

Mondialisation de la création

et des artistes

Comment les artistes font-ils vivre les traditions
et les cultures plurielles de leurs pays d'origine
à travers leurs créations artistiques ?

Hybridation des cultures dans leur diversité artistique, historique et géographique

Pascale Marthine TAYOU (1966) est un artiste camerounais autodidacte dont la pratique, fondée sur le voyage, l'assemblage et le détournement d'objets, interroge l'identité, la mondialisation et les circulations culturelles. Il féminise son prénom et son nom dans les années 1990, manière de prendre distance avec les identités et catégories qui lui sont assignées.

Ses œuvres mêlent objets de récupération, références africaines et expériences liées à ses déplacements, sans chercher à se fixer dans une identité culturelle unique. Le déchet et l'objet ordinaire deviennent ainsi les matériaux d'une création mobile, hybride et transculturelle, qui questionne les effets de la mondialisation et de la société de consommation.





Home sweet home, 2011, troncs d'arbres taillés, cages à oiseaux, figurines coloniales peintes, câbles électriques, casques et des hauts parleurs d'où sortent des bruits d'oiseaux, La Condition Publique, Roubaix

Plastic tree C, 2014, branches et sacs en plastique, dimensions variables, Galleria Continua, Paris



La série *Les Poupées Pascale* (2008-2012) explore l'hybridation, le métissage et l'hétérogénéité en confrontant des références issues de l'art traditionnel et de la création contemporaine. Par leur assemblage de formes, de matériaux et de proportions, ces figures s'éloignent de la sculpture traditionnelle et prolongent une histoire de la déconstruction de la forme.

Cette hétérogénéité peut être mise en relation avec les expérimentations de Rodin, qui introduit tissus, cordes, assemblages et disproportions, puis avec le collage cubiste de Picasso et Braque et l'assemblage chez Picasso à partir de 1912. L'artiste poursuit cette remise en question de la sculpture en interrogeant également le socle : les rondins de bois qui portent ses Poupées participent pleinement à l'œuvre plutôt que de constituer un simple support.

Poupée Pascale, 2010, cristal (verre de Murano), technique mixte, tronc en bois, œufs en albâtre, 57 × 25 × 25 cm, h : 127 cm, Galleria Continua

L'hybridation devient un principe de création : mélanger formes, matériaux, références et cultures permet de remettre en question les catégories traditionnelles de la sculpture.



Ousmane SOW (1935-2016) est né à Dakar au Sénégal et suit une formation en kinésithérapie à Paris. Il retourne au Sénégal en 1978 et se consacre à la sculpture. Le corps en action, notamment celui des lutteurs, devient le centre de sa recherche. Ses séries s'inspirent de ethnies africaines et américaines, mais aussi de la photographie, du cinéma, de l'histoire et de l'ethnologie.

Dans les années 1980, il invente une mixture à base de sable, terre, paille, toile de jute et colle, qu'il applique directement à la main sur ses structures. Cette matière, à la fois brute et expressive, participe pleinement à l'identité de ses sculptures.

Ses figures monumentales, réalisées sans modèle, associent statuaire occidentale et références africaines, tout en mettant l'accent sur l'anatomie, la monumentalité et l'expressivité du corps. Sa reconnaissance internationale s'affirme notamment avec l'exposition de ses *Lutteurs Nouba* sur le pont des Arts à Paris en 1999.

Principales séries : *Lutteurs Nouba* (1984), *Masai* (1988), *Guerriers Zoulou* (1991), *Pasteurs Peulh* (1993), *Little Big Horn* (1999).



« Avec l'irruption de ses *Nouba* au milieu des années 80, Ousmane Sow replace l'âme au corps de la sculpture, et l'Afrique au cœur de l'Europe ». Emmanuel DAYDÉ, commissaire d'exposition, Pont des arts, Paris (1999)

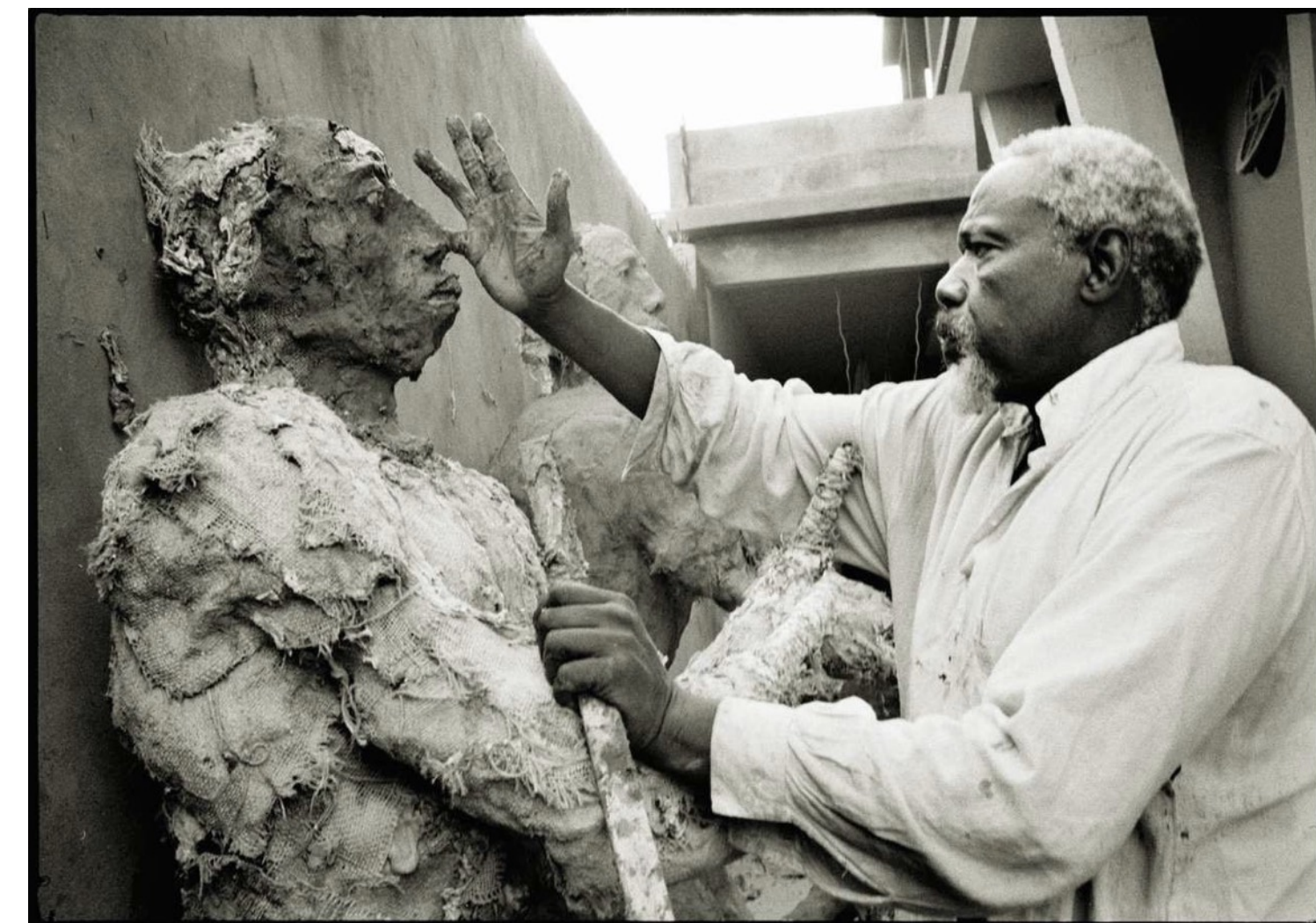
Le Grand guerrier debout, 1989, série *Masai*, technique mixte, 260 × 130 × 120 cm,
vue de l'exposition sur le pont des Arts à Paris en 1999





« Les Nouba perpétuent une tradition multiséculaire de lutte à main nue, pratiquée à la fin de la saison des pluies ou des récoltes. Véritable rituel de passage à l'âge adulte, ce sport national n'est pas sans danger : les jeunes athlètes portent au bras gauche un bracelet à bords coupants, destiné à entailler l'adversaire. »

Hélène JOUBERT, responsable de l'unité patrimoniale Afrique du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 2024



Ossature de bois et de fer recouverte par Ousmane SOW

Couple de lutteurs corps à corps (de la série *Nouba*), vers 1984, technique mixte (argile, toile, gaze, plâtre, plastique...), 160 × 170 × 118 cm, Coll. particulière

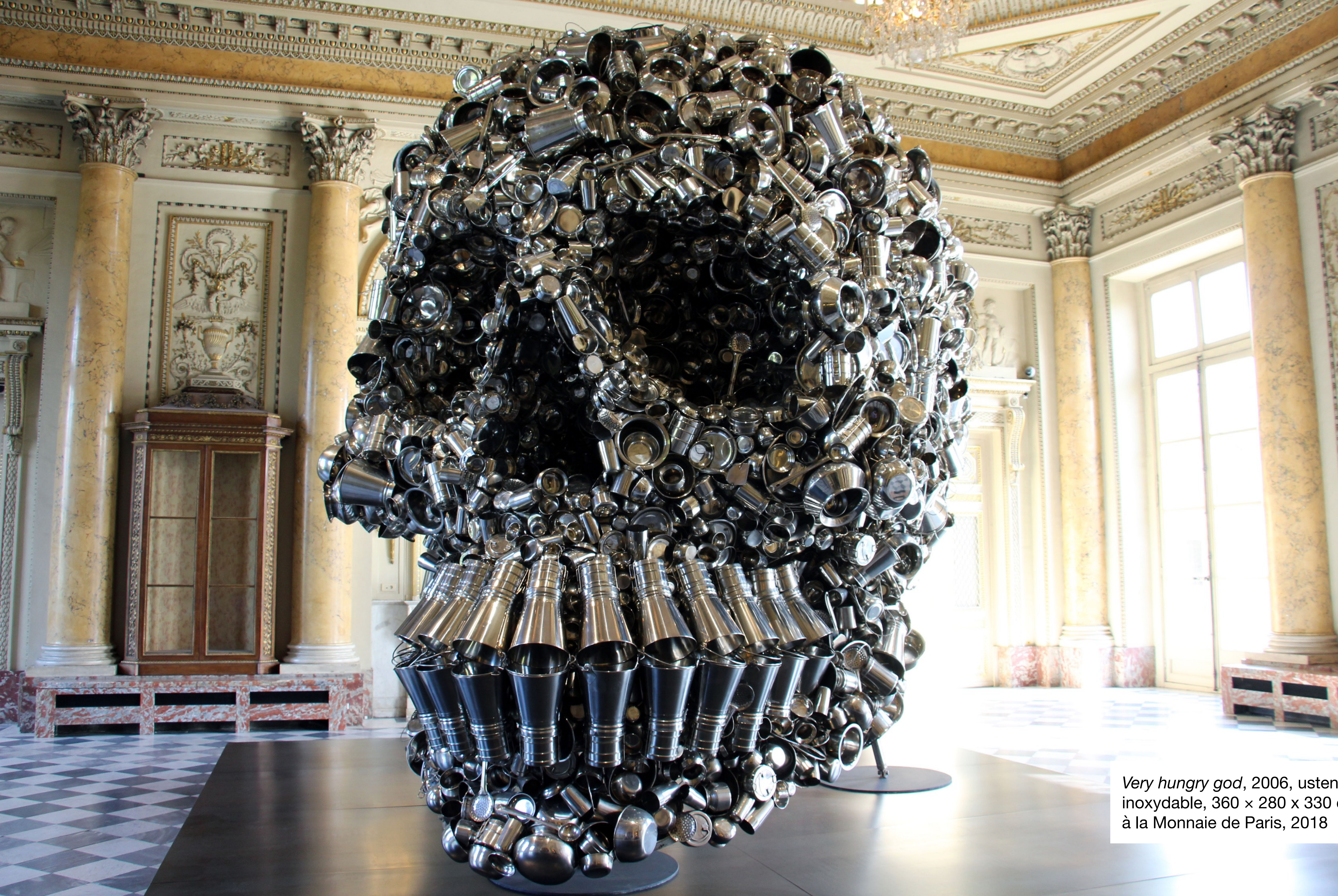


Depuis 2021, l'œuvre *Little Bighorn* est exposée (pour dix ans) dans le comble de la caserne Rochambeau de Mont-Dauphin (site Vauban), Hautes-Alpes

L'artiste plasticien indien **Subodh GUPTA (1964)** développe une œuvre centrée sur les objets du quotidien, notamment les ustensiles de cuisine en acier inoxydable, qu'il transforme en sculptures monumentales. Ces objets, omniprésents dans les foyers indiens, deviennent les témoins du passage des objets traditionnels à des objets plus modernes, associé à l'ascension sociale et aux migrations de la campagne vers les villes. Emblématiques d'une culture, ils participent ainsi à la construction ou la déconstruction des identités individuelles et collectives.

Son travail sur l'objet domestique, nourri de son expérience personnelle, devient le révélateur des mutations de la société indienne : entre tradition et modernité, identité culturelle, mobilité et mondialisation.





Very hungry god, 2006, ustensiles en acier inoxydable, 360 x 280 x 330 cm, vue d'installation à la Monnaie de Paris, 2018

Dada (Grand-père en Hindi), 2010-2014, acier inoxydable et ustensiles en acier inoxydable, National Gallery of Modern Art (NGMA), New Delhi





Tate Britain (2009)



v. 2006



v. 2008

Line of Control, 2008, sculpture, ustensiles de cuisine en acier inoxydable — casseroles, poêles, pots et couvercles — assemblés autour d'une structure métallique, 10 × 10 × 10 m, Coll. Kiran Nadar Museum of Art

Deux versions existent : la première (à gauche), réalisée en 2006 à partir d'ustensiles usagés et récupérés, et la seconde (à droite), en 2008, avec des ustensiles neufs. L'œuvre est conservée dans les collections de Kiran Nadar au Museum of Art de New Delhi ; son poids a nécessité la consolidation du sol qui l'accueille. Sa forme de champignon atomique évoque les explosions d'Hiroshima et de Nagasaki, mais renvoie surtout au contexte géopolitique de l'artiste : les tensions entre l'Inde et le Pakistan autour du Cachemire. Son titre fait référence à la Line of Control, frontière de fait entre les deux pays dans l'ancien État princier du Jammu-et-Cachemire. L'œuvre évoque ainsi la menace d'un conflit nucléaire et relie objet domestique, mémoire collective, identité culturelle et tensions géopolitiques.

Artiste et militant chinois engagé pour les droits humains et la liberté d'expression, **Ai WEIWEI (1957)** utilise l'art, les médias et les réseaux sociaux pour témoigner des crises contemporaines.

En 2015, il se rend notamment à Lesbos (Grèce), où il documente la situation des réfugiés et la dangerosité de leur traversée vers l'Europe.

En février 2016, il réalise *Safe Passage*, une installation composée de près de 14000 gilets de sauvetage usagés, de couleur orange, disposés autour des colonnes du Konzerthaus de Berlin, situé sur le Gendarmenmarkt, place historique associée à l'accueil des huguenots français réfugiés à Berlin. L'installation est réalisée alors que s'y déroule le festival Cinema for Peace.

Avec cette installation, il cherche à attirer l'attention sur la crise migratoire et à susciter une prise de conscience, alors que des familles de réfugiés arrivent en Europe dans des conditions extrêmement difficiles, certaines périssant lors de la traversée.

Collectés à Lesbos, les gilets épousent les colonnes et semblent s'y agripper. Visibles de loin, ils produisent un fort impact visuel et deviennent les traces matérielles des traversées et des vies en danger. Leur accumulation transforme ainsi un objet utilitaire en symbole de l'exil et de la crise migratoire.

Lors du gala, Ai Weiwei invite plusieurs personnalités à se draper dans des couvertures de survie, rappelant celles utilisées pour réchauffer les réfugiés après leur arrivée en Europe. Il leur demande ensuite de photographier et de diffuser cette mise en scène sur les réseaux sociaux, afin de sensibiliser un large public à la crise migratoire.

La présence des téléphones souligne ainsi le rôle des médias et des réseaux sociaux dans la circulation de l'image. Mais le contraste entre les visages souriants des participants et la situation dramatique évoquée par les couvertures de survie introduit une dimension critique : la performance met en évidence la distance entre ceux qui observent la crise et ceux qui la vivent réellement.







Le 15 février 2016, lors du gala *Cinema for Peace*, dans le contexte de l'installation *Safe Passage*, plusieurs personnalités sont invitées à se draper dans des couvertures de survie et à se faire photographier. L'idée est ensuite qu'elles relaient ces images sur leurs comptes de réseaux sociaux.

En reprenant cet objet associé à l'accueil des réfugiés, il transpose la crise migratoire dans l'espace médiatique et mondain. La diffusion des photographies sur les réseaux sociaux crée cependant un décalage entre la gravité de la situation évoquée et l'attitude souriante des participants, interrogeant ainsi la médiatisation, la représentation et la distance entre l'image d'une crise et son expérience réelle.





Ai WeiWei sur l'île de Lesbos, photo Rohit Chawla (India Today)

Aylan Kurdi, enfant syrien mort lors de la crise des migrants, Bodrum, Turquie, 2 sept. 2015, AFP





F Lotus, juillet 2016, installation de 1 005 gilets de sauvetage disposés sur 201 plateformes circulaires formant la lettre F, jardins du Belvédère, Vienne, Autriche. Présentée à partir du 13 juillet 2016, l'installation évoque les milliers de gilets abandonnés par les réfugiés arrivés sur l'île grecque de Lesbos. Déplacés de leur contexte initial et transformés en une composition monumentale, ces objets deviennent les traces matérielles des traversées et un symbole de la crise migratoire.

Avec *Soleil levant*, il réitère cette démarche, sur la façade nord du musée de Charlottenborg à Copenhague (Danemark), en accumulant à nouveau plus de 3 500 gilets de sauvetage récupérés dans les encadrements des fenêtres. Cette œuvre éphémère, visible du 20 juin (Journée mondiale des réfugiés) au 1^{er} octobre 2017, détourne les ouvertures du bâtiment : traditionnellement associées à la vision, à l'ouverture sur l'extérieur et à l'avenir, elles se trouvent ici obstruées et condamnées par les gilets. L'installation souligne ainsi symboliquement l'absence d'issue et l'enfermement des populations contraintes à l'exil.



Avec *Forever Bicycles*, la bicyclette occupe une place récurrente dans l'œuvre d'Ai Weiwei. Elle fait notamment écho à Marcel Duchamp et à sa *Roue de bicyclette* (1913), qui transforme un objet manufacturé en objet artistique par le déplacement et la recontextualisation.

Commencée en 2003, la série *Forever Bicycles* rassemble, selon les versions et les lieux d'exposition, des centaines, voire des milliers de bicyclettes. Objet emblématique de la Chine populaire et associé au travailleur, le vélo perd sa fonction utilitaire pour devenir un matériau artistique. Par l'accumulation et la répétition, Ai Weiwei crée des structures géométriques monumentales qui envahissent l'espace et confrontent le spectateur à une impression de masse.

La bicyclette devient ainsi le symbole d'une société chinoise en profonde transformation, passée de l'époque maoïste à une économie capitaliste marquée par la production de masse, la consommation et de nouvelles inégalités sociales.

- *Forever, 42 Bicycles*, 2003, 275 × 450 cm. Dans cette version, 42 bicyclettes sont assemblées en cercle. La répétition transforme progressivement l'objet individuel en une structure collective et monumentale. Le vélo n'est plus utilisé pour se déplacer : il devient un élément de composition et un matériau chargé de significations.
- *Forever Bicycles*, 2011, 26,30 × 3,53 × 9,57 m. Cette autre version monumentale rassemble 1200 bicyclettes. Les cadres et les roues sont répétés et assemblés selon une organisation géométrique qui crée une impression de profusion et d'infini. Le spectateur peut circuler autour et parfois à travers la structure.





Comment l'artiste transforme-t-il un événement ou un objet local en une œuvre capable de témoigner, de circuler et d'agir à l'échelle mondiale ?

World Map, 2006, installation, coton, socle en bois, 120 × 800 × 400 cm, Faurschou Foundation

Ai Weiwei utilise des superpositions de tissu de coton découpées selon la forme des pays du planisphère. La carte devient à la fois représentation géographique et objet matériel. Le découpage évoque les patrons des ateliers et la production textile industrielle ; la superposition renvoie à la stratification, au temps et à la géologie. Le coton évoque quant à lui les flux mondiaux de matières premières et de marchandises. La carte devient ainsi un objet révélant les échanges, les productions et les rapports de pouvoir qui structurent la mondialisation.



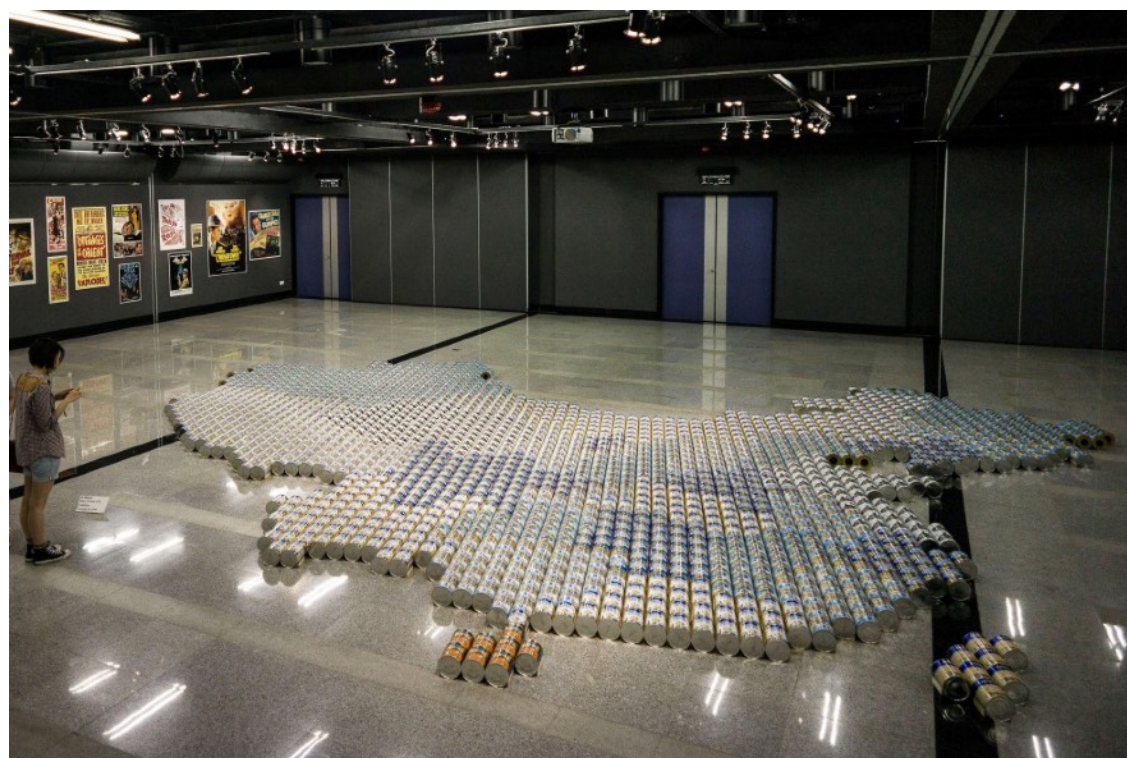
Straight, 2008-2012, installation, 90 tonnes de barres d'armature en acier, mutilées et tordues lors du tremblement de terre du Sichuan

Sichuan Earthquake (2008), après le séisme du 12 mai 2008, Ai Weiwei se rend dans le Sichuan et documente les destructions, notamment celles des écoles. Il entreprend également, avec un réseau de volontaires, de recueillir les noms des enfants morts dans le séisme, alors que les autorités chinoises communiquent peu d'informations sur les victimes. Ces données sont ensuite diffusées sur son blog. La collecte de témoignages, la photographie et Internet deviennent ici des outils artistiques et citoyens : l'information locale est transformée en mémoire collective et mise en circulation malgré la censure.



Remembering, 2009, phrase écrite avec 9 000 sacs scolaires

Pour l'exposition *So Sorry* au Haus der Kunst de Munich, Ai Weiwei recouvre la façade du musée de 9 000 sacs à dos d'écoliers. Leur disposition forme en caractères chinois la phrase d'une mère dont la fille est morte dans le séisme : « Elle a vécu heureuse pendant sept ans dans ce monde ». Les sacs deviennent les symboles des enfants disparus et transforment la façade d'un musée international en monument commémoratif. L'objet quotidien associé à l'enfance devient un vecteur de mémoire : le drame du Sichuan quitte son contexte local pour atteindre un public international.



Baby Formula, 2013, 1815 boîtes de lait en poudre de sept marques, environ 10 × 8 m

En réaction au scandale du lait contaminé à la mélamine en Chine en 2008 et à la forte demande de lait infantile chinois à Hong Kong, Ai Weiwei réalise une installation composée de 1 815 boîtes de lait en poudre de sept marques, disposées au sol pour former une carte de la Chine. Le lait infantile devient ainsi un matériau artistique et une représentation cartographique : l'œuvre transforme un problème sanitaire et économique local en une image destinée à circuler à l'échelle internationale.

La mondialisation : perte ou réinvention des valeurs culturelles ?

Autrefois, les tabourets traditionnels chinois en bois, fabriqués artisanalement et transmis de génération en génération, faisaient partie de la vie quotidienne. Avec l'industrialisation, ils sont progressivement remplacés par des objets en plastique.

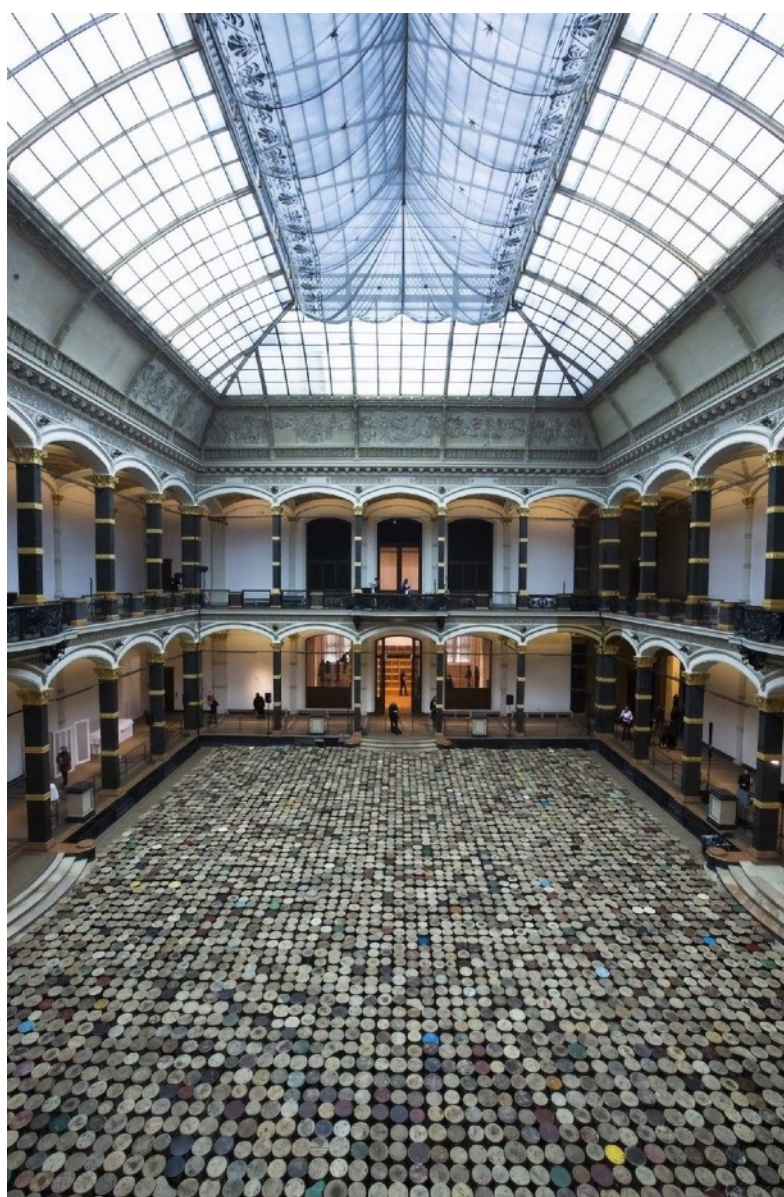
Stools, 2014, installation, 6 000 tabourets, Martin-Gropius-Bau, Berlin

L'artiste rassemble près de 6 000 tabourets en bois récupérés, qu'il dispose de manière rigoureuse jusqu'à envahir l'espace d'exposition. L'objet quotidien devient ainsi un témoignage matériel d'une culture en transformation et invite à réfléchir à la disparition progressive des pratiques et savoir-faire traditionnels.

La mondialisation et la modernisation entraînent-elles nécessairement la disparition des cultures traditionnelles, ou peuvent-elles contribuer à leur ré-interprétation ?

Colored Vases, 2006-2008, vases néolithiques (5000-3000 av. J.-C.), peinture industrielle, dimensions variables

Ai Weiwei recouvre des vases chinois anciens de couleurs issues de peintures industrielles. Le geste confronte ainsi patrimoine et modernité, artisanat et production industrielle. En recouvrant leur surface, l'artiste masque leur histoire tout en la laissant subsister sous la couche de peinture. Cette intervention, perçue par certains comme une forme de vandalisme du patrimoine, produit un paradoxe : en détournant ces objets anciens, l'artiste attire l'attention sur leur valeur historique et culturelle.



Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo, 1995, urne de la dynastie Han datée entre 206 av. J.-C et 220 ap. J.-C., peinture, 25 × 28 × 28 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong

Avec cette œuvre, Ai Weiwei associe une urne ancienne de la dynastie Han au logo de Coca-Cola, symbole d'une culture de consommation mondialisée. La confrontation entre objet patrimonial et marque internationale met en tension tradition chinoise et culture mondialisée. L'artiste ne se contente pas de préserver le patrimoine : il le confronte à la culture contemporaine pour questionner sa place dans un monde dominé par la circulation des marchandises et des images.

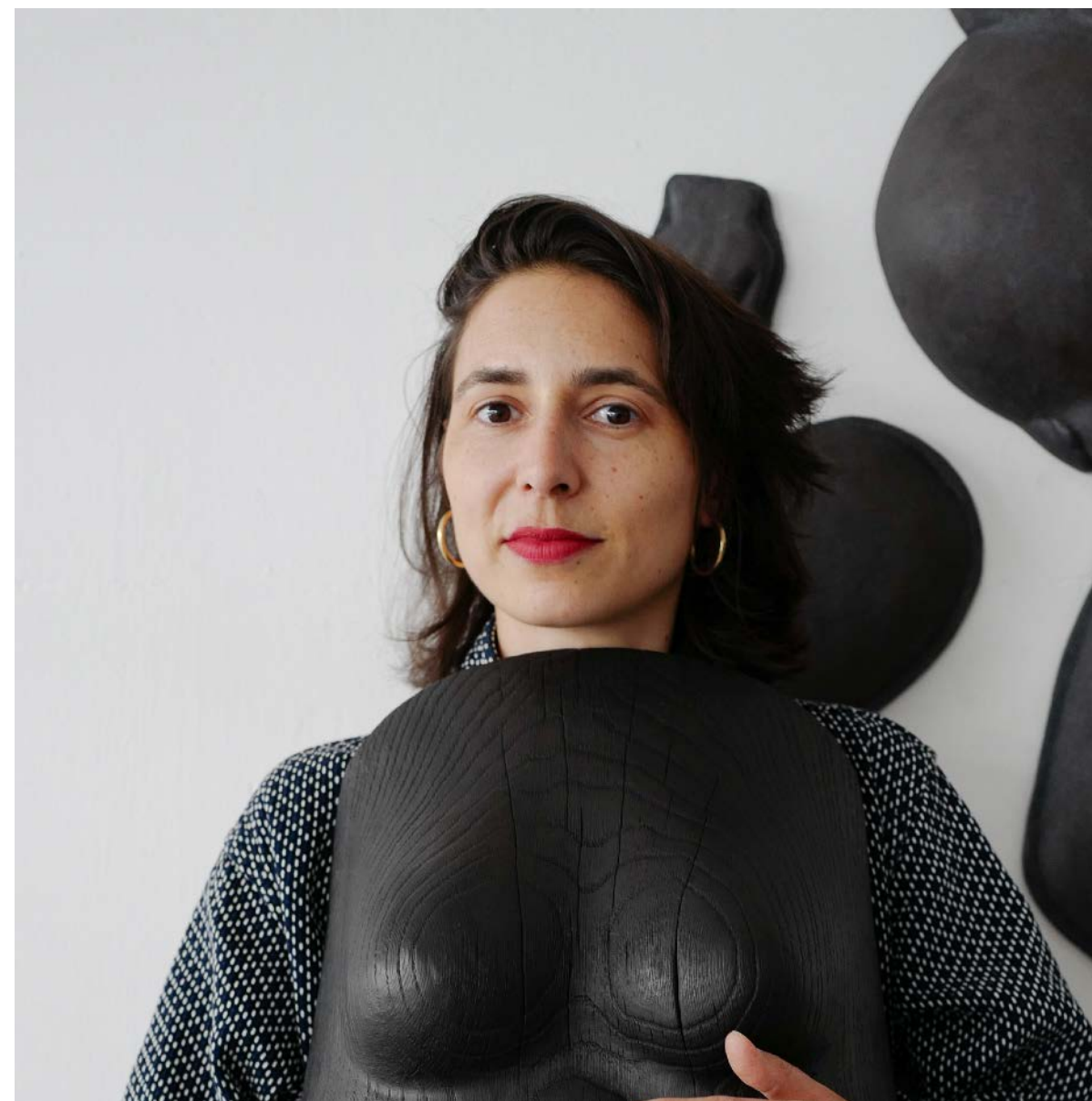
Dropping a Han Dynasty Urn, 1995, action, triptyque photographique, trois épreuves argentiques, 148 × 121 cm chacune (existe une version Lego réalisée 2015-2016)

Dans ce triptyque photographique, Ai Weiwei met en scène la chute volontaire et la destruction d'une urne ancienne. Ce geste iconoclaste peut être interprété comme une remise en question du rapport au patrimoine, à la mémoire et à l'autorité culturelle. L'artiste détruit symboliquement un objet du passé tout en le transformant en œuvre d'art contemporain et en image destinée à circuler.

Son travail ne signifie donc pas nécessairement que la mondialisation entraîne la disparition de la culture chinoise. Il met plutôt en évidence les tensions entre le patrimoine et la modernisation, l'artisanat et la production industrielle, la culture locale et mondialisée, sa préservation et sa transformation, sa mémoire et sa ré-appropriation.

Le patrimoine culturel n'est ni simplement conservé ni simplement détruit : il est détourné, transformé et réinscrit dans le présent. La mondialisation devient ainsi un espace de tension, mais aussi de ré-appropriation et de réinvention de l'identité culturelle.





Artiste pluridisciplinaire formée à la sculpture sur bois, **Prune NOURRY (1985)** développe une pratique mêlant sculpture, installation, performance et vidéo. Elle s'intéresse aux questions de genre, de bioéthique et de sélection du vivant, en s'appuyant notamment sur des contextes culturels et scientifiques observés lors de ses voyages.

Avec *Holy Daughters* (2010), premier volet d'un travail mené en Asie, elle s'intéresse à la préférence pour les garçons en Inde et à ses conséquences sur l'équilibre entre les sexes. Ses sculptures hybrident le corps d'une jeune fille et la tête d'une vache, animal sacré associé à la fertilité et au lait dans la culture hindoue.

En abandonnant certaines sculptures dans les rues de New Delhi, notamment à proximité de commerces vendant du lait, puis en filmant et photographiant les réactions des habitants, Nourry transforme la sculpture en outil de dialogue et d'enquête. Elle ne se contente donc pas d'emprunter des références culturelles : elle les confronte au contexte dans lequel elles prennent sens et construit son œuvre à partir des rencontres et des réactions suscitées sur place.

Chez l'artiste, puiser dans la culture de l'autre devient une démarche d'observation et de dialogue : les références culturelles locales ne sont pas seulement utilisées comme formes esthétiques, mais deviennent le point de départ d'une réflexion sur des enjeux qui dépassent les frontières.



Terracotta Daughters, 2013-2030, 108 sculptures en terre cuite

Dans *Terracotta Daughters*, Prune Nourry s’intéresse aux conséquences de la politique chinoise de l’enfant unique et à la préférence pour les garçons, qui a contribué à un déséquilibre démographique entre les sexes. Pour donner une forme visible à la disparition des filles, elle s’inspire de l’armée de terre cuite, composée de milliers de statues de soldats, du complexe funéraire du premier empereur de Chine, Qin Shi Huangdi, découvert en 1974 près de Xi’an.

À partir de huit jeunes filles chinoises choisies comme modèles, l’artiste réalise huit sculptures originales, puis fait produire, avec des artisans locaux, une armée de 108 figures féminines en terre cuite. Chaque sculpture est individualisée par ses traits, sa coiffure et sa posture, faisant écho aux procédés de personnalisation des soldats de l’armée de terre cuite.

Après avoir été exposées autour du monde entre 2013 et 2015, les 108 sculptures sont volontairement ensevelies en 2015 dans un lieu tenu secret, lors de la performance *Earth Ceremony*. Chaque statue contient une carte mémoire portant des témoignages liés à la vision de l’avenir. Leur excavation est prévue pour 2030, année considérée comme symbolique du déséquilibre démographique annoncé.

En puisant dans un patrimoine culturel chinois mondialement identifiable, Prune Nourry transforme l’armée de terre cuite en un mémorial contemporain : elle fait dialoguer patrimoine, enjeux démographiques, mémoire et avenir.

Sa démarche ne se limite donc pas à citer une référence chinoise : elle travaille avec des artisans locaux, reprend leurs techniques et inscrit son projet dans le contexte culturel et historique du pays. Le modèle historique devient ainsi un outil critique : Prune Nourry réactive un patrimoine chinois pour interroger une problématique contemporaine et universelle, celle de la sélection des naissances et du déséquilibre entre les sexes.





« En 1989, date de la chute du mur de Berlin et des événements de Tian'anmen, l'art contemporain était essentiellement occidental. Ailleurs, il n'existait pas. L'exposition *Magiciens de la terre* voulait corriger cette absurdité. Elle a ouvert une rupture majeure en intégrant des artistes qui en Afrique, en Asie, en Océanie ou encore en Australie relevait jusque-là de l'ethnographie » Jean-Hubert MARTIN, commissaire de l'exposition *Magiciens de la terre*, 1989



Magiciens de la Terre, 1989, Centre Georges Pompidou, Paris
Barbara KRUGER, *On n'a plus besoin de héros*, 1989
Mike CHUKWUKELU, *Ijele*, 1989



« En utilisant des forces stockées dans des matériaux naturels, tels que l'or, le lapis, l'azurite et le diamant, j'interprète les forces de la nature comme une expression contemporaine de la place de l'homme par rapport à l'univers. »



Artiste navajo originaire du Nouveau-Mexique, **Joe BEN Jr. (1958)** découvre dès l'enfance la peinture sur sable pratiquée dans les cérémonies traditionnelles navajo. Il transpose cette pratique dans le champ de l'art contemporain en conservant le geste, les matériaux naturels et la structure symbolique de cette tradition.

Ses œuvres sont réalisées à partir de sables et de pigments minéraux naturels provenant de différentes régions du monde. Par des gestes précis, il dépose les pigments sur une surface de sable pour créer des compositions symétriques évoquant les principes navajo d'équilibre et d'harmonie.

La pratique demeure essentiellement éphémère et performative : une fois le dessin achevé, l'artiste le recouvre progressivement et restitue les matériaux à la terre. Le processus fait ainsi partie intégrante de l'œuvre.

« *Magiciens de la terre* », 1989, exposition au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette du 18 mai au 14 août 1989

La participation de Joe Ben Jr. à *Magiciens de la terre*, exposition organisée à Paris en 1989 par Jean-Hubert Martin, est particulièrement intéressante pour ton cours. L'exposition cherchait à confronter des artistes occidentaux à des artistes issus de différentes cultures, remettant en question une conception de l'art contemporain centrée sur l'Occident.

Avec Joe Ben Jr., une pratique issue d'une culture spécifique entre dans le contexte de l'art contemporain international. L'œuvre interroge ainsi la rencontre des pratiques culturelles, tout en posant la question suivante : peut-on présenter comme « art » une pratique qui possède à l'origine une fonction spirituelle, thérapeutique ou rituelle ?

Exposition *Magiciens de la terre* - Joe Ben Jr (1989)

À quoi pensiez-vous lorsque vous avez eu l'idée de cette exposition en 1989 ?

« Je voulais apporter une rupture dans une conception très étroite de l'art contemporain qui existait dans les années 70-80. Bref, le monde de l'art estimait que ce secteur, à quelques exceptions près, ne concernait que les membres de l'OTAN ! J'ai trouvé cela très choquant et je voulais trouver des artistes dans le reste du monde. L'idée originale et ambitieuse était de mélanger cinquante artistes d'avant-garde du monde occidental avec cinquante autres artistes complètement inconnus, offrant de nouvelles perspectives (...) cette exposition nous confirme que l'art, même s'il a des utilités et des concepts différents, appartiendra toujours à tout le monde. »

Jean-Hubert MARTIN