



**HAL**  
open science

## Rencontres distancées

Elvan Zabunyan

► **To cite this version:**

Elvan Zabunyan. Rencontres distancées. Critique d'art, 2012, Automne (40), pp.52-64. 10.4000/critiquedart.5672 . hal-01626275

**HAL Id: hal-01626275**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01626275>**

Submitted on 30 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Rencontres distancées

**Elvan Zabunyan**

---



**Édition électronique**

URL : <http://critiquedart.revues.org/5672>

DOI : 10.4000/critiquedart.5672

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS)  
Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 novembre 2012

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Ce document vous est offert par Université  
Rennes 2



**Référence électronique**

Elvan Zabunyan, « Rencontres distancées », *Critique d'art* [En ligne], 40 | 2012, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 30 octobre 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/5672> ; DOI : 10.4000/critiquedart.5672

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 octobre 2017.

Archives de la critique d'art

---

# Rencontres distancées

Elvan Zabunyan

---

## RÉFÉRENCE

*Making art global (Part 1) : The third Havana Biennial 1989*, Londres : Afterall, 2011, (Exhibition Histories). Sous la dir. de Rachel Weiss

*Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris : Palais de Tokyo : La Triennale : Centre national des arts plastiques, 2012. Sous la dir. d'Okwui Enwezor

*Global studies : Mapping contemporary art and culture*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011. Sous la dir. de Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel

*ARC : the magazine (art, recognition, culture)*, Saint-Vincent : Arc : the magazine, 2012, issue 05. Sous la dir. de Holly Bynoe

- 1 En faisant référence à la seconde biennale de La Havane qui s'est tenue en 1986 dans la capitale cubaine, Gerardo Mosquera confirme les enjeux artistiques préfigurant une des transitions majeures de l'histoire de l'art contemporain. Sa position sans équivoque permet de réfléchir de façon rétroactive à la réception des productions artistiques dans le processus de globalisation et de saisir les différences essentielles des points de vue au sein d'une dialectique Occident/*Tiers-Monde* qui perdure<sup>1</sup>. « The second edition, in 1986, reached a full Third World scope. It was the first global contemporary art show ever made: a mammoth, uneven, rather chaotic bunch of more than fifty exhibitions and events presenting 2,400 works by 690 artists from 57 countries. [...] More importantly : never before had artists, curators, critics and scholars from so many places – Beirut, Brazzaville, Buenos Aires, Jakarta and Kingston, to name just a few – met 'horizontally'.<sup>2</sup> » Pour Gerardo Mosquera, l'un des commissaires de la manifestation depuis sa première édition, le caractère historique de celle-ci n'était pas tant lié à la façon dont elle avait été pensée artistiquement qu'aux perspectives curatoriales qu'elle permettait d'initier. Ce qu'il nomme l'« internationalisation » de l'œuvre d'art contemporain était en route à partir d'un pays occupant une position culturelle et géopolitique des plus particulières sur la carte du monde. Cuba, grâce à ses liens diplomatiques avec un ensemble

considérable de pays africains, sud-américains et asiatiques (il y a alors une ambassade cubaine dans presque tous les pays d'Afrique) et avec un immense pied de nez à l'isolement économique imposé par les Etats-Unis, réussit la prouesse d'organiser en 1986, puis en 1989, des manifestations artistiques qui, pour la première fois, font converger le reste du monde vers un pays symbolisant de façon paradoxale la révolution et la censure. Le rapport Sud-Sud qui s'instaure dans le champ de l'art à l'échelle internationale à partir de ces éditions de la biennale de La Havane suit logiquement l'évolution d'une économie qui se globalise. Cependant, il est clair que ce qui est mis en branle dans ces échanges transnationaux va bien au-delà de ce que l'on considère aujourd'hui dans la sphère de l'art occidental comme un sujet « à part ». Les théories postcoloniales et les expositions qui y sont liées souffrent d'une réception qui serait, disons, « thématique ». Comme s'il y avait, d'un côté, les travaux s'inscrivant logiquement dans le cours d'une histoire de l'art européenne et américaine, et de l'autre, tous ceux qui, avec leur différence, leur « étrangeté » (nécessitant de convoquer, pour les appréhender, des disciplines connexes comme l'ethnologie ou l'anthropologie), viennent de ce *Tiers-Monde* insaisissable.

- 2 Lorsque l'on s'immerge dans le récit de cette expérience exceptionnelle qu'est la biennale de La Havane, restituée par Rachel Weiss et par Gerardo Mosquera, on comprend que la dualité « centres » et « périphérie » n'est pas le vecteur principal de la manifestation. Conscients de leur responsabilité en organisant ce monumental projet, les commissaires affirment une posture inédite et excitante où l'horizontalité des rencontres vient bouleverser la mondialité artistique. Gerardo Mosquera le précise : « Around the mid-1980s, segregation was an essential part of the visual arts system. The periodic international art events already in place, from the Venice Biennale to Documenta, were far from global. This was not only because the participating artists were mainly from Western backgrounds, but because the events' idea of art was restricted to the Western mainstream, and their organisers were not interested in exploring what was going on elsewhere. Thus the Bienal created a new space, acting as a gigantic 'Salon des Refusés' that involved most of the world, born from a spirit of action.<sup>3</sup> » La référence à un « Salon des Refusés » résonne évidemment avec un impact particulier pour celles et ceux qui pensent en terme d'inclusion et d'exclusion. Mais l'analogie avec un concept étroitement associé à une histoire de l'art européen du XIXe siècle et aux conséquences artistiques et esthétiques qu'elle implique est à retenir lorsqu'est soulignée la nécessité de montrer le travail d'artistes hors des circuits d'échanges culturels et hors des réseaux de communication. Dans le même temps, cette nécessité ne signifie pas que les organisateurs de la biennale considéraient l'art « du tiers-monde » comme une catégorie ontologique par opposition à un « art occidental » (« Westernart »)<sup>4</sup>. Ce point est important car c'est précisément à cette jonction que les chemins divergent. L'approche théorique et critique sollicitée pour l'appréhension de ces pratiques « inconnues » des acteurs du monde occidental tend à les cloisonner. Luis Camnitzer, cité par Gerardo Mosquera, se réfère à la biennale de La Havane en soulignant qu'il ne s'agissait pas ici de se positionner dans une « altérité » (*otherness*) mais dans une « implication » (*itness*)<sup>5</sup>.
- 3 Contrairement au principe récurrent dans l'approche occidentale où les questions artistiques se doivent d'être associées à des origines nationales (ces dernières étant des repères renforçant ou non les préjugés et les stéréotypes quels qu'ils soient), le jugement esthétique privilégié dans les réflexions sur la biennale dépend d'une contextualisation induisant une parfaite connaissance des conditions de production et de création, permettant de comprendre les paradoxes auxquels peuvent être soumis les acteurs dudit

*Tiers-Monde*. Les différences culturelles et artistiques, sur lesquelles insistait la biennale, s'inscrivaient, comme l'affirme encore Gerardo Mosquera, dans une logique postcoloniale dans laquelle l'art est « créé et consommé internationalement » (« created and consumed internationally »)<sup>6</sup>. Il rappelle toutefois la contradiction à laquelle se trouvaient confrontés les organisateurs : en convoquant l'art contemporain, modèle européen dans son essence, la biennale était dans le même temps accusée d'être trop « occidentale ».

- 4 Il est question ici de l'étiquette invariablement accolée aux formes d'expression selon qu'elles sont référencées dans un médium ou un genre donné. La biennale de La Havane réunissait ces milliers d'œuvres sélectionnées pour leur inscription dans l'art contemporain. En 1989, à travers la thématique « Tradition and Contemporaneity » (« Tradition et Contemporanéité »), l'exposition questionnait ces multiples entrées vers des contemporanéités plurielles sans renier ce que la notion de tradition avait fait émerger. C'est ce que précise R. Weiss lorsqu'elle écrit : « There were many different contemporaneities, because there were multiple histories through which the constituent locales had encountered the "universal", many forms of neocolonial and pseudocolonial persistence, many different forms of what Okwui Enwezor has called the 'terrible nearness of distant places' characteristic of globalisation. <sup>7</sup> »
- 5 C'est dans le catalogue de la Documenta dont il est le directeur artistique en 2002 qu'Enwezor fait ce constat dix ans avant d'intituler la Triennale qu'il conçoit à Paris *Intense Proximité*. Le concept de l'exposition tel qu'il l'analyse dans le catalogue dont le sous-titre, *Une anthologie du proche et du lointain*, lui-même résonne en écho aux distances parcourues par les hommes et les femmes en déplacement, interroge l'analogie entre le commissaire d'exposition et l'ethnologue. Les deux pourraient se rapprocher dans une recherche se caractérisant dans la fonction qu'occupe le voyage, moteur et raison de leur quête. « Tout contact commence par un voyage », écrit Okwui Enwezor<sup>8</sup>. Le contact auquel il fait référence est celui que définit Mary Louise Pratt sous le terme de « zone de contact » et qu'analyse également James Clifford<sup>9</sup>. Toutefois lorsque ce dernier rappelle qu'il envisage le voyage tel « un enchevêtrement d'expériences marquées par des termes comme "diaspora", "frontière", "immigration", "migration", "tourisme", "pèlerinage", "exil" », on saisit qu'il ne sera pas juste question d'une excursion d'agrément mais d'une succession éprouvante de processus spatiaux et temporels, déterminant la place que l'on occupe dans le monde, ailleurs et ici<sup>10</sup>.
- 6 Le commissaire d'exposition comme l'ethnologue serait « voué à l'errance », Okwui Enwezor évoque un parcours tortueux : « Le chemin commence par une série de détours, de désorientations et de désarticulations des géographies culturelles, qui sont recartographiées face à des reconfigurations mondiales précipitées. Comment le travail actuel de conception d'expositions s'engage-t-il dans ce processus de désorientation cartographique ?<sup>11</sup> ». Gerardo Mosquera évoquait lui aussi les dizaines de pays visités pour rencontrer les artistes et les inviter à Cuba en 1986 puis en 1989.
- 7 La condition pour penser la globalisation et l'art passerait par cette possibilité de réajuster ce moment douloureux que représente notre époque « à la fois caractérisée et traumatisée par l'effondrement des distances », un effondrement qui rendrait visible la différence, insiste Okwui Enwezor<sup>12</sup>. La remarque est éloquent. Elle permet de comprendre que, malgré l'aura et la médiatisation qui accompagnent un événement majeur pour la scène française situé au Palais de Tokyo, malgré les réserves qui sont inévitablement (et parfois bêtement) formulées envers les tentatives d'introduire de nouvelles problématiques, cet « effondrement des distances » se lit chez Okwui Enwezor

comme une affliction. Il n'est pas seulement question d'une nouvelle proposition « thématique » mais bel et bien d'une volonté de penser un monde qui vacille.

- 8 C'est peut-être en conséquence du constat ci-dessus que les projets d'exposition et de symposium initiés par le ZKM à Karlsruhe depuis 2009 et synthétisés dans *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture* semblent, à la lecture, s'enfermer dans une démarche exhaustive et didactique réunissant de nombreux points de vue convergents. Les agencements par thèmes (« Between Local and Global Markets », « Contemporaneity and Commitment », « Contemporary Art as Historical Discourse », « Representation between Otherness and the Global » puis « Art under the Conditions of its Production ») proposent de réunir les interventions de spécialistes (une majorité d'Européens) dont les recherches articulent l'art et le global. Alors que l'expérience des biennales de La Havane révèle avec clarté et justesse la naissance d'un art en désunion avec la notion d'universalité devenue plus qu'abstraite face à l'émergence d'un potentiel mondial en devenir, le projet du ZKM, malgré la qualité des prospections menées, semble avoir été reterritorialisé au sein de voies scientifiques officialisées et paradoxalement déjà dépassées. De façon convenue, reviennent sempiternellement les questions de représentation de l'« Autre ». Est-il possible de lire sans sursauter : « Representation of the Other is by no means limited to the almost fictive narrative of an exotic foreign land [...] » ?<sup>13</sup> En effet, même si la phrase énonce que cette limite n'est pas celle souhaitée, la rhétorique est là et renvoie une nouvelle fois à cette dichotomie entre un « nous » et un « eux ». En 1989, Mirko Lauer donnait une conférence pendant la biennale de La Havane et évoquait les dissensions entre le « premier-monde » et le « tiers-monde » : « This also has to do with the notion of a common situation within the Third World, a view rooted in theories that see primitive art as the expression of a shared savage mind. » Il ajoutait, intransigent : « The idea that the difference between the arts in the Third World are about geographical rather than historical difference arises from this: a determinism of what is natural and an indeterminism of what is historical.<sup>14</sup> »
- 9 Il serait important de revoir les approximations et les clichés avec lesquels ces notions de globalisation sont encore abordées en tentant d'approfondir les paradigmes inhérents à ces questions fondamentales et en regardant de plus près les publications d'ouvrages et de périodiques hors des sphères occidentales. Ainsi, la parution annuelle de *Sarai Reader* publié à Delhi depuis le début des années 2000 ou encore celle de *ARC (Art, Recognition, Culture) Magazine*, consacrée aux croisements culturels dans les Caraïbes (dont le cinquième numéro date de mai 2012), permettent-elles de saisir la nécessité de maintenir une spécificité artistique et scientifique tout en s'abstrayant d'une identité stigmatisée. Alors qu'à Cuba, aucun parmi les centaines d'artistes exposés à la biennale n'était défini par son pays d'origine et que cette volonté a aussi été celle d'Okwui Enwezor dans ses nombreuses directions artistiques (de la biennale de Johannesburg en 1997 jusqu'à la Triennale en passant par la Documenta de 2002), pas un article dans la presse française n'a parlé des artistes exposés dans *Intense Proximité* sans citer leur identité culturelle.

---

NOTES

1. Le terme de *Tiers-Monde* (qui sera écrit en italique dans le texte [hors citation] et, comme en anglais, avec les premières lettres en capitale) est repris dans le sens que lui donnent les auteurs dans *Making Art Global (Part 1), The third Havana Biennial 1989*. Rachel Weiss, Gerardo Mosquera ou Mirko Lauer en font un usage critique et historicisé, où le *Tiers-Monde* serait symboliquement composé de tous les pays n'appartenant pas au monde occidental.
2. Mosquera, G. « The Third Bienal de La Habana in Its Global and Local Contexts », *op. cit.*, pp. 73-74. « L'envergure de la seconde édition, en 1986, écrit G. Mosquera, s'étendit à tout le tiers-monde. C'était la première exposition d'art global jamais organisée : un mammouth, irrégulier, un ensemble chaotique de plus de cinquante expositions et événements présentant 2400 œuvres par 690 artistes issus de 57 pays. [...] Le plus important sans doute : jamais auparavant des artistes, des commissaires d'expositions, des critiques et des universitaires venant d'autant d'endroits différents - Beyrouth, Brazzaville, Buenos Aires, Jakarta et Kingston pour n'en citer que quelques-uns - ne s'étaient rencontrés horizontalement. » (traduit par l'auteure)
3. *Ibid.*, p. 74. « Au milieu des années 1980, la ségrégation était une particularité essentielle du système des arts visuels, précise Mosquera. Les manifestations artistiques périodiques internationales déjà en place, comme la Biennale de Venise ou la Documenta étaient loin d'être globales. Ceci non pas seulement parce que les artistes participants étaient surtout d'origine occidentale mais parce que l'idée de l'art qui sous-tendait ces événements était limitée au *mainstream* occidental et leurs organisateurs n'étaient pas investis dans l'exploration de ce qui pouvait se passer ailleurs. Ainsi, la *Bienal* créa un nouvel espace, agissant comme un immense "Salon des Refusés" qui impliqua presque tout le monde, né dans un même esprit d'action. » (traduit par l'auteure)
4. *Ibid.*, p. 74
5. *Ibid.*, p. 74
6. *Ibid.*, p. 74
7. Rachel Weiss, « A Certain Place and a Certain Time : The Third Bienal de la Habana and the Origins of the Global Exhibition », *op. cit.*, p. 33. « Il y avait des contemporanéités très différentes parce qu'il y avait de multiples histoires à travers lesquelles les locaux qui les constituaient avaient rencontré l'"universel". De nombreuses formes de néocolonialisme et de pseudo-colonialisme persistaient, de nombreuses formes de ce que Okwui Enwezor appelait "la terrible proximité des lieux distants" caractéristique de la globalisation. » (traduit par l'auteure)
8. Enwezor, Okwui. « Intense Proximité : de la disparition des distances », in *Intense Proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris : Palais de Tokyo ; La Triennale ; Centre national des arts plastiques, 2012, p. 27
9. Pratt, Mary Louise. *Imperial Eye: Travel Writing and Transculturation*, Londres : Routledge, 1992 ; Clifford, James. *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997
10. Clifford, James. *Op. cit.*, p. 11
11. Enwezor, Okwui. *Op. cit.*, p. 21
12. *Ibid.*, p. 22
13. Birken, Jakob. « The Content of the Present Volume », in *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, (sous la dir. de Hans Belting, Jakob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel), Ostfildern : Hatje Cantz ; Karlsruhe : ZKM 2011, p. 34. « La représentation de l'Autre n'est d'aucune façon limitée à la fiction narrative d'un pays étranger exotique. » (traduit par l'auteure)

14. Lauer, Mirko. « Notes on the Art, Identity and Poverty of the Third World », in *Making Art Global (Part 1)*, *op. cit.*, p. 184. « Cela a à voir avec la notion de situation commune à travers le tiers-monde, une vision enracinée dans les théories qui voient l'art primitif comme l'expression d'un esprit sauvage partagé. L'idée que la différence entre les arts dans le tiers-monde est plus d'ordre géographique qu'historique vient de ceci : une détermination de ce qui est naturel et une indétermination de ce qui est historique. » (traduit par l'auteure)