

L'art global au musée Solomon R. Guggenheim de New York : l'art contemporain de la planète collectionné et intérêts corporatifs intégrés

Julie Alary Lavallée

Résumé

Cet article focalise sur l'art contemporain non occidental regroupé sous le concept récent d'art global. Il a pour objectif de situer ce concept dans une perspective épistémologique et historiographique afin d'en saisir les significations. Il s'attarde aux démarches de diffusion de l'art global au musée Guggenheim de New York afin de déceler si elles s'inscrivent dans une optique de réduction des inégalités qui favorisent habituellement l'Occident par rapport au reste du monde. Tel que démontré par l'analyse du Département d'art asiatique et du projet UBS MAP Global Art Initiative du musée états-unien, les orientations récentes de l'institution tournées vers l'art global penchent plutôt vers une continuité hégémonique américano-eurocentriste. L'impact de l'art contemporain non occidental sur les pratiques muséales et l'histoire de l'art ainsi que la dimension économique qui lui est rattachée y sont également traités.

L'avènement des études postcoloniales, un champ critique embrassé par de nombreux chercheurs et spécialistes du monde de l'art à partir des années 1980, a fortement contribué à rendre visibles les relations de pouvoir exercées par l'Occident sur les pays anciennement colonisés. La critique d'art et commissaire d'exposition indienne Geeta Kapur ainsi que l'historien de l'art mexicain Joaquín Barriendos, pour ne nommer que ces derniers, ont dénoncé le système de l'art occidental et ses musées pour leur propension à favoriser une diffusion artistique largement orientée en fonction d'œuvres d'artistes européens et nord-américains¹. S'ajoutent à ces recherches les études empiriques entreprises par le sociologue et spécialiste du marché de l'art Alain Quemin ; elles ont attesté de la quasi-absence de l'art produit par des artistes d'origine non occidentale dans les musées européens et nord-américains ainsi qu'au palmarès des ventes aux enchères occidentales². Alors qu'il est aujourd'hui régulièrement question de globalisation³ et d'ouverture planétaire du milieu artistique international, est-il possible de croire que l'institution muséale d'art, fondée il y a deux

siècles en Occident, s'apprêterait enfin à inclure dans sa programmation et sa collection la production artistique de régions situées hors de l'Occident ? Avec le projet *UBS MAP Global Art Initiative*, le musée Guggenheim de New York s'inscrit parmi les premières institutions occidentales à mettre en place des infrastructures et programmes pour encadrer l'accueil de l'art non occidental parmi leur collection. C'est en avril 2012 que Richard Armstrong, le directeur du musée et de la fondation Guggenheim, annonçait la diversification géographique des œuvres de la collection du célèbre musée états-unien à l'aide de ce projet à grand déploiement⁴.

L'expression « Art global », présent dans le titre de ce mégaprojet cautionné par le musée new-yorkais, évoque un concept de plus en plus repérable au sein du milieu de l'art et du langage muséal. Compte tenu de l'expansion planétaire des circuits du monde de l'art international amorcée dans les années 1990 et du cosmopolitisme en croissance, qui remettent en question les frontières nationales et les hiérarchies traditionnelles, la question suivante s'impose : est-il légitime de croire que l'émergence du concept d'art global prenne place parmi les démarches visant à sonner le glas de cette franche dichotomie entre l'Occident et les autres régions du monde ? Or, son utilisation dans le cadre des activités du musée Guggenheim, en dépit des efforts engagés par l'institution, suscite une sensation de déjà-vu qui entretient le partage des rôles traditionnels et hiérarchisés entre l'Occident (le centre) et les périphéries (le reste du monde). Cet article examine ce concept et cherche à en faire émerger les significations. Grâce à l'utilisation des concepts d'art mondial et d'art moderne, il sera possible de le situer dans une filiation historique et théorique afin d'en saisir plus largement la portée idéologique. Prenant appui sur le musée Guggenheim de New York avec son Département d'art asiatique, créé en 2006, et son projet *UBS MAP Global Art Initiative*, lancé en 2012, cet article fait la lumière sur l'emploi du concept d'art global par ce lieu de diffusion et aborde l'impact de son émergence à la fois sur les pratiques muséales et la discipline de l'histoire de l'art. Son caractère économique sera aussi traité, car il s'agit d'un aspect incontournable qui lui est associé.

Classification de l'art moderne et de l'art mondial héritée des XVIII^e et XIX^e siècles

L'étude de l'art global nécessite l'explication des concepts d'art mondial et d'art moderne, car ils permettent de camper les bases idéologiques sur lesquelles il repose. Ces assises remontent aussi loin qu'à l'apparition de la modernité occidentale au XVIII^e siècle. L'historien de l'art Hans Belting a largement contribué à une meilleure compréhension de ces concepts grâce à ses recherches menées sur les effets de la globalisation artistique dans le cadre du projet GAM (Global Art and the Museum)⁵. Imprégnée de la philosophie des Lumières prônant la liberté, le bien-être, les droits, la souveraineté, la représentation et la démocratie, la modernité s'inscrit dans les entreprises de dissémination des valeurs européennes à travers le

monde, et particulièrement au XIX^e lors de la quête d'expansion territoriale du régime impérialiste⁶. Pendant la période coloniale, les pays européens de grande puissance, dont la France et l'Angleterre, se croient porteurs du progrès et cherchent à faire « entrer les sociétés primitives ou attardées dans l'orbite de la civilisation » dont le modèle se révèle l'Europe⁷. Cela explique pourquoi plusieurs chercheurs, dont l'historien de l'art Joaquín Barriendos, résumant la modernité à une forme de complicité avec le colonialisme et l'eurocentrisme⁸. Très controversée, la modernité s'apparente également aujourd'hui aux vocables « uniformisation » et « universalisme⁹ ». Avec cette « marche vers le progrès¹⁰ », engagée entre autres par la France et l'Angleterre, la modernité évoque de la sorte un processus d'intégration de l'humanité entière dans un même mouvement ; cette marche représente une étape qui mènera au stade supérieur de l'évolution universelle¹¹. À ce sujet, le philosophe Jean-François Lyotard associe le projet moderne à un mode de pensée constitué de métarécits ainsi qu'à une organisation du temps fondée sur une histoire unitaire¹², c'est-à-dire une histoire universelle, donc homogène, applicable à l'ensemble de l'humanité. Reliée au développement des facultés de l'homme, la modernité se voit ultérieurement associée, lors du XIX^e siècle, au culte de l'originalité, à la nouveauté, au progrès technique et au dépassement perpétuel¹³.

Les dogmes de la raison, du progrès et de la science, au XIX^e siècle, sont à la fois confirmés par les anthropologues, les biologistes et les philosophes de l'histoire de l'époque et trouvent également un écho dans les domaines de la politique, de l'éducation ou encore de la culture¹⁴. Sur le plan artistique, l'art moderne met à l'écart toutes pratiques artistiques exercées ailleurs qu'en Occident¹⁵. Sont d'ailleurs exclues de cette catégorie les œuvres dont l'essence n'est point orientée en fonction d'une logique formaliste. Les recherches de l'historienne de l'art Saloni Mathur offrent d'éloquentes informations sur l'appréciation de l'art indien lors de la colonisation. Elles exposent notamment le cas de l'illustre peintre indien Ravi Varmâ dont la production, pourtant estimée par les Britanniques en Inde, et exposée à quelques reprises en Occident – notamment à Chicago lors de la *Columbian World's Fair* en 1893 – était diffusée dans la section ethnographique plutôt qu'au pavillon des beaux-arts¹⁶. Aux yeux des Européens, l'art non occidental possédait une valeur ethnologique, illustrant et faisant connaître les mœurs et coutumes des peuples périphériques, ce qui occultait sa valeur artistique¹⁷.

De l'exclusivité et de paternité occidentale, la modernité des peuples non occidentaux a été niée ou encore jugée dérivée, secondaire et inauthentique¹⁸. Malgré la prolifération des discours postcolonialistes au sujet de la modernité non occidentale, elle demeure aujourd'hui une question épineuse largement théorisée et débattue. Geeta Kapur, théoricienne incontournable de ce champ d'études, exprime la nécessité d'une appropriation locale de la modernité par les peuples non occidentaux avec ses contradictions et ses « bizarres trajectoires rétroactives¹⁹ ». Sans

croire à un modèle homogène et unitaire à suivre à la lettre, tel que disséminé au XIX^e siècle, Kapur avance : « *We should reperiodize the modern in terms of our own historical experience of modernization and mark our modernisms so that we may enter the postmodern at least potentially on our own terms*²⁰. »

Par ailleurs, comme le souligne Hans Belting, l'art mondial relève d'une tout autre catégorie occidentale d'objets culturels²¹. Il consiste en un paradigme complémentaire de l'esthétique moderniste sans être nécessairement créé dans un but artistique. Regroupant la production artistique de tous les âges et de toute provenance en tant qu'héritage de l'humanité, l'art mondial est accepté ou est acceptable que sous la condition d'être tenu à distance de l'art moderne²². Toujours selon Belting, les démarches de définition de l'art mondial mènent rapidement à la séparation élaborée vers la fin du XVIII^e siècle délimitant le champ des musées d'art de celui des musées ethnographiques²³. C'est à cette époque que l'art se distingue des objets culturels, religieux, moraux ou encore des artefacts considérés comme primitifs et ethniques évoluant en dehors de l'histoire de l'art.

L'intérêt manifesté par les artistes modernes pour l'art primitif de l'Afrique lors de la première moitié du XX^e siècle, comme le démontre l'historien James Clifford, a notamment participé à assouplir cette division mise en place au XVIII^e siècle entre objets de la culture (scientifique) et de l'art (esthétique)²⁴. Par le truchement d'un diagramme qu'il nomme « système art-culture » (une machinerie à fabriquer l'authenticité), Clifford démontre que l'Occident fournissait des contextes de classification des artefacts culturels de provenance non occidentale²⁵. Ces derniers se trouvaient ordonnés dans deux catégories principales : en tant qu'artefacts culturels (d'intérêt scientifique pour le domaine anthropologique) ou œuvres d'art (d'intérêt esthétique pour le milieu de l'art)²⁶. Selon ce système, des contextes étaient associés aux artefacts, auxquels correspondaient des valeurs, qui en déterminaient la nature²⁷. Toutefois, de nos jours, les biens culturels circulent, selon les circonstances, à travers divers contextes sans être figés dans une catégorie particulière²⁸. L'exposition *Jardin d'Amour* de l'artiste britannique d'origine nigérienne Yinka Shonibare, présentée en 2007 au musée du Quai Branly à Paris, témoigne de l'entrecroisement des catégories d'objets artistiques et ethnographiques avec la présence, encore toutefois limitée et relativement nouvelle, de l'art contemporain dans les musées d'ethnographie²⁹.

Enfin, l'art mondial concorde ainsi avec l'héritage culturel à l'échelle planétaire³⁰. Aujourd'hui, cet héritage revêt une importance particulière pour les peuples dont la modernité locale a été niée et, comme le décrit l'historien de l'art John Clark, qui a été cachée sous le masque de fer de l'ignorance euro-américaine³¹.

L' « art global » et son contexte de développement

L'ajout de l'épithète « global » au substantif « art » s'avère récent. Selon certains chercheurs, dont l'historienne de l'art Monica Juneja, la première tentative de définition de ce concept est attribuée à l'historien de l'art Hans Belting³². Son premier usage remonte au *Global Art Forum* présenté en 2007 dans le cadre de la foire Art Dubai, située aux Émirats arabes unis, où il se trouve employé en tant que synonyme de l'art contemporain³³. Ce concept, parfois aussi repéré sous la désignation « d'art contemporain global » ou de « *global contemporary* » en anglais renvoie, dans le sens attribué par Belting, à la création artistique récente non occidentale. Or, il est fréquemment lié aux manifestations du monde postcolonial apparues il y a vingt ans en opposition à l'idéal hégémonique du progrès moderne³⁴.

Pour l'artiste et commissaire autrichien Peter Weibel, le terme « global » représente également bien plus qu'une « épithète décorative³⁵ », car il instiguit une désignation topographique nouvelle liée à la provenance de l'art. À son avis, le vocable « global » transforme notre rapport historique vis-à-vis de ce que nous entendons par art « local », « régional », « national » ou « international ». Ces qualificatifs se trouvent du coup dévalués, valorisés ou encore réévalués³⁶. Pour appuyer ses propos, il ajoute que l'art états-unien est naturellement considéré comme international alors que cela ne va pas de soi. L'art global permet soudainement d'octroyer à cet art national une dimension locale et ethnique. En d'autres mots, il peut lui attribuer des qualificatifs traditionnellement associés à l'art non occidental³⁷.

Comparativement à l'art moderne, l'art global n'aurait aucun idiome stylistique et n'insisterait pas sur la forme en tant que but artistique premier³⁸. Malgré cette indication, Belting distingue tout de même des traits particuliers et attribuables à l'art global, dont l'actualité contemporaine des sujets traités et l'usage de la technologie combinant la vidéo, le film ou du matériel documentaire³⁹. L'originalité de la production de l'art global s'articulerait autour d'une conscience analytique ainsi que d'une prise de position critique par rapport aux problématiques actuellement débattues.

Citant le commissaire et critique d'art chinois Gao Minglu⁴⁰ au sujet de la réception de l'art contemporain chinois à l'extérieur de la République populaire de Chine, l'historienne de l'art Charlotte Bydler rapporte : « *Curators and artists have had to create an interface adapted to the audience's interpretation skills and their familiarity with artistic traditions*⁴¹. » Le philosophe français Yves Michaud expose, dans une logique complémentaire aux propos de Minglu, que « l'accès aux œuvres [d'art global] devient possible, non pas grâce à ce qu'elles ont de local, mais grâce à ce qu'elles véhiculent d'universel⁴² ». Ces pensées réunies laissent comprendre que l'art global doit s'adapter au langage du milieu international de l'art afin d'être plus facilement décodé à l'étranger en

prenant le soin de sélectionner des thèmes ou problématiques aisément reconnaissables et consommables universellement⁴³. Barriendos avance même que l'art issu des « périphéries » s'inscrit dans le cadre d'une vision occidentale romantique et néo primitive selon laquelle les artistes seraient davantage en contact avec la réalité de leur peuple rendant leur art plus pur et véridique⁴⁴. Il affirme d'ailleurs que l'art global s'affiche comme « *la lingua franca* » offerte par l'Occident au monde⁴⁵.

Dans l'ensemble, ces observations lèvent le voile sur une situation vécue par plusieurs artistes non occidentaux confrontés au paradoxe de parvenir à une reconnaissance internationale, en tant que « vrais » artistes de leur pays, à condition d'intégrer à leur production des codes identitaires et culturels nationaux dans un souci d'universalité⁴⁶.

L' « art global » et son impact sur l'histoire de l'art et les pratiques muséales

Le phénomène d'opacification du monde de l'art, soulevé par Hans Belting, peut prendre aujourd'hui l'allure d'un vrai casse-tête⁴⁷. L'art récent brouille souvent les frontières entre l'art d'élite et l'art populaire et tend à abolir le vieux dualisme entre l'art moderne et l'art mondial par l'inclusion de traditions indigènes dont le traitement relève traditionnellement du domaine de l'anthropologie. Les artistes des années 1960 en Occident ont aussi contribué à cette réalité en ayant rompu avec l'idée d'une histoire aux métarécits tributaire de la conception moderne⁴⁸. Une génération plus tard, le problème de valorisation historique de l'art augmente, entre autres, avec la globalisation de l'art. L'art contemporain, un terme utilisé depuis longtemps pour désigner la production artistique la plus récente, n'est point épargné⁴⁹. Il absorbe une signification additionnelle et nouvelle depuis la fin des années 1980. Marquée par la chute du mur de Berlin ainsi que par l'adoption subséquente du système capitaliste par plusieurs pays anciennement communistes⁵⁰, cette période de l'histoire correspond à l'entrée des artistes de ces pays dans les circuits internationaux de l'art contemporain.

Au lieu de signaler un nouveau contexte, l'art global en soulignerait plutôt la disparition⁵¹. Cette perte de repère forcerait les musées d'art contemporain à repenser à leurs fonctions sociales, à leur légitimité historique et à leur institutionnalisation future dans une perspective mondiale⁵². En conséquence, comme le soutient Barriendos, les musées d'art remettent aujourd'hui en question la cartographie « géoesthétique⁵³ » mise en place par le musée moderne-colonial. Ces institutions entreprennent un révisionnisme géopolitique, entendu comme une remise en cause de l'idéologique établie et des relations de pouvoirs en jeu, duquel découlent des changements évidemment positifs. Parmi les principaux figure l'élargissement du système muséal devenu plus inclusif et moins homogène⁵⁴.

L'effacement souhaité des hiérarchies géopolitiques, entre le centre et les périphéries, suppose toutefois de répondre à une question très importante posée par Barriendos : « *from which type of aesthetic tradition of modernity are we to validate the inclusion of non-Western geographies in the Western canon of art?*⁵⁵ ». À ce sujet, l'historien de l'art James Elkins énonce que l'histoire de l'art s'écrit et se discute encore aujourd'hui par l'entremise des références et des concepts théoriques occidentaux⁵⁶. Tout comme plusieurs chercheurs tels que Barriendos, Elkins défend l'idée que l'époque globale actuelle, la postmodernité, ou encore le postcolonialisme n'ont guère réussi à développer des modèles d'analyse surmontant le régime colonialiste à l'intérieur duquel l'histoire de l'art se matérialise⁵⁷. Il considère aussi comme essentielle l'ouverture de l'histoire de l'art à un vocabulaire local et indigène aux œuvres non occidentales. Bien qu'il demeure optimiste quant à la possibilité de découvrir de nouvelles méthodes d'interprétation des œuvres, il ne croit pas en une dissolution ni en une libération totale des disciplines anciennes, comme celle de l'histoire de l'art, ou encore à la découverte de nouvelles façons de penser et d'écrire l'art⁵⁸. En contrepartie, Monica Juneja n'a pas raté l'occasion de souligner l'arrogance de la pensée relativiste d'Elkins soutenant que l'art non occidental devrait être écrit à partir de modèles théoriques et disciplinaires indigènes⁵⁹. Tel qu'elle le souligne, cette perspective contestable a entre autres pour effet d'invalider les approches psychanalytique et féministe, développées en Occident, lorsqu'appliquées aux histoires de la culture et de l'art non occidental.

Pour défier cette position pessimiste et relativiste, Barriendos offre des pistes de réflexion et d'actions destinées aux musées afin qu'ils puissent s'engager dans une réelle élimination de la conception géopolitique du système moderne de l'art qui marginalise la création non occidentale⁶⁰. À son avis, les musées devraient d'abord atteindre un état de transmodernité afin de dépasser le stade de la reconnaissance des diverses modernités des anciens pays dits périphériques. Cela permettrait d'acquérir des œuvres d'art et des archives en fonction du tournant critique insufflé par l'étude théorique de la connaissance, l'épistémologie. Toujours selon Barriendos, les institutions muséales auraient également avantage à partager la responsabilité de la gestion de l'héritage du savoir mondial afin de mettre sur pied une ère « d'agentivité ⁶¹ » sociale. Elles devraient, dans un dernier temps, avoir recours à une plateforme de travail déontologique utilisant la transmodernité comme point de départ dans une approche transversale. Cette plateforme prendrait idéalement en compte l'ensemble des imaginaires muséographiques, leur rapport face aux relations de pouvoir sur lesquelles reposent la connaissance ainsi que la politique transculturelle⁶² de la représentation.

Ces recommandations rappellent l'essai « *Some Experiments in Art and Politics*⁶³ » du sociologue Bruno Latour à propos des conditions d'existence à l'ère de la globalisation. D'après ce dernier, l'écologie politique humaine, basée sur l'hétéarchie et non sur l'hiérarchie, explique

l'évolution des rapports de force entre les diverses zones du monde en riposte aux concepts de centre et de périphéries⁶⁴. Cette organisation horizontale du monde selon Latour et les recommandations de Barriendos rendent compte d'un décalage évident entre la réalité sociale, politique et culturelle où s'y disputent au quotidien des relations de pouvoirs également présentes dans le contexte muséal. Est-ce que les musées sont prêts à mettre en place ces recommandations ou à engager des actions allant dans le sens de cette structure du monde mise en avant par Latour ?

Pour sa part, Monica Juneca exprime l'importance d'une approche transculturelle en histoire de l'art. Selon cette dernière, l'amplification du monde de l'art global exige une ouverture outrepassant les schèmes régionaux permettant d'étudier les flux de la production artistique entière. Avec l'objectif de défier le modèle binaire, qui a longtemps contraint les pays périphériques à l'absorption des flux émis par les centres occidentaux, l'histoire de l'art doit se munir de paradigmes d'analyse en regard « des localisations multiples », « des temporalités palimpsestiques » et des « processus de configurations transculturelles⁶⁵ ». L'auteure cherche ainsi à fournir au milieu artistique un nouveau paradigme d'agentivité. Ce modèle permettrait à l'histoire de l'art de discuter plus adéquatement des façons dont l'art entre en négociation avec le local et sur les façons dont il engendre de nouveaux espaces par le franchissement des frontières culturelles en constante redéfinition.

Les débats sur les effets de la reconnaissance récente et les méthodologies d'analyse de l'art contemporain non occidental n'en sont encore qu'à leur début. Considérée comme une révolution théorique et pratique, peut-être plus importante encore que l'avènement de l'art numérique⁶⁶, cette légitimation par le système institutionnalisé de l'art aura fort probablement pour effet de modifier les approches, les théories et les outils d'analyse de l'histoire de l'art auxquels nous recourons aujourd'hui avec familiarité.

L'implantation dans le monde et l'ouverture sur le monde du musée Solomon R. Guggenheim

Depuis les années 1990, le musée Guggenheim attire fréquemment l'attention des médias. Cela est principalement dû à la vision avant-gardiste, voire controversée⁶⁷, de l'ancien directeur Thomas Krens (1988 à 2008) et de son projet d'établissement de filiales du musée à travers le monde. Malgré le départ de Krens, l'institution poursuit dans la voie tracée par cet administrateur avec l'ouverture éventuelle, prévue pour 2017, de sa première succursale érigée dans une région non occidentale, et précisément à Abou Dabi. Il serait plus juste de signaler que certains de ces musées satellites, depuis l'amorce de l'implantation dans le monde de la marque « Guggenheim », ont aussi fermé leurs portes comme le témoigne la fermeture récente du Guggenheim Berlin avec son ultime exposition achevée en février 2013⁶⁸.

Toujours dans cette visée mondiale, on apprenait en 2006 l'ajout d'un nouveau poste au sein de l'organigramme institutionnel du musée new-yorkais : celui d'un conservateur de l'art asiatique. Cette nouvelle est venue ainsi propulser le musée d'art moderne et contemporain au rang de pionnier en Occident avec un département spécialisé en art moderne et contemporain de l'Asie. Sous la responsabilité de la conservatrice Alexandra Munroe, le Département d'art asiatique agira à titre de catalyseur pour la recherche et la publication sur cet art, mais aussi sa mise en valeur et son collectionnement⁶⁹. Responsable de l'organisation d'expositions et de la constitution de la nouvelle collection d'art moderne et contemporain asiatique du musée, le département s'est aussitôt pourvu d'un comité de réflexion constitué d'experts, le *Asian Art Council*, qui l'assiste dans l'articulation des enjeux clés pour la recherche sur l'art asiatique⁷⁰. Issus de diverses disciplines académiques telles que l'histoire de l'art, l'anthropologie culturelle et la littérature, ainsi que du milieu professionnel de l'art en Occident ou encore en Asie, ces experts se réunissent aux deux ans. Afin de favoriser une méthodologie critique pour l'étude de l'art asiatique moderne et contemporain, l'institution organisa la première rencontre du comité en 2007. L'équipe du musée souhaitait que les méthodes soulevées par les spécialistes orientent adéquatement la mise en valeur de l'art asiatique, son collectionnement ainsi que les programmes éducatifs à son sujet.

Selon l'historien de l'art Miguel Hernández Navarro, les événements internationaux majeurs, les collections récentes et les nouveaux musées d'art cherchent à se localiser à l'intérieur d'un troisième espace⁷¹. Ce lieu intermédiaire, au-delà de la nationalité et situé à l'intérieur d'un type de transnationalisme cosmopolite, prend l'allure d'un espace hybride d'intégration combinant à la fois le global, le local, le centre et les périphéries. Avec la constitution du *Asian Art Council* au musée de New York, l'institution s'inscrit parmi les démarches qui rappellent le troisième espace décrit par Navarro avec des acteurs influents issus de divers domaines et œuvrant tant en Occident qu'ailleurs dans le monde. Il demeure toutefois difficile de convenir si les remarques et les recommandations développées par ce conseil sont mises à exécution par le musée. Les rapports faisant suite à ces rencontres ne sont pas rendus publics et ne figurent toujours pas aux archives, car ils sont trop récents pour y être déposés. Un résumé de la deuxième rencontre, ayant eu lieu en 2009, a toutefois été publié dans la revue *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art* de Vancouver. On y expliquait que les discussions ont majoritairement porté sur la question de la valeur en art contemporain. Les experts réunis ont convenu que plusieurs circonstances et contextes, voire plusieurs acteurs participent à la mise en place de valeurs, esthétiques, artistiques ou économiques, tout autant que le musée par le truchement de sa programmation. Hou Hanru, l'un des experts du comité, sommat d'ailleurs l'urgence d'avoir une meilleure connaissance du marché de l'art cernant ses bons et mauvais côtés. L'idée d'un modèle

homologuant la valeur artistique et esthétique de l'art contemporain retient particulièrement aujourd'hui l'attention de plusieurs chercheurs.

D'envergure internationale et en quête d'innovation, le musée Guggenheim, de par ses nouveaux projets, demeure une institution prestigieuse. La détermination de ses dirigeants contribue à maintenir sa place au sein des musées *leaders* mondiaux et à insuffler de nouvelles approches que d'autres musées, comme le Centre Pompidou, tentent de calquer⁷². Dans un contexte critique de l'hégémonie occidentale, James Clifford explique que le xx^e siècle est le siècle de l'Occident alors qu'il en serait autrement au xxi^e siècle⁷³. Compte tenu de l'afflux des capitaux vers l'Orient, l'Asie attire depuis déjà quelques années l'attention mondiale des experts du milieu artistique occidental. Plusieurs galeries importantes en Occident suivent la vague asiatique ainsi que des pays en émergence et convoitent particulièrement la Chine avec Hong Kong. C'est le cas de la célèbre galerie White Cube de Londres et de la prestigieuse Larry Gagosian de New York⁷⁴. L'effervescence remarquée du milieu artistique en Chine, soutenue par des projets d'infrastructures culturelles et artistiques inégalées, ainsi que de la scène artistique japonaise et sud-coréenne participent dans l'ensemble à affirmer la place d'importance que ce continent est appelé à jouer dans le monde de l'art.

Le musée Solomon R. Guggenheim entretient une collaboration et un dialogue soutenu avec le milieu de l'art asiatique depuis l'ouverture de son Département d'art asiatique. D'après la conservatrice Munroe, son travail s'avère tributaire du leadership visionnaire de Lisa Dennison et de Thomas Krens, les anciens directeurs de l'institution et de sa fondation. À cet effet, elle ajoute :

It was they who realized that the museum's commitment to Asia is critical in order to achieve true authority in international contemporary art. Also, as Asia has become increasingly important to the Guggenheim's strategic mission to be a "global museum". We currently operate as a network with five locations worldwide and a sixth, in Abu Dhabi, in the planning [...] the need to acquire curatorial expertise in Asian art became essential⁷⁵.

Comme le rapportent les propos de Munroe, le Guggenheim désire ainsi assurer son leadership et considère l'Asie comme une solution. Le leadership et l'influence culturelle font partie intégrante de ce que l'on nomme le « soft power ». Cette théorie, développée en 1990 par le géopolitologue états-unien Joseph Nye, met en avant l'idée qu'il est possible d'influencer les affaires internationales par le biais de la culture, et non seulement par la force militaire, économique ou industrielle considérés comme du « hard power ». « Le *soft power*, c'est l'attraction et non la coercition, et la culture américaine se trouve au cœur de ce pouvoir d'influence, qu'elle soit "high" ou "low", que ce soit de l'art ou de l'*entertainment*, qu'elle soit produite par Harvard ou par Hollywood⁷⁶ ». Cette année, en Chine continentale (Shanghai et Beijing), aura lieu la plus imposante rétrospective asiatique du travail d'Andy Warhol, l'artiste

phare des ventes aux enchères occidentales. Toutefois, elle est permise à condition d'interdire les portraits produits par l'artiste à l'effigie de Mao Tse Tung⁷⁷. Le leadership muséal occidental, assuré par son appui à l'innovation artistique et à la « liberté » d'expression, mais aussi par son expertise en conservation et en diffusion, peut contribuer à sa manière à la transmission de valeurs diverses qui auront sans doute un impact sur les mœurs à l'extérieur de l'Occident. Avec l'ouverture du Louvre ou l'implantation de l'Université de New York à Abou Dabi, pour ne nommer que ces exemples, l'analyse de cette incursion occidentale s'annonce particulièrement stimulante et riche en questionnement en ce qui a trait aux moyens déployés aujourd'hui pour disséminer la culture occidentale dans le monde.

Le projet *UBS MAP Global Art Initiative*: représentation culturelle et sélection

Le musée Guggenheim s'est engagé conjointement avec la banque suisse UBS (Union de Banques Suisses), depuis 2012, dans un ambitieux projet intitulé *UBS MAP Global Art Initiative*⁷⁸. Déployé sur cinq ans, il servira à identifier et à soutenir de vastes réseaux d'artistes et de commissaires issus des cinq zones géographiques suivantes : le Sud et le Sud-Est asiatiques, l'Amérique latine, le Moyen-Orient ainsi que de l'Afrique du Nord. L'objectif de ce projet consiste à faire mieux connaître le travail de ses acteurs aux divers publics de l'institution qui, pour la plupart, s'avèrent néophytes en matière d'art non occidental. Selon le communiqué diffusé par l'institution muséale, cette initiative s'inscrit dans une démarche incluant trois résidences en chevauchement, de deux ans chacune, pour commissaires étrangers à New York, l'augmentation de la collection d'art contemporain du musée par l'acquisition d'œuvres d'art global, une tournée internationale d'expositions ainsi qu'un programme chargé d'activités diverses⁷⁹. Or, ce projet signale d'emblée l'absence de certaines zones géographiques non occidentales, dont l'Asie de l'Est avec la Chine, l'Océanie et le reste de l'Afrique. Le communiqué de presse ainsi que le site Web du musée n'offrent aucune précision quant aux critères qui ont orienté la sélection des zones ciblées ou justifié le rejet des autres. Il importe de souligner au passage que certains détracteurs ont tôt fait de signaler l'exclusion de l'Afrique du Sud⁸⁰.

Au cours des cinq années du projet, le musée new-yorkais accueillera en résidence trois commissaires étrangers choisis en fonction de leur familiarité avec les zones géographiques qui leur sont attirées et leurs habiletés démontrées dans le milieu de la diffusion artistique. Le premier volet ciblant l'art asiatique, celui des régions de l'Asie du Sud et du Sud-Est, sera laissé aux soins de la Singapourienne June Yap. Le Mexicain Pablo León de la Barra réalisera pour sa part la portion consacrée à l'Amérique latine alors que le troisième et dernier commissaire, assigné à la réalisation du segment voué au Moyen-Orient et à l'Afrique du Nord, demeure non dévoilé à ce jour⁸¹. Ces acteurs portent la responsabilité d'établir une

sélection d'artistes d'intérêt en collaboration avec l'équipe du musée afin d'en acquérir ultimement certaines de leurs œuvres. La tâche évidemment très complexe de repérage et d'évaluation des artistes relève de la responsabilité de commissaires experts dotés d'amples connaissances locales que le personnel du musée peut à peine leur équivaloir. Développer des connaissances poussées sur la vingtaine de pays représentés et de leur scène artistique exige une familiarité certaine avec l'Asie⁸². Ce projet s'avère pratiquement impossible et complètement titanique sans un commissaire issu de la région qui maintient sur une base régulière des liens avec cette partie du monde. Il semble clair que ce défi ne peut être relevé que par des acteurs du monde de l'art spécialisés, bien implantés localement et largement outillés d'un vaste réseau de contacts.

June Yap, la première commissaire invitée, a notamment travaillé à l'Institut d'art contemporain et au Musée d'art de Singapour en plus d'avoir organisé de nombreuses expositions à travers le monde, dont celle présentée au Pavillon de Singapour lors de la Biennale de Venise en 2011⁸³. L'exposition *No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia*⁸⁴, sous sa responsabilité pour le musée états-unien, a été mise sur pied dans l'intention d'engager un regard critique sur les régions en question. Diverses notions d'importance y étaient traitées telles que les relations interculturelles qu'entretiennent les nombreux pays de la région, mais aussi des influences, des affinités et du processus de négociation que cette cohabitation interrégionale engage⁸⁵.

Le projet *UBS MAP Global Art Initiative* soulève d'emblée la question de l'identité et du rôle joué par les musées et leurs expositions dans la construction de la représentation culturelle. Pour le psychologue social Pascal Moliner, les représentations sociales et culturelles fonctionnent à la fois en tant que facteur de cohésion et de différenciation où les individus et les groupes adhèrent à des éléments communs ou différents⁸⁶. Elles agissent à titre de courroie de transmission à partir de laquelle la société produit et façonne en continu son héritage culturel afin d'y puiser l'orientation de son organisation perpétuelle⁸⁷. L'organisation d'expositions ainsi que les textes qui les accompagnent véhiculent un discours dans lequel y sont articulés des éléments identitaires de cohésion ou de différenciation culturelle. Dans le contexte muséal, qui peut assumer la prise en charge de cette tâche complexe alors qu'elle fait intervenir le sentiment d'appartenance envers sa collectivité ou sa nation, des notions historiques variées et même des relations conflictuelles? En d'autres mots, qui a le droit d'entreprendre cette tâche et comment peut-il s'y prendre?

Le commissaire cubain Gerardo Mosquera exposait, dans les années 1970, que la situation de la représentativité culturelle dans les musées allait s'améliorer si les projets transculturels, émanant des institutions centrales, incluaient dès le moment de leur conceptualisation, la participation de spécialistes issus des cultures dont les œuvres seront exposées⁸⁸. Selon les spécialistes des études muséales Ivan Karp et Steven

D. Lavine, il importe de laisser aux individus, issus de ces cultures, le soin de porter eux-mêmes un regard sur la façon de s'autoreprésenter⁸⁹. Mais est-ce suffisant de formuler ainsi la réponse quand l'institution muséale et l'idéologie qui la constitue interviennent dans cette représentation? Carol Duncan signale :

Museums can be powerful identity-defining machines. To control a museum means closely to control the representation of a community and some of its highest, most authoritative truths. It also means the power to define and rank people, to declare some as having a greater share than others in the community's common heritage – in its very identity⁹⁰.

La représentation culturelle, porteuse d'idéologies et politiquement connotée, sous-tend la question de la sélection des éléments à retenir ou à éclipser ainsi que du contrôle qui découle de ces gestes. En ce qui a trait spécifiquement au choix des œuvres de l'exposition *No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia*, sans même tenir compte des thèmes identitaires utilisés lors de la médiation de l'événement, June Yap annonçait qu'elles ont été soigneusement sélectionnées en fonction des publics asiatique, international et états-unien⁹¹. Le *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art* permet de pousser plus loin l'investigation au sujet de la sélection des œuvres de l'exposition. Iona Whittaker y publiait les propos de Munroe sur l'angle d'approche adopté par le Département d'art asiatique dans le cas du collectionnement de l'art de l'Asie. Munroe expliquait : « *the curators at the museum have endeavoured not to topple the canon, but to interrogate it, and to integrate Asian art into their overall program⁹²* ». Cette affirmation laisse entendre qu'il y aura négociation et dialogue entre la collection initiale (essentiellement non-américaine et européenne) et les nouvelles œuvres d'art global ajoutées. Or, cela sera accompli sans faire table rase et démarrer ainsi sur de nouvelles bases. Cela appuie les propos de Barriendos exposant que « le révisionnisme muséologique », en vigueur dans certaines institutions, semble mal s'enclencher, car il adopte dès le départ une position épistémologique tributaire d'eurocentrisme⁹³. Il importe de préciser que les musées demeurent habituellement extrêmement discrets lorsqu'il s'agit d'acquisition d'œuvres d'art⁹⁴.

Force est d'admettre qu'une fois le travail minutieux de ciblage des artistes et de leurs œuvres par les commissaires invités du projet *UBS MAP Global Art Initiative*, le mot final, adjugeant de qui sera inclus ou exclu du grand réseau de l'art global du musée, sera sûrement formulé par l'institution. Le communiqué de l'événement expliquait que June Yap serait assistée d'une équipe du musée comprenant Helen Hsu, assistante au commissariat du musée depuis 2006, tout en suivant l'orientation d'Alexandra Munroe. Ces représentants du musée s'assurent ainsi que le mandat institutionnel soit respecté. À la lumière de ces constats, l'impulsion visant à corriger la cartographie et la représentativité culturelle au musée semble mener au résultat paradoxal de la perpétuation de l'autorité occidentale. Barriendos a même été jusqu'à dire à ce sujet :

« *The institutionalization of the global art concept as a new Westernizing museographic imaginary is, indeed, one of the ways in which such a coloniality of power expresses itself today*⁹⁵. » Malgré l'émergence du concept d'art global, l'art non occidental demeure dans une catégorie à part, associée à des expositions focalisant sur la provenance et l'origine ethnique des artistes.

La dimension marchande de l'art global

Jusqu'à présent, l'aspect économique de l'art global n'a guère été signalé, bien qu'il s'agisse d'une dimension non négligeable qui lui est associée. Comme le laisse entendre le titre du projet *UBS MAP Global Art Initiative*, le partenaire principal du musée dans cette aventure est la banque suisse UBS. Elle a fourni environ quarante millions de dollars au musée pour qu'il investisse en grande partie dans l'élargissement de sa collection⁹⁶. Le chef à la direction de la firme mondiale, Jürg Zeltner, annonçait à la presse que cette association allait permettre à UBS de joindre de nouveaux marchés en émergence et que cette orientation s'inscrit parmi les stratégies de l'entreprise⁹⁷. L'historien de l'art Andrew McClellan expliquait qu'aucun développement, depuis la moitié du dernier siècle, n'a été plus controversé que le renforcement de l'aspect commercial des musées et le financement corporatif. Depuis les années 1980 et 1990, le NEA (National Endowment for the Arts) aux États-Unis, l'instance subventionnaire étatique, a manifestement diminué son aide aux musées privés, forçant les institutions à trouver des solutions de remplacement afin de combler les manques⁹⁸. Ces circonstances les poussent à se tourner vers le partenariat corporatif en vue de financer les expositions ou d'autres projets. Plusieurs critiques d'art, historiens d'art et professionnels des musées ont décrié cette situation sous prétexte qu'elle affecte l'intégrité des musées⁹⁹. Aujourd'hui, les entreprises et leurs programmes de dons et de commandites sont considérés et acceptés de manière légitime par le gouvernement, les organismes à but non lucratif et les institutions d'éducation en tant que participants institutionnalisés du marché culturel. Or, elles ont pour effet de modifier la culture¹⁰⁰. Afin d'obtenir du financement pour leur projet, les agents culturels doivent souvent se conformer aux règles et aux critères établis par les politiques culturelles des entreprises. Cette disposition bénéficie en échange à ces mêmes entreprises comme le soutient le professionnel de la culture Mark Rectanus :

*Thus, commercial entities (corporations) develop their own forms and strategies of cultural politics (e.g., sponsorships) in order to maintain and expand their institutional bases and spheres of influence, while public and nonprofit institutions incrementally adopt (and modify) corporate strategies in order to guarantee public recognition and financial stability*¹⁰¹.

Les corporations ou entreprises privées sont souvent intéressées à s'associer au milieu culturel, notamment pour le capital symbolique qui en découle et lorsque les causes s'inscrivent dans leur lignée d'intérêt¹⁰². Devenus pratique courante aux États-Unis et même ailleurs dans le

monde, les liens entre les musées et le milieu corporatif ne devraient plus surprendre, encore moins lorsqu'il est question du Guggenheim¹⁰³ qui est souvent cité par de nombreuses études sur le sujet, dont celles d'Andrew McClellan et de Jean-Michel Tobelem¹⁰⁴.

Depuis quelques années, le marché de l'art contemporain n'a jamais été aussi développé et n'a jamais autant suscité l'attention des collectionneurs, qui normalement s'intéressent à l'art historique, étant moins risqué¹⁰⁵. L'étiquette de la différence artistique, qu'elle soit d'Afrique du Nord, de l'Amérique latine ou d'ailleurs, est aujourd'hui commercialisable et facilite l'entrée de nouveaux arrivants sur le marché de l'art¹⁰⁶. En plus d'avoir jeté, depuis peu, la lumière sur l'art contemporain de ces vastes régions étrangères, les maisons d'enchères occidentales participent à leur établissement sur la scène de l'art international¹⁰⁷. La Suisse, où se situe le siège social de la banque UBS, joue un rôle important dans le marché de l'art contemporain en pleine effervescence où les œuvres achetées sont déposées dans une douzaine de ports francs à l'abri de la taxation et des tarifs douaniers en attendant de changer main¹⁰⁸. La zone franche de Genève concentrerait la plus grande quantité d'œuvres d'art au monde, d'une très grande valeur. Le marché de l'art est en si grande croissance qu'un nouveau port franc doit être construit cette année en Suisse¹⁰⁹. Lors de *Art Basel 2012*, la plus influente foire d'art contemporain au monde, où UBS agissait à titre de commanditaire, on faisait la promotion d'un nouveau port franc qui sera opératoire dès 2014 au Luxembourg¹¹⁰.

Avec le projet *UBS MAP Global Art Initiative*, le musée agit à titre de diffuseur et de promoteur d'expositions d'art global itinérantes, appelées à se déplacer à divers endroits dans le monde. Les artistes sélectionnés, peu ou guère connus ici, auront ainsi droit à une diffusion internationale de leurs œuvres qui participera d'abord, comme le souligne la spécialiste du marché de l'art Raymonde Moulin, d'une économie de leur reconnaissance et peut-être, par la suite, de leur célébrité¹¹¹. À court ou à long terme, cette exposition aura sans doute un impact sur la valeur économique des œuvres au bonheur des collectionneurs aguerris ou des nouveaux acheteurs.

Dans le cas de la Chine, quelques collectionneurs occidentaux ont amorcé le collectionnement d'œuvres chinoises contemporaines dans les années 1990. Plusieurs d'entre eux se sont enrichis en raison de la reconnaissance rapide de ces productions à l'échelle mondiale¹¹². Au moment où les œuvres chinoises ont atteint les prix de celles des artistes occidentaux en 2006, certaines ventes ont permis à des collectionneurs d'obtenir jusqu'à seize fois le prix déboursé initialement. Par exemple, une œuvre de petites dimensions attribuée à Zhang Xiaogang est passée, en deux ans, de 23 000 \$US à 397 000 \$US¹¹³. L'art des pays en émergence peut s'avérer risqué en termes de placement, mais l'art en général représente une solution de rechange à la bourse et permet de réels retours sur investissement parfois très intéressants. Cependant, plusieurs

spécialistes du monde de l'art mettent en garde quant à la frénésie et l'engouement international dont fait l'objet l'art de la Chine.

À une époque où l'influence du marché est sans conteste, le spécialiste du marché de l'art asiatique, Joe Martin Hill, souligne qu'il importe de réaliser que la valeur et le prix d'une œuvre sont deux choses distinctes : la valeur se rapproche davantage de ce que l'on entend par qualité artistique alors que le prix renvoie à la valeur vénale de l'œuvre. L'augmentation significative des prix des œuvres – comparée à leur considération stylistique, technique et esthétique ainsi qu'à leur soi-disant importance dans l'histoire de l'art – ne permet pas de croire naïvement en une corrélation directe entre la valeur pécuniaire d'une œuvre et son importance artistique¹⁴. Toutefois, est-ce normal, se demande Hill, que la valeur artistique des œuvres de Wang Guangyi, artiste considéré comme le Andy Warhol chinois, atteigne des prix aussi élevés que ceux obtenus lors de la revente des œuvres aux enchères de l'artiste états-unien père du Pop art ? Seul le temps permettra de savoir qui fera l'histoire de l'art du côté des pays dits de l'émergence.

L'établissement muséal new-yorkais a été vivement critiqué pour avoir misé sur le développement et la consolidation des relations entre le milieu culturel et des affaires. Ici, dans le cas de l'art non occidental, il donne l'impression de vouloir consolider ses actions dans la mouvance d'un intérêt pour l'art des pays en émergence et du renforcement des relations avec le secteur financier imbriqué dans les rouages du marché de l'art. Ce regard porté sur la dimension économique de l'art et du financement aux institutions culturelles porte à croire que le musée Guggenheim prend part à un mouvement de diffusion qui mène également à la construction occidentalisée de la représentation de régions émergentes. Par l'entremise d'un processus sélectif à l'occidental, inscrit au sein d'un circuit plus large de diffusion constitué d'entreprises influentes, de collectionneurs, de marchands, etc., le libellé d'art global prend soudainement l'allure d'un synonyme actualisé d'art périphérique. Toujours sous le joug de l'Occident, l'art global répond aux règles de l'économie et du marché par son association à la banque UBS.

Conclusion

À la lumière de ces constats, le concept d'art global répond à un modèle paradoxal inscrit, et nous le répétons, dans le prolongement du système central d'autorité, calqué sur le modèle moderne-colonial. Même si l'étymologie du terme « global » évoque une totalité qui renvoie à l'intégralité de la production artistique contemporaine du monde, sans égard à la provenance géographique, ce concept ne concerne que les pays non occidentaux. Il véhicule toutefois une nouveauté : la reconnaissance de l'art par le système de l'art issu des pays dits périphériques pratiqué aujourd'hui par le système international contrairement à l'époque moderne qui leur en excluait radicalement la possibilité.

Tel que démontré ici, l'art global bouleverse considérablement les fondations occidentales sur lesquelles repose la conception des musées d'art et la discipline de l'histoire de l'art. Depuis la fin des années 1980, les académiciens et professionnels du monde de l'art tentent de trouver de nouveaux terrains de dialogue et de rencontre permettant d'aller au-delà de la simple question de l'inclusion de l'art contemporain non occidental. Les propositions de Barriendos et de Juneca se démarquent de la simple idée de l'usage de termes endogènes propres à ces productions artistiques ; elles contribuent à l'élaboration de paradigmes pratiques et théoriques au sein d'une logique transculturelle afin de pousser plus loin les actions en faveur d'une reconnaissance de la diversité artistique qui transcenderaient la programmation et les collections muséales.

Par ailleurs, le projet *UBS MAP Global Art Initiative* comporte des zones géographiques absentes. Ces exclusions font émerger d'innombrables questions auxquelles il sera intéressant de formuler diverses hypothèses ou fournir des éléments de réponses au fur et à mesure de l'avancement du projet. D'abord, pourquoi la Chine n'en fait-elle pas partie¹¹⁵ ? Avec le développement économique faramineux et notable de ce pays des dernières années, il s'avère légitime de croire que les infrastructures chinoises soient suffisamment rôdées pour ne pas avoir à recourir à ces services offerts par le musée Guggenheim afin de diffuser son art national et s'inclure au sein du réseau global de l'art contrairement à d'autres pays. À défaut de connaître les motifs qui ont justifié la marginalisation de certaines régions du monde du projet, l'on peut aussi présumer que le Guggenheim préférerait se consacrer à l'étude de contrées moins connues pour leur art afin d'assurer son leadership et sa réputation d'avant-garde. Cette disposition permet, en échange, des possibilités d'investissements plus risquées, mais plus accessibles et prometteuses pour l'ensemble des acteurs du marché de l'art et de la finance.

L'impact qu'aura ce projet sur la conception locale ou nationale de l'art des zones ciblées ne peut être pour le moment estimé. Il reste donc à observer de quelle façon évoluera le *UBS MAP Global Art Initiative*. Sans pouvoir réellement s'appuyer sur les recommandations peu diffusées du *Asian Art Council* du Guggenheim et ainsi constater de leur application par le musée, les réticences par rapport à ce projet sont manifestes. Mais, peut-être saura-t-il étonner et prendre un tournant inattendu ? Fera-t-il du musée Solomon R. Guggenheim un modèle exemplaire, reconnu ultérieurement par le milieu de l'art, pour avoir jeté les bases d'une réelle négociation et hétérarchie dans l'esprit du troisième espace ? Souhaitons que ces initiatives iront au-delà de la conception géopolitique du système artistique moderne, sans être récupérées par une dynamique marchande spéculative.

Notes

1. Geeta Kapur, *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, New Delhi, Tulika, 2001. Joaquín Barriendos, *Geoestética y Transculturalidad. Globalización de la Diversidad Cultural, Políticas de Representación y "Nuevo Internacionalismo" en el Arte Contemporáneo*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.
2. Alain Quemin, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
3. Nous privilégions « globalisation » à « mondialisation » pour sa connotation « systémique » supposant une règle générale qui uniformise. Voir: Henri Bartoli, « La mondialisation doit être gouvernée », *Revue Quart Monde*, [En ligne], n° 175, septembre, <http://www.editionsquartmonde.org/rqm/document.php?id=2195> (page consultée le 13 août 2013). De nombreux ouvrages, tels que *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art* de Charlotte Bydler, décrivent le milieu international de l'art comme étant régi par des institutions et une foulée d'agents culturels qui en dictent le fonctionnement et en choisissent le contenu. À ce sujet, consultez: Charlotte Bydler, *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.
4. « Announcing Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/news/4609> (page consultée le 6 septembre 2013).
5. Au sujet du projet de recherche GAM, voir: « Home », *Global Art and the Museum*, <http://www.globalartmuseum.de/site/home> (page consultée le 13 septembre 2013).
6. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 63-90.
7. Philippe Bénéton, *Histoire de mots: culture et civilisation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975, p. 48.
8. Joaquín Barriendos, « Geopolitics of Global Art. The Reinvention of Latin America as a Geoesthetic Region », dans Belting et Buddensieg (dir.), *The Global Art World*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 99.
9. Bénéton, *op. cit.*, p. 98-114.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Jean-François Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1986.
13. Geeta Kapur, « When was Modernism in Indian Art? », dans Jean Fisher et Gerardo Mosquera (dir.), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, Cambridge, MIT PRESS, 2004, p. 58-81.
14. Bénéton, *op. cit.*, p. 47.
15. Belting, « Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate », dans Belting et Buddensieg (dir.), *op. cit.*, p. 55.
16. Saloni Mathur, *India by Design: Colonial History and Cultural Display*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 106.
17. Saloni Mathur, *India by Design: Colonial History and Cultural Display*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 106.
18. Clark, *op. cit.*, p. 2.
19. Geeta Kapur, *loc. cit.*, p. 58.
20. *Ibid.*

21. Belting, *loc. cit.*, p. 38-73.
22. *Ibid.*, p. 41.
23. *Ibid.*
24. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. 223.
28. *Ibid.*
29. Présentée du 2 avril au 8 juillet 2007, cette exposition correspond à la deuxième manifestation consacrée à l'art contemporain au musée du quai Branly. Bernard Müller, Le « Jardin d'Amour » de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou : quand l' "autre" s'y met », *CeROArt*, [En ligne], n° 1 (2007), <http://ceroart.revues.org/386> (page consultée le 8 septembre 2013).
30. Belting, *loc. cit.*, p. 41.
31. Clark, *op. cit.*, p. 2.
32. Monica Juneja. « Global Art History and the "Burden of Representation" », dans Belting, Birken et Buddensieg (dir.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2011, p. 280.
33. Belting, *loc. cit.*, p. 39.
34. *Ibid.*, p. 38.
35. Peter Weibel. « Global Art : Rewritings, Transformations, and Translations. Thoughts on the Project GAM », dans Belting and Buddensieg (dir.), *op. cit.*, p. 74.
36. *Ibid.*
37. Belting, *loc. cit.*, p. 57.
38. *Ibid.*, p. 53.
39. *Ibid.*
40. Gao Minglu est notamment le commissaire d'*Inside Out: New Chinese Art* (1998), l'une des premières expositions d'art chinois contemporain à avoir été présentée aux États-Unis.
41. Bydler, *op. cit.*, p. 67.
42. Yves Michaud, « L'art planétaire entre eux et nous », *L'artiste et les commissaires : Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p.101.
43. Bydler, *op. cit.*, p. 277.
44. Joaquín Barriandos, « Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del Arte Periférico en la Víspera de los Bicentenarios de América Latina », *Des-Bordes*, [En ligne], n° 0, 2009, http://www.des-bordes.net/des-bordes/joaquin_barriandos.php (page consultée le 10 septembre 2013).
45. Barriandos, *loc. cit.*, p. 99.
46. Akiko Miki, « Chalo! India / A New Era for Indian Art » dans *Chalo! India : eine neue Ära indischer Kunst = A new era of Indian Art*, Essl, Karlheinz, Fumio Nanjo et alt, Munich et New York, Prestel, 2009, p. 12.
47. Belting, « Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate », dans Belting et Buddensieg (dir.), *op. cit.*, p. 55.
48. Belting, *loc., cit.*, p. 55.

49. Le terme « contemporain » semble aller de soi alors qu'il dissimule la complexité de sa définition. Une anthologie, lancée par le réseau international E-flux, regroupe des textes sur la question de l'art contemporain. Voir : Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (dir.), *What is contemporary art?*, Berlin, New York, Sternberg Press, 2010, p. 9. Hal Foster a aussi fait circuler un questionnaire sur l'art contemporain auprès d'environ soixante-dix critiques et conservateurs reconnus dans le domaine et établis aux États-Unis et en Europe. Hal Foster (dir.), « Questionnaire on "The Contemporary" », *October*, 130, automne 2009. Dans le contexte du commissariat d'exposition, Terry Smith ajoute que la notion du contemporain inclut également l'interprétation du passé. Il explique : « *Awareness of the historicity and the temporal complexity of contemporaneity is a crucial step toward overcoming the narrow conception that contemporary curating must be devoted to the concerns of contemporary art, or Contemporary Art world, or some vague sense of "the demands of our times". It should never be a matter of applying the presumed priorities of "the contemporary" to the showing of art, present or past.* » Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2012, p. 145.
50. Smith, « The State of Art History: Contemporary Art », *Art Bulletin*. vol. 92, n° 4, 2010, p. 366-383.
51. Belting, *loc. cit.*, p. 40.
52. Joaquín Barriendos, *loc. cit.*, p. 99.
53. Développé par Barriendos, le terme « géoesthétique » fait référence à un capital symbolique ou à un atout « géoesthétique » employé pour produire et reproduire les imaginaires reliés à la modernité occidentale. Comme le mentionne Cathrine Bublitzky, il peut être compris comme « *a negociation and cultural translation ground on which politics of identity, global imaginaries, and transcultural politics or representation of diversity operate* ». Cathrine Bublitzky, « The Display of Indian Contemporary Art in Western Museums and the Question of « Othering » », dans Belting, Birken, Buddensied et Weibel (dir.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011, p. 305.
54. Barriendos, *loc. cit.*, p. 99.
55. *Ibid.*
56. James Elkins, « Why Art is Global » dans Jonathan Harris (dir.), *Globalization and Contemporary Art*, Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2011, p. 375-386.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*, p. 382.
59. Juneja, *loc. cit.*, p. 280.
60. Barriendos, *loc. cit.*, p. 110.
61. Anne Montenach résume l'agentivité ainsi : « La polysémie du terme – qui n'a pas d'équivalent simple en français et se trouve traduit, selon les auteurs, par capacité d'agir, puissance d'agir, agence, agentivité, agencéité, agencivité... – et sa richesse conceptuelle expliquent les discussions qu'il a suscitées et qu'il continue de nourrir. » Anne Montenach « Introduction », *Rives méditerranéennes*, [En ligne], vol. 1, n° 8 (2010), www.cairn.info/revue-rives-mediterraneennes-2012-1-page-7.htm (page consultée le 13 septembre).
62. Parmi les approches récentes et développées dans le champ de recherche sur la globalisation figure l'approche transculturelle. Elle s'inscrit dans un désir d'aller au-delà des hypothèses universalistes ou encore nationales essentialistes de la culture. Il s'agit de souligner les contacts entre systèmes culturels, composés d'identités plurielles, et de remettre en question l'autonomie propre à chacun des

- systèmes culturels engagés. En d'autres mots, cette perspective considère que les articulations de la culture créent des zones de contact qui impliquent conjointement des aspects d'une localité mondialement informée et d'une mondialité localement affectée. Cette approche s'applique tant à l'étude de la formation du discours, des institutions que des artéfacts culturels. Brigit Hopfener et Franziska Koch, « Introduction: Negotiating Difference. Contemporary Chinese Art in the Global Context », dans Hopfener (dir.) *et al.*, *Negotiating Difference. Contemporary Chinese Art in the Global Context*, Weimar, VDG, p. 11-33.
63. Bruno Latour, « Some Experiments in Art and Politics », *E-flux Journal*, [En ligne], mars 2011, <http://e-flux.com/journal/view/217> (page consultée le 7 septembre 2013).
 64. Bruno Latour, « Some Experiments in Art and Politics », *E-flux Journal*, [En ligne], mars 2011, <http://e-flux.com/journal/view/217> (page consultée le 7 septembre 2013).
 65. Juneja, *loc. cit.*, p. 276.
 66. Belting, *loc. cit.*, p. 68.
 67. Voir: Paul Werner, *Museum, Inc: Inside the Global Art World*, Chicago, Prickly Paradigm, 2005.
 68. Alexandra Forbes, « Guggenheim Announces that it Will Shutter its Berlin Branch at the End of 2012 », *BlouinArtinfo*, <http://www.blouinartinfo.com/news/story/758938/guggenheim-announces-that-it-will-shutter-its-berlin-branch-at-the-end-of-2012> (page consultée le 7 septembre 2013).
 69. « Other », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/new-york/support/foundation-and-government/other> (page consultée le 7 septembre 2013).
 70. « Guggenheim Museum Assembles Leaders in Contemporary Asian Art to Inaugurate Asian Art Council », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2007/553-guggenheim-museum-assembles-leaders-in-contemporary-asian-art-to-inaugurate-asian-art-council> (page consultée le 7 septembre 2013).
 71. Miguel Hernandez Navaro, « Contradictions in Time-Space: Spanish Art and Global Discourse », dans Belting et Buddensieg (dir.), *op. cit.*, p. 136-153.
 72. Gareth Harris, « Pompidou Plans to Go Global: Focus is Brazil, India China », *The Art Newspaper*, <http://www.theartnewspaper.com/articles/Pompidou-plans-to-go-global:-focus-is-Brazil,-India,-China/26316> (page consultée le 7 septembre 2013).
 73. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1997, p. 11.
 74. Yoko Choy, « White Cube Opens a Hong Kong Gallery », *Wallpaper*, (2010), <http://www.wallpaper.com/art/white-cube-opens-a-hong-kong-gallery/5675> (page consultée le 13 septembre 2013). Kelly Crow, « The Gagosian Effect », *The Wall Street Journal* (2011), <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703712504576232791179823226.html> (page consultée le 14 septembre 2013).
 75. Alexandra Munroe, « The Guggenheim Museum's Asian Art Program: Beginning Thoughts », *Diaaologue*, <http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/69> (page consultée le 7 septembre 2013).
 76. Frédéric Martel, *Mainstream: Enquête sur la culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, p. 8.

77. Hong Kong Shows Andy Warhol Retrospective, Beijing Censors Maos Portraits, *Blouin Artinfo*, <http://hk.blouinartinfo.com/news/story/849582/hong-kong-shows-andy-warhol-retrospective-beijing-censors-mao> (page consultée le 8 septembre 2013).
78. « Announcing Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/news/4609> (page consultée le 6 septembre 2013).
79. *Ibid.*
80. Jennier Bajorek et Erin Haney, « Guggenheim's Map – Where is the Rest of Africa? », *Africa is a Country*, <http://africasacountry.com/2012/04/25/guggenheims-map-where-is-the-rest-of-africa/> (page consultée le 28 avril 2013).
81. Voir: « Pablo León de la Barra Appointed Guggenheim UBS MAP Curator, Latin America », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/5551-maplatinamericacurator> (page consultée le 17 septembre 2013).
82. Le découpage de ces deux zones n'est pas chose aisée. L'Asie du Sud regroupe le Pakistan, le Népal, le Bhoutan, le Bangladesh, le Sri Lanka, l'Inde et les Maldives. Ce territoire peut également inclure le Tibet, l'Iran, l'Afghanistan et la Birmanie. Quant à l'Asie du Sud, elle comprend les territoires suivants: la Birmanie, le Brunei, le Cambodge, l'Indonésie, le Laos, la Malaisie, les Philippines, la Thaïlande, le Timor oriental, le Vietnam ainsi que Singapour. Or Singapour peut parfois être rattachée à l'Asie de l'Est pour des raisons culturelles.
83. « June Yap », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/new-york/about/staff-profiles/curators/june-yap> (page consultée le 7 septembre 2013).
84. L'exposition a eu lieu à New York du 22 février au 22 mai 2013. Elle sera prochainement présentée par The Asia Society Hong Kong Center à Hong Kong du 30 octobre 2013 au 16 février 2014. « No Country to Open in Hong Kong in October », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/collaborations/map> (page consultée le 14 septembre 2013).
85. « Curator's Introduction: Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative », *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=2oVsUbkylRg&list=UUhrvkZPNMeC6nwMzoD6Gj6w&index=29>, (page consultée le 7 septembre 2013).
86. Pascal Moliner, *Images et représentations sociales: De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1996.
87. Martin Filion, « Les représentations sociales et culturelles », *Chaire de Recherche du Canada en Mondialisation, Citoyenneté et Démocratie*, http://www.chaire-mcd.uqam.ca/upload/files/Publications/methodologie/metho_2005-01-Filion.pdf (page consultée le 9 septembre 2013).
88. Mosquera, *loc. cit.*, p. 137.
89. Ivan Karp et Steven D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution, 1991. Gerardo Mosquera, « Some Problems in Transcultural Curating », Jean Fisher (dir.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres: Kala Press, 1994, p. 133-139.
90. Carol Duncan, « Art Museums and the Ritual of Citizenship », dans Karp et Lavine (dir.), *op. cit.*, p. 102.
91. « No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia at the Guggenheim Museum », *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=2njMSahjPeI> (page consultée le 7 septembre 2013).

92. Iona Whittaker, « Yishu Select: "Guggenheim Museum's Art Council..." Guggenheim Museum's Asian Art Council: Universalism, Cosmopolitanism, Glocalism, or Something Else? How is value Constructed, Denoted, and Safeguarded in Contemporary Art? », *Redbox Review* <http://review.redboxstudio.cn/2010/05/yishu-select-guggenheim-museums-art-council/> (page consultée le 7 octobre 2013).
93. Barriendos, *loc. cit.*, p. 102.
94. Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.
95. *Ibid.*, p. 110.
96. Carol Vogel, « Guggenheim Project Challenges 'Western-Centric View' », *The New York Times*, http://www.nytimes.com/2012/04/12/arts/design/guggenheim-and-ubs-project-plan-cross-cultural-program.html?_r=1& (page consultée le 7 septembre 2013).
97. *Ibid.*
98. Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Seuil/Les Presses du réel, 1995.
99. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, University of California Press, 2008.
100. Mark Rectanus, *Culture Incorporated: Museums, Artists, and Corporate Sponsorships*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
101. *Ibid.*, p. 24.
102. Le capital symbolique, une notion développée par le sociologue Pierre Bourdieu, repose sur l'idée qu'une fondation, une entreprise, un individu, ou toute autre entité, qui offre des dons, accumule en échange du capital symbolique de reconnaissance. En soignant son image publique, ce geste leur procure des profits indirects et même la possibilité de dissimuler certaines de leurs actions plus contestées. Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *op. cit.*, p. 28.
103. L'agence de presse spécialisée dans les marchés financiers Bloomberg LP annonçait, en 2010, la situation financière déficitaire de la Fondation Guggenheim. Estimée à un peu plus de dix millions de dollars, le musée faisait état de son engagement à réduire les dépenses, ayant vu ses contributions et subventions diminuer significativement. En conséquence, plusieurs postes ont été supprimés, mais certains journalistes ont associé cette nouvelle à d'autres changements opérés au sein de l'organisation dont celui apporté au titre du poste de conservateur de l'art asiatique qui, depuis 2010, se nomme désormais Conservateur Samsung des arts asiatiques. Katya Kazakina & Philip Boroff, « Guggenheim Pays Former Chief \$1.8 Million, Triple Salary of Current Head », *Bloomberg*, <http://www.bloomberg.com/news/2010-11-22/guggenheim-pays-former-chief-1-8-million-triple-salary-of-current-head.html> (page consultée le 7 septembre 2013).
104. Jean-Michel Tobelem, *L'arme de la culture : Les stratégies de la diplomatie culturelle non gouvernementale*, Paris, L'Harmattan, 2007. McClellan, *op. cit.*
105. Moulin, *loc. cit.*, p. 13.
106. Iain Robertson. « The Art Market in Transition, the Global Economic Crisis and the Rise of Asia », dans Jonathan Harris (dir.), *Globalization and Contemporary Art*. Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2011, p. 449-463.
107. Moulin, *loc. cit.*, p. 75-79.
108. Michèle Laird, « Les ports francs, un carrefour du marché », *swissinfo.ch*, http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Les_ports_francs_un_carrefour_du_marche_de_l_art_.html?cid=33124616 (page consultée le 4 janvier 2013).

109. Ces ports francs sont équipés d'une climatisation de pointe, adaptés aux besoins des œuvres et munis d'un service de restauration.
110. Alain Ducat, Luxembourg Freeport, de sortie de Bâle, *paperjam*, <http://www.paperjam.lu/article/fr/luxembourg-freeport-de-sortie-bale> (page consultée le 7 septembre 2013).
111. *Ibid.*
112. Joe Martin Hill, « Contemporary Chinese Art in the International Auction Market : An Insider's Overview and Assessment in Comparative Perspective », dans Brigit Hopferner, Franziska Koch, Jeong-hee Lee-Kalisch et Juliane Noth (dir.), *loc. cit.*, p. 199-215.
113. *Ibid.*, p. 205.
114. *Ibid.*, p. 199.
115. Pour en savoir davantage sur les développements récents impliquant la Chine et le musée Solomon R. Guggenheim, voir : « Guggenheim and The Robert H.N. Ho Family Foundation Announcement », *Guggenheim*, <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/5351-rhnhffannouncement> (page consultée le 17 septembre 2013).