



Ana Mendieta, *Imágen de Yáguil* (1973), à voir au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds.

THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION, LLC. / COURTOISIE DE LA GALERIE LELONG / PROLITTERIS

## SILHOUETTES ÉTERNELLES

A La Chaux-de-Fonds, une exposition présente avec finesse les œuvres de l'artiste cubano-étasunienne Ana Mendieta. Plongeon dans les enjeux d'une pratique multiforme

SAMUEL SCHELLENBERG

**Expo** ▶ Sous une couverture végétalisée tout en petites fleurs blanches, on distingue une figure humaine, immobile dans un tombeau mésoaméricain de l'État d'Oaxaca, au Mexique. On pense au corps d'Ophelia dans des flots asséchés, mais vivant, comme en témoigne le teint de la peau et la posture des bras.

Magnifique composition et parfait résumé des préoccupations d'Ana Mendieta (1948-1985), la photo *Imágen de Yáguil* (1973) présente la première *Siluetta* créée par l'artiste cubano-étasunienne. Elle accompagne les nombreuses autres silhouettes exposées dans «Ana Mendieta. Aux commencements», à voir jusqu'au 27 octobre au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds. Un

accrochage dont le sous-titre ne désigne pas tant les débuts d'une pratique que l'obsession de la plasticienne pour les origines. Les siennes, et au-delà. Réalisée avec le MOCO, de Montpellier et le MUSAC de León (ES), la proposition est l'occasion de se pencher plus avant sur un parcours éclairé – une quinzaine d'années d'activité seulement – mais déterminant : l'art d'Ana Mendieta

aura profondément marqué et influencé son époque, tout en inspirant plusieurs générations de jeunes artistes, aujourd'hui encore. «Sa créativité s'est notamment manifestée par une multiplication des médiums utilisés», observe David Lemaire, directeur de l'institution chaux-de-fonnaire. Un mode de faire devenu habituel mais qui ne l'était pas à l'époque.» Plongée thématique.

**Les débuts** Née en novembre 1948 à La Havane, la jeune Ana n'y aura vécu que douze ans. Le temps que l'île devienne communiste et que ses parents, liés au paradigme politique précédent, décident de l'envoyer aux États-Unis, avec sa sœur aînée Raquelín, dans le cadre de l'opération Peter Pan – plus de 14 000 enfants ont été exfiltrés de Cuba avec la complicité de l'archidiocèse de Miami. Quelques années plus tard, après avoir transité par plusieurs institutions ou orphelinats de l'Iowa, les sœurs sont rejointes par leur mère et leur jeune frère, puis leur père en 1979, longtemps emprisonné à Cuba.

Ana Mendieta se forme à l'art à l'université de l'Iowa, s'orientant tout d'abord vers la peinture, comme en attestent quatre toiles à La Chaux-de-Fonds – des pièces produites au tournant des années 1970. «C'est la première fois qu'on les voit, se réjouit David Lemaire. L'artiste a rapidement abandonné ce médium, non sans conserver scrupuleusement ses œuvres – une trentaine d'entre elles n'ont encore jamais été montrées.» Par le biais de figures féminines, elle y explore déjà le rapport au corps. «Le sujet qui l'aura intéressée toute sa carrière.»

**Sang et plumes** L'exposition propose plusieurs films Super 8 et vidéos, dont *Blood + Feathers* (1974), documentation d'une performance de l'artiste réalisée au bord d'une rivière de l'Iowa. Nue, elle s'asperge de ce qui semble être du sang, avant de se rouler dans des plumes blanches, qui se collent à son corps, et de simuler un envol. La performance a été imaginée dans le cadre du programme novateur Intermedia de l'artiste allemand Hans Breder, dès 1972, alors qu'Ana Mendieta s'est inscrite à un deuxième master à l'université de l'Iowa.

Du sang, elle en avait déjà fait couler pour la performance *Death of a Chicken* (1972), tenant un poulet décapité entre ses poignes, le corps nu là aussi. Et l'artiste se recouvrira de sang dans *Rape Scene* (1973), action réalisée dans son appartement, où elle invite ses camarades de cours à observer son corps empêché – l'action rebondit sur le viol et meurtre d'une étudiante sur le campus (ces deux œuvres ne sont pas montrées à La Chaux-de-Fonds).

Pour David Lemaire, «la violence qui s'exprime chez Ana Mendieta n'est pas uniquement celle faite aux femmes, elle relève de l'identification à la nature et aux animaux qu'on dévore ou sacrifie, comme le poulet des rituels vaudou.»

**Avec son temps** Ana Mendieta a qualifié de «tournant» l'année 1972, celle de *Death of a Chicken*: «C'est là que j'ai réalisé que mes peintures n'étaient pas assez réelles pour ce que je voulais que l'image transmette, et par réel, je veux dire que je voulais que mes images aient un pouvoir, qu'elles soient magiques.»

La période concernée est influencée par le tournant majeur de la «dématerialisation de l'objet d'art», comme l'a nommé la théoricienne et curatrice étasunienne Lucy Lippard, rappelle Giovanna Zapperi, professeure d'histoire de l'art à l'université de Genève. «C'est un

moment caractérisé par l'expérimentation de formats qui n'impliquent plus de matérialité, qui abandonnent l'idée d'œuvre comme objet. La dimension multidisciplinaire d'Ana Mendieta participe de ce moment.» Dans ce contexte, la performance est peut-être le médium le plus emblématique de ce tournant, continue la chercheuse, «avec une composante d'éphémérité, d'un corps vivant qui vient s'aligner avec l'œuvre d'art.»

**Siluetas** L'exposition se focalise sur la série des *Siluetas*, «la colonne vertébrale de toute la démarche d'Ana Mendieta», selon David Lemaire. Produites dès *Imágen de Yáguil* en 1973, elles comportent le corps de l'artiste, inséré dans un contexte extérieur, naturel ou archéologique, avant de se limiter à sa trace. Cette inscription de sa personne dans l'espace et le territoire est arrivée «tout au début de son travail et y restera, comme une forme de concept, même si son propre corps finit par disparaître des œuvres.»

«L'enracinement dans la terre est aussi une manière de corriger l'exil»

David Lemaire

Lorsque la figure est physiquement absente, ses contours sont jalonnés avec mousse, branches, cendres, sang, pierres, fleurs ou herbe, à moins qu'elle ne s'impose dans la neige ou le sable. Et parfois, l'artiste procède par ready made: elle identifie dans la nature une forme de corps féminin, qu'elle prend en photo, invitant le public à jouer les détectives.

Si elle n'est pas simplement produite pour être photographiée, la *Siluetta* peut être le fruit d'une performance, par exemple avec poudre à canon ou feux d'artifice qui s'enflamment, comme dans le film *Anima, Siluetta de cohetes* (1976). «Les quatre éléments sont présents dans le travail d'Ana Mendieta, mais c'est surtout la terre et le feu qui l'intéressent», réagit David Lemaire devant l'œuvre.

L'enracinement dans la terre est aussi une manière de corriger l'exil, ajoute-t-il, soulignant une forme d'ambivalence entre un travail qui a une claire dimension sépulcrale tout en ayant aussi une véritable dimension ludique, presque infantile – regardez cette *Siluetta* (il montre une œuvre réalisée dans la neige, ndr), c'est comme si elle faisait l'ange!»

**Land art** Une Lucy Lippard, encore elle, a rapproché les *Siluetas* au land art, pratique consistant à intervenir directement sur le paysage. «Mais là où les Michael Heizer, Robert Smithson ou Denis Oppenheim, tous des hommes, opéraient en grand – quand même deux kilomètres de désert creusé pour le *Double Negative* de Heizer –, Ana Mendieta intervient à la mesure de son corps, qui faisait moins d'un mètre soixante», remarque David Lemaire. Des œuvres vouées à une disparition ...

... quasi immédiate, rappelle le directeur – elles n'existent que par leur documentation. «L'artiste fait donc un pas supplémentaire, qui est celui de l'archive.»

Une dimension anti-monumentale que souligne également Giovanna Zapperi. «Ana Mendieta s'est intéressée à la question du paysage par le biais de sa recherche de présences féminines dans l'histoire passée et les mythes anciens, mais aussi par ses discussions au sein de groupes féministes, notamment à la A.I.R. Gallery new-yorkaise, dont elle a fait partie, ou par sa prise de conscience de l'existence de structures patriarcales dans le monde de l'art.»

**Rituels** Dans le grand espace accueillant la plupart des *Siluetas*, l'installation *Naiigo Burial* (1976) est formée de 47 chandeliers noirs, allumés les jours de pleine lune, qui forment les contours d'une déesse-mère les bras levés, non sans évoquer aussi un appareil génital masculin. Montée à La Chaux-de-Fonds par la nièce d'Ana Mendieta, l'œuvre a été imaginée pour la première exposition de groupe new-yorkaise d'Ana Mendieta – l'artiste s'installera dans la mégapole en 1978, tout en retournant régulièrement créer en Iowa. «C'est une œuvre véritablement cérémonielle, explique David Lemaire, avec des bougies qu'on a dû faire venir d'un magasin vaudou aux États-Unis.»

Le fait de les allumer fait référence aux rites de la *santería* cubaine, croyance inspirée de la religion yoruba d'Afrique de l'Ouest et de ses divinités orishas. «Il y a une forme de religiosité liée à un contexte géographique et culturel particulier, certainement inhérent aux recherches qu'Ana Mendieta mène autour de cultures du passé ou du présent dans lesquelles le féminin a peut-être une place différente, ou sur lesquelles on projette l'idée d'un féminin doté d'une posture plus importante, note Giovanna Zapperi. Et d'un autre côté, il y a la question des origines cubaines de l'artiste, de sa position dans un entre-deux, de la dimension transculturelle de sa trajectoire, qui se réverbère dans son art. Surtout parce que cette composante devient un sujet qu'elle explore, aussi à cause de sa trajectoire d'enfant et d'adolescente exilée.»

**Interprétations** Rituels ancestraux, religion, dimension magique, écoféminisme... Les

facettes multiples du travail d'Ana Mendieta ont favorisé les lectures les plus variées, non sans raccourcis, réécriture de l'histoire ou incohérences temporelles. «Un des défis de cette exposition réside dans la manière de raconter Ana Mendieta, estime David Lemaire. Nous voulons à la fois inciter le public à s'approprier le travail montré, pour y projeter de la signification, tout en étant le plus prudent possible, de notre côté, par rapport à la réalité historique.»

L'œuvre d'art n'est jamais la traduction directe d'une intention, rappelle Giovanna Zapperi: «Elle existe dans un réseau de relations multiples – avec le public, avec d'autres œuvres. Ce que l'artiste a voulu dire, pour autant qu'on le sache, n'est qu'un parmi les éléments qui doivent être pris en compte.»

**Cuba** Après dix-neuf ans d'exil, Ana Mendieta se rend à Cuba en 1980 et y retournera à plusieurs reprises par la suite. C'est la première artiste exilée à pouvoir créer sur place – ce sera dans un site d'art rupestre proche de La Havane, les Escaleras de Jaruco. Elle souligne au pigment certaines formes déjà existantes, ou creuse la roche. Des œuvres présentées dans l'exposition par un film et des photos noir et blanc: ce sont les *Esculturas Rupestres*, qui portent le nom de divinités indigènes tainos, comme Guanaroca, la «première femme».

Alors que les *Siluetas* des débuts étaient appelées à disparaître presque immédiatement, les traces d'images rupestres de l'artiste inscrivent les œuvres dans un temps extrêmement long, qui remonte aux toutes premières fabrications d'images de l'humanité, aux archétypes les plus archaïques, remarque David Lemaire. «Je trouve ce télescopage temporel assez bouleversant.»

Dans la dernière salle du parcours, entourée par les divinités, l'installation *Sandwoment* est une figure féminine de sable semblant flotter, dotée d'écailles en coquillages. Comme tant d'autres silhouettes d'Ana Mendieta, elle est vouée à s'effacer; mais ne manquera jamais de resurgir ailleurs. 1

Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, 33 rue des Musées, jusqu'au 27 octobre, mbac.ch

Le musée présente en parallèle «Lignes de désir», exposition de Maria Tackmann, artiste établie en Appenzell, qui dresse un portrait poétique de La Chaux-de-Fonds à base de fragments récoltés au fil d'une résidence.



Ana Mendieta, *Blood + Feathers* (1974). KEYSTONE

## Ana? Anita!

**Roman** ▶ Etoile montante d'un art contemporain en pleine mue paradigmatique, Anita de Monte est retrouvée morte sur un trottoir de Manhattan, un matin de 1985. Peut-être a-t-elle été tuée par son époux, le grand plasticien minimaliste Jack Martin. Le temps d'un procès, le monde de l'art ne parle que de ça, puis passe à autre chose. À la fin des années 1990, Raquel Toro, jeune étudiante en histoire de l'art à Providence (Rhode Island), se confronte à la mort d'Anita de Monte, alors qu'elle compte écrire son mémoire sur Jack Martin... Comme une impression de déjà-vu?

Paru au printemps (en anglais), *Anita de Monte Laughs Last* de Xochitl Gonzalez base son intrigue sur la relation entre Ana Mendieta et Carl Andre (lire ci-dessous), sans jamais le dire explicitement. Avancé ses deux histoires en parallèle, l'auteure étatsunienne multiplie les points de connections. Raquel Toro tombe ainsi amoureuse d'un artiste un peu plus âgé qu'elle, issu d'une bonne famille, de moins en moins sympathique au fil des pages. Elle subit par ailleurs des pressions pour ne pas s'intéresser à la face obscure de Jack Martin; et se voit sans cesse discréditée parce que *latina*.

Écrit avec humour, le roman construit son propos de manière très fine, sans jamais forcer le trait. Aussi est-il très bien renseigné: pas de doute que l'auteure a écouté le podcast de Helen Molesworth *Death of an Artist* ou lu le livre-enquête *Naked by the Window* de Robert Katz (1990). Dans un article du *New York Times*, Raquel Cecilia Mendieta, nièce et administratrice de la succession d'Ana Mendieta, souligne que le ressemblance est parfois si profonde que la «ligne entre la réalité et la fiction» est floue. Cette info en tête, le roman n'en est que plus troublant. 556

Xochitl Gonzalez, *Anita de Monte Laughs Last*, Flatiron Books, 2024, 343 pp.

## L'ombre d'un doute

**1985** ▶ Le monde de l'art a longtemps imposé sa loi du silence sur les circonstances de la mort d'Ana Mendieta. Histoire de protéger la carrière de son époux, l'artiste minimaliste Carl Andre.

«A ma grande surprise, j'ai découvert que nombre de mes collègues du monde de l'art auraient préféré que je ne raconte pas cette histoire...» Dans les minutes introductives de son podcast *Death of an Artist*, chef-d'œuvre audio en six épisodes, la curatrice étatsunienne Helen Molesworth évoque ce qu'elle a subi lorsqu'elle a lancé ses recherches autour de la mort d'Ana Mendieta, entre mur de silence et désapprobation.

Tragique, le décès de l'artiste est dû à sa chute du 34<sup>e</sup> étage d'un appartement au 300, Mercer Street, à Manhattan, aux premières heures du 8 septembre 1985. Elle y vivait avec son mari, le plasticien Carl Andre – né en 1935, il est décédé au début de cette année –, l'un des artistes phares du minimalisme. Les alignements de rectangles d'acier qu'on peut fouler dans nombre de musées, par exemple au Mamco genevois, c'est lui.

Accusé de meurtre, Carl Andre a été acquitté en 1988, le juge estimant que la culpabilité n'a pas été prouvée «au-delà de tout doute raisonnable», comme le dit la formule. Ceci quand bien même des voisins ont entendu Ana Mendieta crier plusieurs fois «non!» avant sa chute, sans la foulée d'une violente dispute. On sait aussi que l'artiste cubano-étatsunienne était sujette au vertige; et qu'elle avait l'intention de se séparer de son mari, cause de la plupart des féminicides au sein des couples. Elle en a fait part à une connaissance au téléphone cette nuit, devant son mari.

En appelant la police, plus d'une heure après la chute, Andre évoquera une querelle avec son épouse, sous-entendant que cette dernière était jalouse de sa renommée. Pourtant, c'est bel et bien Ana Mendieta qui brillait de mille feux durant ces années, avec expositions, bourse Guggenheim (1980) et un Prix de Rome qui lui a permis de passer un an à l'Académie américaine de la capitale italienne, en 1984.

**«Il y a une prise de conscience du rôle joué par les grandes figures masculines dans la mise en place d'un système inégalitaire»** Giovanna Zapperi

À la mort d'Ana Mendieta, le monde de l'art se polarise: la face institutionnelle et marchande fait bloc derrière Carl Andre et sa galeriste historique Paula Cooper; alors que les milieux artistiques féministes ont très vite mené des actions pour demander «Où est Ana Mendieta?», notamment à chaque nouvelle exposition de l'artiste minimaliste. Il s'agissait aussi de laver l'honneur de l'artiste: lors du procès de Carl Andre, la défense avait utilisé l'art de Mendieta – et notamment sa dimension *santería* – pour discréditer la plasticienne et sous-entendre une prétendue instabilité mentale, qui l'aurait poussée au suicide.

«Il y avait une complicité du monde de l'art avec les structures du pouvoir patriar-

cal, l'un n'existant pas sans l'autre, estime Giovanna Zapperi, professeure d'histoire de l'art à l'université de Genève. D'autre part, il y avait une inadéquation des moyens intellectuels interprétatifs de l'histoire de l'art – et en particulier de la critique d'art – pour penser cet événement.»

C'est précisément la question que pose Helen Molesworth dans son podcast, remarque Giovanna Zapperi: face à deux figures de l'art, comment est-il possible que le probable assassinat de l'une par l'autre ne soit pas pris en compte dans le récit de l'histoire de l'art? Une situation qui a heureusement évolué, grâce au travail de nouvelles générations d'historien·nes de l'art, qui se sont employé·es à déconstruire les mécanismes à l'œuvre. Bien sûr, l'omerta n'a pas disparu, mais «il y a une prise de conscience du rôle joué par les grandes figures masculines dans la mise en place d'un système de pouvoir inégalitaire, juge Giovanna Zapperi. J'ai eu l'impression que le décès de Carl Andre n'a pas été accompagné de célébrations majeures, il est passé au second plan, avec la mort d'Ana Mendieta qui plane clairement sur son héritage.»

Dans le podcast *Death of an Artist*, Helen Molesworth note que les textes ou biographies murales des musées exposant Mendieta ou Andre ne comportent en général aucune mention de leur union, encore moins de référence à la mort de la première. C'est notamment le cas à La Chaux-de-Fonds, où on explique cette absence par la volonté de «dégager le travail d'Ana Mendieta d'une clé de lecture réductrice, nourrie du scandale, afin de concentrer la visite sur les œuvres elles-mêmes plus que sur le contexte», explique David Lemaire, directeur du Musée des beaux-arts. 556

PARTENARIAT

Yel K. Banto Yan Duyvendak

Mathieu La-Brossard

10-14 sept

Le Grütli Centre  
Le Grütli de production  
Le Grütli et  
Le Grütli de diffusion  
Le Grütli des Arts vivants

LaBaïe

Général-Dufour 16  
CH-1204 Genève  
www.grutli.ch

Réservations:  
+41 (0)22 898 44 88  
reservation@grutli.ch

2024