

## L'art des Amérindiens et l'histoire de l'art aux États-Unis : un siècle d'expositions

**Janet Catherine Berlo**

Traducteur : Géraldine Bretault

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6174>

DOI : [10.4000/perspective.6174](https://doi.org/10.4000/perspective.6174)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 163-170

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Janet Catherine Berlo, « L'art des Amérindiens et l'histoire de l'art aux États-Unis : un siècle d'expositions », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6174> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6174>

---

# L'art des Amérindiens et l'histoire de l'art aux États-Unis : un siècle d'expositions

**Janet Catherine Berlo**

Les arts indigènes aux États-Unis ont longtemps entretenu une relation délicate avec les canons de l'histoire de l'art américain<sup>1</sup>. Ce bref article retrace les temps forts de cette relation, en revenant sur plusieurs expositions et installations majeures d'art amérindien au sein des musées d'art américains (et, parfois, dans d'autres espaces d'exposition) au cours du siècle passé. Je m'exprime à ce sujet en tant qu'historienne de l'art, puisque depuis trente ans, mes recherches ont essentiellement porté sur l'art amérindien, à l'exception de quelques contributions dans d'autres domaines de l'histoire de l'art américain<sup>2</sup>.

Ces vingt dernières années, certains professeurs d'art américain ont cherché à intégrer l'histoire de l'art amérindien dans leurs cours ; les deux principaux manuels dans ce champ traitent ces sujets de manière honorable<sup>3</sup>, et les principales revues d'art américain publiées aux États-Unis ont abordé au moins occasionnellement des thèmes et des questions indigènes<sup>4</sup>. Pour ce qui est de la collecte de cet art, beaucoup de grands musées américains ont une histoire bien plus ancienne qu'on ne veut bien l'admettre. Cependant, comme je vais le montrer, la plupart d'entre eux continuent de ghettoïser l'art amérindien, en dépit d'efforts louables pour inclure les arts afro-américains, asio-américains et hispaniques dans les récits qu'ils proposent de l'histoire des arts visuels aux États-Unis. Dans cet article, je diviserai ce siècle d'histoire de l'art amérindien en trois grandes périodes, afin de démontrer comment les tendances majeures de l'histoire de l'art se sont manifestées à travers les pratiques d'exposition.

## **L'art amérindien dans les musées d'art américain au début du xx<sup>e</sup> siècle**

Dans le sillage de la Première Guerre mondiale, la célébration de l'art amérindien a été un moyen pour les États-Unis de revendiquer leur

indépendance artistique et d'affirmer leurs racines indigènes. Les déclarations considérant l'art amérindien comme étant par essence « américain » abondent dans tous les catalogues, les articles et les revues de cette époque. Dans les années 1920, des artistes aussi éminents que Marsden Hartley et John Sloan, établis quelque temps à Santa Fe, se sont efforcés de défendre le travail des peintres Pueblo contemporains, s'assurant qu'ils soient vus, acquis et étudiés. Les premières expositions de peintures Pueblo ont eu lieu au Museum of Fine Arts de Santa Fe (1919), au Arts Club de Chicago (1920) et à la Society of Independent Artists à New York (1920, 1921 et 1922). Sloan, en tant qu'ardent défenseur de cet art, le considérait comme « l'unique art 100 % américain produit dans ce pays » présent également dans de nombreux magazines populaires<sup>5</sup>. Hartley, quant à lui, affirmait : « En tant qu'Américains, nous devons accepter l'unique génie américain que nous possédons, et ce avec un véritable enthousiasme. Nous avons sur notre propre sol quelque chose à montrer au reste du monde »<sup>6</sup>. Les peintres, conservateurs et critiques blancs américains voyaient dans les aquarelles Pueblo une ressource témoignant d'un art moderne américain original, et appelaient à les considérer comme patrimoine national.

En décembre 1931, *The Exposition of Indian Tribal Arts*, revendiquée dans le sous-titre de son catalogue comme « la première exposition d'œuvres d'art amérindien entièrement sélectionnées en tenant compte de leur valeur esthétique », a ouvert ses portes dans les Grand Central Art Galleries à New York. Comprenant plus de six cent cinquante objets – historiques et contemporains –, elle a été la plus grande exposition itinérante d'art amérindien avant les années 1970, et différentes versions en ont été présentées dans quinze villes américaines en 1932. Ses commissaires cherchaient à convaincre le public américain que l'art amérindien était « à la fois classique et moderne », et qu'il représentait « des milliers d'années d'évolution » sur le sol américain, loin de l'Europe<sup>7</sup>. À la suite du succès de cette exposition, des œuvres d'art amérindien ont été exposées dans le pavillon américain officiel lors de la biennale de Venise en 1932<sup>8</sup>. La même année, le tout nouveau Whitney Museum of American Art a fait l'acquisition d'un tableau amérindien, *Basket Dance* de Tonita Peña pour 225 dollars – un record à l'époque pour une

peinture amérindienne<sup>9</sup>. De nombreux musées d'art américain régionaux ont eux aussi acheté des œuvres Pueblo et Kiowa, parmi lesquels le Newark Museum, le Saint Louis Art Museum et le Denver Art Museum.

Au printemps 1941, une exposition ambitieuse, intitulée *Indian Art of the United States*, a investi le Museum of Modern Art (MoMA) à New York : elle représente un jalon muséologique, en raison de l'importance qu'elle accordait à l'art indigène, mais aussi du fait de ses dispositifs d'installations résolument modernes, qui montraient les œuvres avec une grande élégance<sup>10</sup>. L'exposition ainsi que son catalogue richement illustré furent largement commentés et unanimement loués<sup>11</sup>. Comme au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans les années 1940, l'opinion publique s'est intéressée avec fierté à tout ce qui était par nature « américain », suscitant par là même un élan nationaliste envers l'art amérindien. Ce type d'initiative a ensuite nourri l'intérêt pour l'art indigène de l'Amérique du Nord tout au long de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, F. H. Taylor, directeur du Worcester Art Museum écrivait à René d'Harnoncourt, commissaire de l'exposition *Indian Art of the United States* : « La promotion des Indiens en cette époque où tout le monde est plutôt consterné et lassé de l'Europe pourrait offrir un répit salutaire et connaître un très grand succès »<sup>12</sup>.

Les années 1950 et le début des années 1960 ont été une période de latence pour les expositions d'art amérindien. Mais avec l'essor des mouvements des droits civiques et féministe ainsi que du Red Power<sup>13</sup> à la fin des années 1960 et dans les années 1970, cette production s'est de nouveau retrouvée en première ligne, révélant une connaissance souvent limitée de l'histoire déjà remarquable de ses expositions.

### Le multiculturalisme : les initiatives muséales entre 1970 et 2000

Aux États-Unis, le terme « multiculturalisme » n'a été employé couramment qu'à partir des années 1980, mais ce concept repose sur les actions menées pour les droits civiques par les Amérindiens et d'autres minorités dans les années 1960-1970. Le multiculturalisme incarne à lui seul l'idéologie libérale de la diversité culturelle, qui s'est exprimée dans les arts par une attention décuplée envers l'expression culturelle des femmes et des individus de couleur. Dans les années 1970, plusieurs grandes expositions dans des musées d'art ont permis d'appréhender l'art amérindien sous un angle élargi, en tant que sujet d'histoire de l'art plutôt qu'anthropologique, récapitulant d'une certaine manière les initiatives recensées de 1920 à 1941.

En 1972, *Two American Painters*, une exposition remarquable organisée au National Collection of Fine Arts (devenu le National Museum of American Art) à Washington exposait l'œuvre de Fritz Scholder (Luiseño) et de T. C. Cannon (Kiowa-Caddo ; fig. 1)<sup>14</sup>. Son titre faisait allusion à *Three American Painters*, une exposition d'art moderne abstrait qui avait eu lieu au cours de la décennie précédente<sup>15</sup>, et affichait son intention d'inscrire ces artistes indigènes au cœur du courant dominant de l'art contemporain américain. Le style expressionniste de Scholder et l'imagerie pop de Cannon exploraient une politique identitaire amérindienne inédite, en subvertissant les images stéréotypées de « l'indianité » diffusées par les tableaux de Karl Bodmer et George Catlin et les photographies d'Edward Curtis au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que les films hollywoodiens plus récents.

La même année, les arts indigènes préhistoriques et historiques de l'Amérique du Nord ont figuré dans une exposition déterminante, *American Indian Art: Form and Tradition*, présentée conjointement par le Walker Art Center et le Minneapolis Institute of Arts. Cette vue d'ensemble sur plus de huit cents objets était accompagnée d'un catalogue qui a fait figure de référence pendant de nombreuses années<sup>16</sup>. L'exposition *The Navajo Blanket*, présentée au Los Angeles County Museum of Art en 1972, a, quant à elle, sans doute été un des premiers exemples d'étude approfondie autour d'un support artistique (plutôt qu'une étude ethnique). L'exposition s'est ensuite déplacée dans plusieurs musées d'art à Chicago, New York, Kansas City et

1. Vue de l'exposition *Two American Painters: Fritz Scholder and T.C. Cannon*, (Washington, D.C., The National Collection of Fine Arts, 1972), en présence de Fritz Scholder (à droite).



Houston, ainsi qu'au Kunstverein à Hamburg et au Musée des arts décoratifs à Paris. Bon nombre des textiles présentés dans l'exposition provenaient des collections personnelles de peintres américains modernes comme Jasper Johns, Donald Judd, Kenneth Noland, Georgia O'Keeffe et Frank Stella. Les commissaires avançaient comme postulat l'existence d'une communauté esthétique entre d'anciens tissages Navajos et l'art contemporain le plus avant-gardiste<sup>17</sup>. Les critiques ont même approuvé : Hilton Kramer du *New York Times* reconnaissait que ces œuvres « anticipent dans une si grande mesure des idées visuelles que nous avons appris à considérer comme le domaine réservé de l'art dit d'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle », et que « rien de ce que notre peinture a produit ces dernières années ne dépasse la puissance visuelle pure des œuvres les plus fortes de cette exposition »<sup>18</sup>.

En 1976 et 1977, deux expositions ambivalentes (comportant respectivement plus de huit cents et cinq cents objets) ont de nouveau attiré les projecteurs sur l'art amérindien : *Sacred Circles* à la Hayward Gallery à Londres, en l'honneur du bicentenaire américain, avant d'être présentée en 1977 au Nelson-Atkins Museum à Kansas City, son institution organisatrice<sup>19</sup> ; et *The Native American Heritage* au Art Institute à Chicago en 1977<sup>20</sup>. À l'instar de *The Exposition of Indian Tribal Arts* en 1931 et de *Indian Art of the United States* en 1941, ces expositions ont bénéficié d'une importante couverture médiatique et ont largement retenu l'attention. D'ailleurs, la génération adulte de cette décennie a majoritairement reconnu le rôle de ces expositions dans l'émergence de son intérêt pour l'art amérindien. Devant le succès populaire de ces manifestations, d'autres musées d'art amérindien ont souhaité organiser à leur tour des expositions sur les traditions artistiques indigènes particulières, en accordant à ces aspects de l'histoire de l'art amérindien la même profondeur et la même rigueur d'attention qu'envers d'autres traditions artistiques reconnues de longue date.

En 1983 et 1984, le Metropolitan Museum of Art (MET) à New York a organisé deux expositions modestes d'œuvres historiques de l'art amérindien prêtées par un collectionneur anonyme, ce qui a soulevé l'espoir que cette auguste institution puisse recueillir une estimable collection d'art amérindien au sein du Rockefeller Wing, réputé pour ses collections d'art africain, océanien et précolombien<sup>21</sup>. Pourtant, peu de temps après,

le MET a décliné cette donation potentielle, soit plus de sept cents œuvres d'art amérindien appartenant aux philanthropes Eugene et Clare Thaw – les propriétaires anonymes des œuvres exposées en 1983 et 1984. Cette collection – sans doute la plus belle en mains privées – est finalement entrée au Fenimore Art Museum à Cooperstown, dans l'État de New York<sup>22</sup>.

Dans les années 1980 et 1990, de nombreuses expositions d'art amérindien ancien ou contemporain, ont été organisées dans divers musées d'art américain, bien que seuls certains d'entre eux aient possédé un nombre substantiel d'objets d'art amérindien dans leurs collections. La National Gallery à Washington – le musée des beaux-arts des États-Unis financé par le gouvernement – a accueilli plusieurs expositions itinérantes, parmi lesquelles *Ancient Art of the American Woodland Indians* et *Art of the American Indian Frontier*<sup>23</sup>. En 1985, le MET a lui aussi accueilli une exposition itinérante, *Mimbres Pottery: Ancient Art of the American Southwest*<sup>24</sup>.

En 1990, *The Decade Show*, comprenant des œuvres d'art contemporain et organisé dans trois musées à New York, a présenté plusieurs artistes amérindiens ayant émergé dans les années 1980, parmi lesquels Edgar Heap of Birds, James Luna, Jaune Quick-to-See Smith et Kay WalkingStick. Ce fut un des rares exemples d'intégration de l'art indigène dans un récit de l'art contemporain américain<sup>25</sup>. Ce n'est qu'à partir des commémorations en 1992 du cinquième centenaire du premier voyage de Christophe Colomb qu'un fort courant curatoriel et artistique indigène a pu se faire entendre régulièrement à travers l'exposition et la médiation d'œuvres d'art indigènes – une tendance confirmée depuis, mais qui va au-delà du champ de cet article<sup>26</sup>. D'autres expositions ayant eu lieu dans de grands musées dans les années 1990 – d'art Kwakiutl, des Indiens des Plaines et de *ledger* (registres comptables utilisés comme carnets de dessins) – ont permis d'amorcer une collaboration entre des commissaires amérindiens et non indigènes<sup>27</sup>.

### **Les orientations du XXI<sup>e</sup> siècle : les « impératifs dialogiques »**

Cet article portant sur les relations de ce domaine avec l'ensemble de la discipline de l'histoire de l'art américain, je laisse volontairement de côté les nombreuses expositions d'envergure montées

2. Edgar Heap of Birds, (Cheyenne/ Arapaho), *Wheel*, 2005, Denver, Denver Art Museum.



par le National Museum of the American Indian à New York et à Washington (respectivement fondés en 1994 et en 2004), qui se consacre aux arts indigènes aussi bien passés qu'actuels. Malheureusement, l'existence de cette dernière entité à Washington (qui dépend du Smithsonian) a servi de prétexte (revendiqué dans le cadre de conversations privées avec des collègues, ou sous-entendu) à certaines institutions pour se délester de la responsabilité de collecter et d'exposer de l'art amérindien – en particulier contemporain – en tant qu'art américain.

Lorsque des grands musées d'art comme le MET et le Boston Museum of Fine Arts ont commencé à associer des œuvres d'art amérindien à leurs collections permanentes d'art précolombien, africain et océanien, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, ils présentaient surtout des œuvres historiques, avec seulement quelques rares exemples de peinture et de céramique contemporaines pour signaler leur reconnaissance d'une existence continue de la création artistique amérindienne. Il est particulièrement frappant de constater que cette tendance à l'exclusion se prolonge aujourd'hui, puisque la plupart de ces institutions se sont montrées bien plus ouvertes en ce qui concerne l'inclusion des arts afro-américains au sein de leurs départements d'art américain. Malheureusement, aucune initiative américaine ne souffre la comparaison avec la posture inclusive de la National Gallery of Canada et de l'Art Gallery of Ontario, par exemple, où l'histoire de l'art amérindien est présentée comme faisant partie intégrante du récit national<sup>28</sup>.

En 2010, *American Art* a consacré un de ses numéros aux musées et à l'art amérindiens. Parmi les directeurs de musées ou les conservateurs les plus âgés qui ont participé à cette publication,

bien peu ont évoqué l'art amérindien comme faisant partie de l'art américain. L'un d'eux seulement se contente d'observer qu'à l'Art Institute of Chicago, le département d'art amérindien « expose également l'art mexicain du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que des œuvres d'artistes canadiens »<sup>29</sup>. Le conservateur en chef du département d'art des Amériques du Boston

Museum of Fine Arts écrit : « En parcourant les quatre niveaux de l'Americas Wing, du rez-de-chaussée à l'étage supérieur, les visiteurs ont l'opportunité de voyager à travers le temps tout en s'élevant dans l'espace, depuis l'époque de l'art préhistorique et amérindien jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>30</sup>. Ces propos démontrent une vision résolument anhistorique de l'art amérindien, selon laquelle des objets datant de l'Antiquité à nos jours sont cantonnés au niveau inférieur. L'œuvre de la peintre contemporaine Jaune Quick-To-See Smith figure ainsi près de la poterie Mimbres produite vers 1100 de notre ère, au lieu de côtoyer ses contemporains de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans la plupart des musées d'art aux États-Unis, les départements des arts de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques relatent l'histoire de la constitution – et de la ségrégation – de ce que l'on appelait autrefois les « Arts primitifs ». Les écarts vis-à-vis de ce modèle sont rares, et dignes d'être signalés : en 2002, le Nelson-Atkins Museum à Kansas City a engagé le chercheur Gaylord Torrence comme conservateur fondateur de son département d'art amérindien pour superviser des collections auparavant réunies avec l'Afrique et le Pacifique. Sa mission consistait à aménager une galerie d'art amérindien auprès d'un nouvel espace dédié aux peintures, sculptures et arts décoratifs américains, la liaison entre ces deux univers étant assurée par un objet unique – un gorgerin en argent qui était autrefois un produit d'échange. Couvrant une surface de 567 mètres carrés, cette galerie est presque aussi vaste que la galerie américaine, avec ses 743 mètres carrés de surface<sup>31</sup>. Alors que le Boston Museum of Fine Arts suggère visuellement que l'art indigène est

non seulement antérieur, mais aussi relégué dans le passé, l'agencement du Nelson-Atkins Museum suppose que les arts indigènes et ceux des colons coexistent sur les plans temporel et géographique.

Parmi ces musées d'art américain résolus à collecter des œuvres d'art amérindien, le Denver Art Museum occupe une place particulièrement honorable. Le département dédié à cette production, fondé en 1925, est depuis quatre-vingt-dix ans un fer de lance dans ce domaine. Dernièrement, le musée a lancé une vaste campagne de commandes et de montages d'expositions d'envergure sur les arts amérindiens contemporains<sup>32</sup>. En 1996, Edgar Heap of Birds, Cheyenne-Arapaho, a répondu à un appel du musée invitant des artistes à proposer une œuvre d'art indigène qui serait installée devant l'entrée du musée. Son projet lauréat, *Wheel* (inauguré en 2005), se réfère à l'histoire des massacres et de la domination subis par les peuples indigènes de la région (fig. 2). L'installation comporte dix grands poteaux rouges de 3,60 mètres de haut sur lesquels l'artiste a sérigraphié des noms, des mots et des pictogrammes relatifs à l'histoire des Amérindiens<sup>33</sup>. L'œuvre évoque à la fois le rite de la danse du soleil chez les peuples des Grandes Plaines et la roue de la médecine dans les monts Bighorn du Wyoming (fig. 3).

Le dernier-né des musées d'art américain aux États-Unis est le Crystal Bridges Museum of American Art, qui a ouvert ses portes en 2011 à Bentonville, en Arkansas. Fondé par l'héritière des magasins Walmart, Alice Walton, il promet « cinq siècles d'art américain » sur son site Internet, alors que les peuples indigènes n'apparaissent dans leurs collections que comme sujets des œuvres de George Catlin, Edward Curtis, Edmonia Lewis et John Sloan, et jamais en tant qu'artistes à part entière.

En 2015, la principale exposition d'art indigène présentée dans les musées d'art américain a été *The Plains Indians: Artists of Earth and Sky*<sup>34</sup>. À l'initiative de Stéphane Martin, président



3. Vue de la Native American Gallery, Art of the Americas Wing, premier niveau, Boston, Museum of Fine Arts.

du Musée du quai Branly à Paris, qui souhaitait mettre en valeur ses remarquables collections d'artefacts des Indiens des Plaines du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle a été développée sous la direction curatoriale de Gaylord Torrence. Reposant sur un partenariat entre le Musée du quai Branly et le Nelson-Atkins Museum of Art à Kansas City, l'exposition a été présentée dans ces deux villes en 2014, ainsi qu'au MET à New York en 2015 (fig. 4). Au MET, Judith Ostrowitz, coordinatrice de l'exposition pour ce lieu, a souhaité compléter le parcours par plusieurs œuvres d'art contemporain. En particulier, une installation vidéo à quatre canaux de Dana Claxton, intitulée *Rattle* (2003), venait rappeler avec force qu'au XXI<sup>e</sup> siècle, l'art indigène est aussi global et cosmopolite que n'importe quelle autre scène artistique. La réaction de la critique a été élogieuse, et l'exposition a été qualifiée de « spectacle extraordinaire », présentant des œuvres « sélectionnées avec discernement et élégamment installées »<sup>35</sup>.



4. Vue de l'exposition *The Plains Indians: Artists of Earth and Sky* (New York, Metropolitan Museum of Art, 2015).

Une nouvelle génération de commissaires et d'artistes amérindiens formés à l'université a organisé des expositions de grande envergure, même si elles ont le plus souvent lieu en dehors du circuit des principaux musées d'art<sup>36</sup>. Certains estiment que cette ghettoïsation incessante des arts indigènes est problématique, à une époque où la plupart des projets d'expositions se tournent vers la mondialisation et l'itinérance comme schémas directeurs. En 2005, l'éminent historien de l'art Tomás Ybarra-Frausto se demandait : « Comment pouvons-nous imaginer un nouveau récit de l'histoire de l'art américain qui soit fondé sur le respect de la différence et de l'écart, tout en favorisant dans le même temps la fraternité entre les individus, ainsi que des échanges capables de combler les fractures sociales ? Telle est la prochaine étape. Nous disposons désormais des histoires et des récits des arts afro-américain, asio-américain et hispanique. De quelle manière pouvons-nous définir les points de contact qui les relient ? C'est toute la signification de l'art américain, qui n'est pas un socle de récits ethniques pris dans leur singularité, mais un creuset d'histoires qui s'interpellent et se répondent entre elles. Quelque part au cœur de cet 'impératif dialogique', non dénué de tensions globales, se dessinent les contours d'une nouvelle cartographie de l'imaginaire, d'une nouvelle perception de la culture visuelle américaine qui ne soit pas restrictive, mais ouverte et en expansion ; qui ne soit pas nationale, mais qui intègre le local au sein du global ; qui offre la possibilité d'un dialogue continu et d'une communication bilatérale »<sup>37</sup>.

La route est encore longue, pour achever d'ancrer l'histoire de l'art indigène dans le champ de l'histoire de l'art américain, sous une forme qui respecte son antériorité temporelle, ses différents élans de souveraineté et ses nombreuses visions originales. En dépit de sa singularité, à chaque moment de l'histoire de notre jeune nation, l'art indigène a pris part à un débat cosmopolite, qui dépasse le cadre des réserves, des régions et des nations. L'écriture de ce récit ne fait que commencer<sup>38</sup>. En 2007, un article portant sur les thèmes émergents dans l'art américain s'intéressait à toute une série de sujets non canoniques désormais passés au premier plan de l'art américain. Aussi incroyable que cela puisse paraître, l'auteur a passé sous silence la question de l'art indigène en tant que partie intégrante de l'histoire de l'art

américain<sup>39</sup>. Force est de constater que la sous-discipline de l'histoire de l'art des Amérindiens n'a pas encore fait son introspection, alors que les historiens de l'Amérique latine y travaillent depuis plusieurs décennies déjà. Évoquant ce tournant multiculturel dans l'art hispanique, Mari-Carmen Ramirez plaide pour la construction de structures, dont « des musées, des collections, des discours, des publications, des archives, des marchés, des circuits et des relations » qui soient à même de faciliter les initiatives locales sans les assujettir à des initiatives cosmopolites<sup>40</sup>. De nombreux projets du même genre sont en cours pour présenter l'histoire des arts amérindiens dans des centres culturels indigènes ou des structures régionales, ainsi qu'au National Museum of the American Indian.

En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, la jeune génération est en passe de transformer la discipline de l'histoire de l'art américain. Leurs travaux portent sur un certain nombre de sujets visant à démontrer que l'art américain est un phénomène multiethnique complexe et varié, qui commence à inclure les histoires de l'art indigène<sup>41</sup>. Cependant, les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle avaient connu un essor similaire : les publics urbains de New York étaient bombardés d'expositions d'art amérindien, tandis que des œuvres d'art indigène étaient présentées dans les grands magasins new-yorkais, les galeries de Madison Avenue et au MoMA. Le peintre Hopi Fred Kabotie a exposé à la biennale de Venise de 1932, avant de peindre une fresque au MoMA en 1941, et de se voir octroyer une bourse par la Guggenheim Foundation. À cette époque, les œuvres des peintres amérindiens étaient collectionnées avec avidité. Avec l'ascension de l'expressionnisme abstrait et la glorification du modernisme, nous avons succombé à un cas sévère d'amnésie historique concernant les arts et les artistes indigènes, et toute cette histoire était à réapprendre.

---

Cet article a été traduit par Géraldine Bretault.

1. Une discussion sur les différences et les similitudes des trajectoires de l'histoire de l'art des États-Unis et du Canada excéderait le cadre de ce bref essai, mais voir à ce sujet Ruth Phillips, « L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada », dans *Perspective*, 3, 2008, p. 535-550. Sa discussion des complexités du colonialisme et de la contestation indigène apporte une contextualisation utile à mon essai.
2. Janet C. Berlo éd., *The Early Years of Native American Art History*, Seattle, 1992 ; Janet C. Berlo, Patricia Crews, *Wild by Design: Two Hundred Years of Innovation and Artistry in American Quilts*, Seattle, 2003 ; Angela Miller et al., *American Encounters: Art, History, and Cultural Identity*, Saddle River, 2007 ; Janet C. Berlo, Ruth Phillips, *Native North American Art*, New York, 2015.
3. Frances Pohl, *Framing America: A Social History of American Art*, Londres, 2002 ; Miller, 2007, cité n. 2.
4. Voir Ruth Phillips, « Reading and Writing Between the Lines », dans *Winterthur Portfolio*, 45/2-3, été-automne 2011, p. 107-124 ; Janet C. Berlo, « Navajo Cosmoscapes: Up, Down, Within », dans *American Art*, 25/1, printemps 2011, p. 10-13 ; Mark Watson, « Jimmie Durham's Building a Nation », dans *American Art*, 28/1, printemps 2014, p. 16-24 ; Jessica Horton, « A Cloudburst in Venice: Fred Kabotie and the U.S. Pavilion of 1932 », dans *American Art*, 29/1, printemps 2015, p. 54-81 ; Alexander Marr, « Scales of Vision: Kiowa Model Tipis and the Mooney Commission », dans *Winterthur Portfolio*, 49/2-3, été/automne 2015, à paraître.
5. Walter Pach, « Notes on the Indian Water-Colours », dans *The Dial*, 68/3, 1920, p. 343-345 ; Edgar Lee Hewett, « Native American Artists », dans *Art and Archaeology*, 13/3, 1922, p. 103-112.
6. « As Americans we should accept the one American genius we possess, with genuine alacrity. We have upon our own soil something to show the world » (Marsden Hartley, « Red Man Ceremonials: An American Plea for American Aesthetics », dans *Art and Archaeology*, 9, janvier 1920, p. 7-14, plus particulièrement p. 7-9).
7. John Sloan, Oliver LaFarge, « Introduction to American Indian Art », dans *Exposition of Indian Tribal Arts*, (cat. expo., New York, Grand Central Art Galleries, 1931), New York, 1931, 1, p. 7-9.
8. Horton, 2015, cité n. 4 ; Jessica Horton, Janet C. Berlo, « Pueblo Painting in 1932: Folding Narratives of Native Art into American Art History », dans Jennifer Greenhill, John Davis, Jason LaFountain éd., *A Companion to American Art History*, Londres, 2015, p. 264-280.
9. J. J. Brody, *Pueblo Indian Painting: Tradition and Modernism in New Mexico, 1900-1930*, Santa Fe, 1997, p. 182. Il est à noter que le Whitney n'est plus en possession de *Basket Dance* et a perdu tous les documents associés – un parfait exemple de notre amnésie nationale pour tout ce qui concerne l'histoire de l'art amérindien.
10. *Indian Art of the United States*, Frederic H. Douglas, Rene D'Harnoncourt éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1941), New York, 1941 ; W. Jackson Rushing, « Marketing the Affinity of the Primitive and the Modern: René d'Harnoncourt and 'Indian Art of the United States' », dans Berlo, 1992, cité n. 2.
11. Anonyme, « 20,000 Years of Indian Art Assembled for New York Show », dans *Newsweek*, 3 février 1941, p. 57-58.
12. « It might be a great relief and extremely popular to promote the Indian at this time when everyone is pretty well appalled and fed up with Europe » (cité dans Rushing, 1992, cité n. 10, p. 207).
13. Mouvement de contestation pacifique des Amérindiens proche du militantisme noir-américain (N.D.T.).
14. *Two American Painters: Fritz Scholder and T.C. Cannon*, Adelyn Breeskin éd., (cat. expo., Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1972), Washington, D.C., 1972.
15. *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, and Frank Stella*, Michael Fried éd., (cat. expo., Cambridge, Fogg Art Museum/Pasadena, Pasadena Art Museum, 1965), Cambridge (MA), 1965.
16. *American Indian Art: Form and Tradition*, (cat. expo., Minneapolis, Walker Art Center, Minneapolis Institute of Arts, 1972), New York, 1972.
17. *The Navajo Blanket*, Mary Hunt Kahlenberg, Anthony Berlant éd., (cat. expo., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1972), New York, 1972.
18. « [...] anticipate so many of the visual ideas we have learned to think of as the special province of so-called 'advanced' art of the 20<sup>th</sup> century [...] nothing that our painting has produced in recent years exceeds in sheer visual power the strongest works in this survey » (Hilton Kramer, « Spectacular 'Navajo Blanket' Opens », dans *The New York Times*, 29 septembre 1972).
19. *Sacred Circles: Two Thousand Years of North American Indian Art*, Ralph Coe éd., (cat. expo., Kansas City, Nelson-Atkins Museum, 1976), Kansas City, 1977.
20. *The Native American Heritage: A Survey of North American Indian Art*, Evan Maurer éd., (cat. expo., Chicago, The Art Institute, 1977), Chicago, 1977.
21. *Color and Shape in American Indian Art*, Zena Pearlstone Mathews éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983), New York, 1983 ; *Symbol and Substance in Native American Art*, Zena Pearlstone Mathews éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984), New York, 1984.
22. Gilbert Vincent, Sherry Brydon, Ralph Coe éd., *Art of the North American Indian: The Thaw Collection*, Seattle, 2000.
23. *Ancient Art of the American Woodland Indians*, David W. Penney éd., (cat. expo., Washington, D.C., National Gallery of Art, 1985), New York, 1985 ; *Art of the American Indian Frontier: The Chandler-Pohrt Collection*, Penney éd., (cat. expo., Washington, D.C., National Gallery of Art, 1992-1993), Seattle, 1993.
24. *Mimbres Pottery: Ancient Art of the American Southwest*, J.-J. Brody éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984), New York, 1984.
25. *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, Nilda Peraza, Marcia Tucker, Kinshasha Conwil éd., (cat.



expo., New York, Museum of Contemporary Hispanic Art/ New Museum of Contemporary Art/Studio Museum in Harlem, 1990), New York, 1990.

26. *The Submuloc Show/Columbus Wohs: A Visual Commentary on the Columbus Quincentennial, from the Perspective of America's First People*, Jaune Quick-to-See Smith éd., (cat. expo., Phoenix, ATLATL, 1992), Phoenix, 1992.

27. Voir *Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiutl Potlatch*, Aldona Jonaitis éd., (cat. expo., New York, American Museum of Natural History, 1991), Seattle/New York, 1991 ; *Visions of the People: A Pictorial History of Plains Indian Life*, Evan Maurer éd., (cat. expo., Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, 1992), Minneapolis/Seattle, 1992 ; *Plains Indian Drawings 1865-1935: Pages from a Visual History*, Janet C. Berlo éd., (exh. cat., New York, The Drawing Center, 1996), New York, 1996.

28. Phillips, 2008, cité n. 1.

29. « [...] also displays twentieth century Mexican art and works by Canadian artists » (Judith Barter, « American Art in the Rice Building: The Art Institute of Chicago », dans *American Art*, 24/2, été 2010, p. 12-15).

30. « When visitors traverse the four floors of the Arts of the Americas Wing, from the foundation to the top level, they will be able to travel through time as they rise vertically through space from the eras of ancient and Native American art through the later twentieth century » (Elliot Bostwick Davis, « The Art of the Americas Wing, Museum of Fine Arts, Boston », dans *American Art*, 24/2, été 2010, p. 9-11).

31. Information provenant d'une communication personnelle avec Gaylord Torrance en juin 2015.

32. Voir *Super Indian: Fritz Scholder 1967-1980*, John Lukavic éd., (cat. expo., Denver, Denver Art Museum, 2015-2016), Denver, 2015.

33. Nancy Blomberg éd., *[Re]inventing the Wheel: Advancing the Dialogue on Contemporary American Indian Art*, Denver, 2008.

34. *The Plains Indians: artists of earth and sky*, Gaylord Torrance, Fred Merrill, Virginia Merrill éd., (cat. expo., Paris, Musée du quai Branly/Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art/New York, Metropolitan Museum of Art, 2014-2015), Paris/New York, 2014.

35. « [...] a wondrous show [...] exactly selected and elegantly installed » (Peter Schjeldahl, « Moving Pictures: Plains Indian art at the Metropolitan Museum », dans *The New Yorker*, 16 mars 2015) ; voir aussi Holland Cotter, « 'The Plains Indians,' America's Early Artists at the Met », dans *The New York Times*, 12 mars 2015 ; Thomas Powers, « A Tale of Woe and Glory », dans *The New York Review of Books*, 7 mai 2015, p. 8-10.

36. Au moment où cet article est écrit, la Mellon Foundation a publié une étude démographique sur les personnels des musées d'art aux États-Unis. Parmi les musées qui ont répondu, zéro pour cent des personnels (conservateurs, personnels administratifs et pédagogiques) se sont identifiés comme amérindiens, tandis que 84 % se sont déclarés blancs (non hispaniques), 6 % comme asiatiques, 4 % comme noirs, 3 % comme appartenant à 2 ou

plusieurs races, et 3 % comme blancs (hispaniques), voir Roger Schonfeld, Mariët Westerman, *The Andrew W. Mellon Foundation Art Museum Staff Demographic Survey*, New York, 2015, fig. 6. [https://mellon.org/media/filer\\_public/ba/99/ba99e53a-48d5-4038-80e1-66f9ba1c020e/awmf\\_museum\\_diversity\\_report\\_aamd\\_7-28-15.pdf](https://mellon.org/media/filer_public/ba/99/ba99e53a-48d5-4038-80e1-66f9ba1c020e/awmf_museum_diversity_report_aamd_7-28-15.pdf) (consulté le 10 septembre 2015).

37. « How can we imagine a new narrative of American art history that focuses on respect for difference and variation, but at the same time builds conviviality and two-way sharing across social divides? That is the next step. We now have stories and visions of African American art, of Asian American art, and Latino art. How can we build points of contact across them? That is what American art is all about – not an individuated ethnic base of narratives, but all these stories calling and responding to each other. Somewhere in this 'dialogic imperative,' simultaneous with global tensions, are the contours of a new cartography of the imagination, of a new sense of American visual culture that is not restrictive but open and expansive; that is not national but integrates the local with the global; that offers a possibility of ongoing dialogue and two-way communication » (Tomás Ybarra-Frausto, « Imagining a More Expansive Narrative of American Art », dans *American Art*, 19/3, automne 2005, p. 11).

38. Voir Phillips, 2008, cité n. 1 ; Janet C. Berlo, Arthur Amiotte, « Generosity, Trade, and Reciprocity among the Lakota: Three Moments in Time », dans Jill A. Yohe éd., *Plains Indian Art from the Danforth Collection*, St. Louis, à paraître.

39. Cynthia Mills, « Emerging Themes, Emerging Voices », dans *American Art*, 21/2, 2007, p. 2-14.

40. « [...] museums, collections, discourses, publications, archives, markets, circuits, and relationships » (Mari-Carmen Ramirez, Ybarra-Frausto éd., *Resisting Categories: Latin American and/or Latino*, New Haven, 2012, p. 955). Le chapitre VI, « The Multi-Cultural Shift » (p. 944-956) avance des arguments qui, à quelques nuances près, sont pertinents dans un débat sur l'« altérité » de l'art amérindien.

41. Voir par exemple Sascha Scott, *A Strange Mixture: The Art and Politics of Painting Pueblo Indians*, Norman, 2015.

**Janet Catherine Berlo**, University of Rochester  
janet.berlo@rochester.edu