


2017

## L'histoire de l'art au défi de la mondialisation: Une position critique

Paula Barreiro López

*Universitat de Barcelona*, paula.barreiro@ub.edu

Follow this and additional works at: <http://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the [Digital Humanities Commons](#), [Other Arts and Humanities Commons](#), [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), and the [Theory and Criticism Commons](#)

### Recommended Citation

Barreiro López, Paula. "L'histoire de l'art au défi de la mondialisation: Une position critique." *Artl@s Bulletin* 6, no. 1 (2017): Article 7.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

# L'histoire de l'art au défi de la mondialisation: Une position critique

Paula Barreiro López\*

*Université de Barcelone*

## Résumé

Le défi de la mondialisation et de la “décolonisation” de nos pensées est désormais une préoccupation quotidienne pour la majorité des chercheurs en histoire de l'art. Il est trop tôt pour faire le bilan du fameux « Global turn », tournant d'autant plus timide qu'il se concrétise plus lentement dans les collections publiques et dans l'opinion que dans les livres. Mais nous avons voulu interroger, un peu partout dans le monde, des acteurs à l'écoute des nouvelles pratiques mondiales en histoire de l'art. Issus de milieux culturels et de traditions universitaires variées, de générations diverses, ils ont accepté de répondre à nos questions – nous les en remercions chaleureusement. Cette enquête doit être considérée comme un dialogue en progrès : d'autres entretiens suivront et viendront s'ajouter à cette enquête.

\* *Paula Barreiro López est chercheuse du programme Ramón y Cajal au [Département d'Histoire de l'Art](#) de l'Université de Barcelone. Elle dirige le projet international [Decentralised Modernities: Art, politics and counterculture in the transatlantic axis during the Cold War](#) / (MoDe(s)) (HAR2014-53834-P) et enseigne l'histoire de l'art de la seconde moitié du XXème siècle. Ses recherches abordent les échanges artistiques ainsi que les réseaux et politiques culturelles en Europe et Amérique Latine pendant la Guerre Froide. Ses dernières publications incluent, entre autres, *Avant-garde art and Criticism in Francoist Spain, 2017*, *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica, 2015 (avec Fabiola Martínez)*; *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización, 2014 (avec Julián Díaz)*; *La abstracción geométrica en España, 2009*.*

**1. Y a-t-il à votre avis un champ international de l'histoire de l'art, aujourd'hui en 2016 ? Vous connaissez probablement les affirmations négatives de James Elkins à ce sujet - depuis la publication de "Is Art History Global" en 2006, il y a dix ans, l'histoire de l'art s'est mondialisée à toute vitesse - mais est-elle réellement ouverte aux contributions non occidentales?**

Le tournant global est sans doute en rapport avec la progressive introduction des productions non occidentales dans le discours de l'histoire de l'art, qui a commencé à se mettre en place autant dans l'académie, comme dans les musées et les institutions d'art. En ce qui concerne l'art du xx<sup>e</sup> siècle, déjà au début des années deux mille Kobena Mercer ou David Craven<sup>1</sup>, pour donner seulement deux exemples, se sont occupés des modernismes au pluriel, une approche aujourd'hui visible aussi dans l'historiographie, les projets et sujets de recherche ainsi que dans de nouveaux programmes d'études universitaires. Cette introduction a été également permise (et dans certains cas poussée) par des expositions qui à travers des approches globales mettaient les productions non occidentales en position centrale. Ce fut par exemple, le cas de *Global conceptualisms* (Queens Museum of Art, New York, 1999), plus récemment de *Modernités Plurielles* (Centre George Pompidou, Paris, 2013), *After Year Zero : Geographies of Collaboration* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin et Musée d'Art Moderne de Varsovie, 2015) et *Postwar Art. Art between the Pacific and the Atlantic* (Haus der Kunst, Munich, 2016-2017).

Néanmoins, la mise en pratique de l'introduction de cette production est complexe et souvent inégale et problématique. Si bien des recherches et des programmes d'études d'histoire de l'art ainsi que les politiques institutionnelles ont ouvert le champ d'intérêt vers des productions non

occidentales, il faut souligner que ces politiques et ces nouvelles approches s'inscrivent dans les tendances de la globalisation économique. La mondialisation de l'histoire de l'art est directement connectée au capitalisme avancé et aux intérêts du marché toujours en quête de nouveaux espaces d'expansion (comme cas spécifique de ces rapports directs, on peut penser à l'intérêt croissant pour l'art latino-américain dans le champ curatorial et académique, après sa revalorisation économique dans le marché de l'art lié au collectionnisme privé).

Plutôt que constater la présence des productions non occidentales, il me semble important de se demander comment, pourquoi et dans quelles conditions ces productions trouvent leur place dans le monde de l'art et l'histoire de l'art d'aujourd'hui. D'un côté, il y a un champ international/global dans l'histoire de l'art ; mais ce champ existe dans un sens limité, c'est à dire qu'il implique quelques auteurs, quelques institutions et quelques agents qui ont tendance à construire une communauté restreinte. En ce qui concerne la recherche en histoire de l'art et la communauté académique internationale, par exemple, même si les colloques et publications internationales cherchent à inclure de nouveaux sujets et de nouvelles zones géographiques (les sujets sur l'art mondial se multiplient dans les appels à contributions depuis les dernières années), ils finissent par les inclure surtout à partir des voix des chercheurs qui travaillent dans des institutions universitaires du nord (fondamentalement l'Amérique du Nord et l'Europe), ou ceux des autres régions du globe qui sont capables d'établir un dialogue en anglais (langue du capitalisme global) et qui ont les moyens et le soutien institutionnel (et politique) indispensable pour se déplacer. Les voix des chercheurs locaux restent toujours en désavantage. Rares sont les traductions de leurs écrits, de leurs études ou de leurs conférences, qui circulent exclusivement au niveau local ou national.

<sup>1</sup> Voir par exemple David Craven, "The Latin American Origins of Alternative Modernism", in Rasheed Araeen, Sean Cubitt and Ziauddin Sardar (eds.), *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory* (London, New York: Continuum, 2002), 24-34; Kobena Mercer (ed.), *Cosmopolitan Modernisms* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).

D'autre part, bien que l'intégration d'une communauté d'artistes non-occidentaux et de leurs productions dans le marché et les institutions soit indéniable, cette introduction continue à se faire de manière inconfortable. Même si l'on cherche à intégrer les productions non-occidentales dans les programmes académiques et curatoriaux, souvent avec les meilleures intentions du monde (ou sans), l'exploitation de l'exotisme et de la différence sont mis en avant pour souligner leurs spécificités (forçant les caractères locaux face à la supposée universalité de l'Ouest, et favorisant des artistes qui utilisent en fait des systèmes de codification facilement compréhensibles en Occident). Cela ne contribue pas à déconstruire les structures hégémoniques ; au contraire, cela les élargit. Et lorsqu'on essaie de niveler les productions artistiques des lieux différents dans des approches historiographiques globales, on peut facilement s'enliser dans une lecture formaliste qui néglige les contextes et les forces sociales.

## **2. Y a-t-il à votre avis des forums (conférences, journaux, blogs, etc.) plus importants que d'autres pour la rencontre internationale des historiens de l'art ?**

Certes, il y a des institutions et des programmes qui ont fait un travail important pour créer des espaces de rencontres pour d'autres voix et pour des perspectives extérieures aux discours hégémoniques (on peut citer des plateformes éditoriales et des sites webs comme *Third Text*, *Afterall*, *E-flux* ou *Hyperallergic*). Cependant il me semble qu'une grande partie des efforts pour mettre en place ces espaces de dialogue international reste actuellement fondée sur le travail et les ambitions d'historiens de l'art et de professionnels de la culture centrés sur des projets de recherche et des espaces de rencontre qui se sont déployés au sein de leurs institutions respectives. Grâce à l'organisation de conférences internationales avec des appels à contribution internationaux (CFP) sur des sujets spécifiques, et grâce aussi à des séminaires où les invitations

extérieures sont fréquentes, d'autres espaces de partage et de débat sur l'art contemporain ont pu se déployer, plus horizontaux et démocratiques, il me semble. Un nombre plus grand de chercheurs peut y accéder. Par exemple, et parlant de la période qui m'occupe comme chercheuse (c'est à dire la seconde moitié du XXème siècle), dans les dernières années, le programme [ARTL@S](#) à Paris, le projet [Former West](#) à Utrecht, le réseau transatlantique des [Conceptualismos del Sur](#) ainsi que le projet [Modernidad\(es\) Descentralizada\(s\)/ \(MoDe\(s\)\)](#) à Barcelone ont créé des espaces de débat, avec appels à contribution ouverts. En outre, ces projets ont pris soin d'offrir des matériaux et des contenus en ligne riches pour une communauté encore plus large.

Certes, beaucoup de ces projets ont leur cœur dans des universités, mais aussi des musées et des centres d'art contemporain sont en train de prendre un rôle important. Par exemple [Former West](#) a son siège au Bak (basis voor actuele kunst) et le projet [L'Internationale](#) réunit un ensemble de centres d'art de l'Europe en réseau. Le Haus der Kunst à Munich ou le Museo Reina Sofia à Madrid ont organisé récemment des conférences ambitieuses qui ont réuni des chercheurs d'un grand nombre de régions du monde, pour débattre l'art de l'après-guerre et de la Guerre froide. Les deux institutions ont adopté des lignes éditoriales claires, et publié sur ces questions. Précisément, pour distribuer largement des appels à contributions, le rôle des portails de réseaux d'histoire de l'art comme [Art-Hist](#) est très important. Ainsi l'information se dissémine et circule internationalement.

## **3. Quel rôle jouent ou pourraient jouer internet et le numérique dans l'internalisation de l'histoire de l'art ?**

Nos sociétés mondialisées se caractérisent, entre autres, par la multiplication de l'information, par les échanges et par les circulations de capital, de personnes et de valeurs, qui configurent des réseaux complexes (économiques, culturels,

politiques mais aussi numériques). Le numérique fait partie de notre expérience actuelle de la réalité; et son rôle clé dans la recherche, la diffusion et l'échange d'information est indiscutable pour l'histoire de l'art aujourd'hui. Ces dernières années, l'accès ouvert (open access) à des publications, à des répertoires et des archives en ligne, ou l'échange d'informations entre chercheurs à travers des plateformes comme academia.edu et research.gate, ou celles des universités avec des publications en ligne, a fortement impacté les démarches des recherches et les possibilités de circulation de l'information. Ainsi la révolution numérique a eu un impact essentiel sur l'accès aux sources primaires et secondaires. En ce sens, le numérique a transformé la position de l'historien de l'art, qui peut plus facilement avoir accès à des corpus d'information, ce qui a certainement aidé à l'ouverture des nouvelles lignes de recherche, à des approches transnationales et à une sorte de redistribution des sujets d'études. Également, la mise en place de portails d'information et de diffusion comme [Art-Hist](#) qui font circuler rapidement des appels à contributions a fortement bénéficié à la rencontre des chercheurs dans des universités et des institutions autour du monde. Ces portails ont permis la mise en place de réseaux de collaboration internationale (sans oublier cependant, comme je le disais plus haut, que cette circulation dite 'globale' est limitée dans le monde académique : finalement, ces appels touchent une communauté restreinte (et principalement anglophone) qui est la réceptrice de cette sorte des informations). Il reste encore du travail pour constituer des communautés d'historiens de l'art et de travailleurs de la culture qui soient réellement associés au-delà de leurs origines et de leurs affiliations.

Outre son importance dans la diffusion, la circulation, la mise à disposition de la recherche et la création de plateformes de débat, le numérique devient un instrument clé dans la production de connaissance. D'une part, malgré les contraintes, l'internet est en train de permettre une possibilité

de travail collective et d'échange très important pour le développement de la recherche en réseaux avec la mise en place des nouveaux systèmes d'écriture et d'édition collective que nous commençons seulement à explorer – et dont je pense qu'il serait important de les exploiter davantage dans le futur. D'autre part, le numérique permet l'exploitation quantitative, géospaciale et conceptuelle de données, à travers l'utilisation des différents outils comme les Systèmes d'Information Géographique (SIG), des plateformes d'analyse de réseaux comme Cytoscape et des outils de collecte et d'édition numérique comme Omeka ou de plateformes multiples comme Palladio. Ceux-ci me semblent des instruments importants pour la visualisation et analyse des producteurs, des réseaux complexes, des circulations des artistes, concepts, œuvres et objets. Depuis les dernières années, plusieurs projets (comme [ARTL@S](#) ou [iArtHis Lab](#)) sont pionniers dans l'utilisation des méthodes quantitatives et des visualisations numériques pour arriver à l'explication complexe des productions artistiques, par une approche historique et géospaciale. Ces approches impliquent la mise en place de nouveaux outils, l'enrichissement des méthodologies de travail, l'élargissement des façons de penser par la mise en relation de l'histoire de l'art avec d'autres disciplines (l'informatique, la mathématique et la géographie) et une présentation visuelle des conclusions de recherche.

Même si cette sorte de dialogue représente un défi pour les historiens de l'art (encore formés selon une approche traditionnelle de la discipline), il me semble que le monde numérique peut fournir des outils importants pour renouveler les méthodes et produire une analyse à facettes multiples, collective, interdisciplinaire et partagée. Ainsi la réflexion d'Anna Brzyski sur le potentiel de considérer l'histoire de l'art comme « un système de cartographie synchronique et diachronique »<sup>2</sup> plutôt qu'un récit narratif et explorer le potentiel, par exemple, de la cartographie comme alternative

<sup>2</sup> Anna Brzyski (ed.), *Partisan Canons* (Durham: Duke University Press, 2007), 18.

visuelle et conceptuelle multicouche à une conception linéaire de l'histoire me semble particulièrement intéressante. Dans le cadre du projet [MoDe\(s\)](#), que j'encadre à l'Université de Barcelone, nous sommes depuis 2015 en train d'introduire une approche quantitative dans nos méthodes spéculatives, en faisant usage des systèmes d'information géographique. L'enjeu est pour nous de configurer une nouvelle cartographie des pratiques artistiques comme les mouvements contre-culturels pendant la Guerre Froide et leurs réseaux, leurs échanges et leurs interactions. C'est pourquoi les objectifs de [MoDe\(s\)](#) s'inscrivent dans les perspectives des « *geohumanities* », en accordant une attention particulière aux mouvements artistiques, aux échanges et à la migration entre les territoires sur une période déterminée.

Bien sûr, l'utilisation des moyens numériques implique sans aucun doute des pièges dont l'importance ne doit pas être négligée: par exemple, le risque de convertir ces outils géographiques en systèmes autoritaires de classification, de produire de nouvelles catégories d'exclusion et d'inclusion.<sup>3</sup> Comme le met en évidence Béatrice Joyeux-Prunel: «Les cartes mentent» et ne devraient nullement nous induire à considérer les connaissances qu'elles produisent comme objectives et véridiques.<sup>4</sup> Elles doivent être plutôt traitées comme une matière de travail malléable, pour être contextualisées et complétées (ou mises en contraste) avec d'autres types d'information.<sup>5</sup>

#### **4. Qu'est-ce qui motive cette mondialisation ? Seulement la bonne volonté des chercheurs et leur engagement politique ? Ou bien l'approche mondiale est-elle devenue aussi une stratégie dans les carrières académiques ? Les exigences d'internationalisation fortes de la**

<sup>3</sup> Irit Rogoff, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture* (London: Routledge, 2000).

<sup>4</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, "Introduction: Do Maps Lie?", *Art@s Bulletin*, no. 2 (2013): Article 1. <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol2/iss2/1/>

<sup>5</sup> On a pu commencer à faire une analyse théorique de ces questions lors la conférence *IV International Meeting for Digital Art History Researchers* à Málaga (Espagne), 15-16 Décembre 2016, avec une contribution en collaboration avec Juliane Debeusscher. Pour voir la présentation <https://www.youtube.com/watch?v=0R4mcUmGNLo&t=4s>.

#### **part des universités qui cherchent à attirer des étudiants étrangers et poussent à publier à l'international, ont-elles un impact réel sur la recherche ?**

Les raisons sont multiples et même contradictoires. Progressivement et surtout à partir des analyses critiques depuis « la nouvelle histoire de l'art » et les approches postcoloniales, la nécessité de transformer nos méthodes et nos lectures a été comprise comme une urgence par beaucoup de chercheurs convaincus de l'importance de défier les récits hégémoniques et d'ouvrir le champ d'analyse. Même si cette évolution reste lente et inégale, c'est un processus en marche dans les institutions artistiques et les biennales d'art, comme dans le monde académique, à travers de nombreux programmes d'histoire de l'art (qui incluent de nouveaux cours sur l'art non-occidental) et des livres importants (comme par exemple ceux de Jonathan Harris, Terry Smith et Okwui Enwezor)<sup>6</sup>. Il y a certainement une implication politique dans ces choix. Comme l'écrit Boaventura de Sousa Santos, « La justice mondiale est étroitement liée à la justice cognitive ».<sup>7</sup> Ainsi, revisiter de façon critique notre histoire immédiate, en restant conscient de la valeur politique de la pratique de l'histoire, est devenu une tâche urgente pour contribuer positivement à la société où nous vivons.

Mais à ces raisons s'ajoutent les forces globales qui poussent l'expansion du marché et incitent à explorer de nouveaux champs, de nouvelles productions artistiques et de nouveaux espaces. Ces forces motivent l'intérêt et la stratégie de marketing des institutions occidentales qui délocalisent leurs sièges (autant pour les musées que pour les universités—surtout anglophones—à la recherche de nouveaux publics et de nouveaux étudiants). Dans l'académie, se multiplient les programmes d'études globales pour attirer des

<sup>6</sup> Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art* (London: Blackwell, 2011); Terry Smith, *What is contemporary art?* (Chicago: The University Chicago Press, 2009); Okwui Enwezor, Katy Siegel et Ulrich Wilmes, *Postwar Art. Art between the Pacific and the Atlantic* (Munich-Londres-New York: Prestel, 2016).

<sup>7</sup> Entretien avec Boaventura De Sousa Santos. Disponible en ligne: <http://www.telediaridigital.net/2012/05/comienza-el-encuentro-universidad-movimientos-sociales-y-nuevos-horizontes-del-pensamiento-critico/>



étudiants (surtout étrangers, mais aussi locaux sur des principes de tarifs différenciés) avec l'intention d'augmenter l'entrée de ressources économiques dans des universités condamnées à chercher plus que jamais des capitaux privés pour survivre.

Dans le champ de la recherche, des bourses de mobilité internationale font partie du nécessaire d'un parcours professionnel de jeune chercheur. Leur importance est variable selon les pays, liée aux systèmes de consolidation du marché du travail. Le gouvernement espagnol, par exemple, a fortement soutenu une politique de mobilité internationale des chercheurs (doctorale et postdoctorale), par des bourses de recherche et des programmes qui font explicitement de l'internationalité une stratégie nécessaire pour trouver ensuite un travail lors du retour en Espagne. Des programmes d'excellence de recherche comme Ramón y Cajal (du gouvernement espagnol) ou Icrea (de la Généralité de Catalogne) exigent entre deux et quatre années d'expérience à l'étranger pour être un candidat éligible. À ces impératifs s'ajoute la nécessité croissante de contribuer à une industrie de publication internationale (des journaux dits « d'impact », principalement en anglais, mesurés avec des critères quantitatifs par de grands entreprises comme Thomson Reuters)—exigence qui, selon les agences d'évaluation espagnoles, définissent la recherche internationale.

Les changements de lecture et d'interprétation se heurtent, certes, aux nécessités de l'internationalisation pour la survie. Ils convergent pourtant vers une progressive internationalisation des sujets d'étude et des publications internationales qui évidemment a un impact dans l'internationalisation de la recherche, mais aussi dans les sujets développés. Ceux-ci, comme les lieux de publication choisis, sont fortement influencés par les intérêts des sources de financement qui les soutiennent (souvent entre les mains de corporations privées). Cette situation est particulièrement grave pour les humanités qui sont de moins en moins valorisées par les

systèmes de recherche publique et privés, responsables de leur financement.

**5. L'histoire de l'art aujourd'hui est-elle toujours dominée par le "continental frame of art historical narratives" de sorte que la mondialisation de l'histoire de l'art est en fait une hégémonie de la « manière occidentale » de penser l'histoire, l'art et l'histoire de l'art, plutôt qu'une diversification des modèles de penser ? Que pensez-vous plus généralement de l'expression "manière occidentale de penser"?**

La domination occidentale, l'impérialisme et le cadre d'interprétation à la mesure de l'occident se retrouvent en effet dans la génétique de la discipline de l'histoire de l'art, créée comme telle à l'époque de configuration des empires nationaux et des pouvoirs coloniaux. Boaventura De Sousa Santos, par exemple, comme d'autres auteurs du Projet Modernité/Colonialité (ainsi Walter Dignolo ou Ramon Grosfoguel) ont clairement montré comment la *colonialité*<sup>8</sup> a construit un système de pensée qui se reproduit dans nos disciplines, dont l'histoire de l'art est un exemple clair. Ces structures de pensée coloniale, occidentaliste et impérialiste qui persistent jusqu'aujourd'hui, font partie de notre structure disciplinaire, mais aussi sociopolitique. Nous sommes loin d'être arrivés à une « diversification des modèles de pensée » dans l'histoire de l'art (comme dans la globalisation elle-même).

Ceci dit, il serait aussi trop rapide de rejeter comme inefficace l'effort qui s'est mis en place depuis les dernières décennies parmi les historiens de l'art et les autres professionnels de la culture pour aller vers une plus grande diversification. Les processus de critique et de déconstruction des canons hégémoniques, et avec

<sup>8</sup> Ramon Grosfoguel définit la colonialité comme « la continuité des formes de domination et d'exploitation après la disparition des administrations coloniales produites par les structures et les cultures hégémoniques du système-monde capitaliste / patriarcal moderne / colonial » (Ramon Grosfoguel : « Les implications des altérités épistémiques dans la redefinition du capitalisme global. Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale », *Multitudes*, 3/2006 (n° 26), p. 51-74 <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-51.htm>; accès le 10 janvier 2017).

eux l'introduction de nouveaux cadres théoriques et la mise en dialogue de l'histoire de l'art avec d'autres disciplines et d'autres méthodologies, tout cela tente, sans doute, de mener à bien une ouverture vers des productions artistiques, des récits et des corpus critiques qui avaient été jusqu'ici passés sous silence, autant dans l'espace non occidental que dans l'occident « périphérique ».

De même, la mobilité des chercheurs a contribué à une décentralisation des lieux d'énonciation hégémoniques, donnant plus de visibilité à des groupes de recherche et à des intellectuels extérieurs aux Etats-Unis et à l'Europe. On peut dire par exemple que l'Amérique latine a pris un intérêt nouveau pour les chercheurs, avec des projets comme [Connecting Art Histories](#), [Conceptualismos del Sur](#), ou le projet, terminé désormais, *Meeting Margins: Transnational Art in Europe & Latin America 1950-1978*. Même si l'académie occidentale continue à définir et à hiérarchiser, l'intérêt porté sur les productions considérées jusqu'à présent comme « marginales » a donné la possibilité à un certain nombre d'historiens de l'art de travailler sur ces productions (et de trouver des financements pour développer leurs recherches). Souvent, même, cet intérêt a permis à des chercheurs provenant d'espaces géographiques considérés comme périphériques d'introduire leurs interprétations, leurs lectures et leurs méthodologies et même leurs corpus théoriques dans la sphère académique occidentale, sans que l'on puisse enfermer ces ouvertures dans la catégorie « manière continentale de penser ».

L'expression « manière continentale de penser » renferme d'ailleurs une vision essentialiste, homogène et simplifiée qui éradique les particularités des disciplines (comme des productions artistiques et des débats critiques) dans leurs contextes locaux et leurs tensions avec le global. Souvent cette expression s'utilise avec une connaissance très limitée des contextes locaux où les corpus hégémoniques n'ont pas été toujours les mêmes et où le vernaculaire et la résistance ont

toujours été intégrés comme une partie importante de la construction historique. C'est, je pense, quelque chose de très présent surtout pour des historiens de l'art provenant, comme moi, des académies situées en-dehors des centres hégémoniques de l'Europe. Piotr Piotrowski a bien éclairé ce point lorsqu'il mit en question la catégorie d'Eurocentrisme. En faisant cela, il critiquait l'homogénéisation implicite de l'Europe dans cette construction conceptuelle et considérait à juste titre la force des espaces périphériques (comme l'Europe de l'Est, mais on pourrait ajouter aussi l'Espagne de la deuxième moitié du XXe siècle) et de leurs particularités.<sup>9</sup>

**6 - A-t-on avancé sur la "décolonisation" de nos points de vue (je pense aux appels de Walter Mignolo et Boaventura De Sousa Santos) ? Est-il encore valide d'utiliser, pour parler de "l'histoire de l'art mondiale", des catégories d'interprétation héritées des années 1980 et 1990 - je pense à Bourdieu, Foucault et Derrida aussi bien qu'aux « auteurs postcoloniaux», et à la vulgate binaire qu'on a souvent retenu de leurs écrits. Peut-on, et faut-il dépasser le modèle dominant/dominé, canon/marges, centre/périphéries?**

Le tournant spatial produit à partir d'études sur la mondialisation et la critique postcoloniale a eu, bien sûr, un impact fort dans la relecture et l'analyse des productions artistiques, des corpus de la critique d'art et des récits passés sous silence - c'est visible dans les projets muséaux et dans les intérêts de la recherche récente en histoire de l'art. Néanmoins, comme je le disais déjà dans la réponse précédente, les conceptions occidentales établies sur l'art continuent d'influer et de façonner l'étude de l'art, de même qu'elles continuent de peser sur la théorisation et la validation des pratiques artistiques dans le monde entier. Ceci est fortement connecté avec la persistance d'une épistémologie coloniale dans

<sup>9</sup> Piotr Piotrowski, "Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art", in Quiros, Kantuta et Aliocha Imhoff (eds.), *Géo-esthétique* (Paris: Editions b42, 2015), 123-131.



nos propres disciplines et nos structures de pensée, comme dans les espaces sociopolitiques. Une relecture critique de nos disciplines et de nos approches de l'art et de la culture passe par un effort collectif qui doit s'appuyer sur des instruments multiples, dont la pensée de Bourdieu, de Derrida et de Foucault, articulée avec d'autres positions et d'autres pensées (comme celles d'Adolfo Sánchez Vázquez, Édouard Glissant, Silvia Federici) et d'autres cadres méthodologiques (féminisme, études de genre, postcolonialité, décolonialité) qui fournissent un arsenal critique puissant et indispensables pour décoloniser notre regard. La portée critique de ces auteurs des années 1980 et 1990 continue à être sans doute utile et nécessaire aujourd'hui, mais toujours en tenant compte du cadre culturel et épistémologique dans lequel ces pensées se sont développées. L'héritage et la connaissance que ces corpus critiques nous proposent doivent être toujours mesurés avec le système culturel qui les a produits et qui a façonné leur perception de la réalité.

Porter un regard complexe sur les constantes bipolaires qui divisent et simplifient le monde fait partie des intérêts de ma recherche personnelle et du projet [MoDe\(s\)](#) que je dirige à Barcelone. Mon travail se centre précisément sur l'étude des échanges et des relations qui mettent souvent les conceptions duales en question, à travers l'analyse des positions 'non-alignées' et des zones de contacts établis entre artistes, critiques, mouvements politiques et sociaux des deux côtés de l'Atlantique, inspirés par les mouvements anti-impérialistes. Cette recherche a pour cadre un travail collectif chez [MoDe\(s\)](#), où nous cherchons à reconsidérer et à problématiser la dualité entre deux blocs pendant la Guerre Froide, en reconstituant des réseaux d'échange, de collaboration, les espaces de perméabilité, tout en étudiant aussi les autres modèles de configuration du monde qui ont été proposés pendant cette période historique. En partant de la notion de « modernité(s) décentralisée(s) » pour examiner différentes configurations de la modernité

artistique dans l'axe transatlantique, nous voulons étudier les pratiques artistiques et politiques depuis les contextes locaux, en mettant l'accent sur les transferts culturels à travers les frontières nationales, culturelles et idéologiques. Comme le soulignait déjà Piotr Piotrowski dans le cas de l'Europe de l'Est, comme pour d'autres contextes, la distinction entre centre et périphérie, et même la perception du centre, sont plus fortement présentes dans l'historiographie que dans la perception des artistes à leur époque. Nous devrions parler plutôt de centres et de périphéries, au pluriel. Ceci était en grande partie l'intérêt de la conférence internationale et du séminaire doctoral [Cold Atlantic. Cultural War, Dissident Artistic Practices, Networks and Contact Zones at the Time of the Iron Curtain](#) que nous avons organisé en Septembre 2016 au Musée Reina Sofia et à l'Université de Barcelone. En partant de la déstabilisation du statu quo, avec la conférence de Bandung en 1955 et la révolution hongroise de 1956, deux événements qui encourageaient une approche transnationale, nous avons cherché à exposer les réseaux de collaboration et de contact entre les zones développées par des artistes, des critiques, des conservateurs ou des institutions dans le dialogue avec ou inspirés par le Mouvement des non-alignés. Ainsi, une grande partie des discussions s'est centrée sur la façon dont ces constellations alternatives ont contribué au développement d'une culture transatlantique et transcontinentale, afin d'évaluer dans quelle mesure ces enchevêtrements ont aidé aussi à renverser et à mettre en question les géographies bipolaires de la Guerre froide.

Néanmoins, si les rapports en termes d'opposition (qui font partie consubstantielle de la pensée occidentale) peuvent tendre à négliger les espaces de rencontre et d'hybridation (et renforcer des constructions historiques discriminatoires), je ne pense pas qu'on puisse les éradiquer, ni dans l'étude de l'histoire de l'art, ni dans nos systèmes d'analyse. Les confrontations bipolaires entre dominant et dominé, par exemple, ont fait et font partie de l'expérience historique (et actuelle),

culturelle, artistique et identitaire de nœuds sociaux variés (en raison de leur nationalité, de leurs croyances, de leur genre, de leur sexualité, de leur lieu de provenance...). Ces contrapositions ont été fortement renforcées historiquement. Il me semble que ces pôles binaires (qui ont un existence historique réelle et factuelle) doivent plutôt s'étudier dans leur réalité complexe, montrant bien sûr le pouvoir des modes de résistance, des hybridations et des métissages, mais aussi des politiques et des systèmes de création de modèles d'exclusion que les structures de pouvoir ont clairement favorisés et renforcés pour créer ces divisions. Il est nécessaire de montrer la complexité de ces systèmes de discrimination, qui souvent impliquent d'autres discriminations enchaînées, comme le mouvement féministe l'a rapidement constaté. Cette situation est magistralement dénoncée, par exemple, dans l'œuvre « Me gritaron negra » (Ils m'ont criée noire) de Victoria Santa Cruz (1970) où les systèmes de discrimination coloniaux s'ajoutent aux discriminations sexuelles. Ceci me semble urgent surtout à l'époque actuelle où nous pouvons constater les dégâts du capitalisme transnational triomphant, la fracture des projets qui avaient marqué la configuration génétique de l'après-guerre en Europe, alors que nous assistons aussi au blindage progressif de l'Europe et des États Unis. Les interdictions de libre passage qui divisent les êtres humains entre ceux qui sont bienvenus et ceux qui doivent rester derrière une frontière fermée, sont une manifestation poignante de ces processus d'exclusion, de leur survivance et de leur actualité radicale.

Rendre visibles ces politiques, et analyser leurs raisons implicites, a été l'une des grandes contributions des approches féministes, postcoloniales et décoloniales, précisément pour aller au-delà. Le sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos propose par exemple le concept d'« écologie des savoirs », afin d'aller au-delà de la « pensée abyssale des conceptions occidentales de

la modernité ».<sup>10</sup> La pensée écologique est entendue comme une contre-épistémologie, qui reconnaît la pluralité de pensées (et de savoirs) hétérogènes (et discriminés) et met l'accent sur les interconnexions dynamiques entre eux. Face à la conception monoculturelle du savoir fermement enracinée dans le premier monde, « l'écologie des savoirs » conçoit le savoir comme une « intervention dans la réalité », plutôt que comme une hiérarchie des savoirs occidentaux sur d'autres façons/d'autres formes de savoir. Ainsi, le concept d'écologie des savoirs vise à remettre en question et à commencer à remplacer les cadres épistémologiques dominants qui continuent de reproduire les structures de pouvoir qui ont dominé la pensée occidentale depuis la Renaissance.<sup>11</sup> « L'écologie des savoirs » proposée par Sousa Santos me semble un concept utile pour contester cette perspective aussi depuis l'histoire de l'art, car sa proposition est valable pour reconnaître la pluralité des savoirs et leur *agency* sociopolitique dans l'art mondial moderne et contemporain.

**7. Dans l'histoire des circulations artistiques mondiales, il y a eu plusieurs Suds et plusieurs Nords, et les circulations ne sont pas si hiérarchiques et verticales que peut le laisser croire une approche postcoloniale trop rapide (cf. les positions assez convaincantes de Thomas DaCosta Kaufmann ou Michel Espagne). Si l'on aborde pour travailler sur ces questions la perspective des transferts culturels et de la géohistoire, on voit vite que dans la circulation, les idées et les réceptions des œuvres d'art changent beaucoup - les œuvres elles-mêmes changent, selon ce qu'Arjun Appadurai appelle la "vie sociale des objets". Un transfert du Nord vers le Sud peut être utilisé par le Sud pour des stratégies locales qui ne bénéficient pas nécessairement à ce qui vient du "Nord". Peut-on reprendre ces**

<sup>10</sup> Boaventura de Sousa Santos, "Beyond abyssal thinking. From global lines to ecology of knowledges", *Eurozine*, 2007, p. 66 (disponible en ligne : <http://www.eurozine.com/articles/2007-06-29-santos-en.html>).

<sup>11</sup> Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995).

**remarques à propos de l'histoire de l'art ?  
Constatez-vous aussi, dans votre activité de  
chercheur, d'enseignant, de directeur de  
recherche et d'éditeur, une multiplicité de  
stratégies et de discours entre le local et le  
global ?**

Les rapports Nord/Sud ne sont pas exclusivement géographiques. Effectivement, il y a plusieurs Suds et plusieurs Nordes dans le Nord, comme dans l'espace urbain des villes où nous habitons. Quand De Sousa Santos parle d'une épistémologie du Sud, par exemple, il ne se réfère pas exclusivement à un Sud géographique, mais à un Sud qui réunit les zones d'exclusion dont je parlais tout à l'heure. Ceci dit, on ne peut négliger les différences radicales dans les conditions d'existence entre les régions du Nord et le Sud.

Il me semble que c'est en grande partie grâce à des approches postcoloniales et décoloniales que ces visions géographiques plus complexes se sont développées. Certes, ce ne sont pas les seuls cadres théoriques qui renforcent ce point de vue. Les débats actuels autour de la nécessité de revoir les outils méthodologiques dans l'étude de l'art mondial affirment l'importance d'une histoire de l'art horizontale et transculturelle qui met l'accent sur des échanges transnationaux, des rencontres culturelles et des processus circulatoires et transformateurs qui mettent en évidence précisément la mobilité des Suds et des Nordes dans des espaces géographiques bien divers.<sup>12</sup> La théorie des transferts culturels de Michel Espagne et Michel Werner est un autre outil pour approcher ces questions. Cette méthodologie, notamment transnationale (intéressé par le « passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre »), met l'accent sur les plateformes, les médiateurs, les processus de circulation et de résemantisation des objets.<sup>13</sup> Leur approche, comme la proposition d'une histoire horizontale de l'art de Piotrowski, permet de commencer à

questionner comment les marges modifient la perception du centre, évaluer le rôle de ces impulsions venues d'ailleurs. En outre, un art horizontal implique également une étude transnationale pour montrer le pluralisme des histoires transrégionales.<sup>14</sup>

Ces échanges complexes - avec leurs inévitables négociations avec le contexte local et national - ont été la clé du renouvellement des concepts esthétiques et de transformations sémantiques dans lesquels je me suis investie dans les dernières années. Mon dernier livre, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*<sup>15</sup>, par exemple, aborde ces processus dans le cadre du renouvellement méthodologique de la critique d'art en Espagne. Si des objets changent de sens lors de leur passage, c'est aussi le cas des concepts dans leur négociation avec le local. Les liens transnationaux établis entre les critiques d'art militants espagnols avec des collègues et des institutions étrangers, ainsi que les processus de réception de nouvelles idées et de nouvelles théories esthétiques venues de l'extérieur, se sont faits dans un processus continu de négociation avec leurs expériences dans un pays dirigé par une dictature conservatrice et répressive. Ainsi, leur conception du monde de l'art dépassait largement la seule esthétique, intégrant inévitablement à leur discours les domaines sociaux et politiques. L'étude des rapports entre critique d'art et avant-garde en Espagne sous Franco montre comment, à partir de la circulation des théories esthétiques et des concepts (comme « avant-garde », par exemple), une production collective a été négociée, métissée et construite pour répondre aux intérêts et aux besoins d'une culture engagée et antifranquiste qui s'organisait comme elle le pouvait contre la dictature.

La négociation avec le local, les résistances, et avec les métissages implicites, est consubstantielle à tout processus de circulation, tout comme à l'exercice d'écriture de l'histoire. En effet, elle répond à des interactions complexes qui montrent

<sup>12</sup> Voir par exemple, Juneja, Monica, "Global Art History and the Burden of Representation," in Hans Belting, Jakob Birken et Andrea Buddenseig (eds.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture* (Stuttgart: Hatje Cantz, 2011), 274-297; Piotrowski, "Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art", 123-131.

<sup>13</sup> Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219

<sup>14</sup> Piotrowski, "Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art", 127-128.

<sup>15</sup> Paula Barreiro López, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain* (Liverpool: Liverpool University Press, 2017).

des « zones de contact » et des réseaux circulatoires où les concepts et les idées se sont répandus et ont été réappropriés synchroniquement en différents milieux.<sup>16</sup> Rendre visible ces processus me semble nécessaire pour montrer un récit historique artistique pluraliste qui réponde mieux aux processus de négociation continuels et aux processus de résistance.

### **8. Pour conclure, à votre avis quels sont pour vous les urgences et les enjeux les plus importants de l'histoire de l'art comme champ international aujourd'hui ?**

Les défis et les urgences de l'histoire de l'art comme des humanités sont grands aujourd'hui où nous assistons à une attaque directe contre les humanités, qui a eu comme résultat leur perte d'importance sociale, leur réduction en termes d'horaires (ou leur disparition) dans les programmes d'études secondaires et universitaires, outre une coupure radicale des ressources financières. En Espagne, comme dans les autres pays de l'Union européenne, pour correspondre au programme d'austérité promu par le gouvernement, plusieurs universités ont mis en place des systèmes de restructuration des facultés et des départements qui contribuent à mettre en risque la pertinence et la survivance des humanités. Or, les humanités sont plus nécessaires que jamais pour comprendre le monde où nous vivons – avec les transformations sismiques et les crises endémiques qui se trament depuis quelques années au niveau social, économique et écologique – mais aussi pour trouver des alternatives pour l'avenir.

Bien sûr, l'histoire de l'art ne peut que contribuer collectivement au champ disciplinaire des humanités, car seule une approche interdisciplinaire pourra donner réponse à la complexité du monde que nous vivons, et aux défis que la rapacité du capitalisme avancé nous a lancés. Il me semble plus important que jamais

d'établir des dialogues transdisciplinaires, pour produire des analyses et des réflexions complexes, mais aussi pour s'équiper correctement pour les faire. Certes, comme je l'ai déjà dit, les racines coloniales et impérialistes de l'histoire de l'art restent dans son code génétique, mais c'est à travers des « contaminations » disciplinaires qui touchent les humanités, mais aussi les sciences sociales et les sciences appliquées que nous pourrions parvenir à des lectures renouvelées et à l'autocritique de notre propre discipline. La valeur des approches féministes, de genre et postcoloniales est un exemple de la richesse que cet échange peut produire, pour la mise en place de lectures critiques et pour la déconstruction des systèmes canoniques sur lesquels l'histoire de l'art s'est fondée – et continue à se baser –. Néanmoins, je pense que notre discipline elle-même offre des outils sophistiqués d'analyse et de compréhension des images. Ces outils sont stratégiques pour notre expérience dans le monde aujourd'hui, une expérience qui se fonde fortement dans la visualité médiatisée par les interfaces numériques et les écrans qui nous entourent.

Ce n'est pas exclusivement dans des outils de lecture de l'image que l'histoire de l'art doit apporter activement à notre compréhension du monde, mais aussi dans le processus de révision critique de notre passé. Il est clair que le tournant global a forcé à l'histoire de l'art à renouveler ses approches, ses lectures et ses discours. De Sousa Santos nous rappelle la liaison entre justice mondiale et justice cognitive. Ainsi l'histoire de l'art, comme les autres disciplines humanistes, a un rôle à jouer pour revendiquer des connaissances honnies, et pour mettre à jour les processus de collectivisation et les réseaux de collaboration fortement oubliés dans les discours dominants. Par exemple, quand on prend la période de la Guerre froide (préhistoire immédiate et formatrice de notre monde global), le champ de travail auquel je me dédie, il me semble qu'une recherche partant de l'histoire de l'art et de l'histoire de la culture et reliant les géographies périphériques et les réseaux de solidarité de notre

<sup>16</sup> Sur ce sujet voir Thomas DaCosta Kaufmann ; Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel (dir.), *Circulations in the Global History of Art* (New York, London : Routledge, Study in Art Historiography Series, 2015).

passé proche, pourrait être un bon réservoir pour des idées, des valeurs et des principes dont nous avons tant besoin.

Revisiter de façon critique notre histoire immédiate, en étant conscients de la valeur politique de la pratique de l'histoire de l'art, me semble urgent pour contribuer positivement à la société où nous vivons. Pour cela, aujourd'hui plus que jamais où les politiques conservatrices et xénophobes font partie de notre panorama politique et social, il faut être claire que, d'une part, les lignes de recherche qu'on développe sont des choix politiques en soi. D'autre part, nous devons être actifs et nous investir pour faire passer ces lectures produites dans monde académique et spécialisé, vers la société dans son ensemble. Une des grandes tâches et des défis qui nous attendent, c'est de faire comprendre à la société ce que nous faisons, pourquoi nous le faisons, et comment notre travail est pertinent pour la cohésion, la réparation et le progrès social. On est loin de cela.

Pour y arriver, il me semble qu'un travail d'autocritique est nécessaire, pas exclusivement pour renouveler les discours de l'histoire de l'art, mais surtout pour voir jusqu'à quel point ces approches critiques ont un impact réel et comment elles peuvent l'avoir. Juste un exemple qui nous touche de près, il serait utile de constater jusqu'à quel point ces recherches spécialisées que nous sommes en train de développer aident à véritablement décoloniser nos programmes d'études. En Espagne, par exemple, les lourds systèmes d'organisation et de structuration des programmes académiques font que la diversification des sujets d'enseignement est très en retard dans de nombreuses facultés. Comment peut-on rendre possible une transformation des approches et des sujets depuis nos facultés respectives ? Et comment intégrer ces débats dans nos salles de cours ? Comme Rosi Braidotti le met en évidence, il nous faut faire un effort actif pour réinventer l'académie dans le nouveau contexte

global, et pour développer un cadre éthique qui soutienne un tournant épistémologique.<sup>17</sup>

Également, je pense qu'il faudra établir des liens durables avec des communautés locales et des mouvements sociaux pour sortir du cercle exclusif des initiés (une tâche que le musée d'art contemporain est en train d'essayer depuis quelque temps déjà). Il me semble qu'il y a un gros travail à faire, un travail conscient, pour trouver des stratégies de communication et pour faire circuler nos idées en-dehors de l'académie, mais avec une intention de partage. Il ne s'agit pas de sortir pour prêcher auprès des gentils, mais d'établir des lien productifs et de voir comment l'histoire de l'art peut se nourrir aussi des systèmes de collectivisation et de partage que les mouvement sociaux sont en train de développer, et comment ces modèles peuvent transformer la production de connaissance de l'histoire de l'art.<sup>18</sup> Pour cela, il serait utile de regarder vers les pratiques artistiques actuelles qui sont, dans beaucoup de cas, en train d'articuler de nouveaux modes d'échange, et d'offrir des réponses créatives et interdisciplinaires aux crises multiples qui définissent notre expérience globale.

<sup>17</sup> Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 150.

<sup>18</sup> Je voudrais remercier fortement Olga Fernández López, Juliane Debeusscher, Tobias Locker et Béatrice Joyeux-Prunel pour leurs commentaires, leurs idées et leur relecture.