Re-cartographier l'Asie par les pratiques d'exposition

Larys Frogier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/16893>

DOI : 10.4000/critiquedart.16893

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Larys Frogier, « *Re-cartographier l'Asie par les pratiques d'exposition* », *Critique d'art* [En ligne], 44 |

Printemps/Été 2015, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/16893> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.16893>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Archives de la critique d'art

Re-cartographier l'Asie par les pratiques d'exposition

Larys Frogier

RÉFÉRENCE

A History of Exhibitions: Shanghai 1979-2006, Manchester: Centre for Chinese Contemporary Art, 2014. Sous la dir. de Biljana Ciric

Burning Down the House: Gwangju Biennale 2014 Exhibition Catalogue, Bologne : Damiani, 2014. Sous la dir. de Jessica Morgan

Busan Biennale 2014: Inhabiting the World, Busan : Busan Biennial Foundation, 2014. Préf. d'Olivier Kaepelin, Sou Hyeun Kim

SeMa Biennale Mediacity Seoul 2014: Ghosts, Spies, and Grandmothers, Seoul: Biennale Mediacity Seoul, 2014, 2 vol. Préf. de Park Chan-Kyong, Kim Hong-Hee

Social Factory: The 10th Shanghai Biennale, Shanghai: Shanghai Biennale : Power Station, 2014. Préf. de Hu Jinjun, Gong Yan et Anselm Franke

- 1 Le contexte (post)global des biennales d'art contemporain en Asie pose un défi scientifique, créatif et politique à une productivité effrénée où la transformation et le recyclage rapide des concepts et des objets caractérisent le développement spectaculaire de pays tels que la Chine, la Corée, Singapour, la Thaïlande ou l'Indonésie -le Japon occupant une place à part.
- 2 Là où les œuvres d'art, idées et identités sont prises dans un flux événementiel permanent, l'enjeu consiste à observer comment les biennales et leurs métadiscours réitèrent ou non au sein d'un contexte asiatique des vérités et des esthétiques attendues, le plus souvent déjà « universalisées » et « globalisées » en et par l'Occident. A moins qu'elles n'enclosent l'art contemporain dans des aires locales et des identités figées, façonnant une perception de l'Asie en tant que blocs monolithes, exclusifs et « étrangers » ? Ou alors cultivent-elles des trajectoires inattendues qui excèdent les aires

géopolitiques et culturelles pour tracer des cartographies de l'art contemporain inventées par les artistes et les commissaires d'exposition eux-mêmes ?

- 3 Premier constat : les éditions 2014 des biennales d'art contemporain en Asie sont majoritairement conçues par des commissaires occidentaux, Jessica Morgan conservateur à la Tate Modern de Londres pour la biennale de Gwangju *Burning The House*, Olivier Kaepelin directeur de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence pour la biennale de Busan *Inhabiting the World*, Anselm Franke responsable des arts visuels et du cinéma au sein de la Haus der Kulturen der Welt à Berlin pour la biennale de Shanghai *Social Factory*. Seule la biennale de Séoul *Ghosts Spies and Grandmothers* a pris le parti de solliciter l'artiste et cinéaste coréen Park Chan-Kyong. L'invitation faite à des curateurs occidentaux pour conduire les biennales en Asie ne relève pas d'un simple vœu pieux d'internationalisation des biennales, mais elle sous-tend et répète une histoire postcoloniale où la signature d'un commissaire occidental garantit inconsciemment le prestige et la « qualité » des projets, ainsi que l'attention et la réception positive des médias internationaux. Dans les différents pays asiatiques, subsiste malheureusement une tendance coupable des organisateurs de biennales à inviter des curateurs locaux, alors même que la scène des jeunes commissaires d'exposition est extrêmement foisonnante, en particulier en Corée et en Asie du Sud-Est, et que ces derniers inventent des concepts, des mises en réseaux intra-asiatiques et des formats d'exposition qui mériteraient d'être connus et légitimés à l'international.
- 4 Ceci étant dit, certains commissaires des biennales 2014 sont parvenus à imaginer des projets qui ne soient pas le simple dépôt de concepts européens en Asie : ils activent davantage une « étrangeté » locale où le concept d'exposition, l'articulation entre artistes asiatiques et internationaux, pointent des localités plus spécifiques et intéressantes que le localisme ou le nationalisme ambiant.
- 5 C'est le cas avec Anselm Franke qui, à Shanghai, est parvenu à rendre humainement sensible et critique une biennale habituée aux installations monumentales, spectaculaires et souvent peu signifiantes au sein d'un bâtiment surdimensionné. De nombreuses installations vidéos, savamment mises en espace, rythment le site démesuré de la Power Station of Art, laissant poindre des sujets humains et donnant accès à des récits divers et critiques : par exemple les narrations vidéos réalisées par Chen Chieh-Jen sur la transformation-traduction-réécriture des réalités sociales ou sur les questions critiques relatives aux migrations entre Taiwan et la Chine intérieure ; de même, les sublimes vidéos de Zhao Liang composées de plans fixes de travailleurs filmés sur leurs sites de production industrielle redonnent une dimension poétique à des enjeux sociétaux qui se formulent aux antipodes du capitalisme, du communisme et du socialisme. D'autre part, à la différence de nombreuses biennales en Asie, l'apport des artistes internationaux dans l'exposition n'intervient pas ici en tant que plus-value ou caution occidentale d'un appareil conceptuel et critique, mais il participe d'un dialogue subtil de ce que Franke nomme des formes diverses de sociétés qui se fabriquent d'une myriade d'actions, d'habitudes, d'effets de langage et de subjectivités. Certes, il est aisé d'identifier les influences théoriques occidentales de Franke (Antonio Negri, Michael Hardt, Alexander Kluge), mais la manière dont il les combine aux œuvres d'art produit un sentiment d'entre-deux frontières qui redessinent une cartographie asiatique de l'art contemporain riche et complexe. Cette cartographie de l'art n'a parfois rien à voir avec les partitions géographiques nationalistes qui composent l'Asie, ou alors elle se superpose à celle des enjeux économiques et géopolitiques liés par exemple aux différentes guerres froides

entre le Japon, la Corée et la Chine, ou encore entre l'Asie du Sud-Est et celle de l'Ouest. Cette cartographie excède enfin la perception d'une Asie figée dans ses grands blocs et traditions.

- 6 D'une tout autre manière, Park Chan-Kyong s'est attaché à ancrer la biennale de Séoul dans une minutieuse investigation des liens que l'art contemporain, dans ses différents contextes asiatiques et internationaux, nouent et dénouent avec la spiritualité, la fiction, le mythe, mais aussi avec le politique. Cette approche est indispensable et passionnante pour qui veut comprendre les enjeux de l'art contemporain en Asie, car elle repose sur ce qui est désormais idéologiquement exclu des débats de l'art contemporain en Occident, à savoir la narration artistique contemporaine dans sa perlaboration liée à la mémoire et à la construction historique, la réinvention critique et l'usage actuel du rituel, la dogmatisation de la tradition en traditionalisme ou au contraire sa réinvention dans notre contemporanéité vivante. L'ouvrage se départit des autres catalogues de biennales, car Park Chan-Kyong a savamment sollicité des chercheurs, curateurs et artistes pour questionner et conceptualiser de tels enjeux : ainsi Wang Hui, professeur de littérature et d'histoire de la Chine, pointe l'importance de l'analyse des « relations historiques hors du récit nationaliste »¹ faites de ruptures et de transformations des dynasties chinoises à aujourd'hui, contrevenant ainsi aux préjugés d'une histoire intemporelle et continue de la Chine, ouvrant également de nouvelles perspectives pour penser l'usage des traditions. Ou encore les témoignages et fictions de l'artiste Apichatpong Weerasethakul (Thaïlande) de l'écrivaine Li Ang (Taiwan) ou de l'anthropologue Cho Han Hae-Joang (Corée du Sud) qui manifestent l'importance des croyances spirituelles en la force des fantômes et des grand-mères, parce que ces figures jouent un rôle fondamental dans la construction des histoires et des actualités propres aux sociétés asiatiques.
- 7 Anselm Franke et Park Chan-Kyong, selon deux points de vue radicalement différents, cultivent ainsi ces entre-deux frontières qui rendent visibles des trajectoires changeantes des cultures et de l'art contemporain asiatique, transplantant les images et les idées, les artistes et les intellectuels d'un contexte culturel à un autre. Ils autorisent l'observation aigüe des localités, de leurs différences ou de leurs interconnections plutôt qu'une obsession à reproduire une image et une aire homogène et « globalisée » de l'Asie. Ces entre-deux frontières activent les frictions entre émigration et immigration, entre les identités et l'« autre », entre expérience de l'exil et expérience des localités.
- 8 Les biennales d'art contemporain les plus intéressantes en Asie sont donc celles qui parviennent à rendre visible et à soutenir les aspects transculturels des arts contemporains en Asie, dépassant la définition convenue de l'Asie telle qu'elle peut être formulée en Occident ou telle qu'elle peut être imposée à l'intérieur de l'Asie au sein de systèmes idéologiques autoritaires.
- 9 Jessica Morgan et Olivier Kaepelin ont, quant à eux, exploré des thématiques volontairement plus élargies relevant de la pensée (post)moderne occidentale, comme les formes de construction-déconstruction (*Burning the House*), ou l'universalisme aujourd'hui globalisé (*Inhabiting the World*). Jessica Morgan s'est intéressée aux processus de destruction-transformation, oblitération-renouveau qui compose le monde globalisé actuel. Il n'y a volontairement pas de spécification de contextes, à la fois par choix curatorial de montrer la diversité des engagements personnels et collectifs au sein de cultures et systèmes de pensée, mais aussi par contrainte de contextes locaux tels que la censure coréenne interdisant l'exposition d'œuvres majeures comme le tableau de Pablo Picasso *Massacre en Corée* (1951).

- 10 Olivier Kaepelin poursuit une quête moderniste des possibilités de l'art à dépasser les contextes de crise et d'histoire, manifestant la biennale comme une « promenade » ou une « scène » où « les œuvres d'art refuseront toujours la langue, les langages, le récit et les différentes interprétations »². Bien que la liste d'artistes soit mixte, elle demeure majoritairement composée d'artistes occidentaux. Aux marges de son projet, Olivier Kaepelin a proposé un projet parallèle de biennale *Asian Curatorial* en invitant de jeunes curateurs de Yokohama, Shanghai, Singapour et d'autres villes à activer des projets dans plusieurs sites en Asie. On peut regretter que ce projet ne soit pas présent dans le catalogue de la Biennale, car il aurait apporté des contrepoints intéressants aux propos du commissaire d'exposition.
- 11 Collecter, comprendre et interpréter les archives des expositions d'art contemporain en Asie est une autre contribution décisive aux histoires de l'art et aux pratiques curatoriales qui se construisent au-delà des habituelles dichotomies Est-Ouest et références gouvernant une définition (somme toute occidentale) de l'art contemporain à l'ère de la globalisation. L'ouvrage de Biljana Ciric, *A History of Exhibitions: Shanghai 1979-2006*, est en ce sens une contribution inestimable car, face à l'absence de mémoire et de recherche scientifique rigoureuse de l'art contemporain en Chine, ce travail d'archives met à jour des contextes jusque-là oubliés, négligés ou vaguement mentionnés, qui ont pourtant construit les scènes artistiques shanghaiennes et chinoises extrêmement actives et créatrices, encore peu ou totalement inconnues localement ou/et en Occident. Bien que focalisées sur Shanghai et uniquement sur l'histoire des expositions réalisées par les artistes eux-mêmes, l'analyse des expositions d'art contemporain menée par Biljana Ciric offre toutefois des entrées multiples pour appréhender et construire une histoire de l'art contemporain chinois qui ne dépende plus uniquement des références du marché de l'art, lequel a enclos les artistes asiatiques dans un circuit extrêmement réducteur et limité (bien qu'international), excluant de nombreux artistes qui de fait demeurent malheureusement invisibles en Occident. Un premier enjeu pour Biljana Ciric a été de repérer et d'analyser des documents et contextes spécifiques au sein desquels les artistes ont effectué un vrai travail de production d'œuvres, de conceptualisation, de pratique d'exposition et de résistance pour mener à bien leurs projets artistiques. A la fin de la Révolution Culturelle en 1978 et à l'aube de l'ouverture de la Chine au marché international, les artistes chinois ne possédaient aucun lieu d'exposition (absence de musée, galerie, centre ou fondation d'art ou toute autre forme d'exposition relative au *white cube*), ni aucun moyen pour produire et diffuser leurs œuvres. L'exposition spontanée des *Twelve-Man Painting Exhibition* en 1979 au Palais de la jeunesse du quartier du Huangpu marqua ainsi un tournant dans la capacité des douze artistes peintres à s'organiser de manière indépendante pour créer leur propre exposition, hors de toute thématique, esthétique ou dictat idéologique.
- 12 Révélateur de nouvelles pratiques d'expositions à venir, le projet unique de l'artiste Qiu Deshu fut de créer en 1980 une structure intitulée Grass Society, au sein de laquelle s'exprimerait un esprit indépendant des artistes et des formats d'exposition. Son manifeste est en ce sens magistral : « L'herbe - symbole de la plus puissante vitalité naturelle, qui pousse partout, qui forme de vastes steppes, mais qui peut aussi prendre racine dans des déserts dénués de terreau, des côtes dangereuses ou des falaises escarpées - est répandue, ordinaire, résiliente, pourtant elle apporte au monde, année après année, luxuriance et espoir. »³

- 13 Les espaces d'exposition limités aux associations d'étudiants et sous-sols d'universités ou encore aux maisons de la Culture ont, par contrainte, conduit les artistes à élargir et à inventer des formats d'exposition intéressants, loin de tout code établi comme, par exemple, le projet *Cloth Sculptures* initié en 1986 par Ding Yi, artiste majeur de la peinture abstraite et conceptuelle : s'enveloppant dans une simple toile blanche, les trois artistes Ding Yi, Zhang Guoliang et Qin Yifeng réaliseront une série de performances dans différents sites de la ville de Shanghai, autant dans les zones suburbaines qu'en centre-ville ou dans de vastes espaces commerciaux. Ce fut aussi le cas de l'échange immatériel et international de concepts avec l'exposition *Let's Talk About Money: Shanghai First International Fax Exhibition* présentée en 1996 à l'Ecole d'art de Huashan, conçue par Frank Bull, impliquant un groupe d'artistes majeurs dans la communauté actuelle de Shanghai comprenant Ding Yi, Shi Yong, Shen Fan et Zhou Tiehai. Cette exposition influencera ultérieurement le projet *Art for Sale* montré en 1999 à la manière d'un supermarché dont l'initiateur fut le jeune artiste Xu Zhen aujourd'hui internationalement reconnu pour la dextérité avec laquelle il manipule ses propres formats d'exposition.
- 14 L'ouvrage de Biljana Ciric est riche de nombreuses archives. Il ouvre une brèche décisive en faveur d'une histoire des expositions et d'un art contemporain, qui ne se suffit plus ni du marché de l'art ni des structures muséales qui fleurissent en Chine loin de tout souci de recherche historique, de vision curatoriale et scientifique en faveur du développement futur de l'art.

NOTES

1. Wang Hui, « How to Interpret China and its Modernity: Rethinking *the Rise of Modern Chinese Thought* », in cat. *SeMa Biennale Mediacity Seoul 2014: Ghosts, Spies, and Grandmothers*, Seoul: Biennale Mediacity Seoul, 2014, p. 30
2. Kaepelin, Olivier. « Inhabiting the World », in cat. *Busan Biennale 2014: Inhabiting the World*, Busan : Busan Biennial Foundation, 2014, n.p.
3. Qiu Deshu extrait du manifeste de la *Grass Society in A History of Exhibitions: Shanghai 1979-2006*, in *A History of Exhibitions: Shanghai 1979-2006*, Manchester: Centre for Chinese Contemporary Art, 2014, p. 23