

PER

P-255

BNQ

CONOZCA MEXICO

PARACHUTE







Mexico

IO_II_12_20 PARACHUTE

Conseiller spécial _ Guest Editor > Cuauhtémoc Medina

6 MEXICO
par _ by Cuauhtémoc Medina

8 LUTTER CONTRE LE DÉTERMINISME
Un entretien avec Carlos Monsiváis
THE STRUGGLE AGAINST DETERMINISM:
A Conversation with Carlos Monsiváis
par _ by Cuauhtémoc Medina

32 ZONES DE TOLÉRANCE :
Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà
ZONES OF TOLERANCE:
Teresa Margolles, SEMEFO and Beyond
par _ by Cuauhtémoc Medina

53 ACTIVE MARKET:
Fluctuations in the Competition
for the Æsthetic User
by Mario García

62 CIUDAD DE MÉXICO :
activisme incidentel et détournements spontanés
d'un urbanisme manqué
par Magali Arriola

74 HISTORIA VERDADERA DE LA CONQUISTA
DE LA NUEVA AMÉRICA
L'HISTOIRE VÉRIDIQUE DE LA CONQUÊTE
DE LA NOUVELLE AMÉRIQUE
Un projet de _ A project by Rubén Ortiz Torres

122 THE FEAR OF RETURNING
AND BEING MISUNDERSTOOD:
On Carlos Amorales
by Michèle Faguet

87 CHEMIST OFFER LEAFLET GOBELIN
Un projet de _ A project by Gabriel Kuri

130 **echoes and shifts**
REVISITING ROBERT SMITHSON IN OHIO:
Tacita Dean, Sam Durant and Renée Green
by Alex Coles

94 HORIZONTAL | VERTICAL:
Comment peut-on éviter d'aborder les questions
de genre?
HORIZONTAL | VERTICAL: Avoiding Gender
par _ by Patricia Martín

139 Livres et revues _ Books and Magazines
par _ by Marie-Ève Charron, Corinna Ghaznavi,
Ana Honigman, Todd Meyers, Jody Patterson,
Cindy Stelmackowich, Élisabeth Wetterwald,
Stephen Wright

110 MIGUEL CALDERÓN
Les enfants ne sont pas si terribles que ça
par Olivier Debroise

Mexico

Cette livraison de PARACHUTE ne prétend d'aucune manière offrir une perspective exhaustive des pratiques artistiques qui émergent présentement à Mexico. Au contraire, j'ai choisi de compiler des points de vue différents et parfois opposés sur les relations entre les pratiques contemporaines et les situations socio-politiques qui ont cours aujourd'hui. Alors que j'aidais PARACHUTE à choisir les artistes et les auteurs qui figurent dans ce numéro, je savais que j'étais en train de réunir des gens dont les différences esthétiques et politiques étaient nettes et précises. Il s'agit d'un échantillonnage des questions et des positions qui font l'objet de débats parmi les participants du milieu de l'art mexicain en ce début de *xxi*^e siècle. Cependant, ce serait de l'hypocrisie de ma part que de nier que tous ces collaborateurs sont des participants plus ou moins actifs dans les réseaux mondiaux de la culture, aspect en passe de devenir la plus importante division culturelle et sociale dans nos régions spécifiques.

Il n'est pas étonnant que la plupart des contributions à ce numéro aient en commun un sentiment d'angoisse qui résulte du processus actuel de transition politique dans le pays. Même si l'on pouvait argumenter que l'intérêt actuel dans l'art mexicain découle en grande partie de la manière dont il est devenu, durant les années 1990, un des meilleurs points de vue à partir duquel observer les paradoxes

This issue of PARACHUTE is by no means intended to be a comprehensive overview of current artistic practices emerging from Mexico City. On the contrary, I have chosen to compile diverse and even antagonistic perspectives on the relationship between contemporary practice and current social and political situations. When helping PARACHUTE to choose the artists and writers featured in this issue I knew I was bringing together people who have clear and focused aesthetic and political differences. This is a sampling of the issues and positions that are debated between the participants of the early twenty-first century Mexican art world. However, it would be hypocritical to deny that all the contributors enjoy a more or less intense participation in the global circuits of culture, an aspect that is becoming the main cultural and social divide in our specific localities.

It is not surprising that most of the contributions to this issue share a sense of anxiety derived from the current process of political transition in the country. Even if one could argue that the current interest in art from Mexico derives in great part from the way it became during the 1990s one of the best viewpoints to witness the paradoxes of globalisation, this issue of PARACHUTE was produced during a special moment in the history of the country. After the presidential elections of 2000 put to an end to the seven-decade-long

de la mondialisation, ce numéro de PARACHUTE a été produit à un moment particulier de l'histoire du pays. Suite aux élections présidentielles de 2000 qui mirent fin au régime de soixante-dix ans du P.R.I., le besoin de redéfinir la relation entre politique et culture s'est fait sentir au Mexique. En ce sens, je suis persuadé que l'entretien avec l'écrivain Carlos Monsiváis, de même que les contributions de tous les autres auteurs et artistes, permettront aux lecteurs d'obtenir un portrait plus général des dilemmes sociaux et culturels de l'époque.

J'aimerais remercier Chantal Pontbriand de m'avoir invité comme conseiller spécial, ainsi que l'équipe de PARACHUTE dont les efforts ont permis la production de ce numéro, malgré la distance et les complexités du projet.

Cuauthémoc Medina,
conseiller spécial

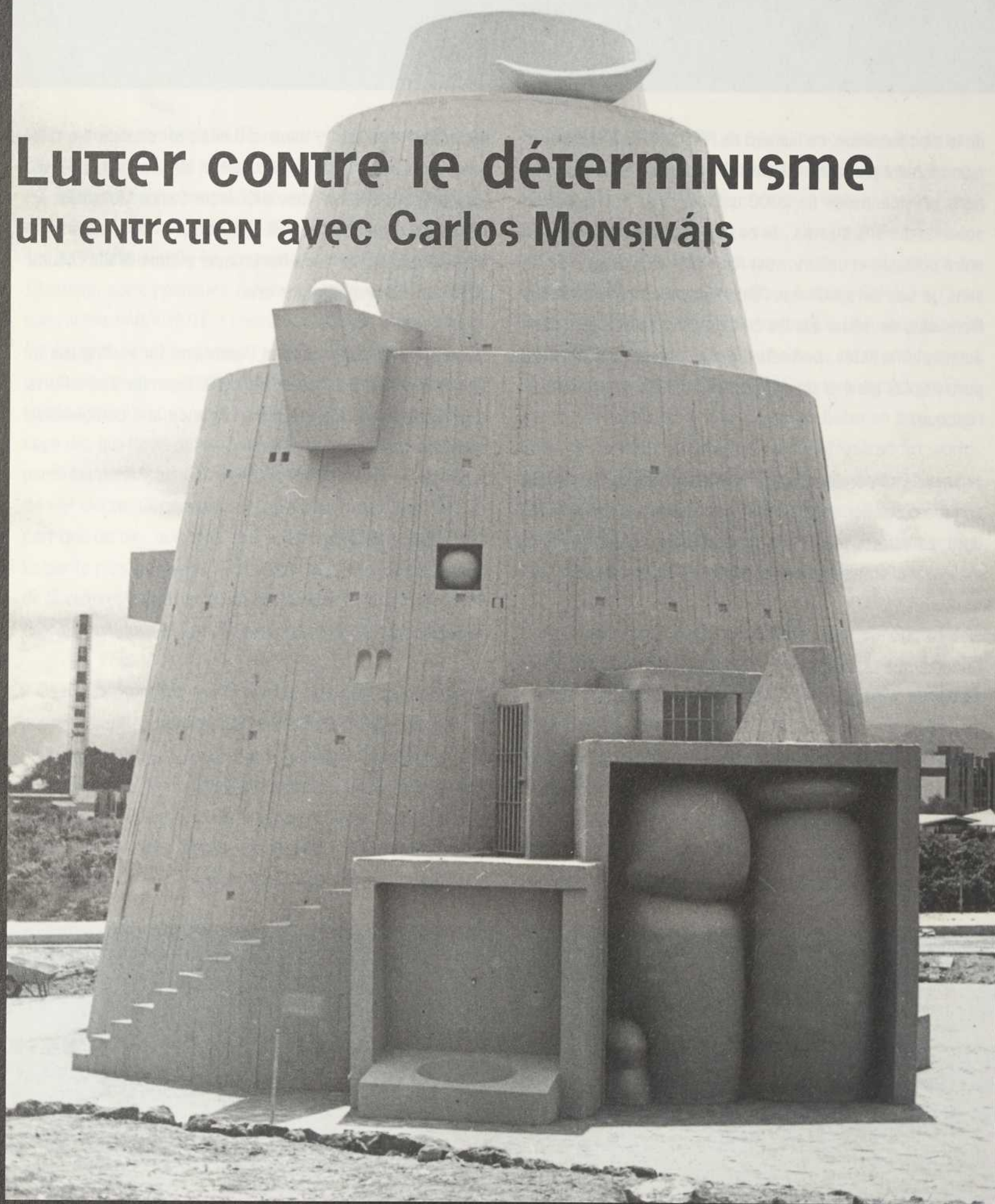
rule of the PRI regime, there is a need to redefine the relationship between politics and culture in Mexico. In that sense, I am sure that the interview with writer Carlos Monsiváis, as well as the contributions of all of the other writers and artists, will help readers to grasp the broader picture of the cultural and social dilemmas of the era.

I would like to thank Chantal Pontbriand for inviting me to be guest editor, and the PARACHUTE team for their efforts in realising this issue given the distance and complexities involved.

Cuauhtémoc Medina,
Guest Editor

Lutter contre le déterminisme

UN ENTRETIEN avec Carlos Monsiváis



→ Le travail de Carlos Monsiváis (1938) est exemplaire de l'écriture postmoderne en Amérique latine. Des ouvrages comme *Días de Guardar* (1970), *Amor perdido* (1977), *Los Rituales des caos* (1995) et *Aires de familia* (2000) ont fait de lui le chroniqueur le plus important des bouleversements sociaux, des vagues sous-culturelles, des modes littéraires, des mythes télévisuels et cinématographiques, de même que des mœurs politiques au cours des quarante dernières années au Mexique. Dans les textes de Monsiváis, Roland Barthes et Bertolt Brecht rencontrent Cantinflas et les Beats, alors que Warhol et McLuhan informent sa lecture des chansons Boléro et du mouvement étudiant de 1968 au Mexique. On pourrait dire qu'il est le praticien en études culturelles le moins académique qui soit ou le critique de gauche le plus sophistiqué sur le plan intellectuel en Amérique latine – peut-être est-il les deux à la fois. Certains de ses essais, qu'on a longtemps jugés impossibles à traduire, ont récemment été publiés en anglais dans l'ouvrage *Mexican Postcards* (1997).

Par sa prose polyphonique, ironique, documentaire et faite de collages, Monsiváis a probablement contribué davantage à la formation des goûts culturels des lecteurs contemporains du Mexique que ne l'ont fait Octavio Paz et Carlos Fuentes. En effet, on peut certainement sentir son influence dans les discours et les lettres du sous-commandant Marcos. Reconnu pour sa finesse d'esprit, Monsiváis a récemment fourni une définition parfaite du *Zeitgeist* qui a cours en Amérique latine: «Je ne sais pas si je ne comprends pas ce qui se passe ou si tout ce que j'ai compris s'est déjà passé.»

THE STRUGGLE AGAINST DETERMINISM: A CONVERSATION WITH CARLOS MONSIVÁIS



The work of Carlos Monsiváis epitomizes post-modern writing in Latin America. Books like *Días de Guardar* (1970), *Amor perdido* (1977), *Los Rituales del caos* (1995) and *Aires de familia* (2000) marked him as the leading chronicler of Mexico's social upheavals, subcultural waves, literary fashions, TV and film myths and political mores over the last four decades. In Monsiváis's texts Roland Barthes and Bertolt Brecht meet Cantinflas, and the Beats, Warhol and McLuhan frame his readings of Bolero songs and the 1968 Mexican student movement. One could say he's either the least academic practitioner of cultural studies or the most intellectually sophisticated leftist critic in Latin America – or maybe both. Some of his essays, long thought to be untranslatable, were recently published in English as *Mexican Postcards* (1997).

Through his polyphonic, ironic, collaged, documentary prose, Monsiváis has probably been more instrumental than Octavio Paz and Carlos Fuentes in shaping the cultural tastes of contemporary readers in Mexico. Indeed, one can certainly trace his influence in the speeches and letters of Subcomandante Marcos. Famously witty, Monsiváis recently gave a perfect definition of the current *Zeitgeist* in Latin America: "I don't know if I don't understand what's happening or if all I understood has already happened."¹

Comment peut-on parler de la culture et de la politique dans la ville de Mexico, lieu d'une culture soi-disant radicale ou de gauche, ainsi que des tensions générées par le régime Fox dans ses interactions avec le mouvement zapatiste, de l'apparente crise du mouvement de démocratisation ou des progrès de la « société civile » au Mexique ?

Pendant soixante-et-onze ans au Mexique, la permanence d'un seul parti au pouvoir – le Parti Révolutionnaire Institutionnel (P.R.I.), corrompu, répressif et pourtant capable de créer des espaces de liberté

How can one talk about culture and politics, in terms of Mexico City, site of supposedly radical or leftist culture, and the tensions generated by the Fox regime at the time of the Zapatista movement, as well as the apparent crisis of the democratization movement or the advance of “civil society” in Mexico?

Over the course of seventy-one years, the permanence of only one ruling party in Mexico, the Institutionalized Revolutionary Party (PRI) – corrupt, repressive and, yet, capable of spaces of freedom

What do the “public spaces” of marketing signify? That protests and grand demonstrations are a thing of the past.

et de stimulation culturelle – a instauré une culture politique aux caractéristiques très négatives. Premièrement, par l'adoption du cynisme (ridiculiser ses propres paroles pour éviter d'être ridiculisé par elles) comme langage souterrain, différent de celui de la société. Deuxièmement, par le sentiment très répandu que les actes de l'opposition sont profondément illégitimes – non seulement risqués, mais aussi inconvenants. C'est un triomphe psychologique qui laisse présumer que la permanence frauduleuse d'un seul parti est « naturelle », qui esquivé, jusqu'à tout récemment, une culture politique qui ne glorifie pas la résignation, le cynisme et l'abus sous diverses formes. La troisième caractéristique est celle de l'opportunisme, lequel est devenu l'idéologie du pays et la pratique la plus répandue. Seuls les opportunistes pouvaient circuler à travers les différents cercles nationaux. Autrement, on était voué...

...au ridicule.

Au ridicule d'une part, et d'autre part, à appliquer l'ostracisation et la répression. Il s'agissait d'une importante structure psychologique. Une culture politique de cette ampleur ne pouvait tout simplement pas disparaître ainsi. Elle a laissé trop de traces. Par opposition, pour marquer le début d'une culture

and of cultural stimulus – establishes a political culture of very negative characteristics. First: the adoption of cynicism (one makes fun of their words so that their words do not make fun of them) as a subterranean language rather than that used by society. The second: the widespread sense that the acts of the opposition are profoundly illegitimate – not simply risky, but, unseemly as well. It is the psychological triumph of that which would assume as “natural” the fraudulent permanence of one party, of that which shuns, until very recently, a political culture which does not glorify resignation, cynicism, abuse in distinct forms. The third characteristic: opportunism becomes the country's ideology and the most ubiquitous practice. Only an opportunist could navigate through the distinct national circles. If not, one was condemned...

...to ridicule.

To ridicule on one hand, and to ostracism and repression on the other. An important psychological formation. And a political culture of this magnitude does not just end like that, it leaves too many traces. In opposition, and as the beginning of a different culture, society reaches the “breaking point”: the inability to continue upholding that which impedes genuine modernization and shuns political

différente, la société a atteint le « point de rupture », c'est-à-dire l'incapacité de maintenir ce qui entrave une réelle modernisation, et ce qui évite la normalité politique, entendue comme étant le libre jeu des intérêts, des obligations et des causes. Les choses ont atteint un point critique aux élections du 2 juillet 2000, causant la défaite du P.R.I. et son inévitable désintégration. Le Parti d'Action Nationale (P.A.N.) a remporté les élections avec son candidat Vincente Fox, venu de l'entreprise privée. Il a été le président de Coca Cola au Mexique, et il est tout ce

normalcy understood to be the free play of interests, obligations and causes. It all came to a head in the elections of July 2, 2000 in which the PRI was defeated and their disintegration became inevitable. The National Action Party (PAN) won with their candidate Vincente Fox who comes from the private enterprise. He was president of Coca Cola in Mexico and is the furthest thing from a traditional politician. Fox is very inspired by self-help books; it's voluntarism on its most Og Mandino level, of "Only you hold your fate in your hands and you can win if you

Et par-dessus tout, il existe une nouvelle croyance : l'espace du marketing constitue désormais le seul espace politique.

qu'il y a de plus éloigné d'un politicien traditionnel. Fox s'inspire beaucoup de la littérature d'aide; il affiche une volonté à la Og Mandino, du type « vous êtes le seul maître de votre destinée et vous pouvez gagner si vous le voulez ». Son outil de conquête du pouvoir, outre le point de rupture, c'est le marketing – un marketing qui crée les nouveaux espaces publics où la crédibilité dépend de l'argent investi dans le « positionnement » d'un produit, pour employer une expression américaine. La campagne de Fox fut incroyablement coûteuse : un seul message publicitaire pour la télévision coûtait un demi-million de dollars, somme extraordinaire pour le Mexique. Ceci démontre l'américanisation du pays (on ne peut gagner en politique qu'avec les techniques nord-américaines) et justifie l'affirmation d'un membre très respecté du P.R.I., Carlos Hank Gonzalez : « Un politicien pauvre reste un politicien pauvre. »

Que signifient les « espaces publics » du marketing ? Que les protestations et les grandes manifestations sont choses du passé. La présence physique de la société ne compte plus; la société s'est convertie à l'attitude du consommateur qui choisit un produit. En modifiant les conditions d'échange, le produit est « positionné » et le candidat devient un personnage sur une affiche, dans un

want to." And his tool for conquering power, in addition to the breaking point, is marketing – marketing that produces the new public spaces where credibility depends upon the money invested in "positioning" a product, to use terms from the United States. Fox's campaign was incredibly expensive: one single television spot cost half a million dollars, an extraordinary figure in Mexico. This demonstrated the Americanization of the country (you can only win in politics with North American techniques) and substantiated that which was affirmed by a very well respected PRI party member, Carlos Hank Gonzalez: "A poor politician is a poor politician."

What do the "public spaces" of marketing signify? That protests and grand demonstrations are a thing of the past. The physical presence of the society no longer matters; society is converted to the attitude of the consumer who selects a product. By modifying the conditions of exchange, the product is "positioned" and the candidate is a figure on a poster, a video clip, and a repetitive interview. And what retains a sense of democracy is the mobile gathering place that is the sum of each person's conversations and the modifications or reaffirmations of their points of view throughout the course of the campaign. In the year 2000, all of the candidates dedi-

clip vidéo ou une interview bourrée de redites. Le sens de la démocratie est sauvegardé par le lieu mobile de rassemblement constitué par la somme des conversations de chaque personne, ainsi que les modifications ou les réaffirmations de ses points de vue au cours de la campagne. En 2000, tous les candidats ont consacré quatre-vingt pour cent de leurs ressources à la télévision. Et tous les candidats ont aussi justifié la chose en disant que seulement six pour cent des électeurs obtenaient leurs renseignements de la presse écrite. En d'autres mots, la campagne de l'imprimé est chose du passé.

La prophétie de McLuhan se réalise.

Et par-dessus tout, il existe une nouvelle croyance: l'espace du marketing constitue désormais le seul espace politique. Devant cette perspective, la culture, comprise dans le sens ancien des arts et des humanités, ne peut rien faire. D'accord, ceci n'est pas nouveau. En politique mexicaine, la rhétorique humaniste et la nécessité de faire référence au canon culturel ont été presque complètement abandonnées comme moyens de faire ses preuves. Durant sa campagne, le candidat Vincente Fox a déclaré à un groupe d'intellectuels: « En contraste avec votre éducation tirée des livres, la mienne vient de l'observation des nuages. » Il s'agit d'une citation textuelle. Celui dont l'éducation vient de l'observation des nuages affirme dès le départ que ses connaissances ne proviennent pas des livres.

Mais plutôt de la divination.

Du temps qu'il fait. On a demandé à Carlos Medina Plascenia, un des leaders du P.A.N., quel livre il lisait et il a répondu: « Je ne lis rien en ce moment, parce que je viens de déménager et que mes livres sont rangés dans des boîtes. » Un journaliste lui a demandé: « Et depuis quand êtes-vous déménagé? » Il a répondu sans hésiter: « Il y a huit ans. » Mais la société ne s'inquiète pas du fait que ses dirigeants soient ignorants; l'analphabétisme fonctionnel ne figure pas parmi les obstacles au pouvoir politique.

À ce sujet, j'aimerais vous demander quelque chose. On sait que Fox a accédé au pouvoir à cause de cet effet de marketing, à cause de la catastrophe finale du P.R.I. et de son inaptitude à établir un rapport entre sa politique néolibérale

cated eighty percent of their resources to television. And all the candidates also justified this by saying that only six percent of voters get their information from the press. In other words, the campaign of the printed word is a thing of the past.

McLuhan's prophecy made reality.

And above all, a new belief: marketing space is now the only political space. Faced with this, culture, understood in the old sense as the arts and humanities, has nothing to do. This is not new, I agree. In Mexican politics, humanist rhetoric and the necessity to refer to the cultural canon in order to prove oneself has been abandoned almost completely. During his campaign, the candidate Vincente Fox said to a group of intellectuals: "In contrast to you who were educated reading books, I was educated watching the clouds." This is a textual citation. He who is educated watching clouds, affirms from the outset that his knowledge does not come from books.

Rather from divination.

From the weather. One of the leaders of the PAN, Carlos Medina Plascenia, is asked what book he is reading and he answers: "I'm not reading anything right now because I just moved and I have my books stored in boxes." A reporter asks him: "And how long ago did you move?" And without hesitating he says: "Eight years ago." But society is not bothered by the fact that their leaders are ignorant; functional illiteracy is not among the impediments to political power.

There's something I'd like to explore in respect to that. We know Fox came to power because of this marketing effect, because of the PRI's final catastrophe and their inability to relate their neoliberal politics to their discourse, but also because of the lack of possibilities offered by the Left. I'd like to address this in terms that would also help me to delve into your work.

I think that after the Mexico City earthquake of 1985, many of us believed the illusion that what we would experience would be a rise of social movements, of "civil society," and the erosion of the one-party regime: what we would call "democratization." We thought that these two processes were unified. To make a long story

et son discours, mais aussi en raison des possibilités limitées offertes par la gauche. J'aimerais aborder cette question de manière à mieux approfondir votre travail.

Il me semble qu'après le tremblement de terre de Mexico en 1985, nous étions plusieurs à croire à cette illusion d'une montée prochaine des mouvements sociaux, de la « société civile », et de l'érosion du régime à parti unique, ce qu'on pourrait appeler la « démocratisation ». Nous pensions que ces deux processus allaient de pair. Bref, la gauche a abandonné le projet léniniste pour s'intégrer à l'activité des partis politiques, alléguant que des gains sociaux pourraient être obtenus par le biais de mouvements sociaux spécifiques, et qu'il serait possible de déloger le P.R.I. du pouvoir lors du scrutin. Vos livres des années 1980 et 1990, en particulier *Entrada libre*, qui réunit vos essais sur les mouvements sociaux de l'époque, découlent de cet argument et contiennent ces attentes. Par ailleurs, il y a le fait, comme vous l'avez si bien exprimé, que même si le régime du P.R.I. n'a jamais été composé d'intellectuels à cent pour cent, ce régime envisageait la production culturelle comme une de ses chasses gardées, probablement un de ses secteurs préférés, ou les mieux développés.

Qui plus est, je dirais que c'est le P.R.I. qui a suscité au Mexique l'élan le plus important pour les infrastructures culturelles à travers l'Amérique latine.

Deux réalités s'effondrent en même temps : les attentes des mouvements sociaux et l'espace d'échange entre les intellectuels, la culture et le pouvoir. Je trouve très surprenant que votre livre *Entrada Libre* contienne un prologue intitulé « *Lo marginal en el centro* » (« Le marginal dans le centre² »), et que votre biographie récemment publiée du poète Salvador Novo, qui est l'incarnation même de la tolérance de l'État envers l'homosexualité des intellectuels (puisque l'État mexicain protège l'interdit, du moment qu'il est revêtu du prestige de la culture d'élite), porte également le titre *Lo marginal en el centro*³.

Et si j'écrivais un livre sur le mouvement zapatiste, la signification du titre serait également apparentée à celle de l'expression « le marginal dans le centre ».

short, the Left abandoned the Leninist project and integrated into the life of political parties, reasoning that we would make social gains through specific social movements and toss the PRI from power at the ballot box. Your books from the 1980s and 1990s, particularly *Entrada libre*, which unites your essays on the social movements of the era, stem from this argument and contain these expectations. On the other hand, there is the fact that, as you so very well put it, although the PRI was never a regime made up of one-hundred percent intellectuals, it was a regime that considered cultural production to be one of its protected areas, perhaps one of its favoured or most developed areas.

Not just that: I would say that in Latin America the greatest impetus to cultural infrastructure was generated in Mexico by the PRI.

Two things fall apart at the same time: the expectations of the social movements and the space of interlocation between intellectuals, culture and power. It seems very surprising that in your book *Entrada libre* you have a prologue entitled: « *Lo marginal en el centro* » (« The Marginal in the Centre »)² and your biography of the poet Salvador Novo, who is the very incarnation of State tolerance towards the homosexuality of the intellectual (since the Mexican State protects the prohibited whenever it is clothed in the prestige of high culture), this recently published book is also called *Lo marginal en el centro*.³

And if I did a book on the Zapatista movement, the meaning of the title would also be akin to « The Marginal in the Centre. »

Why?

Because the Mexican historical experience includes the squashing of marginal communities and conducts, and the certainty that what is normal and natural is that which is permitted and authorized by an alliance between the State, the Catholic Church, and the society of « good manners. » Yet, that which is opposed to these norms tends to be the most vibrant and most refreshing. An example is the student movement of 1968, or the rebellious behaviour of writers and painters, many of the absolutely legal actions that were considered outside of the law and were the norm, and that created spaces of

Pourquoi ?

Parce que l'écrasement des communautés et des comportements marginaux fait partie de l'expérience historique du Mexique, tout comme la certitude que ce qui est normal et naturel est permis et autorisé par une alliance entre l'État, l'Église catholique et la société des « bonnes manières ». Et pourtant, c'est ce qui est à l'opposé de ces normes qui tend à être le plus dynamique et le plus rafraîchissant. On peut citer comme exemples le mouvement étudiant de 1968, ou le comportement rebelle des écrivains et des peintres, plusieurs des actions tout à fait légales qui ont été envisagées en dehors de la loi et qui constituaient la norme, et qui ont créé des espaces de résistance pour alimenter la santé mentale de la nation. Les dissidents représentent l'avant-garde la plus constante, et il résulte un grand équilibre entre cette décision de ne jamais se conformer et une société enrégimentée par un parti qui ne veut pas partager le pouvoir, par l'Église catholique qui déteste et persécute l'hétérodoxie, et par un segment de la société qui place son miroir des vertus dans l'usage de « bonnes manières », entendu de la façon la plus hypocrite qui soit.

Je devrais également ajouter l'élément religieux à ce panorama explicatif. Au Mexique, depuis environ 1970, une explosion démographique d'églises protestantes a surgi, si bien qu'elles représentent maintenant au delà de quinze pour cent de la population. Outre le protestantisme, il y a d'autres systèmes de croyances, notamment des formes d'ésotérisme apparentées au néo-aztéquisme, autrement dit la résurrection de croyances pré-hispaniques qui n'ont jamais existé. C'est à prendre ou à laisser. Je ne surestime aucune croyance, ceci indique simplement que, sans cette vigoureuse diversité, il n'y aurait pas l'équilibre créé entre les perceptions du comportement et l'aptitude au changement. Le prix à payer pour ces attitudes est très élevé. Plusieurs de ceux et celles qui tentent d'adopter des comportements hétérodoxes ne survivent pas. Au cours du vingtième siècle, il y a eu plusieurs meurtres d'homosexuels (des crimes haineux), de leaders paysans, d'organiseurs de la classe ouvrière, de pasteurs protestants lynchés à côté de leur église. Ceci situe le problème de la tolérance au cœur de la vie politique et sociale, et au centre des rapports entre la politique et la culture.

resistance which nourished the nation's mental health. Dissidents are the most constant vanguard, and a profound balance comes between this decision to never conform and a society regimented by a party that does not share power, by the Catholic Church that detests and persecutes heterodoxy, and by a social sector that situates its mirror of virtues in the use of "good manners," understood in the most hypocritical way.

I should also add the religious element to this explicatory map. In Mexico, since 1970, more or less, a demographic explosion of Protestant churches erupts until they now account for fifteen percent or more of the population. In addition to Protestantism, there are other belief systems, among them the varieties of esotericism that approach a Neo-Aztecism, in other words, the resurrection of pre-Hispanic beliefs that never existed. Take it or leave it: I don't overvalue any belief, this simply indicates that without this very vigorous diversity there would not be the balance that is created between visions of conduct and the capacity for change. The price of these attitudes is very high. Many of those who attempt heterodoxical behaviours do not survive. Throughout the twentieth century, there are many murders of homosexuals (hate crimes), of *campesino* leaders, of working-class organizers, of Protestant pastors lynched beside their church. And this situates the problem of tolerance at the centre of political and social life, as well as at the centre of the relations between politics and culture.

And you have used the word tolerance elsewhere, in order to not confuse social movements with the project of the revolution, its "anachronic subversion"⁴ in order to understand that they have a different proposal than that of taking power. Is this what you mean when you say that the Zapatista movement could carry the stamp of being an incorporation of the marginal in the centre? It's very clear. I'll give you the example of the Zapatista Army for National Liberation (EZLN). In the beginning, the Zapatista movement is a movement of communities that decide to no longer put up with the inhumane treatment, near slavery, and feudal economy of Chiapas, as well as the collapse of their sources of income. For years the assemblies of indigenous communities debate whether to rebel or not. A group arrives from Mexico City, survivors

Vous avez aussi utilisé le mot «tolérance» ailleurs, pour éviter la confusion entre les mouvements sociaux et le projet de révolution, avec sa «subversion anachronique⁴», afin de comprendre comment leur projet diffère de la prise de pouvoir. Est-ce bien ce que vous voulez dire lorsque vous affirmez que le mouvement zapatiste pourrait être identifié comme une absorption du marginal dans le centre?

Bien sûr. Je vais vous donner l'exemple de l'Armée zapatiste pour la libération nationale (E.Z.L.N.). À ses débuts, le mouvement zapatiste était un mouvement de communautés ayant décidé de ne plus tolérer le traitement inhumain, proche de l'esclavage, et l'économie féodale du Chiapas, de même que l'effondrement de leurs sources de revenus. Pendant des années, les assemblées des communautés indigènes se sont demandé s'il fallait se rebeller ou non. Un groupe de survivants de la guérilla est arrivé de Mexico; ils ont infiltré les communautés, puis s'y sont assimilés. Il en reste maintenant très peu du groupe original, mais un en particulier, le sous-commandant Marcos, a entrepris un processus très difficile d'acclimatation dans la jungle de Lacandon, avec tout ce que cela entraîne, y compris le fardeau des réunions perpétuelles car, en plus, les peuples indigènes mettent encore davantage de temps à discuter que les radicaux de Mexico.

La plupart des communautés ont décidé de se soulever et de faire une lutte armée; en 1994, elles ont pris d'assaut quatre municipalités du Chiapas. Quelques jours plus tard, lorsque la lutte armée fut suspendue, un combat très intense a débuté sur les plans idéologique, politique, culturel et légal. Évidemment, le E.Z.L.N. provenait d'une région démunie, sans possibilités de développement dans le contexte du Chiapas; et pourtant, surtout grâce à l'utilisation du langage, il a influencé une large part de l'opinion publique internationale et nationale. «Ya Basta» («Ça suffit comme ça!») est un slogan d'une grande éloquence, qui exprime une résistance à la marginalisation, non seulement des peuples indigènes, mais aussi de très vastes secteurs appauvris, qui n'ont pas accès à la satisfaction minimale de leurs besoins sur les plans de l'éducation, de la santé, de la culture et des droits démographiques. Quand il est question de la guerre, il s'agit essentiellement de la guerre féroce menée contre les pauvres du Mexique.

of the guerrilla struggle, and they infiltrate the communities, then they assimilate. Only a few from the group remain and one especially, the Subcommandante Marcos, undertakes the very difficult process of acclimation in the Lacandon Jungle, with all that entails including the burden of these eternal meetings because, what's more, the time it takes these indigenous people to debate is even longer than it takes Mexico City radicals.

The majority of the communities decide to rise up in armed struggle and in 1994 they take over four municipalities in Chiapas. A few days later, the armed struggle suspended, a very intense ideological, political, cultural and legal battle begins. Of course, the EZLN belongs to a backward sector, without possibilities of development in the circumstances of Chiapas; and yet, thanks primarily to the use of language, they sway vast groups of international and national public opinion. "Ya Basta" ("Enough is enough") is a very eloquent slogan and expresses their resistance to the marginalization not only of the indigenous peoples but of very broad impoverished sectors, removed from the minimal satisfaction of their needs in terms of education, health, culture and demographic rights. When they speak of war, they speak primarily of the ferocious war against the impoverished in Mexico.

Around 1995, the Subcommandante Marcos begins another dialogue, not strictly political, and it is directed primarily to the communities marginalized in terms of culture, ethnicity, social sectors and sexuality. In his discourses there are always catalogues (he loves enumeration) and among those listed appear prostitutes, homosexuals, lesbians, Latin American ethnic groups, the underemployed, the unemployed, etc. Without calling too much attention to itself, it creates a map of those who have been excluded and who must be included. Since 1995, the Zapatista movement becomes the opposite of what it was at the start, it becomes a movement of faith in the Constitution of the Republic that attempts reform for the benefit of indigenous communities; and it is a movement for the inclusion of the marginalized in an environment that has prevented them from exercising citizenship.

In the Mexican experience – not the most dramatic of the Latin American experiences because Mexico had liberal reform in the nineteenth century and a revolution in the twentieth century that re-

Vers 1995, le sous-commandant Marcos a entamé un autre dialogue qui n'était pas strictement politique, et qui s'adressait principalement aux communautés marginalisées en termes de culture, d'ethnicité, de classes sociales et de sexualité. Ses discours ont toujours comporté des catalogues (il adore les énumérations); les prostitué-e-es, les homosexuels, les lesbiennes, les groupes ethniques latinoaméricains, les personnes sous-employées ou sans travail, et ainsi de suite, figurent sur la liste. Sans attirer trop l'attention sur lui-même, le mouvement zapatiste a cartographié les exclus et ceux qui doivent être inclus. Depuis 1995, le mouvement est devenu l'opposé de ce qu'il était au départ, il est devenu un mouvement de foi en la Constitution de la République, qui tente de faire des réformes au profit des communautés indigènes; il s'agit d'un mouvement pour l'inclusion des marginaux dans un environnement qui les a empêchés d'exercer leur citoyenneté.

Selon l'expérience mexicaine – qui n'est pas la plus dramatique parmi celles de l'Amérique latine, car le Mexique a connu une réforme libérale au dix-neuvième siècle, et une révolution au vingtième, ce qui a donné une société relativement ouverte –, les marginaux n'ont pas les droits ou la capacité de se construire une identité « positive », pour employer un terme plutôt discutable mais utile pour le moment. Les homosexuels n'ont pas de droits, ils sont des « sous-hommes », accusés de tout, même de meurtre. Les femmes n'ont pas de droits – elles n'ont voté pour la première fois qu'en 1955. Les peuples indigènes n'ont aucun droit, et parmi les indigènes, les femmes sont les plus sévèrement brimées. Les protestants sont également des citoyens de deuxième ou de troisième classe. Le Mexique est devenu une nation très sectaire, non seulement à cause des conséquences du capitalisme, mais aussi en raison de l'idée étroite de normalité partagée par le gouvernement, la droite, le centre et une bonne partie de la gauche.

En effet. La gauche, la droite et le pouvoir ont en commun le projet de l'unité absolue du pays.
Une seule nation, mais une nation standardisée.

Tous ont une vision intégrationniste.

En ce sens, le discours de Marcos est tout à fait novateur, mais non perçu comme tel. L'axe de la

sulté in a somewhat open society – the marginalized do not have the rights or the ability to construct a “positive” identity, to use a somewhat debatable term but one which serves me for the moment. The homosexual does not have rights, he is “sub-human,” he is accused of everything, including murder. Women do not have rights – they only voted for the first time in 1955. Indigenous peoples lack all rights, and among the indigenous, women are the most severely held back. Protestants are also second- or third-class citizens. It has become a very excluding nation, not only because of the workings of capitalism, but also because of the narrow idea of normalcy shared by the government, the Right, the Centre and a large part of the Left.

Yes. The absolute unity of the country is a project shared by Leftists, Right-wingers and those in power.

One nation but standardized.

All have an integrationist vision.

In this sense, Marcos' discourse is absolutely innovative, but it is not perceived as such. The axis of the Zapatista March of 2001 is inclusion. Speeches, symbolic action, and mobilizations serve to join forces and demand the inclusion of the majority in the idea of Mexico and its legal and cultural practices. Therefore, the EZLN meets with representatives of the fifty-three (or fifty-six, the figures vary) ethnic groups, who offer them staffs of authority, the most profound symbolic gesture; therefore in each one of the events associated with the Zapatista March women speak, another great innovation. There is even an interpreter who translates the speeches into sign language in order to include the handicapped in the national project. This is very interesting to me and is unrelated to the verbal excess of the National Indigenous Congress, a group that supports the EZLN using the most clichéd rhetoric, but is connected to the utopia of the expansion of the idea in Mexico.

Whether the Zapatistas wearing ski-masks have the right to speak within the Legislative Palace is debated for weeks. Finally, they are granted permission and we all assume that the main speaker will be the Subcommandante Marcos. He does not even show up and the main speech is given by Commandante Esther, who, from what we know,

marche zapatiste de 2001 est l'inclusion. Les discours, les actions symboliques et les mobilisations servent à rassembler les forces et à exiger l'inclusion de la majorité dans le concept du Mexique et ses pratiques légales et culturelles. Pour cette raison, le E.Z.L.N. a rencontré les représentants des cinquante-trois (ou cinquante-six, selon les versions) groupes ethniques, qui leur ont offert des bâtons de com-

is a thirty-five-year-old woman, a bilingual teacher from a very small community in the Lacandon Jungle and a formidable orator. (I heard her improvise speeches twice during the Zapatista March.) In the Mexican Congress, Esther's speech demonstrates that among the historically excluded we find much of the best that the nation has and could have had. For me, this is a fundamental lesson of their pres-

Selon l'expérience mexicaine [...] les marginaux n'ont pas les droits ou la capacité de se construire une identité « positive », pour employer un terme plutôt discutable mais utile pour le moment.

mandement, geste on ne peut plus symbolique; lors de chacun des événements associés à la marche zapatiste, des femmes ont parlé, ce qui constitue une autre grande innovation. Il y avait même un interprète qui traduisait les discours en langage de signes, de manière à inclure les handicapés dans le projet national. Ceci me paraît très intéressant et n'a aucun rapport avec les excès verbaux du Congrès national indigène, un groupe qui appuie le E.Z.L.N. en se servant de la rhétorique la plus galvaudée, mais qui est relié à l'utopie expansionniste de ce concept du Mexique.

On a débattu pendant des semaines à savoir si les zapatistes encagoulés auraient droit de parole au Palais législatif. On leur a finalement accordé la permission, et tous s'attendaient à ce que l'interlocuteur principal soit le sous-commandant Marcos. Il ne s'est même pas présenté, et le discours principal a été donné par la commandante Esther qui, d'après ce que l'on sait, est une femme de trente-cinq ans, enseignante bilingue en provenance d'une toute petite communauté de la jungle de Lacandon, et une formidable oratrice. (Je l'ai entendue improviser des discours à deux reprises pendant la marche zapatiste.) Le discours d'Esther a démontré, dans le cadre du congrès mexicain, qu'une grande part de ce que la nation a et aurait pu avoir de meilleur se trouve parmi les exclus de l'histoire. Ceci me semble être une leçon fondamentale quant à leur présence: le

ence: the large number of valuable people definitively prevented from developing their own abilities in order to benefit one of the most illiterate and most uneducated bourgeoisie conceivable.

When Esther affirms that she does not speak as the commander of a rebel army, nor as a Zapatista, but rather as a woman and as an indigenous woman, she avenges the most absolute marginalization that the country knows. Therefore, once again I find the marginal in the centre, because the entire country hears her and the entire political class gives her a standing ovation in the Legislative Palace. At that moment, the cultural is the determinant, not the political nor the legislative, but the cultural in its broadest meaning. Suddenly, the great capacity for indigenous development is recognized, something that had not been recognized in indigenous peoples and of which they had not been assumed capable.

The transformation is extraordinary. Then comes the irate reaction of the Right and the classist, sexist and racist political system (in which senators from the supposedly leftist PRD participate). They pass a vertiginous law in regards to the indigenous peoples and everything seems to fall back into the abyss of always. That will not be the case, I am sure. If the marginal will not occupy the centre, they will not continue to be as marginalized and their vision of the country will be in the centre.

grand nombre de gens de valeur qu'on empêche carrément de développer leurs capacités propres, afin de faire bénéficier une des bourgeoisies parmi les plus illettrées et ignorantes qui soit.

Lorsqu'Esther a affirmé qu'elle ne parlait pas en tant que commandante d'une armée rebelle, ni en tant que zapatiste, mais plutôt en tant que femme, et femme indigène, elle a vengé la marginalisation la plus absolue qui soit au pays. Par conséquent, je retrouve la marginalité dans le centre, parce qu'elle a été entendue de la nation entière, et que toute la classe politique lui a donné une ovation au Palais législatif. À ce moment-là, le culturel agissait comme déterminant, et non le politique ou le législatif, mais bien le culturel dans son sens le plus large. Tout à coup, la grande aptitude de développement des indigènes était reconnue, chose qu'on n'avait pas accordée aux peuples indigènes, et dont on les présumait incapables.

Cette transformation était extraordinaire. Ensuite est venue la réaction furieuse de la droite et du système politique qui est sexiste, raciste et discriminatoire par rapport aux classes sociales (système auquel participent des sénateurs du P.R.D., soi-disant de gauche). Ils ont voté une loi incroyable au sujet des peuples indigènes, et tout a semblé retomber dans l'abîme de toujours. Je suis sûr que ce ne sera pas le cas. Si la marginalité n'occupe plus le centre, elle ne sera plus autant marginalisée, et sa vision du pays se retrouvera au centre.

Il serait intéressant d'analyser comment l'incompréhension du changement proposé par l'argument zapatiste touche le rapport entre les classes professionnelles au Mexique et en Amérique latine, et ces visions unifiées de la nation. Au vingtième siècle, les intellectuels sont nés sous la protection de l'État mexicain, et grâce à son appui et sa promotion. Ils représentaient le secteur auquel l'État permettait des libertés qu'il refusait au reste de la population, et pour lequel opérait l'idée marcusienne de tolérance répressive dans son expression la plus directe. Ils ont été les premiers à formuler une vision intolérante face au mouvement zapatiste. Encore aujourd'hui, je dirais que la majorité des auteurs et intellectuels mexicains adoptent une position de crainte face à la signification de l'argument zapatiste, à cause de la façon dont ce dernier semble s'écarter de l'idée européenne de démocratisation, la démocra-

It would be interesting to examine how the illegibility of the change in the Zapatista argument speaks to what is the relationship between the professional classes in Mexico or in Latin America, and these unified visions of the nation. In the twentieth century, Mexican intellectuals were born under the protection, support and promotion of the Mexican state. They have been the sector in which the state permits freedoms that they deny to the rest and in which operates the Marcusean idea of repressive tolerance in its clearest expression. They are the first to come out with an intolerant vision in regards to the Zapatista movement. Even today, I would say that the majority of Mexican writers and intellectuals assume a position of dread before that which the Zapatista argument signifies because of the way in which it appears to be an argument that deviates from the European idea of democratization, Spanish democratization, to which many of them aspire. In your opinion, is the problem that the Mexican professional class was not able to breach those subjects and therefore is unable to understand the Zapatista movement? Or does it simply have to do with the necessity of two privileged sectors (politicians and intellectuals) who are repositioning themselves in the new regime? Or is it just a problem of the failure of their previous leftist affiliations, since many of these attacks come from people who once were militant members, for example, of the Mexican Communist Party and for whom the rise of the Zapatista movement is the reminder of that which they detest from their youth, and because of this they filter the EZLN discourse as if it were nothing more than that which they utilized twenty years ago, the discourse of the proletariat revolution? Certainly, the majority of public intellectuals, or those who approach the category of public intellectuals, have come out against the Zapatista movement for a variety of reasons. The first is that this social movement is born from a guerrilla experience, and the guerrilla has been ominous in recent Latin American history. As you can observe in its most extreme example, Colombia, the guerrilla movement has brought with it chaos, death, corruption, kidnappings, even drug trafficking. The second reason is the innovative nature of its discourse, the dialogue with society by a completely anonymous

tisation espagnole, à laquelle aspirent plusieurs d'entre eux. Selon vous, le problème réside-t-il dans le fait que la classe professionnelle mexicaine n'a pu s'attaquer à ces questions, et qu'elle est par conséquent incapable de comprendre le mouvement zapatiste? Ou s'agit-il simplement de la nécessité pour deux secteurs privilégiés (les politiciens et les intellectuels) de se repositionner dans le nouveau régime? Ou bien est-ce seulement le problème de l'échec de leurs précédentes affiliations gauchistes, puisque plusieurs de ces attaques viennent d'anciens membres militants du Parti Communiste Mexicain, par exemple, et pour qui la montée du mouvement zapatiste constitue un rappel de ce qu'ils ont détesté depuis leur jeunesse et que, pour cette raison, ils filtrent le discours du E.Z.L.N. comme s'il ne s'agissait que de celui qu'ils employaient il y a vingt ans, le discours de la révolution du prolétariat?

Assurément, la majorité des intellectuels publics, ou ceux qui se rapprochent de la catégorie des intellectuels publics, se sont opposés au mouvement zapatiste pour différentes raisons. Premièrement, parce que ce mouvement social est issu d'une expérience de guérilla, et que la guérilla est de mauvais augure dans l'histoire récente de l'Amérique latine. Comme on peut le voir dans le cas le plus extrême, la Colombie, le mouvement de guérilla a apporté avec lui le chaos, la mort, la corruption, les enlèvements et même le trafic de la drogue. La deuxième raison est le caractère novateur du discours, un dialogue entre la société et une personne tout à fait anonyme (et masquée, par surcroît), le sous-commandant Marcos, qui est devenu en quelques mois l'un des principaux porte-parole de la nation. Au Mexique, les intellectuels ont un privilège relatif, mais des auditoires très limités. La cote surprenante de Marcos, un intellectuel, les agace tous. Troisièmement, d'après ces intellectuels, certains aspects du discours de Marcos semblent se rattacher au populisme, qu'ils détestent. (À ce propos, je crois qu'ils font erreur.) Quatrièmement, au delà de l'absence d'une transition démocratique modelée sur l'expérience espagnole, l'attitude conservatrice de plusieurs de ces intellectuels est davantage liée au désir d'être les seuls éléments critiques et progressistes d'un pays ancré dans le tiers-monde. À mesure que s'éloignent l'objectif d'industrialisation du président Carlos Salinas et sa vision d'une modernité fréné-

person (and, in addition, masked), the Subcommandante Marcos, who in a few months becomes one of the main spokesmen for the nation. And in Mexico, intellectuals have relative privilege but very limited audiences. The surprising ratings of Marcos, an intellectual, bother them all. Thirdly, some aspects of Marcos' discourse seem to these intellectuals to pertain to populism which they detest. (Here I believe they are mistaken.) Fourth, beyond the absence of a democratic transition modeled after the Spanish experience, the conservative attitude of many of those intellectuals has more to do with the desire to be the only critical and progressive elements of a country "so anchored in the Third World." As President Carlos Salinas' goal of the First World and vision of a frenetic modernity such as that experienced in the United States move further and further out of reach, the sensation that only a few people in Mexico will represent full modernity in a social milieu is experienced more frequently. That suddenly a group of indigenous people emerges and thanks to the eloquence of their leader are heard nationally and internationally becomes very troubling and absolutely incomprehensible to them.

Not all of the criticisms are unfair, although they attribute to the Zapatistas demands that come from the National Indigenous Congress. I am thinking above all about the debate in regards to the "practices and customs" sections of legislation. If they look at the Subcommandante Marcos and Commandante Esther's declarations as to the implementation of the "practices and customs," they are very critical. However, the National Indigenous Congress is very conservative in this respect. And there the objections of some intellectual groups to this conservative stance are fair.

Because the danger that these people can be repressors of their own internal diversity.

It is not a danger, they have been repressors for centuries. The danger is in legalizing and updating that sexist and intolerant behaviour, that on the other hand, it must be said, never has mattered to the intellectuals who today are so vociferant.

In the midst of the PRI "tolerance" they support the patriarchy of the *cacique* and of the indigenous people.

Religious intolerance can be seen in San Juan Cha-

tique telle que vécue aux États-Unis, on ressent plus fréquemment la sensation qu'au Mexique, seul un petit groupe représentera la pleine modernité au sein d'un milieu social. Les intellectuels trouvent très dérangeant et incompréhensible le fait soudain qu'un groupe de peuples indigènes apparaisse et qu'il soit entendu à l'échelle nationale et internationale grâce à l'éloquence de son leader.

Ces critiques ne sont pas toutes injustes, bien qu'ils attribuent aux zapatistes des revendications issues du Congrès national indigène. Je pense surtout au débat entourant les sections sur les « pratiques et coutumes » dans la législation. Ils sont très critiques lorsqu'ils se penchent sur les déclarations du sous-commandant Marcos et de la commandante Esther sur la mise en œuvre de ces « pratiques et coutumes ». Toutefois, le Congrès national indigène est très conservateur à cet égard. Sur ce point, les objections de certains groupes d'intellectuels face à cette position conservatrice sont justifiées.

*En raison du danger que ces peuples ne repri-
ment eux-mêmes leur propre diversité interne...*

Ce n'est pas un danger; ils ont recours à la répression depuis des siècles. Le danger réside dans la légalisation et la mise à jour de ce comportement sexiste et intolérant qui, par ailleurs – il faut le dire –, n'a jamais eu d'importance aux yeux de ces intellectuels aujourd'hui si vociférateurs.

Avec la «tolérance» propre au P.R.I., ils soutiennent le patriarcat des cacique [personnages influents dans les villages] et des peuples indigènes.

On peut constater l'intolérance religieuse à San Juan Chamula, dans le Chiapas, où trente-cinq mille Indiens ont été expulsés pour s'être convertis au protestantisme. L'intolérance est extrême en ce qui concerne les droits des femmes, les droits des homosexuels qu'ils relèguent à des tâches féminines (à des «berdaches» selon le point de vue des Tojolabal, Zapotec, Mixtec, Lacandon et Tarahumara).

Ces critiques sont aussi embêtées parce qu'ils ne savent pas ce qui se passe. Un parti de droite, ou d'extrême droite, accède au pouvoir, convaincu de la nécessité d'instaurer des interdictions pour rééduquer la société et de révoquer des libertés auxquelles le pays est maintenant accoutumé. Un homme accède au pouvoir sans passer par aucun des réseaux connus, il est complètement fruste – si ce

mula, Chiapas, where thirty-five thousand Indians were expelled for converting to Protestantism. Intolerance is extreme with respect to women's rights, with respect to the rights of homosexuals whom they relegate to women's work (to «berdaches» in the Tojolabal, Zapotec, Mixtec, Lacandon or Tarahumara point of view).

These critics are also bothered by not knowing what is happening. A party from the Right, and at times the Ultra-right, comes to power, convinced of the need for prohibitions to re-educate society and for revoking the freedoms to which the country is now accustomed. A man comes to power who has not passed through any of the known circuits, completely uncouth, if this term can still be used, and who combines pragmatism with religious fundamentalism. On the Left, the EZLN exceeds these intellectuals; and on the Right, the PAN and Fox exceed them. Thus, the sector accustomed to feeling like the country's vanguard, finds itself replaced on the most basic level, and in order to position itself again criticizes the Left, especially the EZLN. They do not touch the Right. Why? It is so anachronistic and so powerful that it is better to push them to the side. In contrast, they completely underestimate the Left represented by social movements. Only in this way do they believe that they can recuperate their position as watchmen.

But their loss of a leading role and their resentment towards the spokespersons of modernity also has to be considered with respect to the political parties of the Left. As you explain it, the Zapatista movement explores the problems of sexual, ethnic and social, cultural exclusion with a lot of originality...

Not cultural exclusion.

You're right. But these subjects are completely absent not only from the intellectual debate, but from the agenda of the leftist parties as well. The Mexican Left has been defined by its silence in the face of feminism, by its evasion of the gay rights problem, by its reluctance to discuss the place of non-Catholic beliefs (it does not even demand laicism or Jacobism from the contemporary Mexican state). They are the very same subjects that the Mexican public intellectual and Left have avoided as such.

terme s'utilise encore – et il combine pragmatisme et fondamentalisme religieux. Du côté de la gauche, le E.Z.L.N. dépasse ces intellectuels; de la droite, le P.A.N. et Fox les dépassent. Ainsi, le secteur habitué à se sentir à l'avant-garde du pays se trouve replacé au niveau le plus élémentaire et, afin de se positionner à nouveau, il critique la gauche, surtout le E.Z.L.N.

Until 1976 or 1977 the party line of the Mexican Left in regards to minorities is frankly harmful. At times, it is an heroic Left, committed, even generous, but always very dogmatic. Stalinism, one of its deepest origins, makes it difficult for them to understand minority or women's rights; and they don't conceive of valid visions of the world outside

If you ask me where to locate the axis of the debate between politics and culture, I see it in the challenge from cultural positions to the determinism that has dominated politics and social life.

Il ne touche pas à la droite. Pourquoi? Elle est tellement anachronique et puissante qu'il est préférable de l'écarter. Par contre, ils sous-estiment totalement la gauche représentée par les mouvements sociaux. C'est uniquement de cette façon qu'ils pensent pouvoir récupérer leur position de gardiens.

Mais la perte de leur rôle de leaders et le ressentiment envers les porte-parole de la modernité doivent aussi être considérés en rapport avec les partis politiques de gauche. Comme vous l'expliquez, le mouvement zapatiste explore des problèmes d'exclusion sexuelle, ethnique, sociale et culturelle de façon fort originale...

Pas d'exclusion culturelle.

C'est juste. Mais ces sujets sont complètement absents non seulement des débats intellectuels, mais aussi de l'ordre du jour des partis de gauche. La gauche mexicaine se définit par son silence eu égard au féminisme, par sa dérobade devant le problème des droits des gays, par sa réticence à débattre de la place des croyances non catholiques (elle n'exige même pas le laïcisme ou le jacobinisme de la part de l'état mexicain contemporain). Ce sont les sujets mêmes que les intellectuels publics et la gauche ont évité d'aborder comme tels au Mexique.

Jusqu'à 1976 ou 1977, la ligne de parti de la gauche mexicaine en ce qui concerne les minorités a été

of politics. This frightening tradition leads the leftist parties to defend even to this day the dictatorship of Fidel Castro, and to religiously waste their time over that which they refused for so long, the electoral path to democracy. They become such fanatics of the electoral process that all the rest seems nonexistent, and so in this light their vote for a lamentable indigenous law makes sense, because to them minorities do not exist. They prefer to coexist with the neoliberal project that they judge invincible and thus fair. And the self-destruction of the leftist parties is added to the collapse of the PRI and the inability of the power-holding Right to create a modern project. And in the midst of this demolition of parties, those cultural battles that take the place once only reserved for politics are squandered.

I'm not sure I understand what you are saying. Up to a certain point, I would take as progress the break with that which you so aptly defined in *Aires de familia* as the "Latin American belief" that "everything depends on politics (proximity or distance from power)"⁵ – which reached its peak in Mexico in the 1980s and 1990s with the electoral obsession – and its replacement with cultural battles.

I don't see it as positive or negative, just existent. In 1997 and 1998 the most gigantic economic fraud in Mexican history is carried out: "the bank bailout" which ends up costing the country close to 160 bil-

franchement nuisible. Parfois, on a eu affaire à une gauche héroïque, engagée, même généreuse, mais toujours très dogmatique. Le stalinisme, une de ses racines les plus profondes, fait qu'ils éprouvent de la difficulté à comprendre les droits des minorités ou des femmes; et ils ne conçoivent pas de visions du monde valides à l'extérieur de la politique. Cette

lion dollars. A robbery of such proportions would lead to a political mobilization, but this does not happen. The "bank bailout" is a sign of disgrace but the population does not get out and protest because the basic motor of political behaviour today is determinism: "It's inevitable that they exploit us, it's inevitable that there is corruption, it's inevitable that

Le fait qu'une femme indigène, enseignante dans un petit village, soit au centre de l'attention nationale pour une demi-heure est un défi aux pouvoirs absolus du déterminisme.

tradition terrifiante mène les partis de gauche à défendre, même aujourd'hui, la dictature de Fidel Castro et à gaspiller religieusement leur temps pour une chose qu'ils refusent depuis si longtemps: la voie électorale vers la démocratie. Ils sont devenus de tels fanatiques du processus électoral que tout le reste ne semble pas exister et, ainsi, sous cet éclairage, leur vote en faveur d'une lamentable loi indigène fait sens, parce qu'à leurs yeux les minorités n'existent pas. Ils préfèrent coexister avec le projet néo-libéral qu'ils estiment invincible et, par conséquent, juste. Et l'auto-destruction des partis de gauche s'ajoute à l'effondrement du P.R.I. et à l'incapacité de la droite, qui maintient le pouvoir, de créer un projet moderne. Et au milieu de cette démolition de partis, ces batailles culturelles qui prennent la place autrefois réservée à la politique sont dilapidées.

Je ne suis pas sûr de comprendre ce que vous dites. Jusqu'à un certain point, je considérerais comme un progrès la rupture avec ce que vous avez si pertinemment défini dans *Aires de familia* comme étant «la croyance latino-américaine» selon laquelle «tout dépend de la politique (la proximité ou la distance du pouvoir)⁵», et qui a atteint son apogée au Mexique dans les années 1980 et 1990 avec l'obsession électorale, et son remplacement par des batailles culturelles.

Je ne vois pas la chose comme étant positive ou négative; elle existe, c'est tout. En 1997 et en 1998,

the worst win, it's inevitable that nothing happens." Backs against the wall, to be condemned to an unfeasible society as it should be called today, is a psychological and political fact of grave proportions. In this sense, cultural battles confront determinism on very specific terms: "It is not inevitable that this is a country of functional illiterates, it is not inevitable that victory always belongs to the worst, it is not inevitable that ethical and moral reactions are useless, it is not inevitable that savage capitalism triumphs." In the case of the latter, what the Zapatistas propose is the end of determinism, dignified existence with the broadest-possible rights for indigenous peoples. This is inconceivable to those who are convinced that the inevitable destiny of the native peoples is self-destruction and extinction. The problem is that indigenous groups continue to constitute eleven million people because their reproductive abilities are not marked by determinism.

Behind all of this is Christian resignation and thus the function of the Catholic Church in that vision.

Yes but you add to this the weight of negative terms: we have been underdeveloped, we have been dependent, we have been Third World and each one of these words generates zones of fatalism. When, in January 1994, Marcos writes an important text – "For what do we have to ask permission? To be poor, to be indigenous, to be marginalized?" – one reads the first great allegation against determinism. The fact

la fraude économique la plus gigantesque dans l'histoire du Mexique a lieu: le «renflouement des banques» qui a fini par coûter au pays presque 160 milliards de dollars. Un vol d'une telle dimension devrait mener à une mobilisation politique, mais ça n'a pas été le cas. Le «renflouement des banques» est un signe de disgrâce, mais la population ne sort

that an indigenous woman, a small-town teacher, occupies the centre of national attention for half an hour is a challenge to the absolute powers of determinism. That a gay march in the year 2000 brings together thirty thousand people in Mexico City is a rejection of determinism. It is about cultural battles. The fact that despite everything feminism persists

The fact that an indigenous woman, a small-town teacher, occupies the centre of national attention for half an hour is a challenge to the absolute powers of determinism.

pas dans la rue pour protester parce que le moteur à la base du comportement politique de nos jours est le déterminisme: «C'est inévitable qu'ils nous exploitent, c'est inévitable qu'il y ait de la corruption, c'est inévitable que les pires l'emportent, c'est inévitable que rien ne se produise.» Être au pied du mur, condamné à une société irréalisable, comme on devrait l'appeler aujourd'hui, est un fait psychologique et politique dont la portée est sérieuse. En ce sens, les batailles culturelles confrontent le déterminisme en termes très précis: «Ce n'est pas inévitable que ce pays soit composé d'analphabètes fonctionnels, ce n'est pas inévitable que la victoire appartienne toujours aux pires, ce n'est pas inévitable que les réactions éthiques et morales soient inutiles, ce n'est pas inévitable que le capitalisme sauvage triomphe.» Dans ce dernier cas, ce que les Zapatistes proposent c'est la fin du déterminisme, une existence à laquelle on redonne de la dignité avec les droits les plus larges possible pour les peuples indigènes. La chose est inconcevable pour ceux qui sont convaincus que le destin inévitable des peuples autochtones est l'autodestruction et l'extinction. Le problème c'est que les groupes indigènes continuent à constituer onze millions de personnes parce que leur capacité de reproduction n'est pas teintée par le déterminisme.

Derrière tout ceci, il y a la résignation chrétienne et, ainsi, la fonction de l'Église catholique au sein de cette vision.

and grows in a society so apparently governed by the Catholic Church is the failure of determinism. If you ask me where to locate the axis of the debate between politics and culture, I see it in the challenge from cultural positions to the determinism that has dominated politics and social life.

The worry you've left me with is that only the Zapatista movement seems to have achieved visibility in the last few years, because in effect the gay march is an important event amidst the brutal homophobia but I would almost say that its visibility only lasts a day.

I don't mean to refer to that, but rather to a battle of terminology. The use of the word "gay" is a cultural triumph. The use of "gay" in the media, the use of "gay" in conversation instead of "*maricon*," "*joto*," "*puto*" and their equivalents, speaks to a very important mental change. Like never before, the crucial importance of words becomes evident. It is not the same to say "Zapatista" as to say "fucking Indian." It is not the same to say "gay" as "fucking faggot." It is not the same to say "religious dissident" as "fucking Alleluia." And if this appears like political correctness to the intellectuals of the Right, well too bad.

But they say that when President Fox was asked what his cultural plan was he said that this was a subject for women and queers.

One can use whatever words they please, but they should not say them in public. Those who avoid

Oui, mais il faut aussi ajouter le poids d'éléments négatifs: nous avons été sous-développés, nous avons été dépendants, nous avons été dans le Tiers-Monde; chacun de ces mots génèrent des zones de fatalisme. Quand, en janvier 1994, Marcos écrit ce texte important qui dit « Pour quoi devons-nous demander la permission? Pour être pauvres, pour être indigènes, pour être marginalisés? », on y lit la première allégation importante contre le déterminisme. Le fait qu'une femme indigène, enseignante dans un petit village, soit au centre de l'attention nationale pour une demi-heure est un défi aux pouvoirs absolus du déterminisme. Qu'une marche gay, en l'an 2000, réunisse trente mille personnes dans la ville de Mexico est un rejet du déterminisme. Cela a à voir avec les batailles culturelles. Le fait que le féminisme persiste en dépit de tout et croît dans une société apparemment tellement régie par l'Église catholique est un échec du déterminisme. Si vous me demandez où situer l'axe du débat entre la politique et la culture, je vous dirais qu'il réside dans le défi des positions culturelles envers le déterminisme qui a dominé la politique et la vie sociale.

Ce qui m'embête dans ce que vous dites, c'est qu'il n'y a, semble-t-il, que le mouvement zapatiste qui ait atteint la visibilité au cours des dernières années, puisque la marche gay est, dans les faits, un événement important au cœur d'une homophobie brutale, mais je dirais presque que sa visibilité ne dure qu'une journée.

Je ne veux pas faire référence à cela, mais plutôt à une bataille terminologique. L'usage du mot « gay » est une victoire culturelle. L'usage de « gay » dans les médias ou dans les conversations, plutôt que « maricon », « joto », « puto » et leurs équivalents, dénote un changement de mentalité important. Plus que jamais, l'importance cruciale des mots devient évident. Ce n'est pas la même chose de dire « Zapatista » et « sale Indien ». Ce n'est pas la même chose de dire « gay » et « sale tapette ». Ce n'est pas la même chose de dire « dissident religieux » et « sale Alleluia ». Et si ça semble être de la rectitude politique aux yeux des intellectuels de droite, c'est tant pis.

these words in public evidence a new situation. A man who says he was educated watching the clouds should admit that culture is something out of his range of understanding; and that places him in a weak position, one of unnecessary ignorance. But that doesn't seem important to me. The question is whether we are going to continue to live under the rules of determinism or in the normalcy of the multiplicity of options. And in this dilemma, the Zapatista movement is the most visible, but it is also the most remote, situated in the Chiapas region. What is not being registered with clarity is the massive liberation from old norms, the weight of quotidian heterodoxies. There could be a "kiss-in" in front of the Palace of Fine Arts that brings together six thousand or seven thousand gays and lesbians who demand same-sex partner legislation in Mexico City, or the taking of a highway by *maquila* workers who demand a raise, or the "Full Monty" of the sanitation workers in the Congress of the Union. In not accepting that the sacred character of determinism is being worn away, changes in attitudes are expressed in unexpected forms and are rarely evaluated weakly.

It's odd to me that you seem to suggest that advances have not been articulated in debates and analysis but, however, are registered in language. They have been articulated in large part by the growth of the professionalism and the integration with other countries, especially the United States and Canada. None of this would happen without globalization.

But I was talking about an articulation in the cultural sphere as well.

If you take culture to be the fief of an intellectual sector, you will not come to the essential. The level of culture is measured by the quality and variety of movies and plays running, by the exhibitions, the concerts, the dances and by the type of books read. Culture is better registered observing the quality of offerings from the culture industry than paying attention to old intermediary minorities. And that allows for one to observe advances in terms of tolerance, broadening taste, the democratization of knowledge.

Mais on dit que, quand on a demandé au président Fox quel était son projet culturel, il a répondu que c'était un sujet pour les femmes et les pédés. On peut utiliser les mots qu'on veut, mais on ne devrait pas les dire en public. Ceux qui évitent d'utiliser ces mots en public témoignent d'une nouvelle situation. Un homme qui dit avoir reçu son éducation en regardant les nuages devrait admettre que la culture est une chose qui va au delà de son entendement; et ceci le met inutilement dans une position de faiblesse, d'ignorance. Mais cela ne me semble pas important. La question est de savoir si nous allons continuer de vivre sous les règles du déterminisme ou dans la normalité d'une multiplicité d'options. Et dans ce dilemme, le mouvement zapatiste est le plus visible, mais il est aussi le plus éloigné, puisque situé dans la région du Chiapas. Ce dont on ne se rend pas clairement compte, c'est l'énorme libération face à des normes anciennes, au poids d'hétérodoxies quotidiennes. Il pourrait y avoir un «kiss-in» organisé en face du Palais des Beaux-Arts qui réunirait six ou sept mille gays et lesbiennes qui demanderaient des nouvelles lois pour les conjoints de même sexe à Mexico, où l'occupation d'une autoroute par les travailleurs *maquila* revendiquant une hausse salariale, ou un strip-tease intégral de la part des éboueurs au Congrès de l'Union. En n'acceptant pas que le caractère sacré du déterminisme est en train d'être érodé, les changements d'attitudes s'expriment sous des formes inusitées et sont rarement évalués mollement.

Je suis étonné que vous sembliez suggérer que des avancées, qui n'ont pas été articulées en cours de débats ou d'analyses, se soient par ailleurs inscrites dans le langage.

Elles ont été articulées en grande partie grâce à la croissance du professionnalisme et de l'intégration avec d'autres pays, en particulier les États-Unis et le Canada. Rien de ceci ne serait possible sans la mondialisation.

Mais je parlais aussi d'une articulation dans la sphère culturelle.

Si vous considérez que la culture est un fief du secteur intellectuel, vous n'atteindrez pas l'essentiel. Le niveau de culture se mesure par la qualité et la variété de films et de pièces de théâtre à l'affiche, par les expositions, les concerts, les ballets et les

At the heart, Televisa changed its posture much more radically than the intellectual world.

As never before I think that we have experienced what I would dare to call a "cultural revolution" despite the horrendous slander of the term, but yes a transformation of vast achievements motivated by globalization that has played an enormously positive role. If in economic terms, globalization is exploitation and ecocide on a grand scale, in cultural terms it has permitted new generations to be freed from censorship. What can censorship achieve against the videotape, the DVD, the Internet? Today's youth have access to whatever they want without having to pass through the ancient controls of censorship. In 1955 or even in 1966, censorship allowed movies to be cut down as much as forty-five minutes or banned entirely. Censors, the timid government, and the insolent Right held the maturity or the immaturity of the society in their hands. That has ended now definitively.

At the heart, perhaps Hollywood will take responsibility for preventing a reaction in terms of sexual morality for example.

While not a masterpiece, a movie like *Philadelphia* called attention to AIDS in a way that censorship would never have permitted.

In that sense, what do you think of the Catholic Church's offensive? On one hand, it is clear that the PRI and the obsession with the fall of the PRI and electoral democracy had the function of putting off all debate, any debate, any one of the possible debates from the Left, the Right or those in power. The only debate was whether the PRI would remain in power, that as well as the economy, naturally. That implied that the Church certainly reigned in their ambition, but now the Church believes that for the first time since 1928 they have the opportunity to take control again of public space, sexual morality, and the people's desires and nightmares.

Yes, but now they don't want to take control through the confessional, because, as the bishops say, Mexico is a country of functional atheists and religious illiterates. They want to take control through the electronic media and by overturning public education. There are two notorious insistences of the Catholic Church: the first is religious education in

types de livre qui sont lus. On se rend mieux compte de la culture en observant la qualité de ce qu'offre l'industrie culturelle qu'en portant attention aux vieilles minorités intermédiaires. Et cela permet d'observer les avancées en termes de tolérance, de goûts qui s'élargissent, de démocratisation et de savoir.

Au fond, Televisa a changé de position de façon beaucoup plus radicale que le milieu intellectuel. Comme jamais auparavant, je crois que nous avons fait l'expérience de ce que j'oserais appeler – malgré l'horrible diffamation du terme – une «révolution culturelle», une transformation comportant des réalisations énormes motivées par la mondialisation qui y a joué un rôle extrêmement positif. Si, en termes économiques, la mondialisation constitue une exploitation et un écocide à grande échelle, en termes culturels, elle a permis à de nouvelles générations de se libérer de la censure. Que peut la censure contre la bande vidéo, le DVD, l'Internet? Les jeunes d'aujourd'hui ont accès à tout ce qu'ils veulent sans avoir à passer par les anciens contrôles de la censure. En 1995 et même en 1996, la censure permettait que des films soit coupés de quarante-cinq minutes ou elle les interdisait complètement. Les censeurs, le gouvernement peureux et la droite insolente avaient en main la maturité ou l'immaturité de la société. Cette période est définitivement révolue.

Finalement, ce sera peut-être Hollywood qui assumera la responsabilité de prévenir une réaction en termes de moralité sexuelle, par exemple. Bien que ce ne soit pas un chef-d'œuvre, un film comme *Philadelphie* a attiré l'attention sur le sida d'une manière que la censure n'aurait jamais permise.

En ce sens, que pensez-vous de l'offensive de l'Église catholique? D'une part, il est évident que l'obsession avec la chute du P.R.I. et la démocratie électorale a eu pour fonction de reporter tous les débats, tout débat possible de la gauche, de la droite ou de ceux au pouvoir. Le seul débat consistait à savoir si le P.R.I. se maintiendrait au pouvoir, ainsi que l'économie, bien entendu. La situation laissait supposer que l'Église était certainement sans rival dans son ambition, mais maintenant l'Église estime, pour la première fois depuis

public schools, the second is the ownership of television channels and radio stations. The education they impart in parochial catechism is no longer fundamentally important to them, as much as is an indoctrination in the education system.

And in broader terms they are pleased by what is gained in the managing of prohibitions. For example, a chain of pharmacies, Farmacias Guadalajara, directed by right-wing principles opposed the sale of condoms because "that is immoral." Young people buy condoms elsewhere, there's no possible monopoly in the question of saving life. What really does have an effect is the intimidation of the Catholic cleric who opposes any mass media advertisements for condoms or birth-control methods.

The Catholic Church struggles to take possession of public space and "purge it" of advertisements for responsible and mature sexuality. But the Right already has lost in this offensive and the repressive past will not be repeated. Among his campaign promises, Fox considered the issue of divorce at the request of the bishops. That is not going to be possible: divorce will continue because it is an irreversible gain.

Social maturity will depend on the outcome of the confrontation with the determinism that creates a society far from adult life and the use of proper judgment. Already this has been gained and what we see now is the recognition a posteriori of the freedom already exercised.

Allow me to change the topic quickly so we can talk about Mexico City. In 1997, Mexico City entered what I believe is the electoral standard of great Western cities. A government of the Centrist Left ruling the capital is nearly a standard in Europe; it happened in Peru; in Santiago, Chile; in Buenos Aires. It is exactly what one would expect from the relationship between leftist phenomenon and the urban polarities of development. This electoral victory generated an illusion, which probably led to the suicide of the Mexican political Left in 2000, that by ruling Mexico City they would be one step away from winning the presidency. At the same time, it has generated a constant dialogue between two powers, between the federal government and that of the capital, first with the PRI and later with the PAN, that at times has allowed for interesting leadership and

1928, qu'elle a l'occasion de reprendre le contrôle de l'espace public, de la moralité sexuelle ainsi que des désirs et des cauchemars de gens.

Oui, mais maintenant l'Église ne veut pas prendre le contrôle par le confessionnal parce que, comme le disent les évêques, le Mexique est un pays d'athées fonctionnels et d'analphabètes religieux. Elle veut prendre le contrôle des médias électroniques et ren-

at others has been reduced to a taunting match. How would you judge the long-term effect of Mexico City being ruled by the PRD? Does this represent another zone of tolerance despite the mistakes of the PRD or is it this party's tomb and evidence of their inability to generate a plan for development? Does the inclusion of the marginal in the centre really take place in the city, making

Si, en termes économiques, la mondialisation constitue une exploitation et un écocide à grande échelle, en termes culturels, elle a permis à de nouvelles générations de se libérer de la censure.

verser l'éducation publique. L'Église insiste sur deux aspects notoires: l'éducation religieuse dans les écoles publiques est le premier; la propriété des chaînes de télévision et des postes de radio est la seconde. L'éducation qu'elle communique par le catéchisme paroissial ne lui est plus fondamentalement importante; c'est l'endoctrinement au sein du système d'éducation qui importe.

Et, de façon plus générale, elle est heureuse de ses gains en ce qui concerne la gestion des interdits. Par exemple, une chaîne de pharmacies, Farmacias Guadalajara, guidée par des principes d'extrême droite, s'est opposée à la vente de condoms parce que «c'est immoral». Les jeunes s'achètent des condoms ailleurs, il n'existe pas de monopole quand il s'agit de préserver la vie. Par contre, ce qui a un véritable effet c'est l'intimidation exercée par le clergé catholique qui s'oppose à toute publicité dans les médias concernant les condoms et les méthodes de limitation des naissances.

L'Église catholique lutte pour prendre possession de l'espace public et le «purger» des annonces exhortant à une sexualité responsable et adulte. Mais la droite a déjà perdu sur ce front et le passé répressif ne se répètera pas. À la demande expresse des évêques, Fox a promis de se pencher sur la question du divorce durant la campagne électorale. Mais ce ne sera pas possible: le divorce continuera puisqu'il s'agit d'un gain irréversible.

Mexico City culturally distinct from the rest of the nation?

It's a hard question because the Party of the Democratic Revolution (PRD) does not have a defined plan. But it tells of the birth of the consciousness of the citizen who now criticizes the PRD for its inefficiency in the administration of the capital. Like never before, Mexico City has experienced a very important civic zeal when compared to past experiences. In the same way, without visible articulation, I have never heard so many public and private remarks governed by notions of rights and obligations. And this is an irreversible step forward. The most important is the presence of a group of citizens that are infinitely better than the political parties in terms of their ability to critique and understand events. If social and economic marginalization will be the hardest to defeat or reduce, grumbling and complaint will remain a thing of the past. If one votes, one has the right to profoundly interpret what happens. There is progress in the civic consciousness over incomprehension and authoritarianism.

There is no doubt: Mexico City is a great zone of tolerance and this is irreversible. And a key element has been demographics. The demographic explosion is so uncontrollable and extreme that from the onset, it nullifies the weight of nearly all prejudices. In order to maintain prejudices one would need a demographic explosion from the Right, and no

La maturité sociale dépend du résultat de la confrontation avec le déterminisme qui produit une société qui est aliénée de toute vie adulte et de tout usage de son jugement. C'est maintenant un acquis et ce à quoi nous assistons maintenant c'est la reconnaissance *a posteriori* de la liberté qui s'exerce déjà.

Permettez-moi de passer rapidement à un autre sujet qui est celui de la ville de Mexico. En 1997, Mexico a eu accès à ce que je crois être le standard électoral de toutes les grandes villes occidentales. Qu'un gouvernement de gauche centriste dirige la capitale est pratiquement standard en Europe; la même chose s'est produite au Pérou, à Santiago du Chili et à Buenos Aires. C'est exactement ce à quoi on s'attendrait à partir de la relation entre un phénomène de gauche et les polarités urbaines liées au développement. Cette victoire électorale a généré une illusion qui a probablement mené au suicide de la gauche politique mexicaine en 2000, à savoir qu'en dirigeant Mexico, elle ne serait qu'à un pas de remporter la présidence. En même temps, elle a généré un dialogue constant entre deux pouvoirs, entre le gouvernement fédéral et la capitale, d'abord avec le P.R.I. puis avec le P.A.N., dialogue qui a donné lieu à un leadership intéressant à certains moments et, à d'autres, qui s'est réduit à un échange de sarcasmes. Quelle évaluation à long terme faites-vous du fait que Mexico soit dirigée par le P.R.D.? Cette situation représente-t-elle une autre zone de tolérance, malgré les erreurs du P.R.D. ou est-ce le tombeau de ce parti et la preuve de son incapacité à générer un plan de développement? L'inclusion des marginaux au centre se produit-elle vraiment dans la ville, rendant Mexico distincte sur le plan culturel du reste de la nation? C'est une question difficile parce que le Parti de la Révolution Démocratique (P.R.D.) n'a pas de plan défini. Mais il dénote le début d'une conscience chez le citoyen qui peut maintenant critiquer le P.R.D. pour son administration inefficace de la capitale. Comme jamais auparavant, Mexico a fait l'expérience d'un zèle municipal très important, comparé aux expériences passées. De la même manière, sans articulation visible, je n'ai jamais entendu autant de remarques privées et publiques, régies par des notions de droits et de devoirs. Et c'est un pas en avant irréversible. Le plus important, c'est la pré-

judice can give you what a crowd in the subway can provide with their liaisons and the eminence of sexual acts. No act from the Right minimizes the appetite of modernity which is the exercise of corporal freedom. The capital is always partially governed over and when the Metro transports 6.5 million people daily, behavioural controls vanish because there is no police, no confessional register nor moral customs agents to deal with your social mobility. And what is always surprising is the strength of hypocrisy. Even today in interviews the large majority of people declare themselves to be a follower of Saint Francisco de Sales and Saint Martin de Porres, when the truth is, in terms of behaviour, it is now a post-religious, laical, and secularized society.

But once again, you are saying the same thing: changes without a verbalization.

It doesn't exist, but it is the younger generations' turn to articulate for themselves that which they experience with more freshness. In that very successful movie, *Amores perros*, words serve as a confessional and the psychoanalyst's couch, there is an explosive language because its functions are cathartic, not declarative. And the violence presented is part of a very real violence for which there is only one form of understanding and it is through the ecology of fear.

I agree with you – that which cannot be controlled is that which cannot even be conceived. And this is the law of Mexico City. And yet that same violence recorded in *Amores perros*, which in essence has been the result of the ruling party's economic failure...

And demographics. Twenty or twenty-two million people are a lot.

Even so, the rise in crime in 1994 and 1995 was spectacular. Historians say that a duplication of reported crimes was produced in 1910, another clearly symptomatic date. But that same condition of ingovernability has produced these other effects. Seven years ago one had the sensation that in this place it was an unspoken miracle that there were fifteen to seventeen million people in the same cramped place and that they were not continuously killing each other.

sence d'un groupe de citoyens qui sont infiniment supérieurs aux partis politiques en ce qui concerne leur capacité de critiquer et de comprendre les événements. Si la marginalisation sociale et économique s'avère la plus difficile à éliminer ou réduire, maigrir et se plaindre seront des choses du passé. Quand on vote, on a le droit d'interpréter en profondeur ce qui se passe. Il y a du progrès dans la conscience civique de l'incompréhension et de l'autoritarisme.

Il n'y a pas de doute: Mexico est une vaste zone de tolérance et c'est irréversible. Et la démographie a joué un rôle clé. L'explosion démographique est tellement incontrôlable et extrême que, dès le début, elle a annulé le poids de presque tous les préjugés. Pour maintenir les préjugés, il faudrait une explosion démographique de la droite, et aucun préjugé ne peut vous donner ce que peut procurer une foule dans le métro avec ses rapports et l'imminence d'actes sexuels. Aucun geste de la droite ne peut minimiser la soif de modernité qui est l'exercice de la liberté physique. La capitale est toujours partiellement gouvernée, et lorsque le métro transporte six millions et demi de gens par jour, les contrôles comportementaux disparaissent parce qu'il n'existe pas de police, de confessionnal ou de douanier moral pour traiter votre mobilité sociale. Et ce qui surprend, c'est la force de l'hypocrisie. Même aujourd'hui, dans les entrevues, la plupart de gens disent qu'ils sont disciples de saint François de Sales et de saint Martin de Porres, alors qu'en vérité, en termes de comportement, nous vivons maintenant dans une société post-religieuse, laïque et sécularisée.

Mais, encore une fois, vous dites: des changements sans verbalisation.

Elle n'existe pas, et c'est maintenant au tour des générations plus jeunes d'articuler pour elles-mêmes ce dont elles font l'expérience avec plus de fraîcheur. Dans ce film à succès, *Amores perros*, les mots servent de confessionnal et de divan psychanalytique; le langage est explosif parce que ses fonctions sont cathartiques et non assertives. Et la violence présentée fait partie d'une violence très réelle pour laquelle il n'existe qu'une seule forme de compréhension qui se manifeste par une écologie de la peur.

Je suis d'accord avec vous pour dire que ce qui ne se contrôle pas ne se conçoit pas. Et c'est la loi de

No. The miracle is evidenced in public services. In the fact that basic services will continue to be provided. That violence did not exterminate tens of thousands was less miraculous than the fact that there was water, transportation, that there was housing. Now all of that is collapsing. Today there are no permits to build houses or residential building because there is no water. Nor jobs, nor housing. Mexico City has reached its historic ceiling.

And in addition there is a middle class and an upper class that because of their paranoia have constructed citadels of protection, feudalized their neighbourhoods and made unassailable castles. All this is an index of how the zone of tolerance is disappearing, and on the contrary the city is being converted into a divided space. But more than a zone of tolerance, you are referring to a space of coexistence. Tolerance persists, what is being damaged is the idea of coexistence without the fear of violence.

1. Monsiváis in an interview with Armando Ponce, "La implacable crítica de Monsiváis en defensa de una sociedad 'sacrificada'," *Proceso*, May 10, 1998.
2. Carlos Monsiváis, "Lo marginal en el centro" in *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*, Mexico City: Ediciones Era, 1987, pp. 11-15.
3. Carlos Monsiváis, *Salvador Novo: Lo marginal en el centro*, Mexico City: Editorial Era, 2000.
4. *Ibid.*, p. 250.
5. Carlos Monsiváis, *Aires de Familia: Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 137.

Translated from the Spanish by Susan Briante.

Mexico. Pourtant, cette même violence saisie dans *Amores perros*, qui est essentiellement le résultat de l'échec économique du parti au pouvoir... .. et de la démographie.

Tout de même, la hausse du taux de criminalité en 1994 et en 1995 a été spectaculaire. Les historiens rapportent une augmentation semblable en 1910, une autre date clairement symptomatique. Toutefois, les mêmes conditions ingouvernables ont produit des effets différents. Il y a sept ans, on avait le sentiment que c'était un miracle non dit que quinze à dix-sept millions de gens vivent entassés dans cet endroit, et qu'ils ne passent pas leur temps à s'entretuer.

Non. C'est dans les services publics que s'est produit le miracle. Dans le fait que des services de base continueront à être fournis. Le fait que la violence n'ait pas exterminé des dizaines de milliers de gens est moins miraculeux que celui qu'il y ait eu de l'eau, du transport, des logements. Maintenant, tout ceci s'effondre. Aujourd'hui, on ne donne plus de permis pour construire des édifices ou des résidences parce qu'il n'y a pas d'eau. Pas de travail, pas de logement. Mexico a atteint son plafond historique.

En plus, il y a une classe moyenne et une classe supérieure qui, en raison de leur paranoïa, se sont construit des citadelles de protection, ont inféodé les voisinages et se sont fait des châteaux inattaquables. Tout ceci indique comment une zone de tolérance est en train de disparaître, et qu'au contraire, la ville est convertie en un espace divisé. Mais au delà d'une zone de tolérance, vous faites référence à un espace de coexistence. La tolérance persiste; ce qui est endommagé, c'est l'idée de coexistence sans la peur de la violence.

NOTES

1. Monsiváis en entretien avec Armando Ponce, «La implacable crítica de Monsiváis en defensa de una sociedad "sacrificada"», *Proceso*, 10 mai 1998.
2. Carlos Monsiváis, «Lo marginal en el centro», *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*, Ediciones Era, Mexico, 1987, p. 11-15.
3. *Idem*, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Editorial Era, Mexico, 2000.
4. *Ibid.*, p. 250.
5. *Idem*, *Aires de Familia: Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelone, 2000, p. 137.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard et Colette Tougas.

Cuauhtémoc Medina est critique d'art. Il a abondamment écrit sur l'art contemporain du Mexique et de l'Amérique Latine. Il a été conservateur en art contemporain du Carrillo Gil Museum, membre de l'équipe de *Curare: Critical Space for the Arts* et est présentement chercheur à l'Institut de Recherches Esthétiques à l'Université nationale de Mexico. Il a récemment publié «Recent Political Forms: Radical Pursuits in Mexico», *TRANS>arts.cultures.media*, n° 8, 2000 et *Graciela Iturbide* aux éditions Phaidon.

Cuauhtémoc Medina is an art critic who has written widely on contemporary art in Mexico and Latin America both in catalogues and magazines. He was Contemporary Art Curator at the Carrillo Gil Museum, member of the staff of *Curare: Critical Space for the Arts* and is currently researcher at the Instituto de Investigaciones Estéticas at the National University of Mexico. Among his recent publications are "Recent Political Forms: Radical Pursuits in Mexico," *TRANS>arts.cultures.media* #8 and *Graciela Iturbide* (Phaidon Press).





Zones de tolérance:

Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà

Cuauhtémoc Medina

Trafic d'organes

Teresa Margolles

→ Un jour du printemps 2000, le cadavre d'un jeune punk est arrivé à la morgue de Mexico: une autre victime de la guerre sans fin du trafic de la drogue et du gangstérisme qui sévit dans les bidonvilles de la plus grande mégapole de l'hémisphère occidental¹. Reposant paisiblement sur la table d'examen en inox de la morgue, le corps svelte de l'homme témoignait d'une histoire de privations et de mépris. Cet héroïnomane (la drogue qui vient de supplanter les autres substances dans les goûts de la pègre mexicaine) avait le corps couvert de tatouages et de piercings de toutes sortes. Malgré la mode de leur dissémination dans la société courante, ces deux formes de «défigurement ornemental» peuvent être perçues comme une «humiliation honorable» qui exprime le ressentiment d'une personne face à l'ordre social ou métaphysique².

Nous savons tous que, quoiqu'en dise l'adage, la mort n'est pas égalitaire. Les taxonomies sociales sont réinscrites non seulement dans les causes de la mort, mais aussi dans le destin de nos restes, la qualité de nos rites et monuments funéraires, et la part d'attention publique consacrée à notre disparition. Ainsi, malgré le fait que le corps du punk ait été officiellement identifié et réclamé par sa famille, il risquait de subir l'ultime exclusion: être envoyé à la fosse commune, ou pire encore, finir comme spécimen dans l'amphithéâtre d'une faculté de médecine, pour être dépouillé (même) de ses propriétés charnelles. Non seulement le défunt n'avait pas eu droit à l'éducation, à l'aide sociale, à un emploi satisfaisant, ou à quelque forme d'avenir, mais encore ses restes étaient-ils condamnés à l'oubli bureaucratique parce que sa mère n'avait pas les moyens d'acheter même un modeste cercueil pour l'enterrement ou la crémation. Évidemment, ceci rendait encore plus absurde l'examen post-mortem de cet homme. Dans un pays où plus de quatre-

ZONES OF TOLERANCE:

TERESA MARGOLLES, SEMEFO AND BEYOND



Organ Trafficking

Teresa Margolles

One day in the spring of 2000 the corpse of a young punk arrived at the morgue in Mexico City: another casualty in the endless war of drug trafficking and gangsterism that pervades the slums of the biggest megalopolis in the Western hemisphere.¹ Peacefully resting on the stainless steel examination table of the mortuary, the slender body of the man told a story of deprivation and defiance. This heroin addict (the drug that quite recently has displaced other substances from the tastes of the Mexican underworld) had tattoos covering most of his body and carried a wide array of piercings. Both forms of "ornamental disfigurement," despite their fashionable dissemination in the mainstream society, can be seen as an "honourable degradation" that conveys the person's resentment with the social or metaphysical order.²

We all know that, despite popular wisdom, death is not egalitarian. Social taxonomies are re-inscribed not only in the causes of death but also in the fate of our remains, the quality of our funerary rites and monuments, and the amount of public attention devoted to our disappearance. Despite the fact that the punk's body had been officially identified and claimed by his family, it was in risk of suffering the ultimate exclusion: being disposed of in a common grave or, worse, ending up as a specimen in a medical faculty amphitheatre to be stripped (even) of its carnal properties. The dead man had not only been denied education, social security, a satisfactory job, or any semblance of a future, but his remains were condemned to bureaucratic oblivion because his

vingt-dix pour cent des crimes ne sont jamais résolus à cause de l'inefficacité et de la corruption du système judiciaire, la plupart – et certainement cette mort-ci – restent impunis³. Par conséquent, pourquoi faire l'autopsie d'un cadavre si une telle enquête ne conduit pas à la poursuite des meurtriers, ou si elle n'est pas requise pour l'identification légale?

La beauté inerte de cet homme et son cas désastreux ont attiré l'attention de Teresa Margolles, à la tête du groupe SEMEFO (acronyme de *Servicio Médico Forense*, le « Service de médecine légale⁴ ») qui a consacré son art, depuis plus d'une décennie, à explorer l'esthétique de la mort ou, plus précisément, ce que ses membres nomment « la « vie » du cadavre » : les transformations subies par le corps après la mort⁵. Sans hésiter, Margolles a fait une troublante proposition. Elle était prête à offrir un cercueil à la mère pour lui permettre de rendre hommage à son fils, en échange d'une partie de son cadavre qu'elle exposerait comme readymade. Margolles a même laissé entendre qu'elle aimerait acquérir la langue ou le pénis de l'homme, parce qu'ils avaient tous deux des piercings, et « parlaient » donc métaphoriquement de son mépris des normes sociales. Ces parties du corps allaient exprimer ses revendications de contemporanéité marginale et mondiale, en un mot, son identité sub-culturelle.

Il serait certainement facile de suggérer que la langue et le pénis sont des organes sexuels échangeables et que, en les marchandant, Margolles attirait implicitement l'attention sur la castration symbolique que représentent le meurtre du jeune homme et le fait de le réduire au silence. Mais son offre n'a pas semblé offenser les parents et amis de l'homme qui acceptèrent d'échanger sa langue contre un cercueil en métal, poussés par les circonstances et leur conviction de commémorer le défunt, en quelque sorte. À vrai dire, il s'agissait d'une très bonne affaire pour Margolles : elle possédait déjà non pas un, mais deux cercueils, qu'elle avait achetés auparavant afin de récupérer discrètement de la morgue une série de moulages de corps pour une sculpture précédente (*Catafalco*, 1997)⁶. Ainsi, ironiquement, le cercueil qu'elle a échangé a fait deux voyages aller-retour au service médico-légal : d'abord, pour faire sortir clandestinement des « œuvres d'art » impliquant la violation des règles de l'institution, et plus tard, dans le contexte d'un troc gênant sur le plan éthique, qui fournissait un organe humain

mother could not afford to buy him even a modest coffin for burial or cremation. This, of course, made the man's passage through a post-mortem examination even more absurd. In a country where over ninety percent of crimes are never solved due to the inefficiency and corruption of the judiciary system, most (surely his death) go unpunished.³ Therefore, what was the purpose of subjecting a corpse to an autopsy if such a survey would not lead to prosecuting the killers or was not needed for legal identification?

The man's inert beauty and his terrible case caught the attention of Teresa Margolles, leader of the SEMEFO group (the acronym for *Servicio Médico Forense*, the "Forensic Medical Service"⁴) that for more than a decade has devoted its art to explore the aesthetics of death or, more precisely, what its members called "the 'life' of the corpse": the transformations the body undergoes after death.⁵ With no hesitation, Margolles came up with a daunting proposal. She offered the mother a casket to pay homage to her son in exchange for a section of his corpse to show as a readymade. Margolles even suggested that she would like to acquire the man's tongue or penis, because both had piercings and therefore, metaphorically, "spoke" about his defiance of the social norms. These body parts would convey his claims of marginal and global contemporaneity – in short, his subcultural identity.

Certainly, it would be easy to suggest that both tongue and penis are exchangeable sexual organs, and that in bargaining for them Margolles implicitly pointed to the symbolic castration implied in the killing and silencing of the young man. But her offer did not seem to offend the man's relatives and friends who, forced by circumstance and their belief that they were in some way commemorating the deceased, agreed to exchange his tongue for a metal coffin. This, to be honest, was a rather good deal for Margolles: she already owned not one but two caskets, which she had previously purchased in order to discreetly retrieve a series of body casts for a previous sculpture (*Catafalco*, 1997) from the mortuary.⁶ So, ironically, the casket she exchanged made two trips in and out of the forensic service: first, to smuggle "works of art" that involved an infringement of the rules of the institution, and later as part of an ethically uncomfortable bartering that provided a human organ to be shown as contemporary art. The tongue (after being forensically pre-

destiné à être exposé comme de l'art contemporain. La langue (après avoir été conservée selon les normes médico-légales) fut présentée dans trois lieux d'exposition différents durant la première moitié de 2001. Elle a d'abord été exposée au centre d'art contemporain X-Teresa, avant de circuler à la ACE Gallery de Los Angeles, traversant la frontière par l'intermédiaire d'un service régulier de messagerie. Elle fut finalement incluse parmi les pièces majeures de la rétrospective historique « officielle », et mal organisée, sur la sculpture mexicaine contemporaine au Palais des beaux-arts, situé dans le centre de Mexico⁷.

La route symbolique empruntée par cette langue était pour le moins étrange : depuis les abords défavorisés de la mégapole en passant par une galerie chic des États-Unis, jusqu'à un des édifices publics parmi les plus prétentieux du continent (un opéra de style français néo-baroque affecté qui constituait l'objet fantasmatique de l'aristocratie mexicaine des années 1900). Pour rendre le tout encore plus extraordinaire, le Palais des beaux-arts a été depuis des décennies le salon funéraire par excellence des artistes et des intellectuels (Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz, Cantinflas, etc.). L'État mexicain rend hommage à ses icônes nationales en utilisant ce lieu. Ainsi, en plus d'avoir un exemple plutôt pervers de la lignée de Duchamp, il s'agit d'une situation où l'art contemporain se comporte comme une anomalie sociale capable de traverser les différences de classes, de cultures, de nations, de prestige et d'institutions. Si cette « œuvre d'art » avait tenté de défier les conditions objectives d'injustice liées à sa fabrication, elle pourrait fournir un point de vue utile dans la discussion de l'art contemporain mexicain au tournant du siècle.

De la nécrophilie à la nécropolitique

SEMEFO

De ses origines en 1990 jusqu'à sa première exposition solo en 1993, SEMEFO était avant tout un groupe de death metal rock et un groupe de performance underground qui présentait des actions sordides se déroulant dans des mares de boue, parmi des flaques de sang et des animaux morts. Ces actions (inspirées en partie par les Actionnistes viennois et le groupe de théâtre catalan La Fura dels



Very much like Victor Frankenstein, the members of SEMEFO were convinced that in the observation of the tiniest details of the corruption of corpses they could extricate the essence of life.

served) was displayed in three different exhibition sites in the first half of 2001. It was first exhibited at the X-Teresa contemporary arts centre before travelling to ACE Gallery in Los Angeles, crossing the border in a standard courier service. Finally, it was included, as one of the main pieces, in the poorly curated and "official" historical overview of contemporary Mexican sculpture at the Fine Arts Palace in downtown Mexico City.⁷

The symbolic route travelled by this tongue was certainly bizarre: from the deprived margins of the megalopolis to a fancy gallery in the United States to one of the most pretentious public buildings on the continent (an affected French-style neo-baroque opera house that was the fantasy object of the Mexican aristocracy of the 1900s). To make things even more extraordinary, the Fine Arts Palace has been for decades the funerary parlour of choice for artists and intellectuals (Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz, Cantinflas, etc.). The Mexican state pays homage to its national icons using this site. So, beyond

Baus) étaient des explorations brutes des relations entre l'impureté, le désir et l'abjection, non sans lien avec une quête romantique de la transcendance⁸. Tout comme Victor Frankenstein, les membres de SEMEFO étaient convaincus que l'observation des plus infimes détails de la corruption des cadavres leur permettrait de dégager l'essence de la vie⁹. Ils supposaient l'existence d'une continuité fondamentale entre la matière inerte et la chair vivante, et souscrivaient à la vision underground du monde, où la violence, l'érotisme et la vitalité sont conçus comme des forces naturelles interchangeable¹⁰. SEMEFO est bientôt passé du milieu plutôt restreint de la performance mexicaine à celui des arts visuels. En 1993, ils ont eu leur première exposition solo au Musée Carrillo Gil, pour laquelle ils ont créé des sculptures provocantes avec les corps à peine empaillés de chevaux morts¹¹. D'une certaine manière, SEMEFO faisait éclater de l'intérieur le stéréotype de la prétendue affinité mexicaine avec la mort en le portant à une interprétation extrême. En même temps, le groupe utilisait la matrice de la vie du cadavre pour établir un étrange dialogue avec l'art contemporain. Au milieu des années 1990, SEMEFO a commencé à s'approprier des méthodologies conceptuelles pour les appliquer aux restes humains, presque comme s'ils avaient l'intention de réviser l'histoire de l'art d'un point de vue nécrophile.

En 1996, par exemple, ils ont imprimé la silhouette de cadavres à l'aide de sang sur la toile blanche de civières d'ambulance (*Dermis*, 1996)¹² comme pour imiter les *Anthropométries* de l'époque bleue d'Yves Klein (1960-1961). Influencés par le «process art», ils ont produit des installations avec des vitrines contenant des fluides corporels, où ils ont simplement exposé les contenants utilisés à la morgue pour déposer des restes humains, comme s'ils portaient l'aura de ces derniers. Ils ont également employé des méthodes d'indexation, comme les moules de cadavres entiers ou la présentation de vêtements «trouvés» appartenant à des enfants tués par des automobiles¹³. Comme pour mettre en question la légitimité de la peinture traditionnelle, ils ont collectionné les tatouages sur la peau des bras de plusieurs sujets, pour éventuellement les suspendre aux murs de la Art & Idea Gallery à Mexico (1997). Teresa Margolles insufflait à cette pratique feuilletée des références aux nombreux auteurs qui ont exploré le sens de la mort au cours de la modernité, tels que Georges Bataille, Philippe Ariès,

having a rather perverse example of Duchamp's progeny, we have a situation where contemporary art behaves as a social anomaly able to traverse class, cultural, national, prestige and institutional divides. So if this particular "artwork" had by no means tried to challenge the objective conditions of injustice implied in its making, it might provide a useful vantage point from which to discuss contemporary art in Mexico at the turn of the century.

From Necrophilia to Necropolitics

SEMEFO

From its origins in 1990 to the time of its first solo show in 1993, SEMEFO was above all a death metal rock band and an underground performance group that staged gruesome actions taking place in pools of mud and amidst stains of blood and dead animals. These actions (partly inspired by the Viennese Actionists and the Catalanian theatre group La Fura dels Baus) were rough explorations of the relations between impurity, desire and abjection that were not entirely foreign to a romantic pursuit of transcendence.⁸ Very much like Victor Frankenstein, the members of SEMEFO were convinced that in the observation of the tiniest details of the corruption of corpses they could extricate the essence of life.⁹ They assumed that there was a fundamental continuity between inert matter and living flesh, and participated in the underground worldview, which sees violence, eroticism and vitality as interchangeable natural forces.¹⁰ Soon, SEMEFO moved from the rather small performance art world in Mexico to the visual arts milieu. In 1993, they had their first solo show at the Carrillo Gil Museum for which they created provocative sculptures with barely stuffed bodies of dead horses.¹¹ In a certain way, SEMEFO blew up from within the stereotype of Mexico's purported kinship with death by taking it to an extreme interpretation. At the same time, the group used the matrix of the corpse's life to establish a bizarre dialogue with contemporary art. In the mid 1990s, SEMEFO started appropriating conceptual methodologies in order to apply them to human remains, almost as if they were intending to revise art history from a necrophilic point of view.

In 1996, for instance, they printed silhouettes of corpses with blood on the white linen of ambulance stretchers (*Dermis*, 1996)¹² as if they were mimicking Yves Klein's *Anthropometries* of the



Antonin Artaud et William Burroughs¹⁴. Mais au-delà des fondements théoriques, littéraires ou thématiques, il est clair que les membres de SEMEFO, comme la plupart de leurs contemporains, étaient préoccupés par la généalogie de l'art contemporain dans la métropole. D'une façon plus systématique que ne laissent le suggérer leurs inclinations sanglantes, ils ont disséqué le cadavre de l'art conceptuel et du minimalisme, en adaptant ces traditions au sombre contexte social du tiers-monde.

Malgré l'exode progressif des membres originaux du groupe, Margolles a continué, vers la fin des années 1990, à faire des œuvres à partir de restes humains, faisant du département médico-légal son atelier. Elle s'est liée d'amitié avec les travailleurs de la morgue, apprenant d'eux non seulement leurs techniques, mais aussi leur attachement à un travail incompréhensible pour la majeure partie de la société. La morgue est devenue pour Margolles une banque visuelle pour ses photographies, un dépôt sans cesse renouvelé d'accessoires et de matière première pour des actions, des objets et des installations, et dans un sens plus large, un laboratoire lui permettant d'intervenir dans l'imaginaire social.

Blue Period (1960-61). Influenced by "process" art, they produced installations with vitrines containing body fluids or simply exhibited containers used in the morgue that display human remains as if they were carrying their aura. They also employed indexical methods like taking casts from whole corpses or displaying "found" clothes from children killed by cars.¹³ As if questioning the legitimacy of traditional painting, they collected tattoos on human skin from the arms of several subjects, to later hang them on the walls of the Art & Idea Gallery, Mexico City (1997). Teresa Margolles infused this multi-layered practice with references to the many authors who have explored the meaning of death through modernity, such as Georges Bataille, Philippe Ariès, Antonin Artaud and William Burroughs.¹⁴ But above the theoretical, literary or thematic underpinnings, it is clear that SEMEFO, like most of its contemporaries, are concerned with the genealogy of contemporary art in the metropolis. More systematically than its gore inclinations would suggest, they have dissected the corpse of conceptualism and minimalism, adjusting such traditions to the dark social setting of the Third World.

SEMEFO, *DERMIS*, 1995, IMPRESSIONS DE CADAVRES SUR DES DRAPS D'HÔPITAUX PUBLICS _ IMPRESSIONS OF CORPSES ON PUBLIC HOSPITAL BED SHEETS; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY SEMEFO.

PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: TERESA MARGOLLES, *ANDEN*, 1999, INTERVENTION URBAINE _ URBAN SITE INTERVENTION, CALI, COLOMBIE _ COLOMBIA; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY TERESA MARGOLLES.





Son travail est alors entré dans une nouvelle phase. Les connotations décadentes de l'esthétique des débuts de SEMEFO se sont dissipées alors que le travail de Margolles devenait plus rigoureux et acquérait une portée politique que le groupe avait carrément évitée à l'origine¹⁵. Sa transition vers le politique était également provoquée par des circonstances historiques plus globales. Au-delà de l'horreur qu'elle inspire, la morgue est un espace qui se situe entre ce que Michel Foucault a qualifié d'« hétérotopies de la déviation » (les prisons, les maisons de repos, les hôpitaux psychiatriques) et le cimetière comme représentation d'archives de la ville moderne¹⁶. La morgue est une institution qui allie espace de confinement, cabinet scientifique et archive de l'horreur. Destination de tous ceux qui en principe *n'auraient pas dû mourir* (ceux qui ont péri dans des circonstances violentes ou dont la maladie était suffisamment anormale pour mériter une élucidation scientifique), la salle de dissection constitue un échantillon spectaculaire de toutes les sociétés. Bien qu'habituellement à l'abri des regards du grand public, dans le contexte turbulent du Mexique, le département médico-légal est devenu une vitrine de la brutalité de la crise sociale de la fin des années 1990. Alors que se terminait le régime de sept décennies du Parti révolutionnaire institutionnel (P.R.I.), il s'est produit une recrudescence spectaculaire de la criminalité, de la corruption et de la violence, perturbant la fiction du développement mexicain, tout en détruisant l'auréole patriarcale de l'autorité. Comme l'écrivain et historien Federico Navarrete l'a expliqué, les tueries et les assassinats politiques ont transformé le dépôt mortuaire en un des principaux espaces de représentation de la nation :

Il n'est pas exagéré de dire qu'au Mexique, la morgue est devenue le centre de la scène publique[...]. [Nous] avons été les témoins télévisuels des débuts d'une guerre civile en 1994, avec ses massacres et ses exécutions, et quelques mois plus tard, nous avons vu le crâne du candidat présidentiel Luis Donaldo Colosio percé d'une balle; en 1996 et 1997, nous avons vu les corps des légions massacrées à Aguas Blancas et Acteal, et en 1997, nous avons regardé pendant plusieurs jours les restes en décomposition du corps présumé du magnat de la drogue Amado Carrillo¹⁷.

Dans ce contexte, la nécrophilie de SEMEFO revêtait sa pertinence politique propre. Durant les dernières années du siècle, Margolles a créé des actions rituelles qui allaient au-delà du simple défi

Despite the progressive exodus of most of the original members of the group, by the late 1990s Margolles continued making works with human remains, turning the forensic into her atelier. She befriended the workers of the morgue and learnt from them not only their techniques, but their devotion to a job that is unfathomable to most of society. For Margolles, the morgue became a visual bank for her photographs, an always replenishing storage of props and raw matter for actions, objects and installations and, in a wider sense, a laboratory from which to intervene with the social imaginary.

At that moment, her work entered into another phase. The decadent undertones of SEMEFO's early aesthetic faded away as Margolles' work became more rigorous and gained a political significance that the group had outspokenly avoided in its origins.¹⁵ Her transition to the political was also forced by wider historical circumstances. Beyond its gothic undertones, the morgue is a space located in between what Michel Foucault dubbed "heterotopias of deviation" (prisons, rest homes, psychiatric hospitals) and the cemetery as an archival representation of the modern city.¹⁶ The morgue is an institution that combines a space of seclusion, a scientific cabinet and a gruesome archive. Being the destination of all who supposedly *should not have died* (those who perished in violent circumstances or whose disease was abnormal enough to merit scientific elucidation) the dissection room provides a dramatic sample of any society. Although normally protected from the eyes of the wider public, in the turbulent context of Mexico, the forensic became a showcase for the brutality of the social crisis of the late 1990s. As the seven-decade long regime of the Revolutionary Institutional Party (PRI) came to an end, there was a dramatic upsurge in criminality, corruption and violence, disrupting the fiction of Mexico's development, while also breaking down the patriarchal halo of authority. As writer and historian Federico Navarrete has explained, mass killings and political assassinations turned the forensic into one of the main spaces of representation of this nation:

It is not an exaggeration to state that, in Mexico, the morgue has come to be at the centre of the public arena.... [W]e were televisual witness of the beginnings of a civil war in 1994, with its respective massacres and executions, and a few months later we saw presidential candidate Luis Donaldo Colosio's skull pierced by a bullet; in 1996 and 1997, we beheld the



des conventions sociales¹⁸ et a commencé à traiter de l'accumulation des corps dans les laboratoires médico-légaux comme conséquence directe de la violence sociale et politique. Par conséquent, la poursuite du choc était remplacée par l'invention de formes conceptuelles de deuil non seulement plus sub-

tiles, mais en fait davantage favorables à la réflexion contemplative qu'à l'atmosphère de transgression des sub-cultures urbaines.

En août 1999, Margolles s'est rendue en Colombie dans le cadre d'une résidence binationale. Là-bas, elle a organisé une action rituelle collective, au cours de laquelle elle ramassait et enfouissait des objets dans une bande de trottoir en ciment longue de trente-six mètres, comme autant de témoignages des personnes disparues pendant la guerre civile¹⁹. Un an plus tard, une amie perdait son bébé et n'avait pas les moyens de lui donner une sépulture. Elle a fait don du fœtus à Margolles, qui a d'abord fait une performance documentée sur vidéo, pendant laquelle elle baignait tendrement le petit corps (*Bathing the Baby*, 1999). Plus tard, elle a enfoui le fœtus dans un bloc ordinaire de ciment blanc qui a été montré en galerie; la sépulture de l'enfant faisait d'abord penser à un calembour sur la sculpture minimaliste (*Burial*, 1999). Avec le temps, le contenu du bloc l'a fait se désagréger de l'intérieur, défiant l'aspect hygiénique et industriel du minimalisme²⁰. Elle a également présenté une performance en Colombie et au Mexique, à l'occasion de laquelle elle distribuait des cartes en plastique avec les photographies de personnes tuées à cause du trafic de la drogue. Les cartes étaient offertes symboliquement comme ustensiles per-

Dans toutes ces œuvres, Margolles a infiltré des images ou des résidus de cadavres comme méthodologie sociologique mettant l'accent sur le cycle de vie et de mort lié à la crise latino-américaine actuelle.

bodies of the legions massacred at Aguas Blancas and Acteal, and in 1997 we watched the decomposing remains of drug lord Amado Carrillo's alleged body for several days.¹⁷

In that context, SEMEFO's necrophilia took a political relevance of its own. In the last years of the century, Margolles created ritual actions that moved beyond simply defying social decorum¹⁸ and started to address the accumulation of bodies in forensic laboratories as a direct result of social and political violence. Therefore, the pursuit of shock was replaced by the invention of conceptual forms of mourning, which were not only more subtle, but were in fact more amicable to contemplative reflection than to the transgressive mood of urban subcultures.

In August 1999, Margolles went to Colombia as part of a bi-national residency. While there, she organised a collective ritual action, where she collected and buried objects in a thirty-six-meter stretch of cement sidewalk as tokens for people who disappeared in the civil war.¹⁹ One year later a friend lost her unborn baby but could not afford the cost of burying it. She donated the foetus to Margolles who first made a performance, recorded on video, where she tenderly bathed the small body (*Bathing the Baby*, 1999). She later buried the foetus in a white regular cement block that was displayed in a gallery, at first,

mettant aux cocaïnomanes de «couper» la drogue tout en faisant la consommation de la violence liée à leur toxicomanie. Dans toutes ces œuvres, Margolles a infiltré des images ou des résidus de cadavres comme méthodologie sociologique mettant l'accent sur le cycle de vie et de mort lié à la crise latino-américaine actuelle. Pour son action de loin la plus discrète, Margolles a fait entrer de la graisse humaine (prélevée dans une morgue mexicaine) à Cuba dans le cadre de sa participation à la délégation non officielle du Mexique à la 7^e Biennale de La Havane, en novembre 2000. Elle a clandestinement étalé la graisse sur les murs de plusieurs édifices publics de La Havane pour commenter de façon métonymique le désastre politique et économique de Cuba²¹.

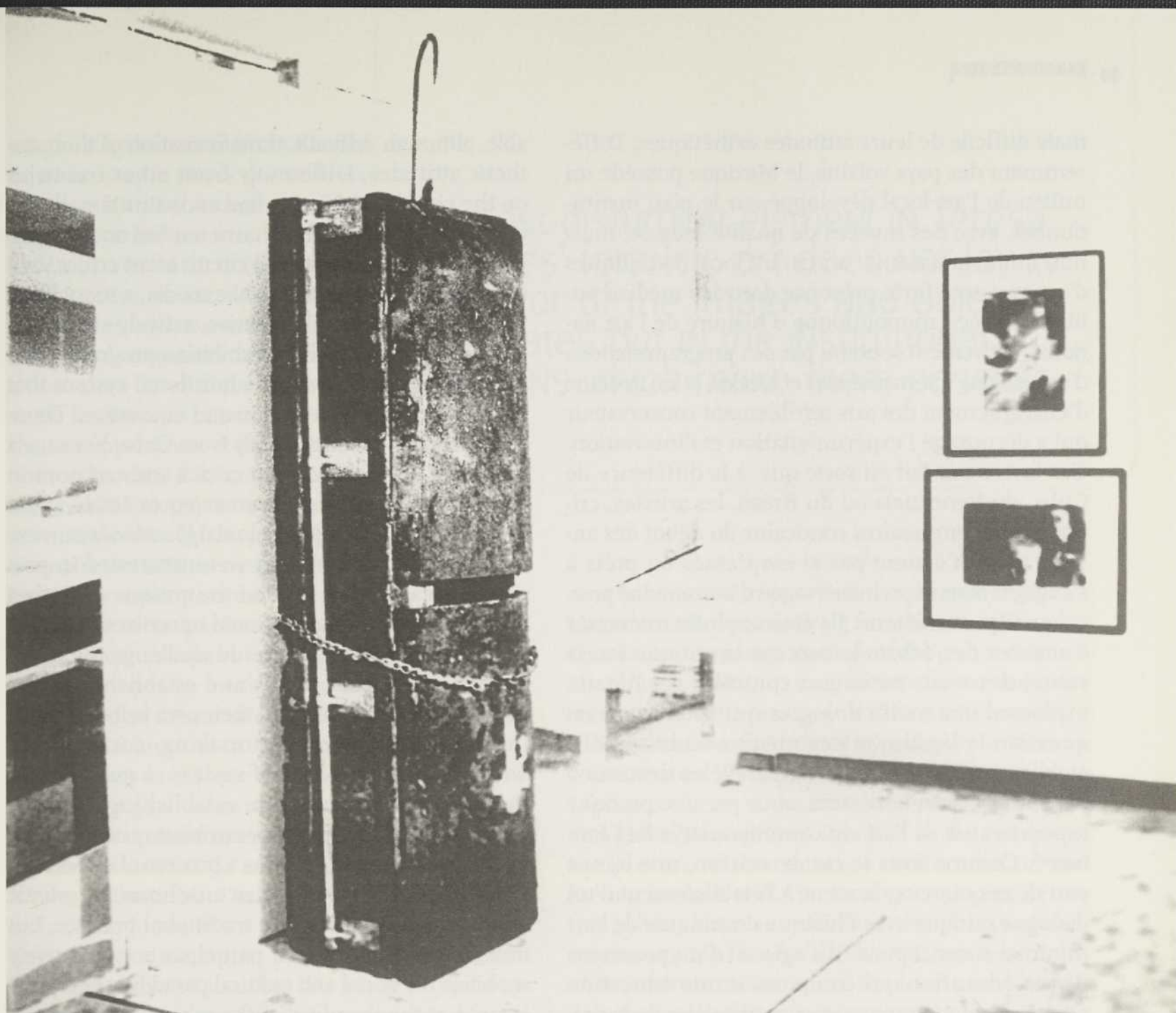
Périodicité dans la périphérie

À la lumière de ces actions, la brutalité muette de la langue coupée du punk apparaît comme l'aboutissement d'un processus de raffinement conceptuel, plus que comme une grossière provocation opportuniste. Assurément, à une époque où l'on scrute beaucoup le droit à la représentation, depuis le sort des vestiges archéologiques dans les musées jusqu'à la diffusion de photographies dans le domaine public, le travail de Margolles défie l'éthique provisoire de la pratique artistique. Mais il demeure vrai que de telles œuvres ne provoquent que peu ou pas de scandale dans leur lieu d'origine, un fait qu'il serait complètement naïf d'attribuer à une sorte de relativisme culturel, comme les «différences d'attitude face au caractère sacré des restes dans la culture mexicaine²²». D'une part, les terribles images produites par Margolles ne sont pas si difficiles à regarder dans le cadre d'une société accoutumée à une overdose de vraies histoires de crimes et de revues de police très crues²³. Au-delà de ceci, il serait erroné de comprendre leurs origines sub-culturelles et leur faible circulation dans le marché de l'art comme étant des indices de la position prétendument «marginale» de SEMEFO dans le milieu de l'art local²⁴. Bien au contraire. Au long de son histoire, le groupe de SEMEFO a été remarquablement accueilli par les institutions artistiques, le public, les commissaires et les critiques de Mexico, qui lui ont accordé des expositions dans des musées d'État, et qui ont même contribué à établir le groupe comme faisant partie de délégation

making the child's grave read as a pun on minimal sculpture (*Burial*, 1999). In time, the contents of the block started to break it from within, defying the hygienic and industrial looks of minimalism.²⁰ She also made a performance both in Colombia and Mexico, where she distributed plastic cards with photographs of people who were killed in relation to drug trafficking. The cards were symbolically offered as tools to cocaine addicts so they could "cut" their drug while consuming the violence related to their habit. In all of these works, Margolles infiltrated images or residues of corpses as a sociological methodology that emphasised the life and death circle involved in the current Latin American crisis. By far the most discrete of these actions, Margolles smuggled human fat (taken from a Mexican morgue) into Cuba as her contribution in the non-official Mexican envoy to the 7th Havana Biennial in November 2000. She clandestinely smeared the fat over the walls of several public buildings in Havana to metonymically comment on the political and economic Cuban disaster.²¹

Periodicity in the Periphery

In the light of these actions, the silent brutality of the punk's severed *Tongue* appears as the culmination of a process of conceptual refinement, more than as a raw opportunistic provocation. Certainly, in a time where the right of representation is heavily scrutinised, from the fate of archæological remains in museums to the circulation of photographs in the public realm, Margolles' work defies the provisional ethics of artistic practice. But it remains true that works like these provoke little or no scandal in their place of origin, a fact that would be entirely naïve to blame on some kind of cultural relativism, say the "differences of attitude in Mexican culture regarding the sanctity of remains."²² On the one hand, the terrible images Margolles produces are not so hard to watch in a society used to an overdose of true crime stories and extremely graphic police magazines.²³ Beyond that, it would also be a mistake to see their subcultural origins and their little currency in the art market as indicative of SEMEFO's purportedly "marginal" position in the local art world.²⁴ It is quite the contrary. Throughout its history, the SEMEFO group has had remarkable acceptance amongst art institutions, audiences, curators and critics in Mexico City, who have granted



tions artistiques mexicaines officielles et non officielles vers d'autres pays. Il ne serait pas exagéré de dire que, par son propre mérite, Teresa Margolles fait partie de la scène émergente locale. Ainsi, au lieu de prétendre hypocritement être moralement intimidé par son «objet d'art» parce qu'il exploite de brutales disparités économiques²⁵, on devrait comprendre *Tongue* comme un indice de la situation locale de l'art contemporain.

En fait, les trois phases traversées par le travail de SEMEFO et de Margolles depuis dix ans pourraient être dégagées comme schéma provisoire des étapes de l'art contemporain mexicain durant les années 1990. Rompant presque complètement avec les tendances conservatrices dominantes de l'art local depuis les années 1950²⁶, les artistes mexicains se sont engagés dans une transformation remarquable

them exhibitions in state museums, and even helped to establish the group as part of official and unofficial Mexican art envoys to other countries. It would not be an exaggeration to claim that Teresa Margolles is, by her own merit, part of the emergent local canon. So instead of hypocritically pretending to be morally intimidated by her "objet d'art" for abusing the brutal economic disparities,²⁵ *Tongue* ought to be taken as an index of the situation of contemporary art in its locality.

In fact, the three phases through which SEMEFO and Margolles's work underwent in the last ten years could be abstracted as a provisory schema for the stages of contemporary art in Mexico during the 1990s. Breaking almost completely with the dominant conservative trends of local art since the 1950s,²⁶ artists in Mexico embarked on a remark-

mais difficile de leurs attitudes esthétiques. Différemment des pays voisins, le Mexique possède un milieu de l'art local développé sur le plan institutionnel, avec des musées de qualité inégale, mais non moins puissants, un circuit local de critiques d'art avec une forte présence dans les médias publics, un récit monolithique d'histoire de l'art national, activement soutenu par des programmations d'expositions internationales et locales, et un système d'enseignement des arts terriblement conservateur qui a découragé l'expérimentation et l'innovation. Ces forces ont fait en sorte que, à la différence de Cuba, du Venezuela ou du Brésil, les artistes, critiques et commissaires mexicains du début des années 1990 n'étaient pas si empressés ou prêts à s'engager dans la première vague d'art mondial postcolonial/postmoderne. Ils étaient plutôt intéressés à susciter des débats locaux sur la critique (ou la satire) des récits nationaux contrôlés par l'État²⁷, explorant des méthodologies qui mettraient en question la légitimité des médias traditionnels, établissant des centres d'art parallèles destinés à leur propre auto-éducation, et ce par une pratique expérimentale de l'art, du commissariat et de l'écriture²⁸. Comme dans le cas de SEMEFO, une bonne part de ces exercices a mené à l'établissement d'un dialogue critique avec l'histoire dominante de l'art minimal et conceptuel. Il s'agissait d'un processus d'auto-éducation qui compensait une éducation artistique anachronique encore tributaire de la pratique traditionnelle, mais qui a rapidement conduit les participants locaux à mobiliser de façon créative les paradoxes sociaux et culturels d'un lieu situé à l'avant-plan de l'expansion récente du capitalisme mondial.

C'est ainsi que durant les années 1990, ces artistes ont abandonné la traditionnelle modestie de l'art de leur pays dans les décennies précédentes pour aborder, sur un mode poétique et parfois cynique, les contradictions sociales et culturelles qui les entouraient. Ils ont transformé leurs préoccupations «expressives» et «lyriques» de départ en outils de recherche politique et esthétique. Cette dernière transformation résultait en grande partie des conséquences de la mondialisation: en effet, si les pressions de changement artistique du début des années 1990 provenaient déjà largement d'un dialogue à l'échelle mondiale, la crise sociale et politique mexicaine de 1994-1995, produite par la modernisation autoritaire et l'intégration écono-

able, although difficult, transformation of their aesthetic attitudes. Differently from other countries on the periphery, Mexico had an institutionally developed local artworld with uneven but nonetheless powerful museums, a local circuit of art critics with a strong presence in the public media, a monolithic national art historical narrative, actively supported by international and local exhibition programs, and a terribly conservative art educational system that discouraged experimentation and innovation. Those forces implied that, differently from Cuba, Venezuela or Brazil, Mexican artists, critics and curators in the early 1990s were not so eager or ready to get involved in the first postcolonial/postmodern wave of global art. Instead, they were interested in provoking local debates around the critique (or satire) of the state controlled national narratives,²⁷ exploring methodologies that would challenge the legitimacy of traditional media and establishing alternative art centres aimed to their own self-education through experimental art making, curating and writing.²⁸ As in the case of SEMEFO, a good deal of these exercises resulted in establishing a critical dialogue with the mainstream history of minimal and conceptual art. This was a process of self-education that compensated for an anachronistic artistic education still attached to traditional practice, but that soon indicated local participants to creatively mobilise the social and cultural paradoxes of a place located at the frontline of the recent expansion of global capitalism.

Therefore, during the 1990s those artists abandoned the traditionalist modesty of the art in the country in the former decades to address, poetically and sometimes cynically, the social and cultural contradictions that surrounded them. They turned their original "expressive" and "lyrical" concerns into tools of political and aesthetic investigation. This last turn was in great part the result of the consequences of globalisation – for if the pressures of artistic change in the early 1990s were in great part already coming from the dialogue with a globalised world, the social and political crisis that authoritarian modernisation and economic integration produced in Mexico in 1994-1995 also radicalised artistic practice. While Mexico's landing into the global economy and its agitated "transition to democracy" was dominated by the clash between global market forces and the resistance movements of Indian societies, the widening of social differences between

mique, a également radicalisé la pratique artistique. Alors que le Mexique accédait à l'économie mondiale et que sa turbulente « transition vers la démocratie » était dominée par le conflit entre les forces du marché mondial et les mouvements de résistance des sociétés indiennes, le creusement des différences sociales entre les nouveaux magnats et les masses appauvries, et les contradictions culturelles dérivant de l'effritement de l'idéologie nationaliste/modernisante du régime post-révolutionnaire, les artistes contemporains sont intervenus plus délibérément sur l'imagerie de la crise vécue par leur pays.

Ceci explique peut-être l'apparition tardive de l'art contemporain mexicain sur la scène mondiale. Car le nouvel art mexicain était à la fois marginal sur le plan local, et intégré sur le plan mondial: engagé dans la critique du processus de modernisation du pays et ayant rompu avec les généalogies locales d'avant les années 1980, il n'a jamais incarné les revendications de contemporanéité des élites locales²⁹. Toutefois, l'institutionnalisation relative de la scène locale et ses débats laissaient entendre que cet art ne s'adaptait pas aux attentes liées au multiculturalisme au début des années 1990, supposant que la périphérie allait produire une forme hybride de culture postmoderne résultant de l'adaptation des traditions vernaculaires et « non occidentales » à la pratique dominante. Par conséquent, au tournant du siècle, ces mêmes interventions politiques locales, marquées par une dextérité conceptuelle tout en conservant un fond amateur, avaient acquis une circulation mondiale, réussissant à maintenir la tension poétique et politique au sein d'une pratique post-conceptuelle.

Dans cette perspective, le cheminement de SEMEFO est non pas marginal, mais bien paradigmatique du déplacement généralisé depuis la dissidence d'amateur vers l'auto-réflexivité post-conceptuelle et finalement, vers la politisation esthétique du Mexique des années 1990. Il serait possible de démontrer que la plupart des artistes de leur génération ont passé d'une manière ou d'une autre par les mêmes phases, même si ce n'est pas forcément dans le même ordre.

The most disturbing element in Teresa Margolles' forensic art does not lay in the horror of the images and objects she creates but in the institutional conditions which make them possible.

new tycoons and impoverished masses, and the cultural contradictions deriving from the crumbling nationalist/modernising ideology of the post-revolutionary regime, contemporary artists intervened more resolutely into the imagery of the country's crisis.

Thus, maybe, the belated appearance of Mexican contemporary art in the global arena. For new art in Mexico could be, at the same time, locally marginal and globally integrated: involved in the critique of the process of the country's modernisation and having broken with the local genealogies before the 1980s, it never embodied the claims of contemporaneity of the local elites.²⁹ However, the relative institutionalisation of the local scene and its debates implied that it did not adjust to the multiculturalist expectations of the early 1990s, which assumed that the periphery was to produce a hybrid brand of postmodern culture resulting from the adjustment of vernacular and "non-Western traditions" and mainstream practice. Therefore, by the turn of the century, those same local political interventions, infused with a conceptual dexterity but retaining an amateurish basis, had gained global currency in terms of keeping a poetical and political tension within post-conceptual practice.

Seen in this perspective, SEMEFO's route rather than being marginal is paradigmatic of the overall move from amateurish dissidence to postconceptual self-reflectivity and, finally, æsthetic politicisation of the 1990s in Mexico. If not necessarily in that sequence, it may be possible to show that most of the artists of their generation went through, in one or another way, those same phases.

Pour une redéfinition de la transgression

Francis Alÿs

L'examen minutieux de l'art médico-légal de Teresa Margolles révèle que l'élément le plus troublant ne réside pas dans l'horreur des images et des objets qu'elle crée, mais plutôt dans les conditions institutionnelles qui les rendent possibles. Des œuvres comme *Tongue* décrivent implicitement les conditions de négligence dans lesquelles les restes humains sont traités au cours des procédures médico-légales mexicaines, et par extension, la crise institutionnelle du système judiciaire. Depuis sa soumission au salon national officiel de la relève de 1991, pour lequel SEMEFO avait présenté un cercueil dérobé dans un cimetière, qui semblait fraîchement déterré, jusqu'aux œuvres plus récentes, faites à partir d'entrailles humaines (par exemple, un sofa rembourré de viscères humaines), le groupe a tout au moins transgressé les règles sanitaires³⁰. Pour qu'une artiste comme Margolles puisse fouiller dans le service de la morgue pour prendre des photographies, collectionner des échantillons, faire des

Redefining Transgression

Francis Alÿs

Under close inspection, the most disturbing element in Teresa Margolles' forensic art does not lay in the horror of the images and objects she creates but in the institutional conditions which make them possible. Works like *Tongue* implicitly describe the negligent condition of the handling of human remains in Mexican forensic procedures and, by extension, the institutional crisis of the judiciary system. From its submission to the 1991 "Young Art" official national salon, where SEMEFO displayed a coffin taken from a cemetery, which seemed as if it had been just unearthed, to more recent works made with human entrails (for instance, a sofa upholstered with human viscera), the group has at least transgressed the sanitary rules.³⁰ For an artist like Margolles to scavenge through the morgue service to take photographs, collect samples, imprint bodies on cloth or cast them in plaster, there needs to be an extremely permissive administration. Her art practice owes its existence to the slackness of police



FRANCIS ALÿS, *REENACTMENT*, 2000, PHOTOS DE PERFORMANCE _ PERFORMANCE STILL; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY FRANCIS ALÿS.



empreintes de corps sur du tissu ou les mouler dans le plâtre, l'administration doit être extrêmement permissive. Sa pratique artistique doit son existence au laisser-aller des services de police mexicains. Ses œuvres constituent la révélation sincère de leur état actuel, en même temps qu'elles sont le fruit de sa complicité avec ce même système.

Le fait qu'au fil des années, les institutions d'État mexicaines aient activement défendu l'art de Margolles signifie qu'elle a réussi à se dissimuler grâce à des lacunes légales et politiques. Il serait impossible de mettre en question ses méthodes sans dénoncer du même coup les normes singulières de la morgue et du système culturel. En ce sens, le travail de Margolles est défini moins par son caractère transgressif que par l'exposition de l'état d'effritement de la loi. L'espace de tolérance occupé par l'art de Margolles est un don de l'inefficacité et de la complicité institutionnelle.

Bien entendu, cet hiatus symbolique n'est pas la propriété exclusive de Margolles. En novembre 2000, l'artiste Francis Alÿs s'est procuré un Beretta de 9 mm sur le marché noir. Il a chargé le fusil et l'a porté très visiblement dans la main droite pour une promenade au centre de Mexico. Suivant à bonne distance, le cameraman Rafael Ortega captait cette action, de loin la plus dangereuse accomplie à ce jour par l'artiste d'origine belge. Alÿs a marché sans se faire remarquer pendant près de douze minutes, avant qu'une voiture de police n'arrive finalement pour l'arrêter. Il semblerait que le fait de porter une arme en plein jour n'est pas suffisant pour troubler la vie de la métropole, au point qu'un homme exhibant une arme mortelle peut marcher assez longtemps dans un quartier densément peuplé avant que la police ne se sente concernée. Plus tard, Alÿs a rejoué la scène entière pour la caméra avec l'aide des mêmes policiers qui l'avaient arrêté, pour établir une comparaison entre l'action de départ et sa reconstitution conceptuelle à des fins documentaires. Il me semble que cette œuvre (*Reenactment*, 2000) aurait été impossible à réaliser presque partout ailleurs. Si Alÿs avait essayé de faire la même action à Los Angeles ou à New York, non seulement aurait-il été arrêté, mais il aurait aussi été tué. Il semble que c'est seulement au Mexique que le public peut laisser un homme armé marcher dans des rues animées pendant plus de dix minutes, ou qu'un artiste puisse aussi facilement prendre des arrangements avec des com-

services in Mexico. Her works are both a candid exposure of their current state and a product of her complicity with that same system.

The fact that Mexican state institutions have actively promoted her art for years implies that Margolles has managed to hide herself in a legal and political loophole. It would be impossible to question her methods without denouncing also the idiosyncratic standards of the morgue and of the cultural system. In that sense, Margolles' work is less defined by its transgressive character than by mapping the crumbling state of the law. The space of tolerance Margolles' art occupies is a gift of inefficiency and institutional complicity.

This symbolic gap, of course, is not Margolles' exclusive property. Last November 2000, artist Francis Alÿs bought a 9 mm Beretta on the black market. He loaded the gun and carried it clearly visible in his right hand for a stroll through Mexico City's downtown. Following at a convenient distance, cameraman Rafael Ortega recorded in video this act – by far the most dangerous action this artist of Belgian origin has performed to date. Alÿs walked totally unnoticed for almost twelve minutes before a police car finally arrived and arrested him. It would seem that the fact that somebody is carrying a weapon in broad daylight is not enough reason to disturb the life of the metropolis, to the point that a man flaunting a lethal weapon could walk for blocks in a densely populated area before the police were felt needed. Later on, Alÿs re-enacted the whole scene for the camera with the aid of the same policemen who arrested him in order to create a comparison between the initial action and its conceptual re-enactment for documentation purposes. It seems to me that the whole piece (*Reenactment*, 2000) would have been impossible to realise in almost any other place. Had Alÿs tried to do the same action in Los Angeles or New York he probably would not have only been arrested, but also shot. It seems that only in Mexico would the public allow a man to walk busy streets with a gun for more than ten minutes, or could an artist so easily make previous arrangements with police commanders for his own release³¹ and, if that isn't unusual enough, finally receive help from his own captors. The whole action and its documentation is, thus, a remarkable testimony of the laxness of the security forces in Mexico City, and the ability of artists to opportunistically take advantage of their historical situation.

missaires de police pour sa propre libération³¹ et pour finir, comme si ce n'était pas déjà assez inhabituel, qu'il puisse recevoir de l'aide de ceux qui l'ont capturé. Cette action et sa documentation sont donc un témoignage remarquable du laxisme des forces de sécurité à Mexico, et de la capacité des artistes à profiter de leur situation historique d'une manière opportuniste.

À bien des égards, la zone permissive délimitée par ces œuvres décrit également en des termes plus généraux le domaine d'activité de l'art contemporain mexicain. Le radicalisme de ce travail était principalement dû au manque d'intérêt de l'État et du secteur privé. En outre, sa dérogation au style général de la culture professionnelle locale a été rendue possible par le dédain qu'en avaient la plupart des auteurs et des intellectuels établis, ce qui a libéré l'art contemporain des compromis avec les idéologies officiellement sanctionnées de la culture nationale. Maintenant, comme en témoigne cette publication, un tel manque de visibilité tire à sa fin. Il est difficile de prévoir comment les pratiques en art contemporain vont changer à Mexico, une fois qu'elles auront été totalement acceptées sur les plans mondial et local.

Cuauhtémoc Medina est critique d'art. Il a abondamment écrit sur l'art contemporain du Mexique et de l'Amérique Latine. Il a été conservateur en art contemporain du Carrillo Gil Museum, membre de l'équipe de *Curare: Critical Space for the Arts* et est présentement chercheur à l'Institut de Recherches Esthétiques à l'Université nationale de Mexico. Il a récemment publié «Recent Political Forms: Radical Pursuits in Mexico», *TRANS>arts.cultures.media*, n° 8, 2000 et *Graciela Iturbide* aux éditions Phaidon.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

NOTES

1. J'aimerais remercier Jenifer Paparato, du Instant Coffee à Toronto, qui a généreusement accepté de réviser et corriger la version originale anglaise de ce texte.
2. Dans son étude sur le tatouage en Polynésie, l'anthropologue Alfred Gell affirmait qu'il était erroné de faire une séparation définitive entre les valeurs

polynésiennes originales liées à l'ornementation de la peau, et les valeurs des Occidentaux qui ont choisi ces formes de mutilation corporelles comme moyen de défier les goûts «civilisés» avec leur apparente «barbarisation». En Polynésie, le tatouage imposait une barrière entre les humains et les dieux,

In many ways, the permissive zone mapped through those works also describes in more general terms the sphere of action of contemporary art in Mexico. The work's radicalism was in great part possible through the lack of interest of state and private interests. In addition, its departure from the general style of local professional culture was made possible by the disdain that most established writers and intellectuals felt for it, which freed contemporary art from compromises with the officially sanctioned ideologies of national culture. Now, as this publication attests, such lack of visibility is coming to an end. We cannot foresee how contemporary art practices in Mexico City will change once they are fully accepted globally and locally.

Cuauhtémoc Medina is an art critic who has written widely on contemporary art in Mexico and Latin America both in catalogues and magazines. He was Contemporary Art Curator at the Carrillo Gil Museum, member of the staff of *Curare: Critical Space for the Arts* and is currently researcher at the Instituto de Investigaciones Estéticas at the National University of Mexico. Among his recent publications are "Recent Political Forms: Radical Pursuits in Mexico," *TRANS>arts.cultures.media* #8 and *Graciela Iturbide* (Phaidon Press).

1. I would like to thank Jenifer Paparato from Instant Coffee in Toronto for her generosity in revising and correcting the English version of this text.
2. In his study of tattooing in Polynesia, anthropologist Alfred Gell argued that it was mistaken to draw a hard and fast divide between the original Polynesian values involved in skin

ornamentation and those of the Westerners that choose those forms of body mutilation as a means to challenge "civilised" tastes with their apparent "barbarisation." In Polynesia, tattooing imposed a barrier between humans and gods, reinforcing a "social skin" separating social and cosmological

- renforçant la «peau sociale» qui séparait les ordres social et cosmologique. Cette fonction symbolique ne serait pas différente de l'auto-marginalisation des marins, des criminels, des prostitué-e-s et des gangs qui affirment leur marginalité par le tatouage. Ces analogies sont renforcées par l'épidémie actuelle de tatouage. Gell conclut: «Ainsi, il n'est pas tout à fait erroné de déceler un degré d'affinité entre les excès à la fois affirmés et paranoïaques du tatouage transmis par la politique polynésienne, et l'élément d'opposition du tatouage sub-culturel, qui exprime en termes de classes un ressentiment que les Polynésiens n'éprouvaient pas envers la classe dominante, mais envers les dieux, ultimes arbitres de la condition humaine.» Alfred Gell, *Wrapping in Image: Tattooing in Polynesia*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 8-20, 244-262, 296-315. [Traduit de l'anglais.]
3. À cet égard, les statistiques sont floues et contradictoires. Selon le quotidien *La Jornada*, 1 400 000 crimes sont dénoncés annuellement. La police ne détient des suspects que dans treize pour cent des cas, mais seulement dix pour cent des accusés sont condamnés par les tribunaux. (Alberto Najar, «Inseguridad pública, de Zedillo a Fox. La terrible herencia y las primeras incongruencias», *La Jornada*, dimanche 13 août 2000.) Selon un rapport largement publicisé en 2000, plus de quatre-vingt-quinze pour cent des crimes restent impunis au Mexique. («México Unido contra la Delincuencia A. C. [Guillermo Velasco Arzac et al.], La Seguridad Pública y El Sistema de Justicia Penal en México.» Propuesta para el Plan de Gobierno Federal 2000-2006. <<http://www.mexicounido.org/propuesta.html>>).
 4. À part Margolles, Arturo Angulo et Carlos López qui ont formé le noyau du groupe à différentes épo-
 - ques, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García Zavaleta, Victor Basurto, Antonio Macedo, Anibal Peñuelas et Mónica Salcido ont fait partie de SEMEFO. Seule Margolles a participé à des expositions et à des événements à titre individuel.
 5. Voir l'interview avec SEMEFO dans le mémoire de licence de Dulce María de Alvarado Chaparro: «Performance en México (Historia y desarrollo)», *Tesis para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, 2000, p. 321.
 6. En fait, elle venait de décider de faire don des cercueils à un établissement de soins pour personnes âgées.
 7. Il existe un catalogue pour cette exposition: *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, Conaculta-INBA-Landucci Editores, Mexico, 2000, 454 p. *Tongue*, l'œuvre de Margolles, est reproduite à la page 375.
 8. On trouvera une description de ces actions par les membres de SEMEFO dans l'interview de 1993 par Renato González Mello publié dans le mémoire de Dulce María de Alvarado, *op. cit.*, p. 327-333.
 9. Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, trad. Joe Curvost, Marabout [Belgique], 1997 [1978], p. 57-58.
 10. Je m'approprie ici l'interprétation de Sade et de Frankenstein par Philippe Ariès, dans un livre fréquemment utilisé par SEMEFO comme source de référence pour ses premières œuvres: *L'Homme devant la mort*. Seuil, coll. Univers historique, Paris, 1977, p. 382-385.
 11. Il s'agissait de l'exposition *Lavatio Corporis* au Musée Carrillo Gil de Mexico (mai-juillet 1994). Pour cette exposition, SEMEFO a pris comme point de départ une des œuvres de José Clemente Orozco sur la conquête du Mexique (*Teules IV*, 1947), qui représente un cheval mort sur un tas de décombres, ranks. This symbolical function would not be unlike the self-marginalisation of those sailors, criminals, prostitutes and gangs that assert their marginality through tattooing. These analogies are reinforced in the current epidemics of tattooing. Gell concludes: "Thus it does not seem wholly wrong to detect a degree of kinship between the assertive and at the same time paranoid excesses of tattooing in devolved Polynesian politics, and the oppositional element in subcultural tattooing which expresses in class terms a resentment which Polynesians directed not towards the dominant class, but towards the gods, the final arbiters of the human condition." Alfred Gell, *Wrapping in Image: Tattooing in Polynesia*, Oxford: Clarendon Press, 1993, pp. 8-20, 244-262, 296-315.
 3. Statistics in this respect are obscure and contradictory. According to the newspaper *La Jornada*, 1,400,000 crimes are denounced every year. The police only detain suspects in thirteen percent of them, but only ten percent of those accused are condemned by the courts (Alberto Najar, "Inseguridad pública, de Zedillo a Fox. La terrible herencia y las primeras incongruencias," *La Jornada*, Sunday, August 13, 2000). According to a well publicised report in 2000, more than ninety-five percent of crimes remain unpunished in Mexico. ("México Unido contra la Delincuencia A. C. [Guillermo Velasco Arzac et al.], La Seguridad Pública y El Sistema de Justicia Penal en México." Propuesta para el Plan de Gobierno Federal 2000-2006. <<http://www.mexicounido.org/propuesta.html>>).
 4. Apart from Margolles, Arturo Angulo and Carlos López who were the core of the group at different times, SEMEFO was joined by Juan Manuel Pernás, Juan Luis García Zavaleta, Victor Basurto, Antonio Macedo, Anibal Peñuelas and Mónica Salcido. Of them, only Margolles has had individual participation in exhibitions and events.
 5. See the interview with SEMEFO in Dulce María de Alvarado Chaparro's B. A. dissertation: "Performance en México (Historia y desarrollo)," *Tesis para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 321.
 6. In fact, she had just decided to donate the caskets to a care institution for the elderly.
 7. There is a catalogue of this show: *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, México: Conaculta-INBA-Landucci Editores, 2000, 454 pp. Margolles' *Tongue* is reproduced on p. 375.
 8. A description of those actions by the members of SEMEFO is included in a 1993 interview by Renato González Mello, in Dulce María de Alvarado's dissertation, *op. cit.*, pp. 327-333.
 9. Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 63-64.
 10. I am appropriating here Philippe Ariès' interpretation of Sade and Frankenstein in a book that SEMEFO used frequently as a reference source for its early works: *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1983, pp. 326-328.
 11. This is the *Lavatio Corporis* show at the Carrillo Gil Museum in Mexico City (May-July 1994). In this exhibition SEMEFO departed from one of the works by José Clemente Orozco about the Conquest of Mexico (*Teules IV*, 1947) that represents a dead horse in a pile of rubble, so as to produce a series of "sculptures" consisting of dead horses attached to metal structures, animals cut in sections and preserved in acrylic blocks and even a merry-go-round made with unborn foetuses of horses. (See the catalogue of the show: *Lavatio Corporis*, curated by Edgardo Ganado

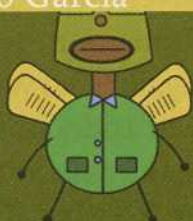
- afin de produire une série de «sculptures» composées de chevaux morts fixés à des structures métalliques, des animaux coupés en quartiers et conservés dans des blocs en acrylique, et même un manège fait à partir de fœtus de chevaux. (Voir le catalogue de l'exposition: *Lavatio Corporis*, organisée par Edgardo Ganado et Luis Gallardo, Museo Carrillo Gil INVA, Mexico, 1994) Le Musée a produit une vidéo qui documente les débuts du groupe. (SEMEFO, vidéo, 16 min, Museo Carrillo Gil, 1994, réalisation de Elías Levin.) J'aimerais remercier le Musée Carrillo Gil de m'avoir donné accès à la documentation relative à cette exposition en provenance de sa bibliothèque.
12. Ces œuvres ont été exposées dans deux espaces indépendants ayant joué un rôle important pour les arts alternatifs dans leurs villes respectives: La Panadería à Mexico et El Ojo Atómico à Madrid, en Espagne, dont certains des membres (Tomas Ruiz-Rivas et Santiago Sierra) ont émigré à Mexico à la fin des années 1990.
 13. Dans le cadre de l'exposition «Así está la cosa», constat sur l'art contemporain latino-américain organisé par Kur Hollander en 1997, pour le Centro Cultural Arte Contemporaneo de Mexico. Toutefois, la participation de SEMEFO n'est pas documentée dans le catalogue.
 14. Margolles a longtemps gagné sa vie en vendant des livres aux étudiants et aux professeurs de la faculté des sciences humaines de l'Université nationale. Grâce à ce commerce, elle a acquis une remarquable érudition en philosophie contemporaine, en littérature militante et en études culturelles.
 15. Dans leurs premières interviews, les membres de SEMEFO niaient catégoriquement toute motivation politique. Ils affirmaient que les interprétations politiques qu'on leur attribuait étaient des moyens permettant au public de nier son goût pour les scènes morbides qu'ils créaient. (Voir l'interview par Mello, *op. cit.*, p. 331.)
 16. Michel Foucault, «Des espaces autres», *Architecture-Mouvement-Continuité*, octobre 1984. (Notes pour une conférence donnée en mars 1967.)
 17. Federico Navarrete, «SEMEFO», *Poliester*, vol. 8, n° 2 (printemps 2000), p. 24.
 18. Elia Espinosa a étudié cet aspect *maudit* de la pratique de SEMEFO dans sa communication «Las aboliciones de SEMEFO», dans *La Abolición del Arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Alberto Dallal (dir.), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Mexico, 1998, p. 621-638.
 19. *Anden*, 1999, Cali, Colombie. Dans le cadre du programme de résidences d'artistes Mexique/Colombie subventionné par le Ministère colombien de la culture et le Fonds national pour les arts (FONCA) du Mexique.
 20. Pour d'autres œuvres mexicaines ayant recours aux conditions sociales et esthétiques du tiers-monde pour mettre en question l'esthétique minimaliste, voir Cuauhtémoc Medina, «Recent Political Forms: Radical Pursuits in Mexico/Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México/Santiago Sierra. Francis Alÿs. Minerva Cuevas», *TRANS>arts.cultures.media*, n° 8, New York, É.-U./São Paulo, Brésil, 2000, p. 146-163.
 21. Cette performance faisait partie de «Extramuros», une programmation indépendante d'artistes mexicains organisée par Taiyana Pimientel durant la première semaine de la Biennale de La Havane. Au cours de son action, Margolles a failli être arrêtée par la police cubaine qui trouvait son action suspecte, mais elle a été relâchée immédiatement lorsque la police a constaté qu'elle était une étrangère, et grâce au fait que son action était trop obscure pour être comprise par la police.
 - and Luis Gallardo, Mexico: Museo Carrillo Gil INVA, 1994.) There is a video produced by the Museum that documents the early outlook of the group (SEMEFO, video, 16 min., Museo Carrillo Gil, 1994, directed by Elías Levin). I would like to thank Museo Carrillo Gil for allowing me access to the materials related to this show in its library.
 12. These works were exhibited in two independent spaces that played a major role in the alternative arts of their cities: La Panadería in Mexico City and El Ojo Atómico in Madrid, Spain, some of whose members (Tomas Ruiz-Rivas and Santiago Sierra) migrated to Mexico City in the late 1990s.
 13. Included in "Así está la cosa," the Latin American contemporary art survey curated by Kur Hollander in 1997 for the Centro Cultural Arte Contemporaneo in Mexico City. However, SEMEFO's participation is not documented in the catalogue.
 14. For a long time Margolles made a living selling books to students and professors in the humanities faculty of the National University. Through her trade, she acquired a remarkable erudition in contemporary philosophy, radical literature and cultural studies.
 15. In their early interviews, the members of SEMEFO were quite adamant in denying any political motivations. They argued that political interpretations attributed to them were means by which the audience denied their taste for the morbid scenes they created (See interview by Mello, *op. cit.*, p. 331).
 16. Michel Foucault, "Of Different Spaces" (1967) in *Aesthetics, Method and Epistemology*, James D. Faubion, ed., New York: The New York Press, 1998 (*Essential Works of Foucault 1954-1984*, Vol. 2), pp. 175-185.
 17. Federico Navarrete, "SEMEFO," in *Poliester*, Vol. 8, No. 2, Spring 2000, p. 24.
 18. This *maudit* aspect of SEMEFO's practice was studied by Elia Espinosa in her paper "Las aboliciones de SEMEFO," in *La Abolición del Arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Alberto Dallal, ed., Mexico: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998, pp. 621-638.
 19. *Anden*, 1999, Cali, Colombia. This was part of the Mexico/Colombia artist in residency program financed by the Cultural Ministry in Colombia and the National Fund for the Arts (FONCA) in Mexico.
 20. For other works in Mexico that used the social and aesthetic conditions of the Third World to challenge minimalist aesthetics, see Cuauhtémoc Medina, "Recent Political Forms: Radical Pursuits in Mexico/Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México/Santiago Sierra, Francis Alÿs, Minerva Cuevas," in *TRANS>arts.cultures.media* #8, New York, U. S. A./São Paulo, Brazil, 2000, pp. 146-163.
 21. The performance was part of "Extramuros," an independent program of Mexican artists curated by Taiyana Pimientel during the first week of the Havana Biennial. In the process of her action, Margolles was almost arrested by the Cuban police who found her action suspicious, but was immediately freed when the police found she was a foreigner thanks to the fact that her action was too opaque for the police to understand fully.
 22. Doug Harvey, "Yuck! Tongue and Blood at ACE Gallery. Plus, Adrian Piper at MoCA," *L.A. Weekly*, September 1-7, 2000.
 23. On the most famous of them, *Alarma!* magazine, see Cuauhtémoc Medina, "Alarma! Crimen y circulación. Crime & Publishing," in *Poliester*, Vol. 2, No. 6, Summer 1993, pp. 18-27.
 24. In this, I disagree entirely with Federico Navarrete who in a recent article about SEMEFO for the final issue of *Poliester* magazine, argues: "Proof of its marginal

22. Doug Harvey, «Yuck! Tongue and Blood at ACE Gallery. Plus, Adrian Piper at MoCA», *L.A. Weekly*, 1^{er} au 7 septembre 2000. [Traduit de l'anglais.]
23. Au sujet du plus célèbre d'entre eux, le magazine *Alarma!*, voir Cuauhtémoc Medina, «*Alarma!* Crimen y circulación. Crime & Publishing», dans *Poliester*, vol. 2, n° 6 (été 1993), p. 18-27.
24. À ce sujet, je suis en désaccord complet avec Federico Navarrete qui affirme, dans un article récent sur SEMEFO pour le dernier numéro du magazine *Poliester*, que: «La preuve de son caractère marginal, c'est le fait qu'après pratiquement dix ans d'activité, SEMEFO n'a vendu qu'une seule pièce, puisque leurs matériaux et leur contenu empêchent la mise en marché de leur travail.» (Navarrete, *art. cit.*, p. 25.) [Traduit de l'anglais.]
25. «Je ne suis pas spécialement choqué par l'esthétisation de parties démembrées du corps. Ce qui est difficile, c'est la troublante politique de négociation qui transporte l'organe préservé d'un pauvre petit Mexicain dans une salle d'exposition de riches Blancs pour la décoration intérieure.» (Harvey, *art. cit.*)
26. La révision des moments de radicalisme esthétique de cette période, depuis l'esthétique «panique» d'Alfredo Jodorowsky jusqu'aux collectifs («grupos») légèrement surfaits des années 1970, reste encore à faire.
27. À ce sujet, voir Osvaldo Sánchez, «El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización», *Curare*, n° 17 (janvier-juin 2001), p. 137-146, Cuauhtémoc Medina, «Irony, Barbary, Sacrilege», dans Trisha Ziff (dir.), *Distant Relation: Chicano, Irish, Mexican Art and Critical Writing*, Smart Art Press, Santa Monica, 1995, p. 89-101.
28. C'est ce qui relie, à mon avis, les différents espaces indépendants du début des années 1990 à Mexico, depuis les activités du groupe Temistocles, de 1991 à 1994, jusqu'à La Panaderia (1994 à ce jour) et même les critiques et commissaires de la secte spontanée *Curare* (1991 jusqu'à aujourd'hui).
29. Ce n'est que récemment que les classes supérieures et les hauts rangs de la hiérarchie culturelle ont réalisé le potentiel symbolique de l'acquisition ou de la présentation de l'art contemporain. L'apparition de la collection JUMEX et l'ouverture de ses nouveaux locaux constituent peut-être le premier indice d'un processus de redéfinition de la relation entre la pratique de l'art contemporain et la culture d'élite.
30. Toutefois, l'artiste affirme que sa pratique est protégée par la loi mexicaine qui permet le don d'organes provenant d'un cadavre, à condition qu'aucune vente ne soit en cause. Courrier électronique de Maria Teresa Margolles adressé à l'auteur, 25 mai 2001.
31. La possession d'armes est en principe interdite au Mexique, excepté pour les fusils de 22 mm, dont l'achat requiert des permis spéciaux. En temps normal, il aurait été emprisonné pour avoir porté un Beretta – ou pour avoir acheté les policiers qui l'avaient capturé! Bien entendu, le trafic d'armes est monté en flèche au Mexique, ces dernières années.
- character is the fact that, after almost ten years of work, SEMEFO has only sold a single piece, as their materials and subject matter impede the merchandising of their work" (Navarrete, *op. cit.*, p. 25).
25. "I'm not particularly shocked by the aestheticisation of leftover body parts. But the queasy politics of the negotiation that brings a poor Mexican child's pickled organ into a rich, white, home-decoration showroom is... difficult" (Harvey, *op. cit.*).
26. The revision of the moments of aesthetic radicalism in the period, from Alfredo Jodorowsky's "panic" aesthetics to the slightly overrated "grupos" collectives in the 1970s, is still to be done.
27. In that respect, see Osvaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización," *Curare* #17, January-June 2001, pp. 137-146, and Cuauhtémoc Medina, "Irony, Barbary, Sacrilege," in Trisha Ziff ed., *Distant Relation: Chicano, Irish, Mexican Art and Critical Writing*, Santa Monica: Smart Art Press, 1995, pp. 89-101.
28. This, in my view, connects the different independent spaces of the early 1990s in Mexico City, from the Temistocles group activities from 1991 to 1994, to La Panaderia (1994 to date) and even the art critics and curators of the self-fashioned sect *Curare* (1991 to the present).
29. It is not until recently that high classes and the high ranks of the cultural hierarchy have noticed the symbolic potential in purchasing or showing contemporary art. The emergence of the JUMEX collection and its new premises opening are, perhaps, the first indication that the relationship between contemporary art practice and high class culture might be in the process of a deep redefinition.
30. However, the artist argues that her practice is protected by the Mexican law that allows organ donations from a corpse on the condition that no sale is involved. Email from Maria Teresa Margolles to the author, May 25, 2001.
31. Gun ownership is supposedly forbidden in Mexico, except for 22 mm guns which need special permits to be purchased. In normal circumstances he should have been imprisoned for carrying a Beretta – or have bribed the policemen who caught him! Of course, illegal weapons trade has surged in Mexico in the past years.

Active Market:

Fluctuations in the Competition for the Æsthetic User

Mario García



In one of the globe's most visually polluted cities, the competition to put forth the most attractive æsthetic offer increases every day. Art must contend with other events related to daily life to reach its target audience. The alarming flow of information generated by a population of nearly twenty million¹ and the countless billboards that clutter the urban landscape and individual neighbourhoods' social phenomena form part of an æsthetic market and

ARCANGEL CONSTANTINI, *Le-TRIN:O*, 2000.

make cultural ventures a true public challenge. However, producers involved in the business of art have managed to focus their critical efforts on specific points which the mercantile opposition has not yet tackled. In fact, methodologies or strategies which aim to create a market niche have not been the only response to demographic and statistical competition: one must also mention the ways in which alterations in the social field have been turned into artistic manifestations. Thus, producers not only question the way their ideas should manifest themselves: they furthermore try to identify which are the best tactics to insert themselves as sales agents of actions whose goal it is to see a positive return to their enterprise.

When the merger between AOL and Time Warner was consolidated and signed, a press release explained that "the new infrastructure of the image consists of a system of agreements, alliances and standards."² In effect, the creation of what is called the image has come to draw upon a much more complex methodology than that of the production of the simulacrum, in the sense that to reproduce an image in a tautological manner no longer fulfils the expectations of a context which needs to diversify the image's meanings, resorting to initiatives which measure their effectiveness according to their repercussions in the social environment.

One of the biggest competitors in Mexico City's aesthetic market is the Cinemex company: it currently owns twenty-four movie-theatre complexes, each of them housing approximately ten theatres. The company's repercussion on cultural life by means of the projection of films is compounded by its use of other media such as newspapers, the telephone and the Internet to advertise its shows and sell tickets. This machinery results in the programming of over 1,440 shows per day. And though this only represents a very small part of the city's aesthetic offerings, Cinemex's practical monopoly within its field has a great impact on the population. This monopoly also acts as a catalyst, generating responses such as those of the HCRH, MVC, Phylum.tv and Bakteria, which meet other daily needs of the population – needs that are located in those spaces of aesthetic consumption where the great producers and suppliers of simulacra do not intervene.

With this goal in mind, and adopting a slightly utopian ideology in the way they face the challenge

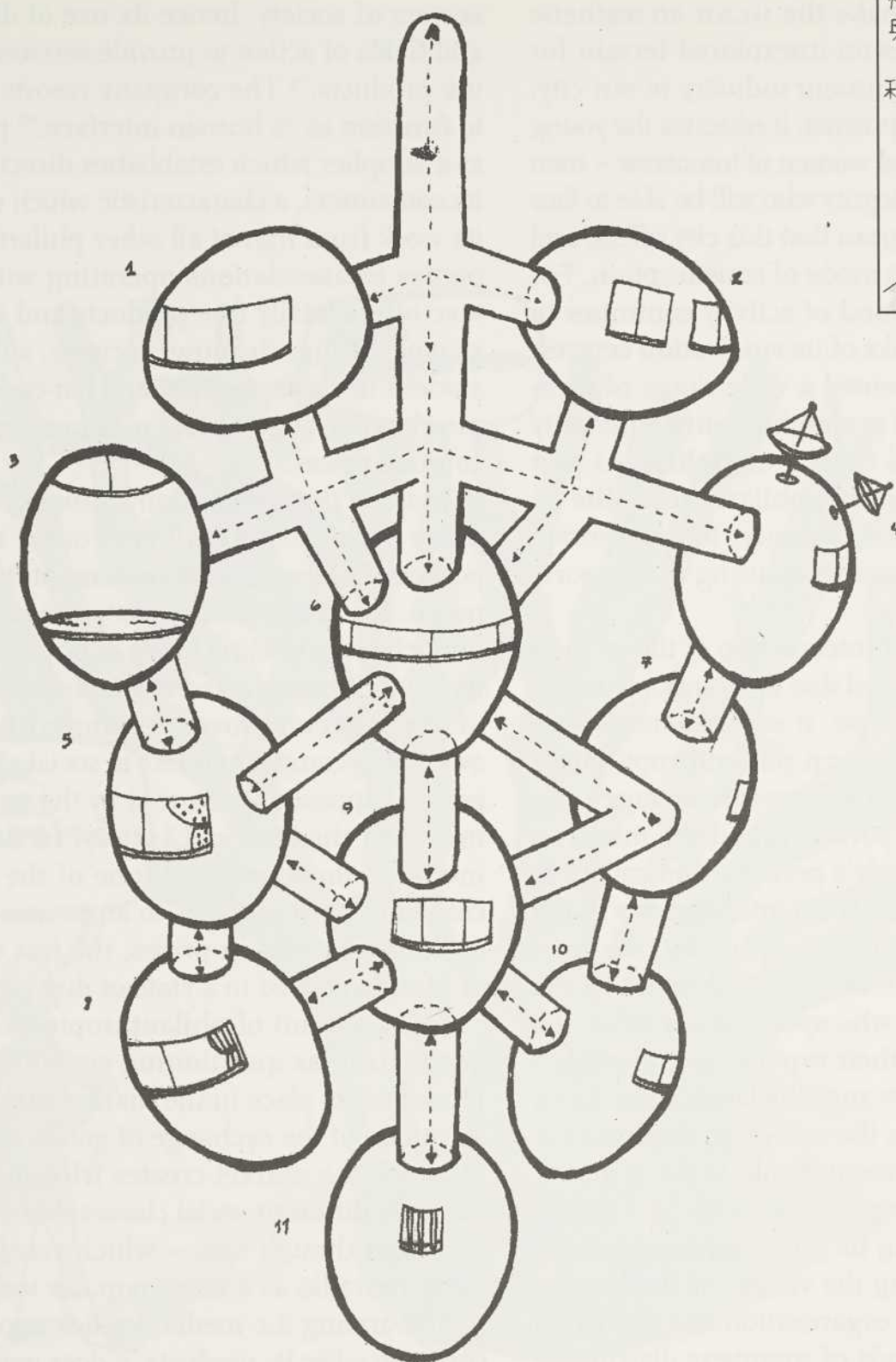
which the context implies, some of Mexico City's cultural producers have been influenced by and try to imitate the marketing strategies of the community's prevailing mega-corporations. The use of slogans, company logos on letters and cards, ad campaigns on billboards and in public spaces, as well as the use of the Internet as a promotional tool, have become extensions of contemporary art practice, permitting it to participate in this perceptible aesthetic war. One of the most clearly visible formulas employed is the construction of parallel entertainment spaces – difficult to define due to fluctuating borders – which counteract the competition's daily offer and sensitise participants, inducing them to react to concise stimuli.

Realising, after World War II, that technological progress had become the scourge of its creators, twelve men began to question whether the existing relationship between humans and science was the correct one; for this reason, the HCRH or H. Comité de Reinvidación Humana ("Honourable Committee for Human Vindication") wrote in its constitution that it "staked its existence on the fact that every man, woman and child who cultivates his or her abilities and virtues should be able to defend his or her kind and science towards the splendid goal of preserving the human adventure."³ Among the association's most important members, we should mention Thien Mu Pho Ngäih, who was born in the secret temple of Vin Ho in Indochina, and who was able to cure people and animals by merely laying his hands upon them; the Russian Kristeva Morawska, director for a time of the HCRH's sports commission, who sponsored the first implant operations on injured athletes; Gabor Papek, an indefatigable collaborator who, through the Papek foundation, donated 290 million U.S. dollars to finance the committee's activities; and Willy Minagy, who resolved countless problems in the extraction of minerals from quarries.

Though the HCRH began as a publishing project, it has since greatly extended the scope of its philanthropic activities. During its first term, the organisation devoted itself to rebuilding hospitals, schools and museums, as well as to developing a travelling theatrical show which was the delight of children and adults alike. And though the HCRH has devoted itself to the betterment of the human race since its establishment in 1947, today it fulfils a very specific function in Mexico City with its children's

夕夜

往昔曾沒下雨時，她也遲遲不目已
因為櫻桃樹掛的芳香
已在夜裡淡采了
於是她的白小人
身而在她的身旁
(同時她循著他的氣息)
和電不見不化為一景



- 1 DIRECCIÓN
- 2 COMEDOR
- 3 GIMNASIO
- 4 AUDITORIO
- 5 DORMITORIO A
- 6 BIBLIOTECA
- 7 DORMITORIO B
- 8 DORMITORIO C
- 9 DORMITORIO D
- 10 DORMITORIO E
- 11 CALABOZO



PROYECTO VIÑA INFANTIL

camps. In fact, the diversity and professional training of its members make the HCRH an æsthetic venture that competes on unexplored terrain for the image and entertainment industry in our city. From within its encampments, it educates the young who will be the men and women of tomorrow – men and women of great integrity who will be able to face the great æsthetic program that this city offers, and thus choose the wisest mode of consumption. For the HCRH today, this kind of activity continues to be one of the main tasks of its vindication centres. Lately, it has implemented a wide range of techniques with the aim of promoting human integrity based on physical and mental discipline. As part of its campaign of modern philanthropy, the H. Comité has decided, for instance, to incorporate new methods of gymnastics training to its sports education program.

Although the field of intervention of the HCRH's activities has been limited due to its infrastructure as an idealistic enterprise, it seems astonishing how it has managed to turn philanthropy into a communicative discourse between average men and women, large corporations and the media in its struggle for the people's personal and collective vindication. In one of its latest interventions in the country's capital, the HCRH organised a free presentation at the Intercontinental University by the Princess Nogkawuse, who spoke of her tribe, the Gkaleka Xhosas, and their experiences of solidarity; it is said that, a few months later, there was a measurable increase in the university students' capacity for ethical judgement thanks to the princess' eloquent intervention, sponsored by the H. Comité. Now, after establishing its great transnational infrastructure celebrating the victory of the human race over science, the organisation has delegated its work to its thousands of members distributed throughout the globe who sustain its effective campaign.

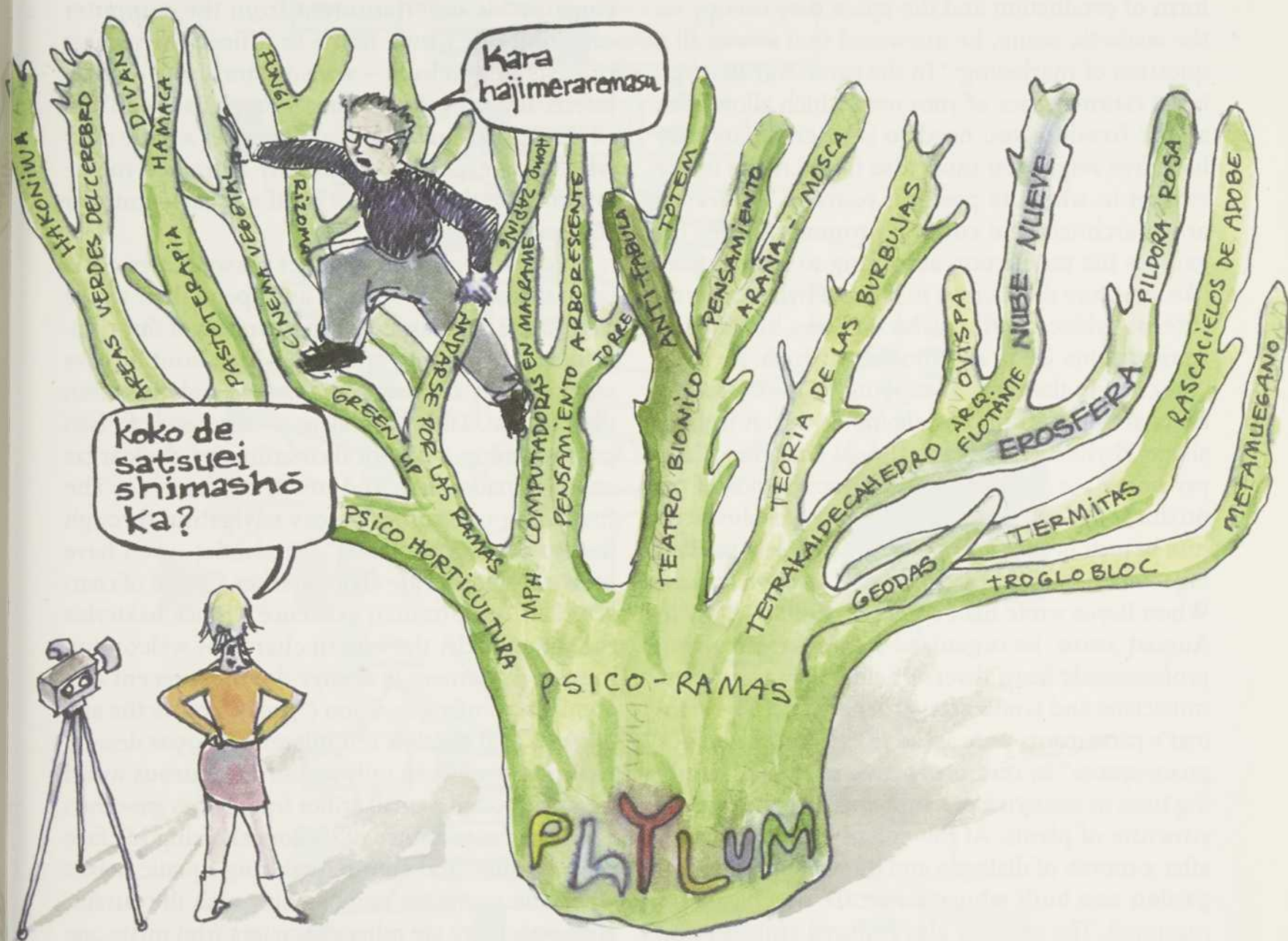
If the H. Comité and **Mejor Vida Corp** (Better Life Corp.) have common objectives, the philanthropy of the latter project, directed by Minerva Cuevas, tends more to serve as a link between corporate and individual entities, to break with the social norms established by the "untouchable institutions"⁴ that exert their power over the people. In its attempt to provide humanity with a more democratic platform, mvc makes use of public space and corporate techniques to influence its end con-

sumer: "mvc's aim has always been to reach all sectors of society, hence its use of diverse media and fields of action to provide services and distribute products."⁵ The company resorts to strategies to function as "a human interface,"⁶ positing itself as a supplier which establishes direct contact with its consumers, a characteristic which distinguishes its work from that of all other philanthropic companies or associations operating within the city. mvc offers totally free products and services such as typewriting, cleaning, security, subway tickets, student ID cards, tear gas and bar-code stickers for purchasing vegetables in supermarkets at discounted prices.

Most of the corporation's projects are financed either by donations or directly out of the founder's pockets. For instance, in the case of its *Melate* campaign, for which 3,000 posters were printed denouncing the existing levels of poverty in the country, mvc's website asked the community for support to buy paper and cover printing costs. The *Melate* awareness campaign refers to social-assistance programs supposedly financed by the government by means of the National Lottery. In this case, mvc modified the logotype of one of the state-owned company's sweepstakes to announce, rather than millions of pesos in prizes, the fact that millions of Mexicans lived in a state of dire poverty.

In its pursuit of philanthropic strategies, mvc posits itself as questioning economic processes. However, its place in the market makes it more of a critique of the exchange of goods and of the way in which the market creates friction between the radically different social classes that coexist in this city. And though mvc – which recently incorporated FM radio as a more popular tool of dissemination among the media it relies upon – does not commercialise its products, it does generate, within its audience, a kind of collectible, æsthetic fringe benefit for the average urbanite; this leads us to suppose that the powers that be are not precisely in a position to dictate the peoples' sensory consumption. The model proposed by mvc (compared to those of the HCRH, Phylum.tv and Bakteria) might be the one which is most capable of changing the meaning of what we have come to know as contemporary cultural heritage.

Unlike the HCH and mvc, who distribute their æsthetic donations personally, **Phylum.tv** disseminates its ideas by turning the Internet into a kind

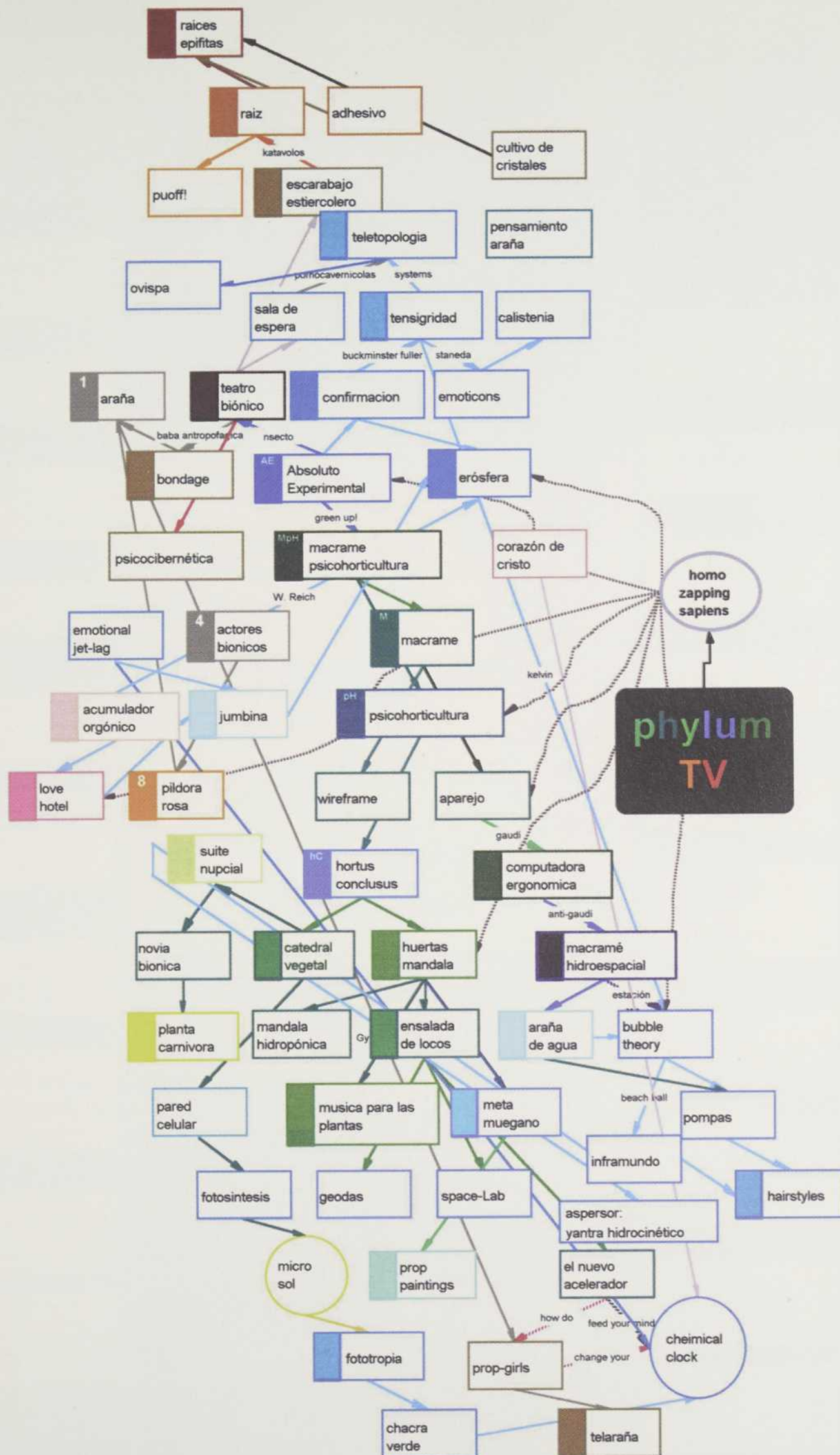


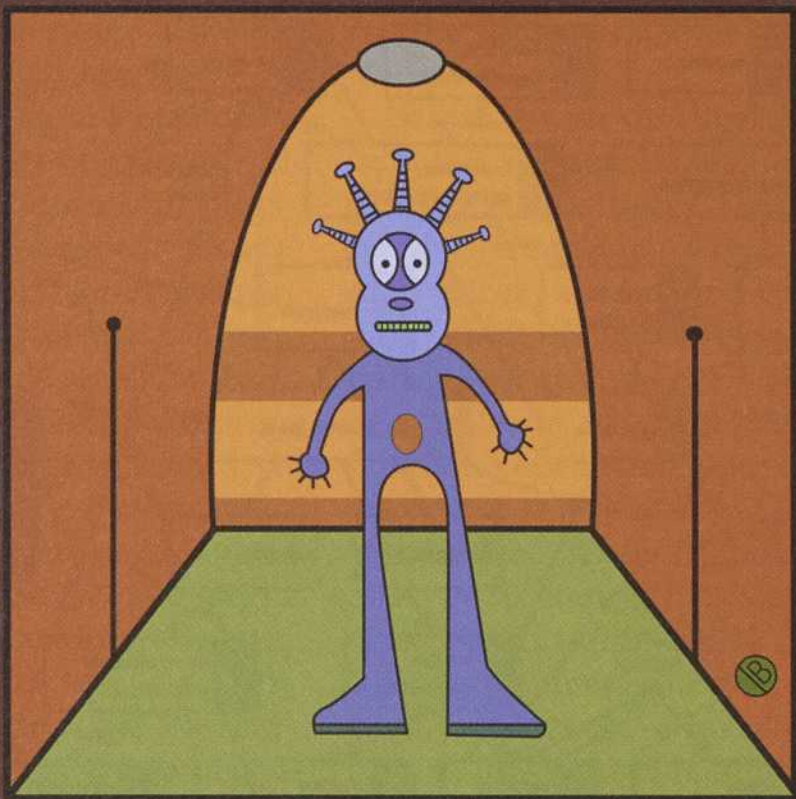
of television channel. This has earned it a privileged place in the dot-tv market, since there are no commercial ventures in this domain operating in Mexico to this day. Phylum.tv is the result of an analysis of the aesthetic market. What does the consumer need? What kind of manifestations satisfy his or her visual needs? When I asked **Pedro Reyes**, the creator of Phylum.tv, about his manifestations' form of production and the space they occupy on the aesthetic scene, he answered that it was all a question of marketing: "In the same way that you must claim a space of your own which allows you all the freedom you need so your creativity may have free reign, you must also find a niche in the market in which to position yourself."⁷ Curator, artist, architect and cultural promoter, Reyes organises his production according to a great tree-like structure that comes to life as Phylum.tv – an Internet video channel which allows him to disseminate his ideas and thoughts which, he says, "function in the form of zapping." Reyes' productions are divided into *psychoramas* which in turn shape Phylum.tv's organisational structure. Each psychorama is a multidisciplinary ramification of the producer's ideas. For instance, the Psychohorticulture branch is a stage where science meets gardening to develop conceptual models based on botany. When Reyes wrote his Psychohorticulture essay in August 2000, he organised a seminar involving professionals from diverse fields: botany experts, musicians and landscape gardeners, etc. The seminar's participants were asked to explore "the brain's green-spaces" by means of activities such as climbing trees or constructions influenced by the organic structure of plants. At the end of the experiment, after a month of dialogue and interaction, a vertical garden was built whose structure was based on macramé. The seminar also featured ambient music which incorporated sounds from nature and experimental furniture – a *chaise-longue* designed for grass-therapy, for instance. The On-Line University of Psycho-Horticulture is yet another product derived from the seminar. The results of this experience were transmitted on Phylum.tv in a hybrid format commingling elements from "Sunday morning talk-shows, television cooking classes, health-advice reports and do-it-yourself gardening courses,"⁸ a program in which Reyes appears as part of the cast. The innovative enterprise manifests itself as a self-portrait of a conglomeration of ideas,

influences and the market. While the aesthetic offer is reproduced and disseminated indiscriminately, illuminating the city's urban landscape, Phylum.tv presents itself as a convenient place where viewers can zap a selection of programs until they find what most meets their needs, without ever having to leave their homes.

In the same sense, **Bakteria** offers captivating, consumable entertainment from the computer screen of one's own home or office. The project consists of a website – www.bakteria.org – which infects any navigator passing through its nest. Transit through the infekted world becomes a more overwhelming experience than any animated movie and the site thus imposes itself as a substitute for reality.

Bakterias with very distinct personalities coexist in this alternate cosmos and spend their whole lives in the digital space. The members of this community are moving graphics which emit diverse sounds. They all come to life, breed and die within their habitat. Their ecosystem is composed of Flash programming, numerical co-ordinates, desk:argas or downloads, FTPs and much binary code. The first thing one comes across navigating through the system is a "warning" (Kuida_do) – you have been infekted and are about to enter a world of characters of "post-human existence." Since bakterias mutate quickly, the one in charge of welcoming human customers is always the most recent creation. Currently ga><choo ("yucky") hosts the site from an oval window reminiscent of 1950s design. In this case one can only access his aqueous world visually through a small orifice from which ga><choo reacts in the presence of visitors showing his face every so often and emitting relaxing aquatic noises when the navigator touches him with the cursor. However, there are other characters who invite one to interact with them in a more direct fashion, for instance, the bakterias in kultivo:2 ("culture medium 2") and the always cheerful MA;Zako:t ("blob"). The latter appears in an environment where he plays the role of a theocratic figure of order who reacts to the navigator's presence with instinctual ease, emitting a wide range of musical frequencies. In this case and unlike that of ga><choo, the visitor may enter the space where MA;Zako:t exists; in effect, the relation here between inner and outer space is blurred, leading to mutual and unlimited communication. As visitors enter the kultivo:2





space, a
closes th
the inter
(alignat
Beni to
The late
to appear
profiles
and spul
touched
interacti
The Bak
of resist
rence in
from th
in the p
In th
which c
Mexico
habitu
nomen
Vida C
compar
experie
change
other,
goal by
the we
the we
produc
will ha
charact
verse s
thus bo
a mod
greater
presen
only p
fundra
direct
It is
ulation
to offe
making
toward
here. I
olacra
these
in a co

space, a system that graphs its frequencies and discloses the digital world's secrets allows them to test the interactivity of other bacteria such as Halgi-na:To ("alginate"), KloroFormiKo ("chloro-Formika") and Beni_to-Kamel:o ("come and touch my thing"). The latter is a twin military being who has the ability to appear human when viewed from either of its two profiles; its existence consists of turning around and spinning, emitting sequenced sounds when touched with the cursor, making the navigator's interaction with it an intimate, friendly exchange. The Bakteria ecosystem activates itself as an option of resistance against the prevailing aesthetic experience in the city's streets, since its social rules differ from those which regulate an individual's actions in the physical world.

In this sense, we can say that the enterprises which conform the alternative aesthetic market in Mexico City offer transit options which differ from habitual modes of consumption to modify the environment. On the one hand, the H. Comité and Mejor Vida Corp, operating as capitalist philanthropic companies which work towards providing atypical experiences, aim to provoke the aforementioned change in the everyday life of city dwellers; on the other, Phylum.tv and Bakteria achieve the same goal by offering their interactive services through the web. Furthermore, in an attempt to overstep the web's implicit limitations, Bakteria will soon produce and distribute objects such as T-shirts, wall hangings and plastic dolls representing its characters, who also make live appearances in diverse spaces where aesthetic goods are supplied to thus bolster their social impact. And if licensing is a mode of financing that most often results in greater returns than those generated by the mere presentation of entertainment, here it does not only perform as yet another element of sales and fundraising, but as a device designed to intervene directly upon the social fabric.

It is the desire of these producers that the population bear with everything that Mexico City has to offer and display in terms of aesthetic goods, making empirical choices that increasingly point towards alternative responses like the ones outlined here. However, given the wide array of existing simulacra, these producers are also aware of the fact that these alternative options continue to be consumed in a conscious manner by very few people.

Let us hope that the new infrastructure of agreements, alliances and standards may serve as a methodology to furnish the city's inhabitants with the medium which most suits their needs, leading them to be more demanding consumers. Let us also hope that the activation of this market will soon make it possible for the HCRH, MVC, Phylum.tv and Bakteria – as well as other ventures that might follow in their footsteps – to make the jump from being utopian to actually generating a profit, albeit on their own terms.

Mario García Torres is an artist and curator, and is a founding member of the curatorial group LaMesa and the design group Zaino Street Couture. He has worked as an assistant librarian in the Mediateca of the Museo de Monterrey and as electronic media curator at the Museo de Arte Carrillo Gil in Mexico City. He is currently contributing editor of the new *Celeste* magazine in Monterrey, and has contributed to *Curare*, *Sputnik*, *Redplastica.com*, *Movimiento Actual* and *El Norte*.

Translated from the Spanish by Richard Moszka.

Mexico, un des environnements les plus «visuellement pollués» selon l'auteur, est un endroit où les artistes font face à une compétition féroce venant des stratégies et des monopoles du spectacle et du divertissement. Plutôt que d'ignorer ces développements, certains producteurs culturels de la ville se sont laissés influencer par les méthodologies de la publicité corporatiste et les ont adoptées. Usant de campagnes publicitaires à base de slogans, de logos, de panneaux publicitaires et sur Internet, cette pratique en art contemporain participe à une guerre esthétique qui se joue sur le terrain du quotidien. Infusant d'idéaux utopiques, altruistes et militants les techniques de marketing qu'ils se sont appropriées, ces artistes visent à fournir des expériences atypiques, à provoquer le changement et à intervenir directement dans le tissu social.

NOTES

1. Population of Mexico City's metropolitan area (source: www.df.gob.mx).
2. www.aol-timewarner.com.
3. www.hcrh.net.
4. Jesús Cruzvillegas, www.irational.org/mvc.
5. FAQ, www.irational.org/mvc.
6. *Ibid.*
7. *Sobre cadenas genéticas...*, interview with Pedro Reyes, www.enconstruccion.org.
8. Pedro Reyes, e-mail communication with the author.

Ciudad de México :

MIGUEL CALDERÓN ET _ AND YOSHUA OKON, *CARROS DE FUEGO*, 1998.

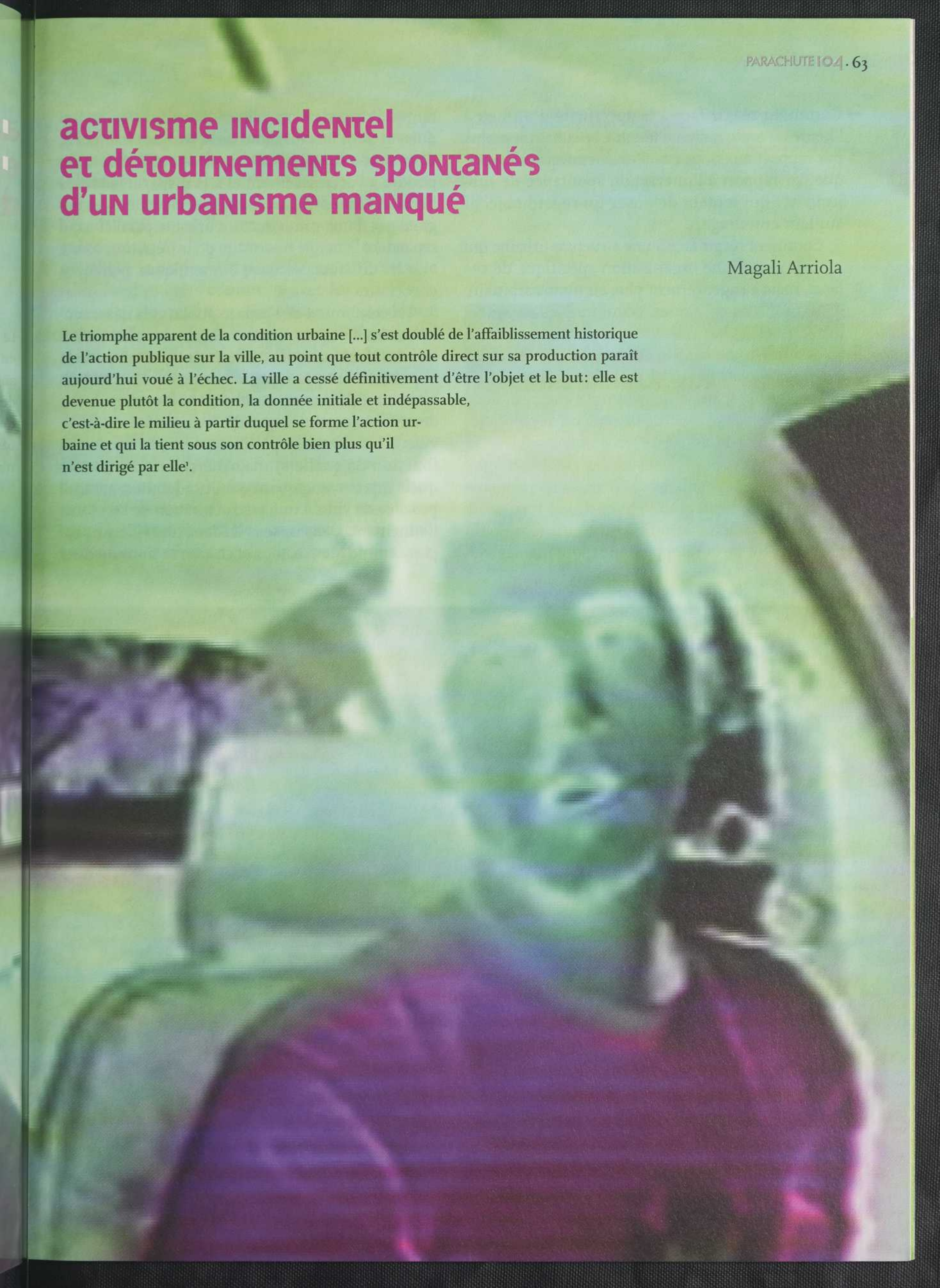
ac
et c
d'u

Le trion
de l'acti
aujourd
devenu
c'est-à-
haîne e
n'est d

activisme incidentel et détournements spontanés d'un urbanisme manqué

Magali Arriola

Le triomphe apparent de la condition urbaine [...] s'est doublé de l'affaiblissement historique de l'action publique sur la ville, au point que tout contrôle direct sur sa production paraît aujourd'hui voué à l'échec. La ville a cessé définitivement d'être l'objet et le but: elle est devenue plutôt la condition, la donnée initiale et indépassable, c'est-à-dire le milieu à partir duquel se forme l'action urbaine et qui la tient sous son contrôle bien plus qu'il n'est dirigé par elle'.



→ Comment réagir face à la spécificité d'un lieu à l'heure où toute notion d'identité se construit moins par rapport aux données d'un historique collectif, que par rapport à l'interaction spontanée de subjectivités qui tentent de poser un regard objectif sur leur entourage?

Comment réagir face à une structure urbaine qui n'obéit plus à une organisation spécifique de ses lieux, mais à l'agencement plus ou moins arbitraire de ses espaces politiques, économiques, culturels et sociaux?

Le modèle de la ville construite à partir d'un urbanisme planifié hérité de la modernité a subi, depuis quelques années, une remise en question de ses structures et plus particulièrement, de son statut de contenant aux frontières territoriales stables. Du fait de migrations diverses et des établissements irréguliers de la population, l'échec d'un organisme régulateur de la vie publique et de ses formes de convivialité a généré une élasticité inattendue du tissu urbain. Le développement spontané des sys-

tèmes d'organisation et leur diversification se traduisent par l'instauration, de la part des habitants, d'autant de stratégies alternatives qui puissent répondre à l'accroissement et à la disparité de leurs besoins. Ces nouveaux usagers déclenchent les engrenages d'une infrastructure urbaine parallèle, qui répandent l'énergie nécessaire pour (ré)activer tour à tour les différents secteurs économiques, politiques et sociaux.

Cet éclatement de l'espace public et la désarticulation des systèmes démocratiques de cohabitation qui devaient suivre les intérêts majoritaires de la population ont provoqué une sorte de décentralisation, ou encore une multiplication et dispersion des différents centres que, dès lors, s'avère avoir une ville. Il semble alors pertinent de se demander en fonction de quelle(s) majorité(s), en fonction de quels intérêts englobant quelles identités, serait-il possible de viser à une restructuration de son fonctionnement. Dans ce sens-là, dans une ville surpeuplée comme Mexico, tous et chacun se trouvent dans



le besoin de détecter les points de convergence où puissent se développer de nouvelles formes communautaires d'interaction et de partage d'une pensée collective.

La condition urbaine de la capitale semble difficilement cernable par l'œuvre d'une poignée d'artistes qui, de toute évidence, travaillent dans un milieu spécifique et ne peuvent présenter qu'un ensemble restreint d'intérêts communs avec les autres secteurs de la population. Cependant, étant donné qu'une ville de cette dimension se caractérise justement par un certain manque de cohésion, de nombreux artistes se sont penchés sur cette sorte de «dysfonctionnalité» ou de fonctionnalité improvisée par les acteurs qui interviennent dans les diverses dynamiques qui l'animent. Certains se sont arrêtés à analyser les différentes formes d'interaction qui organisent leur entourage, suivant ses rythmes, pauses et fluctuations, puisque celui-ci ne se construit plus par rapport à des axes spatiaux et temporels fixes, mais s'articule par rapport à des coor-

FRANCIS ALÿS, CI-CONTRE _ OPPOSITE: MEXICO CITY SNOWGLOBE, 1991, PHOTO DE PERFORMANCE _ PERFORMANCE STILL; EL COLECTOR/PACK RAT, 1991, PHOTO DE PERFORMANCE _ PERFORMANCE STILL PHOTO ET _ AND HUILE SUR TOILE _ OIL ON CANVAS; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY FRANCIS ALÿS.



données instables. D'autres ont voulu participer à la redistribution constante de ses espaces. Il s'agit dans la plupart des cas d'interventions ponctuelles et souvent d'ordre performatifs qui présentent parfois une valeur d'usage réelle ou symbolique. Elles s'évertuent à faire une (ré)évaluation du contexte qui les a générées et cherchent à effectuer une reconfiguration constante des différentes façons d'aborder la quotidienneté.

Francis Alÿs, un des premiers artistes à avoir travaillé dans cette direction dès le début des années quatre-vingt, décrit ainsi le contexte où nombre de ses œuvres se sont générées: «politique dans le sens grec de *polis*, la ville comme un lieu de sensations et de conflits d'où l'on peut extraire les matériaux pour créer des fictions, de l'art et des mythes urbains²». Formé comme architecte, cet artiste tente déjà dans ses premières œuvres – objets, sculptures ou simples gestes documentés dans une photographie – d'élucider la façon dont l'interaction entre les corps structure et définit notre entourage. Les marches et interventions urbaines qu'il développe plus tard dans son œuvre, tenant à rester un des personnages du quartier, apparaissent alors comme une sorte de dérive géographique et mentale, comme une inscription de son corps dans l'espace qui démontre que la quotidienneté se construit suivant les gestes et déplacements qui permettent d'établir de nouvelles continuités. Alÿs ne provoque pas seulement un déplacement de nos habitudes perceptives à travers de simples modifications de l'ordre quotidien en ayant, par exemple, placé des oreillers dans les fenêtres brisées qu'il repérait lors de ses promenades dans le centre de la ville³; il assimile aussi un territoire et mène une sorte d'appropriation ponctuelle de ses espaces en se promenant dans les rues avec un chien magnétique (*El colector/Pack Rat*, 1992), de façon à récolter toutes sortes de résidus métalliques.

Puisque son œuvre reste toujours ouverte aux éventualités et aux incidents que déverse la ville sur elle, Alÿs cherche plus tard à repérer les stratégies de communication qui s'instaurent de manière spontanée au sein d'un groupe ou société. En réveillant différentes sortes de rumeurs qui, passant de bouche en bouche, modifient leurs références et significations, il explore les façons dont l'information et ses différentes interprétations sont susceptibles de se propager, évoluer ou se distordre⁴:

Given: a generic situation, for example, a small town where many people cross paths. If somebody were to say something to someone, and that someone were to repeat it to someone else, and that someone were to repeat it to someone else, then at the end of the day, something is talked about but the source has been lost along the way⁵.

En faisant converger différentes individualités sur un terrain collectif, de telles actions suscitent des enchevêtrements discursifs qui donnent lieu à une sorte de narration qui, tout en restant spéculative, trace un enchaînement réel de subjectivités, et suit les mutations et les déplacements des frontières tacites qui compartimentent notre entourage.

Alÿs réalisa encore un projet qui documentait en une séquence photographique une série d'échanges réalisés dans le métro de la capitale⁶. *El trueque* évoquait la persistance de cette pratique locale ancestrale comme une des différentes formes d'économies informelles et souterraines qui représentent dans la ville autant de stratégies de survie mises en marche par ses habitants, ainsi qu'une sorte de résistance naturelle au fonctionnement d'une économie de marché. La séquence s'ouvre sur une image de l'artiste entrant dans une bouche de métro et se termine par une photographie dans laquelle il remonte l'escalier de sortie; entre temps se succèdent de main en main une paire de lunettes, un nou-nours, un chapeau...

Ces échanges hasardeux se soumettent à la contingence des règles du troque improvisées par ses acteurs, et donnent lieu à un enchaînement d'expériences dans lequel l'acquisition n'a plus lieu à travers un système monétaire impersonnel, mais à travers la transmutation d'un objet personnel dévalorisé, en un autre qui dès lors répond à un besoin réel ou émotionnel concret⁷.

Les systèmes d'organisation économique et sociale qu'autrefois nous identifions à la planification fonctionnaliste et rationnelle de la ville, et à la fragmentation de ses espaces privés et publiques en zones d'habitation, de loisirs et de travail, subissent aujourd'hui une sorte d'hybridation et de texture dont la porosité entraîne un aménagement autre de ses territoires et une transformation des dynamiques qui l'animent. La multiplication de points de vente irréguliers de produits aussi divers que les aliments, les outils de bricolage ou les jouets dans les grands carrefours, les trottoirs ou encore, aux heures de pointe, sur les voies rapides du bou-



levar périphérique, n'est qu'un exemple de cette sorte de prise en charge du terrain public par le particulier. Lorsque la ville et ses infrastructures se voient débordées par les initiatives de ses habitants, nous assistons à une sorte de détournement de ses espaces qui se traduit dans le quotidien par sa privatisation. Ainsi, par exemple, faut-il répondre non seulement à l'accroissement du parc automobile mais encore à la transformation de sa fonction : la voiture n'est plus seulement conçue comme moyen de transport mais apparaît, de plus en plus, comme une extension de la propriété dans le sens où les couples d'amoureux dans une société profondément conservatrice s'en servent comme *loveseat* pour les rendez-vous galants, ou encore des familles entières transforment les sièges avant ou arrière en salon motorisé lorsqu'ils décident de se promener, non plus dans les espaces de détente, mais sur les voies publiques à grande affluence engourdissant la circulation. C'est à ce genre de phénomènes que fait référence la vidéo *Carros de fuego* (1998) tournée par Miguel Calderón et Yoshua Okon dans le parc de Chapultepec. L'œuvre nous montre les deux jeunes artistes se donnant à une simple dérive motorisée,



MIGUEL CALDERÓN ET _ AND YOSHUA OKON, *CARROS DE FUEGO*, 1998, IMAGE VIDÉO _ VIDEO STILL.
YOSHUA OKON, *POLI 1*, 2000, IMAGE VIDÉO _ VIDEO STILL.



fredonnant dans l'espace clos d'une voiture qui traverse le poumon déjà cancéreux d'une des villes les plus polluées du monde. *Anónimo veneciano*, tournée la même année et dans le même lieu par le HCRH (H.Comité de Revendication Humaine⁸), tente, au contraire, de racheter les vertus d'un des plus grands espaces verts de la capitale. Sachant que «chaque homme, femme et enfant qui cultive ses habilités et vertus sera capable de défendre son espèce et sa science avec le seul merveilleux but de préserver l'aventure humaine⁹», les jeunes membres de cette organisation anarchico-philantropique se montrent sur un fond musical édulcoré, dans une sorte d'acte régressif qui joue sur la candeur d'une adolescence retrouvée: ils courent insoucians dans le parc, ses allées et ses fontaines, nous renvoyant au temps où les lieux, permettant des rencontres imprévues et des moments de convivialité, répondaient encore à leur fonction.

L'assimilation des différentes transformations des infrastructures urbaines au profit de nouvelles stratégies de survie se révèle être un fait non seulement géré de façon autonome par les habitants de la capitale mais généré aussi par les instances officielles qui, faute d'une planification urbaine effective, essaient au jour le jour de racheter son fonctionnement. Tentant par exemple d'améliorer la circula-

tion – serait-ce aux détriment de la qualité de vie d'un certain nombre de ses habitants –, elles n'hésitent pas à faire proliférer les panneaux de signalisation suggérant l'utilisation «de voies alternatives» pour dégager ou assouplir le flux du parc automobile. Les usagers sont ainsi incités à envahir certains secteurs résidentiels de la ville qui n'étaient pas supposés être des points d'affluence.

Dans une série intitulée *Conozca México* (1996-2000), **Jonathan Hernández** documente les infrastructures inopérantes mises en place par le gouvernement en reproduisant sur une carte postale quelques «détails dysfonctionnels de la ville de Mexico»: un feu simultanément rouge, jaune et vert; des flèches de circulation qui se retrouvent face à face indiquant des directions contraires; un escalier sans issue menant sur la balustrade d'un passage piétonnier surélevé. L'artiste ne se réfère pas seulement aux contradictions propres à la ville, mais les présente comme un attrait et une de ses principales caractéristiques. En posant un regard décentralisé sur la capitale, il reproduit par des vues partielles les éléments d'un urbanisme générique – une rue, un carrefour, un passage piéton – dont la banalité lui permet d'évacuer toute information visuelle qui laisse identifier les lieux. Il ne s'agit donc plus des hauts points touristiques représenta-



tifs d'une ville, marques historiques d'une culture collective, mais de sortes de non-lieux absolument pas séduisants et qui remettent en question les différentes façons d'afficher une image et de cerner les notions d'une identité partagée. Se tenant aux propres codes de production et de consommation des lieux et des supports destinés à leur promotion, Hernández retrouve la mauvaise qualité des photographies qui souvent, à l'heure actuelle, reproduisent sur le marché des vues de la capitale datant du début des années soixante-dix, non par une décision délibérée mais faute d'actualisation. La transcription du slogan «Conozca México», par un graphisme rétro, démontre comment les représentations de l'espace sont liées à certains codes de représentation. Ainsi, s'attaquant à la globalisation du phénomène touristique qui prétend focaliser sur les attractions locales alors qu'il vise à satisfaire les attentes qu'il crée chez son consommateur, l'artiste revendique la dysfonctionnalité de la ville comme une de ses particularités, faisant allusion par là même aux résistances naturelles que la société semble opposer à la modernisation à laquelle elle entend participer¹⁰.



CI-CONTRE _ OPPOSITE: JONATHAN HERNÁNDEZ, *POSTCARD CONOZCA MÉXICO* 1996-2000, 2000; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY JONATHAN HERNÁNDEZ.
CI-HAUT _ ABOVE: HCRH, *ANÓNIMO VENECIANO*, 1998, IMAGES VIDÉO _ VIDEO STILLS.

MINERVA CUEVAS, *SAFETY PILLS*, 1997,
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION
DE _ COURTESY MINERVA CUEVAS;
PAGE SUIVANTE _ OPPOSITE: *OFFICES OF MEJOR
VIDA CORPORATION IN THE LATIN AMERICAN
TOWER, MEXICO CITY*, 1999, PHOTO REPRODUITE
AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY
MINERVA CUEVAS, ET _ AND MEJOR VIDA CORP.,
2000; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE
PERMISSION DE _ COURTESY MUSEO TAMAYO.



Son œuvre va encore plus loin dans cette mise en évidence des contradictions issues des manipulations irrégulières de la part du gouvernement dans l'intervention réalisée en 1998, *Vehículo inmovilizado*. Suite à la décision gouvernementale d'installer des parcomètres dans certains quartiers de la ville pour en donner la concession à une entreprise privée, et suite aux protestations sans issue de ses résidents, Hernández créa «l'Association pour la défense de l'automobile garée», association fictive et philanthropique qui se dévouait à remettre des pièces dans les parcomètres dont le temps était épuisé. La documentation de l'œuvre démontre l'impuissance des autorités face à ce genre d'infiltrations dans les fissures et les failles de son système: rien, en effet, n'empêche l'artiste de mettre en marche un activisme passif et de réaliser une bonne action, serait-ce à l'insu des employés du gouvernement qui se retrouvent dans l'impossibilité d'exercer leur devoir – et de mener à bout les irrégularités auxquelles se soumet une population habituée à différentes formes de corruption. Dans un esprit similaire, Joshua Okon a conçu *Poli I* (2000) qui consiste simplement à filmer un agent de police en amorçant une conversation, tandis que celui-ci s'inquiète des raisons de ce filmage. La tension monte entre les deux protagonistes, l'un situé derrière l'objectif de sa caméra, l'autre devant, au point que l'artiste se fasse insulter et battre, par terre, à

coup de pieds. L'œuvre étant filmée de la seule perspective de l'artiste, le spectateur qui regarde la projection se substitue à son point de vue, pour se retrouver face à une réalité longtemps vécue au quotidien dans la capitale lorsque, plutôt que de s'adresser aux instances de sécurité en cas de danger, il était recommandé de les fuir afin d'éviter une agression. Cette œuvre met en scène l'engrenage paranoïaque qui se génère autour des systèmes de vigilance en documentant l'effet suspect que, par une inversion des rôles, le fait de se trouver sous surveillance provoque sur l'autorité.

Cette sorte d'activisme qui tente de porter remède aux abus et à la corruption de la part des instances qui détiennent le pouvoir est aussi présente dans la Campagne de destitution universelle menée par le HCRH depuis 1999. Dans un élan terroriste mais inoffensif, les membres du Comité ont adressé une lettre à différentes personnalités publiques du pays dans laquelle ils plaident que leur comportement s'est avéré contraire aux intérêts de l'humanité: L'acquittement de vos fonctions [...] n'a jamais comblé les expectatives que le H. Comité a investies sur votre personne [...]. Votre inefficacité, conjuguée avec votre convoitise débordante, votre inaptitude et indifférence face aux problèmes d'envergure nationale, et même planétaire, justifient notre décision irrévocable de vous destituer et de vous relayer à vie de vos fonctions [...]. En espérant ne jamais rien savoir de vous et de vos perfides activités...

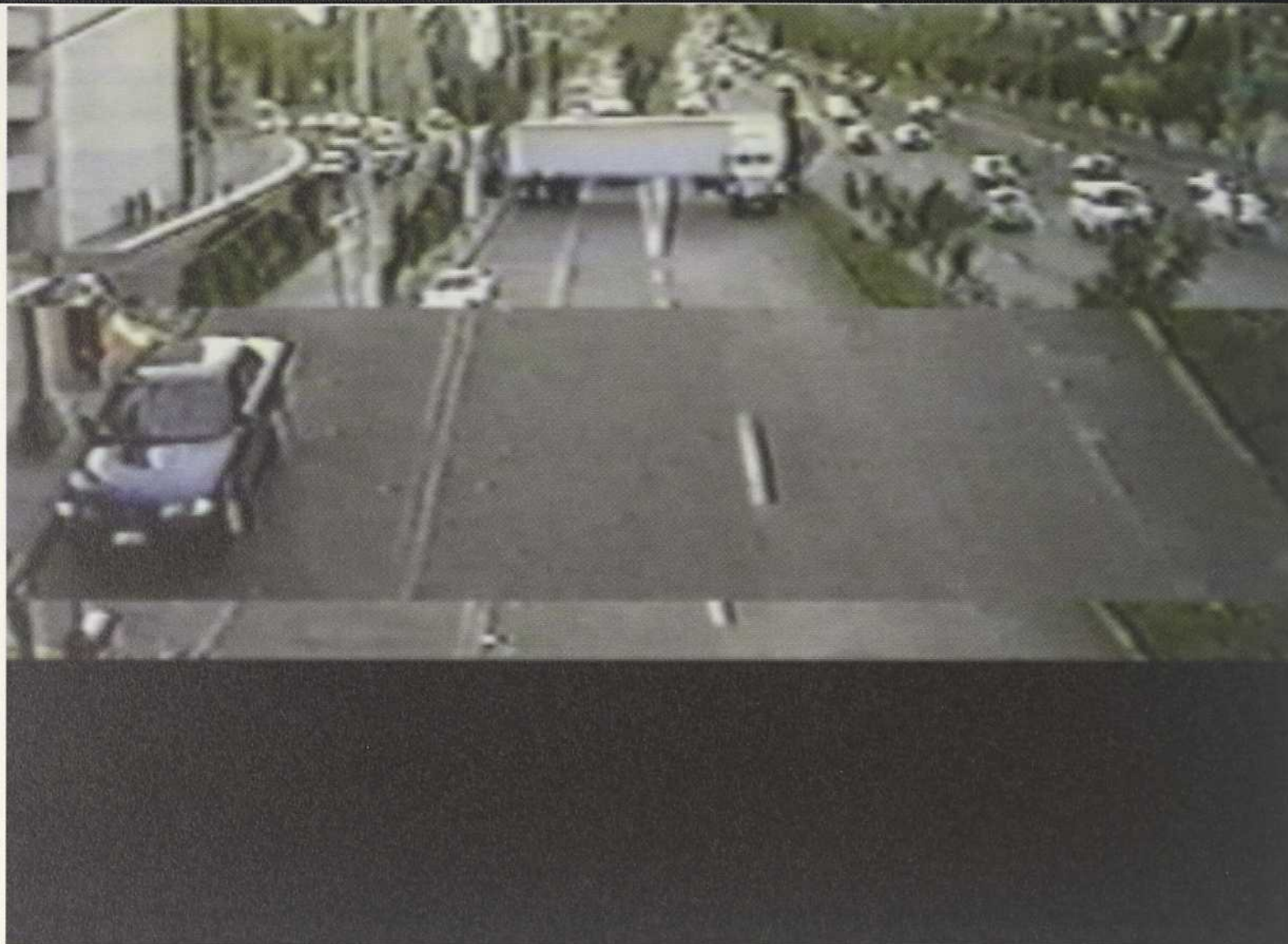


Parmi les victimes qui figurent sur leur liste se trouvent l'ancien et l'actuel présidents du pays, l'ancien maire de la capitale, de nombreux fonctionnaires publics du secteur culturel, des écrivains et des artistes. Contrairement aux attentes du H. Comité, certains de ses membres se sont fait interpellé par les autorités.

À l'heure où les pratiques artistiques contemporaines doivent mesurer leur force d'impact contre le propre contexte qui les a générées, elles se voient dans la nécessité d'étendre leur champ d'action afin de pouvoir rivaliser avec l'information visuelle et auditive qui constitue leur entourage, et de participer à la fluctuation de ses espaces¹¹. Une grande partie des œuvres générées au cours de la dernière décennie ont donc démontré qu'un de leur principal souci était de se manifester en tant que gestes, événements ou actions qui obéissent au caractère transitoire d'un présent instable. Les contingences du contexte apparaissent alors comme des facteurs déterminants, non seulement pour la conception et création de l'œuvre mais surtout pour sa réalisation et sa réception de la part d'un public qui s'avère le plus souvent être un public spontané. Ceci nous ramène au fait que ces œuvres tiennent moins à s'adresser à un spectateur convoqué pour assister à une sorte de performance, qu'à des individus qui participent à leur développement sans avoir recours à aucune médiation. Puisqu'il s'agit de manifesta-

tions qui s'insèrent dans divers interstices de la structure urbaine, elles nient l'existence d'un espace de représentation au profit de discursivités qui constituent, par leur relative immatérialité, moins une trace visible de l'activité de l'artiste qu'une sorte de projection dont la réussite dépend de leur incidence réelle sur le contexte.

Le projet de **Minerva Cuevas**, «Mejor Vida Corp.», au delà de s'ériger comme une critique de l'économie du marché, vise à améliorer, sinon la qualité de vie de ses usagers, du moins les conditions dans lesquelles se déroule leur quotidienneté. Ainsi, mvc distribue gratuitement à toute personne qui en fait la demande, des produits tels que des tickets de métro afin d'éviter les queues interminables, des billets de loterie – faute d'argent liquide –, des pilules de sécurité – caféine pour les usagers nocturnes des transports communs –, des (fausses) cartes d'étudiant pour obtenir des réductions, des (faux) codes-barres qui, superposés à ceux du supermarché, permettent d'avoir accès à de meilleurs prix... Défendant avant tout «l'interphase humaine», mvc se prétend une «corporation politiquement active qui s'insère [dans la vie quotidienne] dans la mesure où elle dispose des éléments pour intervenir dans des situations concrètes¹²». Cuevas, à travers mvc qui a ses bureaux dans le centre de la capitale, a donc choisi de travailler sur un modèle réduit du système, afin d'atteindre un plus grand nombre



d'individus et de rendre son projet plus efficace. Contrairement à un art de protestation qui viserait à faire sauter un système en mettant des entraves à ses engrenages, son projet constitue une sorte de micro-utopie qui ne tient plus à un dogmatisme totalitaire projetant un modèle de perfection sociale sur un futur incertain et un espace sans lieu; ayant pris conscience de la futilité de toute action ou geste héroïque, l'artiste ne s'adresse plus à une entité sociale abstraite mais à des individus spécifiques, menant une sorte de fusion en synchronie avec le contexte qui lui permet de passer inaperçue.

Ce genre de stratégies mimétiques d'infiltration qui visent à rendre fonctionnel un système – ou à subvertir sa dysfonctionnalité – crée de nouveaux lieux d'action. Tandis que la réussite du projet de Cuevas réside en grande partie dans la gratuité des produits distribués, **Santiago Sierra** se sert de gestes ou d'actions délibérément inutiles dans le seul but de miner un système qui se base sur une économie productiviste. Lorsqu'il engage cinq chômeurs en leur versant le salaire minimum afin de réaliser une besogne aussi futile que le découpage d'un mur d'une galerie pour le maintenir incliné à soixante degrés du sol pendant une semaine¹³, il tient non

seulement à mettre en évidence la réification des manifestations artistiques, tout en décomposant les structures qui soutiennent sa commercialisation¹⁴; il cherche aussi à démonter un système économique utilitaire en jouant sur les équivalences entre temps de travail et rémunération en dehors de toute notion de productivité. Dans un esprit similaire, il réalisa l'intervention *Obstrucción de una vía por un contenedor* (1998) qui consistait à faire manœuvrer une remorque de façon à interrompre la circulation dans une des plus grandes artères de la ville. L'action constituait un détournement de l'objet artistique qui, sur le moment, ne répond plus à ses fonctions de transmission et de communication, mais s'érige littéralement en obstacle qui bloque la circulation. Dans une société où, de plus en plus, l'espace se mesure en fonction du temps nécessaire à parcourir les distances, alors que le temps se mesure par rapport à sa quantification monétaire, cette infiltration à caractère vandale mettait aussi en évidence les contradictions propres à la ville à travers une moindre altération qui, de fait, n'en est pas une: elle embrasse son propre fonctionnement du moment que, dans le chaos organisé qui advient dans la capitale, l'action peut non seu-

lement avoir lieu mais encore passer inaperçue. Plus personne ne sera surpris, mais simplement agacé, de voir une remorque manœuvrer de façon inutile et absurde; et ce, dans le cas d'automobilistes qui assistent à la manœuvre puisque, pour ceux qui sont bloqués dans l'embouteillage provoqué à distance, cela reste, dans un enchaînement de faits qui dissout l'action, un embouteillage de plus le vendredi après-midi à l'heure de pointe.

Il s'agit donc ici, dans la plupart des cas, d'œuvres qui se vivent au quotidien, et qui exploitent moins les relations objet-sujet que celles de l'intersubjectivité. Nous assistons à une relative disparition de l'objet artistique au profit d'actions qui mettent en marche des initiatives individuelles – ou même communautaires – pour trouver de nouvelles articulations pour le contexte et ainsi établir d'autres continuités dans un espace social fragmenté. Dans ce sens-là, la notion d'identité, qui tente d'englober un groupe ou collectivité, se lit plus comme une forme d'identification qui correspond désormais au partage d'un présent immédiat, qu'à un passé historique partagé. Ces œuvres nous laissent comprendre que cette identification à l'échelle du particulier constitue une réponse à l'institutionnalisation et à l'universalisation du sujet léguées par les structures rigides de la modernité. Après l'échec des utopies des avant-gardes de la première moitié du ^{xx}e siècle, et suite à la dissolution des manifestations artistiques, nostalgiques ou pamphlétaires qui, durant les années soixante-dix et quatre-vingt, dénonçaient ces mêmes échecs, la production artistique des années quatre-vingt-dix ne veut plus aspirer à un futur idéal ni rêver aux chimères du passé; l'éclatement postmoderne semble aujourd'hui seul trouver son compte en embrassant la tangibilité du présent, afin de préserver la singularité que seul son caractère transitoire lui confère.

Magali Arriola est commissaire indépendante et critique d'art. Elle a été conservatrice en art contemporain au Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico (1998-2001), où elle a organisé, entre autres, «Congo-Bravo: Pablo Vargas Lugo», «Inappropriately Drawing», «Art Club» et «Erógena». Elle a contribué à diverses publications dont *Curare*, *Poliester*, *Art Nexus* et *Reforma*. Elle écrit régulièrement pour le journal *Milenio* et organise présentement une exposition sur l'art nordique.

The writer focuses on the work of several artists who interrogate the infrastructure of Mexico City. Characterised by dysfunctionality, the city provokes manifestations and interventions by artists which both reveal and ridicule the consequences of urban (dis)organisation. By addressing everyday life and exploring intersubjectivity, these artistic practices translate new ways of conceptualising the city and its relationship to time, space and difference.

NOTES

1. Jean Attali, «La mutation comme surassement», *Mutations*, ACTAR arc en rêve/Centre d'architecture, Barcelone, 2000, p. 268.
2. Francis Alys, *Walks/Paseos*, Museo de Arte Moderno, México/Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, 1997, p. 17.
3. Action réalisée en 1990, voir Francis Alys, *Walks/Paseos*, op. cit., p. 14.
4. Dans ce sens-là, il faut aussi considérer d'autres projets de l'artiste comme la série *The Liar/The Copy of the Liar* que l'artiste réalisa en collaboration avec les peintres d'enseignes et d'écriteaux de la ville, qui consistait à établir une chaîne de reproduction manuelle des tableaux élaborés par l'artiste dans le but, non pas de créer des tableaux identiques, mais de repérer leur point de divergence.
5. Francis Alys dans «Urban Rumors», un projet de Hans Ulrich Obrist, *Mutations*, op. cit.
6. «El trueque», *Atlántica*, n° 22, hiver 1999, p. 103-110.
7. «L'abstraction et le détachement extrêmes que représente notre système de prix sont absolument impensables et inutilisables dans des sociétés où le marchandage est un drame passionnant qui renaît lors de chaque transaction.» Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1977, p. 163.
8. Le H qui qualifie le Comité peut signifier tour à tour Honorable, Héroïque, Hérétique, Hystérique...
9. HCRH, document fondateur, 1996.
10. Ces cartes postales ont été distribuées dans différentes agences de voyage à Madrid lors de la présentation de son œuvre dans l'exposition «Fricciones» au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, décembre 2000, mars 2001. D'autres projets ont été réalisés dans ce sens-là par des artistes comme Melanie Smith, *Tourist Guide to Tijuana and San Diego* (1997), une série de cartes postales reproduisant certains endroits de cette région hybride, d'autant plus caractéristiques qu'ils se révélaient sans charme; dans une perspective plus radicale, Minerva Cuevas a réalisé une [contre] campagne de Playa del Carmen dans laquelle elle reprend les codes de promotion touristique pour dénoncer l'expansion de la mondialisation, regrettant l'exotisme naturel de la région qu'elle considère aujourd'hui corrompu par l'implantation des grands ressorts.
11. Le HCRH et Minerva Cuevas avec Mejor Vida Corp. ont utilisé, par exemple, la radio comme moyen d'infiltration afin de donner une diffusion plus grande à leurs activités.
12. www.irational.org/mvc
13. *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, Galería Acceso A, 2000.
14. Il est important de noter que, même s'étant prononcés contre la commercialisation des manifestations artistiques, Cuevas et Sierra font aujourd'hui partie du circuit des galeries commerciales.



MELCHIOR, GASPAR, BALTAZAR Y LA INFANTA ELENA.

Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva América

Rubén Ortiz Torres

↳ Prólogo

Yo, Rubén Ortiz Torres, profesor de la Universidad de las Californias, autor de esta muy verdadera y clara historia, la acabé de sacar a la luz, que es desde el descubrimiento, y todas las conquistas de la Nueva América, y como se fotografió la gran ciudad de México, y otras muchas ciudades, hasta las haber traído de paz y pobladas de mexicanos muchas villas, las enviamos a dar y entregar, como estamos obligados a nuestros reyes y señores; en la cuál historia hallarán cosas muy notables y dignas de saber; y a esta causa, digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las fotografías y no son cuentos viejos, ni Historias de Romanos de mas de mil doscientos años, porque a manera de decir, ayer pasó lo que verán en mi historia, y cómo y cuándo, y de qué manera. Y además de esto cuando mi historia se vea, dará fe y claridad de ello; la cual se acabó de sacar en limpio de mis memorias y borradores en este muy leal pueblo de la reina de los Ángeles del rio de la Porciúncula, donde reside la real audiencia, en diez días del mes de mayo de dos mil y un años. Tengo que acabar de escribir ciertas cosas que faltan, que aún no se han acabado: va en muchas partes testado, lo cual no se ha de leer. Pido por merced a los señores impresores, que no quiten, ni añadan mas letras de las que aquí van y suplan, etc...

L'Histoire Véridique de la Conquête de la Nouvelle Amérique

Rubén Ortiz Torres

→ Prologue

Nous, Rubén Ortiz Torres, professeur de l'Université de Las Californias, auteur de cette très véridique histoire, la terminons de mettre en lumière; c'est le récit de la découverte et de toutes les conquêtes de la Nouvelle Amérique, de comment nous avons photographié la grande Ville de Mexico et bien d'autres villes, jusqu'à ce que nous les ayons pacifiées et que nous ayons peuplé maintes bourgades de Mexicains, pour les remettre, puisque telle est notre obligation, à nos seigneurs et rois; dans ce récit, le lecteur découvrira des choses remarquables et certes dignes d'être connues; et j'affirme que tout ce que contient ce livre est vrai et qu'en tant que témoin je me retrouve sur toutes les photographies et que ce ne sont pas là d'anciens contes ni des Histoires de Romains de plus de mille deux cents ans, puisqu'on pourrait dire que les faits que je rapporte ici sont arrivés hier, et que je décris comment, quand et de quelle manière les événements auxquels nous avons assisté se produisirent. De plus, quand il sera connu, mon récit confirmera et éclaircira ce que j'affirme. Nous avons fini de retranscrire cette histoire à partir de nos souvenirs et de nos brouillons, dans le village loyal de la reine des Anges de la rivière de la Porciúncula, où siège l'audience royale, en ce jour du dix mai de l'an de grâce deux mille un. Il nous faut écrire encore certaines choses qui ne sont pas encore terminées: plusieurs parties sont attestées mais ne doivent pas être lues. Nous demandons humblement à Messieurs les imprimeurs de s'abstenir de retrancher ou d'ajouter quelque mot que ce soit au présent récit et de bien vouloir, etc.

Capítulo Primero

En qué tiempo salí de Califastlán, y lo que me acaeció y del descubrimiento de México.

En el año de 2000 salí de Califastlán en compañía de un hidalgo bien ponderado y experto en flashes y cámaras de formato medio que en aquella sazón estaba por capitán llamado P@ Miller. Acordamos de demandarle licencia a los guardias del servicio de inmigración para pedirles salida de territorios perdidos en 1847. Esta nos fue dada con falta de diligencia y voluntad después de largas colas y penurias nunca vistas que incluyeron pagos de oro en especie. Desque tuvimos la licencia nos embarcamos en buen navío; y llegamos al valle del Anahuac. Viniendo por el aire con buen tiempo, y otras veces con contrario, no vimos ningún aguila sobre un nopal, ni una laguna pero vimos tierra, de que nos alegramos mucho, y dimos muchas gracias por ello; la cuál tierra jamás se había descubierto, ni había noticia della hasta entonces; y desde el navío vimos un grandísimo pueblo donde aterrizamos. Estábamos muy contento porque habíamos descubierto tal tierra, porque en aquel tiempo no era descubierto el Perú.

Capítulo LXXXVIII

De nuestra gran entrada a la gran ciudad de México.

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha con tanto tráfico, ibamos camino de la Alameda; y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas sobre donde hubo agua alguna vez

Chapitre premier

Du moment auquel je quittai Califastlán, des événements auxquels j'ai assisté et de la découverte du Mexique.

En l'an 2000, je quittai Califastlán en compagnie d'un honnête gentilhomme féru dans l'art des flashs et des appareils photos de format moyen, agissant alors en qualité de capitaine de notre expédition et portant le nom de P@ Miller. Nous décidâmes de solliciter, auprès des gardes du service d'immigration, un permis nous autorisant à abandonner les territoires perdus en 1847. Le permis nous fut concédé sans diligence ni bonne volonté aucune, après de longues files d'attente et nombre de démarches au cours desquelles nous fûmes délestés de plusieurs sommes acquittées en espèces sonnantes et trébuchantes. Dès que nous fûmes munis de notre permis de sortie, nous nous embarquâmes en direction de la vallée de l'Anahuac. Depuis les airs, avec temps clément ou parfois par vent contraire, nous ne vîmes point d'aigle perché sur un nopal, ni de lagune; mais nous vîmes la terre, ce qui réjouit nos cœurs; nous rendîmes grâce au ciel de sa bienveillance. Cette terre n'avait jamais été découverte et était inconnue jusque-là; depuis notre navire, nous pûmes voir la ville immense où nous atterrîmes enfin. Nous nous réjouîmes d'avoir découvert ces terres puisqu'à cette époque, le Pérou n'avait pas encore été découvert.

Chapitre LXXXVIII

De notre entrée triomphale dans la grande Ville de Mexico.

Un matin, nous arrivâmes sur une grande avenue sur laquelle régnaient une agitation et une circulation intenses. Nous nous dirigeâmes vers l'Alameda; à la vue de tant de villes et de villages établis sur ce qui un jour avait été de l'eau et qui était à présent de l'asphalte, et d'autres grandes bourgades installées sur

y ahora asfalto, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquél metro tan derecho por nivel como iba al centro de México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cues y edificios, y todos de cemento, acero y vidrio; y aun algunos de nosotros decían que si aquello que aquí si era entre sueños. Y no es de maravillar que yo aquí lo escriba de esta manera, porque hay que ponderar mucho en ello, que no sé cómo lo cuente, ver cosas nunca oídas ni vistas y aun soñadas, como vimos. Pues desde que llegamos a Cuyoacan, ver la grandeza de otros caciques y princesas que nos salieron a recibir que eran deudos muy cercanos de Montezuma; y de cuando entramos a aquella plaza de la Alameda de la manera de los palacios en que nos aposentaron, de cuán grandes y coloridos eran, con magníficas luces de neones y de colores, cosas muy de ver y entoldados de con paramentos de algodón y de plásticos de colores. ¿Quién podrá decir la multitud de hombres y mujeres y muchachos que estaban en las calles e azoteas y en automóviles en aquellas acequias convertidas en calles, que nos salían a mirar? Era cosa de notar, que ahora, que lo estoy escribiendo, se me representa todo delante de mis ojos como si ayer fuera cuando esto paso; y considerada la cosa y gran merced que nuestro señor nos hizo y fue servido de darnos gracias y esfuerzo para osar entrar en tal ciudad, e me haber guardado de muchos peligros de muerte, como adelante verán. Doyle muchas gracias por ello, que a tal tiempo me ha traído para poderlo escribir, e aunque no tan cumplidamente como convenía y se requiere; y dejemos palabras, pues las obras son buen testigo de lo que digo. Luego otro día de mañana partimos de Cuyoacán muy acompañados de aquellos grandes caciques y princesas que atrás he dicho. Íbamos por nuestra calzada delante, la cuál es ancha de veinte pasos, y va tan derecha al centro de la ciudad de

COURT JESTERS.



México, que me parece que no se tuerce poco ni mucho; he puesto que es bien ancha, toda iba llena de aquella gentes y de coches, que no cabían, unos que entraban en México y otros que salían, que nos venían a ver, que no nos podíamos rodear de tantos como vinieron, porque estaban llenas, las torres y cues y automóviles y de todas partes de la ciudad; y no era cosa de maravillar, porque jamás habían visto equipo ni hombres como nosotros. Y de que vimos cosas tan admirables, no sabíamos que nos decir, o si era verdad lo que por delante parecía, que por una parte en el parque habían grandes palacios y adoratorios, e veíamoslo todo lleno de algodón rosado de azúcar y gentes pintadas como nunca habíamos visto, y teníamos muy bien en la memoria las pláticas e avisos que nos dieron los de Guacoxingo e Tlascala y East L.A., y con otros muchos consejos que nos habían dado para que nos guardásemos de entrar en México, que nos habían de matar y de robar las cámaras cuando dentro nos tuviesen. Miren los curiosos lectores esto que escribo, si había bien que ponderar en ello; ¿qué hombres ha habido en el universo que tal atrevimiento tuviesen? Y fue esta nuestra venturosa e atrevida entrada en la gran ciudad de Tenustitlan, México a 30 días del mes de diciembre, año del salvador Jesucristo 2001 años. E puesto que no vaya expresado otras cosas que había que decir, perdónenme, que no lo sé decir mejor por ahora hasta su tiempo. E dejemos de más pláticas, e volvamos a nuestra relación de lo que más nos avino; lo cual diré adelante.

EL REY FOTÓGRAFO.





MARIA IN WONDERLAND.

la terre ferme, et de ce métro qui reliait telle une ligne droite le reste de la Ville de Mexico au centre-ville, nous fûmes frappés d'admiration et nous disions que c'étaient là des enchantements comme ceux dont on parle dans le livre d'*Amadis*, à cause des grandes tours, des temples et des immeubles tous construits en ciment, en acier et en verre et parmi nous certains se demandaient si ce n'était pas un rêve. Il n'est point surprenant que je ne puisse point décrire avec plus de verve ce que nous avons vu, parce qu'il n'est guère aisé de décrire des choses jamais vues, entendues ni même rêvées auparavant. Déjà, à notre arrivée à Coyoacán, nous avons pu constater la grandeur des seigneurs et des princesses, proches parents de Montezuma, qui étaient venus à notre rencontre; lorsque nous débouchâmes sur cette place de l'Alameda, nous fûmes émerveillés par les palais où l'on nous reçut, par leurs proportions et leurs couleurs, par les magnifiques lumières des néons et des affiches lumineuses, qui sont des choses qui méritent bien d'être vues, ainsi que par les stores en coton ou en plastique de couleur. Comment décrire la foule d'hommes, de femmes et de jeunes gens qui se pressaient dans les rues, sur les toits et dans les voitures roulant sur ces anciens canaux à présent transformés en rues qui s'approchaient pour nous observer? C'était là un spectacle étonnant et lorsque je l'écris, je revois toute cette scène comme si elle s'était déroulée sous mes yeux seulement hier; en considérant la chose, il nous faut remercier le Très-Haut, qui, dans son infinie bonté, nous a accordé sa grâce et son soutien pour que nous trouvions le courage d'entrer dans cette ville, et qui nous a gardés de bien des dangers de mort comme on le verra par la suite. Je le remercie humblement de m'avoir permis de regagner ma patrie pour pouvoir rapporter notre périple, même si les délais établis ont été dépassés; mais laissons là les paroles, car les faits sont les meilleures preuves de ce que je rapporte. Le lendemain, nous quittâmes Coyoacán en agréable compagnie, escortés par les seigneurs et les princesses dont j'ai déjà parlé. Nous empruntâmes l'avenue décrite ci-avant, laquelle est large de vingt pas et s'allonge tout droit en direction du centre de la Ville de Mexico, et dont il me semble qu'elle ne présente pas la moindre courbe ou tournant; en dépit de ses proportions, elle était entièrement parcourue d'un grouillement de gens et de voitures qui n'y tenaient qu'avec difficulté. D'aucuns quittaient Mexico tandis que

Capítulo LXXXIX

De como era la Alameda y se retrataron los reyes de México, sus dioses, la corte y quién esto escribe.

Llegamos al gran parque de la Alameda, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que todo tenían. Cada género de mercaderías estaban por sí, y tenían situados y señalados sus asientos y carritos. Comencemos por los vendedores de algodones rosados de dulce. Luego estaban unos pintores muy sublimados, que pintaban niños y gentes en la cara con diseños como tatuajes que parecían de los diablos del grupo Kiss, estos son tan primos en su oficio que si fueran en tiempo de aquél antiguo e afamado Apeles y de Miguel Ángel o Berruguete les pusieran en el número dellos. También habían los que vendían cocteles trópicos de diversos colores, frutas y destilados embriagantes hechos de magueyes y caña de azúcar, algunos eran servidos en vasijas de barro con zumo de limón y especias picantes y los llamaban cantaritos locos. Vamos a otros que vendían juguetes de plástico o que los daban de premio al que tenía mejor puntería activando un gorila mecánico que nos mojaba haciendo sus necesidades y a un adoratorio de ídolos mecánicos musicales del dios Bronco, los Tigres del Norte o el Tri. Pasemos adelante y digamos que vendían hot cakes que son unos panes calientes cubiertos de mieles y hot dogs que son panes con fálcos embutidos. Vendían también plátanos fritos, churros y otros manjares y diversos maquillajes y coronas. Pero lo mas valioso que vendían y por lo que las multitudes se arreglaban y aglomeraban ahí eran las fotografías que se tomaban con los mismísimos reyes de México, que son unos grandes señores y que no hay uno sino tres y tan poderosos y milagrosos

d'autres y entraient et que certains s'approchaient pour nous observer. Ils étaient si nombreux que nous ne pouvions pas tous les voir; ils emplissaient les tours, les temples et les voitures qui venaient de tous les points de la ville; la chose ne saurait nous surprendre car en effet, les habitants n'avaient jamais vu d'hommes semblables à nous ni de matériel tel que celui que nous portions. Nous vîmes des choses si admirables que nous en perdions l'usage de la parole, et que nous ne pouvions croire que ce qui semblait être était vrai. Nous découvrîmes un parc entouré de palais et de temples, et dans l'air flottaient des filets de mousse de sucre rose que les Mexicains appellent de manière bien étrange « barbe à papa »; les gens étaient couverts de fard comme nous n'en avions jamais vu. Nous avons en mémoire les conseils donnés par les gens de Guacoxingo et Tlascala et East L.A., ainsi que leurs mises en garde et d'autres recommandations qui nous avaient été faites afin que nous nous gardassions bien d'entrer à Mexico, où nous risquerions d'être immédiatement assassinés et de nous faire voler nos appareils. Admirez, curieux lecteurs, notre audace. Quels sont ceux qui, dans l'univers, ont fait montre d'une telle hardiesse? Ainsi donc eut lieu notre entrée aventureuse et téméraire dans la grande Ville de Tenochtitlán, Mexique, en ce grand jour du 30 décembre de l'année 2001 de notre sauveur Jésus-Christ. Qu'on veuille bien me pardonner si je n'exprime pas ici tout ce qu'il y aurait à dire et que je décrirai en temps voulu. Laissons là ces remarques et reprenons le récit des événements auxquels il nous fut donné d'assister.

Chapitre LXXXIX

De l'aspect de l'Alameda et de comment nous fîmes les portraits des rois de Mexico, de leurs Dieux, de leur cour et de votre humble serviteur.

En arrivant dans le grand parc de l'Alameda, et comme nous n'avions jamais vu pareille chose, nous tombâmes en admiration devant l'immense quantité de monde et de marchandises qui s'y trouvaient,



LA INFANTA ABURRIDA.

non moins qu'à l'aspect ordonné et bien réglementé que l'on y observait en toutes choses. Chaque catégorie de marchandises était à part dans les locaux et les voiturettes qui lui étaient assignés. Commençons par les marchands de cette étrange mousse de sucre rose. Nous vîmes ensuite des maquilleurs qui couvraient les visages des enfants, mais aussi des adultes, de dessins semblables à des tatouages qui les faisaient ressembler aux diables du groupe Kiss; ces artisans sont aussi habiles dans leur spécialité que s'ils avaient vécu à l'époque ancienne des grands maîtres comme Apeles, Michel-Ange ou Berruguete, ceux-ci les auraient reconnus sans hésitation comme leurs pairs. Nous vîmes aussi des vendeurs de cocktails de fruits tropicaux multicolores et des marchands de boissons alcoolisées obtenues de la distillation de la sève de cactus et de la canne à sucre, servies avec du jus de citron et des épices dans des petits pots en terre cuite que les autochtones appellent des *cantaritos locos*, c'est-à-dire des «gobelets fous».

D'autres marchands vendaient des jouets en plastique ou les offraient en récompense aux concurrents ayant fait montre de la plus grande adresse en visant un gorille mécanique qui nous aspergeait d'un jet d'eau en provenance de son bas-ventre, comme s'il cédait à un besoin naturel; nous vîmes encore un autel dédié aux idoles mécaniques des dieux Bronco, Tigres del Norte et Tri. Nous découvrîmes encore des marchands de «hot cakes» qui se trouvent être des sortes de galettes chaudes couvertes de miel et des «hot dogs» qui sont une charcuterie de forme résolument phallique. Des échoppes ambulantes proposaient encore aux passants des bananes frites, des beignets et d'autres friandises ainsi que du fard et des couronnes de toutes sortes. Mais de tout cela, le bien le plus recherché et le plus précieux était sans nul doute les portraits photographiques réalisés aux côtés des Rois du Mexique eux-mêmes, pour lesquels la foule s'appropriait et se bousculait. Ces Rois sont de grands seigneurs et sont au nombre de trois. Ils sont si puissants et miraculeux qu'on les dits mages et maîtres de toutes ces contrées. Nous vîmes des enfants et des familles entières fardées faisant de longues queues pour obtenir, en échange de la somme de quarante pesos, un portrait polaroïd qui ferait d'eux, pour un instant au moins, des membres de la noblesse, exactement comme les portraits que le grand maître Velazquez réalisait sur la toile. Après avoir admiré et observé tout

que les dicen magos, que señoreaban todas aquellas tierras. Muchos niños y familias con las caras pintadas como de guerra y portando sus mejores galas y coronas hacían largas colas para retratarse por cuarenta pesos y obtener una polaroid que los haría parte al menos momentáneamente de esta nobleza así como el pintor Velázquez lo hizo en un lienzo. Y después de bien mirado y considerado todo lo que habíamos visto, tornamos a ver la gran Alameda y la multitud de gente que en ella había, unos comprando y otros vendiendo, que solamente el rumor y el zumbido de las voces y palabras que allí había, sonaba más que de una legua; y entre nosotros hubo artistas que habían estado en muchas partes del mundo, y en Constantinopla, Nueva York y en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto, y tamaña y llena de tanta gente, no la habían visto. Al atardecer entraron a los coloridos palacios de las fotografías los tres reyes magos que atrás he dicho: Melchor el rubio y barbado como castizo, Gazpar de la color no muy moreno, sino propia color y matiz de indio, y traía los cabellos largos, e muchas barbas, prietas y bien puestas, y Baltazar el moro lampiño muy ricamente ataviados según su usanza, con coronas muy riquísimas a maravilla, con grandes labores de oro, con mucha argentería y perlas y piedras chalchihuites; y traían vestidos de sedas finas con muy preciada pedrería encima de ellos. Bailaban y meneaban la cabeza montados en un caballo, un camello y un elefante al ritmo de fandanguillos tropicales y de villancicos diabólicos para niños. Dentro de sus castillos tenían adoratorios de ídolos con caras de demonios y otros de malas figuras; de manera que al parecer estaban haciendo sodomías y otros ídolos con gestos diabólicos que representaban a los dioses Teletubbies, a Picachú, el ratón Miguelito y Minnie, el pato Pascual y hasta los Rugrats que son mas malignos que el mismo Huichilobos dios de la guerra y Tezcatlipuca; con ellos

ce qui s'offrait à notre vue, nous regardâmes l'Alameda, la foule qui s'y trouvait, les marchands et leurs clients; le tumulte des voix et l'agitation pouvaient s'entendre à plus d'une lieue à la ronde; nous avions parmi nous des artistes qui avaient beaucoup voyagé de par le monde, qui connaissaient Constantinople, New York, l'Italie et Rome et eux-mêmes nous confièrent qu'ils n'avaient jamais vu de place aussi grande et aussi fréquentée ni entendu un tel concert de voix, de musique et de bruit. Au coucher du soleil, ils pénétrèrent dans les palais colorés des rois mages dont nous avons parlé: Melchior, blond et barbu comme un madrilène, Gaspard, brun, de la couleur et du teint des Indiens, aux cheveux longs et à la longue barbe noire, et Balthazar, le Maure glabre; tous trois étaient richement vêtus selon l'usage de leur pays et portaient des couronnes ornées de pierres précieuses, d'or, d'argent, de perles et de jade; leurs habits étaient de fine soie brodée de pierreries. Ils dansaient et dodelinaient de la tête, montés sur leur cheval, leur chameau et leur éléphant au rythme de *fandanguillos* tropicaux et de diaboliques *villancicos* pour les enfants. Dans leurs palais se dressaient des autels dédiés aux idoles à tête de démon et à d'autres figures inquiétantes; certaines semblaient se livrer à des actes de sodomie tandis que d'autres idoles à la face diabolique représentaient les dieux Teletubbies, Picachu, Mickey et Minnie, le Canard Pascual, et même les dieux Razmoquet qui sont bien plus terribles que Huichilobos, dieu de la guerre et Tascatepuca; ils étaient entourés d'un bestiaire de tigres, de lions, de chats comme Sylvestre, d'ours, parmi lesquels celui qu'on appelle le Panda et qui est noir et blanc, de chiens que les gens de ces étranges contrées appellent Dingo et Pluto, de lapins et même du criquet Gimini. Les autels portaient parfois des statuettes représentant l'enfant Jésus et la Vierge de Guadalupe. Que le lecteur comprenne que ceux qu'on appelle dieux dans ces contrées ne le sont certes pas, puisqu'il s'agit de démons et de diables malveillants dont les actes sont encore plus terribles que l'aspect; pour preuve de leur malignité, les ambassadeurs de ces démons, lorsqu'ils voyaient les croix que nous portions, s'écartaient de notre chemin en tremblant. La perte de toutes ces âmes que leurs idoles entraînent en enfer où elles brûleront dans les flammes éternelles est un malheur qui ne peut que serrer le cœur de tout bon chrétien; puisse ce peuple délaisser ce culte abject et abandonner



HOLLY GHOST & KING BALTAZAR.

le sacrifice de tous ces enfants indiens. Dans sa langue, Melchior nous répondit et nous dit : « Monsieur, j'ai compris les paroles et les raisonnements que vous avez tenus à mes sujets concernant votre Dieu ainsi que tout ce que vous avez prêché dans les contrées que vous avez traversées, et si nous ne répondons point à ces choses, c'est parce que depuis le début des temps, nous adorons ici nos propres dieux et que, pour notre part, nous les tenons pour aussi bons que les vôtres. Ne vous épuisez donc point en vain à nous parler d'eux. En ce qui concerne cette affaire de la création du monde, nos croyances sont les mêmes depuis les temps anciens et nous tenons pour vrai que vous êtes ceux dont nos ancêtres nous avaient annoncé la venue : les visiteurs qui viennent du pays où l'on fait du cinéma. » Après ces paroles, les dieux Winnie the Pooh, le tigre Tiger et le lapin Bugs Bunny eux-mêmes nous entraînèrent dans leur danse au rythme des hurlements du saxophone et des guitares électriques, instruments directement échappés des enfers qui écorchaient toutes les oreilles à plus de deux lieues de distance. Un tel miracle me convertit instantanément et je me dois de reconnaître que je me laissai séduire par l'hédonisme et la luxure démoniaque au point de vouloir, moi aussi, me faire tirer le portrait. Nous dûmes acquitter la somme de 150 pesos pour pouvoir utiliser le plus puissant de nos appareils photos ainsi qu'un grand miroir dans lequel se reflèteraient les artistes, ou encore les rois ou les vassaux puisqu'en effet, sous la pernicieuse influence de ces dieux, chacun peut prendre l'une quelconque de ces formes. Nous débattîmes du prix à payer avec les photographes des rois en leur expliquant que nous venions de terres très lointaines et que nous étions saisis d'admiration devant leur art; nous accordâmes que la photo polaroid nous serait remise. Notre bonne fortune fut telle que nous rencontrâmes la belle infante de Coyoacan qu'une *tlacuila* – ce qui, dans la langue locale, signifie peintre – fardait pour qu'elle puisse dignement poser aux côtés des rois; je pus non seulement la maquiller moi-même mais encore la photographier et me faire photographier avec elle aux côtés des Rois. La tendre infante était tout de blanc et magnifiquement vêtue et portait une couronne ornée d'une guirlande lumineuse. Le Capitaine Miller, Madame Tania, cacique et fille de puissants seigneurs capable de parler les langues de la Nouvelle Amérique et du Mexique, et moi-même

tenían muchos géneros de animales, de tigres, leones y gatos como Silvestre, osos que incluían el llamado panda de colores blanco y negro, perros que en esta tierra se llaman Tribilines y Plutos, conejos y hasta el grillo cantor Cri Cri. A veces en los adoratorios tenían también al niño Jesús y a la virgen de Guadalupe. Les aclaramos que estos que tienen como dioses, no lo son, sino diablos, que son cosas muy malas, y cuales tienen las figuras, que peores tienen los hechos; e que mirasen cuán malos son y de poca valía, que adonde tenemos puestas cruces, como las que vieron sus embajadores, con temor de ellas no osan parecer delante, y que el tiempo andando lo verían. Que nos duele la perdición de las ánimas, que son muchas las que aquellos ídolos llevan al infierno, donde arden en vivas llamas, que no los adoren y les sacrifiquen mas niños y niñas indios. Melchor nos respondió en su lengua e dijonos: “Señor, muy bien entendido tengo en vuestras pláticas y razonamientos, que mis criados sobre vuestro Dios les dijiste, y todas las cosas que en los pueblos por donde habéis venido habéis predicado, no os hemos respondido a cosa ninguna dellas porque desde abinicio acá adoramos nuestros dioses y los tomamos por buenos, e así deben ser los vuestros, e no curéis más el presente de nos hablar dellos; y en esto de la creación del mundo así lo tenemos nosotros creído muchos tiempos pasados; e a esta causa tenemos por cierto que sois los que nuestros antecesores nos dijeron que vendrían de donde hacen el cine”. Después de dicho esto los mismísimos dioses Winnie The Pooh, el tigre Tiger y el conejo Bugs se pusieron a bailar con nosotros mientras bramaban y tocaban su saxofón y su guitarra eléctrica, como dicen instrumentos de los infiernos que daba grima oír, y mas de dos leguas de allí se oía. Hube de ver tal milagro para tener una conversión instantanea y dejarme seducir por el hedonismo y la lujuria demoniaca y querer retratarme también. Hubi-

imprimâmes la pellicule. Les rois et leurs photographes nous prirent eux aussi en photo et nous parvîmes même à les photographier à l'instant précis où eux-mêmes nous prenaient en photo et que le flash de leur appareil se déclenchait, telle une explosion de poudre, ce qui, sur le papier, peut rappeler l'effet d'une éclipse de soleil. Eux aussi nous prirent en photo et comme je le disais, nous fûmes portraturés dans le miroir tout comme les rois, les vassaux, la cour, les photographes, les idoles et les dieux au cours de cet échange d'âmes. Nous fûmes conquis par le sacrifice fantastique qui transforme le spectateur et le lecteur en artiste, roi mage, vassal, maure, blanc, indien, et c'est cette révélation merveilleuse et admirable qu'il nous faut retenir de ce nouveau monde et de cette ville étonnante, tandis qu'il nous faut abandonner la cupidité qu'éveillent ses faux trésors.

Traduit de l'espagnol par Cécile Usselman.

Originaire de Mexico, Rubén Ortiz Torres a étudié au CalArts de Los Angeles. Son travail s'intéresse principalement au chaos iconographique et culturel au sein du régime postnational, qu'il enregistre et sur lequel il intervient. Sa pièce multimédia en 3D, *La zamba del Chevy*, faisait partie de l'exposition «Departures» présentée à la Getty Institute sous le commissariat de Lisa Lyons. Dans le cadre d'une résidence à ArtPace 01.3, à San Antonio, il collabore présentement avec le cinéaste Jimmie Mendiola.

mos de pagar 150 pesos por poder usar nuestra cámara mas grande y un espejo donde pudiéreis ver reflejado a los artistas, o a los reyes o los vasallos pues bajo el poder de estos dioses uno puede verse reflejado de estas muy varias maneras. Negociamos el precio con los fotógrafos de los reyes haciéndoles entender que veníamos de tierras muy lejanas y que gustábamos de sus trabajos y conveniendo que nos darían la respectiva polaroid. Cuál sería nuestra fortuna que nos encontramos a la hermosa infanta de Cuyoacan siendo pintada para posar con los reyes por una tlacuila, pintora en su lengua y tuve la oportunidad no solo de pintarla sino también de fotografiarla y fotografiarme con ella y los reyes. La dulce infanta vestía de blanco magníficas prendas y portaba una corona con luz intermitente. Quemamos película el capitán Miller, doña Tania que era cacica e hija de grandes señores y hablaba las lenguas de la Nueva América y México y yo. Los reyes y sus fotógrafos también tomaron fotos y logramos fotografiarlos en el preciso instante y momento decisivo en el que nos fotografiaban y se disparaba su flash como explosión de artillería que vista retratada a veces parece eclipse solar. Ellos también nos fotografiaron y como os dije salimos también retratados en el espejo al igual que los reyes, sus vasallos, su corte, sus fotógrafos, sus ídolos y sus dioses en este intercambio de ánimas. Y fuimos conquistados por el sacrificio fantástico que transforma al espectador y al lector en artista, rey mago y vasallo, y en moro, blanco y en indio, y es esta la revelación mas magnífica y admirable que hay que ponderar y no el oro falso de este nuevo mundo y ciudad de maravillas.

PAT & THE KINGS.

PAGE SUIVANTE _ FOLLOWING PAGE: PORTRAIT OF THE ROYAL FAMILY & PICACHÚ ET _ AND MELCHIOR, GASPAR, BALTAZAR & RUBEN.





chemist offer leaflet gobelin

A project by Gabriel Kuri

FOCA  EN POLVO 1 KILO DE \$ 13.80 A \$11.55	REGIO  CON 4 ROLLOS HIGIENICOS DE \$ 11.80 A \$ 9.90	PETALO  CON 500 SERVILLETAS DE \$ 22.00 A \$18.45	NESQUIK  CHOCOLATE 2 KILOS DE \$ 67.45 A \$56.60	SERVICIO A DOMICILIO EXPRESS ii SIN COSTO EXTRA !! COMPRE DESDE LA COMODIDAD DE SU CASA
NESCAFE  DIPLOMAT 200 GRS. DE \$ 42.75 A \$35.90	ABUELITA  CHOCOLATE DE \$ 17.20 A \$14.45	LA SIERRA  FRIJOL REFritos 440 GRS. DE \$ 6.25 A \$ 5.25	HERDEZ  MANGOS EN ALMIBAR 800 GRS. DE \$ 18.40 A \$15.40	

iiSOLO AQUIII

FARMACIA DE DESCUENTO CAPUCHINAS

**PRECIOS
VALIDOS
DEL 5 AL 18
DE MARZO
DEL 2001**

NOSOTROS iiSII
DAMOS DESCUENTO DEL:

30%

O MAS
EN TODOS LOS
MEDICAMENTOS

**iiCOMPRUEBELO
Y CHEQUE PRECIOSII**

EXCEPTO SUEROS, LACTEOS Y ESPECIALIDADES
DESCUENTO DE PRECIO MAXIMO AL PUBLICO

CON EL **50%**

DE DESCUENTO DE SU PRECIO MAXIMO AL PUBLICO EN:

CHOFABOL GRANULADO 100 GRS.	GELCAVIT Q10 (CON 30 CAPS.) MULTIVITAMINICO
ONOFIN K-KETOCONAZOL CON 10 TABLETAS	IMAZOL ITRACONAZOL CON 15 CAPSULAS
ACILIN CON 20 COMPRIMIDOS	



CON EL **40%**

DE DESCUENTO DE SU PRECIO MAXIMO AL PUBLICO EN:

NAZIL OFENO 15 ML	MANZANILLA SOPHIA SOLUCION 30 ML	MOBICOX 15 MG. CON 3 AMPOLLETAS
TEMPRA 500 MG. CON 20 TABLETAS	PENTREXYL 500 MG. CON 20 CAPSULAS	BAYCUTEN CREMA 30 GRS.
VITAFORTE CON 30 GRAGEAS	CREMOSAN KETACONAZOL 200 MG. CON 10 TABS.	KAPPA ELASTIN CREMA 60 GRS.



ACEPTAMOS:

*EFFECTIVALE
*VALES DESPENSA
*TIENDA CHECK

A SUS ORDENES DE:
LUNES a VIERNES DE:
8:00 a 22:00 hrs.
SABADOS DE:
9:00 a 22:00 hrs.
DOMINGOS Y DIAS
FESTIVOS DE:
9:00 a 21:00 hrs.

CON EL **35%**

DE DESCUENTO DE SU PRECIO MAXIMO AL PUBLICO EN:

BEDOYECTA 50.000 SOLUCION INYECTABLE	TABANIC 500 MG. CON 7 TABLETAS	CAPOZIDE 50.95 MG. CON 15 TABLETAS
TOA INFANTIL LARABE 150 ML	CIPROFLOX 950 ML. CON 12 CAPSULAS	EPICOL SOLUCION INFANTIL 120 ML.
ACIFUR 200 MG. CON 25 TABLETAS	BINOTAL 250 MG. SUSPENSION 90 ML	PREPARATION H CREMA 51 GRS.



**PREPARAMOS
FORMULAS MAGISTRALES**



!RECUERDE!
CONTAMOS CON
MEDICAMENTOS SIMILARES

RIGHT: CHEMIST FLYER TAPESTRY IN PROGRESS AT ARENA MEXICO, ARTE CONTEMPORANEO, GUADALAJARA.

BELOW: DETAIL.



TAPESTRY AT INITIAL STAGE APRIL 2001. WEAVER JOSE FLORES ON THE LEFT (ORIGINAL FLYER PINNED ON THE MILL FRAME).

take into account:

the brevity of an offer as a marketing hook

the authoritative and unavoidable time
in the lapse between medical doses

precarious printing processes and materials in a flyer

unassuming æsthetic value

assuming marketing appeal

start, finish, start again

pixels turning into knots

three pixels per square cm. – three knots per square cm.

printed information as a palimpsest of knowledge

rewriting

the duration in an offer as a stretch in time

rocks as punctuation marks

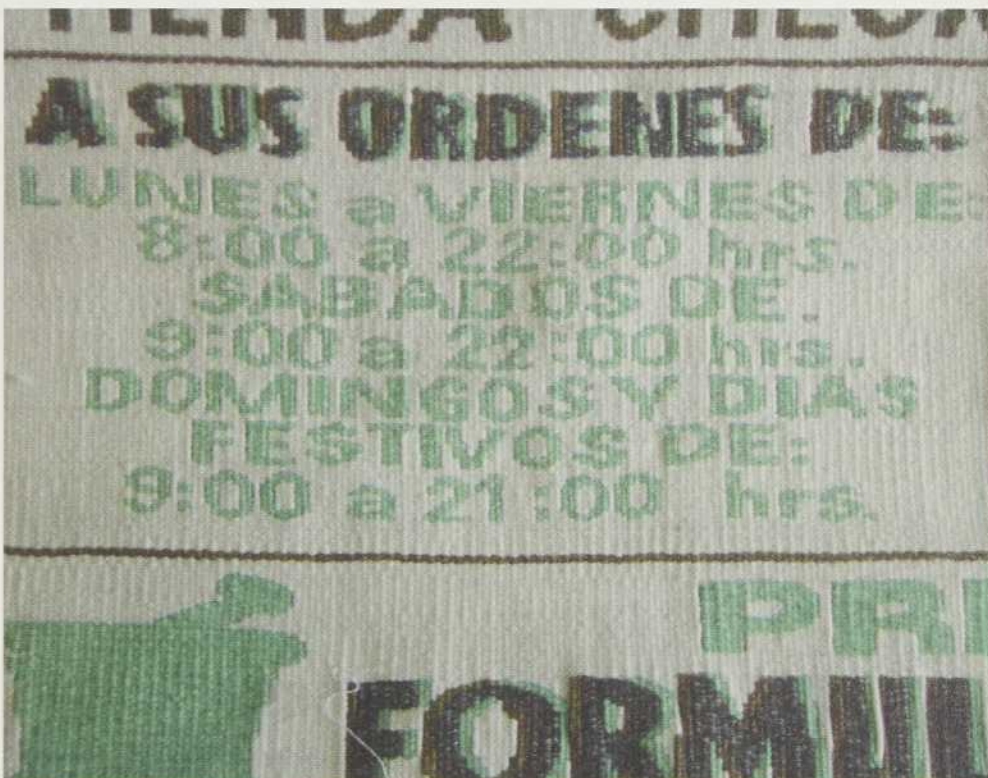
tablets as punctuation marks

produce as cyphers of time

the temperature of paper

the expiry of information

authorship



RIGHT: DETAIL.

OPPOSITE: CHEMIST DISCOUNT OFFER FLYER PICKED UP IN MEXICO CITY (ACTUAL SIZE A3).

FOCA
EN POLVO
1 KILO
DE \$12.80
A
\$11.55

REGIO
CON 4
BOLLOS
HIGIENICOS
DE \$11.80
A
\$ 9.90

PETALO
CON 500
SERVILLETAS
DE \$22.00
A
\$18.45

NESQUIK
CHOCOLATE
2 KILOS
DE \$67.45
A
\$56.60

**SERVICIO A DOMICILIO
EXPRESS
¡¡ SIN COSTO
EXTRA !!**
COMPRE DESDE LA
COMODIDAD DE SU CASA

NESCAFE
DIPLOMAT
200 GRS.
DE \$42.75
A
\$35.80

ABUELITA
CHOCOLATE
DE \$17.20
A
\$14.45

LA SIERRA
FRIJOLLES
REFINADOS
400 GRS.
DE \$6.25
A
\$ 5.25

HERDEZ
MANGOS
EN ALMIBAR
800 GRS.
DE \$18.90
A
\$15.40

**52-86-58-07
52-86-58-65
52-86-52-49
52-86-62-89
52-11-55-44**

¡¡SOLO AQUÍ!!

FARMACIA DE DESCUENTO CAPUCHINAS

**PRECIOS
VALIDOS
DEL 5 AL 18
DE MARZO
DEL 2001**

**NOSOTROS ¡¡SÍ!!
DAMOS DESCUENTO DEL
30%**

CON EL 50%

ONOFIN K-KETOCONAZOL CON 10 TABLETAS	CHOFABOL GRANULADO 100 GRS.
ACILIN CON 20 COMPRIMIDOS	GELCAVIT Q10 (CON 30 CAPS.) MULTIVITAMINICO
	IMAZOL ITRACONAZOL CON 15 CAPSULAS

DE DESCUENTO DE SU PRECIO MAXIMO AL PUBLICO EN:

**O MAS
EN TODOS LOS
MEDICAMENTOS
¡¡COMPRUEBELO
Y CHEQUE PRECIOS!!**

CON EL 40%

NAZIL OTITIS ORAL	MANZANILLA SOPHIA SOLUCION ORAL	MOBICOX 15 MG. CON 10 TABLETAS
TEMPRA 100 MG. CON 10 TABLETAS	PENTROCYL 500 MG. CON 10 CAPSULAS	BAYCUTEN 150 MG. CON 10 CAPS.
VITAFORTE CON 50 TABLETAS	CREMOSAN 100 MG. CON 10 TABLETAS	KAPPAELAPIN 100 MG. CON 10 CAPS.

DE DESCUENTO DE SU PRECIO MAXIMO AL PUBLICO EN:

**ACEPTAMOS:
*EFECTIVALE
*VALES DESPENSA
*TIENDA CHECK
A SUS ORDENES DE:
LUNES A VIERNES DE
8:00 A 22:00 HRS.
SABADOS DE
9:00 A 22:00 HRS.
DOMINGOS Y DIAS
FESTIVOS DE
9:00 A 21:00 HRS.**

CON EL 35%

BEDOVECTA 500 MG. CON 10 TABLETAS	TABANIC 500 MG. CON 7 TABLETAS	MOBICOX 15 MG. CON 10 TABLETAS
TOA 100 MG. CON 10 TABLETAS	CIPROFLOX 250 MG. CON 12 CAPSULAS	CAPOZIDE 500 MG. CON 10 TABLETAS
ACIFUR 200 MG. CON 25 TABLETAS	BINOTAL 250 MG. SUSPENSION ORAL	EPICOL 100 MG. CON 10 TABLETAS

DE DESCUENTO DE SU PRECIO MAXIMO AL PUBLICO EN:

**PREPARAMOS
FORMULAS MAGISTRALES**

**¡RECUERDE!
CONTAMOS CON
MEDICAMENTOS SIMILARES**



GABRIEL KURI, *WORK IN PROGRESS*, 1995, AVOCADOS WRAPPED IN NEWSPAPER.



GABRIEL KURI, *1,380,000 HOURS*, 2001, ROCK ON PILE OF CHEMIST DISCOUNT OFFER FLYERS.

GABRIEL KURI, *WORK IN PROGRESS*, 1995, BOWL, TABLE AND FOUR AVOCADOS WRAPPED IN PROMOTIONAL POSTER, PRINTED MANIFESTO, COMMEMORATIVE POSTER AND JOURNAL.



gratuity

healing, ripening, heating or cooling down:
the authoritative (if only slightly changing)
time of natural processes.

two and a half months of labour to express
a fortnight expressed in a piece of paper.

having a coffee between doses

taking a shit while reading the newspaper

catalysis

remembering

the wonderfully universal names of medicines

information floating wireless in the air

last minute information

useless information

yesterday's news

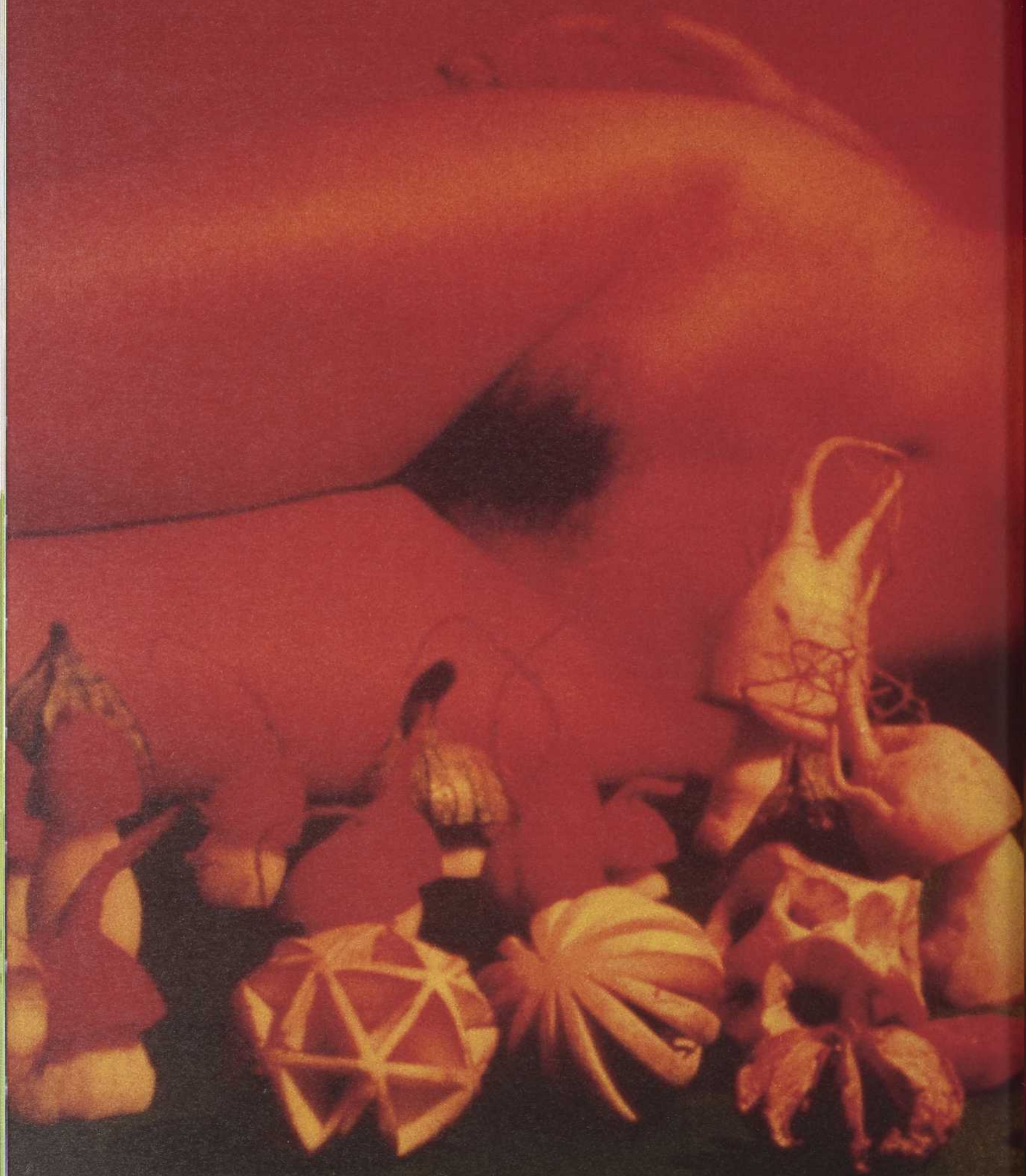
last week's offers

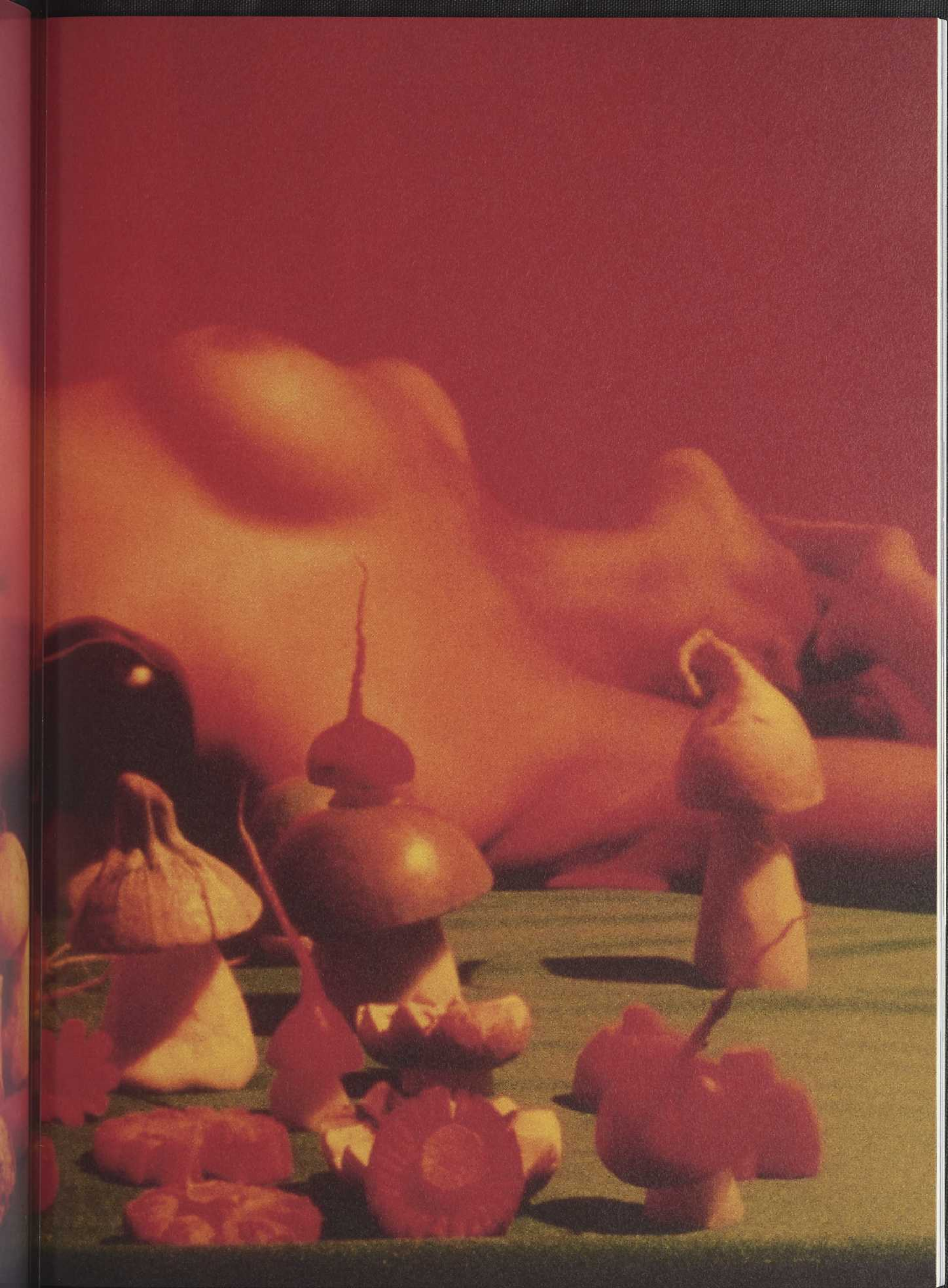
the temperature in information

the lightness of paper

Gabriel Kuri studied at the Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM in Mexico and spent the mid-nineties in London where he received an M.A. in Fine Art from Goldsmiths' College. He has since been exhibiting internationally. His solo show "Plan San Lunes" was presented in the Museo de las Artes de Guadalajara, México and he presented the project *Everyday a Holiday* with Liam Gillick at Le Magasin Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, France. Current projects include "Sonsbeek 9: Locus Focus," curated by Jan Hoet in Arnhem, Holland.

PHOTOS BY THE ARTIST, COURTESY OF GALERIA KURI-MANZUTTO (KURIMANZUTTO.COM).





Horizontal | Vertical:

comment peut-on éviter d'aborder les questions de genre?

Patricia Martín

→ Cette rébellion contre le sexe féminin, contre la nature féminine, contre sa condition de mère nourricière pour les hommes et pour l'ensemble de l'humanité ne peut produire que des catastrophes morales et sociales... Cependant, quelques femmes éprouvent la tentation de se libérer de ce qui constitue leur vocation spécifique de mères et d'épouses¹.

Les changements survenus dans les structures politiques du Mexique au cours de la dernière année ont démontré la nature éminemment catholique d'un pays où les tensions entre l'Église et l'État constituaient depuis toujours un point particulièrement sensible dans l'histoire nationale. Pour la première fois dans ce Mexique post-révolutionnaire, le pays est gouverné par un Président de la République, issu, tout comme la plupart des membres du cabinet ministériel, d'un parti politique qui défend ouvertement ses convictions catholiques. Ce sont ces mêmes convictions qui influencent les structures et les rôles sociaux tels que les conçoit la plus grande partie de la population. Au Mexique, la femme a joué un double rôle complexe: en effet, elle était à la fois l'actrice principale du film et une simple figurante qui ne faisait que de brèves apparitions en arrière-plan. D'un côté (comme l'ont remarqué certains auteurs comme Roger Bartra²), la conception de la femme a largement été associée à l'image de la

HORIZONTAL/VERTICAL: AVOIDING GENDER



This rebellion against the female sex, against her nature as woman, against her natural status as the nurturer of men and of all humanity, can only lead to moral and social disaster.... And yet some women are tempted to free themselves from their particular vocation as mothers and wives.¹

The visible changes that have taken place within Mexico's political structure in the past year have thrown the country's eminently Catholic character into relief. In Mexican society, tensions between Church and State have always been one of the most sensitive issues. Today, for the first time in post-revolutionary Mexico, the president and a large proportion of his cabinet are members of a political party which openly promotes its Catholic beliefs. These same beliefs form the basis for the way social roles and structures are conceived by the majority of the population. Women have played a double and complex role in Mexico, simultaneously the star of the show and an extra with brief walk-on parts in the background. On the one hand, as authors such as Roger Bartra have pointed out,² the image of

PAGES PRÉCÉDENTES _ PREVIOUS PAGES: DANIELA ROSSELL, *La Pitufina*, 1995, ÉPREUVE PHOTOGRAPHIQUE ET RÉSINE _ PHOTOGRAPHIC PRINT AND RESIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY DANIELA ROSSELL.

CI-CONTRE _ OPPOSITE: CLAUDIA FERNÁNDEZ, TIRÉE DE LA SÉRIE _ FROM THE SERIES *El Alimento* (Nourriture _ Food), 1997, ÉPREUVE PHOTOGRAPHIQUE _ PHOTOGRAPHIC PRINT; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY CLAUDIA FERNÁNDEZ.

nt:
wre?

DER

nature as
r of men
social dis-
ee them-
d wives.

within
ar have
character
etween
e most
n post-
a large
political
beliefs.
social
majority
le and
star of
arts in
s such
age of

REPO

GRAPHIC



Vierge de Guadeloupe, mère et sainte patronne de la nation depuis l'époque coloniale; mais elle est tout aussi liée à l'image d'une autre figure mythique: la Malinche³. La représentation de la Vierge de Guadeloupe est une construction symbolique autour de la figure de la mère pure et protectrice, tandis que la Malinche représente la femme violée devenue mère fertile; dans le langage populaire, on l'appelle la « Chingada⁴ ». Il est symptomatique que la plus grave injure que l'on puisse faire à un Mexicain (ou à une Mexicaine) soit de l'appeler « hijo(a) de la Chingada » (« Fils de Pute » ou « Fille de pute »). Cette insulte synthétise littéralement le court-circuit existant entre les notions de mère-pure et de femme-pute, figure double dont nous sommes tous issus, hommes et femmes. C'est au travers de cette identité complexe que la femme est perçue et appréhendée; elle est donc envisagée comme un archétype d'âme à la fois sainte et démoniaque. Dans un tel système de représentations irréalistes, la femme ne peut être valorisée que dans la mesure où elle pratique « l'abnégation ». Elle ne peut revendiquer la considération sociale que si elle se refuse à prendre la parole et s'interdit toute participation à la vie publique.

Puisque nous nageons à présent dans un paradis d'explications psychanalytiques, il faut, me semble-t-il, tenter de comprendre le contexte actuel qui s'offre aux femmes mexicaines. Il convient d'expliquer, en effet, que c'est précisément le manque de paramètres réels dans la construction de l'identité féminine qui est responsable d'une absence presque complète d'examen de conscience intime, lequel, transposé à l'échelle sociale, aurait pu déboucher sur un véritable débat public entraînant une nouvelle formulation des conceptions sociales aux conséquences et aux répercussions difficilement mesurables. On entend souvent dire au Mexique que tous les débats autour de la femme, qu'il s'agisse ou non de débats féministes, sont dépassés et que le problème est résolu. Il est encore plus remarquable qu'on entende ce genre de discours dans les milieux culturels qui sont précisément les secteurs qui pourraient être les initiateurs d'un plus vaste débat, pouvant, le cas échéant, déboucher sur de nouvelles conceptions de la femme.

Or, la production artistique des femmes au cours de ces dernières années s'est avérée un lieu idéal pour éviter ce genre de problématique. Pour une bonne part, cette production artistique montre des

women has largely been tied to the Virgin of Guadeloupe, the country's mother and patron saint since the colonial period. But she is also linked to another mythical figure: *La Malinche*, the indigenous interpreter (and, by extension, the indigenous mother), who played a singular role in the Spanish conquest.³ While the Virgin of Guadeloupe has been constructed as a symbolic representation of the pure and protective mother, *La Malinche* has taken on the role of the violated and fertile mother popularly known as "*La Chingada*."⁴ It is entirely symptomatic that the worst insult a Mexican man or woman can receive is to be called an "*hijo (or hija) de la Chingada*" ("son [or daughter] of a bitch"). This attack literally sums up the short-circuit between the notions of the virgin and the whore who together gave birth to us all. Women are seen and heard through this complex identity, making them the archetype of someone who is simultaneously saintly and fiendish. In this system of unattainable representations, women are valued only to the extent that they practise self-denial. They are respected only if they remain silent, only if they shun an active presence in public life.

Submerged as we are in this paradisiacal psychoanalytic expedition, it would be worthwhile to make clear the present-day reality of Mexican women. Here the same lack of real parameters in the construction of her identity has provoked an almost complete absence of any self-awareness. Such an inquiry might, on a larger scale, establish a real public debate, whose social repercussions and questioning of social roles could become far-reaching. In Mexico, however, it is more common to hear that any discussion of the status of women, be that discussion feminist or not, is no longer necessary. It is especially curious that this discourse extends into the cultural sphere, where a public debate that could alter the conception of women could perhaps germinate.

The art produced by women over the past few years has been a hospitable environment for avoiding these issues. Much of this production has been oriented towards concerns and formal inquiries unrelated to gender, or has concerned itself with the "feminine sphere" in a deliberately vague way. It is quite likely that this act of existential escapism has its origins in the reaction of local artists to the contradictory effect of the **Frida Kahlo** boom of the 1980s. For, although she became a cliché of global

orientations thématiques éloignées des questions de genre ou aborde la question du «féminin» avec une superficialité volontairement assumée. Il y a fort à parier que cette fuite existentielle des artistes locales soit une conséquence de l'effet contradictoire du boom de **Frida Kahlo** dans les années quatre-vingt. En effet, Frida Kahlo est devenue à la fois un cliché international de l'art féministe en général et un de ces «fleurons de l'art national», tristement assimilés par les instances mexicaines de la culture officielle. Au nombre des conséquences négatives de cet état de fait, nous retiendrons le rejet de la part des jeunes générations de femmes artistes de l'aspect le plus remarquable – mais aussi le plus banalisé – de l'œuvre et du phénomène Frida Kahlo (personnage repris une fois de plus par Hollywood et incarné cette fois par Salma Hayek): la problématique existentielle d'une femme qui, tout en posant le problème de son rôle au sein des structures sociales, cherchait à consolider une image publique mondialement reconnue.

Cette négation a un effet boomerang sur les artistes mexicaines qui, au lieu d'essayer d'avoir une influence quelconque sur leur propre condition de femmes dans un pays comme le Mexique, se re-

feminist art abroad, at home Frida Kahlo was converted into one of those "glorious Mexican artists" so sadly co-opted by the country's institutions of official culture. What is counter-productive about this distancing of new generations of women artists from the phenomenon of Frida Kahlo (a figure put on screen once again by Hollywood, this time played by Salma Hayek) is the rejection of the most significant and at the same time most trivialised facet of her work: the existential problematic, the existential juncture of a woman who raised the question of her own role in social structures at the same time as she worked to establish her public image and international renown.

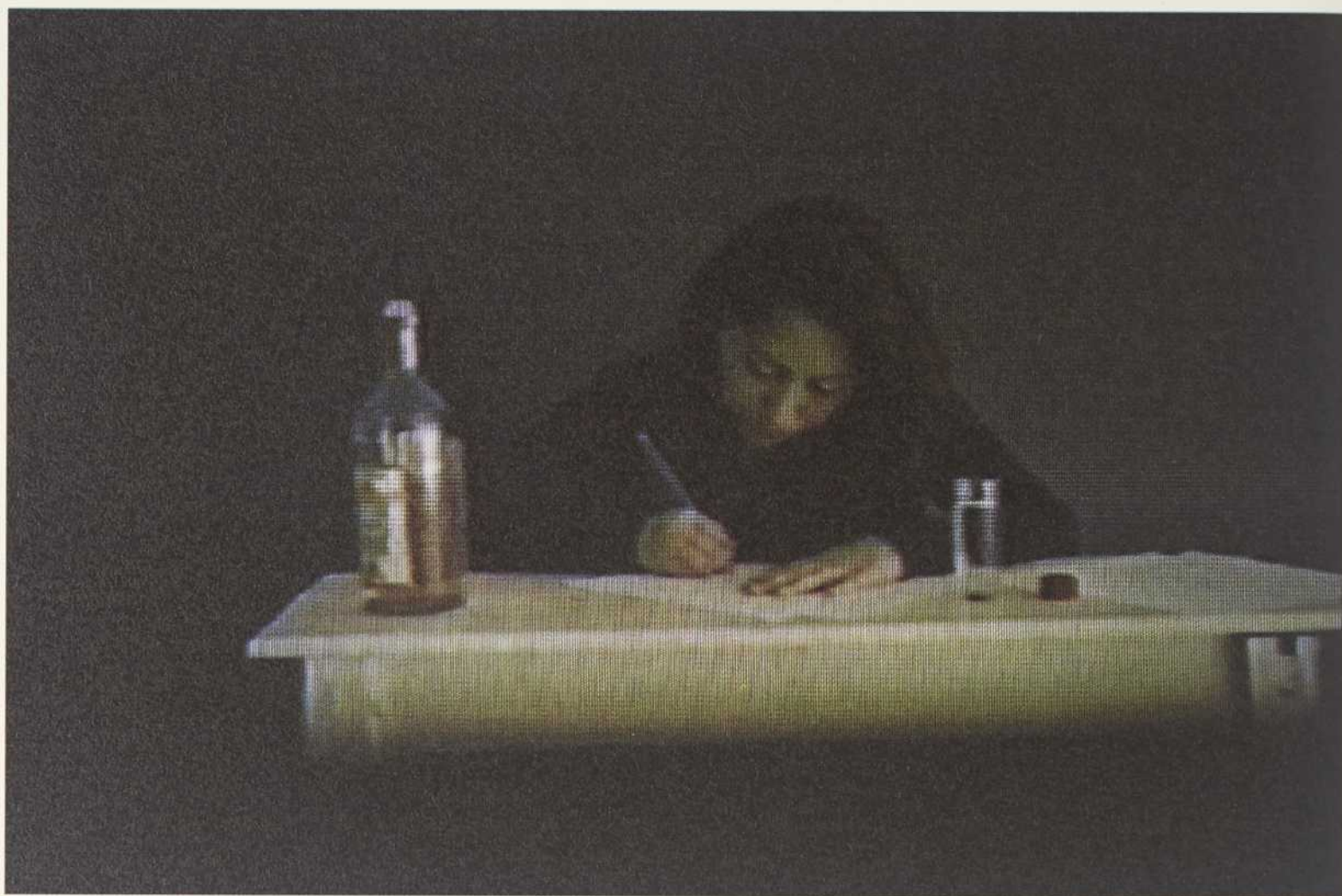
This refusal has returned like a boomerang against those artists who, far from trying to influence their own status as women in a country like Mexico, don't assume a role that would unsettle their own identity – probably because of complexes of an evident nature. Thus the majority of recent work by Mexican women artists is a constant quest for affirmations on the surface of an ocean whose nearest depths contain the negation of their own condition *as women*. To speak of *affirming* here is necessarily to understand this work as a represen-

Au Mexique, la femme a joué un double rôle complexe: en effet, elle était à la fois l'actrice principale du film et une simple figurante qui ne faisait que de brèves apparitions en arrière-plan.

fusent au contraire, pour des raisons de complexes évidents, à assumer un rôle qui pourrait ébranler leur identité. Ainsi, la majorité de la production récente des artistes mexicaines est une recherche effrénée et permanente d'affirmations superficielles sous lesquelles se cache la négation de leur propre condition de *femmes*. Lorsque nous parlons ici d'*affirmations*, nous entendons par là des représentations de ce qui serait «socialement acceptable», pour éviter d'aborder le contenu dérangeant, voire inacceptable, d'un discours autour du genre aux éventuelles conséquences déstabilisantes. On laisse ainsi en suspens

tation of the "socially acceptable": as work which rejects the uncomfortable, unacceptable and destabilising content of a discourse of gender. The possibility of seeing oneself as an analytical subject or object of analysis is thus left up in the air.

A survey of the contemporary Mexican artistic landscape affords us the possibility of establishing a schema of approaches to gender. The intention is not to be reductive, but to allude to the need for a panoramic perspective of art made by women in Mexico. This task will divide into three paths, which do not all end up at the same point.



la possibilité de s'assumer soi-même en tant qu'objet et sujet analytique.

Un examen du panorama de l'art mexicain actuel nous permet d'établir une division schématique; notre intention n'est pas de présenter ici une vision réductrice mais de répondre à la nécessité de donner au lecteur une idée de ce qu'est l'art produit par les femmes au Mexique. Trois parcours se dégagent dont l'aboutissement n'est pas nécessairement le même.

La dissection que nous avons opérée commence par l'art qui illustre les définitions et les conventions autour de ce qu'est la féminité telle qu'elle est reconnue et valorisée par la société: «l'art féminin». Cette forme d'art représente l'esthétique féminine comme un univers d'essences (sensibilité, corporalité, affectivité, etc.) qui construit une logique d'identité féminine qui ne serait qu'épidermique. Dans cette catégorie, nous identifierons un groupe d'artistes dont l'œuvre réaffirme une nature féminine construite sur la base d'énoncés pseudo-écologiques: **Yolanda Gutiérrez, Perla Krauze** ou encore **Yolanda Pausen** font partie de ces artistes qui, par l'emploi de matériaux naturels, cherchent à traduire une

We should begin our dissection with the kind of art that illustrates the definitions and conventions of a socially valorised and accepted femininity: "feminine art." This art presents a female aesthetic as a universe of essences (sensitivity, corporeality, emotionalism, etc.) which constitute a logic of women's identity as something epidermal. Thus we find in this category a group of artists who have produced a series of works that confirm a view of women's nature in the form of pseudo-ecological statements. **Yolanda Gutiérrez, Perla Krauze and Yolanda Pausen** are a few such artists. They work with natural materials in a supposed woman-nature-woman relationship which has generated only platitudes and emotional reiterations.

The second path is that of a self-proclaimed feminist aesthetic which is the exact opposite of the aesthetic described above. In Mexico, art derived from a "feminist aesthetic" is an art which seeks, somewhat desperately, to "correct" the stereotypes of femininity socially imposed by men. It battles to dismantle the codes of identity and power within the dominant sexual ideology. Here we find artists such as **Lorena Wolfer, Betsabe Romero, Silvia**

prétendue relation femme/nature/femme et se bornent à reproduire des lieux communs reposant eux-mêmes sur un contenu émotionnel lui aussi amplement exploré.

La deuxième voie serait une esthétique prétendument féministe située à l'opposé de l'esthétique féminine. Au Mexique, l'art basé sur une «esthétique féministe» est caractérisé par une recherche quelque peu désespérée qui aurait pour but de «corriger» les stéréotypes féminins socialement imposés par l'homme. Il s'agit d'une lutte destinée à démanteler les codes d'identité et de pouvoir de l'idéologie sexuelle dominante. Dans ce groupe, nous retrouvons des artistes qui ont travaillé sans relâche au cours des dix dernières années à la production d'œuvres qui, dans le meilleur des cas, surprennent parfois par leur théâtralité ou qui, dans le pire des cas, passent, en raison de leur naïveté, complètement inaperçues. **Lorena Wolfer, Betsabe Romero, Silvia Gruner et Andrea Ferreira**, alias «**Chuchita**», font partie de ces artistes qui, chacune à sa manière, ont produit des œuvres d'une esthétique féministe aguerrie qui, parfois et de par leurs intentions évidentes, peuvent être malheureusement interprétées comme de simples exercices psychanalytiques ou

Gruner et Andrea Ferreira («**Chuchita**»), who have worked indefatigably over the past decade to create art whose theatricality can sometimes startle, or which can pass unnoticed because of its naivety. These artists, each in her own fashion, have produced work under the banner of a brittle feminist aesthetic. In some cases the results have been contrary to their stated intentions, appearing as psychoanalytic exercises or as transpositions of manifestos from the printed page to the work of art.

Finally, there is a third, much more complex manner of constructing the relationship between identity and social milieu. This is an art which, while made by women and possessing a definite and distinctive character, does not necessarily take up issues related to the sexes. The pertinent discourses that Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Daniela Rossell, Melanie Smith and Sofía Táboas have articulated have one common denominator: they have found the impetus and raw material for their work in the social context of their environment. These five artists have elaborated a model of visual inquiry into Mexican society. But when we analyse their work, a strange taste is left in our mouths. For even if a kind of interference constantly traverses and permanently occupies the

It would be useful, for instance, to become aware of the weight of the constant social tensions and aggression that women living in Mexico experience, but this is something that nearly every artist has avoided, for odd reasons.

perçues comme la transposition de manifestes qu'on aurait fait passer tels quels, de l'écrit à l'art plastique.

En dernier lieu, il existe une voie plus complexe d'exploration des relations entre identité et environnement. Il s'agit d'un art signé par des femmes, défini et distinctif, sans que les œuvres en elles-mêmes abordent nécessairement les enjeux soulevés par la division féminin/masculin. Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Daniela Rossell, Melanie Smith et Sofía Táboas sont parmi les artistes qui ont su pertinemment articuler leur discours par l'emploi

work and its status and context, unfortunately the purpose of this is left hanging, like a word on the tip of the tongue that leaves an utterance incomplete.

Minerva Cuevas has been working for the past three years on her project *Mejor Vida Corp.* ("A Better Life Ltd."), which offers a series of services that ideally would improve the quality of people's lives. The project takes up strategies which date from the political activism of the 1960s, very much in the style of the legendary Abbie Hoffman. While this project is Cuevas' most recognised and recognisable work, it does not achieve nearly the force and

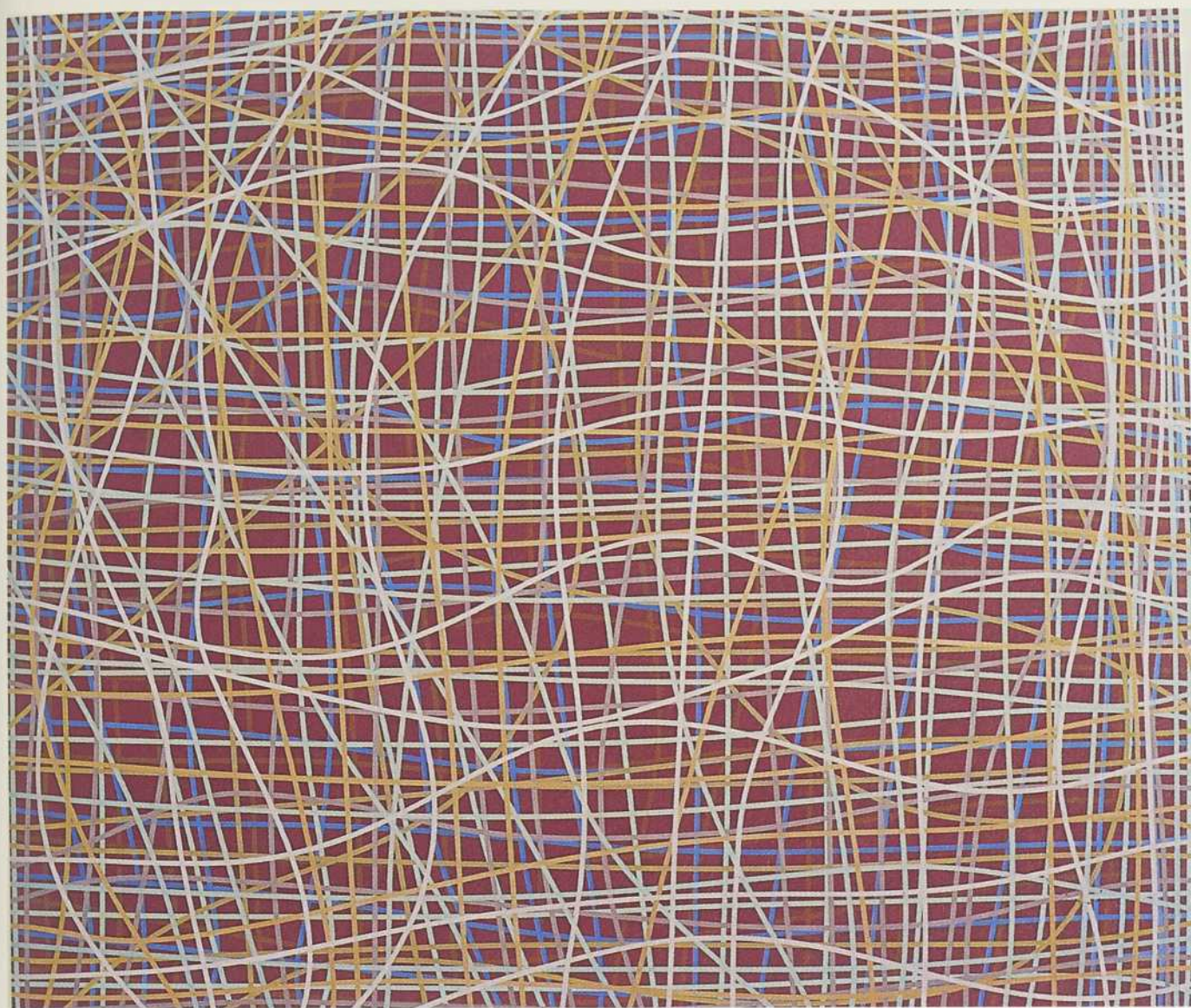


d'un dénominateur commun: elles puisent la matière première et le moteur de leur travail dans les connotations sociales de leur environnement. Ces cinq artistes ont établi au Mexique un modèle d'exploration du social par la voie visuelle. Mais l'analyse de leur travail nous laisse toutefois un drôle d'arrière-goût dans la bouche. En effet, si leur œuvre est bien traversée par un grondement qui traduit le souci constant de leur condition et de leur environnement, elles ne s'en arrêtent pas moins au niveau de l'intention, comme si elles avaient le mot au bout de la langue, mais qu'elles n'arrivaient pas à le prononcer.

Minerva Cuevas travaille depuis trois ans à son projet «Mejor Vida Corp.» («Une Meilleure Vie, inc.») par lequel elle propose toute une série de services visant à améliorer idéalement le niveau de vie de la population. Son travail s'inspire des stratégies de l'activisme politique des années soixante, tout à fait dans la manière de la figure légendaire d'Abbie Hoffman. Au-delà des nombreuses limites de l'art, et même s'il s'agit là du projet le plus recon-

struction de sa vitalité de son vidéo *Drunker* (1995), even taking the ample limitations of her medium into account. In *Drunker* Cuevas herself is the subject and object of the work, which stands out in this overview of numerous evasions and few engagements.

In *Drunker* we see the artist seated before the camera for more than an hour, drinking tequila and writing, in a conscious act of self-analysis. This conscious act gradually becomes unconscious, as she become so intoxicated by the alcohol that she completely loses consciousness. During this process, the tipsy artist writes out a series of statements: "I drink in order not to feel... I'm not drunk... I drink so I don't have to talk... I'm not drunk... I drink in order to forget... in order to remember... I'm not drunk." Throughout this extraordinary act of exorcism, she keeps herself in check by means of the unconscious writing exercise she is carrying out, finding in it a consciousness of her own identity and status. The result is all the more convincing if we read it in the light of Luce Irigaray's theories on the essence of language as a masculine construc-



nu et le plus distinctif de Cuevas, il est bien loin d'avoir la portée et la vitalité de son film vidéo *Drunker* (1995) dont elle était elle-même à la fois sujet et objet. Cette œuvre se démarque de ce contexte de dérobades répétées et de trop rares prises de positions.

Dans *Drunker*, nous voyons l'artiste assise pendant plus d'une heure face à la caméra. Elle boit de la tequila tout en écrivant; il s'agit d'une auto-analyse parfaitement consciente. Cet acte de conscience débouchera sur l'inconscience de l'artiste au fur et à mesure que l'alcool produit ses effets, puisqu'elle finira en effet par perdre connaissance au sens strict de l'expression. Au cours du processus, Cuevas, titubante, note une série d'affirmations: «Je bois pour ne plus sentir... je ne suis pas bourrée... je bois pour ne pas parler... je ne suis pas bourrée... je bois pour oublier... je bois pour me souvenir... je ne suis pas bourrée...». Au cours de cet exorcisme extraordinaire, elle se met elle-même en échec par le biais de cet exercice d'écriture inconsciente, au cours duquel, justement, elle prend conscience de

tion⁵: here Cuevas' work is doubly ironic, because she uses tequila, the most "masculine" drink in Mexican society, in order to liberate social burdens through a form of automatic writing which could prove to be one way to construct an essentially feminine language.

In 1998 **Claudia Fernández** produced a series of work using pewter as a visual metaphor for the starry sky. In doing so, she claims not to have thought of the implications of this material, which is the main constituent of kitchen utensils used every day in most Mexican homes. Her inadequate re-deployment of the material produces an imposed reading on the work which denies its great potential. It's as if Fernández is closing the door on the possibilities of her own work: "I want to make clear from the outset that when I use everyday material like pewter in my work it is not because it is a domestic material or associated with women; it signifies something else, something like a metaphor of the universe."⁶ More recently, Fernández has produced a series of photographs which, in the event, are less evasive.

son identité et de sa condition. Cette analyse est encore plus pertinente lorsqu'on aborde l'œuvre à partir de la théorie de Lucy Irigaray qui considère l'essence du langage comme une construction masculine⁵: l'artiste fait montre d'une double ironie, puisqu'elle ingurgite la boisson la plus représentative de la masculinité dans la société mexicaine (la tequila), pour ensuite se défouler au moyen d'une espèce d'écriture automatique qui pourrait représenter une ébauche de langage d'essence féminine.

Claudia Fernández a réalisé au cours de l'année 1998 une série de pièces en s'appropriant le métal émaillé pour en faire une métaphore visuelle d'un ciel étoilé. Dans ce but, l'artiste prétend ne pas tenir compte du fait que c'est de ce matériau que sont faits, pour la plupart, les ustensiles de cuisine que l'on retrouve dans les foyers mexicains. Malheureusement, le fait d'attribuer un sens nouveau à ces objets entraîne des lectures imposées aux œuvres qui finissent par en nier la portée. C'est un peu comme si Fernández limitait délibérément le potentiel de son œuvre: «Je veux tout d'abord préciser que lorsque j'emploie dans mes œuvres un matériau quotidien, comme le métal émaillé, ce n'est pas parce que son usage est domestique ou assimilé à la sphère féminine; je l'emploie dans une idée plus vaste, comme une métaphore de l'univers⁶». Plus récemment, cette artiste a effectué une série de recherches photographiques qui semblent moins évanescentes. Les photos de *Fachadas y Puertas* («Portes et Façades», 2000) sont un parcours visuel dans la Ville de Mexico, par le biais duquel Fernández réalise une sorte de scanner social des différentes architectures et donc des différentes économies de chaque quartier de la ville.

Daniela Rossell a elle aussi recours à la photographie comme outil persuasif de recherche autour de la question de la condition féminine et se concentre sur des sujets comme l'identité des femmes appartenant aux catégories les plus aisées de la population et l'abondance dans laquelle elles baignent. Son œuvre constitue, à l'intérieur du panorama auquel nous nous intéressons ici, une exception réussie en raison de la précision de sa démarche. À ses débuts, Rossell avait commencé par travailler sur des images de façades de maisons auxquelles elle donnait des noms de femmes. Par la suite, elle a approfondi les notions symboliques du féminin en photographiant des corps de femmes nus qu'elle ornait

Fachadas y Puertas ("Facades and Doorways," 2000) is a penetrating visual journey through Mexico City, in which Fernández carries out a sort of social scanning of the different architecture and economic life found in each of the city's districts.

Daniela Rossell has also used the medium of photography in her persuasive inquiries into the status of women, here focused on the identity of upper-class women and their luxurious surroundings. The precision of her work is a happy exception to the work discussed in this article. Rossell began her career with photographs of the fronts of houses, to each of which she appended a woman's name. Later she penetrated deeper into symbolic notions of femininity by photographing women's nude bodies, sarcastically and profusely decorated with "tempting" snack foods. Recently she has adopted a method of zooming in on and dissecting "ideal" domestic spaces designed for women. *Ricas y Famosas* ("Rich and Famous," work-in-progress) is a series of portraits of well-off women photographed in their homes which morbidly reveals the stereotype of the chic woman. The women in these images become a caricature of their own conception of class, an identity they construct through the relationship they establish with the camera at the moment of being photographed.

Melanie Smith is a British artist who decided to live and work in Mexico City in the early 1990s, a fact constantly reflected in her work. Smith creates topographical surveys of the city's chaos, carried out in abstract exercises in different media. In her most recent work, *100% acrílico* ("100% Acrylic," 2001), Smith juxtaposes photographs of the urban landscape with paintings in the style of Bridget Riley, which function in turn as abstract representations of the visual chaos. The relationship between the two media creates a two-dimensional configuration which is somewhat ambiguous in the way it is saturated with the patterns and forms which generate the urban landscape.

For her part, **Sofía Táboas** has consistently worked with materials which embody the popular conception of "beauty" through the colours and forms of a vast range of products. By means of a sometimes excessively formal re-deployment of these consumer goods, Táboas has created a body of sculpture marked by an obsessive and seductive inquiry into feminine good taste – an inquiry into the illusion suggested by an æsthetic of vanity, as seen in



sarcastiquement d'amuse-gueules «appétissants». Plus récemment, et à la manière d'un *zoom-in*, elle s'est attachée à disséquer les espaces domestiques prétendument «idéaux» conçus pour les femmes. *Ricas y Famosas* («Riches et Célèbres», œuvre en cours de réalisation) est une série de portraits de femmes riches photographiées dans leurs foyers, qui laisse transparaître de façon morbide le stéréotype de la femme chic. Sur ces images, on peut voir des femmes se transformer en caricatures de leur propre idée de classe, idée qu'elles construisent dans une relation identitaire qu'elles établissent avec l'objectif de la caméra au moment où on les photographie.

Melanie Smith est une artiste d'origine anglaise qui a décidé de s'installer et de travailler au Mexique au début des années quatre-vingt-dix. Son œuvre reflète constamment ce contexte: il s'agit d'un registre topographique du chaos urbain qui se traduit par des exercices d'abstraction exprimés par différentes techniques. Dans ses œuvres les plus récentes (*100% acrílico* [«100% acrylique»], 2001),

individual packets of shampoo, kitchen utensils, and transparent carrying bags. In one of her most recent works, *Untitled* (2000), Táboas covered the entire surface of a large wall with a silver-coloured industrial product which is generally used for weatherproofing the roofs of houses. This gesture of re-contextualisation was not so much an attempt to delineate a background for social meaning as it was a seductive trompe l'œil, in which the aluminum emulsion ensnares the viewer's fancy and sense of touch. Sometimes, however, the artist can fall into her own trap: herself seduced by the materials of her work, she does not manage to impart a truly forceful new meaning to the world of objects, colours, forms and textures.

This then is the artistic landscape: what conclusions can we draw from it? The lack of public debate in Mexico on the status of women has led to a general lack of interest among women themselves in questions around a feminine aesthetic, to the extent that the theoretical tools necessary for a solid debate of the topic are lacking. Artists, curators and critics

Smith a superposé des photos de paysages urbains et des tableaux de Bridget Riley qui sont, quant à eux, des représentations abstraites de chaos visuel. Ce rapport produit une configuration bidimensionnelle quelque peu ambiguë de la saturation des modèles et des formes engendrés par le paysage urbain.

Pour sa part, **Sofía Táboas** emploie assidûment les matériaux qui représentent l'idéal populaire du «beau», à travers des couleurs et des formes extraites d'une vaste gamme de produits. Par un détournement parfois excessivement formel de produits de consommation, Táboas a créé un corpus de sculptures dominé par une recherche obsessionnelle et séductrice du bon goût: une idée du goût et de l'illusion qui sous-tend une esthétique de la «vanité», contenue dans des sachets de shampooing, des ustensiles de cuisine ou des pochettes translucides. Dans l'une de ses œuvres les plus récentes, *Sans Titre* (2000), Táboas a entièrement recouvert la surface d'un grand mur d'un produit industriel argenté habituellement utilisé pour imperméabiliser les toits des maisons. Cette recontextualisation, au lieu de traduire une toile de fond sociale, devient un piège visuel et séducteur, où l'émulsion d'aluminium attire le goût et le toucher du spectateur. Il arrive de plus que l'artiste soit parfois prise à son propre piège: elle finit par se laisser séduire par les matériaux qu'elle emploie et n'arrive pas à faire basculer complètement cet univers d'objets, de formes, de couleurs et de textures pour lui redonner sens.

Après ce survol du panorama artistique féminin, il nous reste à formuler quelques conclusions. L'absence d'un véritable débat public au sujet de la femme au Mexique a entraîné le désintérêt général, y compris chez les femmes elles-mêmes, de la question de l'esthétique féminine, à tel point qu'on manque d'outils théoriques permettant d'aborder sérieusement cette question. On constate, en ce qui concerne l'évolution du débat féministe au cours des quarante dernières années, un manque d'informations flagrant tant chez les artistes que chez les commissaires et critiques. De ce manque découle une panique des artistes à l'idée d'être traitées de «féministes», adjectif à connotations péjoratives sous nos latitudes, même si elles ne s'aventuraient qu'à aborder le sujet. Être qualifiée de «féministe» entraîne le risque d'être ridiculisée ou de perdre le «prestige» ou les «privileges» acquis à l'intérieur des mécanismes truculents de la société



CLAUDIA FERNÁNDEZ, TIRÉE DE LA SÉRIE _ FROM THE SERIES *LA BELLEZA OCULTA EN LA PROPIEDAD AJENA* (LA BEAUTÉ CACHÉE DANS LA PROPRIÉTÉ ÉTRANGÈRE _ OCCULT BEAUTY IN ALIEN PROPERTY), 2000, PHOTO COULEUR _ C-PRINT; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY CLAUDIA FERNÁNDEZ.

CI-CONTRE _ OPPOSITE: DANIELA ROSSELL, *FACHADA*, 1996, CARTE POSTALE PEINTE À L'ACRYLIQUE _ POSTCARD PAINTED WITH ACRYLIC; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY DANIELA ROSSELL.

are all poorly informed about the feminist ideas that have developed over the past forty years. This is the source of the terror at being branded a "feminist" merely for raising the issue of women's status – and feminism is a term that in Mexico often has negative connotations. To be called a feminist is to run the risk of being ridiculed or of losing "prestige" or "privileges" within the harsh mechanisms of Mexican society. In Mexico, it would be impossible for someone such as the British artist **Sarah Lucas** to develop a body of work with openly feminist tendencies over a period of ten years – and much less that she should understand that engagement as the product of a personal and intimate experience:

At the precise moment when feminism inceptioned my life, or I inceptioned it, it was a huge turnaround to me and one that has been very productive.... What impressed me was the



SOLAMENTE SI SUFRES
CON LOS QUE SUFREN
TE IRAS PARECIENDO A DIOS.

FERNANDO BERTONE

mexicaine. Au Mexique, il serait inconcevable qu'une artiste telle que l'Anglaise **Sarah Lucas** puisse construire une œuvre de plus de dix ans sur la base de tendances ouvertement féministes et encore plus inconcevable que cet engagement soit conçu comme le produit d'une expérience intime et personnelle. Au moment précis où le féminisme est intervenu dans ma vie, ou que je suis intervenue dans le féminisme, cela a représenté pour moi un bouleversement à la fois profond et très productif [...] Ce qui m'a impressionnée c'est cette idée qu'il était possible de tout voir différemment dès lors qu'on se le proposait! Je ne parle pas du fait d'être d'accord ou pas d'accord, mais l'idée qu'il était possible d'envisager les choses de manière complètement différente m'a saisie, d'autant que cela se traduit par un tout petit ajustement à faire dans sa tête. Bien que cela m'ait apporté des munitions, cela m'a surtout permis d'introduire une certaine matière⁷.

Il serait ridicule de soutenir que toutes les artistes mexicaines devraient produire des œuvres abordant cette problématique, mais on ne peut que s'inquiéter du fait que les artistes les plus reconnues sur le plan local considèrent que le féminin joue un rôle tout à fait secondaire. C'est par une recherche formelle qu'elles traduisent les inquiétudes sociales et politiques qu'éveille en elles le monde qui les entoure. Par exemple, il pourrait être intéressant de renverser les effets du poids constant des agressions et des tensions sociales que l'on supporte en tant que femme vivant au Mexique, sujet que toutes les artistes, ou presque, ont évité d'aborder pour des raisons qui restent mystérieuses. Si ces artistes examinaient intelligemment cette tension dans leurs œuvres, nul doute que cela contribuerait à en éclaircir le sens, et ce, même en employant l'arme de l'ironie pour appréhender les conditions de leur environnement.

Dans tous les cas, les artistes mexicaines, dans leurs approches du contexte social – qui n'en restent pas moins intéressantes –, n'ont confronté qu'un seul aspect des tensions sociales: les divisions horizontales existant entre les différentes classes sociales. Or, tout comme l'ensemble du monde physique lui-même, la société repose sur une construction établie à partir de notions comme l'horizontalité et la verticalité, le féminin et le masculin, le repos et l'activité. Le temps est venu d'explorer de nouvelles directions, qui pourraient correspondre à celles que Lucy Lippard indiquait il y a plusieurs années déjà:

Les femmes ont une possibilité unique de communiquer avec les autres femmes au delà des frontières de la classe

whole idea that you can see it all in a very different way if you want to! It wasn't so much whether you agree or disagree, but the idea really grabbed me that you can perceive things completely differently, and that it is all a matter of a slight adjustment in your head. I enjoyed having the ammunition, but also: it opened up the idea of bringing in subject-matter.⁷

It would be ridiculous to think that all women artists in Mexico should be producing work that engages with this issue, yet it is alarming that it has a distinctly secondary place in the work of most of the country's notable artists. Their emphasis is on formal inquiry, and this is what frames their social and political concerns. It would be useful, for instance, to become aware of the weight of the constant social tensions and aggression that women living in Mexico experience, but this is something that nearly every artist has avoided, for odd reasons. If they were to address this tension intelligently they might be able to clarify the intentions of their work, including those instances when irony is employed in order to read the social environment.

In any event, the valuable ways in which women artists in Mexico have approached social reality have tackled a single plane of social tension: the horizontal division between social classes. But, just like our own being in the physical world, society too is constructed upon notions of the horizontal and the vertical, femininity and masculinity, repose and activity. Now would be a good time to put our faith in new kinds of inquiry, which might resemble a program outlined several years ago by Lucy Lippard: Women have a unique chance to communicate with women across the boundaries of economic class because as a "vertical class" we share the same majority of our fundamental experiences – emotionally, even when economically we are divided. Thus an economic analysis does not adequately explore the psychological and aesthetic ramifications of the need for change within a sexually oppressed group, nor does it take into consideration how women's needs differ from men's – or so it seems at this unequal point in history.⁸

économique parce que, en tant que «classe verticale», nous partageons la plupart de nos expériences fondamentales – et ce, sur le plan émotif même si, sur le plan économique, nous sommes divisées. Par conséquent, une analyse économique ne permet pas d'explorer adéquatement les ramifications psychologiques et esthétiques d'un besoin de changement à l'intérieur d'un groupe sexuellement opprimé, et ne tient pas plus compte de la manière dont les besoins des femmes diffèrent de ceux des hommes – du moins à ce qu'il semble à ce moment inégal de l'histoire⁸.

Patricia Martín est conservatrice de la Collection JUMEX à Mexico. Elle a organisé plusieurs expositions dont «L.A. International 6 Young British Artists» (Chac-Mool Gallery), «Learning Less: Gabriel Orozco, Fischli & Weiss y Richard Wentworth» (Centro de la Imagen/México-Biblioteca Luis Arango/Colombia) et «Proyecto "4X", Photoalbums de Francis Alÿs, Jonathan Hernández, Pedro Reyes et Laureana Toledo» (Museo de las Artes/Guadalajara).

Traduit de l'espagnol par Cécile Usselman.



Patricia Martín is curator of the JUMEX Collection in Mexico City. Among other shows, she has organised "L.A. International 6 Young British Artists" (Chac-Mool Gallery), "Learning Less: Gabriel Orozco, Fischli & Weiss y Richard Wentworth" (Centro de la Imagen/México-Biblioteca Luis Arango/Colombia) and "Proyecto '4X', Photoalbums by Francis Alÿs, Jonathan Hernández, Pedro Reyes and Laureana Toledo" (Museo de las Artes/Guadalajara).

Translated from the Spanish by Timothy Barnard.

NOTES

1. Carlos Abascal, Ministre du Travail du Gouvernement Fédéral Mexicain. Extrait d'un discours inspiré par les sermons de Jean Paul II prononcé à l'occasion de la Journée Internationale de la Femme. Avril 2001.
2. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ediciones Era, Mexico, 1987.
3. Traductrice indigène du conquérant espagnol Cortés (qui représente donc la mère indigène), la Malinche joua un rôle primordial dans l'histoire de la conquête espagnole. NdT
4. «La Baisée», donc «La Pute», ou «la Grande Pute», comme on dit par exemple en Argentine. NdT
5. Voir Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
6. *Journal El Financiero*, 4 mars 1998, p. 58.
7. «Things that Have to Come About», Sarah Lucas, catalogue d'exposition, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, 1996, p. 9. (Traduit de l'anglais.)
8. Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan*, The New Press, New York, 1995, p. 126. (Traduit de l'anglais.)
1. Carlos Abascal, Minister of Labour. Excerpt from a speech given on the occasion of International Women's Day, April 2001, based on the doctrines of Pope John Paul II.
2. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Mexico City: Ediciones Era, 1987.
3. La Malinche, Cortés' Aztec interpreter and lover, is said to have betrayed Aztec resistance to Spanish conquest – Trans.
4. A woman who has been fucked, in both senses of the term – Trans.
5. See Luce Irigaray, *An Ethic of Sexual Difference*, Ithaca: Cornell University Press, 1993.
6. *El Financiero*, March 4, 1998, p. 58.
7. Sarah Lucas, quoted in Jan Van Adrichem, *Things that Have to Come About*, Rotterdam: Boymans-Van Beuningen, 1996, p. 9.
8. Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan*, New York: The New Press, 1995, p. 126.





Miguel Calderón

Les enfants ne sont pas si terribles que ça

Olivier Debroise

→ Il regarde la télé, torse nu et en slip, couché sur un vieux matelas, dans un coin de son vieil atelier, une imprimerie commerciale spécialisée dans la sérigraphie, sur les hauteurs de Tacubaya qui dominent la ville de Mexico sur son flanc ouest. C'est un ancien village de montagne incorporé à la ville, que parcoururent dans les années quarante la photographe Américaine Helen Levitt et un exilé espagnol à la recherche d'une nouvelle inspiration, Luis Buñuel. Lieu de misère depuis la fin du dix-neuvième siècle, Tacubaya était un refuge d'immigrés des campagnes qui vivaient dans des taudis au fond des vallées ou dans les grottes artificielles des mines de chaux. Levitt en rapportera des images pathétiques, maintenant célèbres, de sales visages d'enfants'; Buñuel en fera le décor lugubre d'une fresque morale sur les déshérités de la modernité, *Los Olvidados*, un film qui fit scandale au Mexique en 1950, révélant la

face cachée du progrès que le parti au pouvoir, le tout-puissant Parti de la Révolution Institutionnelle (P.R.I.) s'efforçait de cacher à tout prix. Dans les années 1980, la « zone » de Tacubaya, prise en charge par des partis politiques de gauche et des sectes protestantes, urbanisée à force d'injection de fonds électoraux et prosélytistes, est devenue une « terre sans nom », un entrelacs de ruelles qui se retournent sur elles-mêmes, de maisons basses en blocks de béton gris, mal finies, avec des poutrelles d'acier qui giclent des toits, dans l'attente, improbable, c'est vrai, d'un second étage. Des murs couverts de placages. L'échoppe du coin, avec l'inévitable autel à la Vierge de la Guadeloupe, devant laquelle on s'assoit sur la carrosserie d'une voiture défoncée, pour siroter une bière, fumer un clope, discuter et rêver d'un autre avenir. De toute façon, ici, les polices ne se montrent pas. Les journaux télévisés mexicains ont

voir, le
onnelle
les an-
charge
sectes
fonds
«terre
urnent
cks de
ier qui
est vrai
cages.
Vierge
oit sur
siroter
r d'un
ne se
ns ont



HERMANOS LEOS, 1997, EXTRAIT D'UNE VIDÉO EN BOUCLE _ STILL FROM VIDEO LOOP; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY.

d'ailleurs déclaré Tacubaya «zone de guerre»; les bandes de gosses en profitent pour faire des descentes dans les quartiers chics, juste au pied des collines. Une légende qui se nourrit soi-même.

Miguel, lui, ne s'est pas installé dans ce quartier pour faire de l'anthropologie sociale, ni du prosélytisme religieux ou politique, mais simplement parce que son papa lui a refilé le deuxième étage d'une entreprise qui n'a jamais vraiment marché. Il y a encore plein de balles de papier au rez-de-chaussée et dans l'escalier. Le loft de Miguel Calderón, avec cette espèce de grand balcon qui domine le secteur et la ville entière, est à la fois salle de concert et de *raves*, terrain de basket, «atelier d'art» et chambre à coucher. Ou plutôt, dortoir, car il y a toujours une douzaine de gosses, plus ou moins artistes, plus ou moins musiciens, jetés sur les matelas. Dans un coin, à côté d'un frigo sale, la batterie et les baffles.

Bon, le décor est planté. Passons aux choses sérieuses. Miguel se gratte les couilles en regardant les merdes qui passent à la télé, devant la fenêtre ouverte d'où il domine la ville. Il se les gratte et il les regarde aussi: gros plan sur couilles moirées, brunes et blondes, avec au fond la télé et puis la ville. «*Balls with a view.*» Allez, c'est comme ça qu'on devient célèbre; largue ses boxers, prend la caméra: faisons donc de l'art. Agustina s'est tirée à Acapulco: hommage ainsi à la branlette. Pose sur une carte postale de la fameuse baie ouverte sur le Pacifique. Plus tard, dans les galeries, les gens passeront devant l'image sans comprendre que ces brunes collines ne sont autres qu'un autoportrait, et personne bien sûr, ne s'offusquera. C'est comme ça l'art contemporain: on veut choquer les foules et ça vous retombe sur le tas; on devient célèbre sans même s'en rendre compte, et puis il faut continuer. Quand on a commencé, me disait Miguel Calderón, y a plus moyen d'arrêter, faut continuer à faire la même chose; si ce n'est pas le type de la galerie, qui veut son exposition chaque année et un fond de vente en permanence, ce sont les critiques, les lecteurs, qui en veulent plus, toujours plus. Alors, il faut s'arrêter. Moi, je m'arrête.

À trente ans, Miguel Calderón a, bien entendu, cessé d'être un enfant terrible: évidemment, quand on s'est défoncé à seize ans, organisé des casses, éclaté des pare-brise à coup de barre le long des trottoirs à vingt ans, quand on a montré ses couilles au monde entier, et qu'à cause de tout ça, sans trop bien savoir comment, on s'est retrouvé connu à vingt-quatre ans, presque célèbre à New York et ail-

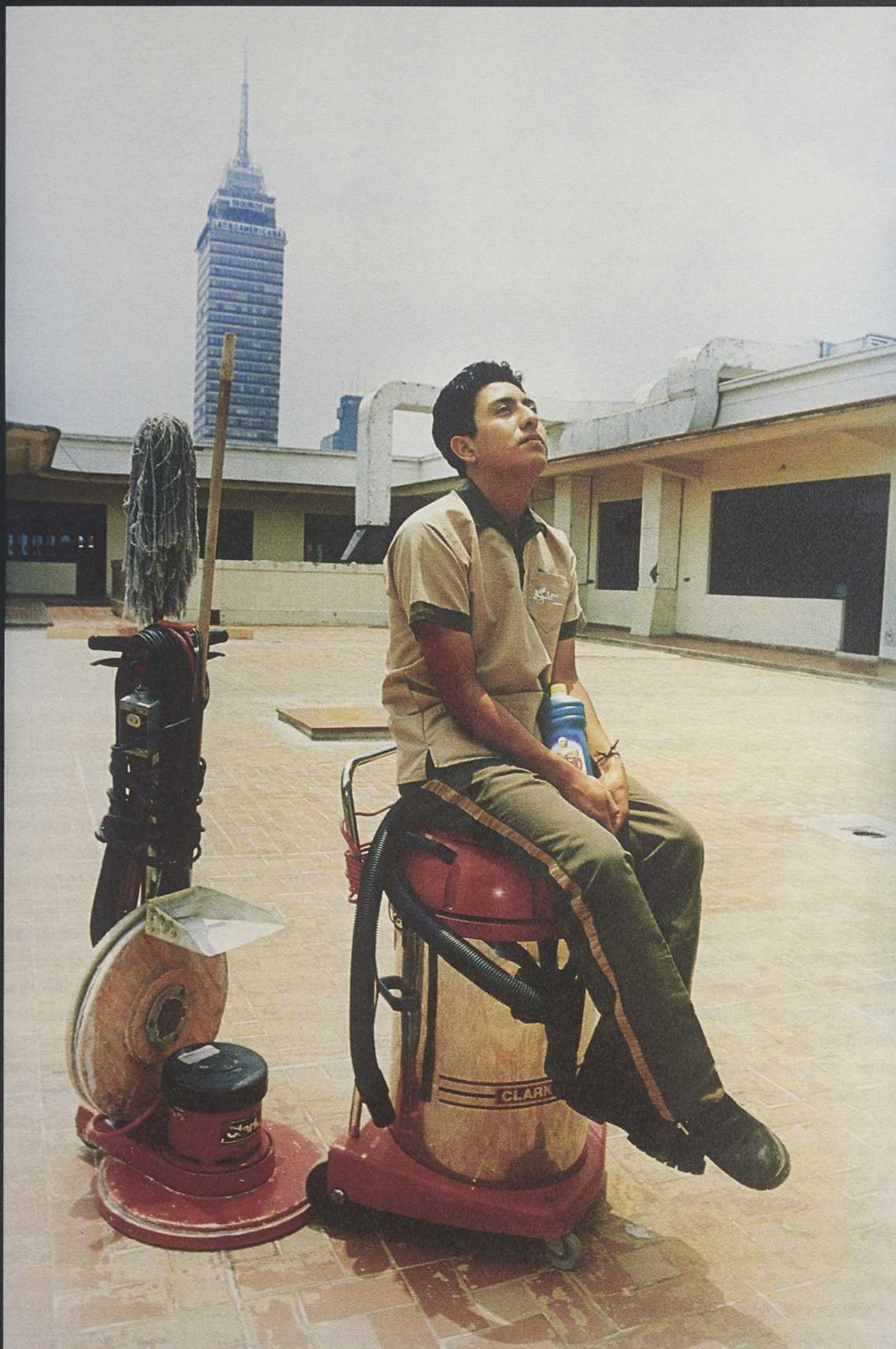
leurs, on peut se bloquer. «J'ai besoin de reprendre mon souffle», dit-il. Ce n'est pas la première fois, d'ailleurs. Déjà en 1995, avant même de connaître Andrea Rosen qui organisa sa «percée» record à New York, Miguel s'obstinait à ne pas jouer le jeu du marché d'art et des circuits internationaux d'art contemporain. C'est pour ça qu'il a créé son propre «espace d'art», La Panadería, une ancienne boulangerie kasher qui appartenait à la famille de son pote, Yoshua Okon, transformée du jour au lendemain en galerie-café-salle de projection et de concerts. Il s'agissait simplement de trouver une solution en dehors d'un marché de l'art – d'ailleurs navrant à cette époque et dans ce pays – qui permette de manœuvrer à l'écart des carcans institutionnels, de donner forme à une idée de l'art surtout démarquée en termes de générations (en ce début des années quatre-vingt, il s'agissait, très clairement, de ce que l'on appelait «la génération x»; peut-être un style, sûrement un système d'identification). C'est à cette époque aussi, et dans cet esprit, que Miguel Calderón forma son premier groupe musical, *Mazinger Z*. Il déployait là une stratégie consciemment anti-artistique: les commissaires d'exposition qui débarquaient, toujours plus nombreux, dans l'appartement qu'il occupait alors au-dessus de La Panadería, devaient s'asseoir par terre et, assourdis de batterie et de la voix criarde de Miguel, attendre deux ou trois heures que la répétition finisse. Plusieurs n'ont pas résisté. La musique, sa musique, était alors plus importante que les œuvres, mais aussi, clairement, une exigence, la revendication d'un code de conduite. *Mazinger Z* disparut très vite car certains membres du groupe, musiciens professionnels, ont préféré une carrière sérieuse à cette sorte d'amateurisme déguisant un malentendu artistique. Le deuxième groupe que Miguel Calderón forma ensuite, *Intestino grueso*, est, au contraire, péremptoirement anti-industrie. Les musiciens changent constamment, n'ont pratiquement aucune formation musicale, se travestissent au gré des concerts (toujours dans des espaces n'ayant absolument rien à voir avec la culture rock, y compris les *table dances* que fréquentent les gorilles et les flics), jouent couchés sur l'estrade ou dos au public.

Quand je joue, je prends mon pied; l'attitude de mon groupe est punk, genre coup de gueule; on ne s'assoit pas à discuter, on ne fait pas de réunion pour savoir ce qu'on va faire; des fois on s'habille en bouchers, ça nous fait marrer,





EMPLOYEE OF THE MONTH #7, 1998, PHOTO COULEUR _ C-PRINT; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY.



EMPLOYEE OF THE MONTH #4, 1998, PHOTO COULEUR _ C-PRINT; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY.

et l'on y va. J'aime faire de la musique pour que les gens passent un bon moment; ni mon groupe ni ce que je fais appartiennent à un mouvement quelconque; c'est juste du rock and roll, on ne fait pas de la musique pour avoir du succès².

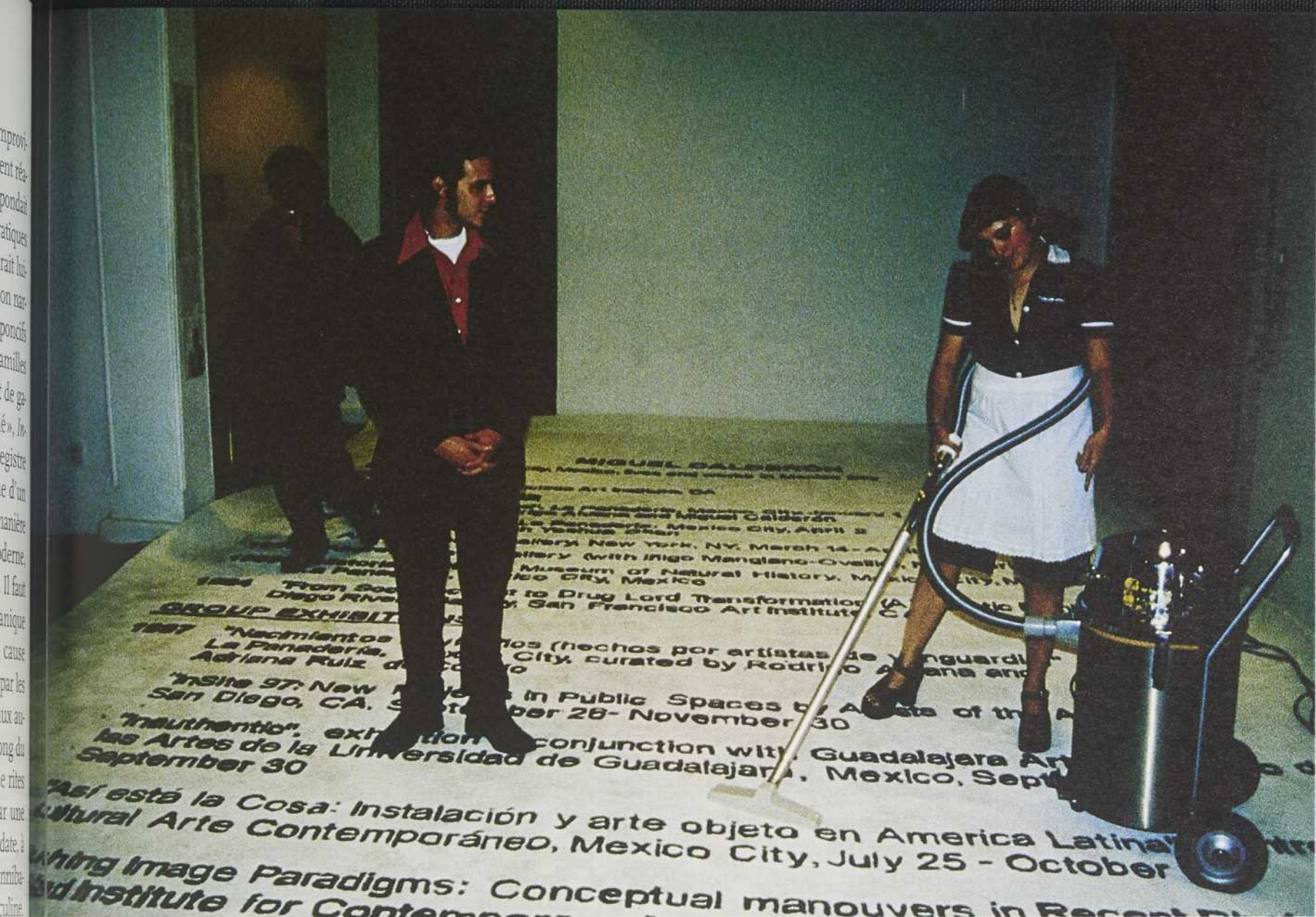
Bien que Miguel affirme le contraire, *Intestino grueso* est en fait une attitude «artistique» à la limite de la performance, où la musique joue un rôle de provocation, est utilisée comme moyen d'expression plus que comme un genre en soi.

En tant que projet artistique, la création de La Panadería répondait également au besoin de créer de toutes pièces de nouveaux mécanismes de diffusion de l'œuvre d'art, à un moment où les institutions culturelles du Mexique étaient frappées par une crise économique de plus, mais déployaient surtout des programmes archi-sophistiqués de promotion médiatique internationale des arts mexicains (dans le cadre desquels, évidemment, l'art contemporain et la critique n'avaient aucune place). Les années 1990 virent ainsi se multiplier les espaces alternatifs, gérés ou non par les artistes eux-mêmes. Le dernier en date, La Panadería est aussi le plus constant, sans doute parce que Miguel Calderón et Yoshua Okon comprirent vite qu'il était de leur intérêt de céder la gestion de l'affaire à des professionnels de l'animation culturelle, commissaires et programmeurs.

Il y a deux ans déjà, au cours des rencontres organisées par le Festival de Cinéma Indépendant de la ville de Mexico, Miguel Calderón présentait la première version, encore incomplète, de *Inverted Star*, une œuvre en vidéo qui reprenait le format de certains *talk shows* de la télévision mexicaine. Calderón avait fait passer, dans la presse de la ville, une petite annonce sollicitant des «possédés diaboliques», pour qu'ils participent, moyennant une modeste rétribution (cinquante pesos mexicains, moins de cinq dollars américains) à un de ces spectacles télévisuels en direct. Les candidats ne se sont pas fait attendre et, en une semaine, Calderón avait réuni une douzaine d'interviews, les unes plus «réalistes» que les autres, avec des enragés et des furieux que leurs familles tentaient grossièrement de contenir. Face à la fâcheuse caméra de Miguel et de ses assistants, ces forcenés imaginés décalquaient à leur façon – ne sachant retenir parfois leur fou rire – tous les clichés du genre: bavures mousseuses au coin des lèvres, yeux révulsés, stigmates sanglants, convulsions épileptiques. Interrogé sur ce

projet à l'intersection de la performance (improvisée), de la critique des médias et du document réaliste style cinéma-vérité, Miguel Calderón répondait qu'il s'intéressait de moins en moins aux pratiques artistiques contemporaines, mais se considérait lui-même un documentaliste. Bien qu'œuvre non narrative, *loop* qui se replie sur la répétition de poncifs «spontanément» mis en scène dans des familles nécessiteuses sans que l'on sache s'il s'agit de gagner cinquante pesos ou de «passer à la télé», *Inverted Star*, il est vrai, joue à fond sur le registre documentaire. À la fois pastiche et critique d'un genre télévisuel courant, il met en scène à la manière d'un Bouvard ou d'un Pécuchet du postmoderne, des idées reçues, de monstrueuses banalités. Il faut préciser que le thème de la possession satanique est profondément enraciné au Mexique, à cause entre autres d'un passé hispanique marqué par les procès de l'Inquisition et les discours moraux autour de l'extirpation des hérésies. Tout au long du vingtième siècle, des cas, souvent graves, de rites sataniques ont été amplement diffusés par une presse avide de faits saignants; le dernier en date, à la fin des années soixante-dix, fut un cas de cannibalisme rituel, lié à la fois à la prostitution masculine, au trafic de drogues et à la spiritualité *new age* des classes moyennes; dix ou douze ans plus tard, le cas des «Narcosataniques» fait encore les beaux jours d'une certaine presse. L'œuvre de Calderón est, dans cet esprit, une remarque railleuse sur la multiplication forcée, médiatique, de ce genre «d'expérience»; sa démarche cadre tout à fait avec une anthropologie.

Miguel Calderón fut très critiqué quand il présenta *Inverted Star*, pour la façon dont il avait «soudoyé ses victimes»; cette démarche (qui répliquait à la fois les usages des anthropologues sur le terrain, et les pratiques courantes des producteurs de *talk shows*) introduisait un élément antinomique dans les pratiques de l'art: l'argent, le fric, et ses usages dans une société qui revendique l'art – comme les sciences – en tant que pratiques en deçà des contingences économiques. Il s'agissait donc de replacer «l'artistique» dans un social vécu – pas n'importe lequel, d'ailleurs, mais très clairement, dans le cadre d'une société mexicaine exaspérée de son héritage de bureaucratie, de corruptions «post-coloniales», d'équivoques modernités... Il fallait donc reprendre les choses à leur source; repenser, non seulement le «système de l'art», mais aussi



ses raisons d'être sociales et médiatiques. Dès sa première œuvre importante, *Historia Artificial* (1995), une intervention du Musée National d'Histoire Naturelle de Mexico, Miguel Calderón se penchait à la fois sur les codes de représentation du musée, et l'instauration d'une ethnologie du contemporain, se posant lui-même en « objet d'étude ». Il construisait dès lors son identité d'adolescent sauvage, jeune homme antisocial, branché sur les objets de culte ou les fétiches de son clan, les longues chryslers platinées des gardes du corps hyper machos de son grand-père, les revolvers luisant de graisse, l'harnachement polyéthylène bleu métallique des salles de sport. Il mettait carrément en jeu l'art contemporain tel qu'il était – tel qu'il est – encore perpétré par des artistes nés autour du milieu du siècle – disons, avant 1968, à la limite extrême de ce qu'il est convenu, d'appeler en histoire de l'art, la « modernité », non seulement par ce rejet systématique du principe de l'art, mais par sa formation imparfaite, qui provient exclusivement – comme il l'annonce lui-même invariablement – de la télévision.

Des heures et des heures de télévision, la découverte au début des années quatre-vingt – Miguel a alors douze ou treize ans – du canal MTV, qu'il engouffre avidement vautre sur le lit de sa grand-mère, sachant bien que ce qu'il se passe dans l'écran n'est que merde médiatique, dépersonnalisation de toutes les musiques que, par ailleurs, il adore. Miguel déteste l'école, préfère s'amuser en famille. Avec la famille catholique de son père en tout cas, beaucoup moins avec la souche juive autrichienne de sa mère. Avec son riche grand-père, qui imposa un style, fit régner sa loi, aux temps de gloire d'Acapulco dans les années cinquante, et puis avec son père, coureur automobile, et ses nombreuses petites amies. Bien avant sa majorité, Miguel sort en boîte avec son grand-père, se plaît avec les gardes du corps des hommes politiques qu'il accompagne en tournées nocturnes. Tout ça, bien sûr, est prétexte à photos et à vidéo. Tout ça est très médiatisé. Pour une de ses premières œuvres conceptuelles, Miguel Calderón va tirer le portrait de son grand-père et homonyme, et l'affichera sur les toits des

Miguel travaille, dès ses débuts, cette matière première qui lui est tout offerte, cette famille bien en place, complètement incorporée dans le complexe politico-narco-financier.

hôtels d'Acapulco³. Des années plus tard, lors d'une réunion de cette nombreuse famille, il mettra tout le monde à poil, le grand-père, le papa qui lui paye tous ses caprices, la belle-mère, les oncles, les tantes, les cousins et cousines. La caméra est merdique, la photo mal mise au point, mais on s'en fout de toute façon, ce n'est pas de ça qu'il s'agit. De quoi s'agit-il donc ?

Il s'agit, en fait, de mettre en scène une anthropologie de cette classe moyenne fortunée qui représente bien le Mexique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix – les années de l'agonie du parti de la Révolution, des chassés-croisés des cartels de narcotrafiquants d'un océan à l'autre et d'une frontière à l'autre, des corruptions qui délaient une démocratisation annoncée et jamais réalisée. Miguel travaille, dès ses débuts, cette matière première qui lui est tout offerte, cette famille bien en place, complètement incorporée dans le complexe politico-narco-financier. Il n'a pas encore fait d'études d'art, mais il se rend bien compte du merdier dans lequel il est né, et ça le fait rigoler.

Il s'éduque. Pas à l'école, évidemment, où il se fait carrément chier. Dans la bande à son papa, y a aussi pas mal d'intellectuels, écrivains et cinéastes. Les écrivains son rasants, mais ces cinéastes ratés qui ont dérivé vers la télé et fabriquent à tour de bras ces vidéo clips de merde de MTV et de ses pauvres parentes sur les chaînes locales, lui découvrent le cinéma d'art. Tarkovsky, on se fait chier. Il ne se passe pas grand-chose, mais ça fait bien de dire que c'est génial⁴.

Parce que Miguel Calderón, finalement, objecte cette éducation télévisuelle, il va devenir paradoxalement un érudit des cultes visuels, et pas seulement de ceux qui marquent sa génération. Derrière son *Family Portrait* (2000) et les projections capricieuses de la série *Aggressively Mediocre/Mentally Challenged/Fantasy Island* (Andrea Rosen Gallery, 1998) qui met en scène Agustina, la petite amie de Miguel, il y a le Manet du *Déjeuner sur l'herbe* (comme Manet, d'ailleurs, Calderón adore les déguisements outranciers, y compris le nu frondeur); les tableaux-vivants à partir des œuvres clés de la peinture aca-

démique mexicaine du dix-neuvième siècle, improvisés par les techniciens de surface du Musée National d'Art de Mexico de la série *Empleado del mes* (*Employé du mois*, 1998), tout comme les autoporraits de *Evolución del hombre* (1995) – mise en scène parodique d'un déplacement de la violence urbaine sur un modèle darwinien –, sont des œuvres intermédiaires, à double sens, reprise stratégique des moyens de l'art, de son efficacité ponctuelle en tant que système de communication.

« Je crois que je vais laisser tomber la musique, et faire de l'art maintenant; vraiment, c'est la seule chose que je sais faire à peu près bien, et j'aime ça », me disait Miguel l'autre jour au téléphone.

Olivier Debroye est commissaire, critique et historien d'art. Il est le directeur fondateur de *Curare: Critical Space for the Arts*. Entre autres expositions, il a organisé « The Bleeding Heart » (avec Elisabeth Sussman et Matthew Teitelbaum, ICA, Boston), « David Alfaro Siqueiros: Portrait of a Decade 1930-1940 » (Whitechapel Art Gallery), et a été un des commissaires de « InSITE97 ». Il vient de publier *Mexican Suite: Photography in Mexico* aux Presses de l'Université du Texas.

The author begins by situating artist Miguel Calderón within his corporeal and domestic environment before describing the multifarious practice of this Mexican "enfant terrible." The artist uses strategies that are remarkable for their anti-visual arts dimension – a musical band or a gallery-café-projection room he founded. Calderón's anthropological-like approach proves more documentarian than artistic.

NOTES

1. Voir James Oles, *Helen Levitt: México City*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1997.
2. Jorge Caballero, « La actitud de Intestino Grueso es muy punk: Miguel Calderón », *La Jornada*, 7 juillet 1999.
3. Cette œuvre, conceptualisée et annoncée depuis plusieurs années, n'a pas encore été réalisée selon le désir de Miguel.
4. Jimena Acosta Romero, « Apuntes para una futura biografía. Entrevista a Miguel Calderón », *Curare*, 13, juillet-décembre 1998.

qui
ment

de, im-
Musée
del mo
utopor-
n scène
urbaine
s inter-
ue des
en tant

asique,
a seule
j'aime
one.

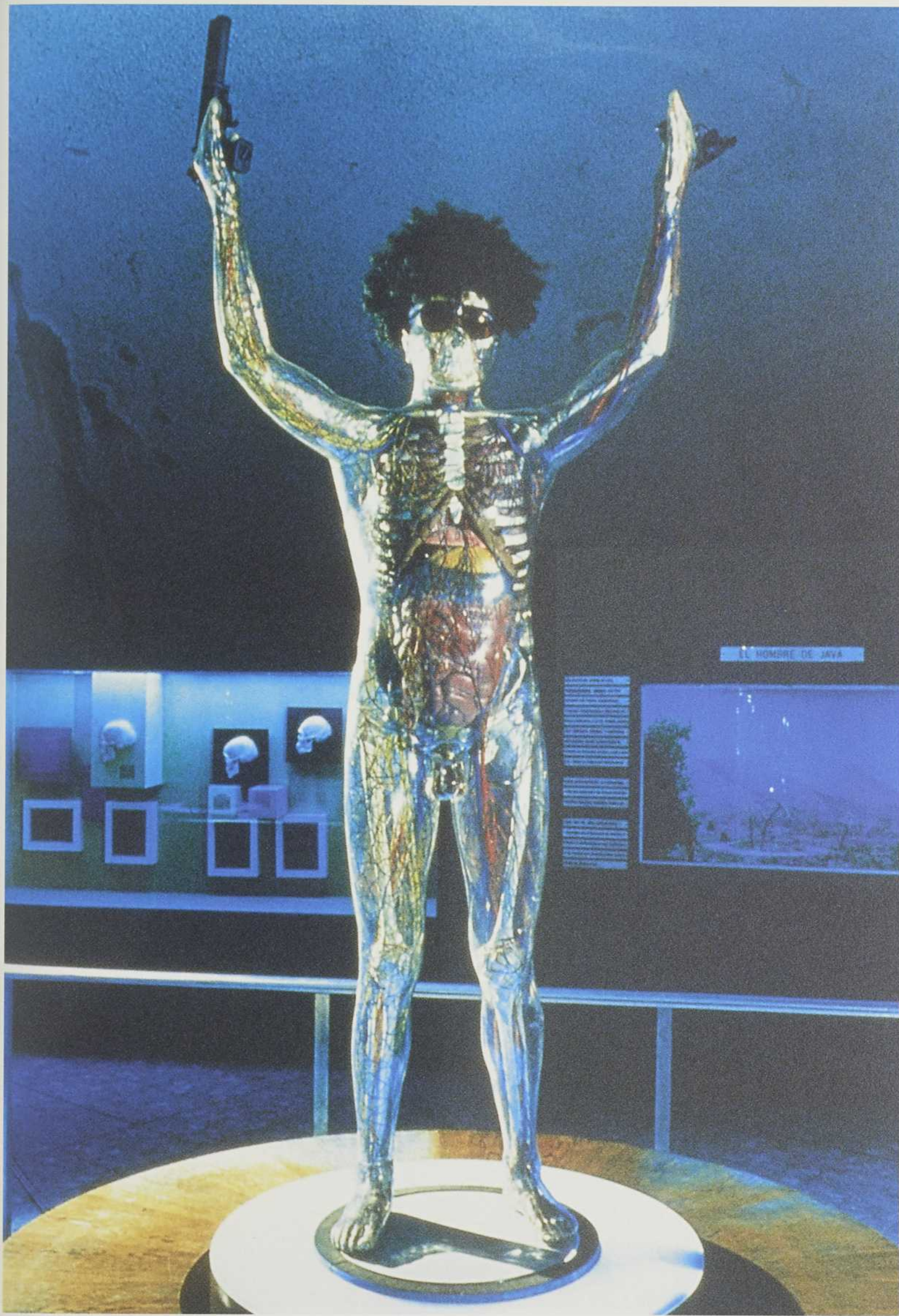
storien
I Spoo
é «The
atthew
s: Por-
allery,
l vient
co aut

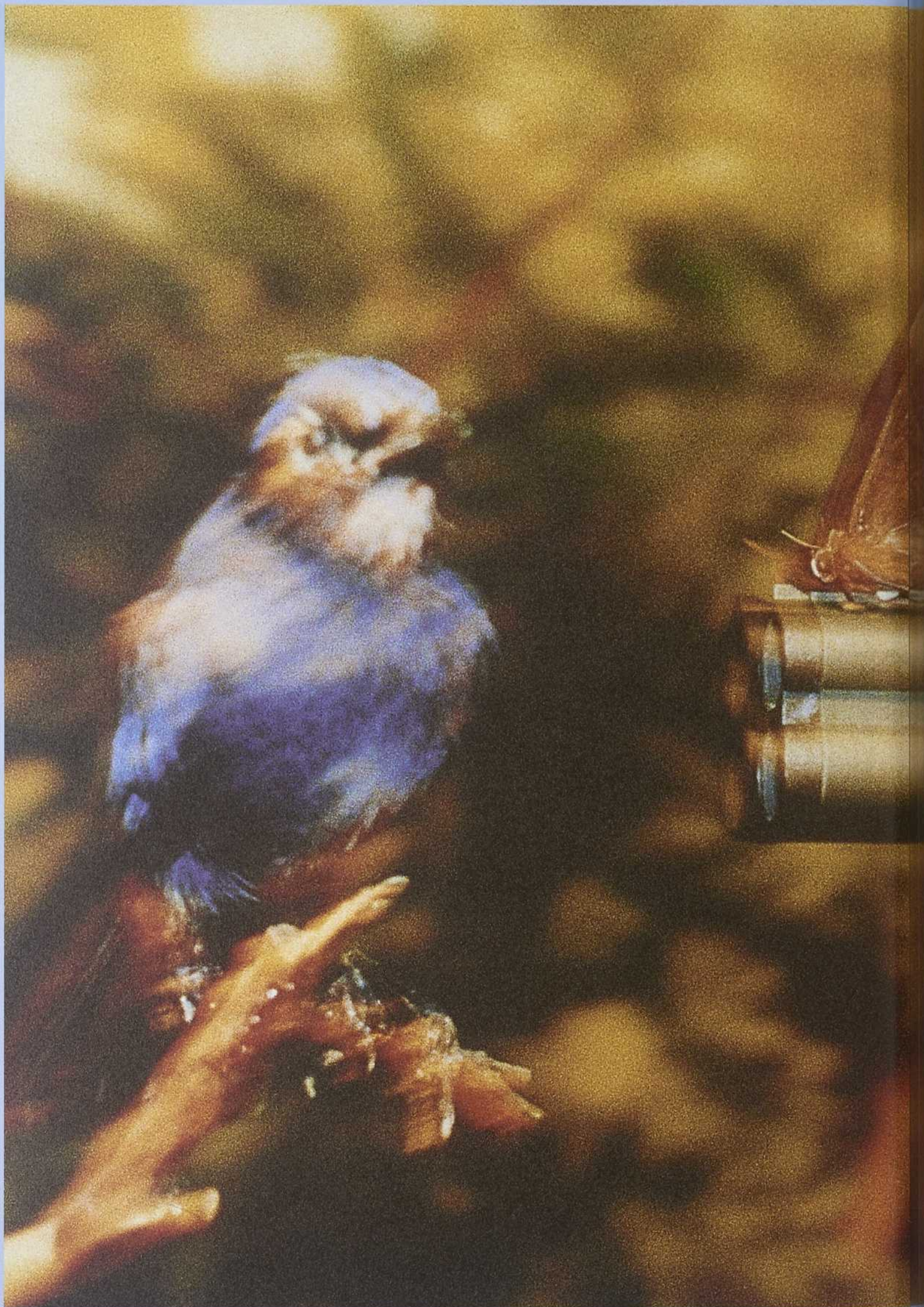
iguel
ic en-
prac-
t uses
al ars
é-pro-
voing
arian

alisée
oss
on le
o,
tura

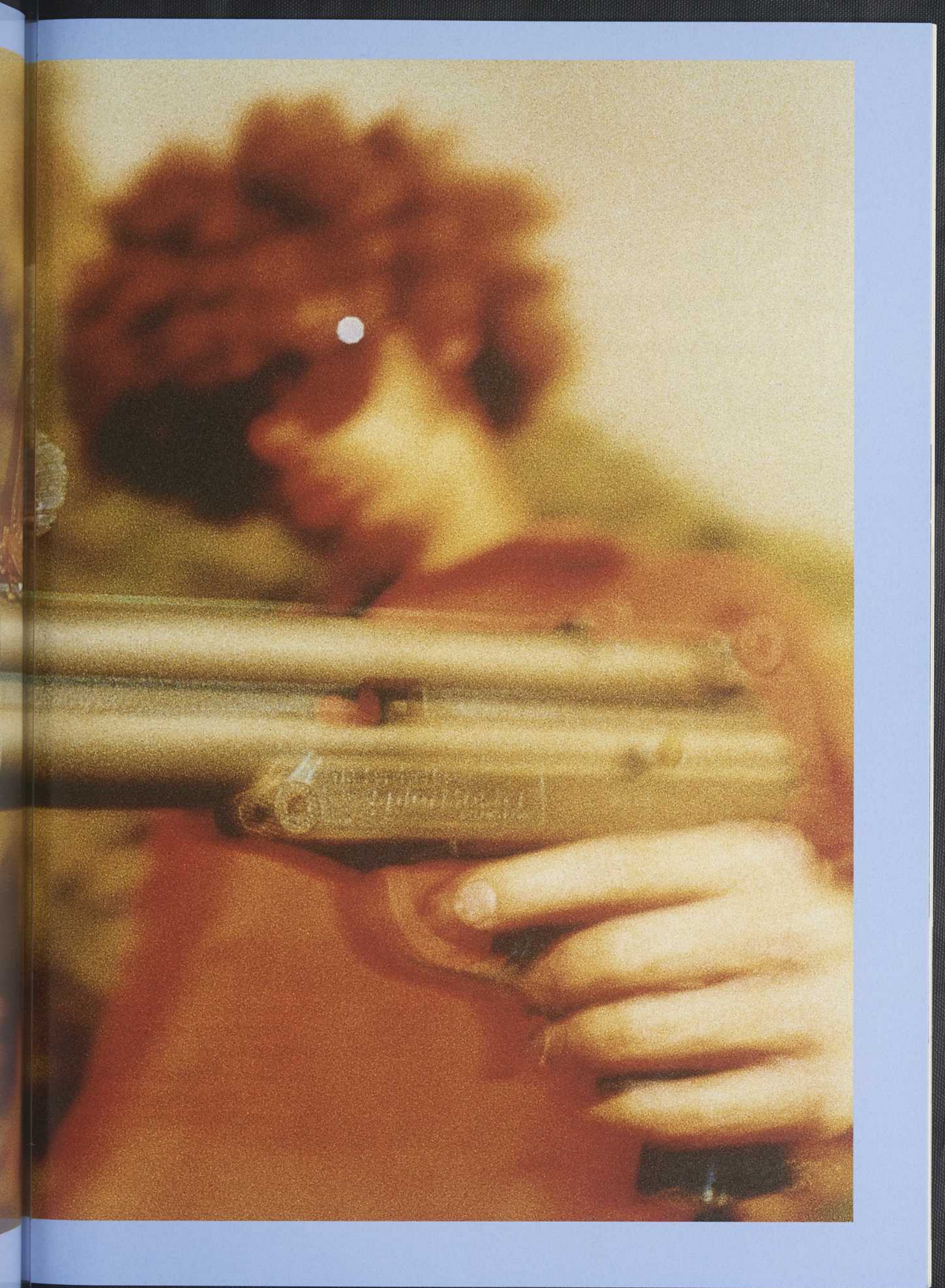
rom,
98.

11.1991





SERIE HISTORIA ARTIFICIAL # 25, 1995, PHOTO COULEUR _ C-PRINT; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY.



The Fear of Returning and Being Misunderstood:

On Carlos Amorales

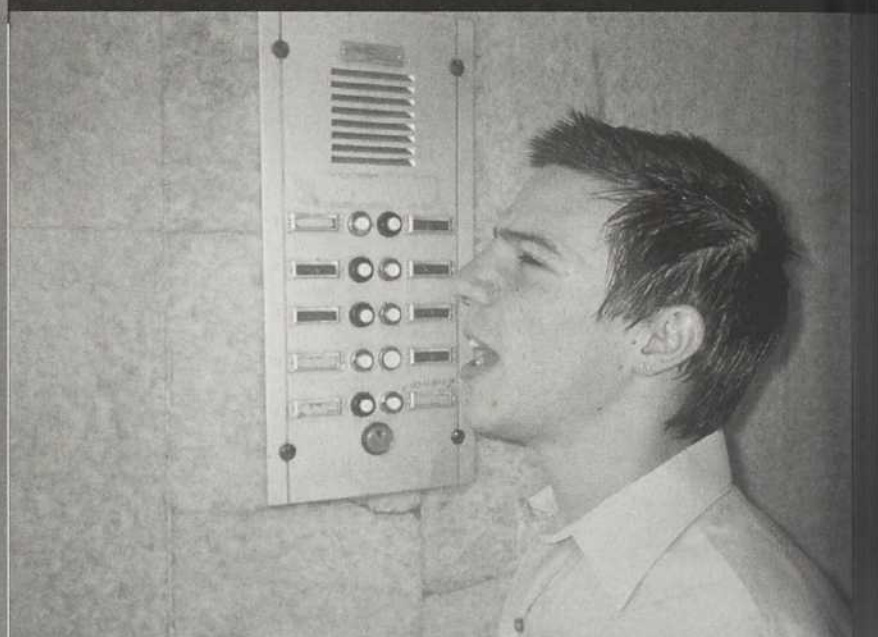
Michèle Faguet



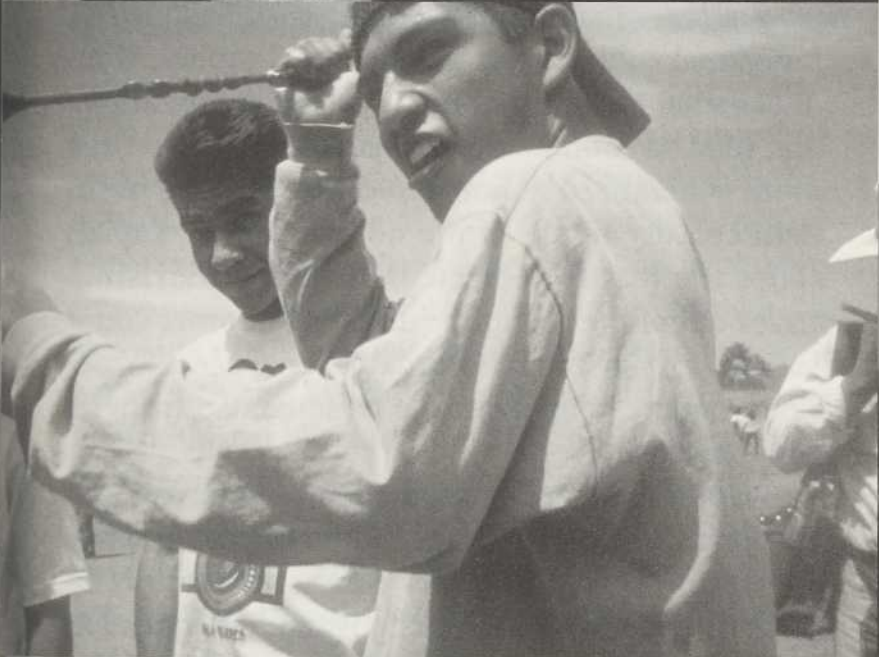
We are all tourists now and there is no escape.

— Paul Fussell¹

Over the course of the last decade art criticism on Mexico articulated abroad has tended to traffic in a set of tired, narcissistic clichés about the chaotic, overwhelming experience of living in Mexico City which, supposedly determinant of all of the art produced here, only glosses over the specificities of individual practices and proposals. Mexico's geographical proximity to the United States, as well as its economic power in relation to the rest of Hispano-America, has granted it relatively fluid access to a mainstream international art circuit but often at the expense of complicated individual readings informed by a familiarity with local references that would otherwise provide a more interesting set of historical paradigms into which such work might be inserted. One might even argue that the current boom in Mexico, in relation to its reception on an international scale, strays dangerously close to becoming yet another instance of artworld fashion, and its production of incomplete readings, which already implies a sense of historical amnesia and ephemerality that dictates that what is interesting today will be forgotten tomorrow.



The work of Carlos Amorales raises a complex set of methodological issues which functions in deconstructive relation to its content and perhaps more significantly in relation to its very reception and dissemination on a broader scale. His career has traced a highly paradoxical trajectory in that having lived outside of Mexico for over ten years and almost completely removed himself from what we might posit as the tenets that describe a local art practice, his work deals with familiar tropes gleaned from a collective imaginary's image of everyday life in Mexico – namely the violence and staged viscosity typically associated with the phenomenon of *lucha*



CI-DESSUS _ ABOVE: JULIAN PISTOLERO, DUVALIN ALIEN;
À GAUCHE _ LEFT: WALDO DURMIENDO, BRUCE LEE, RICARDO LANZA, SALINAS BELLY;
PAGE GAUCHE _ LEFT PAGE: JULIAN INTERFON.

libre. It is not without a certain degree of irony that Amoraless posits his work as based on "the experience of living as a foreigner" both in Amsterdam, where he currently resides, as well as in his native city, providing one possible point of entry into his work by referencing an entire canon of writing that has valorized a position of distantiation be it in the form of the modernist exile or expatriate or more recent configurations of migrant or diasporic identities and nomad thought. Perhaps the figure of the tourist, usually denigrated within this same tradition, provides a more useful analytic category with which to approach the critical displacement of terms that has guaranteed the successful reception of his work by a public unfamiliar with those very terms.

On the occasion of his first solo show in Mexico at the Museo Carrillo Gil in 1999, Amoraless, along with performance artist Joan Jonas, initiated a workshop for former street kids in Mexico which would prove to be a somewhat ambiguous collaboration between the art institution, an NGO (El Caracol) located in downtown Mexico City, the artists, and, of course, the kids themselves. This idea had been conceived in relation to a previous conversation between Amoraless and Jonas which dealt with a mutual interest in strategies of performativity in the creation of fictional personae utilized in their respective work. Subsisting on the margins of dominant (or even informal) social or economic structures, these children earned their living by performing during the intervals created by urban traffic lights. And yet, as became evident during the development of the project, the emergence of NGOs and charitable organizations in response to the plight of these social outcasts has produced a professionalized class of victims who actively assimilate a set of scripted clichés that guarantees the subsistence of this sort of economy and, as the artist himself points out, validates the charitable structure within which these individuals situate and concomitantly trap themselves. According to Amoraless, "A dirty face becomes a mask, an efficient code in an overly codified society."² Drawing, then, upon the construction of an identity based on victimization and marginalization (produced performatively rather than merely a transparent reflection of economic or social circumstances and in this way emblematic of the performative nature of identity formation against any notion of a predetermined one), Amoraless and Jonas

set out to radically decontextualize the terms of engagement with the urban environment by proposing that the kids, outfitted in sporting attire, sunglasses and disposable cameras, move about the city as tourists for several days.

Historically the notion of tourism has been positioned in a complicated dialectic with the more accepted practice of travel, shorn of the materialistic, crass middle-class values identified with the former in its accumulation and reification of "authentic experience." According to Paul Fussell:

If the explorer moves towards the risks of the formless and the unknown, the tourist moves toward the security of pure cliché. It is between these two poles that the traveler mediates, retaining all he can of the excitement of the unpredictable attaching to exploration, and fusing with that the pleasure of "knowing where one is" belonging to tourism.³

Although Fussell's own position can be linked to the sort of masculinist and highly elitist position attached to the object of his study: the gentleman traveler between the two world wars⁴; his is a bias that has been retained by a later generation of writers who posit the question more forcefully given the urgency of fleshing out a heterogeneous set of travel practices given today's unprecedented mobility of individual subjects and transnational capital. Writing against the grain of many recent theorizations that tend to conflate the subject of tourism with a more generalized notion associated with the twentieth century figure of the nomad, Caren Kaplan states the (easily neglected) obvious: "tourism... arises out of the economic disasters of other countries that make them 'affordable' or subject to 'development'... [and] must not be separated from its colonial legacy."⁵

Beyond an exercise in altruism, Amoraless' incursion into this (significant and yet highly invisible) subculture served in a very conscious manner to place the artist's own subject position into question by inverting the aspirations of the traveler's cheap appropriation of ethnographic practice wherein "a souvenir or photograph, developing relationships with indigenous people, documenting customs, manners, and landscapes, or learning a language will serve to mark the portals of "entrance" into the "authentic."⁶ In prescribing a voyeuristic attitude, usually directed at the kids themselves in their roles as social outcasts, toward an urban landscape that would most likely prove banal in its utter familiarity, this experiment effected a sense of critical estrange-

ment or what James Clifford has termed the ethnographic surreal, whereby the familiar is made to appear strange, thus revealing the "artificial codes... [and] ideological identities"⁷ through which identities are actively constructed. Likewise the kids were made accomplice to the artist's own condition of estrangement toward the city in which he spent his childhood and yet at times is verbally assaulted with clichés like "Gringo go home!"⁸ Such tension is further aggravated by the institutional parameters within which the project was carried out which inevitably raises questions about the viability of representing this sort of practice which is ultimately more interested in charting process

Caracol further pushing an already complicated relationship between Amoraless and the house's inhabitants, given the additional burden of linguistic and cultural differences. Amoraless and Blum designed a two-week-long seminar in which the kids would assume the responsibility of teaching Blum how to speak Spanish. As in the previous exercise, this sort of creative engagement actively sought out an interaction based on a horizontal rather than vertical structure reinforced in this instance by an implied subservience written into the function of being a student. Although perhaps of greater interest here would be the inevitable (be it implicit) sense of antagonism and mutual discomfort experienced by

Amoraless' work deals with familiar tropes gleaned from a collective imaginary's image of everyday life in Mexico – namely the violence and staged viscosity typically associated with the phenomenon of *lucha libre*.

related to conceptual interests rather than producing any sort of visual register of it. Already inscribed into this investigation, then, is a critique of the institutional apparatus of art. To investigate institutional critique within the framework of an institution constitutes a paradox that is here made explicit. In choosing not to present documentation of the project within the exhibition space of the museum (opting instead to make the kids' physical presence felt by inviting them to the exhibition opening which was met with a very lukewarm response to put it diplomatically), Amoraless sought to avoid the sort of framing mechanism which might flatten out the individual identities of the kids, domesticating and transforming them into aestheticized objects of consumption, saying nothing about the engagement of the project itself with such structures of validation.

This was but one instance in a long-term investigation, the next phase of which involved the participation of Michael Blum, an Amsterdam-based artist whose work revolves around a critique of corporate culture. During two stays in Mexico City, Blum inserted himself into the daily context of El

both parties given the radical reversal of the terms of engagement we might associate with social work, and by extension social art, especially as it conforms to a north-south axis. Francis Alÿs, a Belgian born artist who has developed an entire corpus of work based in large part on a sort of Situationist *dérive* (or described by one critic as "lower-class flaneurship"⁹) amidst the urban landscape of Mexico City has written: "When working in a zone of poverty, the sense of being an exploiter is never far away."¹⁰ This is particularly relevant to the case of Mexico which has had the bad luck of enduring a disproportionate share of U.S. tourism such that despite the great extent of cultural and racial diversity within its own population, anyone not immediately identifiable as native is inevitably marked as a tourist.

Much ink has been spilled over the subject of the unique perspective of the outsider position or what Homi Bhabha has referred to as "the migrant's double vision."¹¹ And there is a certain line of recent criticism of Mexican art that not unproblematically conflates the large influx of foreign born artists (and curators) in the late 1980s with an almost sudden change from the figurative painting of Neo-

Mexicanism to more conceptual (imported) approaches to art-making. This sort of historical revisionism which virtually neglects a significant group of conceptual artists active in the 1970s only reinforces a myopic vision of the development of art practice in Mexico which described in this manner is perpetually doomed to carry the burden of a state-sponsored construction of nationalistic identity and cultural legitimacy, whether it embrace that tradition or adamantly reject it. According to critic Osvaldo Sánchez, "The sporadic ruptures that have propelled contemporary Mexican art have been designed around the positivist, but ultimately thwarted, notion of utopian colonial modernity in which soothing nationalisms play against derivative postmodernisms."¹² As Sánchez rightly points out, the return to iconographic and vernacular sources dressed up in the parodic garb of postmodernist jargon – specific to the less compelling manifestations of Neo-Mexicanism – is not limited to the Mexican context but rather more generally situated "under the heading of peripheral postmodernism."¹³ But perhaps it is viable to make the claim that in Mexico such images were all too easily appropriated by an international, bloated art market eager to acquire a brand of exoticism already familiar to anyone schooled in Mexican modernism or even accustomed to the commodification of Mexican popular culture fueled by the tourism industry. In attempting to loosely chart the trajectory of contemporary artists in Mexico City, Cuauhtémoc Medina, in accounting for a move away from identity politics whether it be couched within the language of nationalist rhetoric or the more palpable anthropological discourses of recent years, posits the notion of a generalized sense of estrangement felt toward culture and the artist's historically designated function of articulating some sort of synthesis of it. Medina suggests a way out of the common binarisms rampant during the last decade of critical discourse by positing a simple, yet open condition that may help to describe (while not necessarily unifying) the tenets of art practices in Mexico City: that is that the artist has abandoned the position "as someone who expresses something to somebody, in favor of the contrary notion of the artist as someone who signals his astonishment at the circulation of meanings."¹⁴ This accounts for the use of fragments of the urban landscape utilized by a number of contemporary Mexican artists which

make reference to it without attempting to represent a sort of unified experience which otherwise might fall into the trap of being constitutive of another facile label for representing the specificities of a cultural practice.

Amorales is best known for his work on the Mexican variant of free wrestling known as *lucha libre*. In a number of exhibitions Amorales has inserted the wrestling arena into the space of the museum – at the Centre Georges Pompidou for instance – and more recently he took the inverse action of inviting the public of Insite 2000, consisting mostly of artists, curators and academics, to venture into a popular Mexican arena providing even the most high-brow cultural theoreticians the opportunity to participate in this carnivalesque spectacle that is so much a part of Mexican urban culture. More than just a case of artworld slumming (although certainly it works effectively just on this level), Medina has described Amorales' practice as "intellectual vulgarity" or perhaps more aptly, a case of "mischievous exportation."¹⁵ As a cultural icon the image of the masked wrestler has enjoyed a wide array of manifestations from comic book superheroes to crime fighting protagonists of B movies all the way up to real-life political activists, namely Superbarrio and Zapatista Commandante Marcos. To a local audience most notable is the example of Rodolfo Guzman Huerta, alias El Santo, whose battles against *rudos*, or bad guy wrestlers, in the ring was transformed into a lucrative film career which, spanning several decades and later acquiring cult status, nourished several generations of movie and television audiences. The mask alone is a heavily loaded symbol in Mexican culture utilized metaphorically by Octavio Paz to describe both the reticence and resignation of a national archetype. And yet, as Carlos Monsiváis argues, in the world of Mexican wrestling the function of the mask does not conceal but rather produces the identity of its wearer, most likely an individual whose material conditions would otherwise have precluded his personification of a figure compelling to a wider public. Monsiváis describes wrestling as "the greatest resource available to kids without resources"¹⁶ while veteran wrestler Ray Rosas states during a conversation with Amorales that "that is why you like the atmosphere of the fight, because you are somebody."¹⁷

However, the rigidly codified and formalized gestures of wrestling, that might be described as a

purely performative event or what Roland Barthes has called a "spectacle of excess,"¹⁸ dictates otherwise. Likening wrestling to the high drama of classical art, Barthes recuperates what is most often denigrated as a vulgar pastime of the masses as a purification of iconography free of the secondary meanings he attributes to hegemonic ideologies. Rather than be read as a sort of "temporary liberation from the prevailing truth and from the established order"¹⁹ – a world turned inside out – the function of *lucha libre* in Amorales' work, when placed alongside the interests of his work as a whole, demands that we consider the extent to which it alludes both to an exaggerated degree of performativity or what Amorales has termed a "moral of ambiguity"²⁰ which is part and parcel of everyday life in Mexico as well as to the social roles inhabited by his (largely artworld) public. The implications of working with such heavily charged, specialized iconography should not be underestimated or placed into the position of having to comply with a purely representative function although certainly the work is strategically meant to be provocative on a very primal level. And it is here that we may return to Medina's idea of "mischievous exportation."

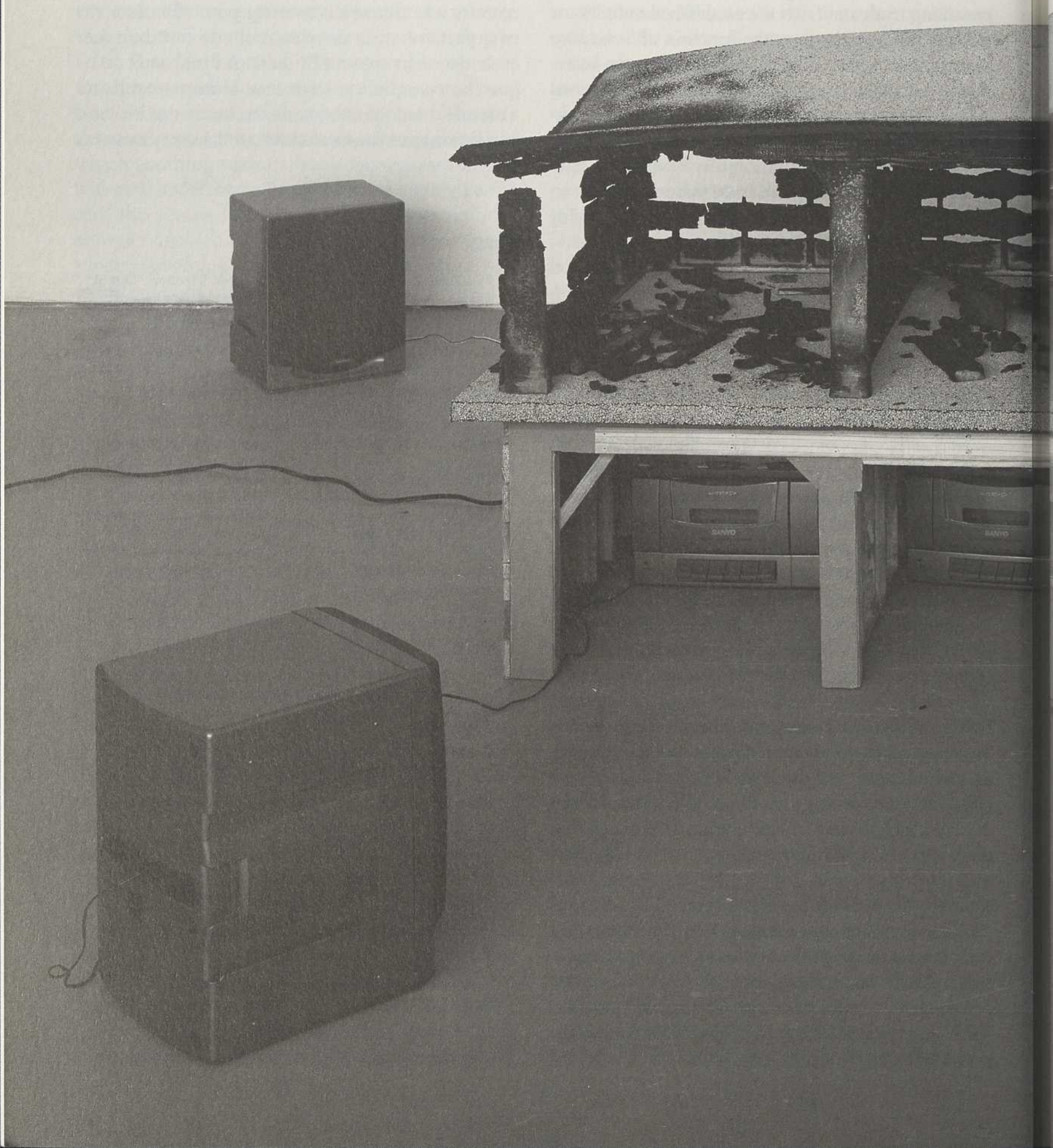
In a sense, the work of Amorales is highly self-referential in that it constantly addresses his own in-between position of discursively straddling diverse contexts and circuits without necessarily being restricted to any sort of cultural or geographical agenda. Although in recent years cultural criticism has moved beyond simplistic negotiations of the local versus the global, these are terms that still implicitly circumscribe the parameters within which certain practices are situated and measured. There is a marked difference between attesting to the specificities of distinct conceptual concerns and manufacturing a set of predetermined expectations productive of more or less transparent readings. A certain degree of ambiguity, then, is inevitable and indeed highly useful in evading the limitations that such expectations impose.

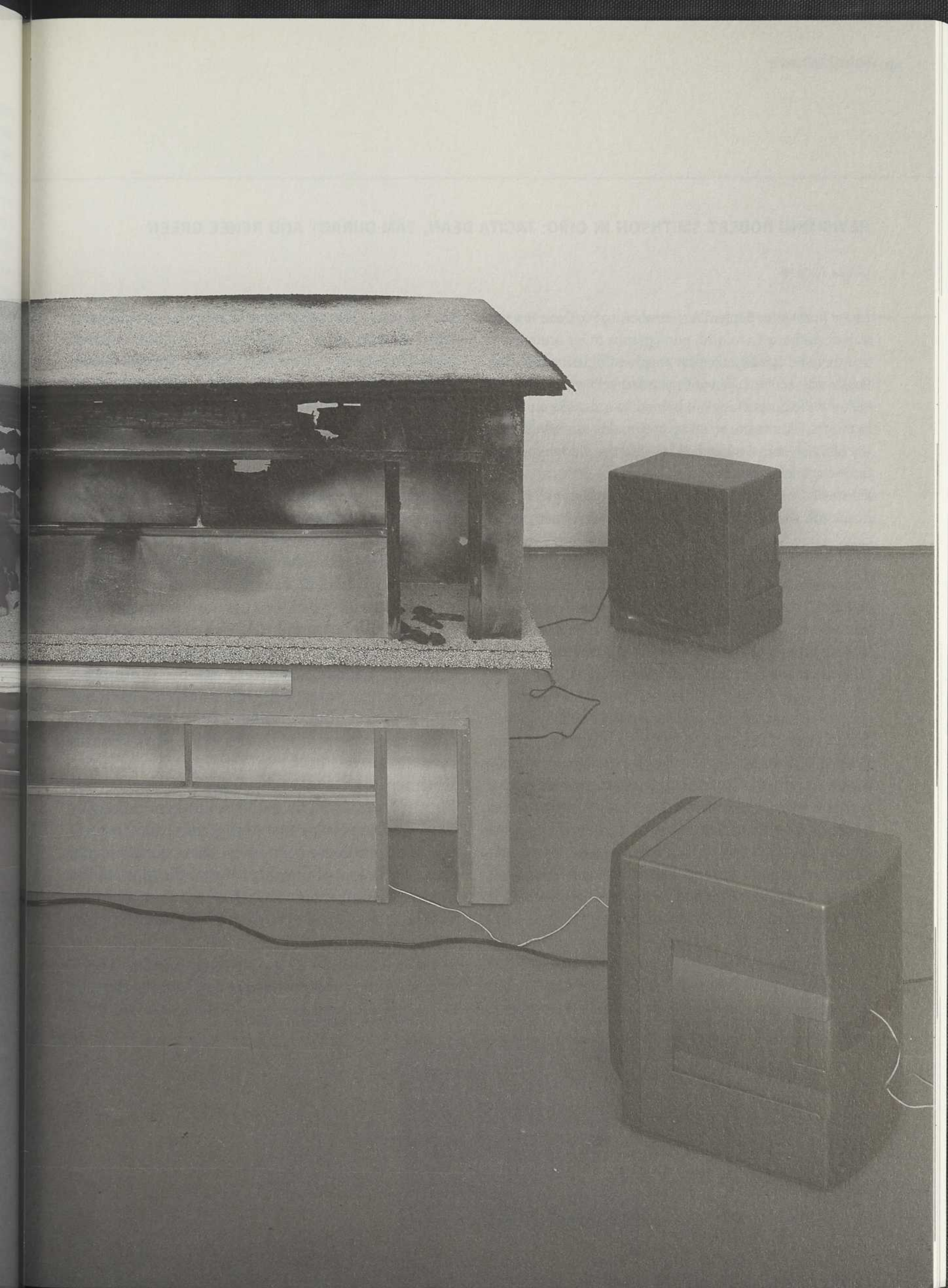
Michèle Faguet has served as Assistant Editor of *TRANS>arts, cultures.media* and later the Exhibitions Coordinator at the Swiss Institute, New York. As Director of La Panadería in Mexico City, she curated projects such as "Cambio de Lugar/Change of Place: Andrea Geyer and Sharon Hayes" and "Aire de México: Javier Téllez."

Le travail de Carlos Amorales soulève des questions méthodologiques complexes liées à la politique du lieu. En résidence à Amsterdam, l'artiste traite de tropes familiers qui émanent de l'imaginaire collectif entourant la vie quotidienne au Mexique, comme la violence orchestrée que l'on associe normalement au phénomène de la *lucha libre* (lutte libre). Pour analyser le travail d'Amorales, l'auteur a recours à la figure du touriste pour théoriser un type particulier de déplacement, de distanciation et de déconstruction critiques. À l'intérieur de ce que l'artiste qualifie lui-même comme étant une « morale d'ambiguïté », la distinction entre les catégories binaires du local et du global est remise en question puis évacuée.

NOTES

1. Paul Fussell cited in Caren Kaplan, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham: Duke University Press, 1998, p. 56. The title of this article was taken from a work in progress by Carlos Amorales which consists of an archive of slides the artist has taken since 1997.
2. Carlos Amorales, "Stop Light Pastime 02. El Caracol," 1999, www.lostart.nl/amorales.
3. Fussell cited in Kaplan, *op. cit.*, p. 53.
4. Here I am following Kaplan's argument, *ibid.*, p. 54.
5. *Ibid.*, p. 63.
6. Dean MacCannell paraphrased by Kaplan, *ibid.*, p. 60.
7. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge: University of Massachusetts Press, 1988, p. 132.
8. Carlos Amorales, "Stop Light Pastime 03. Immortal blue eyed dog," 1999, www.lostart.nl/amorales.
9. Bruce W. Ferguson, "Restless Productions," *Walks/paseos*, Mexico: Museo de Arte Moderno, INBA/Museo Regional de Guadalajara, INAH, 1997, p. 55.
10. Francis Alys, *Walks/paseos*, *ibid.*, p. 56.
11. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p. 5.
12. Osvaldo Sánchez, "Out of Bounds?/Fuera de juego?," *Mexico Now: Point of Departure/ México Ahora: Punto de Partida*, Ohio Arts Council's Riffe Gallery, January 25–April 5, 1997, pp. 21–22.
13. *Ibid.*, p. 25.
14. Cuauhtémoc Medina, "El regreso de los mutantes. Return of the Mutants," *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*. Mexico y Guadalajara: Museo de Arte Moderno, INBA-Baños Venecia, 1995, p. 18 (English translation by Roberto Tejada, et al.).
15. Cuauhtémoc Medina, "Masked Allegories," in Carlos Amorales, et al., *Los Amorales*, Amsterdam: Artimo Foundation, 2001, p. 3.
16. Carlos Monsiváis, *Los Rituales del caos*, México: Ediciones Era, 1995, p. 125 (trans. by the author).
17. Ray Rosas, "Fragments from a conversation, Ciudad Nezahualcoyotl," Mexico D.F., 1997, www.lostart.nl/amorales.
18. Roland Barthes, "The World of Wrestling," *Mythologies*, trans. Jonathan Cape, Paladin, 1973, p. 15.
19. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 10.
20. "Los Mutantes" Carlos Amorales interviewed by Wilfred Lowensteyn, 2001.





REVISITING ROBERT SMITHSON IN OHIO: TACITA DEAN, SAM DURANT AND RENÉE GREEN

Alex Coles

In *Art in America* September/October, 1966, there is a portrait of Anthony Caro, with photographs of his sculpture in settings and landscapes that suggest English gardening. One work, *Prima Luce* 1966, painted yellow, matches the yellow daffodils peeking out behind it, and it sits on a well-cut lawn. I know the sculptor prefers his art indoors, but the fact that this work ended up where it did is no excuse for thoughtlessness about installation.[...]

Clement Greenberg's notion of "the landscape" reveals itself with shades of T.S. Eliot in an article, "Poetry of Vision." Here "Anglicized tastes" are evoked in his description of the landscape. "The ruined castles and abbeys," says Greenberg, "that strew the beautiful countryside are grey and dim," shows he takes "pleasure in ruins." At any rate, the "pastoral," it seems, is outmoded. The gardens of history are being replaced by sites of time. — Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968)

Sometimes cruel, sometimes dry, but always acute: Robert Smithson. As the above passage so adroitly attests to, the guiding principle behind all his output was the workings of time — here wittily played out under the cover of a critique of the preceding generation of artists and critics, the so-called formalists. But where a good formalist artwork suspended time, a piece by Smithson could harbour an almost schizophrenic range of temporal patterns: they were

sites of time. The otherwise dissimilar practices of London-based artist Tacita Dean, Los Angeles-based Sam Durant and New York-based Renée Green share a fascination with one of Smithson's principal sites of time, *Partially Buried Woodshed* (1970). By focusing on their respective pilgrimages to this particular work, it soon becomes clear how each artist recasts Smithson's own complex sense of temporality. In one instance, this even turns the snowballing Smithson reception topsy-turvy.

Given that both Green and Dean primarily use photography and video to fashion their responses to *Partially Buried Woodshed*, it is necessary to first undertake a brief exegesis on how Smithson's deployment of photography figures in the production of his sites of time. Smithson is perhaps the only figure of the sixties to overcome the ubiquitous hurdle facing artists working within the genre of land art, namely, the inevitable subsumption of the temporal patterns of the site-specific work beneath those inherent to the technological medium.² Whether it is photography or film, this holds true. Think of key works by the likes of Richard Long or Ian Hamilton Finlay that deploy these mediums to document earthworks. In each case major problems arise, as the grit of the site is lost to the gloss of the image. By comparison, since his earliest earthworks, Smithson developed a number of infallible strategies

SAM DURANT, *UPSIDE-DOWN SHELTER*, 1998, CRAYON SUR PAPIER — PENCIL ON PAPER; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE — COURTESY BLUM & POE, SANTA MONICA, CA.

PAGES PRÉCÉDENTES — PREVIOUS PAGES: SAM DURANT, *REFLECTED UPSIDE DOWN AND BACKWARDS*, 1999, BOIS, ACRYLIQUE, ASPHALTE, LECTEURS CD — WOOD, ACRYLIC, ASPHALT, CD PLAYERS; PHOTO: JOSHUA WHITE, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE — COURTESY BLUM & POE, SANTA MONICA, CA.

to see him neatly over this hurdle: refer to them as his temporal tactics – his way of combating that veritable tomb, the camera.³ These tactics are numerous but each one is predicated on the montage principle and carried through with the greatest aplomb. In no particular order they list: the assemblage of film through the montage technique, the development of the non-site, the use of the negative image in photography and, above all else, the insistence that key works be assembled together from a cacophony of objects, texts and images.

The non-sites are by far Smithson's most incisive reflections on temporality and art. Then, too, they are the only occasions wherein a number of the different mediums mobilised separately in Smithson's most ambitious earthworks come together in one place at one time. Because the non-sites dispense with the notion that there is an original work to deviate from in the first place, the possibility of the earthwork being frozen is eradicated. Instead, different temporal patterns are built into the work from its very inception. Here the montage technique does its most work – not surprising given that montage is the act of bringing incompatible fragments, each with their own respective temporality, into collision. The non-sites consist of obsidian samples placed in a metal bin (this replaces the earthwork), behind which sit both a map and a series of photographs of the site the obsidian has been re-

moved from. Elsewhere with Smithson, the viewer is constantly reminded that only half of the plot is in front of them at any one time. In such cases, the act of viewing is a peripatetic one – as a text or film, or whatever it may be, has to be tracked down. The complex temporality at work in the non-sites is key to the three artists discussed here, albeit fed through their respective responses to *Partially Buried Woodshed*.

Consisting of a woodshed with twenty cartloads of earth piled on top of it until the central beam cracked, *Partially Buried Woodshed* provoked immediate discussion upon its realisation. It was there – in Kent State University, Ohio – for anyone to go visit. Ever the incisive thinker, Smithson knew he would be forced into documenting the work for its effective dissemination by the art press. So while taking a number of "straight" shots of the woodshed, he also ordered up a series of negative prints – something he had taken to doing since the mid-sixties. As before, these prints tended to *heat* up the image. It was as if the documentary print – the very thing usually lost to the timelessness of the archive – had been flung into a furnace.⁴ Rather than freezing the site-specific work, and thus subsuming its own *specific* temporal patterns under the *generic* ones of the documentary image, Smithson here created a further work that extended *Partially Buried Woodshed*. The earthwork could there-



fore only be successfully translated into the image once a photographic equivalent to entropy was found.

Just months after the work was installed, four people were killed by members of the National Guard during student protests on the campus. One student even turned the woodshed into a memorial of the event by chalking up "May 4, Kent '70" on its facade. Smithson responded by producing an anti-war poster incorporating an image of the work. Both Durant and Green have taken Smithson's response further by dealing with how this tragic event might affect contemporary perceptions of *Partially Buried Woodshed*. The distance they traverse – between the late sixties and the late nineties – begets a number of odd temporal patterns, structuring both their responses. In the drawing, *Upside Down Shelter* (1998), Durant collages Smithson's work into the political climate of the time, surreptitiously injecting a reference to the Rolling Stones' infamous mishap at Altamonte in 1969, an event that is often taken to mark the end of an epoch.⁵ Its partner drawing, *Let it Loose/Woodshed* (1998), scatters the titles to a handful of the Stones' songs from their gloriously chaotic album *Exile On Main Street* (1972) throughout the cartloads of earth that are about to take the woodshed near to breaking point. With their literal play on visual pun, *Breaking Down* and *Let it Loose* are the most poignant among them.

In both of these drawings, Smithson becomes only one of many voices, as the utopia of the late sixties becomes an enduring nightmare with the turn into the seventies. Durant's *Reflected Upside Down and Backwards* (1999) is premised upon the same cultural shift; on this occasion though, Durant butts together two models of the woodshed. Replete with a CD player and four speakers, the installation blasts out Neil Young's *Ohio*, a song that specifically references the events of May 4, 1970. The contours of the uppermost woodshed are charred to a crisp, and so the building is just about recognisable (surely a nod to the one in Ohio); alternatively, the woodshed underneath remains unscathed. The four speakers surround the work and face inwards, in mimicry of the looped process of referencing it turns on. By carrying over the montage technique into sound as well as the object, Durant cannily updates Smithson's non-sites, especially their staccato sense of temporality, which is played through by incorporating two time periods into a single work.

Green's *Partially Buried* (1996) also brings into play a variety of media, including video. But while Durant's *Reflected Upside Down and Backwards* is melancholic, at times even macabre, Green's *Partially Buried*, a complex of installations, images, texts and videos, is more strident, didactic even, grappling with a number of individuals' specific encounters with Ohio in 1970, her own included (she



RENÉE GREEN, *PARTIALLY BURIED*, 1996, DÉTAIL DE L'INSTALLATION – DETAIL OF INSTALLATION, "BURR" YEARBOOK, 1979; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE – COURTESY PHAG INC. GALLERY.



actually grew up there).⁶ As a part of the installation, books written about the cataclysmic event are balanced on top of chunks of cement, apparently all that remains of *Partially Buried Woodshed* today. In the video section to the work, Green interviews a number of people from the surrounding area about the event.⁷ During her own auto-interview, Green recalls that her mother was attending a workshop at Kent State during the massacre, while she, then only ten years old, watched news coverage of the

events to a soundtrack consisting of the Jackson Five and Sly Stone. Punctuating the various interview passages is both a series of textual passages and archive footage of the earthwork from 1970. While the textual passages recount various scraps of information otherwise absent from the contemporary scenes shot by Green, the archive footage shows assistants making the earthwork. Throughout *Partially Buried* Green also highlights the role of African Americans in the events of May, 1970, herewith continuing her critique of the way their presence is often glossed over by white historians. Driven by the participant/observation method, *Partially Buried* presents more of an ethnographic sense of time and place, as telescoped through Smithson's earthwork and the events contemporary with its realisation. Therefore, it is not surprising that Green should reflect ethnography's recent fascination with montage and auto-ethnography.⁸

Completed three years later, Tacita Dean's video work, *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed* (1999), also privileges the technique of the fragment.⁹ Now the cut-up technique is pressed into service towards a different end. Dean commingles the very same rough archive footage of the production of Smithson's earthwork already used by Green along with shaky contemporary shots of both herself and a colleague searching for the exact location of the shed. *From Columbus, Ohio to the*

CI-HAUT _ ABOVE: RENÉE GREEN, *PARTIALLY BURIED*, 1996, VUE DE L'INSTALLATION
_ INSTALLATION VIEW; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _
COURTESY PHAG INC. GALLERY.

CI-CONTRE _ OPPOSITE: RENÉE GREEN, *PARTIALLY BURIED CONTINUED*, 1997,
IMAGE VIDÉO _ VIDEO STILL; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _
COURTESY PHAG INC. GALLERY.





echoes and shifts

Partially Buried Woodshed begins with a successful attempt to find the University campus. Then, following more desultory map reading, the approximate site of the earthwork is located. What follows is a hilarious fumble to identify the precise location of Smithson's earthwork. At one point, Dean even enlists the guidance of a local student. Sprawled out on the grass, the student sluggishly conjectures that the woodshed is "that-a-away" (he points to somewhere off screen); when, according to Dean's hand-written instructions it is, rather, in precisely the opposite direction. Eventually something like the concrete foundations of a small building are found and investigated. But given that Green removed a number of these concrete blocks for her installation three years earlier, hardly anything remains! So, their search ends abruptly. Both Dean – and by extension the viewer – are not quite sure as to whether this is the actual site of *Partially Buried Woodshed*. Either way, the video wraps up with Dean and friend nestling in the tall grass surrounding the site of the earthwork gazing off into the distance, in a scene akin to something from Truman Capote's novella *The Grass Harp*.¹⁰ In Dean's video, the political implications of the landscape highlighted by Durant and Green's visits are eased out of the spotlight. As a result, the video shuttles between Smithson's and Caro's very different takes on the landscape. In point of fact, such is the antinomy





CI-CONTRE ET PAGES SUIVANTES _ LEFT AND FOLLOWING PAGES: TACITA DEAN, *FROM COLUMBUS, OHIO TO THE PARTIALLY BURIED WOODSHED*, 1999, IMAGE TIRÉE DU FILM SUPER-8 (COMPRENANT DU MATÉRIEL ORIGINAL) _ STILL FROM SUPER-8 FILM (INCLUDING ORIGINAL FOOTAGE); PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION _ COURTESY FRITH STREET GALLERY.

at play in *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed*, that Dean, contra-both Smithson and Caro, produces a *pastoral site of time*.

By premising her work on this antinomy, Dean introduces a rift between her response to Smithson's earthwork and Green and Durant's. Due to the nature of this rift, her work constitutes a provocative anomaly within the reception of Smithson. Indeed, rather than simply following the now sacrosanct Smithson, Dean moves against him: both freezing time with pastoral images of the Ohio campus while simultaneously disrupting it with flashbacks to the campus' tumultuous history. To end on Dean, then, means to scramble Smithson's concepts put forward in the opening quote: for in *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed*, "sites of time" are inseparable from "the gardens of history." In this sense, perhaps the pastoral flourishes of Caro's sculptures so loathed by Smithson are, ironically, key to any future reworking of his earthworks.

Alex Coles is an art critic and editor. He is a regular contributor to *Art Monthly*, *Art in America*, and *art/text*, co-author of *Mark Dion: Archaeology* (Black Dog Publishing) and founding editor of *de-, dis-, ex-*. He is also Senior Lecturer in Critical Theory, Department of Fine Art, Surrey Institute of Art & Design, Farnham.

NOTES

1. Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, California: University of California Press, 1996, pp. 104-105.
2. A recent essay by Michael Newman deals with the role of medium in Dean's work ("Medium and Event in the Work of Tacita Dean," *Tacita Dean*, ed. Clarrie Wallis, London: Tate Gallery Publishing, 2000.) Here, however, it is the role of video that is of interest, hence the notion of the medium and its apparatus are not relevant. An interpretation of Smithson and Dean could be established along these lines, but instead the trajectory would commence with Smithson's film, *Spiral Jetty*.
3. See Smithson, "Art Through the Camera's Eye," in *The Collected Writings*, *op. cit.*
4. James Lingwood was the first to analyse these photographs in "The Entropologist," *Robert Smithson: Le Paysage entropique*, Marseille: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1993.
5. For an extended discussion of this particular work see James Meyer, "Impure Thoughts: The Art of Sam Durant," *Artforum*, April 2000.
6. For a transcript of some of these interviews see the catalogue *Renée Green: Shadows and Signals*, Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 2000.
7. Brian Wallis provides an extended commentary on the political implications of this work in "Excavating the 70s," *Art in America*, September, 1997.
8. See George E. Marcus, "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage," in *Visualizing Theory*, ed. Lucien Taylor, London: Routledge, 1994. See, too, Green's ethnographic diary in *Site-Specificity: The Ethnographic Turn, de-, dis-, ex-*. Vol. 4, ed. Alex Coles, London: Black Dog Publishing, 2000.
9. The first substantial reading of Dean was undertaken by Barry Schwabsky in "The Art of Tacita Dean," *Artforum*, March 1999.
10. Of course, such difficulties in locating *Partially Buried Woodshed* arise because the work had been bulldozed in 1984 by order of the campus authorities, despite Smithson's stipulation it be left to fall into ruin.

IMBUS,
TENANT

am
ill

e of
cat-
adous
Fur-
OO,
m

on the
this
pos,"
per,

"The
Re-
ing
phor
ing
4-
ci-
turn,
lex
og

ding
by
Art
m,

es
nd
the
d in
pus
th-
it





Ouvra

Gabri
Volck
Body
Cantz
ill. b.

ReMa
ingly
text a
with s
move
this i
locati
the tw
conti
and a
a mo
move
have
short
ment
"stra
tiona
recon
in To
the b
an ec
entir
so th
on th
sets
is so
and
the f
The
note
and
Pete

Livres et revues _ Books and Magazines

Ouvrages théoriques _ Essays

Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers, eds., *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000, 386 pp., ill. b. & w. & col.

ReMembering the Body is painstakingly cool and sleek. Its images and text are laid out so precisely and with such energy that they connote movement and change. And truly, this is what the book is about – locating the body that throughout the twentieth century has been continually fragmented, blurred, and accelerated – attempting to hit a moving target by mimicking its movements. The book's images have cinematic quality, captured in short vignettes. The central component of the book is an image-essay, "STRESS," by Bruce Mau with additional text by André Lepecki. Most recently exhibited as an installation in Toronto, this work teases apart the body-as-form/body-as-event into an ecological system. Throughout the entire book, the work is formatted so that on the left are essays and on the facing-page are images. Mau sets up a visual choreography that is sometimes in synchronization and sometimes in opposition to the facing text.

The book's essays also deserve note. There are writings by Aleida and Jan Assman, Gertrud Koch, Peter Moeschl, C. Nadia

Seremetakis and Gerald Siegmund. Two highlights are Allen Feldman's essay on the historical anthropology of automatism and Fredrick Kittler's essay on the art and science of movement. *ReMembering the Body* makes a strong attempt to explore questions of body and form by breaking out of the passivity of text and the static-ness of the printed image.

> TODD MEYERS

Joëlle Busca, *L'Art contemporain africain: du colonialisme au post-colonialisme*, L'Harmattan, Paris, 2000, 240 p. et *Perspectives sur l'art contemporain africain*, L'Harmattan, Paris, 2000, 152 p., ill. coul.

Depuis la fin de l'apartheid en Afrique du Sud – c'est-à-dire depuis la disparition du dernier régime proprement colonial sur le continent –, on constate un intérêt accru pour l'art contemporain en Afrique, ce qui marche de pair avec une sincère remise en cause chez de nombreux artistes, théoriciens et conservateurs des modalités muséologiques qui régissaient jusqu'alors l'exposition de l'art non occidental. L'altérité est désormais envisagée sous l'angle de la réciprocité; l'exotisme est partagé; un Édouard Glissant, par exemple, revendique la créolisation – un métissage naguère subi dans la violence – presque comme une leçon de civilité. Mais les rapports Afrique-Occident se caractérisent toujours par une dissymétrie fonda-

mentale. Tandis que la pénétration économique occidentale rend l'Afrique chaque jour plus désespérément dépendante (y compris dans le domaine de l'art, par rapport au regard et au marché occidentaux), l'Afrique, souvent par le biais de sa diaspora, pénètre peu à peu la conscience occidentale. Et si la mondialisation consiste avant tout en une mise au pas des États souverains par le capital transnational – ce qui est un travestissement hypocrite de l'universalisme – elle peut, accessoirement, faciliter les conditions d'accès à l'universel: ce n'est pas anodin, par exemple, que la préparation de la Documenta XI, sous le commissariat du Nigérian Okwui Enwezor, consiste précisément en une série de plate-formes internationales de réflexion critique sur la globalisation économique et culturelle, et la manière dont les artistes abordent cette problématique. Les propos suivants, tenus en 1987 par Manfred Schneckenger, commissaire de la Documenta VIII, et cités par Joëlle Busca dans *L'Art contemporain africain*, montrent à quel point le regard que porte sur l'Afrique le milieu de l'art contemporain a changé en une décennie. «Si on montrait des artistes africains ou d'Amérique du Sud – où il y a de très bons artistes – il faudrait pouvoir montrer aussi le contexte dans lequel les œuvres ont été créées. Ce n'est pas possible d'exposer la situation de ces pays où l'art est toujours pris entre une grande tradition perdue et

la volonté de contact avec le monde moderne.» Tenus pour irréprochables, en 1987, de tels propos sont devenus impensables aujourd'hui. Ils sont toutefois emblématiques des attentes occidentales vis-à-vis de l'art africain, débusquées très efficacement par Joëlle Busca dans cette analyse des conditions de diffusion et de réception de l'art contemporain africain, notamment en France. L'auteure déplore que la production artistique africaine ne soit jamais considérée selon ses qualités intrinsèques, mais soit inévitablement perçue en fonction de sa provenance: ce qui est qualifiant, écrit-elle, c'est le versant africain, garant d'authenticité, comme si le contexte africain était, plus que d'autres, cosignataire de l'œuvre des artistes. Busca cherche, en somme, à dégager l'art contemporain africain de la gangue de pré-supposés ethnologiques et d'exotisme dans laquelle il est pris. «L'art contemporain africain, son état endémique de précarité sont une formidable délégation, y compris des obsessions et des questions les plus crues.»

Elle en fournit bien des exemples, et épingle comme point du départ «Magiciens de la Terre», «première exposition mondiale d'art contemporain» selon les dires du commissaire, Jean Hubert Martin, «cristallisation de toutes les questions qui se posent quant à la monstration de l'art d'ailleurs», selon l'auteure. Dans une démonstration un brin massive mais au fond très juste, est battue en brèche toute la gamme des a priori sous-jacents à la manifestation, à commencer par son titre, censé fédérer tous les participants autour de la magie. La référence au pouvoir occulte serait significative de la tendance générale à considérer les œuvres comme des archétypes, selon

un paradigme anthropologique, aux dépens de leur éventuel intérêt proprement artistique. L'enjeu, conclut l'auteure, «n'est pas de la créativité d'un continent, mais de ce qui advient en monstration». Si Busca en dresse un bilan d'échec très sévère – et, selon elle, les multiples avatars successifs n'ont guère fait mieux – ne peut-on reconnaître aux «Magiciens» le mérite d'avoir élargi la perspective occidentale à un art contemporain à l'échelle de la planète, serait-ce sous de critiquables auspices? Car, en effet, cette exposition était abondamment – et âprement – critiquée. Et même si le pessimisme est de mise dans toute analyse de l'Afrique contemporaine, l'argument de Busca aurait gagné à être nourri par davantage d'exemples contradictoires. La critique de l'essentialisme est à double tranchant, ou elle n'est pas; «le» regard occidental, par exemple, n'est pas moins pluriel que l'art africain sur lequel il est porté. Dans *Perspectives sur l'art contemporain*, l'auteure s'attache précisément à la pratique d'une critique différenciée de quinze artistes africains. Peut-être aurait-on souhaité une analyse encore plus approfondie des installations extrêmement puissantes du Malien Abdoulaye Konaté – sans doute l'un des plus grands artistes de nos jours, ni plus ni moins enraciné dans l'africanité que n'est, par exemple, un artiste allemand dans la germanité – et un traitement plus succinct d'autres artistes, moins confirmés. Mais l'ambition de Busca était justement de mettre en évidence une «communauté d'œuvres uniques», de montrer la diversité et l'hétérogénéité de la production plastique africaine. Et surtout de vider ce dernier adjectif de toute connotation esthétique a priori pour n'en garder

que son seul sens géographique. Car il n'y a pas d'art africain, radicalement différencié du nôtre. «Il y a de l'art et une inexhaustive pluralité de pratiques.»

> STEPHEN WRIGHT

Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven: Yale University Press, 2000, 200 pp., ill. b. & w.

From the stacked walls of the Salon to today's white cube galleries, the way that art is displayed has affected its reception and meaning. Renowned Oxford art historian Francis Haskell has dedicated his career to constructing histories of taste and deconstructing the history of displaying art. In his final work, *The Ephemeral Museum*, published posthumously, Haskell turns his focus toward the development of temporary old master exhibitions. He terms these exhibitions "the bringing together of art in a clearly defined space that had originally been designed to be seen in wholly different locations," arguing that they endanger fragile work for the sake of museum popularity and what he describes as "superb, but misleading, catalogues." Tracing the fashion for old master shows from the showrooms of seventeenth-century Dutch art dealers up to the nationalist World War I exhibitions, where the gracious lending of masterpieces was a symbol of intra-national fraternity, Haskell focuses on the forces that motivated such problematic loans. His arguments are compelling, if a touch elitist, since traveling shows introduce new viewers to the experience of art, regardless of museum directors' less-than-populist motiva-

tions. Still, there is validity and significance to Haskell's message that our current cultural self-indulgence impels us to increasingly gobble up history's masterpieces in an attempt to digest their brilliance.

> ANA HONIGMAN

Monika Kin Gagnon, *Other Conundrums: Race, Culture and Canadian Art*, Vancouver, Kamloops: Arsenal Pulp Fiction, Artspeak Gallery, Kamloops Art Gallery, 2000, 196 pp., ill. b. & w. & col.

Other Conundrums: Race, Culture and Canadian Art is a collection of essays and three lexica published since 1989. As a writer, curator, and critical analyst deeply involved in cultural difference, ethnicity and race in Canadian culture, Monika Kin Gagnon has traced events, artistic production and debates surrounding these issues over the past decade.

The essays vary in style and topic. One of the more important chapters is a documentary/commentary on the conferences "It's a Cultural Thing," "Writing Through Race" and "About Face, About Frame." These events mapped out the power of self-organized groups across the nation reclaiming a voice and visibility in areas of cultural production in the early nineties. They also investigated both the strength of solidarity through self-identification as well as the problems of essentializing identity. Other interpretive essays focus on artists such as Dana Claxton, Shani Mootoo and Paul Wong. "Letter from Calgary," written as part of a series for *Parallelogramme*, demonstrates Gagnon's personal voice and investment. Gagnon's lexica were written in response to a certain anti-racism burnout. The

entries are simultaneously caustic and tongue-in-cheek capturing the depth of complexity surrounding race, racism and naming.

This aptly titled collection of essays comes at a time when, similar to feminism, identity politics finds itself defined as "post" – reflective of a general fatigue. Rather than offer a solution, Gagnon gives an historical overview. She is careful to include contradictions, open to asking questions and comfortable with not being able to answer them all. The book considers what new and familiar issues are at stake now that a broad-based liberalism has put the appropriate multicultural and ethnically diverse language in place but often overlooks the key issues by assimilating rather than diversifying.

> CORINNA GHAZNAVI

Rem Koolhaas, et al., eds., *Mutations*, Barcelona: Actar/arc en rêve centre d'architecture, 2001, 720 pp., ill. col. and cd

Mutations is an exhaustive "project on the city" that brings together artists, architects, urban planners, and social theorists to examine the meanings and shifting topographies of urban space. The book's seductive glossy cover and stout binding promise loads of slick images, laid out in phantasmal candy Technicolor. If that alone seems appealing, *Mutations* certainly delivers. What sets this book apart, however, is that its theoretical depth equals its visual richness. The editors, Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi, and Hans Ulrich Obrist, provide a thorough anthropology of urban space, which secures complexity while remaining conceptually accessible.

Mutations is replete with projects including a look at the changing Pearl River Delta in China, the emergence of truly global cities, American cities as models of the generic, and even a how-to for building a city based on the Roman operating system. In one section, members of the Harvard Project on the City examine the artificial ecology of shopping malls as a combination of destination, public sphere, and transitory-space – a constructed space that expands and contracts with modes of consumption. Edgar Cleijne's photo dossier on urban Africa reveals social space to be a recorder of political history. While never compromising aesthetically, *Mutations'* photos, projects, and essays provide much appreciated insight into the changing organism that is the city.

> TODD MEYERS

Robert Nickas, *Vivre libre ou mourir* (*Live Free or Die*, trad. de l'anglais par Vincent Pécoil), Les presses du réel, Dijon, 2000, 160 p.

Critique, commissaire indépendant et rédacteur en chef, jusqu'en 1999 de la revue *index*, Robert Nickas rassemble dans *Vivre libre ou mourir* des textes parus dans différents catalogues ou revues entre 1985 et 1999.

Le livre se présente comme une antithèse, au sens littéral du terme: aucune théorie sur l'art n'y sera fournie, pas même une vision globale de la scène new-yorkaise, dont l'auteur est issu. Nickas accumule ici des fragments, des questionnements et des réflexions qui, loin de révéler quoi que ce soit, donnent une image d'un travail en train de se faire. Entretiens, lettres, essais sur le cinéma, la musique, mais aussi sur l'art

des années 1960, se succèdent, se répondent parfois et finissent par former un ensemble qu'il serait abusif de qualifier de «cohérent» mais qui évoque avec une grande justesse les mouvements de la pensée, ses aléas, ses répétitions, ses impasses et ses avancées. Un certain nombre de textes sont, par exemple, des conversations enregistrées et retranscrites telles quelles; Nickas s'entretient avec Andy Warhol, Felix Gonzales-Torres, Haim Steinbach, Maurizio Cattelan, John Miller sur un ton badin, mêlant réflexions sur l'art, sur la culture, la consommation, la vie quotidienne. Artistes et critique voient ainsi leurs rôles habituels se défaire et se recomposer sur le mode aléatoire et simplement plus humain de l'échange, avec ses doutes, sa fragilité, mais aussi son potentiel créatif.

Dans la plupart des textes, on constate que Nickas, bien que profondément ancré dans la culture new-yorkaise des années 1980, ne possède pas moins une connaissance sûre de l'art du passé, et notamment de celui des années 1960 avec lequel il ne cesse d'établir des ponts et des correspondances. Mais là encore, il ne s'agit pas d'un déballage d'historien: certains artistes comme Robert Smithson, Dan Graham ou Marcel Broodthaers apparaissent au cœur de ses réflexions et de ses préoccupations, comme des points d'ancrage qu'il ne suffirait pas de citer, mais qu'il convient de re-travailler, de fouiller de nouveau pour en extraire la substance et les implications susceptibles d'aider à analyser des pratiques plus contemporaines. Le temps apparaît ainsi comme un véritable matériau de travail. Lorsqu'en 1994, Nickas organise une exposition autour des *Date Paintings* d'On Kawara, (*Pictures of*

the Real World (In Real Time)), l'idée était de montrer, pour chaque année, une photographie allant de pair avec une *Date Painting*, de façon à représenter littéralement le temps dans le travail de l'artiste, et à donner à lire une histoire de la photographie américaine de 1960 à 1990... De même, Nickas a organisé un certain nombre d'expositions dont les titres reprenaient certaines expositions des années 1960: «When Attitudes Become Forms» (1986), «The Art of the Real» (1987), «Primary Structures» (1987); en 1991, il monte «The Museum of Natural History», un musée fictif transposé dans une galerie qui était autrefois une maison privée, reprenant ainsi le principe des fictions de musées organisées par Broodthaers à partir de 1968. Globalement, *Vivre libre ou mourir* est moins un recueil de critique d'art qu'une compilation de réflexions sur le commissariat d'expositions: comment re-présenter? Comment les œuvres ou les expositions parviennent-elles à correspondre les unes avec les autres? Est-il possible de matérialiser la notion de temps? Quelle est la valeur de la thématique? La réunion arbitraire des œuvres n'est-elle pas le plus sûr moyen de ne pas leur imposer de sens et de limites? Sur ce dernier point, Nickas a une position qui mérite qu'on s'y arrête: «Les meilleures idées sont les idées toutes faites. Tout d'un coup, l'idée était de ne pas en avoir», écrit-il, se faisant l'écho de la célèbre déclaration de Douglas Huebler: «Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants; je ne souhaite pas en ajouter un seul.» Sur ce principe, Nickas a organisé «Red», collection d'œuvres rouges; «1968», exposition dont la plupart des œuvres avaient été créées en 1968; «C» ou encore «W» qui rassemblaient des artistes

dont les noms commençaient par ces lettres. À partir de ces modes de réunion arbitraires et pour le moins étroits, l'enjeu était de trouver une liberté et une complexité inattendues, basées sur des liens et des correspondances forcément inexplorées jusqu'alors. «Je souscris maintenant avec joie à l'opinion selon laquelle les expositions n'ont pas à être à propos de n'importe quoi d'imposé aux œuvres qui les constituent; les expositions peuvent simplement être à propos des œuvres elles-mêmes», déclare Nickas. Manière de considérer avant tout l'exposition comme une collection et comme une somme de différences; manière provocante, aussi, de prendre le contre-pied de la norme contemporaine qui veut que les œuvres, réduites au rang de matériaux illustratifs, soient rassemblées en fonction de thèmes plus ou moins vagues, en tout cas nécessairement globalisants.

> ÉLISABETH WETTERWALD

Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, 620 pp.

Reflections on Exile and Other Essays is a record of more than thirty years of Edward Said's literary and cultural criticism. Throughout this diverse and erudite collection of essays, Said's abiding concerns are with the invidious effects of colonial rule and the linkages between imperialism and the (mis)representation of other cultures and histories. His attention has long been focussed on the self-serving fictions promulgated by colonizers about the people they oppress and this book demonstrates the impressive depth and range of his scholarship.

For Said, a Palestinian who grew up in Egypt and the United States, the most prevalent phenomenon of the postwar era has been the vast human migration following the turbulence of decolonization, political revolution and ethnic cleansing. Yet despite his recognition of the profound loss and dislocation experienced by exiles, Said remains resolutely opposed to nationalist identity politics. Instead, he proposes a more heterodox notion of identity that enables an overcoming of such insular and divisive barriers. Drawing upon Theodor Adorno's claim that "it is part of morality not to be at home in one's home" (*passim*), Said suggests that exile allows for a necessary critical distance from exclusionary or hegemonic cultural formations. Questioning the often unacknowledged relationships between text and context and, by extension, between knowledge and power, Said offers poignant reconsiderations of writers and theorists such as Joseph Conrad, R.P. Blackmur, Naguib Mahfouz, Giambattista Vico, Georg Lukacs and Michel Foucault. Although his more politically-charged polemics on Palestine are not included in this collection, Said's own experience of exile and his ongoing engagement with the struggles of the Palestinian people resonate throughout his prose, infusing his writing with a compelling sense of urgency.

> JODY PATTERSON

Catalogues _ Catalogues

Martin Kemp and Marina Wallace, eds., *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, London, Los Angeles and Berkeley: Hayward Gallery and the University of California Press, 2000, ill. col., 232 pp.

Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, presented by the Hayward Gallery, brings contemporary artworks working with themes related to art and science (John Isaacs, Katharine Dowson, Marc Quinn, Beth B, Christine Borland, Gerhard Lang, Tony Oursler and Bill Viola) into resonant dialogue with historical medical images and artifacts. More than three hundred historical works from eighty different art and medical museums and collections were included in this ambitious exhibition and catalogue. Intended as an open exercise in contextual looking, the project reflects the recent cultural interest of artists using medical history collections and libraries as a resource.

Compiling an impressive and fascinating array of rare medical artifacts such as late-eighteenth century full-size colored wax anatomies resting on satin fringed beds, seventeenth-century cedar tables displaying varnished human arteries, and Lombroso's nineteenth-century albums of criminal typologies and recognizable "stigmata," the critical relationship between art and science is examined in the curatorial essays by Martin Kemp and Marina Wallace. Addressing the intimate union that developed in Western art history between the visions of artists and anatomists, their analysis focuses on the pictorial and stylistic rituals of dissection representation, the

relationship between technology and scientific classification, and the interdisciplinary dissemination of anatomical knowledge within art academies.

It is the catalogue's final section that underscores the contemporary artist-residency projects and artworks, which poignantly intervenes into the grammar of Realism and Truth in science and art. Through paradox, juxtaposition, wit and even anger, medical science's histories of obsessional taxonomies are critically made apparent in the languages of contemporary art.

> CINDY STELMACKOWICH

Gianfranco Maraniello, Sergio Risaliti et Antonio Somaini (conservateurs), *Il Dono. Offerta, ospitalità, insidia/The Gift. Generous Offerings, Threatening Hospitality*, catalogue d'exposition, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea à Sienne et Centro Culturale Candiani di Mestre, Charta, 2001, 518 p., ill. coul.

Ce catalogue entend lever le voile qui pèse sur ce refoulé de la modernité que serait le monde du don. Avalés par la logique implacable de l'utilitarisme, les rapports humains en effet ne se définissent plus souvent que selon les termes réducteurs de l'économie. En réaction toutefois contre cet *homo œconomicus* construit par les discours, certaines formes de résistance émergeraient, depuis les années 1980, afin de pratiquer des brèches dans ce monolithe érigé par la raison bien pensante. Les travaux d'art contemporain discutés dans cet ouvrage appartiendraient à ces modalités de défense qui, opérant par la bande, introduiraient des formes nouvelles de relations humaines et de communautés.

Les efforts de conservateurs indépendants réunis par l'entremise d'institutions italiennes ont permis de mener à bien la réalisation de cette exposition itinérante dont l'ampleur ne fait aucun doute.

D'abord, pour avoir rassemblé les œuvres d'une soixantaine d'artistes notoires et puis aussi, pour ce document, généreux, qui en résulte. Il présente les textes – partiellement issus du colloque tenu sur le thème à Venise en janvier 2000 –, d'un fort contingent de spécialistes de la philosophie, de l'anthropologie, de l'art et de la littérature.

La relative minceur des recherches sur le sujet exigeait semble-t-il que le projet ne néglige aucune avenue afin justement de corriger cette indifférence qui prévalait dans le passé. Parmi les références théoriques majeures, celle de Marcel Mauss (*Essai sur le don*, 1950) sert d'amorce à la réflexion de plusieurs auteurs. Notamment chez Alain Caillé qui retourne au paradigme du don afin de réaffirmer la triple dimension du geste – donner, recevoir et rendre – déjà identifiée par le célèbre

ethno-sociologue. L'ambiguïté du geste de donner est, par ailleurs, clairement posée par Antonio Somaini dans le texte d'ouverture du catalogue; partagé entre la spontanéité et l'obligation, la plénitude et la perte, le pacte officiel et la gratuité, le geste de donner affiche une riche complexité qui est rarement simple à cerner. Le prouvent les différentes perspectives empruntées par les essais.

Les réflexions de Raoul Kirchmayr et d'Alfredo Salsano se positionnent à partir de la conception bataillienne du don, autre repère important sur la question. Ils en repensent la radicalité selon laquelle tout se jouait pour Bataille dans la pure dépense et l'improductivité totale du geste. En partie dans la continuité de ce dernier, mais contre Mauss, le texte de Derrida s'attarde sur le thème du sacrifice en soutenant que les conditions fondamentales du don se situent dans l'absence de réciprocité et de reconnaissance. Dans le champ plus spécifique de l'art, Jean-Luc Nancy se penche sur la condition de l'artiste et de l'inspiration puisque l'étude étymologique du mot «don»

révèle sa parenté avec l'idée d'être doué. Notons également les interventions de Nicolas Bourriaud, Jean Baudrillard et d'Harald Szeemann. La sélection des œuvres s'est faite dans la poursuite de Starobinski qui, en 1994, avec l'exposition «Largesse» a montré la permanence du terme dans l'histoire, mais sans faire place aux modalités actuelles. C'est le projet que s'est donné «The Gift» avec des travaux qui redéfinissent les rapports artiste/récepteur, œuvre d'art/récepteur et dont les stratégies se distribuent, par exemple, entre le sacrifice de soi (Beuys, Matta-Clark), l'offrande de sa nudité (Ono, Huan), la transmission de la vie (Mendieta), la séduction (Hatoum, Kosuth) ou encore le don d'argent (Jaar). Mais c'est aussi, de manière emblématique, cette œuvre d'Orozco figurant sur la couverture où des mains ouvertes ayant pétri d'un geste une masse en forme de cœur invitent le lecteur à plonger dans cet ouvrage qui ne risque pas de décevoir.

> MARIE-ÈVE CHARRON

NOTE DE L'ÉDITEUR

Dans le n° 103, nous avons omis d'indiquer le nom du traducteur de l'entretien entre Jonathan Crary et Charles Reeve et qui s'intitulait en anglais «Time and the Image» et en français «Le temps et l'image» (p. 42-50). Nous nous excusons auprès du traducteur Denis Lessard.

ERRATUM

In Gordon Lebrecht's article on Stan Douglas in #103, the word "not" was inadvertently deleted from a sentence on page 38. The sentence correctly reads: "That may turn out to be the case, but during the time I was viewing the work I could not see the line separating/joining the two projection screens as constituting an aperture effect, an opening through which slipped the images, now construed as constituting a single band, a continuous strip." PARACHUTE regrets the error.

PARACHUTE

conseil d'administration _ board of directors

JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil _ chairman

CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale _ president

COLETTE TOUGAS, secrétaire-trésorière _ secretary treasurer

ROBERT HACKETT, vice-président _ vice-president

MARY ANNE FERGUSON, PAUL FRAZER, JOHANNE LAMOUREUX, RÉJEAN LEGAULT

conseil d'honneur _ honorary board

YDESSA HENDELES, Collectionneur et Directeur _ Collector and Director,
Ydessa Hendeles Art Foundation (Toronto, Canada)

ANTON et _ and ANNICK HERBERT, Collectionneurs _ Collectors
(Gand, Belgique _ Ghent, Belgium)

PHYLLIS LAMBERT, Directeur fondateur et président du Conseil des fiduciaires,
Centre Canadien d'Architecture _ Founding Director, Chair of the Board of Trustees,
Canadian Centre for Architecture (Montréal _ Montreal, Canada)

CHARLES LAPOINTE, Président directeur général de Tourisme Montréal _
Chief Executive Officer of Tourisme Montréal (Montréal _ Montreal, Canada)

LARS NITTVE, Directeur _ Director, Tate Modern
(Londres, Royaume-Uni _ London, United Kingdom)

ALFRED PACQUEMENT, Directeur _ Director, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou (Paris, France)

PIERRE THÉBERGE, Directeur _ Director,
Musée des beaux-arts du Canada _ The National Gallery of Canada (Ottawa, Canada)

PARACHUTE

directrice de la publication _ editor: CHANTAL PONTBRIAND | directrice adjointe _ managing editor: COLETTE TOUGAS |
adjoints à la rédaction _ assistant editors: JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS | rédacteur correspondant _ contributing editor: STEPHEN WRIGHT |
collaborateurs _ contributors: MAGALI ARRIOLA, MARIE-ÈVE CHARRON, ALEX COLES, OLIVIER DEBROISE, MICHÈLE FAGUET, MARIO GARCÍA, CORINNA GHAZNAVI,
ANA HONIGMAN, GABRIEL KURI, PATRICIA MARTÍN, CUAUHTÉMOC MEDINA, TODD MEYERS, RUBÉN ORTIZ TORRES, JODY PATTERSON, CINDY STELMACKOWICH,
ÉLISABETH WETTERWALD, STEPHEN WRIGHT | traduction _ translation: TIMOTHY BARNARD, SUSAN BRIANTE, DENIS LESSARD, RICHARD MOSZKA,
COLETTE TOUGAS, CÉCILE USSELMANN | abonnements, gestion _ subscriptions, administration: KATHLEEN GOGGIN | promotion, publicité _
promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS | comptabilité _ accounting: ISABELLE DUPLESSIS | graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

rédaction, administration, abonnements _ editorial and administrative offices, subscriptions

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805

télécopieur _ fax: (514) 842-9319 courriel _ e-mail: info@parachute.ca Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel _

Please do not send press releases by e-mail. **publicité _ advertising: (514) 842-9805**

tarifs des abonnements _ subscription rates: **un an _ one year** › **Canada** (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 49\$
étudiant _ student › 39\$ institution › 110\$ org. sans but lucratif _ not for profit organisation › 66\$ |

hors Canada _ outside Canada (frais d'envoi compris _ shipping included): individu _ individual › 77\$ institution › 138\$ |

deux ans _ two years › **Canada** (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 89\$ étudiant _ student › 69\$

diffusion _ distribution

Les Messageries de Presse Internationale Inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) Canada H1J 2L5, téléphone: (514) 355-5674, télécopieur _ fax:
(514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246, et aux États-Unis, le 1-800-263-9661.

_ To find the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S., 1-800-263-9661. FRANCE, EUROPE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue
Voltaire, 75011 Paris, téléphone: 01 40 24 21 31, télécopieur: 01 40 24 15 88, courriel: difpop@globenet.org. ROYAUME UNI _ UNITED
KINGDOM, SINGAPORE _ SINGAPOUR, SUÈDE _ SWEDEN, CORÉE _ KOREA, NOUVELLE ZÉLANDE _ NEW ZEALAND, TAIWAN: International
Periodical Distributors, Represented by UCS, 674 Via De La Valle, suite 200, Solana Beach, CA 92075, U.S.A., <www.ipd.com>. AUSTRALIE
_ AUSTRALIA: Multipoint Distribution, MC Box 86, Eastern Mail Centre, Victoria 3110, tel.: 011 613 9720-9292, fax: 011 613 9720-9177. To
find the nearest outlet in Australia, dial 02 9371-8866.

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 004**. _ This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 004**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la
réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. _
Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the pub-
lished articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés. _ All rights of reproduction and translation reserved
© **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans _ is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Com-
pany (full text_texte intégral), Repère. **PARACHUTE** est membre de _ is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian
Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux _ Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du
Canada. ISSN 0318-7020. **PARACHUTE** est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. _ **PARACHUTE** is a quarterly published in January, April,
June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications-PAP-Enregistrement no 08995. **PARACHUTE**
reconnait l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression
_ Printer: Integria. Imprimé au Canada _ Printed in Canada. 4^e trimestre 2001 _ 4th trimester 2001. **PARACHUTE remercie de leur appui financier _ thanks for
their financial support: le Conseil des Arts du Canada _ The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des
Arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal
et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.**



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA | THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS



CONSEIL
DES ARTS ET DES LETTRES
DU QUÉBEC

AUX ÉDITIONS PARACHUTE
NOUVEAUX TITRES

Communauté et Gestes de CHANTAL PONTBRIAND

Un recueil de 8 textes écrits entre 1995 et 2000, «chacun tel un geste correspondant à une circonstance particulière [...], cherchant à faire entrer en résonance l'idée du rapport à l'autre, sur lequel se fonde la sphère éthique» (C. P.). 112 p. Disponible.



Jeff Wall, *A Ventriloquist at a Birthday Party, 1947, 1990.*

Sur ma manière de travailler

Actes du colloque Art et Psychanalyse II. Sous la direction d'Hervé Bouchereau et de Chantal Pontbriand

Un recueil des 18 textes de conférences donnés par des artistes, des critiques d'art et des psychanalystes lors de ce colloque international, organisé par la revue PARACHUTE et l'Atelier psychanalytique et présenté au Centre Canadien d'Architecture en 1999. À paraître.

Danse:
langage propre et
métissage culturel

Dance:
Distinct Language
and Cross-Cultural
Influences

Dirigé par... Edited by CHANTAL PONTBRIAND

Danse: langage propre et métissage culturel

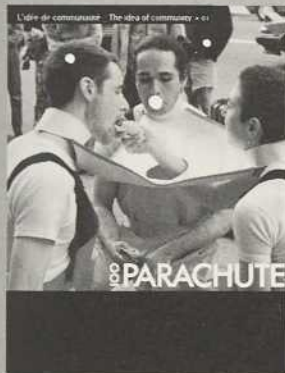
Actes du colloque du 9^e Festival international de nouvelle danse
sous la direction de Chantal Pontbriand

Un recueil des 23 textes de conférences donnés par des chorégraphes, des philosophes et différents spécialistes de la danse lors de ce colloque international, organisé par le Festival international de nouvelle danse en 1999, qui visait à cerner les principales problématiques au cœur de la danse et de l'art d'aujourd'hui. 280 p. Disponible.

PARACHUTE

L'idée de communauté _ The idea of community

Offre spécial _ Special offer



100 > JEAN-LUC NANCY par _ by Chantal Pontbriand ZHUANG HUI, ROSEMARIE TROCKEL, LUO YONGJIN par Frederico Ferrari MATHIEU BEAUSÉ JOUR, FÉLIX GONZALEZ-TORRES, SOPHIE CALLE, MASSIMO GUERRERA, JOCHEN GERZ, ESTHER SHALER-GERZ, KIKI SMITH, RIRKRIT TIRAVANIJA, par _ by Jean-Ernest Joos JORDAN CRANDALL by _ par Brian Holmes SHIRIN NESHAT par _ by Nathalie Leleu STEVE REINKE by _ par Robin Metcalfe RINCE DE JONG, PHILIP-LORCA DICORCIA, BRUNO DUMONT, NAN GOLDIN, BERTIEN VAN MANEN par André-Louis Paré GRENNAN & SPERANDIO by Jonathan Goodman GUILLAUME PARIS par Cécile Dazord DAVID BATCHELOR & LIAM GILICK by Alex Coles NINA LEVITT by Corinna Ghaznavi **101** > RIRKRIT TIRAVANIJA par _ by Yvan Chapuis ADRIANA CZERNIN, MARTIN KERSELS, PETER LAND, ALAIN SÉCHAS, ERWIN WURM... par Élisabeth Wetterwald ROSEMARIE TROCKEL par _ by Marcus Steinweg DEVORA NEUMARK par _ Marie Fraser SPIKE JONZE, TOM TYKWER, JUERGEN TELLER by Dominic Pettman NAN GOLDIN, VALÉRIE JOUVE, HELEN LEVITT, FLORENCE PARADEIS, SAM SAMORE, MASSIMO VITALI, TOM WOOD par Nathalie Delbard AERNOUT MIK by Jennifer Fisher & Jim Drobnick SYLVIE COTTON, GERMAINE KOH, MATHIEU BEAUSÉ JOUR par Patrice Loubier BLAST, LUTHER BLISSET, JENNY HOLZER, JODI, NET TIME, SYNDICATE, THEATRE OF ELECTRONIC RESISTANCE... par _ by José Luis Brea HANS HAACKE, GORDON MATTA-CLARK, RICHARD SERRA, JEFF WALL... by _ par Michael Hirsch **102** > RINEKE DIJKSTRA par _ by Thérèse St-Gelais PHILIPPE PARENO par Élisabeth Wetterwald ATELIER VAN LIESHOUT by _ par Patricia van Ulzen ETOY par _ by Bertrand Gauguier LARS VON TRIER by Jerry White GILLIAN WEARING by _ par Michael Newman ALAIN PLATEL by Guy Cools LYNDY GAUDREAU, JOCELYN ROBERT par Chantal Pontbriand Echoes and shifts by Victor Tupitsyn

1 numéro _ issue > 18\$ (à l'extérieur du Canada _ outside Canada + 4 \$)

2 numéros _ issues > 25\$ (à l'extérieur du Canada _ outside Canada + 8 \$)

3 numéros _ issues > 40\$ (à l'extérieur du Canada _ outside Canada + 10 \$)

PARACHUTE: 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 info@parachute.ca www.parachute.ca

arts médiatiques

je pense

exposition du 11 au 28 octobre 2001, vernissage le mardi 16 octobre à 18h

 UNIVERSITÉ
LAVAL Galerie des arts visuels, Édifice la Fabrique, 255, boul. Charest Est, Québec, Canada.
Ouverture du mercredi au vendredi de 9h30 à 16h30 ainsi que le samedi et le dimanche de 13h à 17h.

parce que

je sens

mario bergeron, jean dubois, éric gagnon, lynn hugues, marie-christiane mathieu, robert saucier,
commissaire serge légaré

Avec l'appui du VI^e Congrès mondial de l'AISV
et du Conseil des Arts et des Lettres du Québec.

Josselyne Naef | Art Contemporain

Conseil et Estimation en Art Contemporain | Agent d'art

Artistes représentés → Adel Abdessemed, Jocelyne Allouche, Lillian Ball, Torie Begg, Ian Carr-Harris, Daniel Firman, Marcia Hafif, Anne-Marie Jugnet & Alain Clairet, Shirley Kaneda, Klaus Merkel, Gérald Minkoff et Muriel Olesen, Martine Neddham, Jacqueline Salmon, Bruno Yvonnet, Martin Walde.

Année 2002 → Expositions de Ian Carr-Harris et de Daniel Firman.

4291, rue Sherbrooke Ouest, Westmount/Montréal [Québec] Canada H3Z 1C9

T (514) 989 86 72 F (514) 989 56 07 JosselyneN@aol.com

Artists' Gestures

October 7-14th 2001

CARL BOUCHARD, RAPHAËLLE DE GROOT,
RACHEL ECHENBERG, MARTIN DUFRASNE,
MASSIMO GUERRERA, DEVORA NEUMARK

Curated by Marie Fraser and
Marie-Josée Lafortune

A series of street actions in various locations in New York by six Québec artists is presented through a collaboration between Artists Space, The Lower Manhattan Cultural Council and OPTICA, a centre for contemporary art in Montréal. These urban interventions explore the precarious and complex thresholds between a "politics" and a "poetics" of daily gesture by calling up individual experience that mediates malleable boundaries of private and public domains.

For more info, see: www.artistspace.org, www.lmcc.net, www.optica.ca



Ministère des Affaires étrangères
et du Commerce international

Department of Foreign Affairs
and International Trade

City of New York
Parks & Recreation



Rudolph W. Giuliani, Mayor
Henry J. Stern, Commissioner

LMCC
LOWER MANHATTAN CULTURAL COUNCIL

QUÉBEC ! NEW YORK

info@quebecnewyork.com
www.quebecnewyork.com

ARTISTS SPACE



▷ Du 10 novembre - 15 décembre 2001

DES IDÉES EN MOUVANCE : HOOPOE CURATORIAL
PRÉSENTE UN DIALOGUE INDE-CANADA

Commissaires : Jamelie Hassan, Peter White

Jayashree Chakravarty, Bhupen Khakhar

Optica

UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508, Montréal (Québec), H3B 1A2

Téléphone: (514) 874-1666, Télécopieur: (514) 874-1682,

info@optica.ca www.optica.ca

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

Gestes d'artistes s'inscrit dans le cadre de Québec New York 2001, un événement majeur présenté dans la ville de New York et rendu possible grâce au concours du Conseil des arts et des lettres du Québec, de la Commission Québec New York 2001, du Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international du Canada, du Lower Manhattan Cultural Council, de Artists Space et City of New York / Parks and Recreation.

Image : Carl Bouchard, Martin Dufrasne, 1998 (détail)
Coll. Prêt d'oeuvre d'art du Musée du Québec

10 ANS

10 ANS
COMMISSAIRES
EXPOSITIONS
TABLES RONDES
SOIRÉE VIDEO

Ouverture — samedi 15 septembre — 20h30 —
concert de Mirko Sabatini — suivi d'une soirée festive

Première exposition — 29 septembre — 3 novembre —

Michel Boulanger — Marthe Carrier — Marc Desjardins — Johanne Gagnon — *invitent* —

Marie-France Brière — Karelee Fuglem — Francine Savard — Claire Savoie — Andrea Szilasi

Deuxième exposition — 10 novembre — 15 décembre —

Michelle Leduc — Jacques Sénéchal — *invitent* — Céline Laterreur

Première table ronde — mardi 6 novembre — 19h —

— *Rétrospective : la mémoire* —

Raphaëlle de Groot, artiste en arts visuels — Dominique Petit, chercheuse —

Olivier Asselin, historien de l'art — animateur : Jean-Émile Verdier, historien-théoricien de l'art

Galerie
B-312

372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 403 — Montréal (Québec) H3B 1A2 — Téléphone et télécopieur : (514) 874-9423
b-312@galerieb-312.qc.ca — www.galerieb-312.qc.ca — Ouvert — mardi au samedi — 12 h à 18 h

La Galerie B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Comité consultatif régional arts et culture de Montréal, Emploi-Québec, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec ainsi que le Service de la Culture de la Ville de Montréal.

Raymond Gervais / Rober Racine

25 août - 22 septembre 2001

Geoffrey James

29 septembre - 20 octobre 2001

Galerie René Blouin

372, rue Ste-Catherine Ouest - ch. 501
Montréal, Qc Canada H3B 1A2
Téléphone : (514) 393-9969 fax : 393-4571

avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec





SERGE LEMOYNE, *DRYZHA*, 1975. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. ACHAT, FONDS DE L'ASSOCIATION DES BÉNÉVOLES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. (© SUCCESSION SERGE LEMOYNE / SODRAC (MONTRÉAL) 2001)

Sortez du quotidien
Découvrez la collection
d'art contemporain du
Musée des beaux-arts de Montréal

Take a break from routine
Discover the Montreal
Museum of Fine Arts'
Collection of Contemporary Art

Entrée gratuite Free access

Pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S2, 1380, rue Sherbrooke Ouest
Info (514) 285-2000 . www.mbam.qc.ca

M

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS

Toronto International Art Fair

Du 11 au 15 octobre 2001

Sylvain Bouthillette

Du 20 octobre au 10 novembre 2001



Michèle Assal

Du 17 novembre au 22 décembre 2001

La Galerie Trois Points est ouverte
du mercredi au vendredi de 12 h à 18 h
et le samedi de 12 h à 17 h

Galerie Trois Points

372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 520, Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
Téléphone : 514.866.8008 Télécopieur : 514.866.1288
j.aumont@galerietroispoints.qc.ca Site Internet : www.galerietroispoints.qc.ca

Avec la participation du ministère de la Culture et des Communications

DAVID HALL

25 AOÛT - 22 SEPTEMBRE

BARBARA CLAUS

29 SEPTEMBRE - 27 OCTOBRE

CARLOS GORRIARENA

SEPTEMBRE - OCTOBRE *Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires*

DÉCEMBRE *Sylvia Vesco Galería de Arte, Buenos Aires*

avec l'appui du Ministère de la Culture
et des Communications du Québec

Galerie  Rodriguez
Lilian

372, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, ESPACE 405

MONTREAL (QUEBEC) CANADA H3B 1A2

TÉLÉPHONE : (514) 395 2245

**From #4 July 2001 Witte de With
center for contemporary art Rotterdam**

Exhibitions: Eulàlia Valldosera, Anarrations,
Manfred Pernice, Wild Zone, Meschac Gaba,
Hortus Conclusus

Artists: Anneke A. de Boer, Fow Pyng Hu, Gabriel
Lester, Pia Wergius, Manfred Pernice, Carsten
Nicolai, L.A. Raeven, Jennifer Tee, Raimond
Wouda, Meschac Gaba, Dennis Adams, Maura
Biava, Elmgreen & Dragset, Anthony Dunne &
Fiona Raby, Teresita Fernández, Cristina Iglesias,
Cildo Meireles, Zeger Reyers

From provides with installation photographs and artist pages an
overview of the exhibitions in Witte de With, while interviews and
essays give insight into their intellectual backgrounds and context.
From appears twice a year.

Witte de With center for contemporary art Rotterdam

Witte de Withstraat 50 3012 BR Rotterdam

(t) +31 (0)10 4110144 (f) +31 (0)10 4117924

(e) info@wdw.nl (i) www.wdw.nl



**PICTURE THIS!
DOCUMENTING THE FUTURE**

Holly Marie Armishaw
Luc Choquer
Condé & Beveridge

et des images d'autres
sources vernaculaires

Commissaire : Robert Graham

30 AOÛT AU 29 SEPTEMBRE 2001

**L'ÉTOFFE DU PRINCE
ET SON ÉTERNITÉ**

Claude-Philippe Benoit

4 OCTOBRE AU 3 NOVEMBRE 2001

**SECULAR PRACTICE:
RECENT ART FROM INDIA**

Anand Patwardhan et Nalini Malani

Exposition présentée dans le cadre
de *Moving Ideas*, un projet de
dialogue Inde-Canada développé
par Hoopoe Curatorial

Commissaire : Peter White

10 NOVEMBRE AU 15 DÉCEMBRE 2001

D A Z I B A O

centre de photographies actuelles

4001, rue Berri, espace 202, Montréal (Québec) H2L 4H2

téléphone (514) 845 0063, télécopieur (514) 845 6482

dazibao@cam.org www.dazibao-photo.org

La galerie est ouverte du mardi au samedi de midi à 17 h.

Appels de projets d'exposition et de
publication : 1^{er} mars et 1^{er} octobre

Dazibao bénéficie du soutien du Conseil des
arts et des lettres du Québec, du Conseil
des Arts du Canada et du Conseil des arts de
la Communauté urbaine de Montréal.

Michel Daigneault

6 OCTOBRE AU 10 NOVEMBRE

Andrew Dutkewych

17 NOVEMBRE AU 22 DÉCEMBRE

• • • •
G A L E R I E
C H R I S T I A N E
C H A S S A Y



358, rue Sherbrooke Est, Montréal (Québec) H2X 1E6
514-284-0003 téléc.: 514-284-0050 chassay@cam.org

Avec la participation du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

6 septembre - 13 octobre 2001

Fernand LEDUC
Isabelle LEDUC

28 septembre - 2 octobre 2001

ART PARIS
Carrousel du Louvre, stand C-10

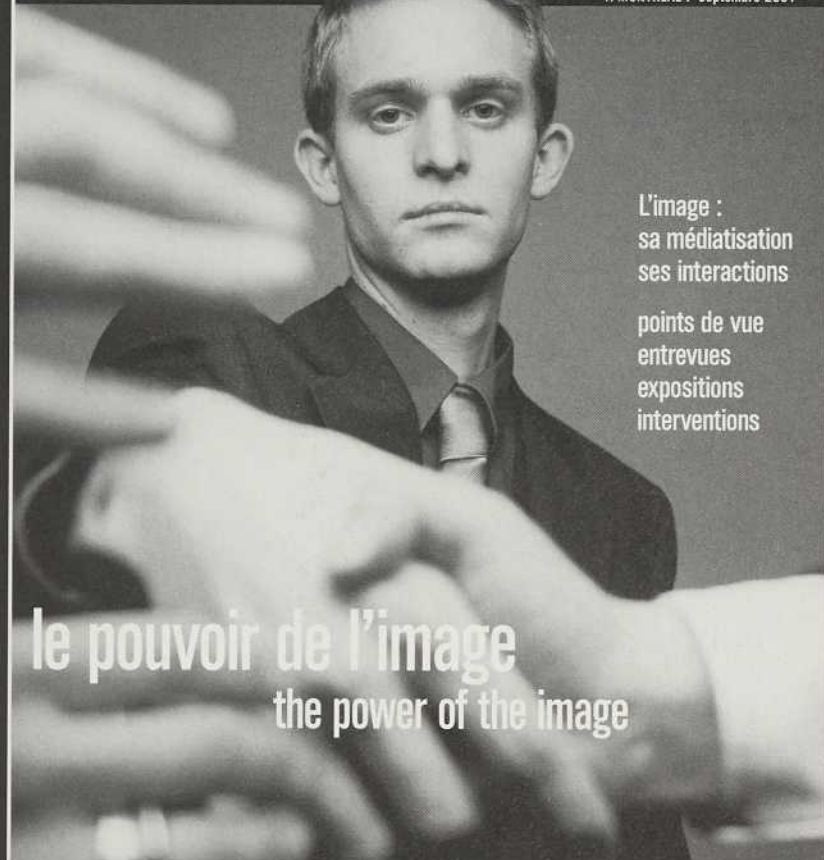
25 octobre - 24 novembre 2001

Raymond LAVOIE

GALERIE GRAFF 963, RUE RACHEL EST MONTRÉAL (QC) H2J 2J4
514.526.2616 MER-VEN 11-18H SAM 12-17H GRAFF@VIDEOTRON.CA WWW.GRAFF.CA

le MOIS de la PHOTO

À MONTRÉAL - Septembre 2001



L'image :
sa médiatisation
ses interactions

points de vue
entrevues
expositions
interventions

le pouvoir de l'image
the power of the image

La publication

22 textes inédits de commissaires et d'artistes

Les points de vue de LAURENT GERVEREAU,
d'IGNACIO RAMONET et d'ARTHUR KROKER

Des projets spéciaux de ROBIN COLLYER et d'IKÉ UDÉ

Des entrevues avec BARBARA KRUGER et KEN LUM

240 pages, plus de 200 images

Plus d'une centaine de photographes de la scène
artistique internationale

Disponible à VOX, centre de diffusion de la photographie
et dans les librairies au coût de 39,95\$

Tél. : 514.390.0382 ■ www.moisdelaphoto.com

LA VENTE AUX ENCHÈRES D'ŒUVRES D'ART des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal

LE MARDI 19 FÉVRIER 2002

Cocktail 18 h 30

Vente 19 h 30

à la salle Berverley Webster Rolph du Musée d'art contemporain
On peut y voir les œuvres du 13 au 17 février

RENSEIGNEMENTS ET RÉSERVATIONS 514-847-6270
www.macm.org

EXPOSE

Projet d'Anne Ramsden

A project by Anne Ramsden

EXPOSE une nouvelle installation à tous les mois réalisée à partir d'une sélection de documents tirée des collections d'Artexte **EXPOSE** a new installation every month, composed of documents selected from Artexte's collections

Présenté par / Presented by

ARTEXTE

28 · 09 · 2001 - 30 · 06 · 2002

460, rue Ste-Catherine Ouest, espace 508, Montréal, Qc, H3B 1A7
T : 514 + 874 0049 F : 514 + 874 0316 www.artexte.ca



CENTRE DES ARTS ACTUELS

www.skol.qc.ca

DU 8 SEPTEMBRE AU 6 OCTOBRE 2001

Isabelle Hayeur

Chantiers

photographie numérique et vidéo
dans le cadre du mois de la photo à Montréal

DU 13 OCTOBRE AU 10 NOVEMBRE 2001

Dorion Berg et Kristen Roos

Transduction

sculptures sonores

Brigitte Archambault

Premier round

peinture

DU 17 NOVEMBRE AU 15 DÉCEMBRE 2001

Cynthia Girard

Le pavillon du Québec

installation

Luciano Vinhosa

Territoire – La chambre de Claudine

installation évolutive

Les commensaux

lancement de la publication à la mi-décembre

<http://www.deplacement.qc.ca>

Dans le cadre de l'événement *Québec New York 2001*

EMPLACEMENT. DÉPLACEMENT LOCATION. DISLOCATION

Artistes :

Æ

Atelier in situ

Yan Breuleux

Johnny Ranger

Bill Sullivan

[The User]

Nancy Tobin

Brad Todd

Commissaires : Valérie Lamontagne et Sylvie Parent

25 septembre-7 octobre Vernissage : 25 septembre à 17 h

Conférence « Digital Culture Evening » : 28 septembre à 18 h

Media Z Lounge

New Museum of Contemporary Art

583 Broadway, New York, NY, 10012

(212) 219-1222

www.newmuseum.org

info@deplacement.qc.ca

QUÉBEC ! NEW YORK



neumēsnu
NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART



Department of Foreign Affairs
and International Trade

Ministère des Affaires étrangères
et du Commerce international

ANNIE THIBAUT

Installation et photographies

20 octobre-17 novembre 2001

Exposition en cours à la Galerie de l'Université Bishop
(Lennoxville, Québec) *Animalcules et dessins obscurs*
19 septembre - 28 octobre



A. Thibault, *Cercle de sorcières*, 1999
photo: Ivan Binet



A. Castonguay, *générique*, 2001
source photo eyewire catalogue

ALEXANDRE CASTONGUAY

générique, installation vidéo interactive

24 novembre-22 décembre 2001

Exposition en cours à la Sala del Cielo, Centro de la Imagen,
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico, DF)
1 septembre-4 novembre

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

372, Ste-Catherine Ouest #216, Montréal (Qc) Canada H3B 1A2 (514) 395-6032 <info@pfoac.com> www.pfoac.com

est nord est

Centre Est-Nord-Est
335 avenue de Gaspé O
St-Jean-Port-Joli
Québec G0R 3G0
Fax : (418) 598-7071

> APPEL DE DOSSIERS / Programmation 2002/03

Est-Nord-Est invite les artistes en arts visuels à soumettre leur candidature pour les séjours en résidences suivants :

Printemps / été / automne 2002 et printemps 2003

Dates limites de réception de dossiers : 30 octobre 2001 et 28 février 2002

Informations au : (418) 598-6363 / estne@globetrotter.net



Boucher

Yves Boucher

du 15 septembre au 14 octobre 2001

Phytomathématique

Vernissage : mercredi 19 septembre à 18 h.

Conférence de Yves Boucher mercredi 3 octobre à 19 h.

Bouchard

Sylvie Bouchard

du 20 octobre au 18 novembre 2001

D'entrée de jeu

Vernissage : mercredi 24 octobre à 18 h.

Conférence : mercredi 7 novembre à 19 h.

Bouthillier

Marie-Claude Bouthillier

du 24 novembre au 22 décembre 2001

Peintures, dessins et quelques lettres

Vernissage : mercredi 28 novembre à 18 h.

Conférence de Marie-Claude Bouthillier
mercredi 12 décembre à 19 h.

Expression

CENTRE D'EXPOSITION DE SAINT-HYACINTHE

495, ave Saint-Simon, Saint-Hyacinthe, Québec 450.773.4209 www.expression.qc.ca

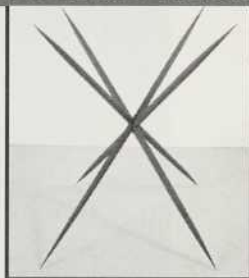
EXPOSITIONS



① Artiste : Robert Holland Murray

Titre de l'exposition :
**Sculpture et
Installation**

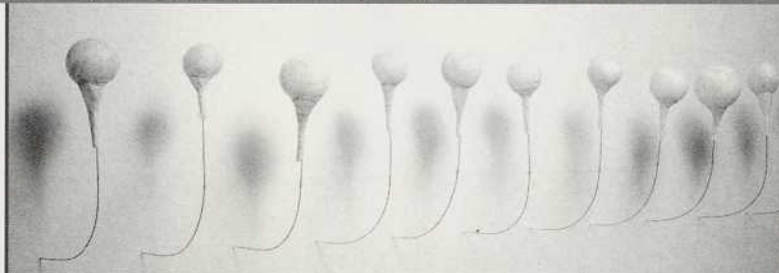
Dates : 31 octobre au
9 décembre 2001



② Artiste : Sarah Stevenson

Titre de l'exposition :
**Des centaines et
des milliers**

Dates : 23 janvier au
3 mars 2002



Galerie d'art de l'Université Bishop's / Art Gallery of Bishop's University Rue College Street, Lennoxville, (Québec) J1M 1Z7
T. (819) 822-9600 ext. 2260 www.ubishops.ca/cc/cultural/mission.htm
Heures : mardi au dimanche 12h à 17h et tous les soirs de représentations au Théâtre Centennial

Les meilleurs morceaux

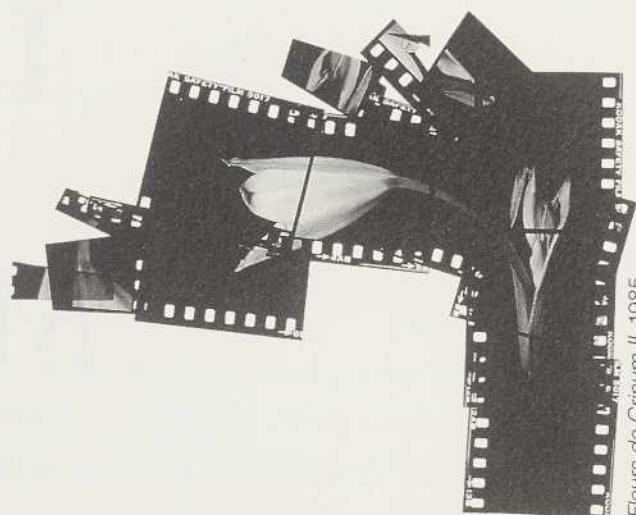
Pierre Boogaerts

Le réel, le regard, l'image

Du 14 septembre 2001 au 6 janvier 2002

Voici l'occasion d'admirer une sélection des meilleurs travaux de ce grand maître de la photographie contemporaine. Conjuguant les influences du Pop Art, du Land Art et de l'art conceptuel, son œuvre plastique singulière est doublée d'une réflexion théorique très personnelle.

Le Musée canadien de la photographie contemporaine s'est engagé à présenter le travail des photographes canadiens les plus dynamiques.



Fleurs de Crinum II, 1985

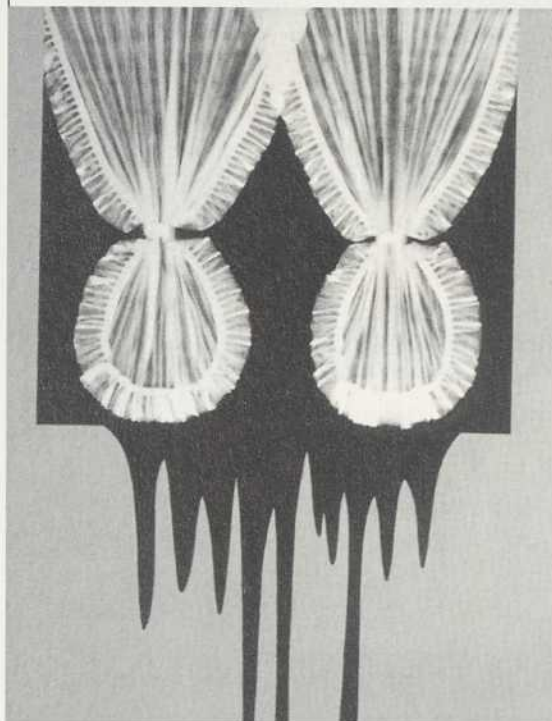
Musée canadien
de la photographie contemporaine
Canadian Museum
of Contemporary Photography

**MCPC
CMCP**

GALERIE 101 . GALLERY 101

TOKYO

YUICHI HIGASHIONNA



DU 25 OCTOBRE AU 2 DÉCEMBRE 2001

VANCOUVER

RHONDA WEPPLER



OCTOBER 25 TO DECEMBER 2, 2001

236, rue Nepean Street, Ottawa, ON K2P 0B8
T: 613.230.2799 www.gallery101.org

CHANTAL DAHAN, NICHOLA FELDMAN-KISS, CAROLINE LANGILL,
MARIE-JEANNE MUSIOL, RAMONA RAMLOCHAND, TRÂM VO

Localités

27.09.01—06.01.02

Commissaire : Sylvie Fortin

Mélancolie

Maxwell Bates

03.11.01—10.03.02

Commissaire : Jonathan Browns

La Galerie d'art d'Ottawa | The Ottawa Art Gallery

2, avenue Daly, Ottawa (Ontario) K1N 6E2 (613) 233-8699

fax (613) 569-7660 www.cyberus.ca/~oag

oag GAO

PARIS
PHOTO

2 0 0 1

The most prestigious galleries from sixteen countries showing 19th century, modern & contemporary photography

November 15th / 18th from 11am to 8pm

Le Carrousel du Louvre

99, rue de Rivoli, 75001 PARIS

www.parisphoto-online.com



22 September – 18 November 2001

Aernout Mik Zhang Huan

The Power Plant
Contemporary Art Gallery

© Harbourfront centre

Toronto www.thepowerplant.org


The Canada Council
for the Arts
Le Conseil des Arts
du Canada


ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO


torontodartscouncil
An arm's length body of the City of Toronto

AERNOUT MIK, *REVERSAL ROOM*, 2001 (DETAIL).
COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE GEBAUER, BERLIN.

Aernout Mik's exhibition made possible with support from the Royal Netherlands Embassy, the Mondrian Foundation, the Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, and the Dutch Film Fund.

September 12 – October 13

Opening on Wednesday, September 12, 8 – 10pm

Videocentric

Emmanuelle Antille, Isabelle Hayeur, Curtis MacDonald, Michael Mazière, Jürgen Moritz and Norbert Pfaffenbichler, Jeroen Offerman, Atsushi Ogata, Cath Prior, Lisa Steele, Jane Wright

Curated by VVV – Dara Gellman + Leslie Peters

Angel Dust

Jeremy Blake

Curated by Jenifer Papararo

These exhibitions are presented in conjunction with TRANZ<—>TECH, the Toronto International Video Art Biennial

October 24 – November 24

Opening on Wednesday, October 24, 8 – 10pm

TV dinner with landscape

Lois Andison, Jill Ballard, deco dawson, David Krippendorff, Jennifer McMackon, Tanya Read, Althea Thauberger, Justin Waddell

Curated by Kym Pruesse + Scott Sorli

YYZ Artists' Outlet
401 Richmond St. West Suite 140
Toronto, Ontario M5V 3A8
tel/416.598.4546
fax/416.598.2282
yyz@yyzartistsoutlet.org
www.yyzartistsoutlet.org

YYZ

YYZ acknowledges the support of its membership the Canada Council for the Arts the Ontario Arts Council and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.



MILUTIN GUBASH

Playing Possum

September 13 to October 13, 2001

GALLERY TPW



NICOLAS BAIER

Recent Work

October 18 to November 17, 2001

www.photobasedart.ca

80 Spadina Avenue, Suite 310. Toronto, Canada. M5V 2J3 | Phone: 416-504-4242 | Fax: 416-504-6510 | E-mail: gallerytpw@photobasedart.ca
 Gallery TPW welcomes exhibition proposals from Artists and Curators in all stages of their careers. The next submission deadline is January 30

The Koffler Gallery

Koffler Centre of the Arts
 4588 Bathurst Street
 Toronto Ontario
 Canada M2R 1W6

tel (416) 636-1880 x268
 fax (416) 636-5813

Rafael Goldchain

Familial Ground

Sept 6 - Oct 28, 2001

Curator: Carolyn Bell Farrell

Lois Andison

autobody

Nov 8 - Dec 16, 2001

Curator: Carolyn Bell Farrell

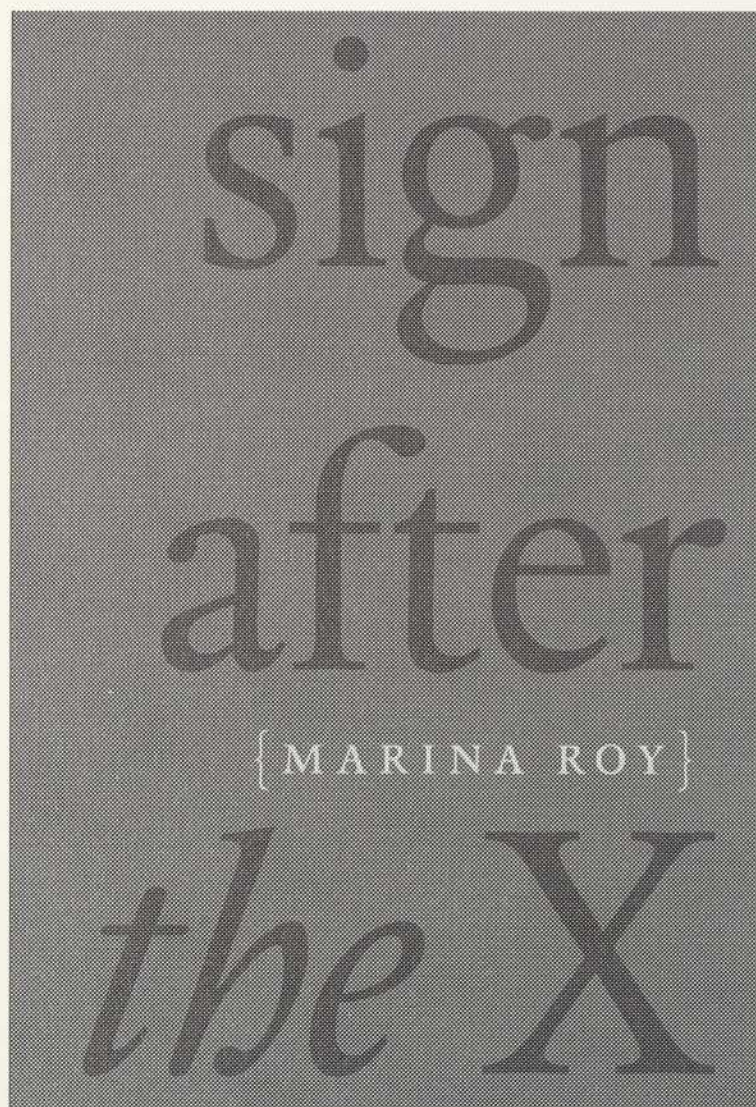
Christine Borland

November 1 to January 20

Opening Reception Thursday, November 1, 6 – 8 pm

Art Gallery of York University

N145 Ross Building 4700 Keele Street Toronto M3J 1P3 tel 416.736.5169 fax 416.736.5985 www.yorku.ca/agy



"From the moment that the circle turns, that the book is wound back upon itself, that the book repeats itself, its self-identity receives an imperceptible difference which allows us to step effectively, rigorously, and thus discreetly, out of the closure. Redoubling the closure, one splits it. Then one escapes it furtively, between two passages through the same book, through the same line, following the same bend. . . . This departure outside of the identical within the same remains very slight, it weighs nothing, it thinks and weighs the book as such. The return to the book is also the abandoning of the book." – Derrida, *Of Grammatology*

X is one of the most provocative representations in contemporary culture: a symbol of capital, power, waste, and illicit desire.

Including many of her drawings, Marina Roy uses narrative – and book conventions – to form a compendium of X words.

Beguiling in its ambitions, *Sign after the x* is a subjective, subversive dictionary of modern culture.

1-55152-112-1; \$15.95

ADVANCE EDITIONS } ARSENAL PULP PRESS { ARTSPEAK GALLERY

Daniel Olson. Love and Reverie, video installation, 2001.



oakville galleries

25.08.01
• 28.10.01

Daniel Olson
Philosophical Moments
Curated by Marnie Fleming
at Centennial Square

01.09.01
• 04.11.01

Shui-Bo Wang
Sunrise Over Tiananmen Square
Curated by Marnie Fleming
in Gairloch Gardens

17.11.01
• 18.01.02

Construction Compulsion
Reconfiguring the Permanent Collection
Curated by Shannon Anderson
at both locations

Gairloch Gardens 1306 Lakeshore Rd. E. **Centennial Square** 120 Navy St.
Offices 1306 Lakeshore Rd. E., Oakville, Ontario, Canada, L6J 1L6
T: 905.844.4402 F: 905.844.7968 www.oakvillegalleries.com oakgalleries@direct.com

PLUG IN

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART

SEPT. 13-OCT. 13, 2001

VICTOR SLOAN/SUSAN PHILIPSZ/EOGHAN McTIGUE

SEPT. 22 & 23, 2001

PROTOTYPE 'zine and art multiples fair

OCT. 26 -NOV. 24, 2001

UNIVERSAL PICTURES 3.1

CURATED BY KITTY SCOTT AND BARBARA FISCHER

NOV. 3, 2001

NEW GENRE PUBLIC ART FORUM

Conditional Sentences, Reparative Pictures

WITH SUZANNE LACY, JEANNE RANDOLPH, KIM PATE (ELIZABETH FRY SOCIETY),
AND IMPRISONED AUTHOR YVONNE JOHNSON

NOV. TBA

RUTGER WOLFSON

NOV. 30-JAN. 12, 2002

GERMAINE KOH

CURATED BY CHRISTINA RITCHIE AND CLIFF EYLAND

www.plugin.org
286 McDERMOT AVENUE, WINNIPEG, MANITOBA (204) 942-1043 info@plugin.org

14 SEPTEMBER – 18 NOVEMBER

Abattoirs by Artists

curated by adjunct curator Sigrid Dahle
organised by the Mendel Art Gallery

Max Streicher: hyperworld

curated by Dan Ring
organised by the Mendel Art Gallery

artistsbyartists

Skin and Bones: Marie Lannoo/Tammi Campbell
organised by the Mendel Art Gallery

 **Mendel Art Gallery** 950 Spadina Crescent East, Saskatoon, Saskatchewan p 306.975.7610 www.mendel.ca

23 NOVEMBER – 06 JANUARY

Myles MacDonald: Sic Transit Gloria Mundi

curated by Dan Ring
organised by the Mendel Art Gallery

Leslie Saunders: Beyond Representation

curated by George Moppett
organised by the Mendel Art Gallery

John Will: ain't paralyzed yet

curated by Christine Sowiak
Organised by the Nickle Arts Museum

Wild Beasts and Fantastic Birds

The Arts and Crafts Ceramics of William de Morgan
curated by Dr. Stephen D. Borys, Assistant Curator, European Art
organised by the National Gallery of Canada

D

DUNLOP
ART
GALLERY

REGINA PUBLIC LIBRARY 2311 12TH AVENUE
REGINA, SASKATCHEWAN
S4P 3Z5 TEL 306.1.777.6040 FAX 306.1.949.7264
WWW.DUNLOPARTGALLERY.ORG



THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957

LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957

Dunlop Art Gallery

CENTRAL GALLERY

Breathing Room: Ruth Chambers and Karilee Fuglem

Organized by Dunlop Art Gallery
SEPTEMBER 15 TO OCTOBER 28, 2001

Cape Breton Modern: Terrence Syverson

Organized and toured by Mount Saint Vincent University Art Gallery
NOVEMBER 10, 2001 TO JANUARY 13, 2002

SHERWOOD VILLAGE GALLERY

Nikki Forrest

Organized by Dunlop Art Gallery
CONTINUES TO OCTOBER 11, 2001

Godzilla vs. Skateboarders

Organized by Dunlop Art Gallery
OCTOBER 18 TO NOVEMBER 29, 2001

Colette Urban: TILL

Organized by Dunlop Art Gallery
DECEMBER 6, 2001 TO JANUARY 24, 2002

SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY

until October 20

SUSAN SCHUPPLI *Phony*

October 13 - November 23

CONTEMPORARY JAPANESE QUILTS

Circulated by Kokusai Art, Tokyo

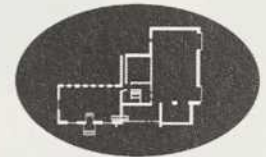
NUNO *Contemporary
Japanese Textiles*

December 1 - January 13

FIRST SON *Portraits by C.D. Hoy*

circulated by Presentation House Gallery

TANIA KITCHELL *Cold Cuts*



601 - 3rd Avenue South
Lethbridge AB T1J 0H4
tel 403.327-8770
fax 403.328-3913
www.saag.ca
info@saag.ca

Gratefully acknowledged is the funding assistance of The Canada Council for the Arts with support from The Japan Canada Fund, a gift of the government of Japan; and the Alberta Foundation for the Arts

FROM SIERRA MAESTRA
TO LA HABANA:

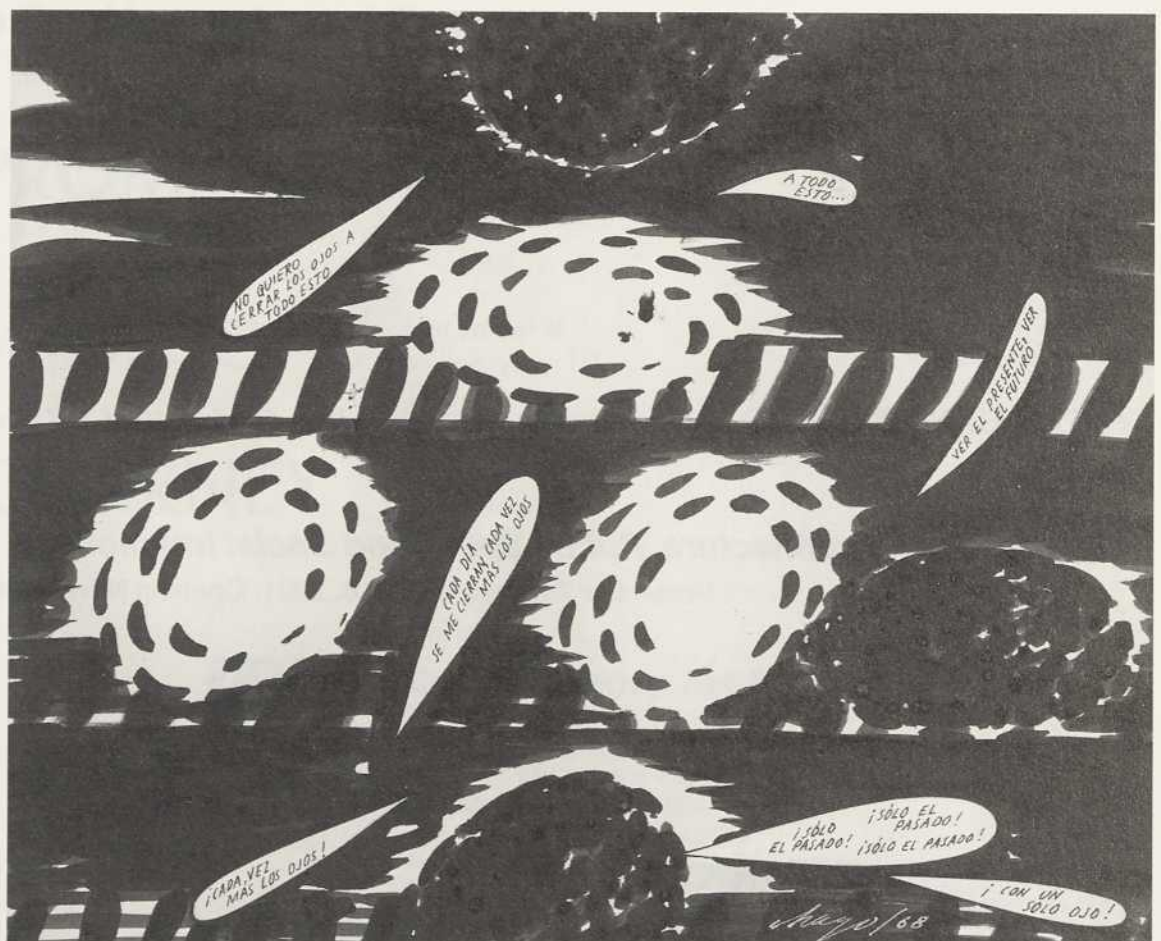
THE DRAWINGS OF
CHAGO

12 OCTOBER -
2 DECEMBER 2001

**MORRIS AND HELEN BELKIN
ART GALLERY**

University of British Columbia
1825 Main Mall Vancouver BC
V6T 1Z2 Canada
Tel 604.822.2759 Fax 604.822.6689
www.belkin-gallery.ubc.ca

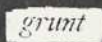
Exhibition organized by
The Drawing Center, New York, NY.



Chago. *Con un solo ojo*, 1968. From the series, *Lo amorfo y descorazonador*. Ink on paper. 30.7 x 38.0 cm.
Courtesy of the Morris and Helen Belkin Art Gallery.



A Collaboration by The Vancouver Art Gallery, grunt gallery, The Contemporary Art Gallery, Folly Gallery, Edgewise Electrolit Centre, Western Front, Video In, Artspeak, Or Gallery, FA³, Radix Theatre, Full Circle, Access Gallery, Helen Pitt Gallery, IMAG, Gallery Gachet, and Dynamo



INFORMATION 604.875.9516

OCTOBER 13 - NOVEMBER 30 2001

Charles H. Scott Gallery

JEAN BAUDRILLARD October 2 to 28, 2001, Reception October 19 at 7:30pm

SURROUND: Architecture, Public Space and Social Interaction

November 7 to December 16, 2001, Opening November 6 at 7:30pm

The Jean Baudrillard exhibition is generously sponsored by the Service Culturel, Consulat Général de France a Vancouver.

EMILY CARR INSTITUTE OF ART + DESIGN

1399 Johnston Street, Vancouver, B.C. V6H 3R9 P. 604.844.3809 F. 604.844.3801 W. <http://chscott.eciad.bc.ca>



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957

THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957



Photo courtesy the Vancouver Art Gallery

Sept 8 – Oct 28, 2001

FACING HISTORY Portraits from Vancouver

Curated by Karen Love

This project is sponsored by the Canada Council for the Arts; The British Columbia Arts Council through the Ministry of Community, Aboriginal and Women's Services; the North Shore Arts Commission, the District of North Vancouver, the City of North Vancouver, The Vancouver Foundation and The Christopher Foundation.

Nov 3 – Dec 16, 2001

ALEXANDER RODCHENKO Modern Photography, Photomontage and Film

Curated by Steven Yates. Organized and circulated by Curatorial Assistance, Los Angeles

The gallery is funded in part by the Canada Council for the Arts and The British Columbia Arts Council

www.presentationhousegall.com

333 Chesterfield Avenue, North Vancouver, B.C., V7M 3G9
Tel 604-986-1351 Fax 604-986-5380

PROMISES A Group Show

ARNIE HARALDSSON

MELVIN CHARNEY

October 6
to November 25
2001

December 8
to February 10
2002

December 8
to February 10
2002

CAG

Contemporary Art Gallery

555 Nelson Street
Vancouver BC Canada V6B 6R5
T 604 681 2700 F 604 683 2710
www.contemporaryartgallery.ca

The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the continued financial support of The Canada Council of the Arts, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council & the BC

JOHN A. SCHWEITZER

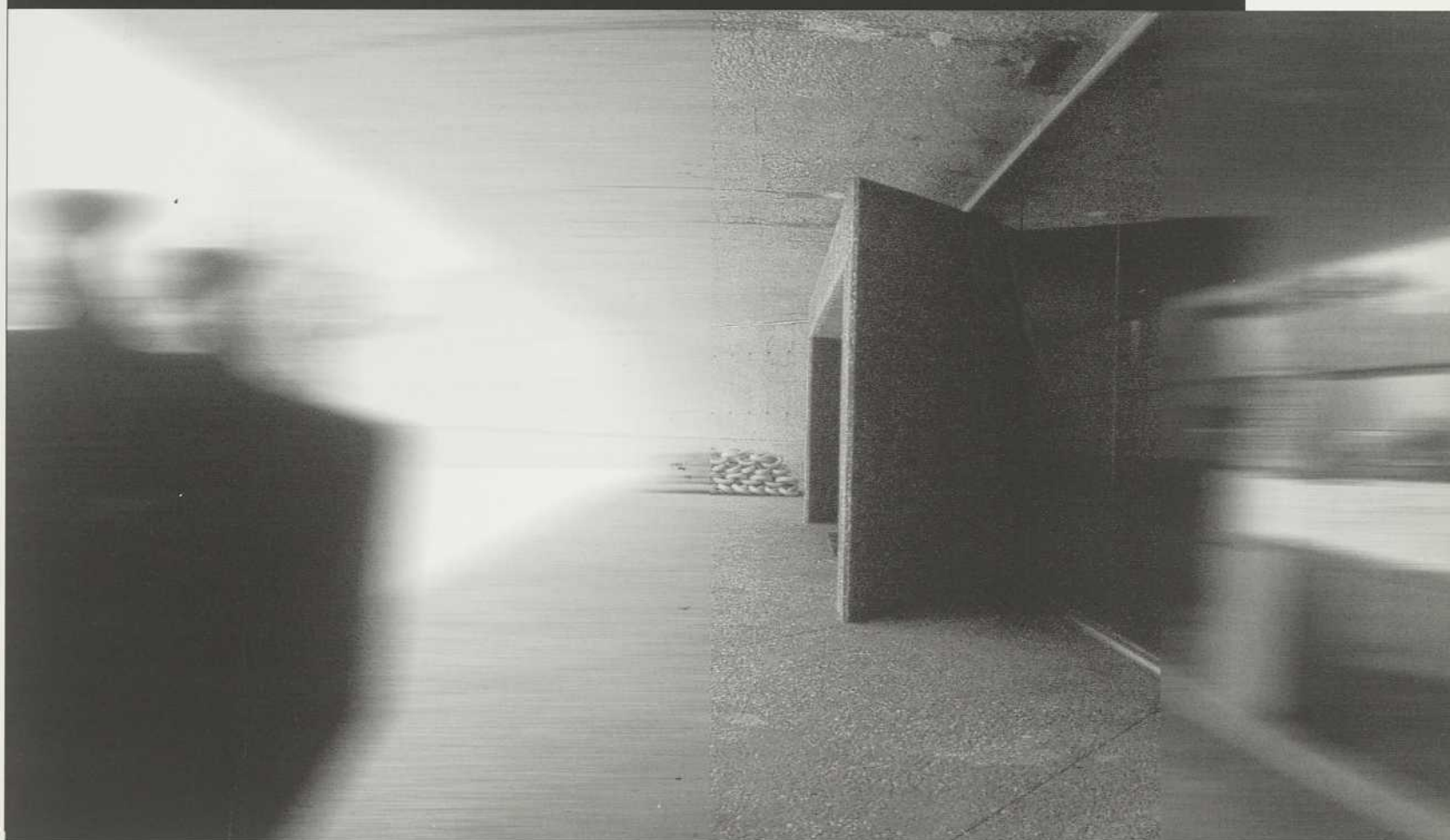


Les Formes du temps : 1991-2001

THE SHAPES OF TIME: 1991-2001 • RICARDO L. CASTRO, CONSERVATEUR INVITÉ
1 AU 24 NOVEMBRE 2001 • CONFÉRENCE DU CONSERVATEUR 15 NOVEMBRE 19H30
L'installation du « Cycle Erehwön » au Port-Royal, 1455, rue Sherbrooke Ouest, Montréal
CENTRE DES ARTS VISUELS 350, AVENUE VICTORIA, WESTMOUNT [QC] H3Z 2N4
514.488.9558 HEURES D'OUVERTURE: MARDI - VENDREDI 11-17H30 SAMEDI 10-17H

Arte Contemporáneo
Mexico City

MUSEO TAMAYO



Do you know what **chido** means?

Av. Paseo de la Reforma y Gandhi s/n C.P. 11580, México, D.F.
Tels: (52) 5286-6519 • 5286-6529 • 5286-6599
Fax: 5286-6539 // mrtamayo_00@yahoo.com

www.museotamayo.org

 CONACULTA • INBA

Faites bonne impression!

Le 8^e concours Les plus belles gravures du Canada

Le 8^e concours Les plus belles gravures du Canada est une occasion en or pour les graveurs canadiens les plus talentueux et les plus créatifs! Envoyez-nous vos œuvres les plus originales et courez la chance de gagner un prix de 7 000 \$, 5 000 \$ ou 3 000 \$. Des personnalités du monde des arts du Canada verront vos œuvres. Les gravures primées figureront dans le numéro de l'été 2002 du magazine *Canadian Art* et sur le Web.

ŒUVRES ADMISSIBLES : Œuvres composées entièrement, sinon en grande partie, au moyen de l'une des techniques suivantes : lithographie, sérigraphie, eau-forte, estampe, pointe sèche, aquatinte, mezzotinte, gravure sur bois, linogravure. Elles doivent être gravées par leur créateur ou gravées au Canada.

CE QUE VOUS DEVEZ FAIRE PARVENIR : Des diapositives représentant jusqu'à cinq de vos œuvres • Une brève description de chacune des œuvres présentées • Une courte biographie de l'artiste • Vos nom, adresse, numéros de téléphone et de télécopieur et adresse électronique.

ENVOYEZ VOTRE DOSSIER À : Ernst & Young, a/s de Curator, 222 Bay Street, 29th floor, P.O. Box 251, Toronto-Dominion Centre, Toronto, Ontario M5K 1J7.

Pour de plus amples renseignements, téléphonez au 1 888 274-4401 ou visitez notre site Web à l'adresse suivante : www.ey.com/can/pbgc.

Date limite de participation : 29 mars 2002

CANADIAN
a | r | t
Foundation

ERNST & YOUNG

DE L'IDÉE À L'ACTION^{MD}

Pour être admissibles, les œuvres présentées doivent être des créations originales produites au cours des trois dernières années par un artiste canadien vivant ou par un artiste qui réside au Canada. Il doit s'agir d'œuvres uniques ou produites en un nombre restreint d'exemplaires. Les matériaux utilisés doivent être durables et permettre l'archivage des œuvres. Nota : La zone d'image des œuvres admissibles doit mesurer au moins 25 cm de hauteur et de largeur, son support doit mesurer au plus 200 cm de hauteur et de largeur, et l'épaisseur de l'œuvre ne doit pas dépasser 15 cm. Les œuvres présentées seront jugées par un jury composé de personnalités du monde des arts. Tous les participants au concours doivent accepter que les œuvres primées deviennent la propriété absolue d'Ernst & Young et que cette dernière en reçoive les droits de présentation et de reproduction limitée.