

Mondialisation de la création artistique : Métissages ou relativité des cultures du monde



Avant propos

La colonisation

« La mondialisation est désormais un fait. On ne peut vivre chacun isolément : nos destins sont mêlés. » Édouard Glissant, romancier, poète et philosophe français d'origine créole

La colonisation désigne le processus par lequel un État s'approprie un territoire pour des raisons politiques, géographiques et économiques, souvent en exploitant ses ressources et sa population. Elle implique généralement une domination sur un territoire déjà habité, rarement obtenue de manière pacifique. La mondialisation connaît une accélération majeure au 19^e siècle avec l'industrialisation et l'essor de l'économie capitaliste, qui intensifient les échanges et les circulations à l'échelle mondiale..



Affiches de recrutement et de propagande pour justifier la colonisation tout en affichant une certaine union.

Anthropocène

Pour la première fois, l'histoire de la Terre entre en collision avec celle des hommes et des femmes qui l'habitent

L'anthropocène désigne un concept désignant l'époque géologique où l'activité humaine est devenue la principale force de transformation de la Terre. Cette notion traduit une prise de conscience de l'impact de nos modes de consommation et de nos besoins sur l'environnement et les écosystèmes.

Dans ce contexte, l'idéal d'universalité est questionné : si les échanges entre peuples et cultures ont d'abord favorisé le rapprochement et l'ouverture, la mondialisation a aussi entraîné une uniformisation et une logique de concurrence et de profit qui en modifient le sens initial.



Impact de l'industrialisation

Au 19^e siècle, l'ère industrielle a plongé l'art dans une remise en question du statut de l'œuvre. »

L'industrialisation transforme les conditions de création et de diffusion :

- développement du chemin de fer et de la navigation à vapeur → circulation accélérée des artistes, œuvres et marchandises ;
- développement de la photographie → reproduction et diffusion massive des images ;
- industrialisation des pigments et matériaux artistiques → nouveaux usages de la couleur ;
- multiplication des imprimeries, journaux, affiches et estampes → circulation internationale des images ;
- développement des Expositions universelles → confrontation et mise en scène des cultures du monde.

La modernité accélère la circulation des formes et des images et l'art entre progressivement dans une culture visuelle mondialisée.

L'industrialisation élargit le champ des matériaux artistiques et rapproche l'art des objets, des images et des signes produits par la société.

D'après photographie



Eugène DURIEU, *Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras* (planche XXIX), papier salé verni d'après négatif papier, 14 × 9,5 cm, BnF



Eugène DELACROIX, *Odalisque*, 1857, huile sur bois, 39,5 × 31 cm, Coll. particulière

La collaboration entre Eugène DELACROIX (1798-1863) et le photographe Eugène DURIEU (1800-1874) à l'été 1854 a marqué l'histoire de l'art. Ensemble, ils ont réalisé des séances de poses photographiques de nus servant de modèles d'étude pour le travail du peintre.

Le moulage



Exemples d'abattis
Nu féminin assis dans une urne, 1895-1905
Je suis belle, 1882
Balzac, 1891-1898



L'œuvre de RODIN (1840-1917) relève du domaine de la sculpture, mais sa méthode diffère de celle de nombreux sculpteurs de son époque qui taillent directement la pierre. Rodin privilégie le modelage de la terre, qu'il travaille puis moule en plâtre. À partir de ces modèles intervient ensuite le praticien, chargé d'agrandir ou de réduire la sculpture, ou encore de la transposer dans des matériaux comme le marbre.

Rodin expérimente également l'assemblage, en combinant différents éléments tels que des abattis (petits torsos ou figurines) et des objets, comme des poteries de terre cuite issues de sa collection. Cette pratique occupe une place importante dans sa recherche plastique. Pour la sculpture du *Balzac*, il utilise par exemple une véritable robe de chambre, qu'il trempe dans du plâtre liquide avant de la disposer sur la figure sculptée.



Le collage

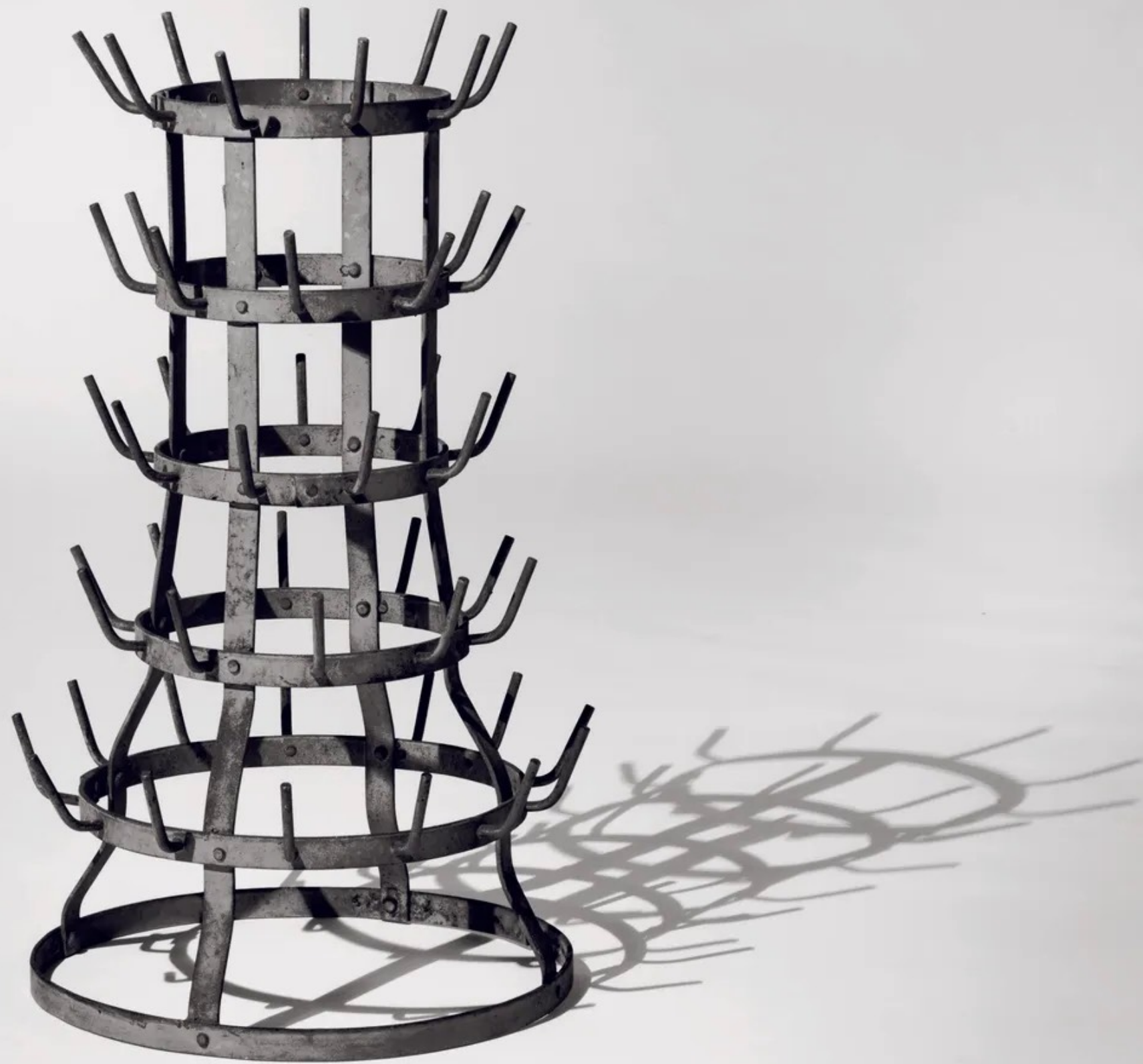


Pablo PICASSO (1881-1973), *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, huile sur toile cirée encadrée de corde, 29 x 37 cm, Musée Picasso



Hannah HÖCH (1889-1978), *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (Coupe au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne, celle de la grosse bedaine weimarienne), 1919-1920, collage sur carton, 114 x 90 cm, Staatliche Museen zu Berlin

Le ready-made



Marcel DUCHAMP (1887-1968)

Roue de bicyclette, 1913/1964, ready-made, roue de bicyclette (sans le pneu) fixée par sa fourche sur un tabouret en bois peint, 126,5 × 31,5 × 63,5 cm, Centre Pompidou

Porte-bouteilles, 1914/1964, ready-made, fer galvanisé, 64 × 42 cm, Coll. particulière

Marcel Duchamp avec sa roue de bicyclette (1963) photographié par Julian Wasser



Mondialisation de la création artistique

Réseaux et circulation des images

Les Expositions universelles (1851–1900)

- Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851, Crystal Palace, Londres (Révolution industrielle)
- Exposition universelle de 1855, Paris (Exposition des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts)
- Exposition universelle de 1867, Paris
- Exposition universelle de 1889, Paris (Construction de la Tour Eiffel)
- Exposition universelle de 1900, Paris (Le bilan du siècle)



- Premier espace artistique international
- Concurrence entre les écoles nationales
- Diffusion de l'art dans un contexte industriel et colonial
- Exposition des artistes, des techniques et des objets du monde entier

Internationalisation des avant-gardes

Biennale de Venise (1895) est la première biennale internationale d'art et aujourd'hui une des plus influentes.

- À partir de 1907 : pavillons nationaux
- Exposition d'art contemporain international
- Modèle repris partout dans le monde



Internationalisation des avant-gardes

Armory Show (1913), New York, d'importance historique, cette exposition introduit aux États-Unis :

- le Cubisme
- le Fauvisme

et contribue à faire de New York un futur centre artistique mondial.



Fait divers

Aux États-unis, il existe une loi datant de 1922, appelé le *tariff act* qui prévoit une libre importation des œuvres d'art : elles pouvaient ainsi passer la douane sans avoir à subir de taxes. Or, en 1927, la douane examina un objet étrange appartenant à un artiste nommé Constantin BRÂNCUȘI : l'objet du litige (bronze de 1926 appartenant à E. Steichen) est une pièce de métal jaune, dont l'identification laisse les autorités américaines perplexes. De forme mince et fuselée, mesurant 135 cm de haut et polie comme un miroir sur toute sa surface, pour eux, elle ressemble trop à un objet manufacturé. Alors, la douane bloque l'œuvre et estime que c'est un objet industriel qui doit être taxé, car selon les douaniers, cet objet ne ressemble pas à une sculpture (à cette époque il était habituel qu'une sculpture soit figurative et basée sur l'imitation).

En octobre 1927 s'ouvre alors à New York un procès opposant le sculpteur à l'État américain. Il s'agissait pour le plaignant (Brâncuși) de prouver que cette sculpture considérée comme un objet ordinaire, soit reconnu comme une œuvre d'art. La question que pose donc ce procès est de savoir si l'objet est une œuvre d'art ou un objet manufacturé ? Autrement dit, le juge devait examiner lors de ce procès à quels critères peut-on ou non estimer qu'une chose est une œuvre d'art.

Mais aussi prouver les éléments suivants :

1. La réputation et de la reconnaissance de l'artiste,
2. La ressemblance avec une réalité,
3. L'objet n'a pas d'utilité ce qui le classerait dans les objets non artistiques,
4. Qu'elle répond à un principe esthétique dans sa forme, son apparence, ses proportions harmonieuses, sa beauté.

Le 26 novembre 1928, le juge rend son verdict. Après avoir admis que certaines définitions de l'art toujours en vigueur sont en fait périmées, il reconnaît qu'une école d'art dite moderne s'est développée dont les tenants tentent de représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter des objets naturels.



Constantin BRÂNCUȘI (1876-1957),
Oiseau dans l'espace, 1928,
bronze poli, pierre et socle plâtre, 137,2 × 21,6 × 16,5
cm, œuvre conservée au MOMA, NY

Après 1945 : la recomposition mondiale de l'art

Documenta, Kassel, Allemagne (1955) devient l'une des expositions les plus influentes de l'art contemporain et a pour objectifs tous les 5 ans de :

- reconnecter l'Allemagne avec l'art moderne
- présenter les tendances internationales.

1972 – Harald SZEEMANN : Documenta 5, introduit le concept d'« Individual Mythologies » et redéfinit le rôle du commissaire d'exposition.



Salle de sculpture de la première documenta à Kassel, en Allemagne, en 1955

Biennales internationales

Le modèle se diffuse :

- Bienal de São Paulo (1951)
- Biennale de Paris (1959),
plateforme de recherche critique (2000)
- Biennale de Sydney (1973)
- Gwangju Biennale (1995)
- Istanbul Biennial (1987)
- Sharjah Biennial (1993)
- Havana Biennial (1984)

Dans une mutation importante, l'art devient :

- transnational
- connecté par des réseaux d'expositions
- moins centré uniquement sur l'Europe.

La localisation des biennales révèle le décentrement de l'art vers l'Asie, le Moyen-Orient, l'Amérique latine, l'émergence d'une géographie artistique globale et la reconnaissance d'artistes non occidentaux.



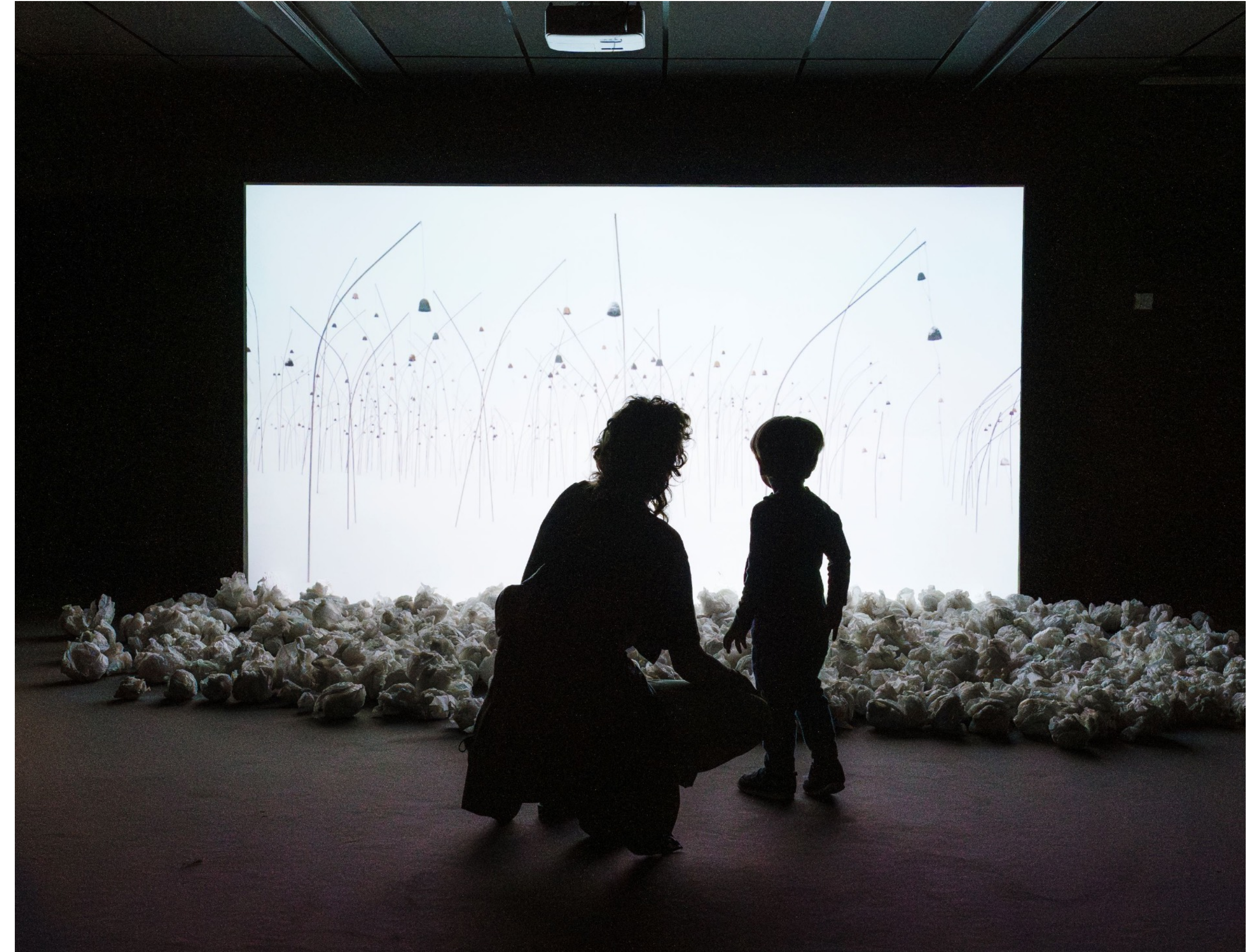
Art et mondialisation économique

Les grandes foires internationales du marché de l'art :

- Art Basel
- Art Cologne
- FIAC (1974-2021), Paris
- Frieze Art Fair (2003), Londres, New York, Los Angeles, Seoul
- ARCO Madrid (1982)
- Art Dubai (2007)

Elles structurent :

- le marché mondial de l'art
- les réseaux de galeries
- la circulation des artistes et des collectionneurs.



Animitas (Blanc), installation de Christian BOLTANSKI, BAC Lyon, 2024

Lecture possible de la mondialisation artistique

La mondialisation de l'art s'est construite en trois phases :

- ★ Internationalisation (19^e siècle) → Expositions universelles
- ★ Circulation des avant-gardes (20^e siècle) → Biennales et grandes expositions
- ★ Réseau global (21^e siècle) → Biennales mondiales et foires internationales

Le voyage comme moteur de création

Créer dans l'itinérance du voyage personnel, d'une carrière artistique, d'un exil

Le Grand Tour

Désigne le long voyage initiatique et éducatif entrepris à travers l'Europe par les jeunes aristocrates, mais il représente aussi un phénomène majeur de l'histoire de l'art du 17^e au 19^e siècle.

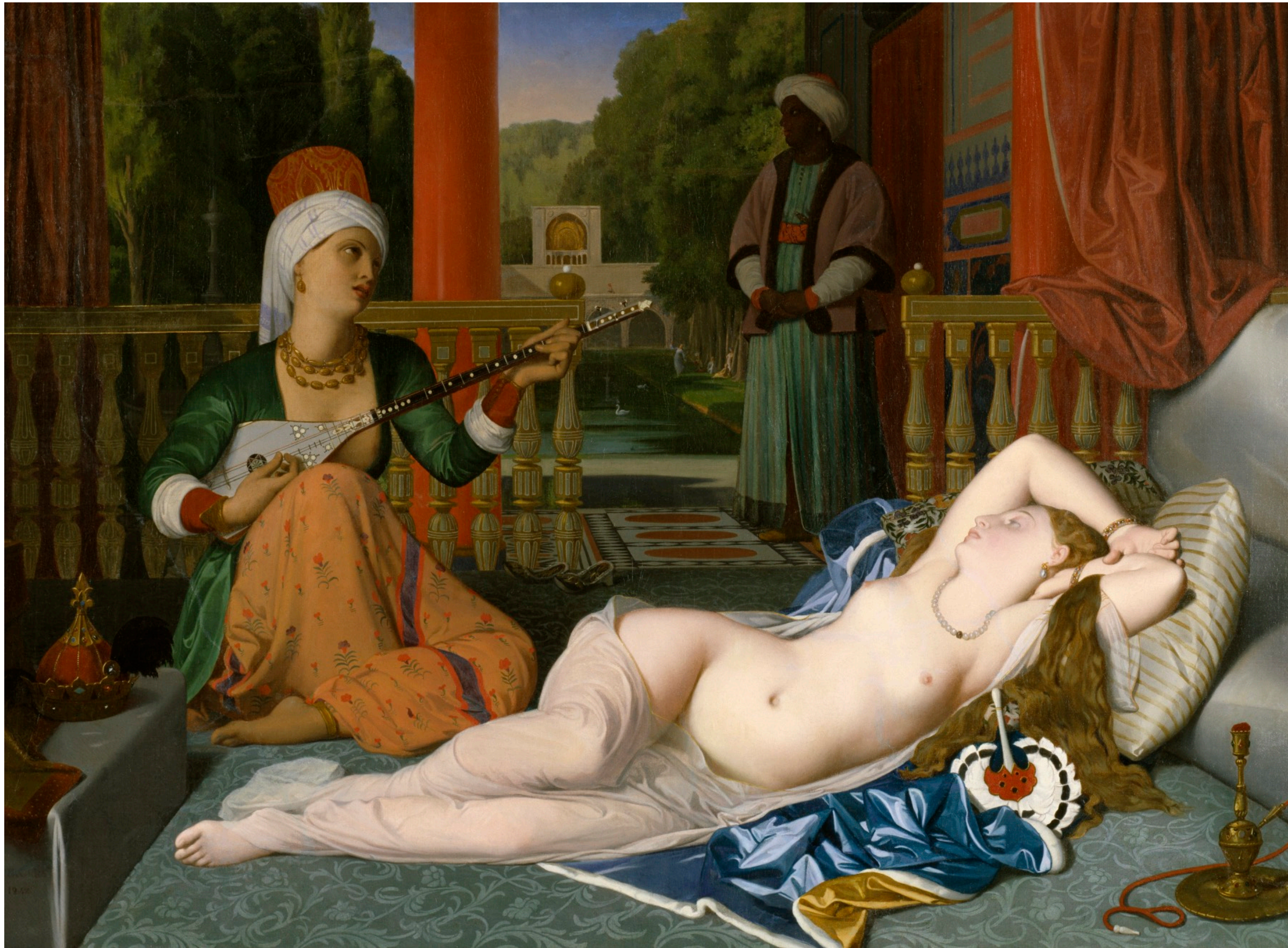


Giovanni Paolo PANINI, *Gallerie de vues de la Rome moderne*, 1759, huile sur toile, 170 × 245 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Johann Heinrich Wilhelm TISCHBEIN (1751-1829),
Goethe dans la campagne romaine, 1787,
huile sur toile, 166 x 210,3 cm, Francfort-sur-le-Main

L'Orientalisme



Jean-Auguste-Dominique INGRES (1780-1867), *L'Odalisque à l'esclave*, 1842, huile sur toile, 76 × 105 cm, Walters Art Museum, Baltimore

Inspiré par le Moyen-Orient, et aussi, par le Maghreb, l'art orientaliste pictural ne correspond en France à aucun style particulier et rassemble des artistes aux œuvres et aux personnalités aussi différentes et opposées qu'INGRES, Eugène DELACROIX, Alexandre-Gabriel DECAMPS, Horace VERNET, Théodore CHASSÉRIAU, Jean-Léon GÉRÔME, Eugène FROMENTIN.



Alexandre-Gabriel DECAMPS (1803-1860), *La Caravane*, 1854, huile sur toile, 60 × 100 cm, Musée du Louvre. Voyage en Asie Mineure et en Turquie dès 1828



Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904), *Marchand de tapis au Caire*, 1887, huile sur toile, 86,04 × 68,74 cm
Minneapolis Institute of Arts
De nombreux voyages en Égypte, en Turquie, en Syrie et en Palestine à partir de 1856



Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834,
huile sur toile, 180 × 229 cm, Musée du Louvre

Le voyage comme moteur de création



Le bord de mer à Palavas, 1854, huile sur toile,
38 x 46 cm, Musée Fabre, Montpellier



Gustave COURBET (1819-1877), *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, huile sur toile,
132 x 150,5 cm, Musée Fabre, Montpellier

Eugène DELACROIX (1798–1863)

« Je croyais rêver. J'avais tant de fois désiré voir l'Orient que je les regardais de tous mes yeux et croyant à peine ce que je voyais »
(voyage au Maroc entre janvier et juin 1832)



Saada épouse d'Abraham Ben-Chimol et Précjada, une de leurs filles, 1832, Metropolitan Museum, NY



Jeune arabe dans son appartement, 1832, aquarelle, Coll. Musée du Louvre



Horace VERNET (1789-1863), petit-fils de Claude Joseph Vernet, *La Chasse au lion*, 1836, huile sur toile, 57,1 × 81,7 cm, Coll. Wallace, Londres. Voyage de nombreuses fois en Afrique du Nord (Algérie, Maroc)



Marchand d'esclaves, 1836, huile sur toile, 65 × 54 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Avant 1832



Pour l'élaboration de son tableau : *Scènes des massacres de Scio*, Delacroix a effectué des recherches iconographiques à La Bibliothèque nationale et obtenu de M. Auguste le prêt de costumes orientaux rapportés de ses voyages en Orient. Un carnet utilisé vers 1820-1825, mentionne la consultation des *Lettres sur la Grèce*, de Claude-Étienne Savary ainsi que des croquis effectués d'après les *Mœurs et coutumes turques et orientales* dessinés dans le pays, du dessinateur Rosset (1790).

Scènes des massacres de Scio, 1824, huile sur toile, 419 × 354 cm, Coll. Musée du Louvre

Avant 1832

Avec *La Mort de Sardanapale* qui fit scandale au Salon de 1827-1828, Delacroix n'a nullement voulu choquer ses pairs, mais plutôt les convaincre de son génie par ses références à l'art du passé, par la multiplicité de ses sources d'inspiration et par le choix de son thème pris dans l'Orient ancien.



La Mort de Sardanapale, 1827, huile sur toile,
392 x 496, Coll. Musée du Louvre

Paul GAUGUIN (1848-1903)

Le séjour de Paul Gauguin à Tahiti marque une période clé de sa vie d'artiste, caractérisée par sa quête d'un ailleurs culturel.

- 1888 : Il ne peut plus supporter Paris et rejoint, en Bretagne, un groupe de peintres expérimentaux, plus jeunes, car il a alors la quarantaine, connu comme l'École de Pont-Aven.
- 1891-1893: premier voyage, arrivée à Papeete et installation à Mataiea pour fuir la civilisation européenne et chercher l'inspiration.
- 1895-1901: Retour définitif en Polynésie, installation à Punaauia, vie modeste dans un fare traditionnel et problèmes de santé graves.
- 1901 : départ pour les Marquises pour s'installer à Hiva Oa où il meurt en 1903.



*Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange, 1888,
Galerie nationale d'Écosse, Édinburgh*



Paul GAUGUIN, *Arearea*, dit aussi *Joyeusetés*, 1892, huile sur toile, 75 × 94 cm, Coll. Musée d'Orsay, Paris

Le Japonisme

Influence de l'estampe japonaise

Vers 1856, les estampes japonaises (ukiyo-e) arrivent en Europe de manière fortuite. Utilisées comme simple papier d'emballage pour protéger les porcelaines fragiles venues du Japon, elles sont découvertes par des artistes à Paris. Cet événement marque le point de départ du Japonisme en Occident.

Katsushika Hokusai (1760-1849), *Manga n° 3*, 1815, estampe, 18 × 12,5 cm

Utagawa Hiroshige (1797-1858), *Sous une averse soudaine sur le pont Ohashi et Atake*, 1857, estampe, 33,7 × 22,2 cm





Utagawa KUNIAKI (1835-1888), *Le Lutteur Onaruto Nadaemon de la province d'Awa*, 19^e siècle, estampe

Edouard MANET (1832-1883), *Portrait d'Émile Zola*, 1868, huile sur toile, 146 × 114 cm, Coll. musée d'Orsay

Le Fife, 1866 huile sur toile, 160,5 × 97 cm, Coll. Musée d'Orsay

Le regard occidental sur l'ailleurs est-il : une découverte esthétique
ou une projection exotique ?

Artistes en exil

Identité et déplacement

Les deux guerres mondiales constituent des moments majeurs de recomposition des circulations artistiques. Les exils et les déplacements d'artistes favorisent la rencontre entre différentes traditions et contribuent à la diffusion internationale des avant-gardes. La Première Guerre mondiale participe notamment à l'essor de réseaux artistiques transnationaux autour de Dada, tandis que la Seconde Guerre mondiale accélère le déplacement du centre de la création artistique de l'Europe vers les États-Unis. La mondialisation artistique se construit ainsi aussi dans les situations de rupture, d'exil et de déplacement forcé.

Des artistes comme Marcel DUCHAMP, Max ERNST, André BRETON, Piet MONDRIAN, Marc CHAGALL ou Fernand LÉGER sont directement concernés.

Yinka SHONIBARE (1962)

Identité postcoloniale, hybridation culturelle

Pour sa première exposition au Japon en 2019, l'artiste met en scène un personnage féminin à tête de globe terrestre et vêtu d'une robe édouardienne en tissus wax, évoquant l'économie mondialisée du 19e siècle. De son fusil jaillit une branche de cerisier en fleur, symbole d'hybridations culturelles ou comment les cultures se redéfinissent au contact les unes des autres.

Chez Yinka Shonibare, l'hybridation culturelle devient un outil critique : elle révèle les cultures constituées d'emprunts et de rapports de pouvoir.

Yinka SHONIBARE, *Woman Shooting Cherry Blossoms*, 2019, techniques mixtes, Coll. du Fukuoka Art Museum, Japon





Yinka SHONIBARE, Divine comedy, 2015, installation, techniques mixtes, dimensions variables, Coll. particulière

Shirin NESHAT (1957)

Culture iranienne et occidentale

Dans la série *Women of Allah* (1993-1997), elle photographie des femmes iraniennes en noir et blanc, dont les corps et les visages sont parfois recouverts de calligraphie persane. Les armes, également présentes dans certaines images, introduisent une tension entre féminité, spiritualité et violence.

Son travail ne consiste donc pas simplement à opposer Orient et Occident : il met en évidence la complexité d'une identité construite entre plusieurs références culturelles.





Fortement marquée par l'expérience de l'exil, l'œuvre de Shirin Neshat, Iranienne expatriée vivant aux États-Unis, explore les dimensions complexes de la condition des femmes dans l'Islam contemporain. Ses travaux photographiques et vidéographiques ont rencontré un énorme succès critique, alimentant parfois la polémique. En effet, certains commentateurs occidentaux reprochent à l'artiste de ne pas prendre explicitement position contre la révolution islamique. En 1974, la jeune fille part aux États-Unis afin d'y mener des études artistiques. En 1990, lors d'un retour en Iran, elle sera particulièrement marquée par les effets de la révolution islamique de 1979 sur la condition féminine.

Mona HATOUM (1952)

Exil et mémoire

Née à Beyrouth dans une famille palestinienne et installée à Londres depuis 1975, Hatoum développe une œuvre marquée par l'expérience de l'exil et du déracinement. Elle transforme des objets familiers — mobilier, ustensiles domestiques, cartes, corps — en dispositifs souvent inquiétants.

Suspended, 2009-2010, installation, 40 balançoires suspendues dressent une cartographie mouvante de 40 capitales du monde. Les assises des balançoires (45 × 65 × 3,2 cm) sont gravées des plans des villes, médium stratifié gravé, chaînes en acier, dimensions variables en superficie, éventuellement en hauteur





Dans *Hot Spot III* (2009, installation, 234 × 223 × 223 cm), un planisphère métallique parcouru de lumière rouge transforme la carte du monde en une image de tension et de conflit. Le territoire devient alors une construction politique plutôt qu'un simple espace géographique.



Mona HATOUM, *Homebound*, 2000, installation, meubles, divers ustensiles, câbles métalliques, fils électriques, ampoules, variateur, amplificateur et deux haut-parleurs, dimensions variables

Zineb SEDIRA (1963)

Transmission et migration



Way of Life, 2019, scène 3 de *Standing Here Wondering Which Way to Go*, diorama photographique du salon de l'artiste avec objets ajoutés, livres, peinture, meubles, plantes et vidéo comprenant la vidéo *Nadira: On the 1969 Pan-African Festival of Algiers*, 1969, durée : 40 minutes 21
Vue de l'installation *Jeu de Paume* de l'exposition *A Brief Moment*



Chez Zineb Sedira, l'expérience personnelle de la migration devient un espace de rencontre entre plusieurs cultures et plusieurs histoires. L'œuvre montre que les identités se construisent dans la circulation, la transmission et la confrontation des mémoires.



Mother, Tongue, 2002, installation vidéo, 5 min, Coll. Tate, Londres

Ici, l'artiste met en scène trois générations — elle-même, sa mère et sa fille — et trois langues : français, arabe et anglais. L'œuvre prend la forme de vidéos sonores (dialogues). La langue devient ainsi un vecteur de transmission mais aussi un révélateur des déplacements et des ruptures culturelles

Comment l'exil influence-t-il la création artistique ?

La mondialisation artistique produit-elle un enrichissement par métissage
ou une relativisation des cultures ?

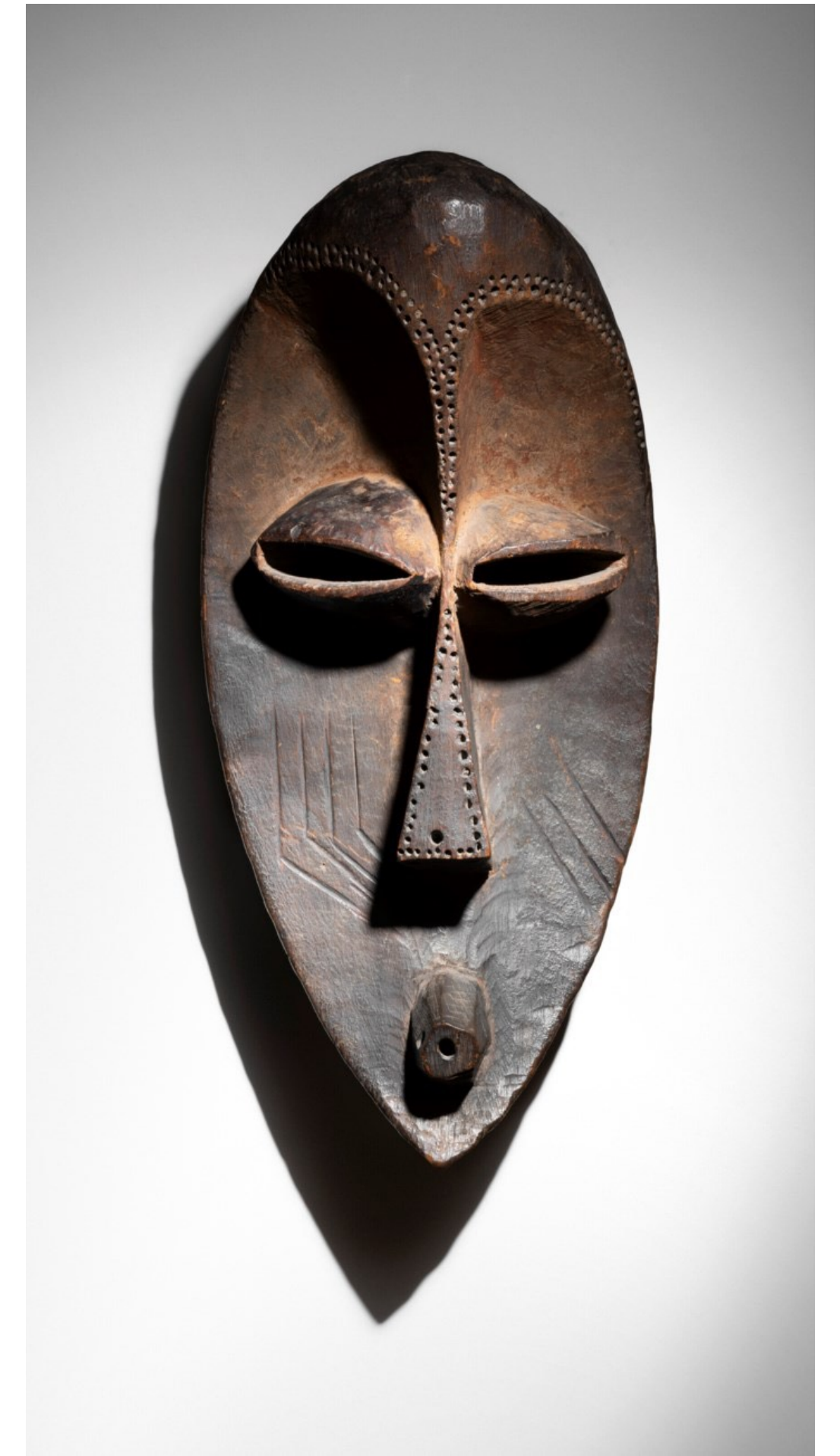
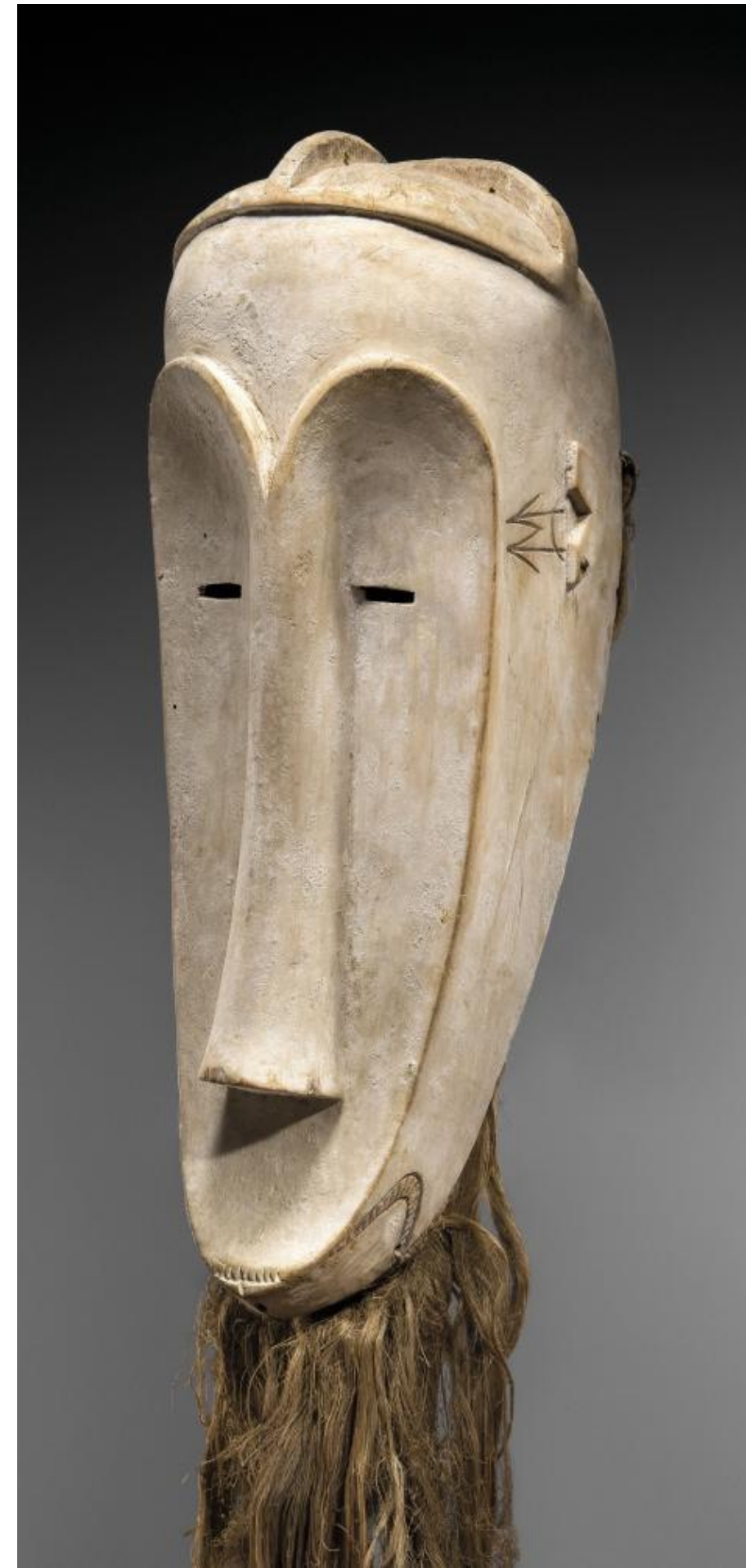
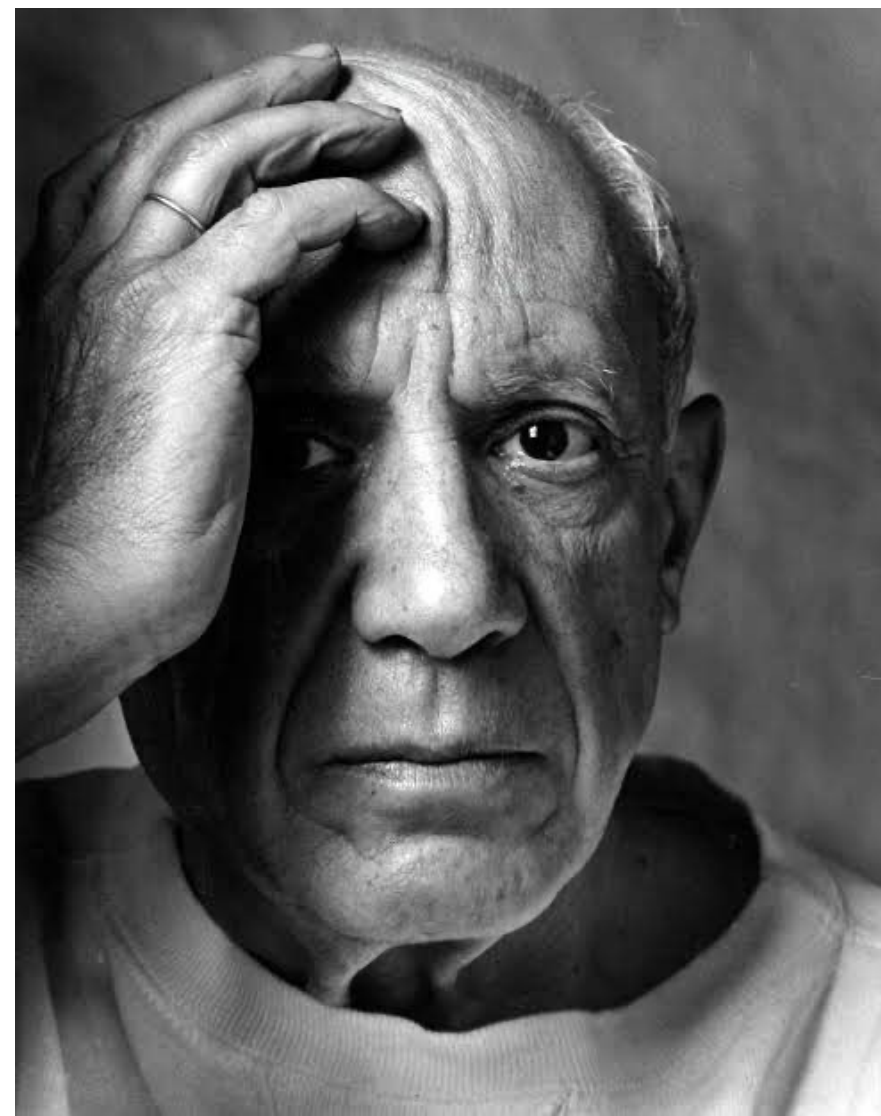
Circulation mondiale des formes et des images

Relier les dimensions locales et mondiales

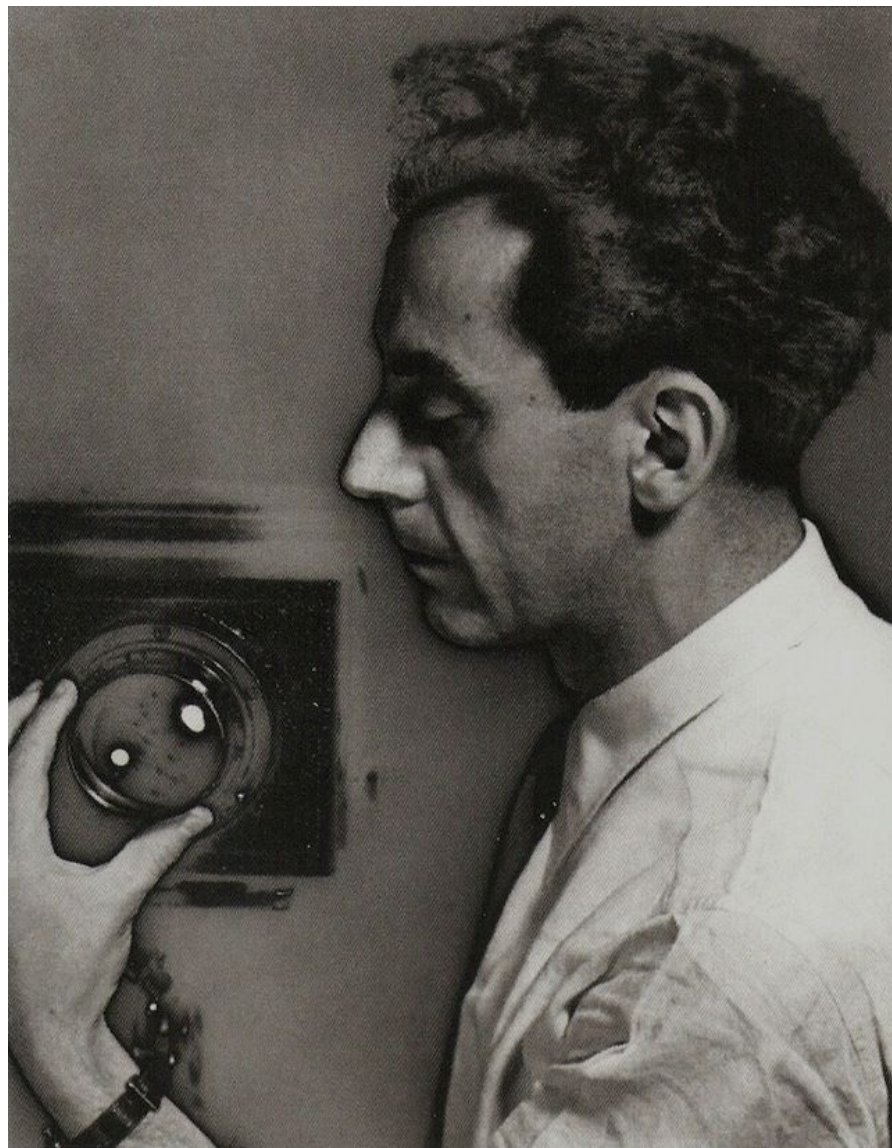
L'influence des arts africains et océaniques



Pablo PICASSO (1881-1973),
Les Femmes d'Alger (O Version), 1907, huile
sur toile, 243,9 × 233,7 cm, MoMA



Masque Fang et masque Mahongwé - Ngaré, République du Congo



Man RAY (1890-1976), *Noire et blanche*, 1926,
photographie argentique, 15,8 × 23,3 cm,
publiée dans *Vogue* en mai 1926





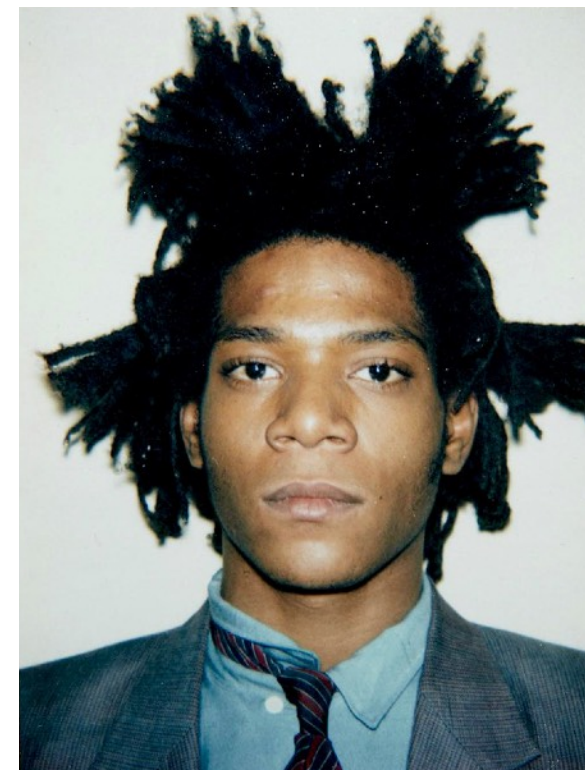
Mur de l'atelier d'André BRETON (1896-1966), Centre Pompidou, Paris

Portrait d'André Breton dans son appartement du 42 rue Fontaine, dans le 9e arrondissement de Paris en juin 1955, photo : Sabine Weiss

Basquiat : circulations culturelles, art urbain et identité



Jean-Michel BASQUIAT (1960-1988),
She Installs Confidence and Picks his Brain Like a Salad, 1988, huile et acrylique sur bois, 238 × 228 × 6 cm, Centre national des arts plastiques



Andy WARHOL(1928-1987) et Jean-Michel BASQUIAT (1960-1988), *Untitled*, 1984, acrylique, bâton d'huile et graphite sur toile, 294,6 × 419,7 cm



Jean-Michel BASQUIAT (1960-1988),
Peter and the Wolf, 1985, acrylique, huile et collages sur toile, 254 × 289 cm, Coll.The Robert Lerman Revocable Trust

L'appropriation culturelle est-elle : un dialogue artistique
ou une forme de domination culturelle ?

Diffusion du Street art



Keith HARING (1958-1990) dessinant dans le métro new-yorkais, photo de Makoto Murata (déc.1982, janv. 1983), dans le métro parisien en décembre 1984



Mur de Berlin en octobre 1986

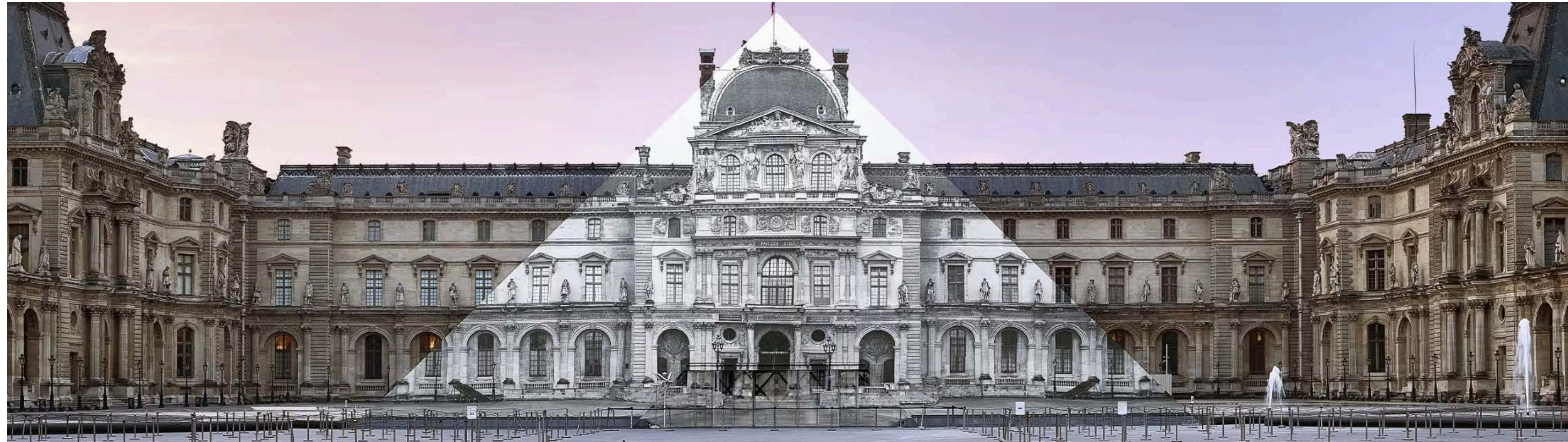




JR, *FACE 2 FACE*, 2007, photographie du mur de séparation, côté palestinien, Béthlehem



JR, *Women Are Heroes – Brazil*, 2008-2009



JR, *JR au Louvre*, 2016





BANKSY, *There is always hope (Girl with Balloon)*, 2002, Londres



BANKSY, *Valentine's day mascara*, 14 février 2023, Margate, Angleterre



BANKSY, *Beach Boys*, 2005, projet Santa's Ghetto, mur de séparation israélo-palestinien



Comment le passage du street art d'une pratique urbaine locale à un phénomène artistique mondialisé transforme-t-il son statut, ses formes et ses enjeux ?

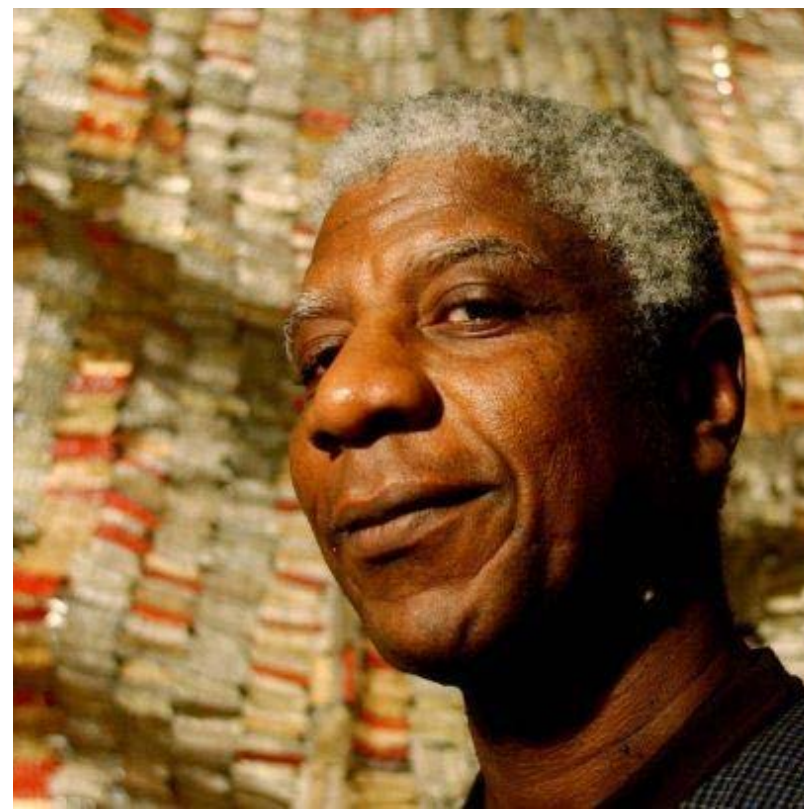
Art, ressources et globalisation

Relier les dimensions locales et mondiales

EI ANATSUI (1944)

Matériaux recyclés et histoire coloniale

Le déchet issu de la circulation mondiale des marchandises devient matière artistique. Par l'assemblage, El Anatsui transforme l'héritage colonial et les échanges économiques en une œuvre à la fois locale, mondiale et transculturelle.



EI ANATSUI, *Dusasa II*, 2007, suspension murale (proche *kente* tissés du Ghana), morceaux d'aluminium trouvés (bouchons de bouteilles d'alcool) et fil d'aluminium et de cuivre, disques plastiques, 599 x 732 x 5,1 cm, The MET, New York. *Dusasa* signifie « patchwork assemblé par les membres d'une communauté »



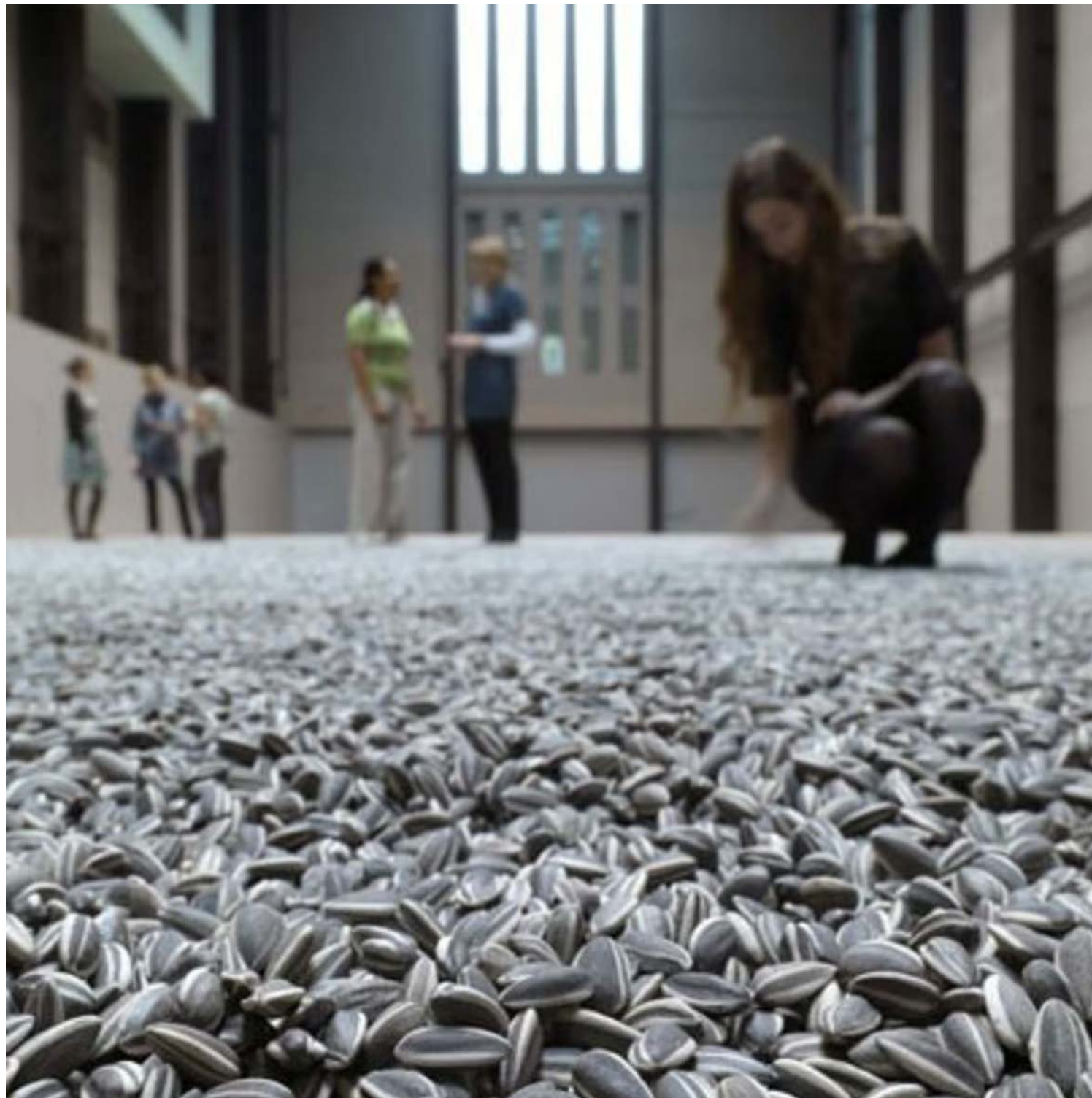
Ai WEIWEI (1957)

Politique et production collective



Dans *Sunflower Seeds* (2010), présentée à la Tate Modern, Ai Weiwei fait réaliser plus de 100 millions de graines de tournesol en porcelaine par des artisans de Jingdezhen, en Chine.

Chaque graine est fabriquée et peinte à la main. L'œuvre repose donc sur une production collective, mobilisant un savoir-faire local et une organisation de production à grande échelle



Le tournesol possède également une dimension politique : il évoque notamment les représentations de Mao entouré de tournesols, le peuple étant traditionnellement représenté comme tourné vers le dirigeant.

Sunflower Seeds, 2010, installation, porcelaine,
Modern Tate, Londres, 12 octobre 2010 – 2 mai 2011



En détruisant un objet ancien pour en faire une œuvre contemporaine, Ai Weiwei confronte patrimoine et mondialisation : il interroge la manière dont les valeurs culturelles se transforment lorsqu'elles circulent et sont réinterprétées dans un contexte global.



Dropping a Han Dynasty Urn, 1995, performance-photographique, triptyque en noir et blanc documentant la destruction d'une urne de la dynastie Han vieille de 2 000 ans

Ólafur ELÍASSON (1967)

Enjeux climatiques globaux



Avec *Ice Watch* (2014-2019, installations successives à Copenhague, Paris et Londres), Elíasson transforme un phénomène planétaire en expérience locale : un fragment de glace du Groenland devient, dans la ville, le support sensible d'une prise de conscience collective du changement climatique.





Ice Watch, 2014, Bankside, outside Tate Modern, London, 2018

Comment un artiste relie-t-il un contexte local à un problème mondial ?

Hybridations culturelles

Métissages artistiques historiques

Hybridations historiques

La mondialisation artistique ne commence pas au 20^e siècle

- Miniatures mogholes mêlant influences persanes et indiennes
- Art mudéjar en Espagne
- Art colonial d'Amérique latine



L'empereur moghol Akbar fait venir à sa cour des artistes persans, qui rencontrent des peintres indiens. Les ateliers impériaux développent alors une esthétique nouvelle mêlant :

- tradition persane : finesse du dessin, composition, couleurs ;
- tradition indienne : représentation de la végétation, des animaux, des paysages et de certaines figures ;
- influences plus tardives européennes, notamment par la circulation d'estampes.

La miniature moghole montre comment la circulation des artistes et des modèles transforme les pratiques locales et fait émerger de nouvelles formes artistiques.

MIR SAYYID ALI, *Elie le prophète sauvant Nur ad-Dakhra de la noyade*, entre 1564 et 1579, miniature du *Hamzanama* (: manuscrit enluminé orné de 1400 illustrations de grande taille) 81 × 61 cm, British Museum, Londres

Après la Reconquête chrétienne, les souverains chrétiens continuent à faire appel à des artisans musulmans et reprennent des formes architecturales issues de la tradition islamique : arcs polylobés, décors géométriques, azulejos, stucs, plafonds en bois.

Le palais associe ainsi architecture chrétienne et traditions décoratives islamiques. L'architecture mudéjare témoigne donc d'une circulation des savoir-faire et des formes entre les communautés

L'art mudéjar montre que la rencontre entre cultures peut produire un langage artistique nouveau, fondé sur l'emprunt et l'hybridation des formes.



Palais de Pierre I^{er}, Alcázar de Séville, 14^e siècle



École de Cuzco (17^e-18^e s), *Notre-Dame de Bethléem*,
1740-1770, huile sur toile, 203 × 143 cm,
Museo de Arte de Lima, Pérou

Les artistes européens introduisent en Amérique latine les modèles de la peinture chrétienne et du baroque européen. Ces modèles sont ensuite repris et transformés par des artistes locaux.

Des œuvres combinent dès lors une iconographie chrétienne européenne liées aux techniques européennes à des motifs, paysages, matériaux et sensibilités andines.

L'hybridation culturelle n'est pas toujours le résultat d'un échange équilibré. Elle peut aussi être produite dans un contexte de domination, de conversion religieuse et de colonisation.



École de Cuzco (17^e-18^e s), *Notre-Dame de Cocharcas sous le baldaquin*, 1765, huile sur toile, 198,8 × 143,5 cm, Brooklyn Museum of Art, New York

Hybridations contemporaines

Une esthétique transculturelle

- Takashi MURAKAMI (1962) → pop culture + tradition japonaise
- Yinka SHONIBARE (1962) → histoire + histoire coloniale
- Bharti KHER (1969) → symboles indiens contemporains
- Kehinde WILEY (1977) → peinture classique + culture afro-américaine

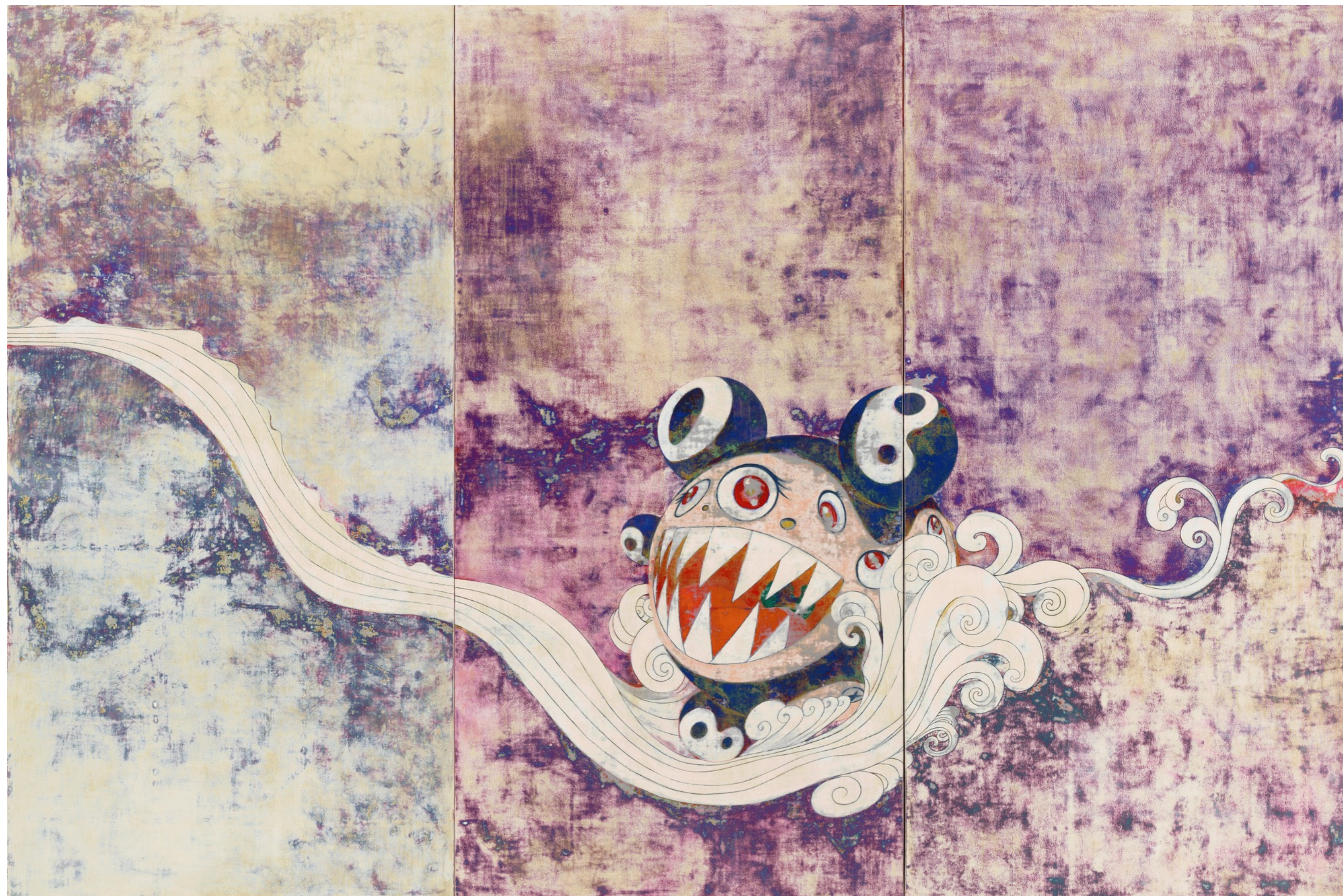


Comment les artistes contemporains transforment-ils des références culturelles locales en langages artistiques capables de circuler à l'échelle mondiale ?



Le travail de MURAKAMI (1962), brouille les frontières entre art traditionnel et manga/anime, culture savante et culture populaire, Japon et culture mondiale, œuvre d'art et produit commercial. Ses collaborations avec des marques internationales prolongent cette réflexion sur la circulation des images entre art, mode, publicité et marché.

Dans 727 (1996), par exemple, il associe un personnage inspiré du manga et de l'univers otaku à une esthétique issue de l'histoire de l'art japonais. La surface très plane et décorative rappelle certaines traditions graphiques japonaises tout en évoquant l'imagerie de la culture populaire.



Takashi MURAKAMI (1962), 727, 1996, acrylique sur toile montée sur trois panneaux, 299,7 × 449,6 cm, MoMA



Jacques-Louis DAVID, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, 1801, huile sur toile, 260 × 221 cm, Musée national du château de Malmaison



Chez Kehinde WILEY (1977), l'hybridation consiste à réinvestir les codes de la peinture occidentale pour donner une nouvelle visibilité aux figures contemporaines afro-américaines. En confrontant héritage européen, culture populaire et identité afro-américaine, la peinture devient un espace de réécriture de l'histoire, de questionnement du pouvoir et de la représentation.

Kehinde WILEY (1977), *Napoleon Leading the Army over the Alps*, 2005, huile sur toile, 274,3 × 274,3 cm, Brooklyn Museum



Bharti KHER (1969) détourne le bindi, symbole traditionnel porté sur le front en Inde, en le multipliant jusqu'à en faire un véritable matériau plastique recouvrant sculptures, objets et surfaces. Déplacé de son contexte traditionnel, le bindi acquiert ainsi de nouvelles significations et devient un vecteur d'hybridation entre culture indienne et création contemporaine mondialisée.

Dans *The Skin Speaks a Language Not Its Own* (2006), par exemple, une grande sculpture en forme d'éléphant est entièrement recouverte de milliers de bindis. Le symbole culturel devient ainsi une matière visuelle contemporaine



Bharti KHER (1969), *The Skin Speaks a Language Not Its Own* (2006), fibre de verre, bindis, 142 × 456 × 195 cm, Coll. Perrotin, Paris



Avec *Refugee Astronaut X*, Yinka SHONIBARE (1962) transforme la figure du voyageur spatial en symbole de la migration humaine : l'œuvre fait de l'hybridation culturelle une condition de l'identité dans un monde globalisé.

Yinka SHONIBARE (1962), *Refugee Astronaut X*, 2024, mannequin en fibre de verre, textile en coton imprimé à la cire hollandaise, filet, divers objets, casque d'astronaute, bottes de lune et plaque de base en acier, 188 × 95 × 110 cm

La circulation des idées et des formes artistiques entre les cultures constitue-t-elle un enrichissement esthétique et un espace de dialogue, ou conduit-elle au contraire à une uniformisation culturelle sous l'effet des logiques du marché occidental, voire à une folklorisation des cultures ?