

se et un traitement souvent expressif rend les œuvres dynamiques et pleines de surprises pour l'observateur. L'émotion tient à la stratégie que chaque artiste développe pour produire un livre à l'aide de moyens qui lui sont propres et dans son style. Par exemple, Guido Molinari illustre abstraitement *Un coup de dés de Mallarmé* : il fétichise son volume et confirme le statut traditionnel du livre d'artiste en infusant un rythme de couleurs au poème. La sculpteure Liliana Berezowsky visse littéralement le livre avec des boulons au centre d'un boîtier de verre et d'acier. Le volume se transforme en volume. Marie-Jeanne Musiol, la photographe, glisse ses œuvres à l'intérieur des feuilles blanches non coupées. Les photographies épousent ainsi intimement les feuilles du livre comme pour y déposer des savoirs secrets qui dépassent la science exacte.

Les 47 volumes produits confirment que le grand récit et le projet d'encyclopédie sont encore possibles.

Camille Bouchi

OTTAWA

CARTOGRAPHIES

Musée des Beaux-arts du Canada du 18 février au 1er mai 1994

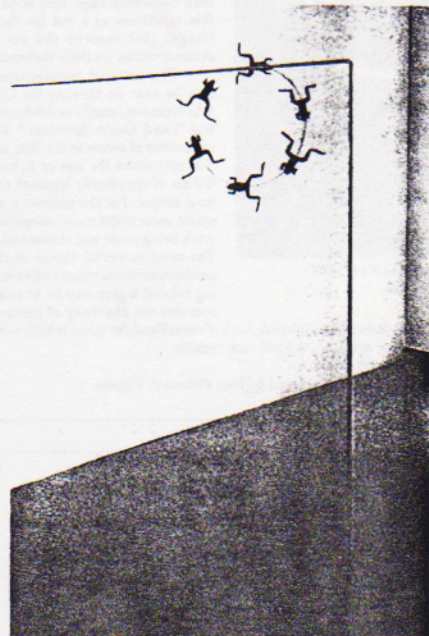
La nouvelle génération d'artistes représentée dans *Cartographies* est la réponse latino-américaine post-coloniale au dilemme post-moderne. Dé-marxisés, post-structuralistes et bien versés dans les courants dominants de l'art international, ces artistes concrétisent dans leurs installations, leurs peintures et leurs sculptures une confluence de questionnements culturels et politiques qui sont le produit d'une région où succès et prospérité ne sont que des mots et rien d'autre.

Les arrangements d'un blanc lumineux de *Marbre américain* (1992), formés d'os de bovidés disposés verticalement, utilisés dans le dallage des huttes primitives de la Colombie natale de l'artiste Maria Fernanda Cardoso, ont une énergie vigoureuse. Les motifs sont si purs et si inhabituels pour l'œil occidental. Quoique les références ne nous soient pas familières, elles sont accessibles et peuvent être déchiffrées à un niveau tant formel et symbolique que vernaculaire. Parallèlement à l'utilisation du maïs dans d'autres œuvres de Cardoso, une nourriture qui possède une grande signification symbolique et pratique dans la culture latino-américaine, nous retrouvons dans *Ranas* (1989) des grenouilles méthodiquement empalées sur un cercle de fil de fer suspendu à un mince cadre d'acier. La circularité irrésistible du rôle intrinsèque de la nature dans la culture traditionnelle d'Amérique latine est mise en évidence par les omniprésents obstacles structurels (lire économiques). On en reçoit l'impression envahissante que les traditions sont menacées, abusées par l'invasion de l'agri-business et des investissements étrangers. Le travailleur agricole doit maintenant accepter un emploi dans des usines internationales tout en se nourrissant du maïs et d'autres denrées importés à des prix concurrentiels. *La petite revanche de la périphérie* (1993) du Cubain José Bedias, avec son excroissance centrifuge de flèches et de haches dirigées vers un portrait d'homme blanc, amplifie pareillement l'impression de la futilité à sauvegarder une intégrité culturelle bien qu'elle soit essentielle au maintien d'un sens de l'identité. Quatre portraits, d'un améri-dien, d'un oriental, d'un noir et d'un aborigène, surpassent et encerclent celui de l'homme

blanc tout en étant eux-mêmes entourés d'un cercle aux dessins obsédants en forme de missiles noirs tracés sur le mur de la galerie. Le voile de mariée rose qui semble perdu et mystérieusement tendre, précairement déposé sur un implacable bloc de pierre tyndale dans l'installation allégorique de Carlos Fajardo, trouve un violent écho dans le craintif chacal qui tressaille sous une rangée de faucilles et de lumières dans *Je suis la voie, embrasse-moi beaucoup* (1993) de l'artiste chilien

Gonzalo Diaz. Les peintures du mexicain Julio Galan représentent un monde visuel entièrement né de sa propre imagination. Elles apposent et combinent des effets de trompe-l'œil à un réalisme naïf si tortueux qu'elles ramènent simultanément à la mémoire les œuvres de Frida Kahlo et de Max Beckman. Sur les matelas de Guillermo Kuitca, des cartes ont été peintes. Quelquefois obscures, d'autres fois reconnaissables, elles représentent l'expérience d'un exilé politique regardant de l'extérieur vers l'intérieur, physiquement et psychologiquement (*Vie des Arts*, No 153).

Si le militantisme politique et l'activisme social sont les caractéristiques envahissantes des œuvres de ces artistes, c'est parce qu'il s'agit d'une terre où les voix réclamant un changement social sont réduites au silence et où la vie ne peut être clémente que lorsqu'elle demeure insaisissable, un mélange irréal d'excès baroque et d'idéalisme folklorique. C'est là la terre où les



Maria Fernanda Cardoso
Grenouilles, 1989
200 x 200 x 40 cm
Coll. privée San Francisco

attentes d'un El Dorado ne se sont jamais réalisées mais où les rêves néanmoins persistent et où la vie et la mort s'unissent. L'idiome post-moderne (un terme inventé à l'origine au Brésil par Mario Pedrosa en 1966, comme le rappellent les notes du catalogue de *Cartographies*), devient énigmatique tout en évoquant une cruelle et poignante impression d'urgence lorsqu'il est entouré par la mort et le folklore, le soleil et la pauvreté. *Cartographies*, qui se promènera ensuite au Bronx Museum of the Arts (du 6 octobre 1994 au 22 janvier 1995), témoigne d'une vitalité artistique qui puise sa force dans un sentiment enraciné, presque tribal, d'identité culturelle. Sous les cieux latino-américains, pour paraphraser Borges, tout peut être source artistique parce que tout a droit à l'univers, et qu'en outre, tout détient un secret. L'univers, c'est le patrimoine de l'Amérique latine - une autre cartographie.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)