, was stripped of her birthright by the discriminatory Section 12.1.b of Canada's Indian Act. This was a fate codified in nineteenth-century legislation based on the Euro-sexist model of women as the property of men. It ran counter to traditions in many First Nations where women were highly esteemed, and "you are what your mother is."

But in the 1980's, the Charter of Rights in the new Canadian Constitution compelled the government to rescind all laws which discriminated based on sex. Through Bill C-31, the women and their children who had previously lost Indian status were now "reinstated."

However, many Native Band Councils (also a product of the Indian Act) have instituted community membership policies (as permitted by Canadian Law) which perpetuate the Euro-sexist model of the status of women. So while Bill C-31 certifies First Nations heritage in the eyes of the government, it is also a searing brand on the skins of those women and their children, who often remain excluded from their communities.⁸

In its eight years of existence, *Nation To Nation* has reached its goals. The grass-roots collective will continue to shift to establish a greater presence for future generations of artists. In the same vein as *Nation to Nation*, *Tribe, Inc* in Saskatoon was developed by Lori Blondeau and Bradlee LaRocque. With such a high population of First Nations in Saskatchewan, *Tribe* developed a visible presence within the arts communities. *Tribe's* goals reflect the need for development and presentation of Aboriginal media, visual and performing arts locally, provincially and nationally. From its base in Saskatoon, *Tribe*, without an exhibition/performance space, would partner and collaborate with other "institutions" to present its programming which includes exhibitions, performances, festivals and workshops. By claiming a borrowed/collaborative space, *Tribe* was able to focus on building a strong foundation and reputation amongst artists and audience. Since its inception, *Tribe* has made valuable contributions to the presentation of Aboriginal arts in Canada. Its growth and establishment as an artist-run centre are very encouraging and welcomed.

There have been other artist-run centres, collectives and arts organizations to emerge, whose programming includes visual, performing and multidisciplinary arts. Lick, based in Toronto, held an exhibition with artists working with saltlicks as their

material. Others include Sakewewak First Nations Artist Collective in Regina, Terres En Vue/Land Insights in Montréal and the Centre for Aboriginal Media in Toronto, to name a few. By broadening diversity to their urban centres, the organizations expand, fill a void and continue to be able to share our knowledge and visions with our own community as well as a larger urban audience. Urban Shaman is an artist-run centre/gallery opened in 1996 in Winnipeg, a city which has the highest population of urban Indians in Canada. Its main force for developing the centre was the lack of exhibition opportunities for Aboriginal artists in Winnipeg. Since its inception, Urban Shaman has also played a vital role in providing opportunities for artists, on a local and national level for production, exhibition and dissemination. It also offers professional development for curators and arts administrators.

EXHIBITIONISTS

At the same time, Indian artists across Canada were involved in numerous solo and group exhibitions that lend themselves to our growing art history and constant testing of the boundaries of what is "Indian art." Artist-run centres and smaller institutions were producing, coordinating, curating and hosting our exhibitions, many of which have made a huge impression and impact on the art world. In 1995, curator Gerald McMaster presented Métis artist Edward Poitras' work as Canada's entry in the renowned Venice Biennale. With a trickster sensibility, Poitras' exhibition toyed with the idea of confusing boundaries. The complexities of hybridity as identity pitted the self against the "other." Power, powerlessness, strength and weakness, these extremities were played out and juxtaposed against each other. It explored a global concern over boundaries and permitted the viewers to stand back and question where they fit into the bigger picture. At times we are recognized as the "other" and can shift into their society.

Indian curators, critics and writers were also making our presence known in mainstream art institutions. Lynn Hill curated *AlterNative* at the McMichael Canadian Art Collection. *AlterNative* was a photo-based exhibition that deconstructed stereotypical images of Indians such as those found in the work of early photographers like Edward Curtis. The romanticized image was turned into reality as seven artists presented clear visions of change and tradition in their contemporary photo compositions. At the Power Plant, Toronto, Arthur Renwick curated the Faye Heavyshield exhibition *Into The Garden Of Angels*. Her minimalist sculptures are a testament to the personal and collective effects that assimilative efforts such as Christianity and residential schools have had within our recent past. Marcia Crosby examined the notion of space, place and territory in *Nations In Urban Landscapes* at the Contemporary Art Gallery in Vancouver, while Patricia Deadman explored relationships between the land and its

inhabitants in *Staking Land Claims* at the Walter Phillips Gallery in Banff. The artists involved in these two shows (Eric Robertson, Shelley Niro and Faye Heavyshield, Mary Anne Barkhouse, Michael Belmore, Kelly Greene and Ann Walk) presented works whose narratives reflect upon nationhood, identity and memory. In *Topographies: Aspects of Recent B.C. Art*, curator Doreen Jensen celebrated the impact and influence which West Coast aesthetics has had on provincial and national identity. She also presented innovative works by emerging Indian artists contributing to British Columbia's arts panorama.

The Thunder Bay Art Gallery and the Woodland Cultural Centre continued presenting exhibitions of Indian artists as they have in the past. *Basket, Bead and Quill* explored the relationship between traditional and contemporary arts practice. The late Deborah Doxtator wrote in her essay "Basket, Bead and Quill, and the Making of 'Traditional' Art" for the exhibition catalogue:

Non-Native societies have persistently defined our cultures by our material culture, by "basket, bead and quill," but I do not believe that this is the reason why they continue to hold such power for us. Rather, if such a thing is possible to conceive an era of "decolonialization," where challenging the "colonizer" still focuses most of the attention on the omnipotence of the "colonizer," I think it may very well be quite the opposite. The power of "basket, bead and quill" comes not from a past defined by non-Native societies but from their continued relevancy and potency as conceptual metaphors that still play an important role in the processes of making cultural "tradition."

The strings attached to tradition have become stronger to us as we reach the end of a millennium. Our philosophies and beliefs increasingly play an important role in our survival and nationhood. *Godi'nigoba: The Women's Mind* took a long hard look at contributions made by women within a matrilineal Iroquoian society. Respect, rooted in our spirituality, is the fundamental value that will sustain us economically, globally, environmentally and politically. The four artists, Patricia Deadman, Shelley Niro, Kelly Greene and Jolene Rickard, reiterate our values for our mother, the earth, and raise our conscience to its fragile condition.

While all of this was going on, artists were receiving invitations for solo exhibitions in artist-run centres and galleries. Exhibitions of new works, retrospectives and further experimentation in the arts strengthened our creative output. Many artists were establishing careers, receiving grants and attention, as well as pursuing Master's degrees in fine art. With this behind them, artists were becoming real players in the mainstream art world. Ties to nationhood, community and home were stronger than

ever, and advocating for our place in institutions and art history was rising. Artists continue to challenge and place post-colonial theories of otherness and assimilation in our contemporary reality. At Gallery 101, Barry Ace presented his solo exhibition *Modern Indians Standing Around at the Post*, in response to academic theoretical discourse, which was inspired by the cultural viewpoint of some elders. Ace wrote :

In 1993, I was invited to present a paper on splint ash basketry at Lake Superior State University at a conference entitled *Celebration of Indigenous Thought and Expression*. Since my 85-year-old great-aunt, Annie Owl, was the subject of my paper, I asked her to attend the conference with me. Annie is a well-known and well-respected basket maker from the Sagamok First Nation near Sault St. Marie, Ontario.

During the conference, we had the opportunity to listen to Gerald Vizenor, a prominent Anishinabe writer and educator. His keynote address was based on a paper he was preparing for the *Partial Recall* publication, where artists and writers were asked to respond to specific historical photographic images of Indians. Gerald's work revolved around an historical image of Ishi and the title of his paper was *Ishi Bares his Chest: Tribal Simulations and Survivance*. Throughout his presentation, Gerald kept referring to post-colonialism and post-modernism. Annie, whose first language is Anishinabe, quickly became disengaged with his lecture, and turned to me to say she had to go to the bathroom. I left the room with her, along with another Anishinabe elder, who was also feeling disengaged. Annie and this man met in the hallway and greeted one another: Aneen!! They spoke for a moment in Anishinabe and then the elderly man asked Annie a very poignant question: "Do you know what that man was talkin' bout in there?" Annie thought about it for a moment and then very seriously replied: "I think it was somethin' bout modern Indians standing around at the trading post!" Satisfied with Annie's response, he concurred "ooooo!" In 1997, I had a solo exhibition at Gallery 101 in Ottawa and the work I created for the exhibition focused on the impact of culture change and colonization. At that time, I was concerned with the historical positioning and re-positioning of Indians into Western academic theoretical discourses. In particular, the social sciences of anthropology and ethnology that strategically maneuvered Indians to validate their research by theoretically situating Indians.

As a parody, I decided to entitle my exhibition "Modern Indians Standing Around at the Post." The central work in the exhibition was 20 foot tall translucent column that illuminated 35 mm transparencies of historical

representations of Indians. The transparencies were linked together with beads and letters from a Scrabble Game that spelt out in a continuous circle Modern Indians Standing Around at the Post Modern Indians Standing Around at the Post... On one level, the work was intended to invite the viewer to question the subversive manipulation of historical and contemporary representations of Indians as strategies to support and validate western post-colonial and post-modern discourses. On a more poignant level, the work was intended specifically for Indians to identify the urgency for our communities to resist the often subversive voice of Western academia and begin to validate and articulate our own unique perspectives from our distinct cultural vantage points.⁹

We continue to produce work, to write and to curate at a rate we never have before, there is much to be excited about as the documentation process allows a greater accessibility for all to understand us and our art history, yet we still remain absent from texts and education/art history courses that discuss the larger picture of art history. It is felt that in order to find our place within the global picture, we must write and rewrite our own histories. The Indian Art Centre of Indian and Northern Affairs Canada is active in contributing to that history through its exhibition and acquisition practices.

THE INDIAN ART CENTRE¹⁰

The Indian Art Centre of Indian and Northern Affairs Canada is one of the only cultural programs remaining in this government department (the Inuit Art Centre is the other). The role of the Indian Art Centre is to foster and promote the visual arts of Indians, in Canada and abroad, through an exhibition/acquisition program, manage the National Indian Art Collection (3,885 works), maintain a research and documentation library on contemporary Indian visual arts and culture, and organize thematic travelling exhibitions of works from the National Indian Art Collection. The Indian Art Centre also partners with, and loans work from the collection to, museums, art galleries, government departments as well as artists in the collection and curators.

In 1965, the Indian Art Centre began collecting through departmental purchases, regional acquisitions and selections made by the Indian Art Centre's managers to support and encourage practising Indian artists. The collection also includes works purchased by Indian and Northern Affairs before 1965. These pre-Indian Art Centre works were selected and purchased by Indian agents and department officials who often visited reserves across Canada. Other works were acquired through gift-giving by Indian bands to department officials. The artworks were not acquired with the

intent of establishing a national Indian Art Collection, but rather to support economic growth in the places the department visited. These works eventually furnished office decoration for Indian and Northern Affairs Canada.

With an increase in the production of art and the number of active Indian artists in Canada, the Indian Art Centre, the largest and most concentrated collector of contemporary Indian Art in Canada, had to re-evaluate its collecting process. In order for the collection to continue its significant development, in 1990 the Treasury Board of Canada reaffirmed the department's authority to purchase artworks from new, emerging and established Indian artists. It also authorized the ongoing maintenance for preservation and care of the Indian Art Collection. The future looked bright, and in July 1990, a consultation group consisting of former Indian Art Centre managers Tom Hill, Rick Hill, Stephen Rothwell and David General, artists Ron Noganosh, Allen Edzerza and Helen Wassegijig, and Indian Art Centre staff, manager Viviane Gray and collections keeper Gilles Henry, met to discuss the Indian Art Centre's programming and acquisition policies. They recommended that the Indian Art Centre maintain a quality national public collection of contemporary Canadian Indian art. The Indian Art Centre was mandated to continue acquiring artworks for the collection; 60% of the works from new and emerging artists with the remaining 40% to be acquired from established artists of Indian ancestry.

The jury, made up of Indian artists, art administrators and curators, recommended and selected works for the collection. Criteria for selecting work are based on artistic value (both traditional and contemporary), and also recognize historical references, social critique, and traditional values that significantly reflect upon nationalism, post-modern paradigms, community and culture. Roger Simon's *The Art Collector*, 1993 (oil on paper, 76 x 65 cm) encompasses all of our collecting criteria while parodying the status of "art collecting." He embraces elements of the traditional and contemporary aesthetic while he acknowledges "western art histories" and places us in the forefront. Simon reminds us how we collect.

New and emerging artists like Eric Robertson, Greg Staats and Mary Longman were included in the collection alongside mid-career and senior artists as an attempt to achieve and maintain a balanced representation of those who contribute to the continuity of Indian art. This objective to include new and emerging artists was a bold move to keep the collection contemporary. It put forth faith and gave support to those artists and their work. It also emphasized the strength and integrity of the collection as a national cultural asset representative of the finest Indian art produced. The importance of being in a national collection proved vital for many artists trying to break into a mainstream art milieu. It was an endorsement and incentive that gave the artists a stamp of accreditation they needed for the advancement of their careers.

A considerable number of significant works were added to the Indian Art Centre's collection through the input of a group of artists from Alberta. On December 19, 1992, in Edmonton, Alberta, the Indian Art Centre purchased an important collection of contemporary Indian art at a public auction. This collection belonged to the Alberta Indian Arts and Crafts Society which was selling off the works in order to pay its debts. There was much interest in the collection and many public and private sectors were planning to bid on selected works. The break-up of the collection seemed inevitable. Artists whose works were in the collection were concerned that the entire collection would be disbanded and its integrity and legacy would be lost. After the Indian Art Centre received an official request, the Department of Indian Affairs and Northern Development purchased the entire collection for \$75,000. The presence of the Alberta artists was felt as they unnerved potential bidders from purchasing the works. They let it known that the collection was to stay intact and supported the Departmental bid. The 507-piece collection contains 92 contemporary works by artists such as Alex Janvier, George Littlechild, Kim McLain, Lauren Wuttunee, Ken Swan, Faye Heavyshield and others. Other works include traditional media such as beadwork, pottery, carvings, masks and textiles.

The Indian Art Centre's collection grew substantially over the years, due to the national acquisition program introduced in 1990. Space, location and conservation were becoming factors to be considered in the process of collecting and maintaining the collection. In 1990, the Indian Art Collection moved from a small inadequate office space with shelving into the former Inuit Art Collection storage space, an adequate facility that houses approximately 2,500 works of various sizes and media. Since much of the collection is loaned regularly for exhibitions and for offices, the storage facility, known as "the vault," remains sufficient. The collection acts as an Art Bank that we often refer to as a "working collection." The offices of Indian and Northern Affairs across Canada receive artwork as part of an exhibiting program to promote the artwork and the artists in the collection.

Special juries were convened as well. In 1994, the Deputy Minister of the Department of Indian Affairs and Northern Development, Dan Goodleaf, visited Russia and promised to transfer works from the Indian Art Collection to the Canadian Embassy in Moscow, in celebration of the International Decade of the World's Indigenous Peoples. However, it was decided that the transfer of some works would undermine and jeopardize the integrity and reputation of the collection as a public national collection. This initiative to promote Indian artwork at an international level nevertheless prompted a collaboration between DIAND and the Department of Foreign Affairs and International Trade (DFAIT). A budget was allocated between both parties and a call to artists was announced for this special

transfer/acquisition program. This link to international relations foreshadowed the Indian Art Centre's appeal to foreign countries and their willingness to host contemporary Indian art.

In 1990, the Indian and Inuit Art Gallery opened in the lobby of DIAND at Les Terrasses de la Chaudière, Hull, Québec. Thematic exhibitions were planned to rotate every two months to highlight acquisitions from the collection. The intent of the gallery was to provide new and emerging curators the opportunity to develop curatorial skills by coordinating exhibitions. With a staff of two, the gallery mounted seven exhibitions in the first two years. It was a huge undertaking for a small staff to properly curate exhibitions, so the gallery focused on exhibiting recent acquisitions from the national juries. As well, thematic shows of specific mediums and cultural/traditional art from the collection were presented on a rotating basis. In seven years, most of the works in the collection were shown at least once. Seven years later, in 1997, Chief Curator Barry Ace re-examined the mandate of the gallery and introduced an idea to re-establish the efficient operation of the gallery that, at the same time, would heighten the awareness of Indian art. Ace's idea was to exhibit works by resident artists from the local Ottawa/Hull area in solo exhibitions. In addition, it was recommended that acquisitions of new works come from the exhibitions. Increasing demand for loans had resulted in a decrease in available works from the collection. This initiative emerged in direct response to a verbal ministerial recommendation that DIAND could provide economic opportunities for artists to exhibit and sell their works. It was also a response to the Royal Commission on Aboriginal Peoples recommendation regarding the promotion of Aboriginal culture.

In May 1997, Ron Noganosh opened his exhibition *Bee That As It May*. It was well attended and attracted not only the public but representatives from neighbouring institutions—including the Canadian Museum of Civilization, the First Peoples Secretariat at the Canada Council, the National Gallery of Canada and the Ottawa Art Gallery. Three other solo exhibitions, Mary Anne Caibaiosai's *Encounters*, Don McLeay's *The Wolf Shadow Within Me* and Leo Yerxa's *Come Twilight*, and a group exhibition organized by Aboriginal Art Leasing titled *The Earth Sings* featuring Simon Brascoupé and Joe Jacobs, followed the same success as Ron Noganosh's exhibition. The profile of the gallery and Indian art was heightened. Barry Ace went one step further with Jeff Thomas's exhibition *Inter/section*. Together, Ace and Thomas established a curatorial partnership that was lacking in our communities. An Indian curator and an Indian artist collaborated to begin a critical dialogue regarding art and its relationship to ourselves and our place. Though it was not the first exhibit curated by an Indian, it established a direction for the Indian Art Centre to go in. With the success and recommendation from the participating artists of the first resident artists'

exhibitions, a new program was established to replace the national juried acquisition program. The Artist-in-Residence/Acquisition program was developed in 1998 to give artists an opportunity to exhibit and to gain insight on installation and promotion of their work. The 1990 mandate to include both established and emerging artists was maintained. A national call for submissions was announced and the Artist-in-Residence program opened in September 1998 with Shelley Niro's exhibition *For Fearless and Other Indians*. The jury process remained a crucial part in distinguishing who would get an exhibition. Artists were asked to submit slides, résumé and statement, but also to submit a proposal for an exhibition. The recommended acquisition was selected by the Chief Curator and Assistant Curator based upon their knowledge of the collection in terms of media and genres that weren't represented, as well as concerns about conservation and space limitations. The artists each receive an exhibition fee, a vernissage and a critical essay addressing their work. In-house production by the staff of the Indian Art Centre provides all the necessities for the exhibition; we prepare the food, design the invitations, lick stamps and write the essays. The essays are presented in a 'zine style format, collected by those attending the opening. The artists receive copies for future reference. Many artists have used their essays in their proposals for grants and to access other venues for exhibitions. The Artist-in-Residence program is filling a void in the Indian art world that institutions such as the National Gallery of Canada and the Canadian Museum of Civilization are neglecting in the national capital region.

The profile of the Indian Art Gallery continues to rise. The exhibitions receive attention in local newspapers and are reviewed by the alternative press. New and emerging artists like Audrey Greyeyes, Tracey Anthony, Jerry Evans and Linda Young had their first solo shows. David Hannan, Janice Toulouse-Shiingwaak and Leonard Beam followed their exhibitions to other venues such as Urban Shaman, Winnipeg, and the Thunder Bay Art Gallery, Ontario. Rosalie Favell's exhibition *Longing and Not Belonging* was purchased in its entirety, due to its thematic and narrative viewpoint that encompasses identity, gender and race. The 43 works are photo-based digital outputs, a new medium to the collection. The exhibition has been travelling nationally and in Taiwan since it opened at the Indian Art Gallery in February 1999. Mid-career artist Mary Anne Barkhouse presented her *Pelage* series of button blankets with a twist, which were then included in *Ravens Wait*, curated by Lynn Hill at the Museum of Anthropology, University of British Columbia in 2000. Barkhouse's work led to a commission for the Indian Art Centre that would summarize the *Pelage* series. Established artists Rick Rivet, Shelley Niro and George Littlechild showed new works, and Roger Simon exhibited some of his last paintings before his untimely death in 1999.

Senior artist Judith Morgan exhibited works that complemented her book *Celebration: Paintings and History*, a history of the Gitksan through her paintings. Morgan has produced artwork since the early 1940s but has been ignored by critics and curators specializing in B.C. art. Her voice, though very dynamic, wasn't heard in the same capacity as George Clutesi, Bill Reid, Robert Davidson or Frieda Diesing. Yet Morgan continues to paint and has exhibited in many prestigious institutions in Canada: National Museum of Man, Ottawa, Ontario, Royal Museum of Victoria, B.C., Vancouver Art Gallery, Greater Victoria Art Gallery, University of Northern B.C., Prince George, B.C. A painter whose narratives convey Gitksan tradition and Nationhood, Morgan writes a strong statement that reflects her pride.

My paintings are my reflection of a very proud people called the Gitksan. To paint them accurately would be to portray a Nation under siege and put aboard a space ship that has an umbilical cord anchored to a snag that was once a green tree and labeled a "Reserve." The other image is that of a broken mirror reflecting multimillion dollar Museums that house the finest three dimensional Art, representing this Northern Hemisphere that was made by hands that owned land. The question that needs to be addressed is this, "What crime did this Nation do to be uprooted and left afloat without land to pass down to their children?"

The above summation may sound harsh, but the Gitksan people have been downtrodden because they lived under the Indian Act Laws which are separate from the Canadian Constitution. To live in valleys surrounded by mountains of forest that once was theirs and watch logging trucks hurry by, and wake up to see another mountain grazed, is to kill the heart and soul of the Elders.¹¹

Her paintings do not convey her strong words literally, but they do convey her survival, her memories and her reasons to celebrate.

The conceptual and minimalist photographic exhibition *Renewal*, by photographer Greg Staats, concentrated on the Iroquoian philosophy of condolence. His show was timely and complemented two other exhibitions in Ottawa (May 2000) which featured his work. Staats' exhibition was the last of the first 18 months of programming from the Artist-in-Residence program. It was a fitting exhibition to close the first series of programming, since *Renewal* granted the viewer liberty to reflect upon time and space in the capacity of peace, thanksgiving and spirituality. It left our minds good and open for the future of the Indian Art Gallery. In addition to the program, and in keeping with the original intent of the gallery, Indian writers and curators were

included to fulfil the concerns of the artist. Inaugurating the inclusion, Lynn Hill curated and wrote on Judith Morgan's work while Audra Simpson authored "Renewal in New Works from Greg Staats." In this dialogue around aesthetics, politics and history, the artists, curators and writers are contributing to the evolution of Indian art history, from a significant, community-based perspective. The infinite success of the program will evolve around this community-oriented initiative. More Indian curators and writers will be approached to provide a critical yet comprehensive dialogue that will encourage our people and the general public to recognize our artists' contributions, which will be appreciated forever.

Since 1990, approximately 1,000 new works have been added to the collection, making it the largest contemporary Indian art collection in Canada, totalling 3,885 pieces. The collection has been referred to as a bundle; like a bundle, the Indian Art Collection contains narratives, dreams, magic, medicine and necessities of life. The objects that testify to our artistic and creative achievements bring a "sacredness" to our bundle. The bundle will continue to grow in the new millennium. It will contain new stories, new technologies and inspire new generations. Our bundle will continue to be cared for by Indian curators, arts administrators and artists as we document our own art histories, theories and genres. The bundle will travel throughout the world and "Cyberia," allowing other cultures a glimpse of our unique vision of ourselves, our philosophies, histories and territories. The bundle will continue to hold onto traditions, but will also allow them to continue to change. We will watch the transition of the Centre unfold, as we have for 35 years. The bundle will continue to be upheld as a national cultural asset with historical significance for the use and benefit of present and future generations of Indians and Canadians. The bundle is ours.

In 1995, the Centre was involved in various projects regarding the promotion of Indian art at an international level. These included the Le Printemps-Pinault department store Christmas Promotion in Paris, France, which promoted and marketed Indian and Inuit art and craft-oriented works, and the international exhibition *Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art, 1997*, co-curated by Barry Ace and July Papatsie of the Indian and Inuit Art Centres. These international initiatives prepared the Indian Art Centre for future international possibilities. In the spring of 1996, Minister Ron Irwin visited the Waikato Museum of Art and History in New Zealand, which requested an exhibition of contemporary Indian and Inuit artwork at its institution. In August 1996, the Department of Foreign Affairs and International Trade approached the Indian Art Centre regarding an exhibition of contemporary Indian and Inuit art for the official opening of the newly renovated Canadian Cultural Centre in Paris, France. In order to accommodate both requests, a meeting was held with Valerie Raymond, Director, Arts and Cultural Industries

Promotion Division, DFAIT, Yves Pepin, Head, Visual Arts, Arts and Cultural Promotion Division, DFAIT, and the Indian and Inuit Art Centres. With a curatorial prospectus, the exhibition was green-lighted and a cost-share between DIAND and DFAIT was established. The joint fund covered new acquisitions, display cases, exhibition catalogues, framing, shipping and travel. The Indian artists included Robert Houle, Shelley Niro, Lance Belanger, David Hannan, Joane Cardinal-Schubert, Jane Ash Poitras, Ron Nogansoh, Carl Beam, Marianne Nicholson, Jim Logan and Thomas Simeon. The exhibition *Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art*, was opened in Paris, France, in January 1997 by Prime Minister Jean Chrétien. It then travelled to the Waikato Art and History Museum, Hamilton, New Zealand, the National Gallery, San Jose, Costa Rica, the Museum of Anthropology, University of British Columbia, Vancouver, B.C., and on a tour of museums, cultural centres and art institutions in Taiwan. Considered a great success, *Transitions* was the first exhibition to be curated by Indian and Inuit curators. Its thematic intent was to introduce the world to the sophisticated and diverse forms created by indigenous people in Canada. The catalogue produced for *Transitions* ensures its lasting effect. *Transitions 2: Contemporary Indian and Inuit Art of Canada*, also curated by the Indian and Inuit Art Centres, began its journey in 2001.

The 1990s offered an assortment of experiences, events and processes that will provide us with the strength and skills we need as we enter a new millennium. It is clear that we have arrived; Indian art and its makers have found a niche within our communities and a larger art world. Artists have freedom to experiment with genres and styles that issue both from our traditions, from our collective experiences, as well as from Western art forms. Artists grasp, without cultural shame, all of the tools and techniques available to them. Our established presence catapults us into a national as well as an international realm that recognizes our contributions to contemporary artistic development and practice. Our works are being included in collections, private, public and personal. The impact of our presence has established new granting categories and a secretariat at the Canada Council for the Arts, and other granting agencies across the country. Yet we are still faced with our absence from the country's major art institutions. The question these places continue to ask is: Where does Indian art fit in? Maybe the answer is simply, we don't.

1. Audra Simpson, "Renewal in New Works From Greg Staats" (Indian Art Centre, Hull, Que., March 2000).
2. Chuck Heit, artist statement (Indian Art Centre, 1992).
3. AFN and CMA, *Turning The Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples*, 3rd edition (Ottawa, Ont., 1994).
4. Eric Robertson, artist statement, September 2001.
5. Robert Houle, artist statement, April 1992.
6. Audra Simpson, "Making Native Love" (www.nation2nation.org, 1995).
7. Skawennati Fragnito, "A Chatroom is Worth A Thousand Words" (www.cyberpowwow.net, 2001).
8. Karen Huska, artist statement, 1997.
9. Barry Ace, artist statement, September 2001.
10. Ryan Rice, "Collecting Ourselves" (Indian Art Centre, INAC, 2001).
11. Judith Morgan, *Celebration: Painting and History* (Terrace, B.C.: Terrace Press, 1999).

BIBLIOGRAPHY

- Ace, Barry, and Viviane Gray. *Briefing Notes on Indian Art Centre*. Hull, Que.: INAC, , 1990-1998.
- Assembly of First Nations and Canadian Museums Association. *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First People*. 3rd edition. Ottawa, Ont., 1994.
- Canada. "Gathering Strength." *Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples*. Vol. 3. Ottawa, Ont.: Canada Communication Group, 1996.
- Deadman, Patricia, et al. *Staking Land Claims*. Banff, Alta.: Banff Centre Press, Banff Centre for the Arts, 1999.
- Doxtater, Deborah, et al. *Basket, Bead and Quill*. Thunder Bay, Ont.: Thunder Bay Art Gallery, 1996.
- Doxtater, Deborah, et al. *Godi'nigoba': The Women's Mind*. Brantford, Ont.: Woodland Cultural Centre, 1997.
- Hill, Lynn. *AlterNative: Contemporary Photo Compositions*. Kleinburg, Ont.: McMichael Canadian Art Collection, 1995.
- McMaster, Gerald. *Edward Poitras, Canada XLVI Biennale di Venezia*. Hull, Que.: Canadian Museum of Civilization, 1995.
- McMaster, Gerald, and Lee-Ann Martin, eds. *Indigena*. Hull, Que.: Douglas and Macintyre, Canadian Museum of Civilization, 1992.
- Morgan, Judith. *Celebration: Painting and History*. Terrace, B.C.: Totem Press, 1999.
- Nemiroff, Diana, Robert Houle, et al. *Land Spirit Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa, Ont.: National Gallery of Canada, 1992.
- Simpson, Audra. "Unsettling Relations: Colonial Studies and Native America." <www.nation2nation.org>. 1999.

COMPOSANTES DE L'IDENTITÉ ET DE L'ESTHÉTIQUE PERSANES HIER ET AUJOURD'HUI

YANN RICHARD

Directeur de l'Institut d'études iraniennes (Sorbonne Nouvelle) à Paris, Yann Richard vivait en Iran lors de la Révolution islamique en 1979. Il est l'auteur de *L'Islam chi'ite : Croyances et idéologies* (1991), un livre traduit en plusieurs langues et publié en anglais sous le titre *Shi'ite Islam: Polity, Ideology, and Creed* (1995). Yann Richard a écrit de nombreux livres sur l'Iran et l'islam, dont *Le shi'isme en Iran. Imam et révolution* (1980), ainsi que *L'Iran au XX^e siècle* (avec Jean-Pierre Digard et Bernard Hourcade, 1996), un ouvrage réédité en 1998 et publié la même année à Téhéran sous le titre *Irân dar qarn-e bistom*. Il a fait paraître, sous sa direction, *Téhéran, au-dessous du volcan* (avec Bernard Hourcade, 1987), *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran* (1989), *Intellectuels et militants de l'islam contemporain* (avec Gilles Kepel, 1990). Il a plus récemment fait paraître *Louis Massignon et l'Iran* (avec Ève Pierunek, 2000), un ouvrage consacré à l'islamologue et arabisant français qui marqua les études orientales et les relations islamo-chrétiennes dans la première moitié du XX^e siècle.

Il est évidemment très difficile de parler après le moment d'émotion que Shirin Neshat nous a fait vivre tout à l'heure et le film qu'elle nous a montré. Mon propos concerne l'identité esthétique de l'Iran moderne et la prégnance des traditions; il rejoindra naturellement Shirin Neshat, mais à la fin seulement.

Iran moderne? Quelle est l'action de la modernité dans le cadre de la culture persane? Quand je dis modernité, déjà, survient un problème. Nous sommes ici dans un musée d'art *contemporain*... mes collègues historiens à la Sorbonne m'objectent quelquefois quand je parle de l'Iran moderne que, pour eux, la modernité commence à la Renaissance et que je devrais, pour le XX^e siècle, dire *Iran contemporain*. Or, pour l'Iran qui est dans un contexte historique et culturel très différent des nations européennes, quand je parle de modernité, je parle aussi, finalement, de l'époque contemporaine. En tout cas la distinction n'a pas du tout la même pertinence que pour le contexte européen.

Mais qu'est-ce que c'est que la modernité? Dans notre culture sociale et esthétique, quand on parle de modernité, on parle de l'émergence de l'individu, de l'émergence du citoyen, on parle de choses à la fois philosophiques, politiques, sociales, économiques. Quelle est finalement l'interaction de la modernité et de la sensibilité artistique? C'est une question qu'on peut se poser, notamment, concernant l'Iran. Je vais essayer, dans un premier temps, de présenter quelques composantes historiques de l'identité iranienne qu'on retrouve dans les arts, aussi bien dans la poésie, la littérature, les arts picturaux, la peinture (notamment la peinture sur livres, qui est la grande tradition iranienne), et évidemment dans la musique et d'autres arts qui sont quelquefois en interaction les uns avec les autres. J'essaierai ensuite de définir, dans la période moderne, quelques grands traits d'influence extérieure et d'épanouissement. Pour finir, je tenterai de répondre à la question : y a-t-il une esthétique iranienne aujourd'hui? J'essaierai dans la mesure du possible, à la fin de mon exposé, de tirer quelques liens vers l'exposition offerte par le Musée d'art contemporain de Montréal et reviendrai à l'œuvre de Shirin Neshat, que j'ai découverte en France récemment et que j'ai eu plaisir à revoir ici.

UNE IDENTITÉ IRANIENNE ?

Les composantes de l'âme iranienne, si je puis dire, ou de l'*identité iranienne*, si ça existe, sont d'abord des composantes ethniques. Les Iraniens sont, disent les spécialistes, un peuple indo-aryen, venu de l'Asie centrale dans l'Antiquité préhistorique, et implanté sur le plateau iranien. Plus tard des éléments sémitiques s'y sont mêlés, avant l'Islam déjà, puisque les Iraniens ont été en contact avec la Mésopotamie; plus tard encore, des éléments turco-mongols, donc plus récemment arrivés de l'Asie intérieure, jusqu'au Moyen Âge.

Dans cette population, il y a deux sortes de styles de vie. La majorité des Iraniens sont des agriculteurs, ils cultivent le sol pour en tirer leur subsistance. Mais il y a toujours eu en Iran, et il y a encore aujourd'hui, de manière très significative, des nomades : l'opposition entre les nomades et les sédentaires a toujours été une source de conflits. En tout cas, c'est une source de mouvements et d'interaction même philosophique puisque ce sont deux modes de vie complètement hétérogènes qui se rencontrent parfois et, souvent, qui se heurtent. En même temps, je crois qu'on peut caractériser l'Iran comme un pays de très haute et très ancienne civilisation, c'est-à-dire de culture urbaine, d'implantation dans des villes dont certaines, qui sont encore aujourd'hui très actives, ont des racines dans la plus haute Antiquité et même, on peut dire, dans les temps préhistoriques. Je citerai la ville de Hamadan, par exemple, où l'on peut trouver des traces de peuplement et d'urbanisation depuis les Mèdes, donc avant même les Achéménides; la ville de Suse où les Français ont fait des fouilles pendant très longtemps, et qui est encore habitée : c'est une petite bourgade aujourd'hui, mais elle a été une grande capitale à l'époque achéménide et on y trouve aussi des couches archéologiques de la préhistoire. D'autres villes comme par exemple, tout près de Téhéran, la ville de Ray, qu'on voit apparaître dans la Bible sous le nom de Rhages, une ville très ancienne qui n'est plus aujourd'hui qu'un faubourg de Téhéran mais qui atteste du peuplement urbain très ancien de cette culture iranienne.

Les caractéristiques géographiques ont aussi marqué l'âme iranienne. Je veux parler de ces hauts plateaux dont la moyenne d'altitude est de 1 000 mètres environ, avec un climat continental très chaud et sec en été, et plutôt froid et avec beaucoup de neige dans certaines régions en hiver, et puis des montagnes qui vont jusqu'à 5 600 mètres, avec beaucoup de petits sommets dans les 4 000 mètres. Donc, une grande variété de reliefs, plutôt arides en général, bordés au nord et au sud par des littoraux. Au nord, c'est la mer Caspienne qui est à 12 mètres sous le niveau des mers, une mer fermée, avec sur son littoral un paysage subtropical très humide; et sur le golfe Persique, c'est un paysage très différent, mais qui donne sur les mers ouvertes, un point de passage historique des Iraniens vers la Chine, vers l'Orient, vers l'Afrique, vers les endroits où ils ont eu des activités commerciales.

Dans les montagnes, il y a aussi une autre caractéristique qu'on retrouve de manière indirecte dans la littérature et que, d'ailleurs, Shirin Neshat a évoquée à propos de cette œuvre du poète mystique Faridoddin 'Attâr, *Le Langage des oiseaux*¹ : quand on monte dans la montagne, on s'approche du divin et du sacré, on s'approche de quelque chose qui n'est pas accessible et de ce qui est grand, de ce qui est épique. Donc, il y a une dimension de célébration de la grandeur et de la hauteur dans la culture littéraire de l'Iran, qui vient probablement aussi de ces massifs montagneux. Ajoutons qu'après avoir traversé d'immenses étendues arides et désertiques, les caravanes d'autrefois arrivaient pour faire étape dans des caravansérails installés au creux de

vallées riantes, irriguées en permanence grâce à des systèmes de canaux souterrains drainant la nappe phréatique, et qu'elles trouvaient dans ces oasis de fraîcheur les jardins les plus raffinés. Ces jardins mêmes dont la Bible et les Grecs ont idéalisé l'image de repos et d'abondance en reprenant le terme iranien ancien de *paridaiza* dont ils ont fait *paradeisos*, notre « paradis ». Ajouterai-je que la traversée d'immenses déserts ressemble assez à celle des océans ? On doit se guider sur les étoiles, on attend l'arrivée dans les ports, on ne voyage jamais seul. Le voyage initiatique est toujours guidé par un prophète ou un visionnaire qui conduit le pèlerin en quête de vérité vers les étapes du dévoilement des secrets. Sans guide, on est certain de périr.

Quelques traits culturels, enfin. Il est essentiel de souligner que nous désignons aujourd'hui l'*Iran* par le nom qui a été imposé aux nations occidentales en 1935 par Reza Shah. C'est le nom par lequel les Iraniens, depuis la plus haute Antiquité, ont toujours désigné leur pays que, à la suite des Grecs et des Romains, nous appelions la *Perse*. Certains nationalistes iraniens d'aujourd'hui voudraient revenir à l'appellation « Perse » pour la démarquer de cette connotation négative attachée au vocable Iran dans les médias occidentaux, *Persia* ou Perse qui rend plus compte du passé culturel extrêmement riche, même s'il est en partie embelli par les légendes et les stéréotypes². En tout cas, pour les Iraniens, cette permanence culturelle et identitaire depuis vingt-cinq siècles est une réalité.

L'Iran, c'était jusqu'à 1979 un *empire*, c'est-à-dire un pouvoir central dominé par le Roi des rois (*shâhanshâh*), et puis des pouvoirs nationaux satellites autour. L'expression « roi des rois », qui a désigné le souverain iranien jusqu'à la Révolution de 1979, est une titulature traditionnelle qui a été retrouvée dans des inscriptions achéménides, notamment la grande inscription du roi achéménide Darius à Bisotoun, près de Kermânshâh (c'est grâce à cette titulature répétée dans l'inscription qu'on a commencé à pouvoir déchiffrer cette inscription vieux-perse en écriture cunéiforme). On voit donc la constance d'une sorte d'idée politique qui a marqué l'histoire de l'Iran, avec des ruptures de dynasties, des ruptures qui ont quelquefois duré plus d'un siècle, notamment lors de l'invasion musulmane, etc. À chaque fois l'État iranien reprenait l'idée ancienne d'un empire qui domine des nations soumises.

Au sommet de cette culture impériale, le fond irano-aryen ou iranien domine. Mais il est imprégné d'éléments de cultures sémitiques. Le persan, langue de l'Iran, s'écrit aujourd'hui avec l'alphabet arabe, mais toutes les langues iraniennes, depuis l'Antiquité, depuis le vieux-perse qui s'écrivait avec un alphabet cunéiforme, se sont écrites avec des alphabets empruntés aux peuples sémitiques; le moyen-perse, langue des Sassanides (III^e-VII^e siècle de notre ère) était écrit avec l'alphabet araméen. Cette osmose culturelle avec le monde sémitique ne date donc pas de l'islamisation, c'est quelque chose de beaucoup plus ancien et qui marque l'Iran : cette nation indo-européenne est vraiment marquée par des éléments sémitiques.

LES RELIGIONS

Au point de vue religieux, l'Iran a été une terre foisonnante d'interaction, de développement et d'extinction de croyances. La religion la plus ancienne qu'on y trouve encore aujourd'hui dans des communautés résiduelles, mais symboliquement très importantes, c'est le zoroastrisme, religion purement iranienne, du Dieu unique, en tout cas qui se redéfinit, peut-être au contact avec l'islam, comme une religion du Dieu unique. Après la conquête musulmane, beaucoup de zoroastriens sont partis vers le nord de l'Inde, à Bombay, où il forment la communauté parsie, et les communautés un peu compactes de zoroastriens qui restent en Iran actuellement, notamment à Yazd et Kerman, sont en contact avec leurs frères en religion du nord de l'Inde. Il y a d'ailleurs eu une sorte de retour symbolique vers le zoroastrisme à cause du nationalisme iranien depuis la fin du XIX^e siècle et, surtout, dans l'entre-deux-guerres, dans les années 1920-1930 : on voulait amoindrir les traits musulmans (importés de l'Arabie) dans la culture iranienne et insister plus sur ce qui était purement iranien. On oubliait que si l'Iran a abandonné si facilement le zoroastrisme au début de la conquête musulmane, c'est en partie à cause du fardeau de ritualisme clérical sous lequel on étouffait, et qui fit de l'islam une religion libératrice.

Parmi les autres religions très anciennes de l'Iran, vous serez peut-être surpris que je cite le judaïsme, mais, depuis l'époque achéménide, quand Cyrus le Grand a libéré les Hébreux de Babylone, des communautés juives très actives sont venues s'installer au cœur de son empire. J'ai parlé tout à l'heure des villes de Hamadan, dans l'ouest de l'Iran, et Suse en Mésopotamie, même Ray (Rhages), la petite bourgade au sud de Téhéran : leur nom figure dans la Bible, et aujourd'hui encore on y trouve des vestiges de communautés juives importantes. À Hamadan se trouve le mausolée d'Esther et Mardochée, et à Suse, évidemment, le tombeau de Daniel, le prophète Daniel qui a été persécuté à Suse. Il y a encore aujourd'hui des communautés juives très actives, notamment dans le commerce, bien que beaucoup des juifs iraniens aient émigré vers Israël depuis 1948, et des milliers encore depuis la Révolution islamique de 1979. La situation des juifs en Iran n'est pas très confortable, mais c'est une communauté très ancienne et qui jouit toujours de la citoyenneté complète : les juifs ont même un député au Parlement. Ils parlent persan (parfois des dialectes judéo-persans; la littérature judéo-persane est écrite avec l'alphabet hébreu) et les musiciens juifs sont appréciés de tous les Iraniens du fait de l'opprobre dont l'islam accable les musiciens : le patrimoine musical a été transmis jusqu'à nous en partie grâce aux juifs.

Le christianisme lui-même est très ancien en Iran, remontant sinon à l'apôtre Thomas (qui aurait évangélisé jusqu'en Inde), du moins aux tout débuts, comme l'atteste le récit de la Pentecôte (*Actes* II, 9) : on le trouve notamment encore dans les

montagnes du Kurdistan, avec la communauté assyro-chaldéenne, dont une grande partie était de rite nestorien. Ces chrétiens sont restés de langue sémitique, syriaque (proche de l'araméen). Ils ont été aussi très éprouvés par la Première Guerre mondiale qui a démantelé un peu le tissu social dans la région d'Ourmia, une vieille ville de nom araméen, d'ailleurs, proche de Tabriz, à l'ouest de l'Iran, et aujourd'hui beaucoup de ces chrétiens assyro-chaldéens se sont installés dans des villes comme Tabriz ou surtout Téhéran, et beaucoup ont immigré aux États-Unis, en Australie ou en France, où ils retrouvent des Assyro-Chaldéens venus d'Irak ou de Turquie. Une autre communauté chrétienne, les Arméniens, a été depuis l'Antiquité en situation d'échange culturel avec la Perse. Implantés historiquement en Azerbaïdjan, ils furent également installés de force à Ispahan par les souverains safavides au XVII^e siècle. Mieux intégrés à la nation iranienne que leurs cousins de Turquie, les Arméniens ont ressenti les effets des persécutions et du génocide lors de la Guerre de 1914; beaucoup se sont alors exilés.

Les chrétiens et les juifs ont joué un rôle important, malgré leur faible nombre, dans le processus de modernisation et d'occidentalisation depuis le XIX^e siècle. Les missionnaires catholiques et protestants et instituteurs francophones de l'Alliance israélite universelle ont installé des écoles qui leur étaient destinées en priorité, même si les musulmans y ont eu également accès. Les musulmans persans qui avaient souvent des réticences pour faire du commerce dans les pays d'Europe — où les règles de pureté rituelle du chi'isme (notamment pour la nourriture) les rendaient malheureux — ont été heureux d'avoir des négociants arméniens ou juifs pour servir de relais.

Je ne vais pas énumérer tous les faits religieux qui ont surgi en Iran, mais il y en a quand même un qui est assez important sur le plan des arts : c'est le manichéisme. Mani était un prophète iranien, du III^e siècle, qui a institué une religion fondée sur l'opposition du Bien et du Mal. Sa doctrine a eu un immense succès jusque dans l'Europe médiévale, en France notamment, avec les Cathares. Une des caractéristiques de Mani, qui est resté dans la littérature comme un symbole très vivant, c'est son attachement à la peinture, les peintures murales qui donc sont restées comme un symbole, la célébration du divin à travers le visuel, à travers les couleurs.

L'islam est, déjà au IX^e siècle, moins de deux siècles après l'Hégire, la religion de la majorité des Iraniens. Le miracle ici, c'est que l'identité antique de la Perse s'est islamisée à travers les arts, la poésie notamment, et que les Iraniens ont gardé leur langue et leur personnalité en adoptant la religion de leurs vainqueurs. L'islam, de manière tout à fait originale, s'est implanté en Iran sans effacer la culture iranienne préislamique, un phénomène vraiment unique dans la région. Ainsi les Iraniens ont gardé leur langue, qu'ils ont simplement un peu rajeunie à travers l'alphabet arabe, et ils n'ont jamais renié leur passé préislamique, au point qu'un grand poète iranien

du X^e siècle, Ferdowsi, qui était musulman, et même chi'ite, originaire de la région actuelle de Mashhad, au Khorassan, a fait une immense épopée, le *Livre des rois* (*Shâh-Nâmeh*), qui a beaucoup inspiré les peintres sous forme de miniatures. Cette épopée est tout à la gloire de l'Iran ancien, c'est la geste des rois de l'Iran ancien, un livre très enraciné dans la littérature orale, dont il y a des prolongations dans la culture populaire iranienne, dans les villes comme dans les villages. Des conteurs vont raconter les histoires du *Shâh-Nâmeh* sous une forme un peu arrangée en la mimant et en chantant. Grâce à Ferdowsi, la culture de l'Iran ancien a été, on peut dire, islamisée. Et les Iraniens d'aujourd'hui peuvent toujours lire cette grande œuvre du X^e siècle malgré le vocabulaire un peu vieilli... Tous les Iraniens qui ont fait des études apprennent à lire dans cette grande œuvre et ils peuvent la goûter, et ils en apprennent de grands passages par cœur — c'est d'ailleurs aussi par la lecture du *Shâh-Nâmeh* que je suis passé moi-même quand j'ai appris le persan —, eh bien, ils n'ont aucune honte et aucun problème, bien au contraire, à lire et à apprécier cette œuvre qui chante l'Antiquité dans une langue qui a marqué leur culture iranienne islamique moderne et qui nourrit en eux l'amour de la patrie.

L'islam n'a pas été toujours très tendre avec les arts plastiques et les arts figuratifs. Non pas qu'il ait été foncièrement hostile à la représentation des êtres vivants, comme on l'a dit souvent, mais il y a eu dans l'islam, comme dans le christianisme (et encore d'ailleurs aujourd'hui dans certaines églises chrétiennes), des mouvements iconoclastes qui ont abouti à ce que, finalement, les arts représentatifs soient confinés à la sphère privée, c'est-à-dire aux fresques ou aux peintures dans les habitations privées des dirigeants, des rois, ou bien dans des livres où on ne pouvait les voir qu'une à une, discrètement.

J'ai dit islam, non *chi'isme*. Il faut différencier, pour l'Iran, tout ce qui est chi'isme proprement dit de ce qui est islam en général. Les Iraniens, jusqu'au début du XVI^e siècle, ont été gouvernés par des souverains sunnites. L'Iran n'a été chi'ite que depuis le début du XVI^e siècle, depuis 1501 exactement. Cela ne veut pas dire que dans le chi'isme originel, il n'y ait pas des éléments iraniens, et on ne peut pas nier qu'il y eut des Iraniens chi'ites dans les premières générations de l'islam. Ou bien, depuis les premières générations de l'islam, qu'il y ait eu des communautés chi'ites persécutées en Mésopotamie (Irak actuel), et qui ont émigré dans des lieux plus sûrs, comme la petite ville iranienne de Qom, à 120 km au sud de Téhéran, pour y rester, y implanter une culture chi'ite qui se maintenait quelquefois en se cachant. Ces chi'ites ont dû attendre le XVI^e siècle pour apparaître en plein jour. Quand les Safavides ont imposé le chi'isme à la Perse, au XVI^e siècle, il y avait déjà des points importants de jonction entre la foi chi'ite, entre les croyances chi'ites, et l'identité iranienne. Un de ces points importants était que les Iraniens pensent et disent — il y

a des traditions qui l'attestent, bien que ce soit historiquement très fragile — que le Troisième Imam chi'ite, donc le petit-fils du prophète Mahomet, aurait épousé Shahrbanou, la fille du dernier empereur sassanide Yazdegerd III, et que les Imams issus de ce mariage sont donc à la fois les héritiers du prophète de l'islam et les héritiers de la dynastie ancienne de l'Iran. Belle légende! On en fait ce qu'on veut, mais c'est très beau pour réconcilier la fierté nationale et l'islam chi'ite. Il existe d'autres éléments de rencontre entre le chi'isme et l'Iran : le Huitième Imam chi'ite, Ali-Reza, est mort en terre iranienne, suite à un épisode politique de l'héritage du calife Haroun al-Rachid. Son tombeau, dans la ville actuelle de Mashhad, est devenu un très grand lieu de pèlerinage, surtout pour les chi'ites, mais il l'est aussi pour les autres musulmans. Je crois qu'il y a plus de pèlerins à Mashhad qu'à La Mecque, où les rites du pèlerinage proprement dit n'ont lieu que pendant le mois du *hadj*.

Contrairement à ce que voudraient parfois suggérer des Iraniens occidentalisés qui aimeraient s'identifier aux Européens, la culture musulmane, notamment par le biais du chi'isme, a une forte implantation populaire en Iran. De multiples signes montrent qu'il ne s'agit en aucun cas d'une idéologie étrangère qu'on aurait imposée de force à ce peuple. Par exemple, dans la culture iranienne chi'ite, le culte des saints sous la forme de célébrations très extériorisées du deuil des Imams, sous la forme de pèlerinages aux tombeaux des Imams et de leurs descendants ou sous la forme de théâtre religieux commémoratif, se manifeste de manière très intense, répandue dans les villes et les villages, faisant littéralement pleurer en public les hommes. Le *ta'ziyeh*, littéralement « manifestation de deuil », est semblable aux mystères du Moyen Âge français, où l'on mimait la Passion du Christ sous le porche des cathédrales. En Iran on joue les drames que furent les martyres des Imams persécutés par les califes impies pour avoir défendu le juste et le vrai. Cette mise en scène d'un combat universel est la reprise, dans un cadre islamique, d'anciennes traditions persanes pré-islamiques; et même si on peut discuter, comme les ulémas le font parfois, de la légitimité canonique et de l'opportunité religieuse de ces manifestations, leur double lien avec le folklore et avec le sentiment religieux en fait de puissantes représentations que beaucoup de producteurs de théâtre, en Occident, envient à l'Iran.

Les *ta'ziyeh* commémorent le deuil du Troisième Imam, celui qui a combattu pour la justice et qui a été abattu dans la plaine de Karbala avec sa petite armée par les soldats du calife omeyyade. Pour célébrer ce martyr, cette « passion », les Iraniens utilisent de multiples formes, poétiques, théâtrales, picturales qui ont des répercussions dans la sensibilité, dans l'esthétique. Ils aiment pleurer pour leur Imam, un peu comme les catholiques de l'Europe du Sud aiment pleurer et manifester de manière très extériorisée leur solidarité avec le Christ au moment de la Passion. Ils marchent dans la rue en se flagellant collectivement de manière rituelle, en rythme, en

psalmodiant des litanies. Je crois qu'on peut très bien comparer ces deux manifestations du catholicisme et du chi'isme parce que, dans les deux cas, il y a une œuvre rédemptrice communautaire, et la population entière se solidarise avec celui qui est mort pour les péchés des hommes. Donc, le théâtre religieux, célébré surtout au moment de *moharram*, dont on voit d'ailleurs des répercussions dans l'œuvre de Shirin Neshat, dans cette dramaturgie qu'elle met en œuvre, a des côtés très tristes et même un peu violents, souffrants. Cette dramaturgie est extrêmement populaire en Iran.

Il y a également des formes dissidentes de la religion qui ont été développées sur le sol iranien et qui ont suscité une forte créativité artistique, notamment dans le domaine de la poésie : je pense d'abord au phénomène du soufisme. Le soufisme est « dissident » parce que c'est une interprétation mystique de la religion qui ne passe pas par les ulémas, mais par des phénomènes d'initiation et de direction spirituelle un petit peu similaires à ce qui se passe dans les couvents du christianisme, où il y a donc une vie de prière collective et la transmission d'un savoir mystique de génération en génération. Eh bien, le soufisme a inspiré une grande partie de la poésie iranienne et a aussi jailli sur les autres arts, notamment en peinture.

Puisque j'ai parlé de dissidence, une autre forme religieuse, disons non cléricale ou même hostile à l'islam, est née en Iran au XIX^e siècle et a eu des répercussions assez violentes : le bâbisme (du nom de son fondateur, le Bâb, exécuté en 1850), nouvelle religion née sur le sol iranien, durement réprimée par le pouvoir royal et par les ulémas, a tenté de s'emparer du pouvoir par la force, et a échoué, laissant le souvenir d'une grande menace sur l'ordre social traditionnel. À la suite du bâbisme, une autre religion, celle-ci pacifique, qui a repris les thèmes de la prédication du Bâb, et qu'on appelle le bahâ'isme, est une sorte de syncrétisme entre l'islam et des formes d'humanisme plus modernes. Le bahâ'isme s'est implanté, au point que la plus forte minorité non musulmane actuellement sur le sol iranien, ce sont les bahâ'is, qui ont été durement réprimés pendant tout le XX^e siècle (mais avec moins d'intensité aujourd'hui qu'au début de la Révolution).

LA MODERNITÉ

Nous parlons maintenant de la période moderne. J'abandonne donc la description des composantes traditionnelles de l'identité iranienne pour venir aux éléments qui ont fait irruption sur le sol iranien au XIX^e siècle : c'est l'ingérence étrangère sous forme de guerre avec les Russes et les Anglais, et puis cette autre forme de guerre qu'est la pénétration commerciale, l'achat par de puissantes sociétés étrangères de concessions, de monopoles, qui faisaient que les producteurs, les consommateurs iraniens se trouvaient tout d'un coup prisonniers de sociétés dirigées de Londres ou de

Paris, ou d'ailleurs. Les Iraniens ont eu le sentiment de perdre complètement le contrôle de leur propre pays. Je vous donne un tout petit exemple, historiquement important : en 1890, on est déjà relativement proche de notre période contemporaine, le roi Nassereddin Shah (qui a eu un très long règne, 1848-1896) avait vendu à une société britannique le monopole de production et de commercialisation du tabac dans tout l'Iran. Ce qui veut dire que tous les producteurs iraniens étaient obligés de passer par cette société britannique qui s'appelait Talbot pour avoir les semences, pour avoir le droit de planter du tabac et aussi pour commercialiser leur tabac. Il y eut une insurrection populaire, une protestation qui venait de tous les coins de l'Iran. Même les consommateurs de tabac — il commençait à y en avoir beaucoup en Iran — se sont insurgés, et les mollahs se sont finalement rangés derrière l'insurrection populaire en disant que c'était indigne d'avoir laissé des étrangers dominer une partie de la vie économique du pays. C'était la première prise de conscience, d'abord populaire et ensuite récupérée par le clergé, d'un phénomène para-colonial, l'ingérence des étrangers, des Européens, sur le sol iranien. Cette prise de conscience aidait paradoxalement les Iraniens à découvrir la mobilisation politique et la revendication de souveraineté face à l'absolutisme royal.

Une très grande étape de la découverte de la modernité politique a été la Révolution constitutionnaliste de 1906 dans laquelle, d'abord à l'instigation d'élites, d'intellectuels iraniens qui avaient voyagé à l'étranger, et puis de chefs religieux, qui s'inquiétaient de voir que les intérêts du pays étaient vendus aux Russes, aux Belges, aux Français, aux Anglais, etc., les Iraniens ont exigé du pouvoir royal la promulgation d'une Constitution avec un Parlement. Leur souci était de limiter l'absolutisme, d'obtenir une justice indépendante du pouvoir exécutif, et un contrôle sur les impôts et les emprunts étrangers contractés par le pouvoir royal. C'est la première fois que l'absolutisme des shahs iraniens était mis en échec par la volonté populaire, par une volonté de souveraineté nationale, pour lui donner un nom moderne.

Malheureusement, l'expérience fut relativement brève, puisque après un coup d'État absolutiste et la reprise du pouvoir par les révolutionnaires, finalement, le Parlement a dû se dissoudre sous la pression des Russes, et les démocrates iraniens furent frustrés de leurs réformes. La Première Guerre mondiale confirma leur désespoir, entraînant un véritable traumatisme en Iran. Souvent, à propos de ce conflit qui a provoqué des massacres absurdes — on le sait bien à Montréal —, on ne pense qu'à ce qui s'est passé en Europe. Mais en réalité, c'était vraiment une guerre mondiale, qui s'est notamment déroulée sur le sol iranien, avec des batailles entre les Ottomans et les Russes; il y eut également des opérations militaires allemandes en Perse, destinées à déstabiliser l'empire des Indes pour affaiblir la puissance britannique. Les Britanniques aussi sont intervenus militairement à partir du golfe Persique pour défendre leur empire colonial et pour protéger l'approvisionnement en pétrole (déjà

stratégiquement important)... et les Français eux-mêmes ont envoyé un corps expéditionnaire pour former des milices chrétiennes dans l'Azerbaïdjan en 1917. Donc, finalement, que font les Iraniens dans ce conflit international? Ils ont ressenti, à l'occasion de cette Première Guerre mondiale, à quel point les puissances européennes étaient aveugles ou hypocrites, méprisant les intérêts du pays où elles s'installaient en conquérantes et où elles se battaient entre elles. Le nationalisme iranien a été exacerbé, voilà un point auquel je voulais en venir.

Nous avons quelquefois beaucoup de mal à comprendre des explosions nationales qui ont eu lieu en Iran, par exemple celle qui a abouti à la nationalisation des pétroles par Mossadegh, en 1951, et qui s'est terminée par un coup d'État pro-américain. C'était l'échec d'un grand mouvement national. Et la Révolution islamique de 1979 n'est-elle pas aussi une flambée nationaliste? Il y a des aspects religieux, culturels, etc., dans cette Révolution, mais finalement, est-ce que ce n'est pas aussi, de la part des Iraniens, une tentative de reprendre le contrôle de la souveraineté nationale et, en s'affirmant musulmans, de vraiment nier aux étrangers non musulmans, qui sont surtout les Américains pour eux, le droit d'ingérence dans leurs affaires? Donc, il y a un réflexe national que nous devons comprendre à cause de toutes les humiliations que les Iraniens ont subies dans leur histoire moderne. Le sentiment d'avoir été manipulés par des puissances étrangères leur a été insupportable et explique les explosions de nationalisme qui sont des réactions identitaires. Après tout, la fierté d'appartenir à une nation très ancienne rend légitime leur impatience de retrouver leur pleine souveraineté dans le concert des nations.

L'identité iranienne contemporaine n'a pas été construite seulement par des réactions négatives et violentes aux ingérences et aux agressions. Les Iraniens n'ont pas été directement colonisés : ni la Turquie actuelle (ni jadis l'Empire ottoman) ni l'Iran n'ont jamais été directement dirigés et commandés par un pouvoir étranger. Même si leur autonomie ou leur indépendance ou leur identité nationale étaient quelquefois manipulées par des puissances étrangères, il y a eu au moins le maintien d'une structure nationale constante, un gouvernement qui s'appelait *iranien*. Dans cette structure souveraine, il y a eu des éléments de culture étrangère qui ont pénétré pacifiquement, parfois introduits par les Iraniens eux-mêmes qui en ressentaient le besoin. La culture française a été notamment recherchée par les élites iraniennes, à une époque, au XIX^e siècle, où la langue anglaise n'avait pas le rayonnement international qu'elle a acquis plus tard. Quand on voulait avoir accès à la modernité, quand on voulait avoir accès à la civilisation technique et scientifique, il fallait passer par le truchement du français, et tous les étrangers qui venaient faire des affaires, ou qui étaient diplomates sur le sol iranien, parlaient le français. Ainsi par exemple, en 1911, le chef de la délégation américaine invitée par le Parlement pour conduire une réforme financière en Iran, Morgan Shuster, un Américain libéral, ne traitait sur le sol

iranien qu'en langue française. Cette influence française s'est maintenue dans les élites iraniennes, on peut dire jusqu'à la fin du régime impérial, et les derniers gouvernements iraniens d'avant la Révolution jusqu'à la chute du gouvernement Hoveyda (1977) avaient une majorité de ministres francophones. Donc, il y a eu une prégnance d'un modèle culturel français qui s'est affaiblie avec les deux grands conflits mondiaux du XX^e siècle.

La langue française était certainement associée, dans l'esprit des Iraniens avides de modernité, à toutes les valeurs de la culture européenne du XIX^e siècle, celles issues de la Révolution française, qui peuvent se résumer avec les idées de souveraineté nationale face au despotisme, de rationalité face à l'obscurantisme religieux, d'efficacité scientifique et technique face à la pesanteur des traditions. Éprises du désir d'imiter l'Europe, les élites iraniennes ont rêvé, dans la tradition jacobine, qu'elles bâtiraient à nouveau en Perse un État fort, une nation libre sur les ruines des ingérences impérialistes et des résistances féodales. Elles ont adopté l'idéal maçonnique d'un ordre social où Dieu ne serait plus le prétexte d'un asservissement des consciences, mais serait réduit à une idée abstraite au service de l'épanouissement de l'homme. Cet humanisme moderne se heurtait à la prégnance de l'islam. Des réformistes religieux ont essayé de garder l'idéal de progrès social et matériel en le mettant au service de la tradition, attestant de la vitalité de l'islam et de sa capacité à mobiliser les intellectuels et les classes moyennes.

UNE ESTHÉTIQUE PERSANE

Peut-être faudrait-il faire allusion maintenant à des formes artistiques qui ont été particulièrement développées sur le sol iranien. Une des formes à la fois spectaculaires et spéculaires de l'art iranien, continuellement enrichie depuis des siècles, c'est l'architecture. Dans l'Antiquité, les Iraniens ont été de grands constructeurs, comme on peut en voir des signes à Persépolis. Plus tard, les Sassanides s'illustrèrent dans les voûtes et les coupoles, dont certaines subsistent encore (dans des temples du feu). Ils ont inventé également l'*eyvân*, c'est-à-dire cette ouverture en porche voûté d'un bâtiment semi-fermé vers une cour intérieure, comme on le retrouve dans la plupart des mosquées iraniennes. Mais le jardin, qui orne aussi bien les mosquées que les palais, est l'héritier d'une très longue histoire en Perse. Notre mot paradis, on l'a vu, vient du vieux perse, *paridaiza*, « jardin » ; et le modèle du paradis, dans la Bible, c'est un lieu clos de murs, qui se protège de la sécheresse du monde extérieur, un lieu dans lequel vient aboutir une source souterraine qu'on a drainée dans les nappes phréatiques. Cette eau permanente surgissant à l'intérieur du désert, bientôt répartie sur toute la surface du jardin grâce aux « quatre fleuves », les quatre canaux d'irrigation qui se croisent au centre, fait surgir le mystère de la vie. À l'intérieur de ces murs, on cultive

des fleurs, des arbres fruitiers, et c'est un véritable lieu de délices, où fraîcheur et verdure ont vaincu le désert. Spéculaire et spéculatif, cet art du jardin, et du palais dans un jardin avec le bassin où se mire le ciel, est construit pour la méditation et pour l'ivresse : c'est à lui que se réfèrent les poètes, les peintres, les calligraphes et les musiciens.

Les pavillons de jardins sont, comme les mosquées, ornés de carreaux de céramique peinte (*kâshî*) où le végétal, les motifs animaux ou humains, les inscriptions religieuses et poétiques sont mêlés à des constructions géométriques sophistiquées, en miroir ou en spirale, avec des claustras, des agencements de briques. C'est un espace où l'homme se retrouve après avoir erré sur les immensités du non-où. Je retiendrai ici seulement quelques idées fortes qui courent aussi bien dans la poésie mystique que dans la spéculation théosophique, dans les jardins et dans la musique. Toutes ces dimensions se retrouvent du reste dans l'œuvre de Shirin Neshat, et elle a parfaitement suggéré cette intention spéculative dans la présentation qu'elle vient de faire.

Commençons par le dépaysement, qui nous fait sentir l'absurdité de notre errance dans un monde désaxé. La littérature persane classique a notamment traité ce thème par le scepticisme, comme dans les quatrains de 'Omar Khayyâm, où l'on doute de tout, on recherche une ivresse : les poètes mystiques utiliseront plus tard ce sentiment d'étrangeté pour montrer que le religieux se ressourcira vraiment au cœur de l'irreligieux. Et la sphère privée où l'on rencontre Dieu au fond de son cœur est plus religieuse, contrairement au message des ulémas, que la sphère publique où on l'enfouit sous l'ostentation et l'hypocrisie. De nos jours, à la suite de la littérature de l'absurde, de grands écrivains persans comme Sâdegh Hedâyât (qui se suicida en 1951) ont poussé ce sentiment jusqu'à la limite de l'acceptable.

Dans l'ivresse mystique qui succède souvent au dépaysement, la rencontre du divin est imprégnée d'érotisme. Le masculin et le féminin sont en opposition constante, se *pénètrent* et se séparent, s'attendent et se rejettent. Nezâmi, poète du XII^e siècle, qui situe tous ses romans poétiques dans un temps d'avant l'islam, ne peut jamais se défaire de l'obsession du féminin, des amants qui meurent de ne pouvoir se rencontrer et ne peuvent se rencontrer sans mourir. Nul texte n'a été plus illustré par les peintres iraniens que ses histoires qui reprennent des thèmes anciens et les dramatisent de manière extrêmement sophistiquée. L'érotisme, quand on a su le déchiffrer, est partout, il envahit également l'espace architectural, il sous-tend les cantilènes et les odes. On peut généralement lire « objet aimé » et comprendre Dieu, et l'inverse.

L'interaction entre poésie et peinture, entre peinture et calligraphie, entre architecture et décor d'inscriptions, entre musique et jardin... est une autre donnée déconcertante : on est à la recherche d'un espace poétique polyvalent, d'un autre monde qui doit parler à tous les sens. Et cette communication magique n'est pas enfermée dans une culture savante fermée au public. La culture d'élite est imbibée

non pas d'une mythologie lointaine (comme la littérature française classique qui se détournait de son terroir et allait chercher des thèmes mythologiques grecs), mais d'une tradition populaire vivante. Et inversement, la poésie la plus raffinée est colportée par des gens qui en connaissent par cœur des volumes entiers, même s'ils savent à peine lire : elle a trouvé naturellement son public.

Stéréotypée dans certaines de ses formes, certes, cette esthétique a la faiblesse des traditions trop anciennes. Pourtant, un des miracles de l'art iranien depuis une centaine d'années est qu'il a su s'approprier des médias nouveaux et intégrer des éléments appris. De même que l'art de la miniature, à l'époque safavide, intégrait parfois des éléments d'iconographie européenne aperçus dans des gravures importées par les Arméniens ou les commerçants étrangers, de même au XIX^e siècle les Iraniens se sont mis, dans les musées occidentaux, à copier les paysages, l'art de la perspective et du trompe-l'œil, les natures mortes, la technique de la peinture à l'huile dont ils ont fait des adaptations originales... Et de même les moyens nouveaux de production d'images que sont la photographie et le cinéma furent adoptés et adaptés pour véhiculer le même amour des formes. Que l'utilisation des procédés modernes ait souvent été au service d'un art de reproduction servile, rien d'étonnant. Que le cinéma ait servi à produire des films d'action maladroits, naïfs et sans intérêt, c'est normal. Mais l'éclosion d'un cinéma d'auteur, à la fin du XX^e siècle, nous permet de mesurer la merveilleuse faculté d'adaptation des créateurs iraniens. Et si l'on dit que c'est un art élitiste, que Kiarostami cultive les métaphores ésotériques... certes, mais la miniature et les *dastgâh* musicaux exécutés sur le *târ* (sorte de guitare à deux ou trois cordes) ne sont, avant l'apparition des reproductions modernes au XX^e siècle, destinés qu'à quelques princes et amateurs fortunés. L'art a souvent fleuri pour l'élite avant d'être accessible au grand nombre.

Les moyens modernes et les thèmes modernes ont pénétré l'identité esthétique et ont permis aux Iraniens de continuer leur pratique d'arts non cloisonnés, où le cinéma est une autre manière de vivre le langage poétique. Revenons sur le *ta'ziyeh*, ce théâtre religieux où les acteurs sont les gens du quartier, où le poème est connu de tous, où l'action se termine invariablement de la manière que tout le monde attend. Et pourtant il se passe quelque chose : non seulement une participation du public qui pleure plus qu'il n'applaudit, qui se voit dedans plutôt qu'en face. Tout est convoqué pour rendre l'émotion attendue : décor rudimentaire mais arrangé avec des conventions bien établies (une vieille baignoire symbolise le fleuve Euphrate), éventuellement une toile peinte pour évoquer une scène, costumes faits pour transporter l'action ailleurs, poésie qui permet de célébrer le martyr comme une action héroïque, cavalcade de chevaux pour étonner, musique... et parfois une architecture très particulière destinée à permettre la représentation devant un large public (*tak'yeh*, *hosseyniyeh* comme ceux de Zavâreh, petite bourgade du bord du désert). Que manque-t-il pour un art total ?

Je voudrais simplement terminer par une comparaison. Un ami philosophe musulman, qui a des responsabilités dans une institution universitaire iranienne, était allé en Grèce participer à un dialogue islamo-chrétien avec des orthodoxes. Il me racontait que lui, musulman iranien, ne s'était jamais senti aussi étranger qu'en Grèce, parce que les orthodoxes étaient assez fermés : on lui avait fait comprendre qu'il ne devait pas mettre les pieds dans une église. Mais il y était allé quand même, anonymement. Il m'a dit : « Je n'ai jamais eu un aussi intense sentiment de totalité pour célébrer Dieu que dans cette liturgie orthodoxe, avec à la fois l'encens, la peinture, la dramaturgie (les processions intérieures), les vêtements liturgiques, le chant et la poésie, l'architecture de l'église, la musique : tout contribuait à célébrer le Seigneur. »

Je pense qu'il y a aussi l'ébauche, dans certaines expressions esthétiques iraniennes et de manière tout à fait caractéristique, en tout cas, dans l'œuvre de Shirin Neshat, de ce que j'appellerais un *art total*, c'est-à-dire un art à la fois visuel, auditif, presque sensitif, sensuel, et qui nous appelle à participer. C'est aussi un art dramatique, une dramaturgie. Tout est utilisé pour susciter l'émotion : une architecture, une construction géométrique, des choses à la fois très abstraites, qui nous paraissent trop géométriques quelquefois, trop symétriques, mais finalement cette symétrie, c'est la nôtre, le noir et le blanc, la gauche et la droite, l'homme et la femme. Un espace entre deux écrans. J'ignore à quel point le langage esthétique iranien est perceptible par un étranger, ce qui lui conférerait cette universalité qui nous paraît essentielle à la dimension artistique... Lorsque les troupes populaires de *ta'ziyeh* viennent représenter le martyr de l'Imam Hosseyn à Karbalâ devant des publics occidentaux et que non seulement l'assistance ne pleure pas, mais qu'il faut lui dire de ne pas applaudir pour respecter la dimension originelle du spectacle³, l'effet premier est évanoui avant d'avoir existé. Il y a sans doute des pans de communication esthétique qui restent en friche, inexploités pour cause de distance et d'aveuglement. En tout cas, l'œuvre de Shirin Neshat permet de briser certaines frontières. J'ai simplement cherché ici à vous donner quelques éléments pour l'aimer comme l'émanation d'une esthétique persane bien vivante.

1. Farid-ud-Din 'ATTAR . *Mantic uttâir ou Le Langage des oiseaux. Poème de philosophie religieuse*. Paris, 1857 (réimprimé récemment à Paris). Attâr vécut au XII^e siècle.

2. Ehsan YARSHATER . « Communication », *Iranian Studies*, XXII, 1 (1989), p. 62-65.

3. Comme on a vu au Festival d'automne de Paris en octobre 2000.


Le Musée d'art contemporain de Montréal
remercie pour leur collaboration au colloque

UNIVERSITY
of GUELPH

COLLEGE OF ARTS

 **LES O I E T L ' A U T R E**

*Culture
et Communications*

Québec 

conférences *ute* s 

CHRISTINE BERNIER
SUSAN DOUGLAS
COCO FUSCO
MAXIMILIEN LAROCHE
GERARDO MOSQUERA
PIERRE OUELLET
RYAN RICE
YANN RICHARD