

LE SYSTEME INTERNATIONAL DE L'ART CONTEMPORAIN

Universalisme, colonialité et transculturalité¹

Par Joaquín Barriandos

L'idée de l'élimination du consensus multiculturel, pour laquelle plaide la récente internationalisation de l'art contemporain², semble être une voie possible pour s'orienter, au sein de la scène globale, vers une vie commune plus juste entre les cultures. À condition que cette nouvelle internationalisation de l'art contemporain se concentre sur les problèmes engendrés par la globalisation des diversités culturelles.

« Nous devons alors commencer, affirme Jean Fisher, à “nommer” pour “dé-nommer”, et ainsi éviter la commercialisation ! Il faut dire une bonne fois pour toutes, comme Geeta Kapur l'a fait, qu'un “nouvel internationalisme” n'est pas une question de consensus – le terme doit être démantelé. L'internationalisme lui-même n'a jamais été une question de consensus. »³

Cette émancipation du consensuel reste à la fois minime et difficile à instrumentaliser dans le contexte actuel où la tolérance fonctionne comme un front palliatif au déséquilibre historique des subjectivités et des imaginaires. Nous assistons autant à une régulation du marché des identités qu'à une série de stratégies transnationales d'industrialisation de la *différence*⁴ en tant que partie intégrante de l'économie culturelle.

Dans la conférence « A Brief Note on Internationalism » prononcée lors du symposium *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*⁵, Olu Oguibe se demandait si le nouvel internationalisme éprouvé par l'art contemporain n'était pas une autre des réponses apparues suite à l'excès de confiance insufflé par le multiculturalisme dans les théories occidentalisées de la tolérance.

« Il est possible de voir, dans le discours d'un nouvel internationalisme qui a émergé tardivement dans des espaces alternatifs de dialogue en Occident, une initiative d'ouverture vers la pratique culturelle internationale. Mais, en réalité, ce dont nous sommes témoins est une répétition cyclique de situations qui par le passé ont montré d'égales voire de plus grandes promesses, mais qui finalement ont échoué pour écraser les structures profondes et solides que nous interrogeons. Les mirages de la tolérance culturelle qui se manifestent face à un tel discours, comme la plupart des phénomènes

culturels en Occident, semblent suivre le même cycle de trente ans que la mode et la musique, à l'intérieur duquel ils s'évanouissent rapidement, avant de réapparaître à nouveau. »⁶

Ainsi, pour le poète et critique africain, tolérer les *autres* signifiait accepter la diversité des cultures comme une forme de courtoisie politique, comme une concession que l'Occident était obligé de faire au Tiers Monde pour être en phase avec le discours sur la décolonisation ainsi qu'avec celui sur la globalisation de la démocratie.

La manière dont les altérités émergentes – en tant que diversités culturelles extrêmes (vis-à-vis de l'Occident) – se sont accommodées sur la scène internationale peut s'observer de l'autre côté du faisceau universaliste révélé par le nouvel internationalisme. Elles ont gagné en visibilité et en représentabilité esthétique dans la surenchère de la globalisation de la diversité culturelle, mais sans pour autant qu'elles s'estiment culturellement reconnues ou qu'elles jouissent d'un repositionnement à l'intérieur des politiques de représentation transculturelle. Olu Oguibe publie *African Curators and Contemporary Art. Notes and Responses to the "Sao Paulo Letter"*, en réponse à la polémique générée par la fameuse lettre qu'il envoya en juin 2000 à Ivo Mequita (co-commissaire de la Biennale de São Paolo) suite à la décision de ce dernier d'inclure dans la 25^e édition de la biennale des *curators* africains seulement en tant qu'« observateurs ». Dans ce texte, Oguibe renvoie aux formes dissimulées de discrimination qui se manifestent au sein des processus de désaveu tant de l'art que des *curators* africains :

« Soutenir que nous pouvons nous passer de certains commissaires en argumentant que la culture d'origine d'un commissaire n'aurait pas d'influence sur sa vision curatoriale semble quelque peu préjudiciable. C'est une tactique retorse de soutenir que cela n'a pas d'importance qu'un commissaire soit asiatique ou latino-américain sous prétexte que ses origines ou ses expériences n'ont aucune validité immédiate ou discernable sur un concept ou sur un thème curatorial. Par conséquent, cette posture-ci devra être évitée. En tant qu'individus nous ne sommes pas seulement ce qui nous est arrivé, nous sommes aussi tout ce que nous portons en nous. Un commissaire né à Londres et qui a vécu là toute sa vie peut être très compétent, même excellent en tant que commissaire, mais ses expériences – et donc sa vision – vont indubitablement diverger de celles d'un autre qui aura vécu et exercé sur trois continents. Un commissaire de sexe masculin peut être très cultivé, infailliblement sensible et libéral dans ses opinions et sa pratique, mais ses sensibilités et ses opinions différeront sans

aucun doute d'une façon ou d'une autre, peu importe le degré de subtilité, de celles d'un commissaire de sexe féminin. »⁷

Ainsi, l'apparition de la périphérie au centre même de la "scène internationale" de l'art contemporain peut s'apprécier selon deux perspectives différentes. Soit comme une corroboration esthétique du multiculturalisme (en tant que programme de représentation politique et de reconnaissance de la différence). Soit comme la possibilité d'une prise de conscience du rôle que l'Occident prétend jouer dans le processus de gestion de la globalisation de la différence. Cet avènement de la périphérie se mesure également au fait que les politiques de représentations qui façonnèrent les identités marginales du Tiers Monde, loin de s'épuiser, se sont actualisées sous la protection de l'inclusion de l'Autre. Le caractère abrasif des politiques d'absorption de l'altérité entourant l'actualité de la scène globale de l'art contemporain peut donc accentuer les mécanismes de colonisation symbolique des imaginaires culturels, par le biais d'une rhétorique de l'intégration postcoloniale et d'un universalisme géo-identitaire. En ce sens, les discours de la narration, de la transparence et de la traductibilité esthétiques, ainsi que ceux émanant des diverses cultures visuelles, se doivent d'être examinés à travers le prisme des politiques transculturelles de représentation et des politiques intersubjectives de la reconnaissance esthétique. Si l'on souhaite questionner la non-reconnaissance des politiques libérales de reconnaissance géo-identitaire, il s'avère nécessaire de mettre en évidence la question suivante : Le rôle politique que les géographies subalternes ont récemment acquis en restant intégrées aux processus de globalisation, de visualisation et d'internationalisation de l'altérité, peut-il se maintenir ? Ou bien : Ces batailles sémiotiques interculturelles, telles que définies par Tomaselli, ne s'affaiblissent-elles pas dans les scènes internationalistes de "l'art global" ?⁸

Comme nous pouvons le voir, la représentabilité de l'altérité à l'intérieur de la "scène internationale" de l'art contemporain est incluse dans une conjoncture épistémologique qui concerne tant la nouvelle cartographie, sur laquelle l'esthétique et la critique d'art interagissent, que la plausibilité même d'une condition de l'époque contemporaine qui n'est déjà plus postcoloniale mais "dé-coloniale". C'est-à-dire une condition qui dépasse les inégalités héritées des déséquilibres interculturels, déjà en germe durant de longs siècles d'exclusion et de délégitimation colonialiste. D'un côté il s'agit de formes de représentation de l'altérité développées à l'époque de la globalisation de la diversité, et de l'autre, il est question des stratégies qui s'articulent autour de l'usage politique de l'altérité comme outils

d'aliénation ou d'émancipation des relations interculturelles. Converties en quelque chose de plus que le champ de travail de certaines pratiques artistiques et créatives globales, elles ont permis l'existence d'un type d'interaction politique qui rompt autant avec l'autonomie de l'objet artistique qu'avec l'autonomie de la visualité proprement esthétique. Ce champ pourrait se définir comme celui des négociations transculturelles et des circulations géo-esthétiques⁹. C'est-à-dire comme un champ nouveau de réflexion et de résistance, où l'anthropologie des imaginaires culturels et des politiques transculturelles de la visualité se croise avec la critique des paradigmes postcolonialistes et du savoir géographique qui ont forgé la colonialité de l'être¹⁰.

C'est dans ce contexte que Sarat Maharaj a proposé que l'art contemporain devienne un « moteur épistémologique »¹¹, et que John Yang a encouragé de nouvelles formes de représentabilité de l'art contemporain comme outil de lutte politique face à la globalisation du différent¹². Ce qui est mis en jeu d'une certaine manière au travers des politiques de représentation transculturelle est ce qu'Hal Foster a appelé l'ethnicisation¹³, Jean Baudrillard la domestication¹⁴, Michael Pickering la stéréotypisation¹⁵, Arjun Appadurai la disjonction¹⁶ et Homi K. Bhabha la synchronisation de l'altérité¹⁷. Toutes sont des formes de néo-colonisation des subjectivités culturelles à l'intérieur des processus d'internationalisation et de globalisation de la diversité.

Après plusieurs siècles passés à subir une culture visuelle clairement colonialiste et exclusive, le caractère vertigineux de ce processus de visualisation de l'art contemporain périphérique met en évidence les interrogations suivantes : Qu'est-ce qui motive cet art "autre" à entrer dans les circuits des expositions occidentales ? Par quels processus cette altérité a-t-elle été rendue possible ? La recherche d'un véritable équilibre dans la cartographie internationale de l'art contemporain voit-elle sa correspondance dans les politiques de représentation de la diversité culturelle ? Ou bien, l'intégration de la périphérie, paradoxalement, a-t-elle plutôt servi à perpétuer et à fortifier le pouvoir du centre ? Que reste-t-il de l'Autre ? Où et quand est-il représenté ? L'incorporation de la périphérie culturelle (des extrêmes-occidentaux) dans le *mainstream* fait-elle partie du projet d'esthétisation des subalternes ? L'inclusion des Autres doit-elle se voir comme une victoire du projet postcolonial, comme l'expression culturelle la plus efficace de la décolonisation, ou comme une nouvelle forme de domination interculturelle via le contrôle des mécanismes d'exposition des identités et la gestion des

politiques de représentation de la diversité culturelle ? Dans quelle mesure l'esthétique peut-elle s'impliquer dans ce jeu de tensions et intervenir dans le déséquilibre entre les différentes cultures ? L'esthétique sera-t-elle capable (au travers d'une nouvelle délimitation géo-épistémologique de ses frontières) d'utiliser cette mise en scène globale de la pluralité de l'art contemporain comme un véritable "moteur épistémologique" qui renverserait la standardisation des identités et l'absorption des différences culturelles ? L'esthétique et la visualité critiques ont-elles un rôle incontournable dans le processus d'accession à une véritable condition dé-coloniale des cultures globales ?

Comme il est possible de le déduire, repenser les frontières esthétiques du postcolonial consiste à repenser à la fois les frontières coloniales de l'Occident et à repenser les limites mêmes de la modernité. Ce qui suppose, en parallèle, d'assumer également la profonde imbrication qui peut s'établir entre l'actuelle épistémologie critique de la culture et les pratiques de l'art contemporain à l'époque de la globalisation de l'altérité. Repenser les bords esthétiques de la réalité suppose de prendre en considération avec un compromis politique absolu ce que Kobena Mercer a décrit comme *le poids de la représentation (the burden of representation)*. Ce poids est la véritable capacité d'émancipation culturelle que les politiques de représentation possèdent dans le processus de redéfinition des subjectivités et dans celui de la construction des significations culturelles au travers de l'art contemporain. Dans ce cadre, les nouvelles formes d'internationalisation de l'art paraissent bien plus *fixer* plutôt que permettre une oscillation culturelle constante dans laquelle le subalterne se resitue pour se libérer de sa position¹⁸. Si les politiques de représentation géo-esthétiques de l'argument internationaliste ne sont pas révisées de façon critique, alors adviendra, de manière plus ou moins consciente, la couverture des formes extrêmes de pluralisme identitaire au sein des cultures visuelles. À moins que cela ne soit perçu comme un point de fuite vers un nouvel ordre économique et égalitariste. Comme l'a exprimé Mauricio Beuchot, si le pluralisme ne conserve pas son caractère multiple, celui-ci finira par se muer en une expression recouverte de conservatisme identitaire¹⁹.

© Joaquín Barriendos, 2009.

Traduit de l'espagnol par Marie-laure Allain Bonilla
Relectures Lucie Champagnac et Lilian Froger

¹ NdT : Ce texte est une version remaniée par Joaquín Barriendos du premier chapitre de son livre *Geoestética y Transculturalidad. Globalización de la diversidad cultural, políticas de representación y 'nuevo internacionalismo' en el arte contemporáneo*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2006.

² L'histoire du *nouvel internationalisme* est, au regard de son émergence récente, trop complexe pour tenter de la saisir dans ces pages. Dans un autre essai, j'ai tracé certaines des transformations du concept de *nouvel internationalisme* en prenant pour point de départ les débats et théories les plus appropriés en relation à ce phénomène. D'une certaine manière, ce fut la rencontre *Expanding Internationalism* qui donna au *nouvel internationalisme* son exposition globale en tant que nouveau paradigme géopolitique de l'art contemporain. Cette rencontre se tint en 1990, dans le contexte de la XLIV Biennale de Venise. Elle vit la confrontation de deux lectures contradictoires de l'international et du global : 1) l'une progressive et affirmative, croyant en la traduction du post-colonial dans les politiques internationalistes représentationnelles de l'art contemporain ; 2) l'autre une lecture sceptique, doutant des générosités du *nouvel internationalisme* en tant que paradigme pour la décolonisation de la pensée géo-esthétique. Certainement, le caractère internationaliste de la Biennale de Venise fonctionna comme cadre légitimant pour les lectures les plus affirmatives et promut l'idée que le système international de l'art contemporain était en train d'entrer dans une phase moins hiérarchique et plus encerclée de géographie globale. À partir de ce moment, on peut dire que le *nouvel internationalisme* entra dans un processus de consolidation comme un nouvel imaginaire muséographique globalisé. Voir : J. Barriendos, « Global Art and Politics of Mobility: Transcultural Shifts in the International Contemporary Art-System », in Mieke Bal, Miguel Á. Hernández-Navarro (dir.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Enacting Conflict and Resistance, Aesthetically*, 2009, (non publié). Voir également : Khaled D. Ramadan (dir.), *Peripheral Insider. Perspectives on Contemporary Internationalism in Visual Culture*, Copenhague, Museum Tusulanum Press/Narayana Press, 2007 ; Jean Fisher (dir.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994.

³ Jean Fisher, « Editor's Note », in J. Fisher (dir.), *Op. Cit.*

⁴ NdT : tous les mots qui apparaissent en anglais et/ou en italique sont restés inchangés par rapport au texte original.

⁵ Ce symposium a été organisé par le *Arts Council of England* en collaboration avec la Tate Gallery de Londres en avril 1994. Voir J. Fisher (dir.), *Op. Cit.*

⁶ Olu Oguibe, « A Brief Note on Internationalism », in J. Fisher (dir.), p. 51.

⁷ Olu Oguibe, « African Curators and Contemporary Art. Notes and Responses to the "Sao Paulo Letter" ». Cet article a été publié originellement dans la revue suisse *Paletten* sous le titre de « Afrikanska Curatorer och Nutida Konst », 1/2001, pp. 28-31. Le texte peut également être consulté à l'adresse suivante : http://www.camwood.org/African_Curators_and_Contemporary_Art.html

⁸ Keyan Tomaselli, « Popularising Semiotics: Semiotics and Social Struggle », *A Quarterly Information Service from the Centre for the Study of Communication and Culture*, vol. XI, n°2, 1991 ; K. Tomaselli, « Politics of Representation: Semiotic Struggles in South Africa », *Caiet de Cinema* (Roumanie), n°11, 1995, pp. 1-20. Le concept d'« art global » possède une histoire récente complète que l'on rencontre de manière directe avec le sujet de la géo-épistémologie de la connaissance et avec la déconstruction postcoloniale de la pensée géographique. Sur ce thème voir : J. Barriendos, « Global Art and Politics of Mobility. (Trans)Cultural Shifts within International Contemporary Art System », in Mieke Bal, Miguel A. Hernández (dir.), *Op. Cit.* ; J. Barriendos, « La Descolonización del Pensamiento Geográfico : Arte Global, Transculturalidad, Políticas de la Movilidad », in *III La Crítica de Arte en la Era de la Movilidad Global. Actas del Simposio de la Asociación Catalana de Críticos del Arte*, Barcelone, 2007 [NdT : Texte de la communication consultable en ligne : http://www.acca.cat/downloads/sympo_07_10.pdf].

⁹ Sur le concept de « géo-esthétique », consulter la bibliographie suivante : J. Barriendos, *Geoestética y Transculturalidad : La Internacionalización del Arte Contemporáneo*, Girona, Fundació Espais de Arte Contemporani, 2007.

¹⁰ Sur ce thème voir J. Barriendos, « La Descolonización del Pensamiento Geográfico : Arte Global, Transculturalidad, Políticas de la Movilidad », *Art. Cit.*

¹¹ Sarat Maharaj, « Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes », in Okwui Enwezor (dir.), *Documenta 11* (cat.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002, pp. 71-84.

¹² John Yang, *Representation and Resistance: A Cultural, Social, and Political Perplexity in Post-Colonial Literature*, Londres, Brown University, 1999.

¹³ Hal Foster, « Introducción al Posmodernismo », in H. Foster (dir.), *La Postmodernidad*, Barcelone, Kairós, 1985, pp. 7-17 [NdT : titre original *Postmodern Culture*, Londres, Pluto Press, 1983] ; H. Foster, *El Retorno de lo real. La Vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal 2001. [NdT : titre original *The Return of the Real: The*

Avant-Garde of the End of the Century, Cambridge, The MIT Press, 1996. Traduction française : *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais La Lettre volée », 2005].

¹⁴ Jean Baudrillard, *La Transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*, Barcelone, Anagrama, 1991. [NdT : publié initialement en français sous le titre de *La Transparence du mal : Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1990.].

¹⁵ Michael Pickering, *Stereotyping: The Politics of Representation*, Londres, Palgrave Macmillan, 2001.

¹⁶ Arjun Appadurai, « Vers un choc des cultures ou vers une hybridation culturelle ? Les nouveaux territoires de la culture : mondialisation, incertitude culturelle et violence », in Jérôme Bindé, Kōichirō Matsuura (dir.), *Les Clés du XXI^e siècle*, Paris, Seuil ; UNESCO, 2000, pp. 187-190.

¹⁷ Homi K. Bhabha, « Cultures's in Between », in Stuart Hall, Paul de Guy (dir.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, SAGE Publications, 1996, pp. 53-60.

¹⁸ Sur la position épistémologique du subalterne dans la postcolonialité, voir : Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana ; Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313. [NdT : publié en français sous le titre *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009].

¹⁹ Mauricio Beuchot, « Hacia un pluralismo cultural analógico que permita la democracia », in Samuel Arriarán, Mauricio Beuchot (dir.), *Filosofía, Neobarroco y Multiculturalismo*, México D. F., Editorial Itaca, 1999.