



“À toi appartient le regard et
(...) la liaison infinie entre les choses”

PASSAGES

Yoshua Okón, Alexander Apóstol,
José Alejandro Restrepo

DANS

LE TEMPS

YOSHUA OKÓN

166

Christine Barthe
Yoshua Okón

Quel est votre parcours ? Comment êtes-vous devenu artiste ?

Je n'ai jamais envisagé d'autre option. Il se trouve que j'ai eu cette idée et que je n'ai jamais changé d'avis. Bien entendu, mon point de vue sur l'art ou sur ce qu'est un artiste s'est radicalement modifié avec le temps... Après une courte période à l'ENAP, qui fait partie de l'UNAM, à Mexico, en 1990, je suis allé à Montréal au Canada pour obtenir une licence en beaux-arts. J'ai commencé par faire de la peinture, avant d'évoluer vers d'autres médias. Puis, je suis rentré au Mexique en décembre 1993 et j'ai cofondé le lieu associatif La Panaderia, où je pense avoir appris davantage qu'à l'école. Finalement je suis parti à UCLA à Los Angeles pour passer un master (MFA) entre 2000 et 2002.

CB D'accord. Avez-vous une méthode de travail particulière ?

YO Oui, en général, mes idées sont très spontanées et très inspirées de ma vie de tous les jours. Dans les premières étapes, je compte beaucoup sur l'intuition. Ces idées sont des points de départ, à partir desquelles j'entame des recherches sur le thème qui m'intéresse. Ensuite, je démarre la conceptualisation ou je commence à penser à des formes spécifiques, à faire des croquis et à développer tout cela jusqu'à ce que j'en sois satisfait. Enfin, il y a la production, qui est un processus en soi, et l'installation.

CB Parlons de l'importance de la performance, et aussi de la part d'improvisation et de manipulation dans votre processus de création.

YO Beaucoup de mes travaux sont des formes hybrides qui mélangent performance, vidéo et installation. Sur ce, tous ces médiums sont de même importance. Je crée des scénarios, dans lesquels il y a une tension entre ce qui est planifié, écrit à l'avance, la trame fictive, et des éléments trouvés, hors de mon contrôle, qui se déroulent en temps réel – la part documentaire en quelque sorte. Ces scénarios sont filmés, puis présentés comme des installations vidéo. Je collabore toujours avec des gens qui ne sont pas des comédiens ou avec des personnes qui jouent leur propre rôle dans des scénarios semi-fictionnels. Il y a donc évidemment un certain degré de manipulation de ma part, mais aussi une part d'incertitude qui permet une forme de liberté dans la façon dont les gens jouent ou se représentent eux-mêmes. En conséquence de ces tensions entre fiction et documentaire, l'esprit du public essaie constamment de comprendre où est la frontière entre manipulation et réalité. Vous êtes toujours en train de définir jusqu'à quel point ce que vous regardez est "réel". Et ce processus en lui-même me plaît parce qu'il encourage l'observateur à participer de façon active et créative. Au fond, ce qui m'intéresse c'est d'inciter le public à repenser certaines de ses propres notions de ce qu'est la réalité. Nous avons souvent une idée conventionnelle de la réalité, qui est en général héritée ou transmise par les médias. Un objectif important de ma pratique artistique, indépendamment du résultat, est que chaque spectateur fasse l'expérience de repenser certaines de ces notions.

167

CB Cela veut donc dire que vous prenez le risque d'un malentendu...

YO Je pense que les récits conventionnels et prédominants sont pleins de malentendus. Des malentendus parfois voulus. Je souhaite utiliser l'art pour repenser et questionner certaines de ces histoires. Donc, oui, il y a un risque de mauvaise interprétation, ou que les gens refusent de remettre en cause leurs idées, mais c'est aussi une opportunité pour mieux comprendre la complexité du monde. L'art peut stimuler un processus de pensée créative, libre et critique, un processus pour développer notre propre interprétation de la réalité, sans le filtre des médias.

CB La première des pièces exposées s'intitule *Coyoteria*. Était-ce initialement une performance ou une installation ?

YO Au départ, *Coyoteria* a été conçue comme une installation vidéo. La performance originelle a été filmée, sans public. Mais après sa présentation on m'a demandé à plusieurs reprises de la présenter comme une performance en *live* lors du vernissage. Et j'ai accepté parce que j'ai trouvé que cela fonctionnait bien aussi comme performance. Le point de départ de *Coyoteria* est à la croisée de deux textes que j'ai lus presque en même temps. Et il y a quelque chose de très ironique dans leur opposition. Le premier est le livre de Miguel León-Portilla de 1959, *La Vision de los vencidos*, qui est une compilation de textes rédigés par les Aztèques juste après la conquête espagnole au XVI^e siècle. Il y est fait référence aux Espagnols comme à des coyotes. Dans de nombreuses cultures amérindiennes, et notamment aztèques, cet animal est le symbole de l'escroc. C'est logique qu'ils aient utilisé ce terme pour désigner les Espagnols, qui les ont floués en leur faisant croire que leurs intentions étaient pacifiques, pour finalement les attaquer pendant la cérémonie de bienvenue au moment où les guerriers aztèques dansaient. Juste après, j'ai lu un texte sur la performance de Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, performance réalisée à la Galerie René Block à New York en 1974, dans laquelle il utilise le coyote comme un symbole de spiritualité dans l'Amérique précolombienne. En résumé, le coyote symbolise deux opposés dans ces deux textes : d'un côté, l'avidité du conquérant européen ; de l'autre, la spiritualité amérindienne. Dans le Mexique d'aujourd'hui, le terme de "coyote" est toujours utilisé pour faire référence à un intermédiaire qui monte des affaires louches. Ce serait, par exemple, la personne qui fait passer la frontière à des migrants sans papiers ou qui corrompt les autorités. Le terme a donc conservé sa connotation négative de quelqu'un de corrompu, avide, malhonnête, à qui l'on ne peut pas faire confiance. Comme à Mexico, on peut embaucher des "coyotes" devant certains bâtiments officiels, j'ai décidé d'en engager un et je lui ai demandé de reproduire la performance de Beuys. Voilà le contexte de cette pièce.

CB Et les différents types d'objets présents dans l'œuvre, comme le clairon ou le bâton de police, comment sont-ils reliés à l'œuvre de Beuys ?



Passages
dans le temps





Yoshua Okón

(1) et (2) *Coyotería*

2003

Vidéo, couleur, son, et objets
provenant de la performance

16 mn 54

mor charpentier

(3) *The Indian Project:*

Rebuilding History

2015

Vidéo, couleur, son

15 mn 13

mor charpentier

170

YO Beuys utilisait des objets spécifiques qui avaient une symbolique particulière. J’ai donc réorienté le symbolisme en remplaçant les objets qui symbolisent le flot d’énergie et de spiritualité par d’autres qui symbolisent l’oppression et l’aliénation. Par exemple, j’ai remplacé la couverture en feutre par une version synthétique bon marché, produite en masse, la canne par un bâton de police, etc. La pièce critique la position idéaliste de Beuys et souligne la dynamique postcoloniale en cours, d’exploitation de l’homme et de l’environnement.

CB Parlons à présent de la seconde pièce, *The Indian Project*...

YO Elle est née en 2014 lorsque j’étais résident à l’École de peinture et de sculpture de Showhegan, dans le Nord-Est des États-Unis. L’école tire son nom d’une ville voisine, dont le nom a été changé en Showhegan, un nom amérindien. Cette ville possède une sculpture de 25 mètres de haut représentant un Amérindien, surnommé localement “le plus grand Indien du monde”. Et le logo de la ville, ses équipes sportives et la signalisation font tous référence à cette supposée origine amérindienne. L’un de mes collègues, professeur à l’école, qui avait grandi dans une réserve amérindienne, a mentionné lors d’une conférence qu’en Nouvelle-Angleterre, région où nous nous trouvions, le génocide des natifs américains avait été le pire de tout le pays. C’était d’une telle extrémité que tout a été effacé et que personne n’a survécu. Alors, bien sûr, je me suis demandé : s’il n’y avait aucun survivant, pourquoi cette ville avait une identité aussi marquée par les Amérindiens ? À ce moment-là, j’ai commencé à faire des recherches et à m’entretenir avec les habitants, et j’ai découvert qu’au cours des années 1960, la principale économie de la ville, l’exploitation forestière, s’est effondrée en raison de la surexploitation. Ce qui a engendré une profonde dépression économique, de sorte que la chambre de commerce de la ville a décidé d’adopter une identité amérindienne pour attirer le tourisme. En d’autres mots, c’est une fiction qui a été inventée pour des raisons économiques. Quand j’étais sur place, la grande statue était en restauration. J’ai demandé aux membres du comité qui en avait la charge et au président de la chambre de commerce de concevoir un programme à la station de la télévision locale concernant cette prétendue identité “native américaine”. Je leur ai également demandé de créer une cérémonie de transe. J’ai ensuite imaginé une scénographie pour ce programme, basée sur l’esthétique particulière de la ville.

CB C’est fascinant, la façon dont les personnes semblent s’être totalement impliquées dans votre projet.

YO Oui, je pense que c’est parce qu’elles sont déjà complètement investies dans leur propre fiction. Quand je les ai interrogées, elles étaient véritablement passionnées par le sujet, percevant celui-ci comme leur propre culture. Elles se sentaient fières et revendiquaient cet “héritage” amérindien. Je n’ai donc pas eu besoin de les guider beaucoup, il s’agissait surtout de transmettre et de canaliser toute cette énergie à l’écran ; et, bien entendu, à la

171

télévision cela apparaît de manière amplifiée, la présence de caméras élevant tout cela à un autre niveau. Ce qui m’intéresse au final en produisant cette pièce, c’est le mécanisme du déni qui est en jeu. Ces récits sont une façon de refuser d’admettre l’horrible histoire du génocide amérindien. Dans ce sens, il est important de souligner que ce travail ne concerne pas seulement des individus bien intentionnés, mais c’est plutôt un problème systémique. En d’autres mots, ce sont des récits de déni à l’échelle nationale, qui font partie de la culture populaire, et non du fait d’un simple individu ou d’un groupe quelconque.

CB Avez-vous perçu si votre travail était compris différemment selon le lieu où vous le présentiez ?

YO Oui, totalement. Je pense que le sujet de ce travail et le problème abordé sont universels. Peu de sujets sont plus universels que le colonialisme, qui touche toute la planète. À de rares exceptions, presque tous les pays ont été colonisateurs ou colonisés. C’est une histoire partagée. Donc, en ce sens, la pièce est pertinente partout. Mais cela ne signifie pas que sa réception soit la même partout. Il y a des endroits où l’histoire violente du colonialisme et du postcolonialisme contemporain est bien plus présente que dans d’autres. Donc, dans ces lieux où il y a plus de conscience de ces problèmes, comme ici au Mexique, mon travail est compris plus rapidement, et il n’y a pas besoin de plus d’explications du contexte. Les gens savent en général de quoi vous parlez. Au contraire, aux États-Unis en particulier, j’ai vécu des expériences éprouvantes lorsque j’ai exposé ce travail. Les gens sont souvent sur la défensive et en colère. Plutôt que de se confronter aux questions coloniales que ce travail soulève, ils ont tendance à s’écarter du champ et à dévier du sujet en m’attaquant et en m’accusant d’exploiter les intervenants, comme si j’étais à l’origine de la violence. En d’autres termes, ils choisissent de se focaliser sur l’individu plutôt que sur le système. Alors, comme je l’ai déjà dit, ça n’est pas une question individuelle mais comment les individus sont le reflet d’une culture de masse.

CB Vous êtes aussi engagé dans l’éducation artistique. Comment voyez-vous votre rôle en tant qu’artiste et enseignant ?

YO En 2009, j’ai fondé SOMA, une association à but non lucratif, qui comprend deux programmes éducatifs et d’autres programmes publics. J’y enseigne. Sa mission est de créer une alternative à la prédominance du spectaculaire dans le monde artistique actuel dirigé par le marché. Par conséquent, l’accent est mis sur le contenu et le propos. Au démarrage de SOMA, j’ai réuni un conseil de vingt artistes qui avaient un lien fort avec Mexico, mais qui avaient également des pratiques et des carrières internationales. C’est une plateforme où des artistes de différentes générations peuvent interagir, ensemble et dans d’autres disciplines. C’est vraiment un espace de partage où je peux échanger des idées, des connaissances, et apprendre de mes collègues, ce qui enrichit ma propre pratique.

Passages
dans le temps