

Chapitre 9/Chapter 9

L'image et l'esthétique/The Image and Aesthetics.

par Fed Lonidier (University of California-San Diego)

© copyright 2003

All Rights Reserved

Version française

Synopsis

L'art au service du changement social, l'art à propos de la solidarité internationale, montages artistiques de type documentaire, photo/textes, esthétique contre politique : Se confronter aux questions artistiques à l'époque des mass media et de la communication. Après quelque 25 années passées à créer des _uvres d'art pour, par et sur le mouvement ouvrier, cet artiste photographe tente de montrer et d'expliquer sa pratique artistique avec des _uvres récentes sur San Diego et la région frontalière de Tijuana, en particulier sur les luttes dans les colonies et maquiladoras. Le capital et le travail à l'époque de la mondialisation sur la frontière mexicano-américaine.

ART, FRONTIERE ET LUTTES OUVRIERES A TIJUANA OU L'ART RENCONTRE LES MAQUILADORAS AU T.J. CORRAL (extrait) ou L'IMAGE ET L'ESTHETIQUE

"Monsieur Lonidier, nous sommes au regret de vous apprendre que votre exposition à l'UABC a été retirée du hall du théâtre. Il est de notre devoir de promouvoir l'art à l'université, non des positions politiques. Hier, lors d'une réunion, des industriels nous ont fait savoir que vous-même, ou des personnes qui travaillent pour vous, ont fait de la publicité non seulement pour votre exposition dans cette université, mais aussi pour les syndicats et la politique." Université Autonome de Baja, en Californie.

Je trouvai ce message électronique en arrivant à l'université pour une réunion de la Commission de collecte de documents photographiques de mon département en avril 1999. Je me souviens qu'il me fut difficile de me concentrer sur l'ordre du jour de la réunion et que je ne cessai de penser aux côtés tragi-comiques de la nouvelle. L'exposition s'était ouverte à l'Université Autonome de Baja, le 19 mars dans la Galerie du Théâtre et devait s'achever le 25 avril. Cette annonce arrivait à une semaine de la clôture. Dans les pages qui suivent j'essaierai de décrire le contexte de cette affaire et d'en déchiffrer le sens.

" N.A.F.T.A. (*Not A Fair Trade for All*) (ALENA) Se faire une exacte représentation : un syndicaliste (unilingue), descendant d'immigrant suédois et cajuns passe la frontière entre les Etats-Unis d'Amérique et le Mexique ", est le titre d'une composition-montage documentaire en vidéo/texte/photo, composée de dix-huit _uvres (de un à neuf panneaux chacune), d'une bande vidéo et d'un montage de diapositives. Cette composition décrit et relie deux lieux de lutte : Maclovio Rojas, une " colonie " mexicaine sur la frontière et des ouvriers d'une maquiladora engagés dans la grève chez Han Young. Elle a été exposée sur

les murs de la galerie jusqu'à ce que la "communauté des industriels" fasse part à la direction de l'université de leur inquiétude à cause de la diffusion de tracts distribués par moi. L'UABC est située en plein c_ur de la zone industrielle; par les doubles portes en verre de la galerie, on aperçoit les bâtiments d'une maquiladora. A mes yeux, tout le problème venait de ce que les chefs d'entreprise étaient sur leur garde et redoutaient que les travailleurs de chez Han Young ne poursuivent leur lutte. Rien ne prouve que l'Association des Maquiladoras, la première sur laquelle pourraient se porter les soupçons, se soit souciée de l'exposition ou l'ait même visitée. Simplement, ils ont vus les dépliants que j'avais tirés pour inviter les ouvriers des maquiladoras à venir la voir.

Un peu plus loin, je parlerai de mon travail, de son évolution et du contexte dans lequel il s'est affirmé, la nouvelle photographie documentaire. Je décrirai ici brièvement ce que j'essaie de faire en créant ces compositions-montages. Comme _uvres d'art, elles ne sont pas conçues avant tout pour le musée ou la galerie d'art, mais pour des espaces de travail et de vie communautaire. Au XXe siècle, l'art contemporain, au sens le plus élevé, a très largement exploré les réalisations " en extérieur ". Deux exemples : on verra des sculptures - liées aux arts plastiques - dans des espaces publics, mais aussi un quartet à cordes jouant au coin d'une rue, ce qui s'en éloigne davantage. Dans un but révolutionnaire, les Constructivistes soviétiques ont imaginé les trains d'agitprop. Dans l'idéal, j'aimerais voir mes _uvres imprimées sur de très grandes affiches par le mouvement ouvrier et offertes à des syndicats ou à des conseils ouvriers pour qu'ils les apposent où ils voudraient. J'aimerais que ce soit dans des lieux où de simples travailleurs passent en grand nombre. J'aimerais de plus que le mouvement fasse connaître ces réalisations, organise des activités autour d'elles et sollicite des réactions du public. Il y a de cela longtemps, j'imaginai que les dirigeants du mouvement sauteraient sur pareille occasion de redonner un élan à une base ignorante et sans repères. Je suis bien conscient aujourd'hui du chemin que nous avons parcouru pour abandonner et dépasser le syndicalisme dirigiste de guerre froide, et je suis bien conscient aussi que nous sommes encore loin d'un véritable mouvement qui chercherait par tous les moyens à encourager la discussion et le débat. Quoiqu'il en soit, je suis attaché à un modèle pédagogique de l'art, à un art qui propose une représentation relativement concrète des enjeux. L'exposition de ce type de réalisation, souvent visitée par des travailleurs syndiqués, permet au spectateur/lecteur de s'approprier pas mal de choses et d'y réfléchir. Dans la mesure où l'_uvre est faite pour être vue collectivement, cela crée une situation de discussion/débat au moment même où elle est regardée, sur les lieux de l'exposition, ou après coup. J'ai pu à plusieurs reprises créer ce type de situation et cela m'encourage à continuer d'explorer cette méthode de travail. Mon but est de proposer un modèle de ce qu'il est possible de faire lorsqu'un mouvement, avec des ressources comme le mouvement ouvrier américain, se l'approprie. Pour le moment, les choses resteront plus ou moins en l'état, jusqu'à ce que ce type de réalisation soit relayé par un programme sur chaque site, comme j'ai expliqué plus haut. Les dirigeants du mouvement ouvrier se doivent d'arracher les travailleurs à la dépendance des grands médias, ainsi que de trouver les moyens d'influencer cette industrie, d'ailleurs elle-même fortement syndiquée.

En même temps, je participe à des pratiques artistiques d'avant-garde de haut niveau : je souhaite, et j'en ai besoin, me rattacher à cette mouvance. En ce sens, l'un des critères auquel j'adhère est que l'art est un lieu d'expérimentation qui nécessite une communauté à laquelle sa profondeur historique confère compétence et capacité critique. De fait, il est très difficile de remettre en cause les idées et les pratiques du champ artistique en outsider — là-dessus j'ai une longue expérience —, une _uvre d'art n'obtiendra ni attention ni critique si elle n'est pas présentée dans un lieu artistique. D'un autre côté, je n'ai rien contre des publics plus larges allant à la rencontre des _uvres dans les lieux prévus à cet effet.

Voyons si je peux expliquer comment cette composition opère à partir du panneau n° 3 (sur les neuf que comporte la " Hyundai Piece " et quatorze autres, dont la vidéo et la série des diapositives) et " Don't Cross " (" Interdit de traverser "). Le panneau n° 3 a un but informatif avant tout. Il montre des photos et des textes que j'ai agencés en faisant des choix précis : dimensions et juxtaposition. La légende est placée à côté de la photo. La mise en page est donc plus ou moins " classique " ; elle ressemble à celle d'un magazine, sauf qu'elle manque d'une certaine qualité graphique. C'est là l'influence de "l'art conceptuel sans ornement " que j'utilise volontiers. Plutôt que de recourir à la dramatisation de la photo documentaire et journalistique, c'est grâce au texte que je mets l'accent sur certaines choses. Dans le cas qui nous occupe, le texte est bilingue, pour des raisons évidentes. Au plan photographique, on passe de vues d'ensemble à des gros plans, si bien qu'une totalité peut être reconstruite à partir de divers fragments. L'idée essentielle est que le spectateur (pour qui le sujet est neuf) puisse voir et apprendre quelque chose qui a été conçu pour un public précis. Pour moi, toute cette entreprise a pour but de défendre un point de vue sur une situation. Naturellement un seul panneau ne représente qu'une part de l'ouvrage. Parfois, dans un panneau j'ai l'occasion de créer une _uvre en réduction. Dans le panneau n° 3, en bas au centre, sept photos entourent une légende. Cela représente un des moments les plus joyeux de la grève : un contremaître coréen plaisante avec les soudeurs. L'enjeu dans ce cas est de mettre en évidence les différences comme les similitudes entre les acteurs de ce mini-drame. J'offre souvent au spectateur de tels concentrés, suggère souvent des interprétations, tout en espérant que le public saura se les approprier. " Quoi, un patron assis avec les grévistes ! Serait-il donc, lui aussi, en grève ? Qu'est-ce qu'il fait comme boulot au bout du compte ? Soutiendrait-il les revendications des grévistes ? Sa présence veut-elle dire qu'un soudeur pourrait, à un moment donné, s'asseoir dans le bureau du patron et revendiquer de participer à la direction de l'entreprise ? Pourquoi le photographe le rend-il nerveux ? ". En d'autres termes, à l'intérieur d'un conflit (NAFTA, Hyundai, Han Young_) il est des anecdotes qui, à leur manière, en disent long sur les circonstances et sur des situations de même nature. Cela me permet aussi de montrer de quel côté est le photographe.

" Don't Cross " opère selon une stratégie artistique tout à fait différente. Cette _uvre n'est pas liée à un événement particulier ; c'est plutôt la représentation abstraite d'éléments reliés entre eux. On voit des barrières : une banderole mexicaine de la grève et la palissade du côté américain. Quatre thèmes sont repris comme dans un clip, par exemple l'environnement d'une chaîne de montage. L'idée dans ce cas est d'entretenir l'ambiguïté des significations possibles des objets eux-mêmes ou de leur relation entre eux, de manière à provoquer. Cette _uvre cherche à nous interpeller, comme le ferait une visite de la frontière. Comment comprendre ce que nous voyons ? Comment se fait-il que des spectateurs différents verront et liront la " même " chose, mais n'en tireront pas le même sens ? Je suis particulièrement sensible à la relation que l'on peut faire, mais qui n'est pas toujours saisie, entre les deux barrières. Comment chacune d'elles est comprise dépend bien évidemment du point de vue du spectateur ; à chaque fois il s'agit d'une dichotomie essentielle. Les patrons/cadres regardent les calicots de la grève autrement que les ouvriers/grévistes ; la MIGRA (police de l'immigration), les types qui " mettent les projecteurs " sur la frontière, regardent la barrière de manière totalement opposée à celle des immigrants/chicanos. Je suggère une troisième perspective que je propose ici sous forme d'une histoire. Elle s'explique par ma position de principe sur les accords commerciaux et la solidarité internationale. " Si les banderoles de la grève restent debout, ici, là et partout, alors les travailleurs et leur famille pourront profiter des échanges commerciaux ; l'écart entre la pauvreté du travailleur et un niveau de vie décent diminuera, ainsi que la nécessité d'émigrer vers des pays où les salaires sont meilleurs. " Je cherche un moyen politique d'enfoncer un coin entre les ennemis des droits des travailleurs et les travailleurs qui craignent la concurrence étrangère. A sa manière, ce panneau tente d'exprimer ce que la

totalité de l'installation veut faire : 1) plaider pour des salaires plus élevés pour les Mexicains (couverture sociale, droits syndicaux etc.) et 2) que les mouvements des travailleurs dans le monde considèrent le fait de soutenir les luttes des pays du Sud comme un acte de solidarité internationale et fassent leurs les luttes pour les droits syndicaux. De fait, le mouvement ouvrier dans le monde a pris cette position dans sa grande majorité, au moins formellement, depuis le GATT (L'Accord Général sur les Tarifs douaniers et le Commerce, qui a précédé l'OMC). Je souhaite apporter ma contribution à des _uvres culturelles toujours plus nombreuses qui peuvent aider le monde du travail à mobiliser ses membres autour d'actions bien fondées.

Pour définir encore mieux ce travail, il s'agit de la réalisation la plus récente, après vingt-cinq ans d'effort, pour montrer des _uvres qui traitent des luttes ouvrières ; elle occupe une place assez unique dans l'art d'avant-garde et qui frise l'hérésie. " NAFTA " est une tentative pour jeter un pont entre une communauté artistique d'avant-garde cultivée et progressiste et la lutte des classes. L'Art Conceptuel a profondément influencé l'art sur la frontière, comme il a influencé partout l'avant-garde, mais la scène artistique de Tijuana ne s'inspire pas vraiment de cette conception. A Tijuana, la scène artistique est au contraire d'une part une scène très divisée, très mélangée, d'artistes, de poètes, de musiciens etc. qui forment un milieu animé fort de sa double nationalité frontalière, et d'autre part composée d'artistes qui se réclament du Mexique et de l'Amérique latine. El Norte désigne une musique et une cuisine spécifiques. Ce qui a fait confluence, c'est l'art chicano au nord et les influences mexicaines au sud : art pré-colombien, folklore, Révolution mexicaine, artistes muraux des années trente, plus récemment le " réalisme magique ", d'autres sources encore. Le surréalisme reste très vivant au Mexique aujourd'hui. C'est là une façon simpliste de rendre compte de tout ce qu'on peut voir ici, mais il s'agit de sources très importantes pour les arts visuels. Il ne faut pas non plus sous-estimer ce qui nous sépare des artistes du Sud, nous qui bénéficions des ressources du Nord opulent. Il est possible que ce qui est, pour nous, chose acquise, nécessite de se battre pour les artistes du Mexique.

La tendance de l'art chicano a été soit de s'ancrer dans la frontière du nord, soit de retourner vers le sud, l'art pré-colombien, les racines espagnoles métissées et l'époque où le Sud-Ouest des Etats-Unis était une terre mexicaine. La période de la Révolution témoigne de la tradition de lutte des Mexicains pour plus de justice. Et l'identité Chicano/a a des racines mexicaines, mais elle a pris un autre visage au Nord (El Norte). De manière générale, la zone des maquiladoras n'a pas fourni un modèle artistique proprement chicano. Pas davantage qu'elle n'a produit un internationalisme qui ne soit pas sud-américain (latino). Je dois dire ici que le nord du Mexique est, pour tout le Mexique et même l'Amérique Centrale, une nouvelle aire d'immigration d'hommes, de femmes, de familles entières qu'attirent les perspectives d'emploi. Cette aire est un monde de métisses, d'Indiens, de nord-américains (gringos), de Japonais, de Coréens, et maintenant les Chinois de Taïwan. Mais ce n'est pas une ouverture sociologique ou anthropologique qui contribue à forger un art latino de la frontière : elle forgerait plutôt les " représentations " de l'identité (dans tous les médias). Plus cette configuration coïncide avec la post-modernité actuelle, ou en vient, plus elle s'exprime de manière individuelle et éventuellement conflictuelle avec l'identité : par une problématisation.

Par ailleurs, durant la longue nuit de la post-modernité, le documentaire a été suspect, la classe sociale ne pouvait servir que de décor (de fond, non de figure) et les organisations de lutte n'appartenant pas au champ artistique ont été tenues à distance. Il était entendu qu'un documentaire engagé en faveur de la lutte des classes, qui aurait essayé de montrer la vérité, risquait de se laisser corrompre par des formulations eurocentriques, essentialistes et historicistes. S'aligner sur des organisations bureaucratiques comme celles du mouvement ouvrier aurait signifié flirter dangereusement avec des compromis politiques et

moraux de type stalinien. Mon art se réfère aux Constructivistes soviétiques, à Brecht et au front populaire des les années trente aux Etats-Unis, à la fois prolétarien et de gauche. A mes débuts, j'ai commencé par l'art conceptuel et un modernisme de gauche, qui a fleuri un certain temps et s'est arrêté. On a l'impression que la compréhension par le public (non-artiste) de " l'art engagé " n'a guère été renouvelée depuis des décennies (les débats Brecht-Lukacs ont été repris par des théoriciens de la littérature dans les années 1970 et 1980 ; leurs analyses sont bien éloignées du monde de l'art et sont menées dans un idiome qui leur est propre). Dans les dernières décennies, dans l'art d'avant-garde de haut niveau, le principal mode d'expression politique consciente s'est retrouvé dans le post-modernisme. Cette affirmation est difficile à démontrer, même en prenant le temps, étant donné la diversité des pratiques et des positions.

J'essaierai de l'expliquer, par contraste, en prenant appui sur mon travail. D'abord, le préfixe 'post' différencie l'art post-moderne du " style international ", formaliste et unificateur, du modernisme libéral, qui est vu comme rien moins que l'imposition au monde entier d'un modèle culturel eurocentrique dominant. En même temps, le schéma qui lui a longtemps été opposé du socialisme et du communisme marxien, incarné par l'Union soviétique, les Pays du Pacte de Varsovie, la République Populaire de Chine et Cuba est de la même eau. Les partis socialistes et communistes sont eux aussi des produits du contrôle capitaliste, patriarcal, de l'Occident sur les hommes et la nature. Les deux modèles sont dédiés au " progrès, à l'esprit d'entreprise et à la raison instrumentale ". A l'opposé, le post-moderne et le post-colonial 1. adhèrent à et privilégient les modes de pensée non-occidentaux, l'organisation sociale, et, plus que tout, la diversité 'arc-en-ciel' du genre, de l'orientation sexuelle et des cultures nationales. 2. Une approche moins valorisante serait de leur apposer l'étiquette de " romantisme renaissant ", quand les humanistes qui vont faire leurs références en *jet* se mettent au diapason des autochtones. Récemment, ces théories, dans leur critique et leur pratique culturelles, ont été attaquées pour avoir divisé les humanistes intellectuels des communautés de lutte. Ce qui manquait était la dimension de classe sociale, bien qu'elle fût incluse dans les préoccupations du post-modernisme. Un mouvement qui avait resurgi, dans notre génération, dans les rues, à propos des droits civiques et de la guerre du Vietnam, a fini par trouver refuge au sein de l'université, et, pour ce qui concerne les arts, dans " l'espace alternatif ". Il s'agit d'un 'mouvement' bourgeois, incroyablement bohème et universitaire. Dans ce cas, la libération est à découvrir et à entretenir dans une biosphère d'expérimentation/transgression culturelles. Le soupçon pèse sur la langue au moment même de " l'intervention " textu(r)elle. L'art pour le changement social s'est transformé en un art de cloître. N'a-t-on pas une très forte impression de déjà vu ?

Je pense que dans ma carrière artistique j'ai voulu très tôt aider à créer un espace voué à des pratiques culturelles progressistes. Reprendre là où la culture de gauche en était arrivée avant qu'elle ne soit détruite par la guerre froide. Evidemment, depuis les soubresauts de la grande Dépression et la Deuxième Guerre mondiale, les conditions ont changé et il y a de nouvelles questions à prendre en compte. Mais on a eu vraiment l'impression à la fin des années 1970 et au début des années 80 qu'un ensemble de pratiques critiques et artistiques, viable, même s'il était peu développé, pouvait s'établir et s'affirmer ; qu'il jetterait des ponts entre le monde de l'art et les mondes post-coloniaux et que la classe sociale serait l'objet d'un engagement significatif, quoique non exclusif ; que la décennie de luttes qui avait précédé avait su jeter les bases pour que soient établis ces liens avec les classes sociales qui se situaient au-dessous de la grande masse des classes moyennes (dans les pays nantis). J'ai choisi de m'intéresser à la lutte des classes. Je devins un militant syndical et ai commencé à faire des photos documentaires sur les conflits du travail. Ces travaux partent tous du principe que, à l'intérieur du capitalisme, le monde du travail est toujours en lutte, quelle qu'en soit la forme ; que le mouvement doit perpétuellement se raffermir grâce à l'esprit militant et à la conscience critique de la base. Toute autre position,

et bien évidemment la position contraire, affaiblit l'unité de la classe et mène directement à la défaite face aux employeurs et au gouvernement. Ce n'est pas une position très originale, mais, dans les années 1970 et 1980, le mouvement ouvrier américain se remettait de sa longue glissade pendant la guerre froide. Au moment même où je me liai avec des artistes qui avaient une conscience sociale et une pratique militante, je participai au mouvement de révolte ouvrière pour une réforme des syndicats de l'intérieur. Aujourd'hui la réforme des syndicats est beaucoup plus avancée que celle du monde artistique. Mais on ne s'en aperçoit pas à cause de la quantité de pratiques et de théorisation qui prennent pour cible la règle patriarcale, capitaliste et occidentale.

En définitive, quelle est donc ma pratique artistique ? Au début des années 70, Allan Sekula, photographe/théoricien novateur, publiait un classique, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary. Notes on the Politics of Representation*. Il condamne la photo documentaire traditionnelle pour son formalisme et la mise en vedette de l'artiste. La remarquable production de la FSA, et son pendant journalistique, ont transformé la représentation du monde en autoportrait du photographe : Dorothea Lange, Arthur Rothstein, W. Eugene Smith. Pour faire pièce aux choix complaisants de cette forme, j'ai réhabilité le contenu en créant des œuvres plus réflexives, qui rendraient explicites les relations entre celui qui tient l'appareil-photo et celui ou/ce qu'il vise. Soit une relation problématisée, mais non paralysante. J'ai cassé la division du travail entre l'image et le texte en produisant l'un et l'autre ; tant que les photos sont assujetties à des références spécifiques, il n'est pas facile d'en subvertir le sens. En présentant des images, des textes etc. multiples, les compositions-montages sont capables de résoudre la question de la représentation (j'ai une relation de questionnement par rapport au réalisme) à travers un tout, consciemment construit, cohérent et significatif. De plus, l'idée d'un art engagé, non seulement au service de communautés en lutte, mais à leur côté et au milieu d'elles, redessine les contours du monde de l'art. C'est à mes yeux la véritable visée expérimentale de cette pratique et le principal message de ce travail artistique. Pour un art comme le mien, l'ultime passerelle est en direction des champs artistiques qui n'appartiennent pas au grand art d'avant-garde. Pour ce qu'il en est de " l'art engagé ", c'est-à-dire axé sur la lutte des classes, il se passe pas mal de choses. Prenons la musique populaire : quelqu'un comme Billy Bragg par exemple touche un auditoire international plutôt large. Mais, pour tout ce qui est de la peinture, du graphisme et de la photographie etc. contemporains, socialement engagés, cela ne fait pas partie de l'univers artistique des musées, des galeries, des magazines ou des écoles des beaux-arts. Cela demande un grand effort que de maintenir des liens par-dessus ce fossé et celui qui existe entre les différents champs artistiques, mais c'est là un objectif obligatoire pour tout front culturel de gauche.

La composition-montage intitulée " NAFTA ", tentative de rallier une communauté artistique avant-gardiste de haut niveau, progressiste, à la lutte des classes, s'accorde avec un engagement plus marqué, postérieur au traité NAFTA, en faveur d'une solidarité syndicale internationale. Si je n'ai pas beaucoup d'alliés chez les artistes engagés, dans les milieux artistiques, pour peser sur la lutte des classes, il y a un grand nombre de militants ouvriers intéressés par la frontière. J'en suis venu à m'occuper de militantisme ouvrier à la frontière par deux voies : par le biais du Border Arts Workshop (BAW) (Atelier Artistique de la Frontière) qui était impliqué dans la lutte de Maclovía Rojas, " colonie " éphémère de la frontière, et grâce à l'aide du San Diego Support Committee for Maquiladoras Workers (Comité de soutien de San Diego aux travailleurs des maquiladoras) dirigé par Mary Tong. Le BAW est un collectif artistique actif des deux côtés de la frontière qui remonte à la fondation du Centre Culturel de la Raza et de Chicano Park à San Diego dans les années 1970. Dès ses débuts, le BAW s'est engagé à faire un travail collectif auprès des communautés de la frontière et a accueilli des artistes de toutes origines qui partagent ses vues sur le respect des cultures et l'accès des communautés à la liberté de décider pour

elles-mêmes. A l'époque de mes premiers contacts, les membres de BAW avaient obtenu une subvention d'INSITE pour aménager un grand lieu de réunion en plein air à Maclovia Rojas, entouré de fresques murales sur la lutte. Le projet comprenait aussi un bâtiment où le BAW aurait un atelier et pourrait proposer un enseignement, des disciplines artistiques jusqu'au karaté. Ce complexe s'appelle Aguas Calientes, s'inspirant du fameux lieu de réunion des zapatistes dans les Chiapas.

Notes

Littéralement, le post-colonialisme fait référence à l'époque actuelle, depuis " l'indépendance " de la plupart des colonies de l'Europe impériale. Dans l'attention portée aux cultures métissées qui surnagent et qui sont prises entre la culture européenne/les cultures autochtones du passé, et les conflits entre tradition/modernité du présent et de l'avenir, le fait post-colonial est pris en compte dans les préoccupations identitaires post-modernes. Il se réfère également à l'immense diaspora de populations qui ont quitté les colonies ou y sont parties. A mes yeux, le terme pose problème s'il implique que le colonialisme n'existe plus, mais en référence aux questions culturelles, je suis prêt à l'accepter, à condition que nous admettions que la culture et l'économie, par exemple, sont liées. Je pense que néo-colonialisme est un meilleur terme pour décrire les relations actuelles des anciennes colonies à leurs anciens empires : la cité ouvrière/le magasin patronal mondiaux.

On trouvera des écrits théoriques valables sur ces positions dans *October* et *Rethinking Marxism*. Cet ouvrage est également est une lecture utile sur les critiques récentes face au post-modernisme.

On se référera également à *Marxism in the Postmodern Age: Confronting the New World Order*, Guilford Press, 1995; *In Defense of History: Marxism and the Postmodern Agenda*, Monthly Review Press, 1997 et Grant Kesler "(Not) Going with the Flow. The Politics of Deleuzean Aesthetics", *Poetics/Politics: Radical Aesthetics for the Classroom*, St Martin's, 1999. On se reportera également aux parties 4 et 5 de "The Decline and Fall of Literature", *New York Review of Books*, November 4, 1999.

Massachusetts Review: Photography, Winter 1978, reprinted as *Photography: Current Perspectives*, Light Impressions, 1978; *Photography/Politics: One*, Photography Workshop, London, UK, 1979 et Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada, 1984. Pour une nouvelle contribution à la photographie documentaire, voir Allan Sekula, *Fish Story*, Richter Verlag, Germany, 1995.

Tous les deux ou trois ans, une exposition internationale est organisée entre San Diego et Tijuana. Il y a peu, la plupart des artistes ont été invités et subventionnés pour élaborer des projets originaux "in situ" par des conservateurs. Cette exposition se fait avec le soutien d'institutions artistiques ou autres de la région.

English Version

Art, the Border and Labor Struggles in Tijuana, or Art Meets Maquiladoras at the TJ Corral (excerpt) or The Image and Aesthetics.

Synopsis

Art for social change, art about international union solidarity, documentary art installations, photo/text, aesthetics vs politics (!?): grappling with art questions in the age of mass media and communications. After over twenty-five years of making artworks for, by and about the labor movement, the photo artist attempts to show and explain his practice by way of recent works about the San Diego and Tijuana border area, specifically struggles in the colonias and maquiladoras. Global capital and labor on the border.

"Mr. Lonidier : We are sorry to announce to you that your exposition at the UABC has been removed from the theater lobby. Our obligation is to promote art within the university and not to promote political points of view. Yesterday we had a meeting with some members of the industrial community, and they informed us that you, or people who work for you, have been delivering publicity not only about your exposition at this university but also about unions and politics." Universidad Autónoma de Baja California (UABC)

I picked up this email when I came into campus for a meeting of the photo history search committee in my department in April 1999. I recall I found it a little hard to concentrate on the business at hand at the meeting as my mind raced to come to terms with the tragic/comic elements of the news. The exhibition had opened at the Universidad Autónoma de Baja California on March 19 at the Theater Building Gallery and was to run until April 25th. The surprise announcement came with one week left of the show. Over the next several pages, I will attempt to lay out the terrain of this event as well as make sense of it.

"N.A.F.T.A. (Not A Fair Trade for All), Getting The Correct Picture: A monolingual, Trade Union descendent of Swedish immigrants and Cajuns Goes Across the Border of the United States of America and the United States of Mexico," is a large photo/text/video documentary installation artwork of 18 individual works (of one to nine panels each), a video tape and a slide piece. It depicts and connects two sites of struggle, Maclovio Rojas, a Mexican borderlands colonia located between Tecate and Tijuana, Baja California Norte, and maquiladora workers engaged in the Han Young struggle. It had been on the walls of the gallery until "some members of the industrial community" had met with the university about their concerns with some "publicity" I had distributed. UABC is smack in the middle of the industrial zone; out the front glass double doors of the gallery one can see a maquiladora plant. What I believe was at stake was the extreme sensitivity of industry there to the ability of the Han Young workers to carry on their struggle. I'm aware of no evidence that the Maquiladora Association (the most likely suspect) cared about the show or had even seen it. What they saw were flyers I had printed which explicitly invited maquiladora works to come see the show.

Later, I will discuss my work in relation to its development and context within a new current of documentary still photography. Briefly, let me describe now what my installations are an attempt to do. First, as artworks, they are not designed primarily for the museum or art gallery but rather for labor and community spaces. Within the high arts, there has in this century been numerous explorations with art on the "outside." To just refer to a couple examples, there is sculpture in public spaces (still close to an art context) or a string quartet in on street corner (further away). In an attempt at a revolutionary use, were such things as the agiprop trains of the Soviet Constructivists. Ideally, I would have my work printed as large posters by the labor movement and offered as works to be installed wherever unions

or labor council would chose. Hopefully these would be spaces heavily trafficked by rank and file. Also, that labor would advertise the installations, set up programs around them and solicit feedback. Long ago, I pretty much assumed that my movement would jump at chances like this to reinvigorate an often unknowledgeable and alienated membership.

Today I am very aware of how far we come to get out of and beyond the top-down unionism of the Cold War yet how far we are from a movement, as a whole, looking for ways to encourage vigorous internal discussion and debate. At any rate, I am committed to a pedagogical model of art and one which offers a fairly dense representation of whatever is at stake. Such a work on display where union members frequently go anyway for some time allows the lookers/readers to take in a lot and give it some thought, Having it exposed for collective viewing also sets up a situation for discussion/debate while it is being seen with everyone there seeing it on site or later. There have been a number of times that I have been able to show something like this and it encourages me to continue to explore this method of working. What I am actually doing then, is offering a model of what could be done if and when a movement with resources like the U.S. labor movement has takes it on. For now it will continue to be stuck in the mode it is, more or less, until tried in like the manner I first mentioned with a whole program at each site of installation. Labor needs to offer an alternative to its members dependence on the mass media as well as find ways to influence that industry (much of which is unionized!). At the same time, I am part of vanguard high art practices and want and need to relate to the field. One of the criteria I do embrace in this field is the idea of art as a place to engage efforts experimentally in the context of a historically knowledgeable and critical community. Also, it is very hard to challenge the ideas and practices of the field from the outside and one thing I have a lot of experience with is the total inability to have the artworks seen and critiqued if they do not appear in art spaces. On the other hand, I do not disavow the more generalized audiences which encounter the work in the usual public venues.

Let me see if I can explain how I see this work work, so to speak, in relation to panels #3 (out of nine for the "Hyundai Piece" and another 14 pieces including the video tape and slide piece) and "Don't Cross." Panel #3 is very much an information design. It lays out photos and texts with certain priorities in mind in scale and juxtaposition. Captions are put adjacent to their photos. A more or less "straightforward" layout; it looks like a magazine page except that it lacks a certain graphic design quality. Here is the influence of unadorned conceptualism that I often employ. Rather than the high drama of traditional documentary and journalistic photos, I emphasize the look of things with the textual context. In the latter case, it is bilingual for obvious reasons. Photographically, there is movement between overall views and close-ups so that a whole can be constructed out of various fragments. The fundamental idea is that the looker (for whom the subject matter is new) can see something and know something that has been constructed for the audience. I view the whole endeavor as one of making a case about something. Of course, a single panel is only part of the larger work and installation. Within each panel, there are sometimes opportunities for me to make micro works. In Panel #3, at center bottom are seven photos around a caption. Here I show one of the lighter moments during the work stoppage where a Korean supervisor jokes around with the welders. What I think is a stake here is the play around the lines of sameness and difference between the actors of the minidrama. I offer such nuggets to the looker, often make suggestions as to an interpretation but also hope the audience can and will run with it. "Well, a boss sits with the strikers. Does that mean he too is on strike?! What work does he do anyway? Does he support the workers' in their grievances? Does this maneuver indicate that a welder could, at some point, sit in the boss' office and claim to be part of management? Why does the photographer make him nervous?" In other words, within the larger story (N.A.F.T.A.,

Hyundai, Han Young...) are little stories that in some way are telling about this and similar situations. And I also am taking advantage of an opportunity to show which side the photographer is on.

"Don't Cross" is an entirely different art strategy. It is not tied to any particular story but stands as a rather abstract representation of related elements. There are barriers: a Mexican strike banner and the U.S. border fence. And there is clip art of four repeated objects, such as off an assembly line. The idea here is to be provocatively ambiguous in the possible meanings within and between things. The work tries to act to confront us much as the a visit to the border might. What do we make of what we see? How is it that different viewers will look at and read the "same" things but derive different meanings? I am particularly taken with the relation that might be seen, but more often missed, between the two barriers. How each is read depends, of course, on the perspective of the looker, in each case there is a kind of prime dichotomy involved. Owners/managers look at strike banners differently than workers/strikers; the MIGRA/"light up the border" types look at the fence in the opposite way of immigrants/Chicanos. I suggest a third way that I will offer here as a story. It comes out of my fundamental positions on trade agreements and international solidarity. "If strike banners can hold (here, there, everywhere) then workers and their families can benefit from trade; the gap between poor workers and a decent living standard lessens as does the pressure to emigrate to higher wage countries." I am seeking a political wedge that can split the adversaries of workers' rights away from workers fearful of foreign competition. This panel just attempts in one way what I intend the whole installation to do: 1) make a case for higher Mexican wages (benefits, union rights, etc.) & 2) make a case for the labor movements of the world to see international solidarity with "southern" countries' worker union rights as their own fight. In fact, much of the world's labor movement has taken this position nominally at least since GATT (General Agreement on Trade and Tariffs which preceded the WTO). I hope to be part of a growing amount of cultural work that can help labor mobilize its members around informed action.

To frame the work some more, it is the latest in a 25-year effort of mine making and exhibiting such works about labor struggles and occupies a rather unique place in the vanguard high art verging on heresy. "N.A.F.T.A..." is an attempt to bridge a progressive vanguard high art community with class struggle. While Conceptual Art has been a major influence on art at the border, as it has everywhere in the vanguard, it is not a foregrounded trope of the Tijuana art scene, one that is a very mixed and mostly divided scene between those artists, poets, musicians, etc. who are part of a vibrant bi-border atmosphere, on the one hand, and those whose connections are located in Mexico and Latin America, on the other; El Norte names a distinctive music and cuisine. The gravitational pull has been Chicano art on the north and Mexican sources to the south, pre-Colombian, folk art, the Mexican Revolution, the 1930s muralists, recently "magical realism" and others. Surrealism has had an abiding home in Mexico to this day. This, of course is a very simplistic way to picture all that would be seen here but these are major sources for the visual arts. Not to be underestimated in any comparisons is the enormous difference between the resources available to those of us from the rich north compared to the south. A lot we can take for granted can be a major source of struggle for artists in Mexico.

Chicano/Chicana art has tended to either deal with the border north or to make a southward jump to the pre-Colombian and Spanish mestizo roots and the time when Mexico included what is now the U.S. Southwest. The revolutionary period stresses that Mexicans have a great tradition of struggle for social justice. And the Chicano/a is an identity, with roots in the former, but a new face in El Norte. By and large, the maquiladora zone has not been a major trope in this art. Nor has a non-latino internationalism. Let me point out that northern Mexico is a new site of immigration from all over Mexico, and even Central

America, where men, women, families are pulled by the prospects of employment. The zone is a world of mestizos, indios, gringos, japones, koreanos and the taiwanese are coming. But it is not a sociological or anthropological window that shapes most of Latin border art but, rather, the "images" (in all media) of identity. The more it fits with or comes out of today's postmodern the more it is expressed individually and in struggle in some ways with identity: a problematization.

On the other hand, in the long night of the postmodern, documentary has been suspect, social class could only be background ("field" not "figure") and organizations of struggle outside the arts have been kept at a distance. The sins of an engaged documentary on behalf of class struggle were regarded as threatened with the corruptions of Eurocentric essentialist and historicist formulations and aligning with bureaucratic organizations like the labor movement was to flirt dangerously with Stalinist-like political and moral compromises when trying to represent the truth. I trace my art back to the Soviet Constructivists, Brecht and both proletarian and left popular front in the 1930s in the U.S. As a young artist, conceptualism and a rebudding (then arrested) left modernism was the start. It seems that the non-artworld understanding of "political art" has not been much renewed for decades (the Brecht-Lukacs debates were revisited by literary theorists in the 1970s and 1980s) and the former's discourses have been far removed from the outside of the artworld and are conducted in their own lexicon. Within vanguard high art for the last few decades, the chief mode of a self conscious political practice has been within the postmodern. This paradigm is difficult to describe, even at great length, given the varieties of positions and practices.

Let me characterize it by way of some contrast to my work. First the "post" distances postmodern art from the formalist and unifying "international style" of liberal modernism which is viewed as nothing less than a triumphant Eurocentric cultural imposition on the whole world. At the same time, the long standing oppositional mode of socialism and Marxian communism, as embodied in states like the Soviet Union, countries of the Warsaw Pact and the People's Republic of China and Cuba are really cut from the same cloth. Socialist and communist parties are too a development of western patriarchal, capitalist control of people and nature. Both are committed to "progress, industry and (instrumental) reason." In contrast, the postmodern and the postcolonial¹ embrace and celebrate non-Western forms of thought, human organization and, above all, a rainbow diversity of gender, sexual orientation and national cultures.² A less complimentary tag might be "resurgent romanticism" as jet-conferencing humanists go native. Recently, these ideas, their cultural critiques and practices, have come under assault for dividing intellectual humanists from communities of struggle. That missing in this paradigm was the dimension of social class in spite its inclusion in the lists of concern of the postmodern. A movement, born again in our generation in the streets around civil rights and the Vietnam war, has ended up retreating into academe and, for the arts, into the "alternative space." It is an exceedingly academic and bohemian middle class "movement." Liberation, then, is to be discovered and nurtured inside a biosphere of cultural experimentation/transgression. A suspicion of language goes hand in hand with the textural "intervention." Art for social change transforms into art in the cloisters. Why does this all seem like we've been here before?

What I think I have been trying to do since very early in my art career, has been to help create a space for progressive cultural practices. To pick up where left culture left off before the Cold War crushed it. Admittedly, conditions have changed from the rocky great depression and WWII and there are new agenda items to take up. But it did seem during the late 70s and early 80s that a viable, if small, network of art and critical practices could sustain itself and grow. That it would want to bridge out from the artworld to the postcolonial worlds and that social class would be a significant, if not exclusive,

commitment. That the previous decade of struggle had laid some basis for these connections to the social classes below the broad middle (prosperous countries only). My choice was to focus on class struggle; I became a union activists and began to do photo documentary work about labor struggles. These works are all underwritten by the premise that, whatever forms it may take, labor is always in a fight within capitalism. That the movement must always be strengthening itself through the militancy and critical awareness of the rank and file. Any other stand, especially the opposite, weakens class unity and brings on defeat by the employers and the government. This is not hardly a very new position but in the 1970s and 1980s the U.S. labor movement was slipping greatly from a long Cold War slide. At the same time as I aligned with socially critical/activist artists, I was part of an insurgent movement within labor to reform the unions from within. Today, labor reform has proceeded much further than the artworld one. But it may not look like it when you see so much practice and theorizing devoted to such strong critiques of western, capitalist, patriarchal rule.

But, specifically, what kind of art practice is mine? In the early 70s, Allan Sekula, a seminal photographer/theorist, published the classic "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)."³ He negates the traditional photo documentary for its formalism and authorism. The great FSA output and its journalistic kin, turned imagery about the world into an expressionist self portrait of the photographer: Dorothea Lange, Arthur Rothstein, W. Eugene Smith. To answer the liberal biases of this form, we reemphasized the subject matter by creating a reflexive work, one which would lay out explicitly the relations between who was aiming the camera and who/what the camera was aimed at. A problematized relationship but not a paralyzed one. We broke down the division of labor between image and text by generating both; as long as the photos were "anchored" to particular references, their intended meanings could not be easily subverted. With multiple images, texts, etc. installation works could deal with representation (we have a problematic relation to realism) in some kind of coherent, meaningful, consciously constructed whole. Further, the idea of an engaged art, not only on behalf of, but along side of and within, communities in struggle, redefines the boundaries of the art world. This is the experimental thrust of this practice and a main part of the message of the work in an art context. The final bridge for art like mine is to the art worlds outside the vanguard high art world. In terms of "political art" which includes that with class struggle as its focus, there is a fair amount going on. When one considers popular music, a rather large international audience is reached with someone like Billy Bragg, for example. But, contemporary socially engaged painting, graphics, photography, etc. are not much part of the artworld of museums, galleries, magazines and art schools. It is often quite a stretch to sustain ties across this divide and that of the mediums themselves but is a necessary goal for a left cultural front.

As an attempt to bridge a progressive vanguard high art community with class struggle, "N.A.F.T.A..." is in line with a post NAFTA upsurge of commitment to union international solidarity. If I don't have much company among political artists in the art world to weigh in on class struggle, there are a lot of labor social activists interested in the border. I came to the issues of labor activism at the border by two routes: through the Border Arts Workshop (BAW) which had been involved in Maclovía Rojas, a border colonia for some time and through the help of the San Diego Support Committee for Maquiladora Workers, headed by Mary Tong. The BAW is a bilateral border arts collective that goes back to the founding of the Centro Cultural de la Raza and Chicano Park in San Diego in the 1970s. From the start, they have committed themselves to collective work with border communities and have been open to artworkers of all backgrounds who share common views of cultural respect and empowerment. At the time of my first connection, its members were

working with a grant from INSITE4 to build a large outdoor meeting area in Maclovía Rojas surrounded by murals of struggle. Also, included was a building where BAW would have a workshop and could conduct classes from arts to karate. The complex is called Aguas Calientes after the meeting place set up by the Zapatistas in Chiapas.

Notes

1 Literally, the postcolonial refers to the present era generally after "the independence" of most of Europe's empire. It is embraced by postmodern identity concerns in its attention to the mixed cultures that are left and caught between the European/native cultures of the past and the traditional/modernist clashes of the present and future. It also refers to the great diaspora of populations which have moved in both directions, in and out of the colonies. I find it a very problematic term in its implication that colonialism is over but would accept it to refer to cultural issues as long as we understand that culture and economics, say, are related; I think neocolonialism best names the present state of the former colonies to their former empires: the global company town/store.

2 Good sources for theoretical writings on these views are to be found in *October* and *Rethinking Marxism*. This latter is also a source for recent critical responses to the postmodern. In addition see *Marxism In The Postmodern Age: Confronting the New World Order*, Guilford Press, 1995, *In Defense of History: Marxism and the Postmodern Agenda*, Monthly Review Press, 1997 and Grant Kester, "(Not) Going with the Flow: The Politics of Deleuzian Aesthetics," *Poetics/Politics: Radical Aesthetics for the Classroom*, St. Martin's 1999. Also look at parts 4 and 5 of "The Decline and Fall of Literature," *New York Review of Books*, November 4, 1999. 3 *Massachusetts Review: Photography*, Winter, 1978, reprinted as *Photography: Current Perspectives, Light Impressions*, 1978, *Photography/Politics: One*, Photography Workshop, London, UK, 1979 and in Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, Halifax, Canada, 1984. For a new contribution to documentary photography, Allan Sekula, *Fish Story*, Richter Verlag, Germany, 1995. 4 Every two or three years, a major international exhibition is done between San Diego and Tijuana. Recently most of the artists have been invited and funded to do site specific projects by a group of curators. It is supported by art and other institutions in the area.