

**Alterité et art
contemporain: une étude
de deux expositions
internationales**

***Alterity and contemporary art:
the analysis of two
international art exhibitions***

Camila Campelo Bechelany
Doutoranda em Sociologia da Arte
Centre des Recherches sur les Arts
et le Langage, EHESS, Paris
b.camila@gmail.com

Recebido para publicação em outubro de 2012
Aceito para publicação em dezembro de 2012

Resumo

A exposição *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) marca o início, na Europa, de um novo olhar da cena de arte tradicional sobre a arte “estrangeira”. No Brasil em 1998, a exposição *Antropofagia*, 24^a Bienal de São Paulo propôs um tema de articulação entre as esferas local e global. Pretendemos, por meio da análise dos discursos difundidos por estas exposições compreender as estratégias operadas pela cena artística internacional na difusão de uma certa concepção de mundialização e de multiculturalismo ligadas à arte contemporânea.

Palavras-chave : Exposições internacionais de arte; representação cultural; América Latina

Abstract

The exhibition *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) is a landmark of a new look, in Europe, from the traditional art scene to the “art of the other”. In Brazil, in 1998, the exhibition *Antropofagia*, the 24th São Paulo Biennial, proposed a theme that articulated the local and the global cultures. We will try, from the analysis of speeches announced by both exhibitions, understand the strategies carried out by the international art scene in the reproduction of a certain notion of globalization and multiculturalism in contemporary art.

Key-words : International art exhibitions; cultural representation; Latin America.

*“There are no people in the present
living in the past.” (Walter Mignolo)*

Les évolutions actuelles de l'art, après les bouleversements économiques et culturels résultant du processus d'accélération de la mondialisation qui s'est installé depuis les années 1990, nous appellent à une lecture de la production artistique combinant une compréhension des aspects locaux et mondialisés de ses productions. La présence plus patente de l'art des pays non-centraux dans les sphères internationales de l'art contemporain - les expositions temporaires et les musées à caractère internationaux - est manifeste, ainsi que les nouvelles quêtes de représentation et la confrontation de celles-ci aux aspects d'homogénéisation de la mondialisation économique. La présentation de l'art contemporain dans les musées ne cesse d'osciller entre le signifiant local et le geste artistique est devenu un signifié universel.

La plupart des études sur la circulation internationale des valeurs symboliques porte sur l'influence de l'occident vers la périphérie, mais un regard plus attentif remarquerait que l'échange se fait dans deux directions. Avec le relatif effondrement du pouvoir étatique et des frontières nationales par la fluidité du domaine économique, à partir des années 80, la question des identités a

pris de plus en plus une dimension culturelle et les expositions internationales sont des espaces privilégiés pour examiner la formation d'un discours qui se construit autour des problématiques transnationales ou transculturelles. Par l'étude d'un corpus d'expositions, nous souhaitons identifier des discours d'assimilation et de représentation autour de l'art brésilien.

Nous procéderons par l'étude de cas de deux expositions : l'exposition *Magiciens de la Terre* au Centre Georges Pompidou de Paris en 1989 et l'exposition *Antropofagia* à la 24^{ème} Biennale de São Paulo de 1998 pour essayer de comprendre certaines dynamiques de représentation de l'art étranger dans un espace mondialisé de l'art contemporain.

Ces deux expositions que nous avons choisies peuvent être considérées comme internationales pour deux raisons :

1) l'ensemble d'œuvres et d'artistes qu'elles rassemblaient provient de pays divers des cinq continents.

2) le public auquel elles s'adressaient était composé de deux profils : le public spécialisé et le grand public.

Les deux expositions, bien qu'éloignées de presque dix années dans le temps, soulèvent toutes les deux des questions de redéfinition de l'idée de

mondialisation et de multiculturalisme dans l'art. De par leurs cadres curatoriaux, elles « remettaient en question » les caractéristiques anthropologiques ou culturelles des œuvres et des objets exposés. Dans ces approches curatoriales, que l'on pourrait qualifier de « pseudo-anthropologiques », nous voyons un déplacement des catégories esthétiques de l'art à des catégories culturelles plus larges, et les commissaires établissent plus une disposition des diversités ou des différences culturelles représentées par des œuvres et/ou des objets culturels venus d'une variété de lieux qu'une véritable sélection d'œuvres. Nous remarquons ainsi des expositions d'art qui ressemblent à s'y méprendre à des expositions d'anthropologie, en ce sens que leur construction théorique est basée sur des concepts anthropologiques tels que l'art comme production culturelle – pour l'exposition de Paris – ou la pratique culturelle de l'anthropophagie – pour l'exposition de São Paulo.

Par la lecture approfondie des catalogues des expositions, nous avons analysé les discours des commissaires internationaux et essayé d'identifier comment se construit l'idée d'un *art international* et quelles sont les

caractéristiques de cet art « sans frontières ».

QU'APPELLE-T-ON « ART CONTEMPORAIN » ?

Le concept d'art contemporain n'a pas de définition claire et définitive. Nous observons que ce concept n'est pas forcément lié à la période dans laquelle l'œuvre a été produite. Annabelle Boissier, affirme que les propriétés de ce qu'elle appelle « le label art contemporain » ne peuvent pas être définies précisément et une fois pour toutes. Elle dit que « La terminologie art contemporain se caractérise par sa valeur performative : désigner une production en tant qu'œuvre d'art contemporain c'est, si le désignateur en a le pouvoir, la constituer en tant que telle. »ⁱ Les acteurs du monde de l'art – et principalement les commissaires et les critiques – sont donc ceux qui nomment les œuvres d'art et qui différencient art et artefact; ainsi, par détournement, les « objets de civilisation » peuvent être amenés à être considérés en tant qu'œuvres d'art dans le contexte d'une exposition. (Bourdieu, 1984) Ce geste de "détournement" est aussi opéré par les artistes eux-mêmes, et Duchamp sera notamment celui qui fera de cette opération

le fondement de sa pratique artistique.

En exposant un urinoir dans un musée, il (Duchamp) a mis en évidence l'effet de constitution qu'opère la consécration par un lieu consacré, et les conditions sociales de l'apparition de cet effet. Toutes les conditions ne se réduisent pas à celles-là, mais il fallait que cet acte soit accompli par lui, c'est-à-dire par un peintre reconnu comme peintre par d'autres peintres ou d'autres agents du monde de l'art ayant le pouvoir de dire qui est peintre, il fallait qu'il soit dans un musée qui le reconnaissait comme peintre et qui avait le pouvoir de reconnaître son acte comme un acte artistique, il fallait que le milieu artistique soit prêt à reconnaître ce type de mise en question de sa reconnaissance. [...] (Bourdieu, 1994, p. 198-199)

Pour Bourdieu, l'espace social se divise en une variété de champs : le champ artistique, le champ littéraire, le champ politique, etc. Au sein d'un même champ, les individus sont perçus comme des agents sociaux en concurrence, qui se conduisent en fonction de règles imposées. Toutefois, pour comprendre la notion de champ, il faut prendre en compte cette idée de **reconnaissance**. C'est le groupe social

des agents du monde de l'art, du milieu artistique, c'est-à-dire **les artistes, les critiques, les collectionneurs, les galeristes, les directeurs de musées et les commissaires**, entre autres, qui ont le pouvoir de reconnaître et de légitimer les actes artistiques. Le processus de construction des valeurs esthétiques a lieu dans un cadre dynamique d'échanges symboliquesⁱⁱ, au niveau des *loci* de consécration - musées, expositions, foires internationales et publications spécialisées, salons d'art, etc. où s'agglutinent et se diffusent des informations et des idées, et par la suite, les divergences et convergences internes au champ.

Ses instances de consécration que sont les musées, ou qu'étaient auparavant, au XIX^{ème} siècle, les salons d'art, sont aujourd'hui représentées par les foires d'art contemporain (comme Art Basel, Frieze, ARCO) ou les expositions internationales (telles les biennales, par exemple). Par ailleurs, d'autres espaces comme certaines revues d'art (*Artforum*, *Artpress*) constituent des espaces de convergence d'informations et de reconnaissance des noms d'artistes et d'œuvres, ainsi que de prix des œuvres.

Dans le même temps, les expositions internationales sont des occasions pour l'échange d'informations

entre les agents : des moments très importants de légitimation, tant pour leur valeur économique que pour leur valeur symbolique dans le champ. Pour Raymonde Moulin, depuis les années 80, on ne parle plus seulement d'internationalisation du champ mais de mondialisation ; il ne s'agit pas non plus d'une simple juxtaposition de marchés nationaux communiquant plus ou moins bien entre eux, mais d'un marché véritablement mondial (Moulin, 2000, p. 50). Enfin, depuis les années 1990, on assiste à l'« extension culturelle de l'offre » (Moulin, 2000, p. 73), avec l'organisation des biennales, dont la visée internationale est encore plus affirmée, et la participation aux foires internationales de galeries d'Europe de l'Est, d'Afrique, d'Amérique du Sud et d'Asie. Dans cette perspective, on pourrait parler de "pluri centralité" du monde de l'art. On observe la transformation des discours et des pratiques survenus dans les expositions internationales, qui sont des lieux de diversification croissantes.

Selon elle, la mondialisation de l'art repose sur l'articulation entre le réseau international des institutions culturelles et le réseau international des galeries (Moulin, 1992). Du côté des institutions culturelles, on compte

évidemment les nombreux musées et centres d'art (qui présentent de plus en plus de grandes expositions itinérantes), ainsi que les grandes manifestations internationales, comme la Biennale de Venise, la Documenta de Kassel, la Biennale de São Paulo, etc.

Quand un artiste est invité à participer à une exposition internationale, comme la biennale de Venise, par exemple, il entre dans un cercle privilégié de l'art contemporain, et vit un moment aux conséquences importantes pour sa carrière. Deux exemples peuvent illustrer ce propos :

L'artiste cubaine Tania Bruguera a déclaré en 2007 ⁱⁱⁱ qu'après qu'elle a participé à la Documenta 11, en 2002, le prix de ses œuvres a sensiblement monté. Par un autre effet induit, elle a été invitée à les montrer dans un certain nombre d'autres expositions internationales. L'artiste chilien Alfredo Jaar, quant à lui, a affirmé que sa participation dans le cadre d'expositions internationales occupe seulement une petite partie de son travail. Pour lui, participer à ces méga-expositions est une stratégie visant à atteindre la communauté artistique mondiale, et à trouver de cette façon d'autres canaux de diffusion pour ses projets communautaires et les *site-specifics* qui occupent la plupart

de son temps et de sa recherche. Ces deux artistes –Jaar et Bruguera – sont latino-américains et appartiennent à la périphérie du système artistique. Ils se servent ainsi du circuit international de l'art contemporain pour légitimer leur art et leurs noms.

Ces artistes "périphériques", une fois qu'ils atteignent les instances "centrales" de consécration, sont perçus de façon plus évidente par le centre. Dans le système de l'art contemporain, la consécration internationale de l'artiste est son but ultime, et une partie importante de cette consécration est opérée par le commissaire d'exposition international.

Du point de vue du commissaire d'exposition, l'exposition est une proposition. Les objets qu'un commissaire d'exposition rassemble autour de cette proposition peuvent dialoguer et ainsi confirmer mutuellement leurs diverses implications, évoquant autant de contextes et d'angles d'approche quant à une même réalité. Si l'exposition fait une affirmation concernant la valeur de l'œuvre exposée, cette affirmation se transforme implicitement en définition de la valeur. En même temps, l'affirmation relative à la valeur des éléments exposés énonce une troisième affirmation, renvoyant à leur importance historique, ce qui implique par

contrecoup une définition de l'histoire. L'exposition empiète sur le spectateur et se l'approprie à travers son système muet mais serré de définitions, d'implications et de propositions. Certes, tout objet porte en lui des définitions, mais tant qu'il n'est pas exposé, celles-ci demeurent implicites. C'est l'exposition qui active son pouvoir et le dirige.

Le style de l'installation, les messages subtils communiqués par la muséographie, l'arrangement et l'assemblage des œuvres peuvent aider ou nuire à notre appréciation et notre compréhension des aspects visuels, culturels, sociaux et politiques des objets et des récits exposés dans les musées (ou les expositions). (KARP & LAVINE, 1991, p. 13 et 14)

L'activité de commissaire d'expositions est apparue à la fin du XX^{ème} siècle(??) comme une activité d'administration et de gestion des projets artistiques. Avec le temps, cette fonction s'est spécialisée de plus en plus, et le commissaire a acquis des fonctions diverses comme la mise en scène, le choix des œuvres ou la recherche de financements. Cependant, la fonction principale d'un commissaire d'expositions ou *curator* aujourd'hui est celle de fabriquer des expositions.

Le commissaire international agit comme un interprète qui lit l'œuvre et lui donne une valeur d'exposition. Selon Leenhardt (2007), on a vu ces dernières années se multiplier l'appel à des commissaires n'appartenant pas nécessairement à la nation dont ils présentent les artistes. Les cas de la Biennale de São Paulo en 2002 et de la Documenta de Kassel en 2003 en sont des exemples. São Paulo s'est appuyée pour la première fois sur un commissaire allemand, Alfons Hug, et la Documenta sur un commissaire africain, Okwui Enwezor, également pour la première fois. La présence d'un commissaire venu d'une région du monde distincte de celle où il présente les œuvres peut donner l'idée d'une interprétation transculturelle de l'objet d'art. Ce qui s'impose au commissaire international est la conception d'un espace d'exposition où l'on peut écouter diverses voix en même temps, un espace polyphonique. C'est ce que l'on perçoit dans la déclaration de Okwui Enwezor, commissaire de la Documenta de Kassel en 2002 :

(...) the exhibition counterpoises the supposed purity and autonomy of the art object against a rethinking of modernity based on ideas of transculturality. (...) is less a receptacle

of commodity-objects than a container of a plurality of voices, a material reflection on a series of disparate and interconnected actions and processes. (2002, p.55)

Une exposition d'art réunit à la fois un regard sur quelque chose (c'est-à-dire l'œuvre elle-même, qui est le regard de l'artiste sur le monde), une invitation à regarder quelque chose (le regard du commissaire sur l'œuvre), et un ensemble de regards qui se rencontrent autour de quelque chose (le public et son propre regard dans l'espace de l'exposition). La responsabilité du curateur aujourd'hui, selon Leenhardt (2007), consiste à s'interroger sur des questions susceptibles d'intéresser deux types de publics nettement distincts : le grand public et le public spécialisé (mondialisé).

MAGICIENS DE LA TERRE : LE DIALOGUE DES CULTURES EN EXPOSITION

En 1989, a lieu l'exposition *Magiciens de la Terre* à Paris, à la Grande Halle de La Villette et au Centre Georges Pompidou. Organisée par le commissaire Jean-Hubert Martin, l'exposition a essayé de créer un espace de dialogues transculturels entre les œuvres

d'art exposées, provenant du monde entier. Cette exposition est remarquable pour son impact dans le monde de l'art international, et elle symbolise avec d'autres initiatives comparables (comme la 3^{ème} Biennale de la Havane) l'ouverture du monde muséal euro-américain aux arts non-occidentaux. Sa proposition muséographique fut reconnue comme incontournable^{iv} dans le champ de l'art contemporain. Aussi, nous nous interrogeons quant aux modalités selon lesquelles cette ouverture supposée se développe depuis les années 90 mais aussi, plus particulièrement, quant à la manière dont l'art du Brésil est reçu, et sous quels types de discours il est représenté dans les espaces « globalisés » de l'art contemporain.

La préparation de l'exposition consistait à envoyer des commissaires d'expositions aux quatre coins des cinq continents pour y trouver les artistes les plus représentatifs de leur culture. Ces commissaires ont tenté de voir les artistes dans leur contexte culturel propre et ont effectué leurs choix suivant trois critères, qui sont les suivants :

1) La relation de l'artiste avec son propre environnement : si celui-ci s'inscrivait dans une démarche d'adhésion ou de critique vis-à-vis de son contexte socio-culturel

2) La connexion entre l'artiste et sa production « artistique »

3) La potentielle radicalisation des idées, traduite en "forme" suite à des procédures extrêmes. (Martin, 1989, p. 9)

Les commissaires ont ainsi rassemblé 50 artistes du "centre" : EUA et Europe occidentale, et 50 artistes de la "périphérie", en essayant de créer une horizontalité des "modernités" entre les mondes de l'art nationaux. Selon le curateur Jean-Hubert Martin, le projet serait à la fois une déclaration contre l'idée *d'évolution* dans le domaine de l'art, mais aussi contre les catégories ethnographiques qui, d'après lui (1989), isolent les artistes dans des "ghettos", comme les expositions coloniales ont pu le faire, et qui nient leur existence dans le présent^v. De cette façon, les artistes qui ont été choisis puis invités à l'exposition à Paris l'ont été sur la base de leur rapport à leur propre contexte, à leur travail et pour leur capacité d'innovation.

Dans le texte d'introduction du catalogue de l'exposition, Martin admet avoir appliqué les concepts occidentaux de l'originalité et de l'innovation dans l'organisation, comme un reflet de sa propre condition d'occidental. Pendant la préparation de *Les Magiciens de la Terre*, Martin est parti en Amérique du Sud et

affirme dans une interview à ArtPress en mai 1989:

En Amérique du Sud, nous étions souvent déçus parce que nous avons rencontré des artistes impliqués dans le système de l'art occidental, avec des galeries, des musées, etc. Les productions des artistes nous semblent très dépendantes des grands centres, et ce qu'on cherchait était autre chose – quelque chose qui pouvait renouveler le regard, renouveler l'intérêt... Il ne m'intéressait pas de montrer que les artistes en Amérique latine lisaient Artforum. (Jean Hubert Martin. ArtPress, mai 1989).

Cette affirmation de Martin nous révèle que même s'il semble éviter une certaine *exotisation* de l'art et de l'artiste non-occidental, par la non hiérarchisation esthétique des œuvres dans l'espace d'exposition, il cherche toutefois encore une certaine « originalité » fondamentale dans la pratique de l'artiste non-occidental. Celui qui « lit Artforum » n'est, en quelque sorte, pas assez authentique.

D'après Pierre Gaudibert, l'un des quatre commissaires adjoints de l'exposition de 1989 : « après *Magiciens*, l'adjectif "international" porterait une signification nouvelle, relative à un plus large panorama des relations entre les

nations, qui comprendrait aussi les pays non occidentaux et non seulement les interactions et les échanges entre l'Europe occidentale et les États-Unis^{vi} ». Nous voyons ici que la prétention d'universalité est problématique, car c'est une idée qui part de l'Europe et qui ne considère pas vraiment l'histoire culturelle des pays non-occidentaux. Dans le groupe des commissaires, il n'y avait pas de non-européens ou de non-nord-américains.

Magiciens de la Terre, cependant, a soulevé des questions et des tensions importantes au cœur de la communauté artistique internationale. Par les critiques négatives qu'elle a essuyées, elle a pu créer un espace de débat parce que plusieurs articles ont été écrits à son sujet, tant par des historiens de l'art que par des anthropologues et des sociologues.

La notion de magie versus la notion d'art

Dans la conception de l'exposition, les artistes sont appelées les magiciens. La notion de « magie » vient remplacer celle de l'art pour ne pas créer des conflits avec des sociétés qui n'auront pas le même rapport au mot que la société française. L'intention de Jean-Hubert Martin était de « mettre des artistes inconnus sur un pied

d'égalité avec des célébrités »^{vii}. Selon Martin :

C'est par le mot de "magie" que l'on qualifie communément l'influence vive et inexplicable qu'exerce l'art. Il a paru approprié dans la mesure où il était prudent d'éviter dans le titre le mot "art" qui aurait d'emblée l'étiquette des créations provenant de sociétés qui ne reconnaissent pas ce concept. (Martin, p. 9)

Dans cette approche curatoriale, qu'on pourrait appeler de pseudo-anthropologique, nous voyons une stratégie pour essayer de réordonner le discours sur l'art, en décalant les catégories de l'histoire de l'art par celles de l'anthropologie ou de l'histoire. Martin fait un travail d'association des formes, il organise la mise en exposition par une stratégie formelle et non pas doctrinaire, ainsi le curateur peut proposer un récit renouvelé qui se différencie du récit habituel. En éliminant les hiérarchies entre les objets et les catégories de l'histoire de l'art, les œuvres dans l'exposition occupent une même importance.

Quelques artistes de pays non européens et non nord-américains présents à *Magiciens de la Terre* avaient été

exposés avant 1989 dans des expositions ethnographiques, ils étaient considérés comme des artisans et leur production comme du folklore. Selon Martin, en traitant les artistes comme égaux, c'est-à-dire, comme des magiciens, on met en question «l'arrogance de notre culture". Le nom de l'exposition, cependant, rappelle encore les rituels et les étiquettes ethniques : « magiciens » ou sorcier.

Comme l'exprime Michaud (1989) une approche mondialisée de l'art peut masquer les racines culturelles de l'art. En mettant l'accent seulement sur les aspects esthétiques des objets, comme l'a fait Martin et en ignorant le contexte politique et social, le résultat est une sorte d'«hétérogénéité non contrôlée». L'objet détaché de son contexte ne parait pas toujours fonctionner comme il le faudrait, en partie à cause de la diversité des objets exposés.

LA 24^E BIENNALE DE SÃO PAULO - ANTROPOFAGIA

Réalisée presque 10 ans après *Les Magiciens de la Terre*, la 24^{ème} Biennale de São Paulo - *Antropofagia* est une réflexion sur la culture brésilienne et son rapport avec l'étranger. L'exposition a

MOUSEION, n.13, set-dez, 2012, pp 97-113
ISSN 1981-7207

proposé des réflexions à partir d'un élément séminal de la vie et de l'histoire culturelle nationale, le *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade qui date de 1928, pour penser des espaces symboliques d'assimilation et de résistance à l'élément extérieur à la nation. *Antropofagia* a créé, avec la présentation d'œuvres d'écoles et de périodes très diverses, des dialogues ou des parallélismes entre l'histoire de l'art européenne/nord-américaine et l'histoire de l'art de l'Amérique latine, offrant ainsi de nouvelles formes d'assimilation entre les deux univers cognitifs. C'est en ce sens que l'étude de ces deux expositions, *Les Magiciens de la Terre* et *Antropofagia*, peut nous aider à comprendre les mécanismes de transmissions symboliques, les représentations et narrations de l'art contemporain international.

La Biennale de São Paulo, a été, depuis sa fondation en 1951, un cas exemplaire d'événement "périphérique" qui s'est progressivement invité à participer au calendrier international de l'art. Elle s'est imposée au fil du temps comme un espace de discussion sur l'internationalisation de l'art, et principalement de l'art du sous-continent latino-américain.

La biennale de São Paulo a été fondée en 1951 par un éminent industriel

brésilien, Ciccilo Matarazzo, avec le but d'intégrer le Brésil à la carte des manifestations artistiques mondiales. Ayant ainsi pour ambition de transformer la ville de São Paulo et de lui faire accéder au statut de référence de la création artistique à l'international, la Biennale a été à plusieurs reprises au cours de son histoire un espace de réflexion sur des questions liées à l'internationalisation de l'art, principalement celle de l'art du sous-continent latino-américain.

En 1978, par exemple, l'événement passe par une série de réformes de son règlement, avec notamment la proposition de transformer la biennale internationale en biennale latino-américaine. Cette initiative émane de quelques critiques brésiliens, tels Aracy Amaral et Frederico Morais, et s'inspire d'une volonté de régionalisation qui viendrait faire face à l'internationalisation, vue par ces critiques comme un synonyme d'occidentalisation de l'art en Amérique latine.^{viii} La première et unique biennale latino-américaine de 1978 est la formalisation de cette volonté d'unification de l'art du sous-continent. Cette proposition a, d'une certaine manière, été suivie par la Biennale de La Havane, fondée en 1984, ou plus récemment par la biennale du Mercosul, dont la première édition date de 1997.

L'aspect le plus novateur de la Biennale de São Paulo 1998 réside dans une nouvelle approche de l'organisation, le directeur de la manifestation Paulo Herkenhoff et les différents commissaires de chaque section nationale ayant coopéré à toutes les étapes. Paulo Herkenhoff s'est ainsi attaché au principe de "densité" défini par le philosophe Jean-François Lyotard : une organisation des objets et des idées à la fois complexe et compacte, un désir de donner du poids et de la densité aux réflexions sur la signification de l'art contemporain.

Quatre expositions ont été conçues dans le même temps : 1) Le module traditionnel des représentations nationales, 2) un secteur mondialisé, appelé ROTEIROS [ROUTES (Parcours ?)], 3) une partie spéciale consacrée à l'art contemporain brésilien et, 4) un noyau historique.

Les commissaires Paulo Herkenhoff et Adriano Pedros alliaient à la série d'expositions l'idée d'anthropophagie – le fait de manger de la chair humaine – en forme d'analogie quintessentielle avec la culture brésilienne. En 1928, le *Manifeste Anthropophagique* du poète Oswald de Andrade^{ix} a défini la culture brésilienne comme la dévoration de toutes les valeurs étrangères pour créer par leur

digestion une identité propre. Baser une biennale du presque nouveau millénaire sur un concept vieux de 70 ans peut paraître un peu rétroactif, voire rétrograde, mais en réalité, aucune exposition n'avait jusqu'alors travaillé avec le potentiel de cette idée, qui est une idée métaphorique du multiculturalisme, ou encore une idée poétique de l'appropriation culturelle permise par la mondialisation.

La Biennale avait pour thème central la relocalisation de l'art brésilien dans un contexte tropical non-eurocentrique. Son directeur a pris pour point de départ le *Manifesto Antrópofago* (1928) d'Oswald de Andrade, œuvre clé du mouvement moderniste en Amérique latine, qui a poussé les artistes brésiliens à cannibaliser les autres cultures. La section historique contenait une ligne impressionnante : du baroque historique du sculpteur Aleijadinho, des modernistes Tarsila do Amaral et Alfredo Volpi, jusqu'à des maîtres contemporains comme Hélio Oiticica, Lygia Clark et Cildo Meireles. Leur travail a été exposé à côté d'œuvres d'artistes tels que Géricault, Goya, Van Gogh, Rodin, Giacometti, Magritte, Munch, Bacon ou Bourgeois. Dans ce noyau historique, quelques œuvres d'artistes brésiliens contemporains ont été placées, selon le terme employé par les

commissaires, comme des "contaminations" intelligentes. Par exemple, une photographie d'Ernesto Neto représentant une poupée dans une bouche et une image de Freud par Vik Muniz sont placées dans la section 'Dada et Surréalisme'; une sculpture de Tunga se retrouve insérée entre les peintures des Indiens autochtones du XVII^{ème} siècle. Partout dans l'exposition, les commissaires ont élaboré des dynamiques astucieuses de présentation des œuvres, en essayant d'éviter un arrangement prosaïque attribuant une salle par artiste, afin de favoriser une conversation et une certaine ouverture entre les expositions. Évitant la formalité de la boîte fermée, les murs ont été utilisés seulement quand ils s'avéraient nécessaire, permettant cette "contamination" multidirectionnelle entre les œuvres.

Destruction et autodestruction

L'exposition présente, de manière non-linéaire, une histoire possible du cannibalisme, inspirée des premières descriptions de Montaigne dans ses *Essais*, dont plusieurs éditions ont d'ailleurs été exposées. Le texte a été suivi du *Saturne* de Goya et d'une série de dessins et d'études pour le *Radeau de la Méduse*,

dans lequel Géricault évoque une manifestation du cannibalisme en Europe. La production choisie du XX^{ème} siècle, quant à elle, a apporté davantage de références au cannibalisme en tant que processus de destruction ou d'autodestruction, de dépassement des tabous sociaux, d'appropriation des formes et des personnages. La manifestation a réuni des artistes européens – Picabia, Dalí, Masson et Bacon –, d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud, comme Siqueiros et Tarsila do Amaral.

Pour Paulo Herkenhoff, l'anthropophagie est au cœur de nombreuses pratiques interculturelles actuelles.

“Demonstra-se que neste século nossos artistas passam a ter uma relação produtiva direta com a história da arte, que já não tratam como história de estilos ou de imagens, mas têm a consciência do processo histórico de problematização das questões plásticas.”^x (Herkenhoff, 1998a, p.26).

8. CONSIDERATIONS FINALES

Avec l'effondrement progressif des frontières nationales, à partir des années 90, la question des identités a pris de plus en plus une dimension culturelle, et les expositions internationales constituent des

espaces privilégiés pour examiner la formation d'un discours qui se construit autour des problématiques transnationales ou transculturelles. Ce qui s'impose au commissaire international est la conception d'un espace d'exposition où l'on peut écouter diverses voix en même temps, un espace polyphonique. Par leurs récits des expositions, les commissaires peuvent déplacer des objets culturels vers la sphère de l'art contemporain en les vidant de leurs contenus "indigènes", et participent ainsi en même temps à une autre forme d'élargissement de la sphère de l'art contemporain, en offrant un regard plus "culturalisé" de la production artistique.

Mais au-delà de la spectacularisation, il existe une dynamique épistémologique qui s'impose et, dans un tel cas, l'exposition internationale est un lieu important de représentation culturelle. L'enjeu "international" est doublement important, à la fois pour chaque champ artistique (national) et pour ses artistes. En art comme en science, le degré d'internationalisation est, comme le note Bourdieu, un des bons indices d'autonomie : « L'international est en effet un recours contre les pouvoirs temporels nationaux, surtout dans des situations de faible autonomie » (Bourdieu, 1996 p. 150).

En conduisant les artistes et les œuvres hors *mainstream* aux champs de consécration de la production contemporaine, la *communauté artistique internationale* – c'est-à-dire les acteurs du monde artistique – s'approprie des objets culturels et leur attribue la valeur d'exposition qu'ils n'avaient pas auparavant. Se révèle alors dans ce processus une stratégie d'inclusion de plusieurs réalités culturelles dans une même scène ayant déjà ses propres référents. Cette stratégie peut avoir pour résultat une capacité désirable, depuis le modernisme, de questionner ses limites et d'engager l'altérité ou le réflexe de la fascination de l'Occident par l'idée de « collectionner le monde ». (Clifford, 1996, p. 195 et 196)

Il existe deux versions possibles de cette opération de dislocation et pluricentralité. Dans la première version, la dislocation, comme dans *Magiciens de la Terre*, l'élément national disparaît et seuls les critères esthétiques, supposément intemporels et universels, sont pris en considération. Normalement, les œuvres sont alors considérées comme détachées de leurs contextes socio-politiques par les acteurs – commissaires, critiques, galeristes, entre autres. L'idée est ici que l'évaluation esthétique se fait en dehors et

au-dessus même des paramètres culturels et que le rôle des institutions est de présenter le génie de l'artiste.

La deuxième version est celle du discours d'un certain éloge du métissage et du multiculturalisme. Dans *Antropofagia*, c'est la relocalisation de l'art brésilien dans un contexte tropical non euro-centrique qui est à l'œuvre. La culture brésilienne est présentée comme un processus continu d'absorption et d'assimilation d'autres cultures (indienne, portugaise, africaine, etc.). Partout dans l'exposition, les commissaires ont placé des dynamiques astucieuses de présentation des œuvres, en favorisant un dialogue et une ouverture entre les œuvres. En évitant la formalité de la boîte fermée, on permet une « contamination » entre les œuvres. La biennale a eu un effet positif dans le système national de l'art. Cela est perceptible par la grande circulation des artistes brésiliens dans les manifestations internationales.

Les deux événements mettaient en cause la construction d'un discours idéologique particulier autour de la mondialisation de l'art et la participation des pays non-centraux dans le champ artistique international.

Références :

APPADURAI, Arjun. *The social life of things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BECHELANY, Camila. "A Comunidade Internacional de Arte Contemporânea" In: *Revista Fronteira de Relações Internacionais*, vol.4, #.7. ed. International Relations Department Editorial Board. *Belo Horizonte: PUC Minas (2005): 7-36.*

BOISSIER, Annabelle O. *L'ART CONTEMPORAIN EST-IL PAR DEFINITION INTERNATIONAL?* Les relations transnationales dans les processus de légitimation de l'art contemporain en Thaïlande. Thèse de doctorat, soutenu en 2008 à l'EHESS. Pas publiée.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit, 1979.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions du Seuil, 1992.

CLIFFORD, James. *Histories of the Tribal and the Modern*. In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

ENWEZOR, Okwui & OGUIBE Olu (eds.) *Reading the Contemporary, African Art from Theory to the Marketplace: a critical anthology of writings on contemporary African visual culture*. London: INIVA, 1999.

FIALHO, Ana Letícia. “L’insertion internationale de L’art brésilien: Une Analyse de la présence et de la visibilité de l’art brésilien dans les institutions et dans le marché.” Thèse de doctorat, soutenue le 12 janvier, 2006 à l’EHESS de Paris. Pas publié.

FIALHO, Ana Letícia. “Mercado de artes: global e desigual.” In: *Tropico: idéias de Norte e Sul*. Available at <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>

Education in France: UIS – UNESCO Institute of Statistics, extracted from: http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/document.aspx?ReportId=121&IF_Language=eng&BR_Country=2500

FEATHERSTONE, Mike. (org.) *Cultura Global*. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *O Desmanche da Cultura*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

HERKENHOFF, Paulo. *Bienal 1998: princípios e processos*. In: Revista Tropico. (Disponível sur <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>.)

KARP, Ivan & LAVINE, Steven D. (éditeurs). *Exhibition Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1991.

LEENHARDT, Jacques. Le rôle du commissaire (curateur) dans les expositions internationales. 2007

MARTIN, Jean-Hubert et al. « Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle » in *Gradhiva* 1/2011(n° 13), p. 130 – 147.

McEVILLEY, Thomas. L’identité culturelle en crise: art et différences à

l’époque postmoderne et postcoloniale. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1999.

MICHAUD, Yves. Voir et ne pas savoir. In *Les cahiers du Musée national d’art moderne*, Automne 1989, n°29, p.17-33.

MOULIN, Raymonde. L’artiste, l’institution, et le marché. Paris : Flammarion, 1992.

MOULIN, Raymonde. Le marché de l’art: mondialisation et nouvelles technologies. Paris: Flammarion, 2000.

MOULIN, Raymonde. “International Exhibitions.” In: Terra Incognita Magazine – The Practice and Theory of Exhibiting, 1995. Consultable sur www.terra-incognita.iatp.org.ua/Ti3/3en.html.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric aesthetics. In: MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. New York & London: Routledge, 2002.

Catalogues d’exposition:

MARTIN, Jean-Hubert. Magiciens de la Terre (Les). Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

_____. XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

_____. XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Roteiros,

Roteiros. Roteiros. Roteiros. São Paulo:
Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Sites web consultés:

<http://etudesafricaines.revues.org/document5890.html>

www.universesinuniverse.de

<http://www.labiennale.org/it/arte/>

<http://www.fracidf-leplateau.com/>

www.paris-wohnung.ch/parisplan_fr.html

<http://magiciensdelaterre.fr/>

ⁱAnnabelle O. Boissier. L'ART CONTEMPORAIN EST-IL PAR DEFINITION INTERNATIONAL ?

Les relations transnationales dans les processus de légitimation de l'art contemporain en Thaïlande.

Thèse de doctorat, soutenu en 2008 à l'EHESS.

ⁱⁱLe concept d'échanges symboliques est utilisé par Arjun Appadurai (1995, p. 17 - 29) – mais remonte à Bourdieu (1977) et à Mauss (1976)–, pour se référer à une sorte d'échange dans lequel la valeur du bien est symbolique, définie dans l'échange lui-même. Quand il s'agit de reliques, d'antiquités ou d'objets d'art, la valeur commerciale attribuée est en relation étroite avec une valeur symbolique précédente, subjective, qui dépend à son tour de "l'histoire de vie particulière à l'objet".

ⁱⁱⁱD'après l'intervention faite par Bruguera en mai 2007 dans le cadre du séminaire *Something you should Know: Artistes et producteurs aujourd'hui* à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à Paris, organisé par Patricia Falguières, Elisabeth Lebovici, Hans-Ulrich Obrist et Natasa Petresin-Bachelez - CESTA/EHESS, Paris. (Notes de cours, Paris, 2007)

^{iv}Nous pouvons citer aussi autres expositions ayant suivi le modèle muséographique des *Magiciens de la terre*: la Biennale de Venise de 1993 curatée par Achille Bonito Oliva (*Cultural Nomadism*), la Documenta de Kassel de 1997 curatée par Catherine David et la Documenta de Kassel de 2002, curatée par Okwui Enwezor.

^vSelon Jean-Hubert Martin, l'exposition tente de faire face aux problèmes présentés par plusieurs expositions qui ont perpétué une mentalité colonialiste. La plus récente étant "Primitivism" In 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern, tenue au Museum of Modern Art, New York. D'après Martin : « cette expo est tombée dans

un piège similaire moderniste de fournir seulement une esthétisation pure de l'œuvre des cultures autochtones. Et de ne pas considérer la production à l'intérieur de son contexte ».

^{vi}La Planète Tout Entière, Enfin.

^{vii}Jean-Hubert Martin, et al. « Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle » *Gradhiva* 1/2011(n° 13), p. 130.

^{viii}Amaral, Aracy. Do Simpósio de Austin. in *Arte e Meio Artístico : entre a feijoada e o X-burguer*.

Nobel, São Paulo, 1983, pp 222-225. Cité par Whitelegg.

^{ix}À certains égards, le *Manifesto* est aussi provocant et ironique qu'une proclamation dadaïste. Mais c'est également un texte visionnaire, utopique, du fait des affinités profondes d'Andrade avec le mouvement surréaliste et de son intérêt pour l'anthropologie. Il décrit la culture brésilienne comme un processus continu d'absorption et d'assimilation d'autres cultures (indienne, portugaise et africaine, en particulier).

^xOn montre que dans ce siècle, nos artistes ont pu avoir une relation productive directe avec l'histoire de l'art, qu'ils ne considèrent plus comme l'histoire des styles ou des images, mais ils ont la conscience de l'évolution historique de problématisation des questions plastiques.