

Resisting Paradise

Commissaire : Marina Reyes Franco

Petite galerie



Résister au paradis

« Si pour certains cela peut sembler évident, il est néanmoins important de rappeler que l'usage du terme "paradis" n'est ni ambivalent ni statique, même lorsque la région qu'il désigne est située hors du temps et de l'espace. L'idée de paradis suppose toujours, d'une certaine manière, un espace/objet/désir colonial, sexualisé, racisé et genré. »
- Angelique V. Nixon¹

« **Discover Puerto Rico** » [Découvrez Porto Rico] est le nom qui a été officiellement donné, en juin 2018, au nouvel organisme de gestion responsable de la promotion du « produit » touristique de l'île et de sa « marque » nationale. Après 82 ans, Porto Rico adoptait ainsi le même slogan que celui utilisé dans les années 1930 par les promoteurs de l'île, alors sous la domination coloniale directe des Américains. Depuis que les États-Unis ont pris possession du territoire portoricain en 1898, des fantasmes d'exotisme, d'abondance et de misère ont coexisté avec le besoin de justifier l'intervention américaine dans la région. L'année 1937 a toutefois marqué une rupture avec les précédentes stratégies à l'égard de la pauvreté et du sous-développement à Porto Rico, qui se concentraient sur les problèmes économiques de la population locale. En réponse à la vague de contestations soulevée aux États-Unis par le massacre de civils indépendantistes perpétré sous son administration, le gouverneur Blanton Winship a alors lancé une campagne de propagande visant à promouvoir l'image d'une île glamour

et pacifiée². À une époque où, comme aujourd'hui, le pays croulait sous l'endettement et les manifestations, les dirigeants mettaient de l'avant le tourisme comme seul moyen de redressement national. Dans leurs messages publicitaires, Porto Rico était présenté sous les traits de femmes à la peau blanche et aux cheveux foncés, incarnation parfaite de l'Autre exotique sous la bannière des États-Unis ; ces mêmes messages assimilaient l'identité des îles à des produits tels que le rhum et le café, et vantaient les avantages de ces nouvelles destinations tropicales, loin des zones de conflit de la Seconde Guerre mondiale³.

Ces stratégies de marketing ont très peu changé dans les décennies suivantes. À l'époque, dans un contexte de récession économique semblable à celui que l'on vit aujourd'hui, les habitants de l'île se révoltaient déjà contre la création d'une identité centrée sur l'hôtellerie, où ils étaient représentés comme de modestes serviteurs. Très tôt, les Portoricains ont vu dans le développement touristique une entreprise néocoloniale qui les maintiendrait sous la dépendance des États-Unis. Dans sa chronique de *La Democracia*, la journaliste Ruby Black a exprimé son mépris à l'égard de Winship, le comparant à George Babbitt, un personnage de fiction imaginé par l'auteur Sinclair Lewis : un homme assoiffé « de pêche, de golf et de tourisme ». « Par la faim, le rhum, la mort et le sang, écrit-elle, Babbitt le touriste nous retenait prisonniers comme les truites prises dans ses filets,

cernés par des murs de balles de golf⁴. » Lorsque les rumeurs d'indépendance ont commencé à se propager à travers la région, au milieu du 20^e siècle, l'industrie s'est mise à fonctionner à plein régime, entremêlant l'identité nationale et l'image de marque. Des nations de partout dans les Caraïbes ont subi un sort similaire : la progression vers un mode de développement au service des étrangers est devenue un piège historique qui a conduit à la destruction de ce nous chérissons sur nos îles. Ces nations doivent maintenant se battre les unes contre les autres pour attirer les dollars du tourisme, ou bien s'attaquer aux schémas d'interprétation.

Bien qu'ils soient géographiquement proches les uns des autres, les artistes caribéens sont bien souvent dans l'impossibilité de voyager pour présenter leur travail dans la région. Si des variations sur le plan de la langue et de l'histoire coloniale constituent en soi des obstacles aux échanges interrégionaux, les itinéraires de vols priorisent également l'accueil des voyageurs en provenance des États-Unis ou d'Europe, reproduisant ainsi les schémas migratoires de nombreux sujets postcoloniaux.

Résister au paradis est donc l'occasion d'établir un dialogue régional indispensable. Présentant des œuvres de Deborah Anzinger, Leasho Johnson et Joiri Minaya, cette exposition montre comment les artistes caribéens prennent le contrôle des récits et des images qui véhiculent ce que nous sommes aux autres. Originaires de la Jamaïque, de la République dominicaine, ainsi que de leurs diasporas, ces artistes explorent les croisements entre le tourisme, la sexualité, le genre, les enjeux environnementaux, la musique et Internet. Leurs œuvres convoquent des histoires d'invasion, d'esclavage et d'exploitation

économique des ressources naturelles – des dispositifs de pouvoir qui, en retour, conduisent à une réification des corps caribéens dans l'imaginaire occidental des destinations touristiques paradisiaques. Le titre de l'exposition est inspiré d'un livre de l'écrivaine bahaméenne Angelique V. Nixon, qui traite des dangers que représente la vie dans ce type de paradis artificiels ainsi que des moyens puissants par lesquels les travailleuses et travailleurs culturels résistent à ces constructions et les transforment.

Dans les Caraïbes, l'expérience commune d'un modèle de développement économique fondé sur la transformation des plantations en centres de villégiature met en évidence la transition de l'esclavage vers une économie de service placée sous le signe du tourisme. L'expression « **économie touristique** » est employée pour désigner une économie générée par les personnes qui visitent un lieu donné ; elle imprègne tous les aspects de la vie, transformant une société en la mettant au service de l'expérience touristique. L'exposition *Résister au paradis* explore ce qui se produit lorsque l'économie du tourisme affecte également les corps – lorsque le sexe et le désir deviennent aussi des monnaies d'échange. Le projet colonial et l'impérialisme ont laissé une marque indéniable sur la culture caribéenne en façonnant les relations que nous entretenons avec nous-mêmes, les autres et la nature elle-même. Dans leurs œuvres, les artistes de l'exposition imaginent de nouveaux paradigmes de vie pour la population de la région et sa diaspora en questionnant les stéréotypes à l'égard du sujet caribéen, défini comme un sujet colonial, racisé et sexualisé.

Dans son travail récent, **Deborah Anzinger** ébranle esthétiquement certaines conceptions de la terre et des corps en utilisant des plantes, du polystyrène, des miroirs et des cheveux synthétiques crépus de type afro afin d'explorer l'intersectionnalité entre la race, le genre, la sexualité, l'écologie et l'environnement. Pour Anzinger, le projet du colonialisme – au fondement du capitalisme – a bouleversé la manière dont les individus entrent en relation les uns avec les autres, ainsi qu'avec les territoires qu'ils habitent ; la vision héritée de ce projet, pense-t-elle, doit être refaçonnée. L'approche picturale qu'elle adopte dans **Coy** [*Fausse Réserve*] est caractérisée par l'usage de formes sensuellement suggestives, ainsi que par des évocations de paysages dans lesquels ont lieu diverses formes de pénétration. Bien que certains coups de pinceaux semblent être le résultat d'interventions numériques, ce sont de minutieuses constructions manuelles qui révèlent une vision du monde où le naturel et l'artificiel s'équivalent. De même, les miroirs qu'elle encastre dans ses tableaux perturbent la dualité sujet/objet en impliquant le spectateur dans leur réflexion. Ces abstractions convoquent la nature et le corps propre de l'artiste afin de mettre en évidence l'agentivité et le potentiel qu'ils recèlent. Dans sa vidéo **The Distraction of Symbolism** [*La distraction du symbolisme*], Anzinger approfondit l'idée que la plantation est le berceau du régime économique actuel – le lieu d'une double exploitation de la terre et des corps – en se plaçant elle-même, enceinte, au milieu d'images de rivières, de plantes et de vallées ; le tout est accompagné d'un dialogue traitant des problèmes de pénurie d'eau et d'accès aux ressources naturelles.

L'œuvre murale monumentale de **Leasho Johnson**, intitulée **Death of the Soundboy** [*La mort du disc-jockey*], intègre et modifie numériquement des scènes tirées d'une série de tableaux et de gravures de paysages tropicaux réalisés au 19^e siècle par des artistes tels que J.B. Kidd et William Clarke. Ces représentations pittoresques des conditions de vie, du travail et de la nature dans les Caraïbes visaient à transmettre des messages pro-coloniaux aux Européens. Ces artistes y dépeignaient l'identité noire à travers la lentille de l'opresseur, créant des œuvres que l'on prenait souvent pour un témoignage factuel du passé, alors qu'elles servaient en réalité à exposer, préserver et promouvoir les perspectives racistes de l'histoire. La murale puise également dans l'iconographie de Richard Ansdell et Marcel Antoine Verdier, dont les représentations d'esclaves aux États-Unis et à Antigua, respectivement, avaient pour but de montrer au public européen la brutalité d'un système dont il était lui-même complice⁵. Dans *Death of the Soundboy*, Johnson construit un paysage encore plus fantaisiste à partir de fragments d'œuvres d'autres artistes, composant un collage numérique au milieu duquel son avatar surgit telle une figure de résistance charnelle. Employé en Jamaïque pour désigner les disc-jockeys, le terme « *soundboy* », qui figure dans le titre de l'œuvre, est apparu sur la scène reggae/dancehall du pays à la fin des années 1970. Le travail de Johnson est depuis longtemps truffé de références à la musique dancehall et à son influence sur la culture. Dans le contexte particulier de cette œuvre, l'évocation du *soundboy* – une figure qui tue métaphoriquement ses adversaires dans une joute musicale – met en jeu l'altérité, la violence et la normalisation de la mort en lien avec l'identité noire. Sorte de croisement entre une figurine *Dunny*, un personnage

au visage peint en noir (un « *blackface* ») et une Vénus de Willendorf, l'avatar de Johnson apparaît sur la murale dans des poses osées et provocantes qui, tout en exprimant un désir de se réapproprier son corps, transposent la fougue du dancehall contemporain dans un scénario qui autrement serait oppressif.

Joiri Minaya aborde l'objectivation du corps des femmes et du paysage dans la culture visuelle, leur interchangeabilité, ainsi que les motifs qui procurent à la fois une forme de camouflage et une hypervisibilité. Les œuvres de cette artiste mettent souvent en relation la représentation picturale de femmes à la peau foncée provenant des régions tropicales avec la manière dont leurs corps, aujourd'hui, demeurent assujettis au même regard mâle étranger.

Dans son travail, Minaya incorpore fréquemment des imprimés « tropicaux » contemporains, lesquels font référence aux dessins scientifiques jadis utilisés pour classer et faciliter l'étude des possessions coloniales tropicales.

La vidéo **Siboney** documente le processus de réalisation laborieux d'une murale que l'artiste a peinte dans un musée en reproduisant de façon détaillée un imprimé tropical. Tout au long du processus, les réflexions de l'artiste sur ses actions apparaissent en sous-titres.

Au rythme haletant et sensuel de la chanson *Siboney*, interprétée par Connie Francis, Minaya verse de l'eau sur sa robe blanche et se frotte contre la peinture, effaçant ainsi une partie de son travail. Avec l'installation **#dominicanwomengooglesearch**, elle présente le résultat pixellisé et imprimé d'une recherche en ligne sur la représentation dominicaine. L'œuvre est composée de plusieurs images de parties de corps découpées et suspendues au plafond, certaines étant recouvertes de tissus aux motifs tropicaux stylisés.

Provenant principalement de sites Web sur lesquels des femmes offrent leur compagnie à des étrangers, ces fragments se prêtent à une étude individuelle qui met en évidence l'objectivation des corps auxquels ils appartiennent. Cependant, lorsque considérés dans leur ensemble, ces corps morcelés se reconfigurent et prennent des positions fortes et affirmées qui renversent le regard qui est porté sur eux. Dans ses photographies **Container [Contenant] #2** et **#3**, l'artiste adopte des poses stéréotypées, vêtue de combinaisons intégrales à imprimé « tropical » qui, au sens d'Édouard Glissant, la rendent opaque au regard du spectateur⁶. En définitive, le travail de Minaya octroie aux femmes le pouvoir de retourner ce regard aliénant et de s'y refuser.

Examiner et réfléchir à notre subjectivité caribéenne consiste, en quelque sorte, à tenter de se voir dans un miroir infini : nos reflets sont de plus en plus petits, chaque réflexion rallongeant la distance que la lumière doit parcourir pour sortir du miroir, faisant s'éloigner notre image à l'infini. Ce moi déformé par la réflexion s'apparente à notre version idéalisée de sujets vivant au paradis, celle qui nous est sans cesse achetée et vendue depuis l'époque coloniale : une chose à laquelle nous aspirons et qui façonne nos comportements. Le fait de devoir correspondre à la perception d'autrui et performer les identités qui nous sont assignées peut être exaspérant. Dans un monde de plus en plus médiatisé, il est essentiel d'apprendre à décoder les images. La déconstruction de celles qui ont imprégné la manière dont nous nous présentons au monde constitue, dès lors, un acte politique.

Une première version de l'exposition, soutenue par le programme *Open Call Exhibition* d'apexart, a été présentée en juin 2019 à San Juan, à Porto Rico. La recherche menée pour cette exposition a toutefois débuté à Montréal en 2016, lors d'un séjour de deux mois à la Fonderie Darling dans le cadre de la Résidence des Amériques. Il est donc naturel que le résultat de cette recherche y soit également montré. Si certains spectateurs pourront s'identifier aux enjeux abordés dans les œuvres, la plupart d'entre eux sentiront un retournement du regard habituellement posé sur d'autres et, espérons-le, seront alors appelés à dialoguer avec un plus vaste groupe d'acteurs et d'immigrants d'origine caribéenne encore définis comme « Autres ». Dans ce nouveau contexte, les œuvres et les sujets exercent leur droit de refus.

Marina Reyes Franco
(traduit de l'anglais par Katrie Chagnon)

Notes

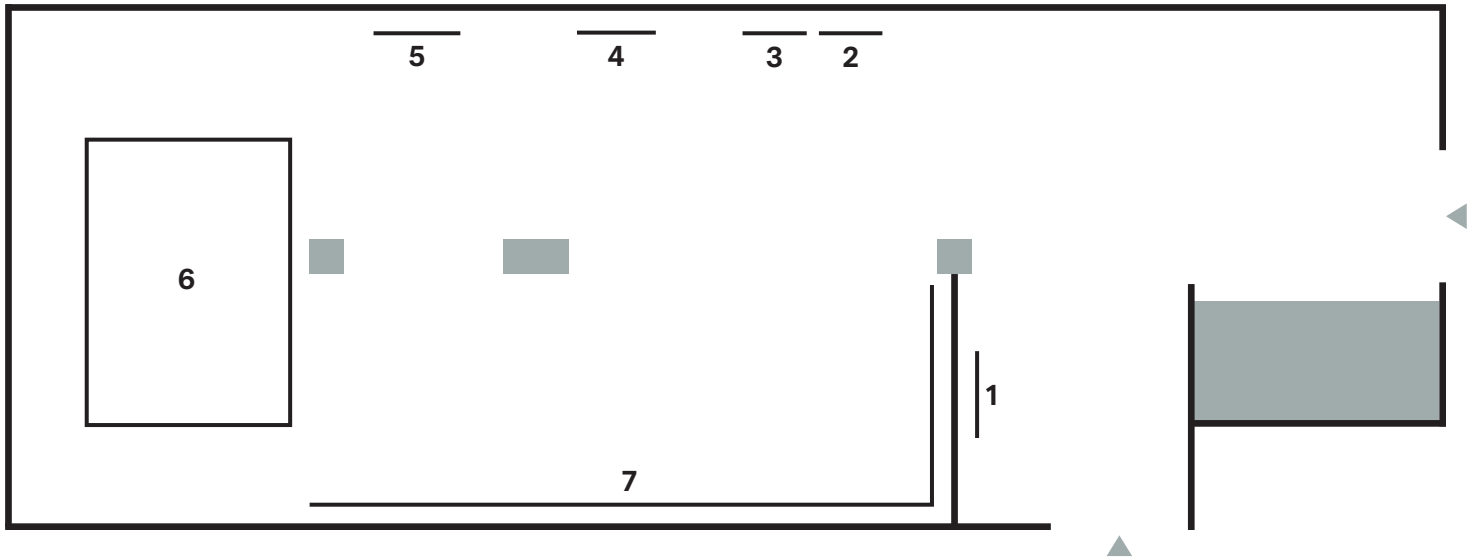
1. Angelique V. Nixon, *Resisting Paradise. Tourism, Diaspora and Sexuality in Caribbean Culture* (Jackson: University Press of Mississippi, 2015), traduction libre.
2. Le Massacre de Ponce a eu lieu le 21 mars 1937, lorsque la police a ouvert le feu sur une manifestation citoyenne pacifique organisée par le Parti nationaliste portoricain afin de commémorer l'abolition de l'esclavage et de contester l'incarcération du chef du parti, Pedro Albizu Campos. À l'issue d'une enquête fédérale, le gouverneur Winship a été reconnu coupable, mais ni lui ni aucun membre des forces policières n'a été inculpé. Voir Mike Townsley, « Puerto Rico and Winship », *Steve Hannagan*, 10 mai 2018, <http://stevehannagan.com/2018/05/10/puerto-rico-and-winship/> [consulté le 15 mai 2019].
3. Hilda Blanch, « La imagen de Puerto Rico 1928-1941 » et « La propaganda de Puerto Rico en los Estados Unidos (1929- 1941) », *La voz del Centro*, 22 juillet 2018, <http://www.vozdelcentro.org/tag/dra-hilda-blanch/> [consulté le 15 mai 2019].
4. Dennis Merrill, *Negotiating Paradise*, Durham, University Of North Carolina Press, 2009, p. 183.
5. Les œuvres auxquelles la murale fait référence sont : *The Hunted Slaves [Les esclaves chassés]* (1861), une huile sur toile de Richard Ansdell ; *Cocoa Nut walk on the Coast [Promenade sur la côte aux cocotiers]* et *Plantain Tree [Platane]*, tirées d'une série de lithographies de J.B. Kidd publiées dans l'ouvrage *West Indian Scenery. Illustrations of Jamaica in a series of views* (Londres, Smith, Elder & Co., 1838-1840) ; *Black slaves cutting sugar cane on a plantation established by the Delaps of Donegal [Esclaves noirs coupant de la canne à sucre dans une plantation établie par les Delap de Donegal]* (1823), une gravure tirée des *Ten views of the island of Antigua [Dix vues de l'île d'Antigua]* de William Clarke ; et *Châtiment des quatre piquets dans les colonies* (1843), une huile sur toile de Marcel Antoine Verdier.
6. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 203-209.

La commissaire aimerait remercier les équipes d'apexart et de la Fonderie Darling, Pública, Naima Rodríguez, Natalia Viera, Michy Marxuach, La Esquina, Oswaldo Colón & Glenda Ortiz, Gache Franco, Oswaldo Colón Ortiz, Independent Curators International et la Colección Patricia Phelps de Cisneros pour la bourse de voyage CPPC, et en particulier María del Carmen Carrión, Kimberly Kitada, Renaud Proch, Holly Bynoe, Natalie Willis et Nicole Smythe-Johnson pour leur soutien à la recherche.

Resisting Paradise

Commissaire : Marina Reyes Franco

Petite galerie



1. Joiri Minaya, *Siboney*, 2014
Vidéo, 10 min

2. Joiri Minaya, *Container #3*, 2016
Papier peint préencollé (copie d'exposition) / impression numérique à pigments de qualité archive (impression originale), 102 x 152 cm

3. Joiri Minaya, *Container #2*, 2016
Papier peint préencollé (copie d'exposition) / impression numérique à pigments de qualité archive (impression originale), 102 x 152 cm

4. Deborah Anzinger, *The Distraction of Symbolism*, 2019
Vidéo, 7 min 02 sec

5. Deborah Anzinger, *Coy*, 2016
Peinture acrylique, polystyrène, *Aloe Barbadensis* et miroir sur toile, 183 x 137 cm

6. Joiri Minaya, *#dominicanwomengooglesearch*, 2016
Impression UV sur Sintra et collage de textile, dimensions variables

7. Leasho Johnson, *Death of the Soundboy*, 2019
Pièce murale (papier Bond sur faux-fini), dimensions variables

Archipel des invisibles

10 ans de la Résidence des Amériques

À l'automne 2019, la Fonderie Darling met à l'honneur les arts visuels de l'Amérique latine. Pour souligner les 10 ans de la Résidence des Amériques soutenue par le Conseil des arts de Montréal, une programmation spéciale autour du travail artistique de deux anciens résidents est proposée aux publics montréalais.

Dans la Grande salle, l'artiste chilien **Javier González Pesce** (résident 2014) présente sa première exposition personnelle en Amérique du Nord, *Two Ways To Disappear Without Losing the Physical Form*. L'exposition est commissariée par Ji-Yoon Han, commissaire à la Fonderie Darling.

Dans la Petite galerie, la commissaire porto-ricaine **Marina Reyes Franco** (résidente 2016) met en dialogue trois artistes des Caraïbes dans l'exposition de groupe *Resisting Paradise* : Deborah Anzinger (Jamaïque), Leasho Johnson (Jamaïque) et Joiri Minaya (République dominicaine). *Resisting Paradise* est l'une des expositions lauréates du programme *Open Call* de l'organisme apexart à New York et a été présenté à l'été 2019 à l'espace culturel :Pública à San Juan (Porto Rico).

Réunies sous le titre *Archipel des invisibles*, les deux expositions tracent les contours d'**une communauté d'îles** : les objets disparus repêchés sur les toits de Santiago et assemblés par González Pesce dans l'œuvre *The Island of the Un-adapted* font écho aux liens tissés dans *Resisting Paradise* entre

les îles des Caraïbes, pour interroger l'histoire coloniale de la région et les effets du tourisme de masse ; les fragments de corps « tropicaux » suspendus dans l'installation *#dominicanwomengooglesearch* de Joiri Minaya répondent aux organes du visage surdimensionnés sculptés par González Pesce dans des chaloupes pour être livrés à la dérive des courants marins. Les thématiques de la disparition, du camouflage, de l'effacement, mais aussi de la survisibilité traversent les deux propositions, qui matérialisent ainsi les enjeux de la mémoire et de l'oubli, de l'identité ainsi que du regard sur l'autre.

Tout au long de l'automne, un **programme de rencontres** avec le public est établi en vue de favoriser la participation de différents publics, en particulier ceux de la diversité culturelle latino-américaine à Montréal (plus d'informations à l'accueil de la galerie).

La **Résidence des Amériques**, destinée aux artistes et aux commissaires en arts visuels de l'Amérique latine, est le premier programme de résidence internationale du Conseil des arts de Montréal, et le plus ancien programme actif à la Fonderie Darling. Depuis 2008, ce sont 23 artistes et commissaires en arts visuels qui ont séjourné à Montréal dans le bâtiment patrimonial des ateliers de la Fonderie Darling, en provenance du Brésil, des États-Unis, d'Argentine, de Colombie, de Cuba, de Porto Rico, du Salvador, du Mexique, du Pérou, du Chili et du Canada.