

plement conjoncturelle, le Chili est aujourd'hui présent à la Biennale de Paris.

Le régime de concurrence artistique qui gouverne les expositions internationales est, en fait, peu propice à la révélation des différents modes nationaux de comparution historique, dans la mesure où ces expositions s'offrent au regard généralement satisfait de cultures qui — en tant que dominantes — ne prennent au sérieux que leur propre histoire. Dans la mesure aussi où ces expositions reposent sur une uniformité de critères de légitimation qui tend justement à subordonner la particularité de toute manifestation secondaire (minoritaire, périphérique) aux tendances promues comme modèles par les centres internationaux de pouvoir culturel. Pour pluriel que paraisse le champ de discours qu'elles articulent, pour hétérodoxe que paraisse leur choix d'objets, ou pour conciliant que paraisse leur intérêt pour des cultures en exil, les histoires de l'art international ne se réclament finalement que d'un seul mode de repérage chronologique : la succession des avant-gardes que consacre,

nous qui sur les quais et dans la nuit regardons briller la lune à travers notre verroterie pour mieux écouter le chant des grenouilles, nous qui avons vu le pauvre Platini, les bras en l'air, courir comme un fou sur les prairies de la télévision et sortir abruptement du cadre tandis que les forêts brûlaient encore et que nous, le visage masqué d'un bas, traversons les pénombres de ces sables mouvants, nous qui, de la chiromancie de W. Benjamin, nom du ciel I, de la boîte à poux de Roland B. et des sangsues fraîches de Julia K. avons fait saigner les marques de ces pénombres, vous savez, nous qui, avec les vers au parfum que chantaient à la radio L. Gatica, le livide, et R. Show Moreno, avons gardé l'elixir pour toujours, avons gardé la philosophie du désir pour toujours, nous, dis-je, aurions voulu occuper toute l'enceinte somptueuse du temple, l'espace entier de toute la foire, la biennale, et dévoiler pour vous, là, en plein soleil et au milieu de l'eau nos coffres remplis de peyotl, nos poupées d'or, leurs têtes crasseuses sont des diamants, les peaux sur lesquelles nous dormons tous ensemble au fond de nos terriers sont de tapis, sont de serpent, nous qui nous aimons tellement tandis que la lune brille sur l'écluse des grandes étendues de la mer, nous, nous parlentons et parlentons avec les morts et barbouillons de graisse rouge de chien leurs tempes meurtries, nous, nous aurions voulu vous montrer les yeux, rien que les yeux, ah ! les yeux ouverts avec lesquels nuit et jour nous regardons ces forêts en flammes, cette pluie qui tombe sans cesse sur ces sables mouvants.

Dans deux ans, nous les artistes des provinces lointaines tracerons sur une carte du continent les diagonales qui unissent les angles opposés de cette même carte. A l'intersection des deux diagonales nous réaliserons alors la prochaine biennale de Paris.

Le jour de gloire est arrivé. ■

E.D.

par exemple, la « nouveauté ». Cela entraîne à homologuer les divers rythmes de production nationale suivant une seule fréquence critique scandée par l'Europe ou les Etats-Unis. Cela conduit à n'admettre aucun retard en forçant tous les mouvements à se plier à une même périodicité. Cela porte à ne concevoir que des émergences synchroniques de phénomènes culturels tous régis par un régime linéaire de temporalités uniformes.

la sanction du « déjà vu »

Ainsi, la notion de « déjà vu » qui sanctionne habituellement l'appréciation des formes susceptibles d'être facilement renvoyées aux modèles européens ou américains, répond implicitement à la norme totalitaire d'une histoire qui obligerait toute pratique née d'un ailleurs à se plier à son propre ordre d'apparitions en tant qu'ordre prioritaire ; cette sanction du « déjà vu » soustrait ainsi les formes déployées par divers processus nationaux à leurs champs respectifs de validation sociale. Chaque pratique est détachée de son propre ordre de justification historique dans la me-

sure où reste inconsiderée la spécificité de la trame productive que ces pratiques mettent en cause. La sanction colonialiste du « déjà vu » frustre ainsi le spectateur de la possibilité de valider des travaux qui — bien qu'élaborés à partir d'un répertoire culturel de figures étrangères et déjà existantes — sont cependant capables de réactiver ces figures (et même de les soumettre à une torsion critique) en vertu du défi que représente leur intégration dans un espace en marge, en vertu de la déchirure historique du nouveau champ d'identité que ces figures sont amenées à traverser.

Les différents modes d'intervention que présente la sélection chilienne, visent à contester la réclusion des signes en attirant le regard hors des lieux de fermeture institutionnelle, et tracent le champ d'expérimentation sociale d'un nouveau sujet en rapport critique avec sa quotidienneté. Les travaux d'Eugenio Dittborn, de Carlos Leppe (section Performance) et de C.A.D.A. (section Video) configurent indubitablement le champ de propositions le plus significatif quant à l'inscription d'une pratique artistique latino-américaine. ■

Groupe C.A.D.A. « Ay Sudamerica », lancement par avions de 400.000 prospectus, contenant une proposition artistique, au-dessus de Santiago.



Les œuvres chiliennes d'avant-garde ne présentent ni continuité ni distance par rapport à un art national établi parce que cet art n'a jamais existé et que nous ne sommes en relation qu'avec des photographies d'œuvres produites dans les différentes métropoles étrangères — des œuvres qui, en outre, mettent en évidence notre manque d'histoire picturale.

Lorsque nous parlons d'avant-garde, cela équivaut pour nous à signaler le caractère expérimental qui marque non seulement nos pratiques artistiques mais aussi l'ensemble de notre histoire sociale : l'expérience socialiste, l'expérimentation néolibérale ou corporatiste.

Il n'y a rien là qui soit synonyme d'échec, tout au moins d'échec au sens où l'entendent ces histoires qui ont pour elles le bénéfice de leur propre passé. Notre parcours, au contraire, est celui de la construction d'une fiction qui, entre autres, n'a pas révélé à l'étranger l'existence d'un art sud-américain parce que son devenir est ici et maintenant et parce que son efficacité se pose en termes de lutte contre toute forme d'institution, c'est à dire contre toute forme de passé.

Ces œuvres se trament dans un devenir qu'il est impossible d'historiciser. Elles délimitent

cependant des espaces de combat où la terreur, le traitement habituel des carences, la force construisent paradoxalement le bonheur. Ici nous nous refusons encore à la mort. Ce refus est la marque de notre triomphe et rend extrême le champ des contradictions où bonheur et douleur se confondent dans la permanence de la faim comme état naturel. C'est donc de cette œuvre en marge qu'il s'agit, de cette peur et de cette complaisance dans la douleur qui réunit l'artiste et l'ouvrier, en face des circuits internationaux, dans un même refus. Le rôle de l'artiste à l'intérieur de cette scène, indépendamment de sa pratique matérielle et spécifique, consiste uniquement à provoquer la compréhension de cet événement en tant qu'esthétique. L'artiste est scène et scénario à la fois parce que sa faim de produire est analogue à la faim physique des ouvriers marginaux. C'est pourquoi les œuvres chiliennes exposées à la biennale sont à peine une trace : simples documents photographiques d'une œuvre d'art qui n'est pas là et que ratifie le regard de ses possibles spectateurs — ce regard que nous-mêmes avons posé sur les productions européennes telles que Moïse ou Notre-Dame, fragmentées par le découpage photographique. Ces œuvres sont nos Moïse, nos Notre-Dame. ■

C.A.D.A.