

La séduction des apparences. Notes pour une biennale

Dannys Montes de Oca

Numéro 111, printemps 2012

Pratiques artistiques et imaginaires sociaux : 11^e Biennale de la Havane

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66631ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Montes de Oca, D. (2012). La séduction des apparences. Notes pour une biennale. *Inter*, (111), 7–10.



LA SÉDUCTION DES APPARENCES

PAR DANNYS MONTES DE OCA

Notes pour une biennale

Depuis près de 30 ans, la *Biennale de La Havane* suscite des débats sur les plans de la théorie et de la création visuelle avec des thèmes tels que l'identité, la communication, les cultures locales et les manières de penser les nations et le monde. Elle marque aussi, depuis, les rapports entre tradition, modernité et postmodernité, ainsi que les conditions de production artistique dans un contexte postcolonial. Elle ne cesse ainsi de nous placer devant un processus qui filtre l'information. Compte tenu de la prérogative de la *Biennale* pour le commissariat, ce processus devrait être de mieux en mieux circonscrit. Or, paradoxalement, il peut se révéler trop ouvert, à l'instar de la 11^e édition, dont le thème, « Pratiques artistiques et imaginaires sociaux », multiplie les références à la fois au monde du réel et au monde de l'art.

L'intention du présent texte est de rapprocher les œuvres et les expositions de cette 11^e *Biennale*, les conférences – une rencontre théorique est toujours mise en place – ainsi que quelques réflexions actuelles autour de la création et de la contribution des artistes à l'élaboration des questions sociales. En d'autres mots, et sur la base de plusieurs idées concrètes, je propose ici un exercice narratif, une sorte de parodie ou de « mise en scène » autour du concept des imaginaires tels qu'énoncés par Charles Taylor¹. L'objectif est de confronter sa théorie à un exercice de commissariat, qui se veut distant et critique.

Il s'agit ici d'une logique discursive qui prétend d'une part se montrer comme un énoncé historique sur nos propres manières de nous percevoir et qui inclut l'autocritique comme grille d'analyse. D'autre part, elle suggère de pousser la lecture de certaines œuvres et théories, disciplines et analyses critiques, au-delà de l'évidence de leurs prises de position et de leurs propositions formelles.

Le terme *imaginaire* nous pose problème par la manière dont son auteur l'utilise, selon une analyse qui le compare à l'ordre moral et social prémoderne au moment où celui-ci tendait à évoluer vers la modernité. Taylor approuve une division ontologiquement « moderne », qui a survécu jusqu'à aujourd'hui par l'expression jusque-là inédite d'une volonté, d'un sentiment d'égalité et d'inclusion sociales.

L'imaginaire social que Taylor définit est plus qu'un concept élaboré par une réflexion distante de la réalité des gens ordinaires, de la façon dont chacun perçoit sa place dans la société et ses rapports avec les autres. Son imaginaire social est « quelque chose qui ne se concrétise pas particulièrement dans des théories, des images, des histoires et des légendes communes à un groupe d'individus, mais qui concerne l'ensemble de la société, une conception de la collectivité qui rend possibles des expériences communes et fait de la légitimité un sens amplement partagé »².

Nous parlerions alors des idées et des images dans un sens large, et non pas d'un répertoire précis, qui en apparence inclurait tout et davantage. Il s'agirait donc « d'un répertoire d'actions collectives pour les besoins d'un groupe donné »³, dont les imaginaires découlent et sont projetés à partir de ces réalités, destinés à devenir notre modèle de participation dans la société.

Par contre, il serait important de bien clarifier les limites de ce concept. Il s'y dégage des similitudes avec d'autres stratégies d'autoreconnaissance et de validation culturelles comme celles de l'« identité », du « multiculturalisme » et, plus récemment, de l'« altermodernité »⁴ et de la « transmodernité »⁵, qui font partie des mêmes imaginaires, bien que de manière approximative. Surgi de l'action sociale, cet imaginaire repose sur l'idée d'un présent en évolution qui influence autant qu'il transforme. Il est le processus qui structure les idéologies à la base de toutes les théories ou notions ; il ne se réduit pas seulement à habiter nos esprits, mais ne nous laisse pas insensibles, ayant une transcendence sociale pour le présent en évolution et les actions subséquentes⁶.

Une approche de ces pratiques artistiques, inclusives et basées sur le concept des imaginaires sociaux de Taylor – comme le prétend la *Biennale de La Havane* –, nous expose à d'autres problématiques qui découlent de ce penchant moderne pour le présent en évolution. L'empreinte moderniste du

terme *imaginaire* dérange nos espaces périphériques, ce tiers-monde – ou, pour le dire dans des termes plus contemporains, ce Sud global – dont la mécanique tient compte des pratiques autochtones déjà présentes avant la modernité, et fait même appel à elles. Je pense à des formes qui font rejaillir la nature coloniale et discriminatoire du modèle moderne. Ce sont des formes basées sur un savoir et un ensemble d'énoncés marginalisés, oubliés ou peu tenus en considération, comme a voulu le démontrer le groupe multidisciplinaire et international Estéticas Decoloniales⁷.

Dans le cadre de l'actuelle *Biennale*, ce groupe nourrit, par sa réflexion, la stratégie culturelle qui vise à rendre visibles les marges et à les légitimer. Mieux encore, il se penche sur des zones profondément enracinées dans la dualité modernité-colonialité. Il ne le fait pas seulement pour témoigner des évidences anthropologiques de la pratique artistique inclusive et opposée à l'approche formaliste de l'esthétique néokantienne ; il corrobore aussi la pluralité des pratiques esthétiques et sociales en vogue et confronte la nature euphémique, et fautive, de l'universalisme au cœur du casse-tête culturel que représentent les questions de la modernité, de la mondialisation et de la transculture.

S'il est vrai, comme semble le stipuler toute l'étude de Taylor, que les imaginaires sociaux et collectifs d'aujourd'hui, basés sur le consensus inclusif, prennent racine dans la modernité, cette dernière se présente aussi comme la porte-parole exclusive de la culture occidentale. C'est ce que démontrent Raúl Ferrera Balanquet et son étude des diagrammes de la pratique du vénézuélien⁸, Alanna Lockward et sa lecture de l'actuelle diaspora noire et africaine d'Europe⁹ ou encore, pour ne citer que trois recherches assumées par Estéticas Decoloniales, Miguel Rojas qui se penche sur la narco-esthétique, ses produits, ses pratiques, et les narco-problèmes qu'ils génèrent.

Taylor attribue à la pensée moderne la responsabilité de ce malheur du présent. Cependant, il donne moins d'importance à ce qu'il considère comme sa réelle signification, le potentiel inclusif. Celui-ci, dans sa configuration actuelle de « sphère publique civile », ne serait possible qu'en tant que résultat de l'évolution vers les principes d'égalité et d'inclusion des propres imaginaires modernes. Jürgen Habermas parlait déjà de cet idéal d'inclusion, ou d'espace voué à l'effervescence, à la communication et à l'échange social, lors de son analyse de l'« opinion publique », qu'il considérait comme l'espace (immatériel) de rencontre des objectifs communs¹⁰. Ce qui nous intéresse cependant dans la ligne de pensée de Taylor, c'est la façon dont s'exprime la transition, ou ce déplacement de valeurs qui finit par transformer et qui présuppose l'intégration de n'importe quelle sphère, peu importe son autonomie, à cet « espace de rencontre ».

L'idée de voir l'art comme un distributeur d'imaginaires sociaux fait aussi ressortir la possibilité réelle d'élargir ou de dépasser les effets de dominance esthétique en s'y attaquant par des manœuvres de communication socialement influentes dans l'immédiat. Cela ne veut pas dire que la condition originelle ou l'esthétique en perpétuelle transformation sont pour autant abandonnées. Ce sont les nouvelles approches pour canaliser le réel, et interagir avec lui, qui le permettent.

Pour Néstor García Canclini, « ce ne sont pas tant les efforts de la part des artistes ou des critiques pour percer une « carapace », mais bien la définition de nouveaux contextes qui permet d'extirper de l'expérience paradoxale d'obstruction et de transgression ce qu'on désigne par art »¹¹ et qui le situe autrement dans la « sphère publique ». Si dans son après-autonomie, l'art a connu son propre échec, ajoute-t-il, le fait d'insister sur des modèles esthétiques consacrés démontre d'abord, mais pas uniquement, la pérennité d'une structure infranchissable. Cela nous permet aussi de constater que n'importe quel exercice esthétique jouit de différentes voies pour prendre place dans la société et y réussir.

Tels que perçus par Taylor, et tels qu'étudiés dans un contexte de lente démocratisation et accessibilité au pouvoir qui inclut les notions populaire

et citoyenne, les imaginaires ne sont pas tellement loin de la capacité d'adaptation sociologique de l'esthétique d'aujourd'hui. Dans cet esprit des capacités et portée sociologiques de l'art lorsqu'il se manifeste selon des canons esthétiques, même pour les transgresser, on peut dire que beaucoup des artistes de la 11^e Biennale de La Havane ont placé et inséré leurs œuvres dans des terrains inusités à l'art, dans les secteurs agrandis de la ville, en recherche de publics alternatifs, inhabituels. Pour des questions d'argent, de logique ou de contexte, on s'en est tenu à la teneur muséographique du « champ de l'art » de Bourdieu. Malgré tout, de subtiles dislocations, comme le fait de sortir dans la rue, de s'approprier et de transformer en galeries des espaces d'exposition atypiques ou de s'infiltrer simplement dans la dérive urbaine, réussissent à paraître comme une rare « dissension » dans nos manières de percevoir et de marquer la sphère publique du Cuba d'aujourd'hui.

Pour Jorge Fernández, directeur du Centro Wilfredo Lam et de la Biennale, la question est de faire appel à ceci : « [D]es œuvres qui interviennent sur l'architecture, dialoguent avec elle, du point de vue le plus sculptural et tridimensionnel jusqu'aux expressions propres à ce qu'on appelle aujourd'hui espace public, et pas seulement la rue : les réseaux sociaux, l'art comme réseau, le Net Art, etc. [...] Ainsi, la Biennale de La Havane prendra de l'expansion jusque dans des sites secon-

Il y a quelques années, l'exposition *Cubanos convertibles* (Galeria Habana, 2008)¹⁴ se penchait sur les zones d'un nouvel imaginaire social, enrichi et transformé par l'expérience cubaine de la période dite spéciale et par l'émergence de la génération née dans ce contexte. Les actuelles expositions « La caza del éxito » [La chasse au succès] et « Detrás del muro » [Derrière le mur]¹⁵, tenues sous l'égide de la Biennale de La Havane, s'inscrivent aussi parmi les transformations citoyennes sous différentes approches, perspectives analytiques et prises de position. « La caza del éxito » le fait sous un angle controversé à propos de la fin d'une architecture traditionnelle cubaine, issue de la modernité, menacée et remplacée par une urbanité au contenu visuel débridé et *new rich* [en anglais dans le texte]. Simples initiatives privées, nombre de ces cas s'avèrent des croisements fort contrastants de langages savants et populaires. « Detrás del muro » exploite la tradition contemporaine d'art public et prend place sur une des principales avenues de la ville, le Malecón, célèbre remblai de la capitale, pour y libérer, devant les vagues, les événements qui définissent le mieux le Cubain d'aujourd'hui, ses rêves, ses espoirs, ses contradictions, ses aspirations.

L'une conduit la rue à la galerie, l'autre instaure l'art dans des espaces d'usage quotidien. À l'instar des formes qui se positionnent pleinement dans le « ici et maintenant », les deux expos cherchent un idéal esthétique et inclusif, une esthétique et une éthique qui découleraient de la participation citoyenne. De la même manière, certains endroits précis de l'« espace public », certains de ses sujets, pourraient être considérés comme des déclencheurs d'interactions qui vont à et viennent de la sphère publique. C'est le cas de l'Argentine Alejandra Prieto qui prend pour modèles les entrecroisements et les transferts de contenus pour commenter d'importantes incidences sociales. L'artiste voit, dans la minutie du travail du fusain, le legs d'une culture qui a pris le dessus sur la nature et a autant anéanti son succès économique que ses plans d'égalité sociale. Elle devient par le fait même la porte-parole du rôle historique des gisements de charbon minéral et de leur exploitation économique, rôle occulté par l'imaginaire de la richesse latino-américaine, son opulence et sa surface polie et réfractaire. Avec deux œuvres en deux lieux distincts, elle propose un dialogue entre l'espace d'exposition, *a priori* privé, et sa contrepartie, les environs publics et extérieurs.

« 11.02.2011 : The Video Diaries », une œuvre sur trois écrans de l'Égyptien Khaleb Hafez, fait revivre les événements de janvier et février 2011 survenus dans les rues et places du Caire. L'artiste juxtapose des images de vieux films, de la télévision égyptienne, des chaînes sur satellite, des caméras amateurs et des téléphones cellulaires pour repenser et actualiser l'imaginaire des révolutions sociales de son pays. Le rendu, sorte de nostalgie des utopies sociales et des révolutions du passé, contraste avec la cruauté de la réalité, mais démontre et traduit aussi la nature médiatique de tous ces processus qui s'imprègnent du social.



daïres et non conventionnels, des universités et des centres équipés d'infrastructures technologiques, [et sera en accord] avec un phénomène cubain en progression sur sa propre voie, celui de la réforme économique, qui arrive parfois à provoquer de nouvelles formes d'expression publiques, à l'image de la réanimation du secteur privé¹². »

Dès lors, il faut comprendre que l'imaginaire en art est possible comme un prolongement du débat public qui le précède et comme une partie de celui qui lui succède. La lecture que font de ces processus les différents acteurs, spectateurs et agents sociaux, tous à l'intérieur d'une seule réalité, serait du même ordre. L'accomplissement d'un tel cycle et son véritable sens comme projet social seraient alors garantis. Les imaginaires sociaux, selon Taylor, permettent d'identifier et d'expliquer le contexte dans lequel tout acte ou événement se produit – comment nous sommes arrivés à tel point, comment nous nous adaptons avec harmonie à celui-ci –, ce qui rend leur cadre illimité et leur compréhension visuelle difficile¹³.



- 1 Andrew Esiebo, *Alter Gogo*, 2011. Photo : Andrew Esiebo.
- 2 Alejandra Prieto, *Air Classic*, 2009. Photo : courtoisie de l'artiste.



3



4



5

Avec des vidéos expérimentales sur la vie dans des villes transmodernes comme Luanda, réalisées à partir d'images de cellulaire, le jeune Angolais Ihosvanny Cisneros montre le chaos urbain non seulement comme le résultat des problèmes de dégradation et d'incohérence des villes, mais aussi comme l'état psychologique des individus et des communautés qui ne réussissent ni à s'intégrer ni à survivre dans l'espace physique et symbolique des mégapoles. Ses expérimentations visuelles des logiciens, son infiltration dans l'espace public, l'emploi qu'il fait des artefacts technologiques du quotidien et le positionnement éthique de ses œuvres font de Cisneros un des meilleurs représentants de ces rapports qui existent entre art et imaginaires sociaux.

En apparence plus modeste, l'infiltration photographique du Nigérian Andrew Esiebo transforme l'imaginaire collectif dominant, local et mondial, autour des femmes africaines. Dans sa série sur l'équipe Gogo Getters d'Orange Farm, un club de grand-mères sud-africaines qui jouent au football en guise de séances de thérapie, l'artiste offre une autre image de celles qui sont soumises, dans l'imaginaire du *mainstream* [en anglais dans le texte], à l'oppression familiale et aux coutumes tribales, et qui, par conséquent, n'auraient pas une grande estime d'elles-mêmes.

Les transformations urbaines, *site specific* [en anglais dans le texte] ou interventions sculpturales du Brésilien Carlos Carballosa, du Français JR et des Mexicains Saúl Villa et Raymoundo Sesma visent également à infiltrer le quotidien. La privation autant que l'intégration ou la participation ludique et directe de la population en sont leurs moyens. En favorisant l'hybridité et la simultanéité des formes d'art, plutôt que leur hiérarchisation, ils se placent au cœur d'une lutte de plus en plus consciente et nécessaire pour faire de l'art une partie intégrante et légitime de la réalité sociale et de ses imaginaires.

La table ronde « Arte de acción en espacio público »¹⁶, réunissant des artistes et des critiques voués à la pratique actuelle de la performance, propose de discuter des éléments essentiels, mais sous-jacents, aux propositions d'activisme social qui mériteraient d'être examinées dans toute leur étendue. Victor Muñoz voit dans les transgressions et les

études, qui animent les pratiques artistiques, et les moyens, recours et langages dont ne cessent de se servir les artistes, le résultat du besoin communicatif inhérent à toute expression du social et du vital¹⁷. Si l'on suit cette logique de la transgression propre à l'activisme politique et performatif que défend un autre des auteurs invités, Helge Meyer, force est de constater qu'il ne s'agit pas, ou qu'il n'est pas nécessaire d'intégrer un ghetto esthétique, mais bien de chercher, comme un effet de la communication, la complicité de l'assistance ou alors, en dernier recours, son rejet total¹⁸. De la même manière, Richard Martel, dans son étude des systèmes périphériques et de la périphérie des systèmes, perçoit l'art action et la performance comme une combinaison qui permet d'évaluer les mécanismes de l'interactivité relationnelle et de disséminer des actions renouvelées dans la réalité sociale habituellement exclusive et normative¹⁹.

L'œuvre du Sud-Africain Steven Cohen parle de cette nature de transition qui habite les imaginaires et qui peut être à la fois perçue comme invasion ou négociation. Ses performances intègrent toutes les variantes possibles de l'identité citoyenne qui lui sont propres, qui font partie de sa condition de vie, une existence marginalisée dans l'histoire par les groupes sociaux auxquels il appartient. De manière presque abjecte, Cohen fait appel aux éléments et aux codes visuels propres à sa condition de gay, blanc et juif en Afrique du Sud pour défier et dénoncer les normes du pouvoir discriminatoire de tout groupe social. Les situations auxquelles il parvient menacent la morale et l'ordre publics.

Les collectifs Quinta Pata, de la République dominicaine, Caja Lúdica, du Guatemala, et Los Carpinteros, de Cuba, ainsi que le Panaméen Humberto Vélez et le Mexicain Pablo Helguera, pour ne nommer que quelques noms d'une liste qui pourrait être plus longue, ont compris le langage de la performance et le large contexte du champ de l'art comme un équilibre entre des forces d'opposition. L'équilibre est nécessaire pour créer une contre-offensive ou un contre-discours envers l'apparente nullité de la critique contemporaine, dont la seule opinion semble concerner un probable élargissement des limites artistiques.

3 Trinity Session, Museo itinerante. *Borderless* : Alexandra Heritage Building, Zimbabwe-Mozambique, Johannesburg, 2011. Photo : courtoisie de l'artiste.

4 René Francisco Rodríguez, *Cidade generosa*, Hotel Trotcha, La Havane, 2012.

5 Lia Chaia, *Setamanco*, São Paulo, 2009. Photo : Lia Chaia.

L'iconographie accompagnant ce texte fait référence à divers artistes invités dans le cadre de la 11^e Biennale de La Havane (11 mai au 11 juin 2012).

Il faut aussi signaler la révolution radicale qui se prépare du côté du monde des technologies. Bien que sa finalité soit encore à définir, ainsi que ses conséquences concrètes pour les arts, elle est déjà perceptible par les différentes facettes d'interaction sociale qu'elle génère. L'exposition « Open Score » et l'atelier du même nom²⁰ se sont voués à des thématiques propres aux technologies, à l'échange et à l'apprentissage qu'elles stimulent ainsi qu'aux rapports entre *low tech* et *high tech* [en anglais dans le texte] qui s'appliqueraient dans un contexte de sous-développement et de notions accessibles à tous, concernant des artefacts ou des appareils rétro. Les commissaires étudient les traces et répercussions que les technologies ont sur la configuration des imaginaires sociaux et la vie de tous les jours. Ils savent qu'ils travaillent en dehors du modèle développé dans les sociétés dites de l'information et que l'échange mis en place se nourrit des éventuelles et possibles actions apportées par l'objet d'art.

Compte tenu de toutes les variantes possibles d'analyse des pratiques artistiques dans un monde contemporain et compte tenu de leur besoin de transformer l'ordre social de la vie, on peut dire, en parodiant Boris Groys, que « *freedom is a necessary precondition for the emergence of any democratic order* »²¹ [en anglais dans le texte]... Et cela se reflète, de toute façon, dans l'imaginaire social. ◀

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado.

NOTES

- 1 Cf. Charles Taylor, *Imaginarios sociales modernos*, Paidós, 2006, 226 p.
- 2 *Ibid.*, p. 40.
- 3 *Ibid.*, p. 42.
- 4 Cf. Nicolas Bourriaud, « Lo moderno y lo enraizado », *Forum Idea 2006 : evento teórico de la novena Bienal de La Habana*, Centro Wifredo Lam, CNAP, mars-avril 2006.
- 5 Cf. Enrique Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*, Editorial Trotta, 2009 ; « World-System and "Trans"-Modernity », *Neplanta : Views from the South*, vol. 3, n° 2, Duke University Press, 2000, cité dans Raúl Ferrera Balanquet, « AesthesisDecolonialTransmoderna », *Prácticas artísticas e imaginarios sociales : evento teórico de la oncenava Bienal de La Habana*, mai-juin 2012, édition à paraître.
- 6 On retrouve ce récent débat au sujet des différences entre la perspective décoloniale et la perspective altermoderne dans ces mots du Colombien Guillermo Villamizar : « Pendant que la décolonialité cherche à placer les sociétés émergentes dans une institution qui fait de l'autorévisionnisme historique pour purifier sa pensée des vestiges du colonialisme, l'altermodernité intègre les valeurs du passé sans les déterminismes qui pourraient retarder sa vocation pour les mouvements et les déplacements. Dans ces cas, la décolonialité s'enracine dans un temps précis pour réviser son passé et le libérer du traumatisme colonialiste. L'altermodernité saisit le passé sans le punir, mais elle n'a pas la prétention de le considérer inéluctable ; seulement elle veut se l'approprier et le prendre comme un élément de plus du futur en construction, détaché des déterminismes historiques. Avant de faire un premier pas, le décolonialiste exige la reconstruction du passé pour pouvoir avancer, pendant que l'altermoderniste poursuit sa route en redonnant au passé sa nature passagère, à la manière d'une sorte d'amnésie positive qui prend possession du nomade. » (Guillermo Villamizar, « Debate altermodernidad/decolonialidad (segunda parte) » [en ligne], *Esfera Pública*, 4 février 2012, www.esferapublica.org/nfblog/?p=22515).
- 7 Dalida María Benfield, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Pedro Pablo Gómez, Alanna Lockward et Miguel Rojas-Sotelo sont les auteurs de la publication *Prácticas artísticas e imaginarios sociales : evento teórico de la oncenava Bienal de La Habana*.
- 8 R. Ferrera Balanquet, « AesthesisDecolonialTransmoderna », *op. cit.*
- 9 Alanna Lockward, « Decolonial Aesthetics : Black German Body Politics », *ibid.*
- 10 Cf. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT University Press, 1989, cité dans C. Taylor, *op. cit.*, p. 107.
- 11 Néstor García Canclini, « El arte fuera de sí » [en ligne], *La Nación*, www.lanacion.com.ar/1290944-el-arte-fuera-de-si.
- 12 Jorge Fernández, cité dans Gerardo Arreola, « Entrevista con el director de la Bienal de La Habana », *La Jornada*, 28 mai 2011, p. 3.
- 13 Cf. C. Taylor, *op. cit.*, p. 39.
- 14 Andrés Abreu en était le commissaire. Parmi les participants, notons les artistes cubains Javier Castro, Nadal Antelmo, Duvier del Dago, Luis Garciga et Dúo Celia y Yunio.
- 15 Nelson Herrera Isla (*La caza del éxito*) et Juan Delgado (*Detrás del Muro*) en sont les commissaires.
- 16 Organisée par l'artiste, critique et éditeur Richard Martel, la table ronde inclut Victor Muñoz, Helge Meyer, Chumpon Apisuk, Silvio de Gracia, Alain Snyers et Marc Mercier. Certains de ces textes sont publiés dans le présent numéro d'*Inter, art actuel*.
- 17 Cf. Victor Muñoz, « What is happening, Mom ? Arte estable, arte emergente y la incompatibilidad fundamental », *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*, *op. cit.*
- 18 Cf. Helge Meyer, « The Risk of Meeting People », *ibid.*
- 19 Cf. Richard Martel, « Systèmes périphériques et périphérie des systèmes », *ibid.*
- 20 Luis Gómez et Dany Montes de Oca en sont les commissaires.
- 21 Commentaire de Boris Groys sur le Marquis de Sade, dans « Politics of Installation », catalogue de la 11^e Biennale de La Havane.

DANNYS MONTES DE OCA est commissaire, chercheuse et critique d'art. Elle vit à La Havane, Cuba. Diplômée en 1993 en histoire de l'art de l'Université de La Havane, elle est membre de l'Association des artistes et écrivains cubains. Elle fait aussi partie de l'équipe qui organise la *Bienal de La Habana*, soit le Centro Wifredo Lam dont elle coordonne les « rencontres théoriques » depuis 2003. Elle est membre du comité de rédaction des revues *Arte cubano* (La Havane) et *Public Magazine* (Toronto). Elle a organisé plusieurs expositions en art contemporain et publié ses articles dans plusieurs revues d'art à l'échelle internationale.



CONFÉRENCES

- Homi Bhabha (Inde/États-Unis)
- Francisco Jarauta (Espagne)
- Bart De Baere (Belgique)
- Boris Groys (Allemagne)
- Martín Barbero (Colombie/Espagne)
- Omar Calabrese (Italie)
- Rashida Triki (Tunisie)

ATELIERS/DISCUSSIONS

Hommage à Antonio Zaya

- Octavio Zaya (Espagne/États-Unis)
- Hilda María Rodríguez (Cuba)
- Gabriel Navarrete (Espagne)
- Omar Pascual (Cuba/Espagne)
- Clara Muñoz (Espagne)

Esthétique et décolonisation

- Alana Lockward (République-Dominicaine/Allemagne)
- Dalida María Benfield (Panamá/États-Unis)
- Miguel Rojas-Sotelo (Colombie/États-Unis)
- Raúl Ferrera Balanquet (Cuba/Mexique/États-Unis)
- Pedro Pablo Gómez (Colombie/États-Unis)
- Pedro Lasch (Mexique/États-Unis)

Recolonisation et rencontre sur la scène artistique internationale

- Hans Michel Herzoc (Suisse/Brésil)
- Fernando Alvim (Angola)
- Caué Alves (Brésil)
- Octavio Zaya (Espagne/États-Unis)
- Omar Pascual (Espagne)

Expérimentation dans les Écoles d'art en Europe et aux États-Unis

- Jeannene Przyblyski (États-Unis)
- Jill Lane (États-Unis)
- Christopher Bratton (États-Unis)
- Henk Slager (Pays-Bas)

Art action dans la sphère publique

- Richard Martel (Canada)
- Victor Muñoz (Mexique)
- Helge Meyer (Allemagne)
- Chumpon Apisuk (Thaïlande)
- Silvio de Gracia (Argentine)
- Alain Snyers (France)
- Marc Mercier (France)

PRÉSENTATION DE LIVRES ET REVUES

- *Wolfgang Welsch. Actualidad de la Estética y estética de la actualidad* sous la responsabilité de Desiderio Navarro
- *Arte colaborativo* sous la responsabilité de Humberto Vélez (Panamá/Angleterre) Philip Monk et Emelie Chhangur (Canada)
- *Revue Public*. Janine Marsechault et Susan Lord (Canada)
- *Revue Inter, art actuel*. Richard Martel (Canada)
- *To and from the Utopian the in the New Cuban Art*. Rachel Weiss (États-Unis)