

ETC



Gerardo Mosquera et les processus transculturels

Christine Palmiéri

Numéro 60, décembre 2002, janvier–février 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35309ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Palmiéri, C. (2002). Gerardo Mosquera et les processus transculturels. *ETC*, (60), 32–36.

GERARDO MOSQUERA ET LES PROCESSUS TRANSCULTURELS



Gerardo Mosquera

Nous vivons une période de grandes contaminations des cultures. Gerardo Mosquera, conservateur adjoint au New Museum of Art de New York, critique, historien de l'art, auteur¹ prolifique et commissaire indépendant à La Havane, après avoir été fondateur de la Biennale de la Havane, occupe une position privilégiée pour observer ces phénomènes.

Christine Palmiéri : *Gerardo Mosquera, vous êtes conservateur au New Museum of Art à New York, en quoi consiste votre rôle ? Quel est votre orientation ? Quels sont vos objectifs ? Ceux du Musée ?*

Gerardo Mosquera : Depuis 1995, je travaille au New Museum of Art à New York avec Dan Cameroun. Nous avons tenté d'établir une nouvelle politique, une nouvelle stratégie, une nouvelle philosophie qui vise à lui donner une envergure internationale. Cela a provoqué un grand bouleversement, vu que le musée avait une approche très provinciale de l'art. Avec la multiplication des Biennales européennes qui s'ouvraient sur New York, nous avons pu accomplir ce projet. Cependant, ce n'est pas un espace alternatif, ce n'est pas le *mainstream established Museum*, mais un musée au fonctionnement plus flexible, tout en étant plus structuré qu'un espace alternatif. Notre objectif principal a été d'organiser des expositions pour introduire en Europe des artistes de partout dans le monde et de publier des catalogues sur leur travail. Nous préférons présenter des expositions solos qui mettent en relief le travail des artistes plutôt que de présenter des expositions de groupe qui seraient orientées selon un concept, un discours ou une thématique. Nous avons aussi établi un programme plus éducatif.

C. P. : *Mais comment réussissez-vous à travailler à New York alors que l'embargo des États-Unis n'est pas encore levé sur Cuba ?*

G. M. : Cet engagement ne s'est pas fait sans difficulté, car je ne voulais pas m'établir à New York, je voulais continuer mon travail d'auteur, de critique et de commissaire à La Havane en même temps. J'ai eu des problèmes pour obtenir un visa de travail pour les États-Unis et ensuite je ne pouvais plus ravoïr une situation légale à Cuba. Cette double situation m'a permis d'être un commissaire plus flexible et de me concentrer sur ma propre philosophie. Je prépare ainsi une anthologie sur l'art contemporain et la culture cubaine. Mon prochain essai s'intitule *Over Here* : il porte sur le discours international, sur les artistes qui quittent leur pays mais dont la production manifeste des traces de leur lieu d'origine.

C. P. : *Les questions de mondialisation et d'interculturalité sont au cœur de vos réflexions, comment voyez-vous ce phénomène, vous qui travaillez autant à New York, un des centres les plus importants de l'art contemporain, qu'en pays périphérique comme Cuba ?*

G. M. : On constate un peu partout une certaine inquiétude concernant la mondialisation. On craint que celle-ci impose des modèles culturels, cosmopolites et homogénéisés, construits sur des bases eurocentriques, qui inévitablement ne peuvent qu'aplanir, figer et manipuler les différences culturelles. Cette crainte est tout à fait fondée. Il ne fait aucun doute que l'évolution transnationale dont notre époque est témoin réclame des langages internationaux, des institutions et des fonctions internationales qui permettent une communication à l'échelle mondiale.

La globalisation n'est possible que dans un monde qui a au préalable fait l'objet d'une réorganisation par le colonialisme, la culture occidentale agissant comme le macrosystème qui structure le monde contemporain. La culture européenne originale est devenue une métaculture qui se construit et se déconstruit constamment selon les luttes ou les négociations des différentes couches dominantes et secondaires de ce que nous continuons à appeler le monde occidental et le monde non occidental, bien que ces polarités soient devenues floues.

Par ailleurs, on craint surtout une radicalisation à l'échelle planétaire, qui conduirait à une culture internationale et homogénéisée, lancée des États-Unis. Cette tendance finirait par éliminer les traditions locales comme réservoirs d'identités. Ce qui ressort surtout, c'est la forte diffusion de la culture pop d'Amérique du Nord, qui s'est propagée dans le monde entier grâce à son esprit d'invention, son dynamisme et ses puissants réseaux de circulation et de marketing. À la fin des années trente, Clément Greenberg disait déjà que le kitsch était la première culture universelle.



Felix Gonzales-Torres, *Untitled (America)*, 1994-95. Ampoules électriques, corde à extension.

Le fait que l'anglais se soit imposé comme langue de communication à l'échelle mondiale suscite de vives inquiétudes. Il est significatif aussi que l'espéranto, cette utopie, a été relégué au rang de hobby, le langage du pouvoir, du commerce et de la publicité s'étant approprié son projet universaliste.

C. P. : *Pensez-vous que ce ne soit qu'une question de langue ?*

G. M. : Ce n'est pas seulement une question de langue, de communication et de culture de masse. Ces processus se développent aussi dans la culture « supérieure ». Quand on parle des beaux-arts en termes généraux, on utilise souvent les expressions *international artistic language* ou *contemporary artistic language* comme autant de constructions abstraites qui font référence à cet « anglais de l'art » dans lequel s'énoncent les discours « internationaux » d'aujourd'hui. Les deux expressions sont très problématiques. En fait, l'expression *international language* ne peut être introduite dans les beaux-arts que en ce qui concerne le *mainstream* et le type de produit culturel qu'il distribue, éliminant toute prétention d'universalité ou de représentation exclusive du contemporain. La plupart du temps, dans le domaine des beaux-arts, être *international* ou *contemporary*, cela revient en fait à dire que l'on expose dans les espaces élitaires de la petite île de Manhattan. Dans ce contexte très limité, certains canons de courants dominants pourraient être appelés « internationaux ». Étant donné leur aura de légitimité, les périphéries les imitent ou se les approprient.

C. P. : *Vous semblez ne pas apprécier les artistes des régions périphériques qui font un art international plus « New Yorkais » que les New Yorkais ». Pensez-vous qu'il y a une perte d'identité chez eux ou bien y*

voyez-vous un rejet de leur culture pour s'infiltrer dans le réseau de l'art international ? Une sorte d'opportunisme ?

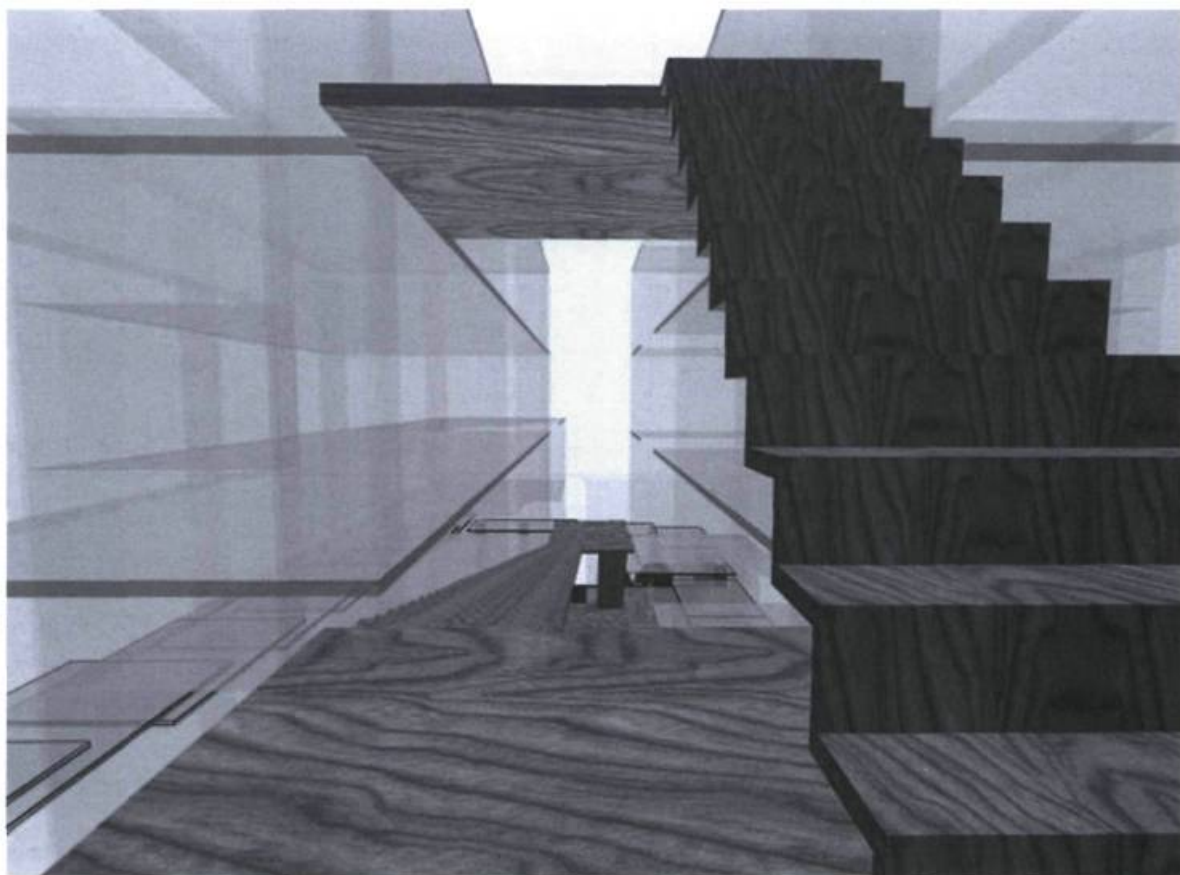
G. M. : Je suis très critique par rapport à ce qui se passe. Plusieurs artistes de par le monde font justement ce qu'on appelle un art international. Comme s'il s'était créé une sorte de tribunal qui décide de ce qui est de l'art contemporain. Les artistes respectent cela et font leur travail en fonction de ces critères, mais en même temps ils apportent différentes propositions. Ils explorent ce genre de l'intérieur avec un regard introspectif et puisent des éléments de leur tradition plutôt que de refuser de jouer le jeu. Ce qui m'intéresse dans ce processus culturel, c'est qu'ils font cela pour devenir des artistes internationaux, mais qu'en même temps ils le font en choisissant leurs propres canons esthétiques. Dans ce sens, ce qu'on observe, c'est la possibilité d'un langage artistique international qui s'ouvre sur de plus amples perspectives.

C. P. : *Donc ce désir de devenir international et de greffer des traits culturels locaux à un genre plus international est plutôt positif.*

G. M. : Oui, à cause de l'interaction des cultures.

C. P. : *Peut-on dire que l'art international devenait stagnant, les artistes occidentaux ayant évacué tout fondement spirituel et philosophique, et que l'apport des artistes des périphéries qui deviennent internationaux enrichit l'art en y réinvestissant une certaine spiritualité ? Ce que l'on a pu observer ici avec le travail de Shirin Neshat, par exemple ?*

G. M. : Oui, pas seulement en regard du contexte spirituel, mais du contexte scientifique aussi. Beaucoup d'artistes s'intéressent aux mathématiques, aux technologies, ce qui transforme leurs centres d'inté-



Carlos Garaicoa, *Buildings Present in the Room*, 2002. 3D et vidéo, animation digitale. Photo: Bildunterschrift.

rêts. Donc, qu'est-ce que l'art international ? Qu'est-ce qu'un langage artistique international et qu'est-ce qui est contemporain ? Aussi longtemps que ce nouvel essor contribue à transformer l'état des choses, je pense que nous approchons une nouvelle situation qui ressemble de plus en plus à celle de l'Europe.

C. P. : *Cela est donc bénéfique à tout le monde.*

G. M. : En effet, surtout que le bénéfice est habituellement observé du côté de ceux qui sont exclus.

C. P. : *En quoi l'art cubain se distinguerait-il de l'art international ? Vous disiez qu'il y a un retour du religieux ou, du moins, du spirituel. C'est assez curieux, car on observe ce même phénomène en Roumanie. Magda Carneci nomme cette tendance « néo-bizantine ». Pensez-vous qu'il y ait un lien entre le retour du religieux et le régime politique en place qui a pris fin en Roumanie mais demeure encore à Cuba ?*

G. M. : Au début des années 80, nous ne parlions pas de religion chrétienne mais d'expérience mystique. Il est vrai que certains artistes projettent dans leur pratique le religieux d'une façon structurale. Ils redéveloppent en fait la dimension spirituelle du modernisme. Je pense que la situation politique et sociale y est pour quelque chose, bien sûr. Plusieurs jeunes artistes viennent de milieux populaires, ils ont eu l'opportunité de recevoir une éducation qui les a formés, dans des collèges et à l'université, à devenir des artistes professionnels, même si la situation sociale était instable. Ces artistes arrivaient avec leur propre vision du monde. Il y eut ainsi un éclatement de la tradition dans les formes sophistiquées de l'art contemporain. Il faut dire que le fondement de la culture cubaine est très empreint de cul-

ture africaine et que cela se manifeste même chez les artistes de race blanche. À Cuba, ce phénomène est répandu dans toute la population. Vous trouverez des chinois chrétiens et d'autres qui pratiquent la religion afro-cubaine. Tout est possible.

C. P. : *Quels sont pour vous les artistes cubains qui se distinguent et quelles sont les tendances actuelles que vous observez ? Que pensez-vous de la reconnaissance de Félix Gonzalez-Torres ?*

G. M. : Félix Gonzalez-Torres était un de mes amis. Je pense qu'il a été un des plus importants parmi les artistes ayant influencé et continuant d'influencer les jeunes artistes. Il était fasciné par un art minimal mais, en même temps, il introduisait un contenu social; ce qui donnait plusieurs voix à son travail.

Il quitta Cuba pour Porto Rico, puis New York. Ce qui lui donna une triple identité. De plus, il était homosexuel. On peut dire que les jeunes artistes aujourd'hui s'inscrivent dans une tendance postminimale, leur travail est plus concentré et plus simple en même temps. Mais simple, dans le bon sens du terme. Certains aiment aussi travailler à l'extérieur. Les artistes qui se démarquent sont Wilfredo Prieto, Inti Hernández, Glenda León, Los Carpinteros, Carlos Garaicoa. Ce sont de jeunes artistes dont nous avons exposé le travail au New Museum et à la *documenta* de Cassel.

C. P. : *Est-ce que, comme en Russie ou en Roumanie, les artistes doivent s'exiler en occident pour avoir une reconnaissance internationale et pour pouvoir vivre de leur art ?*

G. M. : Oui, mais ce qui diffère, c'est que nous sommes à deux heures de New York, nous sommes près

de Mexico, du nord de l'Amérique du Sud, des Caraïbes, plus près de l'Europe que de Buenos Aires; et l'histoire cubaine se démarque de celle des pays de l'Europe de l'Est. Notre histoire est plus ouverte, plus romantique, c'est la réunion de plusieurs mondes et la politique culturelle est totalement différente. Il n'y a jamais eu de dogme imposé par le gouvernement. Nous venons d'une tradition comparable à l'avant-garde américaine. Ainsi, le modernisme du 20^e siècle cotoyait le parti communiste. Il y eut des écrivains très importants qui créaient un lien avec le parti communiste. Bien sûr, après la chute du mur de Berlin et les multiples crises, il y eut une diaspora. Beaucoup d'artistes ont quitté le pays, parce qu'ils étaient déjà reconnus internationalement et recevaient des subventions et des bourses. Mais ils vivent mal cette situation aujourd'hui car, en partant, ils ont perdu leurs droits et se retrouvent en exil, confus et nostalgiques. Il y a une certaine tolérance à Cuba, qui ne peut pour cette raison être comparée avec les régimes communistes soviétiques, roumains ou chinois.

C. P. : *Avez-vous encore des échanges avec d'autres pays comme le Mexique ?*

G. M. : Nous participons à de nombreux congrès internationaux et nous sommes devenus un pays touristique. Notre pays est si petit mais si important ! Cela est bizarre mais le défi était grand, car avant les deux guerres nous étions très traditionnels. La Biennale, en ce sens, a été une pionnière. Et cela va encore changer beaucoup. Une révolution culturelle silencieuse est en train d'arriver. Nous sommes le résultat positif d'une inflation de la globalisation mondiale.

C. P. : *Vous nous redonnez de l'espoir, car nous pensons souvent atteindre la fin, le fond de l'histoire.*

G. M. : J'ai beaucoup voyagé, notamment en Amérique Centrale et du Sud, plusieurs pays souffrent de guerres civiles, ils subissent des génocides, de la violence, cela est terrible mais je pense que nous sommes dans un processus de nouvelle démocratie, et cela curieusement donne un essor artistique incroyable. Beaucoup de gens, en particulier les femmes, suscitent un vif intérêt pour la critique d'art, elles sont très provocatrices. Au Guatemala, après la guerre civile, je m'attendais à voir un art traditionnel; au contraire, un art provocateur a éclaté. Nous n'aurions jamais cru cela possible après un conflit, ce sont des signes positifs, même si l'image globale n'est pas si reluisante. Cela arriva aussi en Chine ou en Indonésie; les artistes participaient à une manifestation politique dans les rues et créaient avec une fantastique énergie.

C. P. : *À votre avis, qu'est-ce qui distingue l'artiste dit international des autres artistes ?*

G. M. : À l'époque des années trente, une espèce de langage moderniste s'est mis en place, résultat d'un

amalgame paradoxal des diverses ruptures produites par les avant-gardes du passé. On a vu s'installer alors un réservoir de ressources, provenant des différentes tendances que les artistes se mettaient à utiliser, combiner ou transformer à volonté. L'explosion du pop, de la nouvelle performance, du minimalisme, a provoqué une nouvelle cassure. Mais dans les années quatre-vingt-dix, une sorte de « postmodern international language » a été institué sur ce qu'on appelle la scène internationale, même si son établissement comme code dominant contredit *de facto* la perspective pluraliste du postmodernisme.

Le cas extrême est la figure de l'artiste international qui fait des installations, ce nomade postmoderne qui va d'une exposition internationale à une autre, la valise remplie des éléments nécessaires à la création d'une œuvre à venir ou pleine des outils qui lui permettront de la réaliser *in situ*. Cette véritable allégorie des processus de mondialisation représente une rupture fondamentale avec la figure de l'artiste-artisan rivé à l'atelier où il réalise son œuvre. Aujourd'hui, les artistes s'exportent eux-mêmes. Leur travail se rapproche de celui du manager ou du technicien, qui voyage d'un projet ou d'une affaire à l'autre. L'atelier, ce lieu ancestral associé à l'image de l'artiste, devient de plus en plus un laboratoire de projets et de conception d'œuvres plutôt que de véritable production. Le lien physique démiurge-atelier-œuvre d'art, qui associait chacun de ces trois éléments dans un espace spécifique avec, en plus, un *locus* et ses génies, est donc rompu. Ce nouveau type de travail et de méthode artistique a une relation génétique avec le langage international, à la fois postminimaliste et posconceptualiste. Avec ces œuvres, on constate une plus grande accessibilité et une nette diminution des frais d'organisation d'un certain type de circulation fondé sur les biennales, les expositions thématiques et d'autres formes d'expositions collectives mondiales.

C. P. : *Comment est perçu l'art des périphéries dans le milieu international ?*

G. M. : La légitimation de cet *international artistic language*, qui se veut exclusif et téléologique, agit comme un mécanisme d'exclusion vis-à-vis des autres langages et des autres discours. Dans de nombreuses institutions d'art – comme chez de nombreux spécialistes de l'art et chez les collectionneurs – on voit se développer des préjugés fondés sur une sorte de monisme axiologique. Par une sorte de cercle vicieux, ce groupe regarde souvent avec des soupçons d'illégitimité l'art des périphéries qui s'efforce de parler l'*international language*. Quand elles le parlent convenablement, on les accuse en général de ne faire que de l'imitation, et quand elles le parlent avec un accent, on les disqualifie pour leur manque de respect vis-à-vis des normes reconnues.



Tania Bruguera, *Untitled*, VII Biennale de La Havane, 2002, Performance, sucre de cane, vidéo et performeurs. Photo: Bildunterschrift.

Souvent, on ne regarde même pas les œuvres : on leur demande de présenter leurs passeports, qui souvent ne sont pas en règle, car ces œuvres répondent à des processus d'hybridation, d'appropriation, de changement de signification, de néologisme et d'invention, comme du écho au monde d'aujourd'hui. On demande à cet art de présenter une certaine originalité liée aux cultures traditionnelles, autrement dit tournées vers le passé ou, au contraire, de montrer une originalité abstraite, pure, tournée vers le présent. Dans les deux cas, on exige que cet art déclare son contexte et non qu'il prenne part à une pratique artistique générale qui éventuellement pourrait ne se référer qu'à l'art en soi.

C. P. : *Dans cet ordre de choses il doit y avoir des tensions, des frictions ?*

G. M. : Les voies contradictoires de la différence et de la décentralisation sont nombreuses dans ce monde que l'on dit universel, réglé par le fondamentalisme du marché et de la compétition. Aujourd'hui, la culture forme un champ de tensions post-guerre froide, où s'entrecroisent conflits de pouvoirs et négociations. De tous les côtés, on s'affronte à propos de l'assimilation, de la restructuration des hégémonies, de l'affirmation de la différence, de la critique du pouvoir, de l'appropriation et du changement des significations données – parmi d'autres tensions. Car, paradoxalement, le monde de la globalisation est en train de devenir le monde de la différence. La mondialisation vise à la conversion et la domination implique aussi que les accès se généralisent; d'un côté, cette mondialisation imposée cherche à convertir l'« Autre ». D'un autre côté, elle permet aussi à celui-ci d'utiliser les

possibilités offertes pour ses propres objectifs, des objectifs différents.

C. P. : *Comment alors la diffusion peut-elle être possible si homogénéisation et différence sont au cœur de la mondialisation, surtout dans le contexte d'un pouvoir concentré en Occident ?*

G. M. : Une véritable diffusion et évaluation de la culture à l'échelle mondiale n'est possible qu'à travers une toile d'interactions allant dans toutes les directions. Il est urgent de développer des initiatives pour organiser des circuits Sud-Sud et Sud-Nord capables de diversifier ce que nous entendons par « international art », « international artistic language » et « international art scene » ou même ce que l'on appelle « contemporary ». Il est également important de développer de manière vraiment internationale un art et une culture qui soient internationaux et contemporains : dans la différence et à *partir* des différences.

Il ne s'agit pas de révolution, ni d'être politiquement correct : c'est une nécessité pour tous si nous ne voulons pas d'une culture endogamique. Le point crucial est de savoir qui décide dans le domaine culturel et qui en profite.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR CHRISTINE PALMIÉRI

NOTE

¹ Parmi ses publications, mentionnons : *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (1999), *Infinite Islands. Regarding Art. Globalization and Cultures* (1998), *El diseño se definió en Octubre* (1989), *Beyond the Fantastic. Contemporary and Criticism from Latin America* (1995).