

IMAGINE BRAZIL

Mouvements



L'outil *Mouvements* est conçu par **DHC/ART — Éducation** afin d'encourager les visiteurs à développer en profondeur certaines idées clés explorées par l'exposition *IMAGINE BRAZIL*. Dès que des participants utilisent *Mouvements*, les concepts proposés par les éducateurs de **DHC/ART** se partagent peu à peu entre eux via leur force d'évocation et de résonance, s'ouvrent ainsi des pistes de réflexion communes autour des œuvres et de l'exposition. Avec le temps, ces *concepts migratoires*¹ voyagent, s'enrichissent et se transforment. Ils inspirent à tous et chacun d'autres idées qui constitueront de nouvelles contributions aux conversations sur l'art.

Mouvements nous rappelle également que l'expérience esthétique s'adresse tout autant à notre corps — à tous ses sens et à ses mouvements — qu'à notre intellect. Les mouvements physiques de notre corps sont intimement liés à ses mouvements émotifs et affectifs. Nos déplacements dans l'espace d'exposition éveillent nos sens. Au rythme de nos trajectoires et de nos jeux avec les différentes perspectives, notre vision devient mobile elle aussi : les images prennent forme alors que notre mémoire et notre imagination sont touchées, un paysage visuel se structure peu à peu. À l'aide de ce document, nous vous invitons à plonger tout entier — esprit et corps — dans les expositions de **DHC/ART** afin de développer une compréhension riche et dynamique de celles-ci.

¹ Mieke Bal, «Concept», *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, (Toronto: University of Toronto Press) 2001.

Contexte : Anthropophagie



Tunga, *The Bather* (détail), 2014. Fer, acier, résine, céramique, plâtre, papier coton. 220 x 150 x 150 cm.
© Tunga, avec la permission de l'artiste et de la galerie Luhring Augustine, New York.

Le concept d'anthropophagie a été développé pour la première fois par le poète brésilien Oswald de Andrade en 1928 dans son *Manifesto antropófago*. En lien avec ce manifeste, six ans auparavant, la Semaine d'Art Moderne avait lieu à São Paulo, événement artistique d'avant-garde de poésie, de littérature, de musique et d'arts visuels, qui marquait l'émergence du modernisme brésilien. Le récit poétique radical de Andrade fait allusion au cannibalisme, inspiré d'un rituel qui était pratiqué par les Tupinambas¹, afin d'imaginer les manières dont la culture brésilienne peut développer son identité distincte via un processus d'absorption et de dévoration symboliques de la culture dominante du colonisateur.

Bien que développée en 1928, cette notion d'anthropophagie représente toujours un repère important pour les artistes brésiliens contemporains qui usent de stratégies de réappropriation et de déconstruction critiques dans leur travail. Pour de Andrade, les corps anthropophages ne s'arrêtent pas à la peau; ils sont forcés et intensifiés, capables de s'ouvrir et de se plier pour ingérer l'Altérité. Ils se laissent ainsi déstabiliser et marquer par celle-ci, dans un brassage chaotique de sensations, afin de créer un nouvel hybride. S. Rolnik considère que la « subjectivité anthropophage » se développe via « une dévoration irrévérencieuse et critique d'une altérité qui est toujours multiple et variable » et qu'elle se définit par le refus d'une identification absolue et stable avec un quelconque répertoire, ainsi que par la plasticité de ses contours et par une grande fluidité capables d'incorporer de nouveaux univers².

Pour sa part, B. J. Vinkler théorise l'espace anthropophage imaginé par de Andrade en faisant appel aux idées de J. Kristeva autour du potentiel révolutionnaire du langage poétique³. Selon cette dernière, l'être de la marge peut faire éclater son rôle fixe et prédéterminé dans l'ordre social patriarcal via l'exercice du langage poétique. Le langage pré-logique, fluide, déstructuré et musical du poétique – associé au féminin – vient s'approprier le discours dominant du patriarcat, formel, logique, organisé, pour le décomposer, le subvertir et le revitaliser⁴. Le *Manifeste anthropophage* explore les relations entre ces deux espaces.

L'œuvre picturale de Thiago Martins de Melo crée toute une mythologie mettant en scène sa femme, lui-même, d'autres humains, des animaux, des dieux, des monstres. Ces mondes utopiques sont féroce­ment critiques du pouvoir, sous toutes ses formes, qui mine la culture brésilienne. Faites dialoguer ces mondes avec la mythologie du Manifeste anthropophage, qui s'inspire des divinités des Tupinambas.

Dans son œuvre Folds, Adriana Varejão s'approprie les tuiles azulejos qui recouvrent les immeubles au Brésil et qui sont importées de la puissance coloniale portugaise. Ces dernières craquent sous la pression d'un corps aux entrailles exposées. Comment cette œuvre participe-t-elle au projet anthropophage ?

¹ Suely Rolnik, « Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, and Flexible, » e-flux journal 25 (2011): 1.

² Idem, 3-4.

³ Beth Joan Vinkler, « The Anthropophagic Mother/Other: Appropriated Identities in Oswald de Andrade's 'Manifesto Antropófago', » *Luso-Brazilian Review* 34, 1 (1997): 105-111.

⁴ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (Paris : Édition du Seuil, 1974).

Contenu : Quotidien



Cildo Meireles, *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project*, 1970. Transfert de texte sur verre. 18 x 80 cm. Avec l'aimable permission de l'artiste et de la Galeria Luisa Strina, São Paulo.

Tel que suggéré par la philosophe Yuriko Saito, l'esthétique du quotidien (*everyday aesthetics*) cherche à « souligner le potentiel esthétique extraordinaire de l'expérience quotidienne la plus ordinaire et, par la même occasion, à analyser notre réaction esthétique ordinaire dans son mode quotidien¹ ». À la mesure de l'importance que prend ce courant philosophique, des artistes utilisent le quotidien comme un point de départ conceptuel ou matériel de leurs œuvres. Banal, ordinaire, typique... nous voyons ces termes se répéter dans plusieurs disciplines, mais aussi bien que notre compréhension de « l'esthétique » peut aller au-delà de la beauté ou de l'extraordinaire, notre compréhension du quotidien peut aller au-delà du trivial et du régulier. Il n'existe aucune définition fixe de ces termes. Une chose est sûre : même si nous partagions une définition commune du quotidien, la *forme* que prend les objets, symboles, activités ou gestes du quotidien est subjective et variée, à l'image de notre vécu et de notre situation socio-historique.

Pour certains artistes d'*IMAGINE BRAZIL*, les diverses formes que prend le quotidien questionnent des structures économiques et sociales similaires. Encourageant le regardeur à reconsidérer ses sentiments, ses actions ou sa manière d'être au monde au quotidien, ces artistes interrogent les systèmes de pouvoir et d'oppression, resituent l'histoire et créent des points de contact.

Il y a quarante-cinq ans, Cildo Meireles problématisait déjà le caractère sacré de l'objet d'art dans ses travaux. *Insertions into Ideological Circuits : Coca-Cola Project* (1970) est l'un des deux projets basés sur, dans ses mots, « le besoin de créer un système pour la circulation et l'échange d'informations qui ne dépend pas d'un contrôle centralisé² ». Meireles grave des phrases subversives sur

des bouteilles de Coca-Cola en verre avant de les remettre en circulation. Ce faisant, il cherche à perturber le pouvoir établi et les structures de propriété et à encourager la participation du public dans l'échange d'informations.

En revanche, la pratique performative de Paulo Nazareth s'engage avec le corps en mouvement. À travers l'acte quotidien de la marche, l'artiste couvre de grandes distances et sillonne des routes à haute signification historique, ce qui le met en contact avec les autres et ses propres racines hybrides. Dans ses installations, il combine des gestes et des objets du quotidien, qui impliquent des rapports humains ou un échange dans la sphère publique (cartes à jouer, journaux, affiches de rue, etc.). Nazareth fait la lumière sur le pouvoir qu'ont les intérêts extérieurs à dicter, entre autres choses, la perception de soi, l'identité culturelle et les frontières nationales.

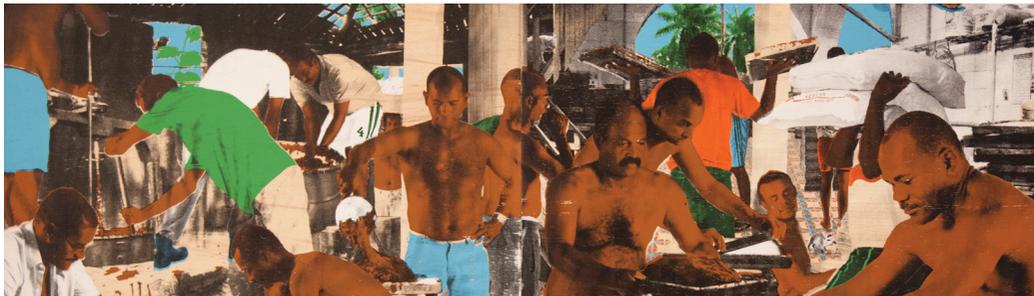
En même temps que la signification du terme « quotidien » fluctue selon le contexte, le poids idéologique ou culturel d'un objet peut changer. Quels seraient des exemples d'objets ou de gestes que vous considérez comme quotidiens? Quels facteurs pourraient faire en sorte de les voir d'une autre manière ?

Les réalités actuelles découlant du colonialisme, de l'esclavage, de la dictature et du néo-impérialisme se font lourdement sentir dans l'exposition. De quelle manière l'usage des objets ou les gestes du quotidien peuvent-ils entamer un dialogue sur les effets du trauma collectif, de la violence systémique ou de l'oppression internalisée ?

¹ Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2008), consulté le 30 octobre 2015, <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199278350.001.0001/acprof-9780199278350>

² Cildo Meireles, «Insertions into Ideological Circuits, 1970-75,» dans *Art and Social Change: A Critical Reader*, dir. Charles Esche and Will Bradley (London: Tate Publishing, 2008), 181-186.

Composition: Hétérogénéité



Jonathas de Andrade, *40 negro bom é um real* (40 black candies for R\$ 1.00), détail, 2013. Sérigraphies sur bois, cartes gravées en acrylique, gravures en RISO sur papier, gravures lasers sur papier. Dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste et Galeria Vermelho, São Paulo.

*Là où tu veux le revolver, je suis cocotier
Là où tu veux l'argent, je suis la passion
Là où tu veux le repos, je suis le désir
Et là où je suis désir, ta réponse est non!*

Caetano Veloso, *O Quereres*, 1993. (« Ton bon vouloir »)

Le désir auquel Veloso fait référence dans *O Quereres* est de nature contradictoire. Il est là, mais pas tout à fait au moment ou à l'endroit où il devrait être – pas là où l'autre voudrait qu'il soit. Ces attentes incompatibles mènent à une relation qui est ultimement discordante; une relation basée sur les principes de l'hétérogénéité.

L'hétérogénéité est définie comme étant « diversifiée en nature et en contenu² » et « composée d'éléments différents ou divers³ »; elle est donc de nature sans cesse variable – à la manière de l'exposition *IMAGINE BRAZIL*. Vingt-sept artistes au style bien à eux et aux approches distinctes sont réunis afin de former cette configuration hétérogène qu'est *IMAGINE BRAZIL*. En même temps, plusieurs œuvres dans l'exposition – dont le *O Quereres* de Veloso – révèlent leur propre hétérogénéité.

Dans *Automóvel* (2012), Cinthia Marcelle explore les relations entre les individus et leurs infrastructures; entre la futilité et la nécessité; entre l'ordre et le désordre, ou plutôt le geste pour ré-ordonner l'ordre. Pendant 7 minutes et 11 secondes, le spectateur est plongé au cœur d'une autoroute à plusieurs voies. Cet espace semble banal et quotidien au premier regard, mais peu à peu il se transforme, dans un crescendo, en un ballet choréographié de voitures se déplaçant ici et là, tantôt immobilisées dans la circulation, tantôt tombant en panne, pour finalement faire clignoter leurs feux arrière dans l'obscurité. Via ces actions qui semblent à la fois

ludiques et sérieuses, Marcelle dissecte des concepts comme le rythme, la symétrie et le mouvement en tant qu'allégories pour la vie, le travail et le jeu. Par ce faire, elle nous démontre combien des forces hétérogènes, qui semblent s'opposer, sont en fait des parties interreliées d'un même ensemble.

L'un des aspects de l'exploration artistique de Montez Magno est ancré dans la structure et la perception des langages – mais non pas dans leurs vocalisations. La série *Madrigaais* (2009) de Magno est basée sur des compositions musicales polyphoniques italiennes du 14^e siècle, mais c'est uniquement en termes formels que l'artiste les interprète : ses madrigaux n'ont jamais été créés pour être chantés. Il les dénomme plutôt : « art prospectif⁴ ». Il leur donne ainsi la possibilité de prendre vie, mais sans aucune garantie qu'il y aura performance. Ce potentiel qui ne sera peut-être pas actualisé crée une situation d'étrangeté, ce qui démontre combien les idées les plus incongrues peuvent être associées afin de créer une relation d'hétérogénéité. À l'image du revolver et du cocotier de Veloso, de l'ordre et du chaos de Marcelle ou des partitions musicales non chantées de Magno, l'ensemble des œuvres d'*IMAGINE BRAZIL*, bien qu'ancrées dans l'hétérogénéité, révèlent également une interconnexion fondamentale.

Quelles sont les œuvres dans cette exposition qui sont composées d'éléments hétérogènes, soit dans leur dimension formelle ou conceptuelle?

L'idée d'«art prospectif» est riche en possibilités d'interprétation. Quelle est votre compréhension de ce concept? Est-il limité à certains égards? Si oui, de quelle manière? Qu'est-ce qui pourrait être inclus dans cette notion et qu'est-ce qui pourrait en être exclus?

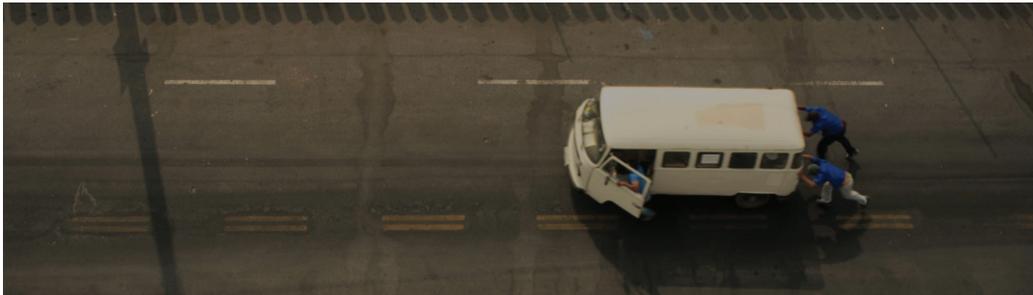
¹ Maria de Medeiros, « O Quereres » « Ton bon vouloir », consulté le 30 octobre 2015. http://www.mariademedeiros.net/blue/pdf/song_10.pdf.

² Oxford Dictionaries, Oxford University Press. Consulté le 15 octobre 2015. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/heterogeneous>.

³ Merriam-Webster Dictionary, Merriam-Webster Inc. Consulté le 15 octobre 2015. <http://www.merriamwebster.com/dictionary/heterogeneous>.

⁴ Ana Maria Maia, « Montez Magno », dans *Imagine Brazil*, (Oslo: Astrup Fearnley Museet; Lyon: Musée d'art contemporain de Lyon, 2013), 79.

Considérations : *Espace*



Cinthia Marcelle, *Autómovel* (voiture), 2012. Vidéo, 7 min. 11 s. Avec l'aimable permission de l'artiste et Galeria Vermelho, São Paulo et Sproveri Gallery, Londres.

Dans *Paris, capitale du 19^e siècle*, Walter Benjamin étudiait les passages couverts, les dioramas, les expositions universelles, le style Art Nouveau, le flâneur baudelairien, la Haussmanisation pour mieux comprendre comment s'organisait la société de l'époque. La portée de ce texte classique de Benjamin est double : il s'agissait pour l'auteur d'identifier les particularités du territoire parisien pour mieux le réfléchir comme une *capitale idéologique* du 19^e siècle. Pour Benjamin, cette réflexion spatiale passait non seulement par l'identification d'«espaces matériels ou [de] territoires d'expression artistique¹» ou par l'adéquation de ces espaces à de nouvelles idéologies, mais elle se faisait également dans «l'immédiateté de la présence sensible²». Autrement dit, pour comprendre la portée historique ou conceptuelle d'un espace, il ne faut pas seulement le théoriser, il faut aussi en faire l'expérience.

Nous proposons d'utiliser la méthode de Benjamin pour réfléchir le déploiement de l'espace dans *IMAGINE BRAZIL*. Pourrait-on envisager le Brésil – ou l'image qui s'en dessine dans les salles d'expositions – comme un espace symptomatique de notre époque ? Les artistes choisis utilisent toutes sortes de stratégies stylistiques et thématiques pour rendre visible leur rapport à l'espace : l'utilisation de la carte postale chez Mayana Redin, l'exploration de l'architecture vide chez Rivane Neuenschwander, la juxtaposition de styles architecturaux dans la sculpture de Rodrigo Matheus, l'évocation du trafic routier dans la vidéo de Cinthia Marcelle, le passage de l'objet de consommation à l'objet de contestation chez Cildo Meireles, l'objet du quotidien devenu matériau de l'art chez Rodrigo Cass. Ces stratégies laissent entendre

des rapports complexes au territoire actuel, exposant les tensions entre centre et périphérie, entre le Brésil et l'Occident, entre l'espace esthétique et l'espace économique, entre la matérialité de l'espace et ses qualités plus abstraites. Ainsi, l'exposition offrirait plus qu'un panorama de la création brésilienne – elle fournit une trame pour réfléchir l'espace au 21^e siècle, tel qu'il se module et se définit par l'activité artistique.

D'après vous, quelles autres œuvres de l'exposition traitent de la question de l'espace de façon évocatrice ?

Quels sont les liens entre l'espace de la galerie et d'autres espaces dont on traite dans certaines des œuvres ? Voyez-vous des rapports de proximité entre ces espaces ? L'espace d'exposition peut-il être compris comme une représentation d'un espace autre ?



DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
451 et 465, rue Saint-Jean
Montréal (Québec) H2Y 2R5 Canada

Heures d'ouverture de l'exposition
Mercredi au vendredi de midi à 19 h
Samedi et dimanche de 11 h à 18 h

DHC/ART – Éducation
Heures d'ouverture
Mardi au vendredi de 9 h à 17 h

Contact
education@dhc-art.org | 514-866-6767 (4219)

Information
514-849-3742 | info@dhc-art.org
www.dhc-art.org | facebook | @dhcart

¹ Anahita Grisoni, « Marc Berdet, Fantasmagories du capital. L'invention de la ville marchandise, Éditions La Découverte, Paris, 2013. » Développement durable et territoires, 4, 2 (2013), consulté le 22 octobre 2015, <https://developpementdurable.revues.org/9871>.

² Walter Benjamin, « Paris, capitale du 19^e siècle » dans *Das Passagen-Werk*. (Francfort : Suhrkamp, 1982 [1939]) : 60.