

Du Musée des Origines au Museu Afro Brasil : réinventer l'institution artistique

From the Museum of Origins to the Museu Afro Brasil: reinventing the artistic institution

Stéphane Huchet, Vera Beatriz Siqueira, Edward J. Sullivan et Nelson Aguilar

Traducteur : Monique Le Moing et Géraldine Bretault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3874>

DOI : [10.4000/perspective.3874](https://doi.org/10.4000/perspective.3874)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 239-250

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Stéphane Huchet, Vera Beatriz Siqueira, Edward J. Sullivan et Nelson Aguilar, « Du Musée des Origines au Museu Afro Brasil : réinventer l'institution artistique », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3874> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3874>

Du Musée des Origines au Museu Afro Brasil : réinventer l'institution artistique

Points de vue de Stéphane Huchet, Vera Beatriz Siqueira et Edward J. Sullivan, avec Nelson Aguilar

Le militant politique, critique et historien de l'art et de l'architecture Mário Pedrosa (1900-1981) reste plus que jamais d'actualité. Une anthologie de ses essais est en passe d'être publiée, en anglais, par les éditions du Museum of Modern Art à New York. Sa célèbre proposition de création du Musée des Origines, faite après l'incendie du Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro en 1978 et refusée à l'époque, inspira la Mostra do Redescobrimto de 2000, qui accueillit au parc d'Ibirapuera à São Paulo près de deux millions de visiteurs.

Commissaire général de la 6^e Bienal de São Paulo en 1961, il avait déjà juxtaposé des œuvres contemporaines avec d'autres relevant de la calligraphie sino-japonaise du VIII^e siècle. Certaines salles étaient consacrées à l'art mural d'Ajanta en Inde, aux fresques byzantines de la Macédoine, aux peintures sur écorce d'arbres des aborigènes australiens, à la sculpture noire du Nigeria et de la Côte d'Ivoire, ou aux créations des Indiens du Paraguay à l'époque des missions jésuites. Ce fut une avant-première du Musée des Origines, faisant côtoyer des collages de Kurt Schwitters et des kakémonos, l'art religieux des missions et les « objets actifs » du néoconcrétiste Willys de Castro.

Toujours situé à la gauche du socialisme, il fut emprisonné plus de dix fois pendant la dictature de Gétúlio Vargas (1937-1945), puis subit des périodes d'exil tout au long du régime militaire (1964-1985). C'est d'ailleurs en exil dans le Chili de Salvador Allende qu'il participa à la création du Museo de la Solidaridad à Santiago, un musée constitué grâce aux donations des artistes les plus illustres de l'époque, y compris Joan Miró, Pablo Picasso, Alexander Calder et bien d'autres. Après le coup d'État de 1973 qui fit tomber le gouvernement démocratique chilien, il se réfugia en France, où il influença de jeunes étudiants en art, parmi lesquels Yve-Alain Bois et Guy Brett.

Avec le Musée des Origines, lieu privilégié de l'« exercice expérimental de la liberté » (selon sa définition de l'art), Pedrosa voulait dénoncer haut et fort l'absence de dialogue entre les substrats qui nourrissent la création artistique et sont constitutifs de la population brésilienne, de ce fait condamnée à un exil intérieur sur son propre territoire. Notre enquête vise à chercher dans quelle mesure cette réappropriation identitaire existe (ou pas) au sein des institutions culturelles du pays. [Nelson Aguilar]

Nelson Aguilar, historien et critique d'art, a été commissaire des 22^e (1994) et 23^e (1996) éditions de la Bienal Internacional de São Paulo et a organisé la Mostra do Redescobrimto à São Paulo en 2000. Il est professeur adjoint à l'Universidade Estadual de Campinas.

Stéphane Huchet est professeur d'histoire de l'art à l'Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte) et auteur d'ouvrages sur l'art moderne et contemporain, dont *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte* (2012).

Vera Beatriz Siqueira est professeur d'histoire de l'art à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, chercheuse au Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), membre du Comitê Brasileiro de História da Arte et auteur de plusieurs ouvrages sur l'art brésilien et les institutions artistiques.

Edward J. Sullivan est professeur d'histoire de l'art à New York University. Spécialiste de l'art moderne et contemporain d'Amérique latine et des Caraïbes, il a publié largement sur le sujet, y compris *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and Caribbean Art in the Era of Impressionism* (2014).

Nelson Aguilar. *En 1978, après l'incendie du Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, qui détruisit une partie significative du fonds et de l'importante exposition de l'artiste uruguayen Joaquín Torres-García, Mário Pedrosa proposa de repartir sur de nouvelles bases, d'inclure les caractéristiques les plus intimes de l'art brésilien et de s'écarter du modèle traditionnel du musée d'art moderne. Il s'agissait d'un choix esthétique singulier marqué par les arts indigènes, l'art brut, l'art moderne, l'art afro-brésilien et les arts populaires. Que vaut cette proposition aujourd'hui ?*

Stéphane Huchet. Je pense que la proposition de Mário Pedrosa, restée sans suite, représente encore un défi. Elle est à (re)lire à la lumière de la situation brésilienne de l'époque, mais elle soulève encore aujourd'hui des interrogations qui intéressent non seulement le Brésil mais aussi d'autres pays. En 1978, l'idée de réunir sous un même toit et dans une même institution des expressions « artistiques » ou, pour mieux dire, « anthropologiques », aussi diverses posait la question du nom de cette institution, de sa conception, de son sens et de sa pertinence. Pedrosa pensait une forme de muséologie totale impliquant plus qu'une juxtaposition de secteurs. Elle ne faisait sens – et elle ne ferait encore sens aujourd'hui – que si elle parvenait à organiser un dialogue entre cinq musées : « l'art moderne », l'art indigène « indien », « l'art vierge (musée de l'inconscient) », « les arts populaires » et « le musée du Noir »¹. Quand je dis que le nom d'un tel musée aurait constitué un défi insoluble – car seule une métaphore ouverte pourrait maintenir les cinq domaines en état précaire de cohabitation –, c'est une façon de souligner l'improbabilité d'un tel musée (cinq en un). Leur mise en place dans un même lieu ne pourrait, tant en 1978 qu'aujourd'hui, se substituer au lourd travail d'articulation organique entre les musées. En effet, que peuvent réellement partager des musées dont le développement durable exige un dialogue interculturel très ouvert, sans préjugés, d'une intelligence remarquable mais aussi très prudent, et en même temps soumis à l'impératif de l'audace critique et même politique, si l'on considère que la vaste histoire coloniale et l'histoire du racisme ne sont pas pacifiées, et que les mots que l'on met sur les choses ne font pas l'objet d'un consensus minimum ? Un tel musée est un terrain politiquement miné. Il serait, au pire, un collage d'hétérogénéités ; au mieux, un lieu de tension(s) culturelle(s) dans lequel il ne s'agirait même pas d'art – dénominateur commun épistémologiquement problématique quand il est question de réunir Afrique, Brésil, productions de l'inconscient, art de l'avant-garde, artisanat, etc. –, ni même de l'impact des diverses esthétiques formelles. Ce sont plutôt des questions névralgiques de l'anthropologie qui motiveraient et donneraient alors leur dynamique à ce lieu total, dont l'intérêt résiderait dans le fait d'être devenu plus qu'un musée.

L'industrie culturelle actuelle saurait certainement inventer cela, puisque les musées sont aussi des entreprises de communication. Rien n'interdit de penser qu'un mégamusee dans le genre de celui imaginé par Pedrosa ne puisse surgir, même si, au Brésil, c'est peu pensable pour des raisons culturelles et politiques. Il faudrait que des acteurs intellectuellement très libres, ou des adeptes cyniques d'une circulation de la marchandise culturelle en tous genres, dans l'esprit du capitalisme mondial, s'y engagent. Rien ne résiste *a priori* à des motivations qui sauraient ressusciter un rêve un peu anachronique de musée total. L'art actuel, ou contemporain, peut jouer un rôle de modèle, puisqu'il se caractérise par une capacité d'ouverture et d'intégration des horizons les plus divers de la culture, avec leurs problématiques polymorphes et multipolaires.

Edward J. Sullivan. L'ère des musées encyclopédiques touche à sa fin. Autrefois, ces musées jouaient un rôle fondamental, en particulier dans des pays comme les États-Unis où, au XIX^e siècle, la société ne disposait que d'un accès limité à la culture et aux arts.

Des institutions comme le Metropolitan Museum à New York ou le Museum of Fine Arts à Boston ont réuni une sélection d'objets d'art provenant d'Europe, d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, afin que les publics n'ayant pas la possibilité de voyager à l'étranger et de découvrir cet art sur place puissent néanmoins s'instruire. Créer un musée au Brésil en s'appuyant sur les caractéristiques les plus profondes de l'art brésilien, selon le vœu de Mário Pedrosa, impliquerait de soumettre cet art à toute une série de définitions élaborées dans un contexte historique et social précis. Cela reviendrait en quelque sorte à appliquer les mêmes critères esthétiques aux multiples facettes qui composent l'art du Brésil.

Pour les périodes historiques de l'art brésilien (comme pour l'histoire de l'art dans son ensemble), des recherches très diverses ont tenté, depuis l'époque de Pedrosa, d'interpréter l'ensemble des circonstances sociales, historiques, économiques et théoriques qui caractérisent cette production artistique. Pour ma part, je préconise des « sites culturels » spécialisés (dans cette catégorie, le musée conserve toute sa place, même s'il ne représente qu'une des nombreuses options permettant de montrer et d'interpréter la culture visuelle). Dans l'idéal, ces espaces devraient être suffisamment flexibles pour permettre la collection et la présentation des objets d'art de manière à refléter l'évolution des attitudes relatives à l'importance et à la signification des artefacts de l'expérience visuelle d'un lieu donné – à savoir, ici, le Brésil.

À titre personnel, j'ai eu l'occasion de travailler sur un projet de grande envergure, qui illustre en quelque sorte les propos de Pedrosa. En 2001, le Solomon R. Guggenheim Museum à New York a présenté une exposition intitulée *Brazil: Body and Soul*². Inspirée en partie par l'immense *Mostra do Redescobrimento* qui avait eu lieu dans plusieurs pavillons du parc d'Ibirapuera à São Paulo en 2000³, cette exposition était censée présenter un panorama de l'art brésilien au public new-yorkais et américain (fig. 1). Bien qu'auréolé du titre de « commissaire en chef », je n'étais en réalité qu'une entité parmi une vaste équipe de conservateurs venus du Brésil, des États-Unis et d'Europe. L'événement a essuyé moult critiques de la part de la presse brésilienne, qui y voyait un coup de publicité pour le Guggenheim, alors en cours de négociation pour l'ouverture d'une filiale à Rio de Janeiro. Malgré cela, l'exposition a remporté un succès considérable à New York, où elle a réussi à suggérer l'extraordinaire richesse de la culture visuelle du Brésil, depuis les peuples de l'Amazonie à l'art contemporain. Bien que ce type d'exposition me semble d'ores et déjà obsolète, j'espère que le Brésil ne connaîtra jamais de musée qui se voudrait exhaustif, dans l'idée de montrer « l'essentiel » de l'art brésilien. L'« essentiel » n'existe pas en art. L'art est élastique, en perpétuelle expansion, et sa réception auprès du public évolue année après année. Par conséquent, je préférerais soutenir la création de sites culturels spécialisés, dans l'idée d'explorer des facettes originales de la créativité brésilienne.

Vera Beatriz Siqueira. Il est évident que la proposition de Mário Pedrosa s'inscrit à la fois dans ses conjectures critiques et dans son fort engagement politique.

1. Vue de l'exposition *Brazil: Body and Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 19 octobre 2001-29 mai 2002.



Elle ne manque pas d'ambiguïtés ni d'ambivalences. Parler d'arts indigènes, afro-brésiliens et populaires était une façon assez efficace de se détourner de l'eurocentrisme dominant dans les discours muséologiques, tout en veillant à s'insérer dans la tradition, en vigueur chez les penseurs européens modernes, de valorisation de la culture des peuples alors appelés « primitifs ». Cette volonté au Brésil explique l'importance donnée à l'art moderne et à l'optique moderniste, qui trouvait un intérêt à l'art traditionnel en tant que manifestation populaire ou autochtone, mais qui excluait l'art académique, par exemple. Mieux, j'imagine que, d'après ce qu'il écrit sur les artistes proches de l'académie, comme Eliseu Visconti par exemple – à qui il reconnaissait le statut d'inventeur du paysage brésilien moderne –, l'art académique des années 1880 était mis en avant parce qu'il apparaissait comme précurseur de la « modernité ». Remarquons cependant que la valeur est étroitement liée à l'affirmation d'un art brésilien en contact avec les tendances artistiques internationales les plus avancées de l'époque.

On a déjà beaucoup critiqué ce modèle de pensée moderne (ou moderniste, comme certains préfèrent le qualifier). Il est cependant important de noter que ce fut cette prétention à l'universalité de l'art, à partir de son centre moderne européen, qui permit, au milieu du XX^e siècle, d'introduire d'autres manifestations artistiques et culturelles, auparavant méprisées et dévalorisées. Le défi contemporain paraît être le suivant : comment faire ce rapprochement sans tomber dans la suggestion ou dans l'utopie de la mondialisation moderniste, fondée sur la prétendue universalité du langage de formes et de couleurs ?

Si nous ne pouvons plus croire en l'autonomie et en l'universalisme du langage artistique, comment faire communiquer les objets et les concepts de différents cadres culturels, géographiques et temporels ? Il est clair qu'il y a là un effort à faire. Nous devons agir pour que l'histoire mondiale de l'art ou les discours postcolonialistes dépassent les tendances européennes de pensée critique. Pour cela, je crois que la proposition de Pedrosa concernant un musée d'art brésilien est toujours valide, dans la mesure où elle est discutée de façon critique, en tenant compte des nouveaux problèmes artistiques et institutionnels soulevés par notre époque.

Finalement, cette alternative culturelle n'a pas été expérimentée telle qu'elle avait été imaginée et, en conséquence, pourrait engendrer un débat important sur les modèles de musées, les conceptions historiographiques, les propositions de conservation et les pratiques d'exposition. Peut-être serait-il bon d'analyser cette proposition comme quelque chose qui ressemblerait au « Musée imaginaire » d'André Malraux – qu'Ernst Gombrich voyait comme un temple dédié à un mythe – en cherchant à comprendre ce qui a été mythifié et les moyens de s'en défaire, sans abandonner l'incorporation roborative des arts indigènes, afro-brésiliens et populaires dans le cadre plus général de l'art brésilien. Ce serait donc un point de départ, et non pas d'arrivée, pour penser un musée qui parlerait de l'art au Brésil de façon à la fois plus ouverte et plus rigoureuse.

Nelson Aguilar. *Le parc Ibirapuera à São Paulo abrite, entre autres institutions artistiques, le Museu Afro Brasil et le pavillon Cicillo Matarazzo, où se tient la Bienal de São Paulo. Chacun agit comme s'il avait son propre horizon. Est-il possible d'imaginer une synergie entre la biennale et le travail prospectif entrepris par la direction du Museu Afro Brasil ?*

Edward J. Sullivan. Le Museu Afro Brasil, situé dans un des pavillons du parc Ibirapuera, mieux connu pour accueillir la Bienal de São Paulo, présente une collection extraordinaire d'objets de toutes sortes, des beaux-arts au kitsch, qui témoignent



2. Vues de deux salles dans le Museu Afro Brasil, São Paulo.

de la créativité des Noirs au Brésil (fig. 2). C'est le résultat d'efforts incommensurables déployés par Emanuel Araújo pendant des années. Cet artiste, collectionneur, administrateur de musée et défenseur des arts a su sensibiliser le monde de l'art du Brésil à l'importance de l'impulsion créative des Afro-Brésiens. L'action d'Araújo a eu d'incroyables retombées sur la manière dont nous appréhendons la relation entre le Brésil et l'Afrique sur le plan des arts visuels. En tant que conservateur et auteur, il a produit des textes fondamentaux pour illustrer ses théories, dont le plus diffusé est peut-être *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*⁴. Dans cet ouvrage, Araújo ne se contente pas de souligner l'importance de la contribution des Noirs dans le domaine des arts ; il rappelle l'impact que les cultures africaines ont eu sur les artistes du Brésil qui ne sont pas noirs eux-mêmes. Citons, par exemple, le cas de Ronaldo Rego : ses impressionnantes sculptures en bois incarnent les préceptes spirituels de la religion *umbanda*, dont il est un *pai de santo*, sorte de dignitaire. Son travail reflète les éléments africains, européens et amérindiens de l'*umbanda*, et, pour Araújo, il relève d'une production d'inspiration afro-brésilienne.

La jeune génération de spécialistes, qu'ils soient brésiliens ou étrangers, semble préférer le terme d'« art noir » à celui d'« art afro-brésilien ». C'est le cas de l'historienne de l'art américaine Kimberly Cleveland, qui, dans son dernier ouvrage *Black Art in Brazil*⁵, expose avec adresse la manière dont la culture noire fait inextricablement partie de la culture brésilienne. Elle affirme même que l'*umbanda*, « en raison de la nature syncrétique de la foi et de l'histoire du métissage au Brésil », est devenue une religion nationale⁶. Tout au long de l'histoire du Brésil, depuis l'époque baroque, on peut relever la trace de ce que Araújo nomme la « touche africaine ». Antônio Francisco Lisboa, connu sous le nom d'« O Aleijadinho », est l'artiste noir qui a le mieux incarné l'esprit hautement créatif, éclectique et transgressif de cette sculpture et de cette architecture, à travers ses œuvres qui parsèment l'État du Minas Gerais.

La question noire intervient dans l'œuvre de la plupart des artistes qui ont formé la première et la seconde génération des *modernistas* entre les années 1920 et 1940, de Tarsila do Amaral à Lasar Segall en passant par Cândido Portinari. Dans les années 1960, le courant constructiviste était devenu une des principales formes d'expression visuelle au Brésil, faisant écho aux événements qui se produisaient en Amérique du Nord et du Sud et en Europe. Même dans cette forme d'art théoriquement imperméable à la question raciale, des références à la culture noire ont inévitablement trouvé une traduction dans la peinture et la sculpture brésiliennes. L'exemple par excellence est l'œuvre de Rubem Valentim : expression de ses croyances personnelles en tant que prêtre du *candomblé*, ses créations,



3. Rubem Valentim, *Temple d'Oxalá*, 1977, Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia.

et notamment ses célèbres emblèmes et ses *oratorios* en bois monochrome (dont les plus impressionnants appartiennent aujourd'hui à la collection du Museu de Arte Moderna da Bahia à Salvador ; fig. 3), sont autant comprises comme des images afro-brésiliennes que comme des œuvres constructivistes.

L'histoire de l'art brésilien est imprégnée de cette culture. Par conséquent, la plus grande ville du Brésil se doit de disposer d'un grand musée consacré à la collection et à l'exposition de cet art. La politique muséale du pays ne saurait en faire l'économie. À la question de savoir si oui ou non cette institution serait compatible avec la Bienal de São Paulo, la réponse est un « oui » retentissant. La biennale est de toute évidence un événement qui englobe l'art du monde entier et le fait entrer en résonance avec l'environnement brésilien, qui, sous ses multiples aspects, est une composante essentielle de la manifestation et sa mission. Elle est ce qu'elle est de par sa situation dans la ville et dans l'ensemble du pays. Les collections du Museu Afro Brasil sont un élément fondamental dans la définition des qualités essentielles qui constituent l'art brésilien, et elles doivent donc faire partie intégrante du dialogue à l'origine de chaque édition de la biennale.

Vera Beatriz Siqueira. Curieusement, même lorsque la biennale pauliste a été axée sur des thèmes politiques ou sur des pratiques d'insertion sociale, il n'y a pas eu à proprement parler de rapprochement avec le Museu Afro Brasil. Il est clair que la biennale n'est pas la seule responsable de cette distance. Le musée lui-même constitue un lieu institutionnel très particulier, qui se différencie des autres institutions muséales. Ce qui nous apparaît comme une proximité physique est largement dépassé par la distance symbolique.

L'histoire de la biennale pauliste est marquée par son caractère exceptionnel. Dans un pays où peu d'initiatives culturelles survivent au-delà de quelques mois, le fait qu'elle soit organisée de façon systématique depuis 1951 lui confère un caractère singulier ainsi qu'une certaine centralité. Néanmoins, aujourd'hui, face à la diversification du circuit des expositions au Brésil et dans le monde, elle ne peut plus se limiter à la fonction qu'elle avait lors de sa première édition, celle de présenter les œuvres des artistes de l'avant-garde moderne qui ne circulaient pas au Brésil. On doit s'attacher à repenser sa mission culturelle. Chaque proposition des commissaires est une avancée dans cette quête de nouveaux chemins et, dans une certaine limite, de rapprochement avec d'autres formes institutionnelles.

Dans ce débat, la séparation entre la Bienal de São Paulo et le Museu Afro Brasil est toujours présente. En réalité, ce hiatus touche à des questions très délicates qui dépassent le problème spécifiquement artistique ou institutionnel. Le Museu Afro Brasil s'attache à défendre le mouvement de valorisation ethnique et culturelle des Afro-Brésiliens. Très souvent, cette pratique a été interprétée par les acteurs du système artistique comme étant extérieure à l'univers de l'art, comme si le débat sur les

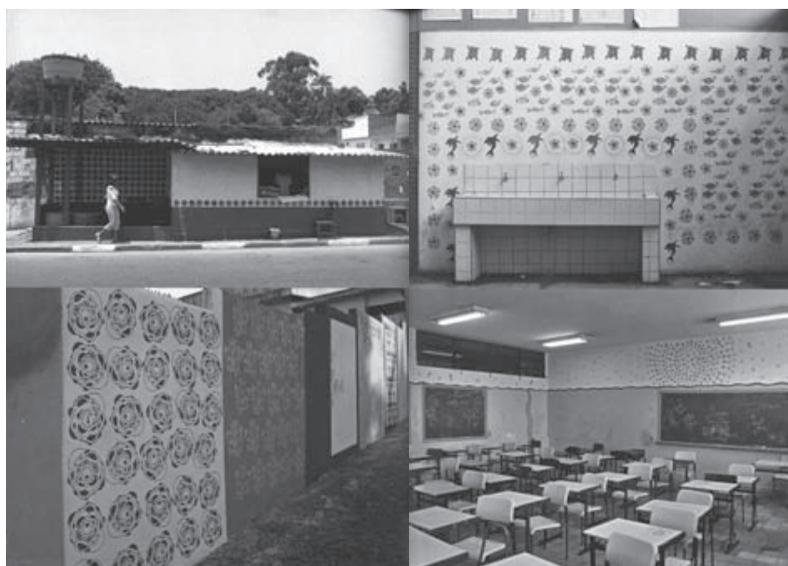
problèmes raciaux n'appartenait pas à la culture brésilienne ou ne pouvait trouver d'issue dans le domaine de la production, de la circulation et de l'institutionnalisation de l'art. Cette conception découle peut-être d'un certain « purisme » culturel, même parmi ceux qui revendiquent les tendances plus ouvertement politiques de l'art contemporain mondial et du système artistique globalisé.

D'un autre côté, le Museu Afro Brasil est une institution muséologique, et plus spécifiquement un musée d'art, qui appartient de toute évidence à la tradition des musées et ne s'écarte pas du circuit culturel plus spécialisé. En outre, et à sa façon, il livre des récits historiques sur l'art brésilien qui doivent être analysés et critiqués. Pour ces raisons, on doit pouvoir critiquer ce musée sans que les discussions soient immédiatement entendues comme politiquement incorrectes ou incompatibles avec l'affirmation des Afro-Brésiliens. Dans le même temps, les pratiques assez hétérodoxes de ce musée devraient susciter une remise en question de certaines orthodoxies et mythologies muséologiques, beaucoup discutées mais rarement affrontées directement.

Bien qu'encore complexe, je crois que la synergie entre le Museu Afro Brasil et la biennale est possible et même souhaitable, tant du point de vue de l'inclusion des réalisations culturelles d'Afro-Brésiliens dans l'histoire de l'art du pays que dans la perspective de l'art contemporain et des questions qu'il pose sur les frontières du phénomène artistique et les limites des pratiques institutionnelles.

Stéphane Huchet. Imaginer une synergie entre le Museu Afro Brasil et la Bienal de São Paulo est de l'ordre du possible. Des éditions récentes de la biennale ont proposé des espaces d'exposition dans lesquels des artistes prenaient pour objet des thématiques, des sources, des références culturelles à dominante « anthropologique », dans un sens local, régional, national, latino-américain, occidental enfin, autour de questions urbaines, sociales, de marginalité, de discrimination, de métissage, de multiculturalisme, etc. Si l'on prend exemple sur la biennale de 2006, les œuvres présentées – des Brésiliens Jarbas Lopes, Monica Nador et JAMAC (fig. 4), Cao Guimarães, et de nombreux étrangers – s'alignaient sur le propos de l'exposition, que le commissaire Lisette Lagnado avait placée sous le signe du « How to live together ». La biennale – d'art contemporain, faut-il le rappeler – n'a pas la vocation ethnologique d'un Museu Afro Brasil, même si les thématiques anthropologiques acquièrent une importance croissante dans l'art contemporain. On peut dire que la manière de porter ces questions sur le devant de la scène institutionnelle est plus avancée dans les éditions récentes de la biennale qu'elle peut l'être dans un musée, dont la mission est de répondre d'abord à une demande d'« ethnologie élargie », une sorte d'*expanded field* de l'anthropologie. Si le musée concède de l'espace aux manifestations artistiques contemporaines, la biennale, elle, est en première ligne dans leur découverte et leur

4. Jardim Miriam Arte Clube - JAMAC, Orixás, 2006, São Paulo, 27^e Biennale de São Paulo.





5. Bernard Marcadé, « Ce grand alibi », pl. 1 et 2, dans *Magiciens de la terre*, (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989), Paris, 1989.

Je pense tout de même qu'une institution comme la biennale a plus vocation à l'exploration créative et intellectuellement stimulante du champ ouvert du multiculturalisme qu'un musée, dont l'une des finalités est la reconnaissance d'une dignité historique à des populations encore aujourd'hui soumises à la discrimination. Une biennale pourrait instaurer un partenariat culturel avec un musée comme le Museu Afro Brasil, mais les chapelles sont très puissantes. Une telle collaboration aurait le mérite, à l'intérieur du Brésil même, de poser des défis critiques irrésolus depuis la proposition de Pedrosa en 1978, et que l'exposition *Magiciens de la terre* de 1989 a également posés en son temps⁸ (fig. 5). Tout cela est de l'ordre de l'expérimental.

Nelson Aguilar. *Le quota racial, qui consiste à réserver à des groupes ethniques spécifiques un certain nombre de places au sein des institutions publiques ou privées, existe aux États-Unis depuis les années 1960. Au Brésil, le tribunal suprême fédéral n'a approuvé les quotas raciaux à l'unanimité qu'en 2012. Dans quelle mesure une telle décision affecte-t-elle ou pas l'art et dans quelle proportion ?*

Stéphane Huchet. On peut dire que les quotas raciaux tendent à créer les conditions nécessaires pour satisfaire ce que le Museu Afro Brasil se propose de faire à travers ses collections permanentes : transformer l'imaginaire de la population noire en le mettant en valeur « dans le prestige, l'égalité et l'appartenance, en réaffirmant ainsi le respect d'une population matrice de notre brésilianité »⁹. L'entrée dans les universités d'étudiants qui viennent majoritairement de l'enseignement scolaire public, en très mauvais état, représente au Brésil une inconnue pour ce qui est de l'assimilation de la culture dite de l'élite. En fait, comme le remarquait déjà Ferreira Gullar, le critique du néoconcrétisme, dans un essai des années 1960 sur la culture de masse et l'art, la ligne de partage n'est pas celle que les préjugés jugent infranchissable, entre riches et pauvres, mais celle entre sensibles et ignorants¹⁰. On peut penser que le réservoir de créativité dont parlait Toni Negri¹¹ pour caractériser de façon assez romantique la population brésilienne modeste des quartiers populaires est susceptible de faire un meilleur accueil à l'art – entendu comme des langages complexes de la modernité – que le matérialisme des nouveaux riches. Mais de quel art parle-t-on ? La compréhension de l'art d'élite, classique, moderne, contemporain est autant un défi pour un riche « ignorant » que pour un pauvre « ignorant ». Les quotas mettront en effet un plus grand nombre de personnes auparavant exclues au contact d'une culture à laquelle les

« riches » eux-mêmes ont peu accès car, en dehors de villes comme São Paulo et Rio de Janeiro, les institutions artistiques et les musées sont peu nombreux. Il est important de savoir que les universités qui forment dès le premier cycle de futurs historiens de l'art se comptent sur les doigts de la main. Il n'existe pas de savoir consolidé pour susciter l'émergence d'une classe de professionnels de l'histoire de l'art. En ce sens, le défi de la formation est presque similaire pour toutes les classes sociales. Alors, la question n'est pas l'extension du public à former, mais l'intensité et la qualité de sa formation – ce qui, au Brésil, concerne toutes les classes sociales.

Edward J. Sullivan. Les quotas raciaux dans les institutions publiques (et donc *de facto* dans les institutions privées) – en particulier dans l'enseignement supérieur – existent depuis des décennies aux États-Unis. Le sujet est bien sûr hautement conflictuel, et cette situation a donné lieu à d'innombrables controverses, aussi bien dans les partis libéraux que conservateurs. Le jugement rendu par la Cour suprême des États-Unis en 2002-2003 qui maintenait les quotas raciaux en vigueur dans la faculté de droit de l'université du Michigan a soulevé un grand mécontentement.

Pour ce qui est du sujet de notre enquête actuelle – les arts au Brésil –, je pense que l'atmosphère plus ouverte qui règne aujourd'hui entre les individus de toutes races et origines ethniques (même si c'est le fait d'une décision gouvernementale tombée en 2012) devrait susciter un contexte propice, favorable aux arts. Tout ce qui donne accès (en termes d'éducation artistique) à un capital culturel et, par conséquent, à une plus grande visibilité pour les artistes de toutes origines ethniques, est absolument positif et ne peut qu'encourager l'épanouissement de tous les types d'expression artistique. Cependant, demeure le danger qu'il se crée ce que j'appellerais une « culture par dessein » demeure. Je me méfie de l'accès à la culture contraint ou forcé par la loi, si cela doit aboutir d'une manière ou d'une autre à une forme d'homogénéisation de l'expression visuelle. La production artistique restera aussi organique que par le passé et continuera à répondre aux circonstances sociales, historiques ou économiques, avec ou sans l'aide supplémentaire que peuvent apporter des quotas officiels.

Vera Beatriz Siqueira. Je ne peux parler que de mon expérience personnelle concernant les quotas raciaux dans les universités publiques. Je suis notamment rattachée à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), université pionnière en ce qui concerne la création de quotas, qui sont réservés aux élèves à bas revenus issus des écoles publiques. Au début, les critiques du système des quotas ont cru qu'il entraînerait une crise de l'évaluation au mérite, fondamentale dans le système académique. Aujourd'hui, nous découvrons que cela n'a pas été le cas. Le risque de voir le niveau des étudiants baisser de façon significative ne s'est pas vérifié, du moins en ce qui concerne les cours d'art visuels et d'histoire de l'art. D'après moi, les quotas ont permis d'intégrer des personnes qui jusqu'alors n'avaient pas cette possibilité et qui, en entrant à l'université, ont pénétré dans d'autres univers – comme l'université elle-même ou le système de l'art – avec des règles propres qui rendaient égaux ses participants à partir de critères différents (y compris celui du mérite). Bien que je n'aie pas de données pour parler de manière plus compétente de l'impact culturel de ce type d'initiative, j'imagine qu'à l'avenir la présence d'élèves qui traditionnellement étaient hors du circuit va se faire sentir dans la modification des objets d'intérêt, dans l'apparition de nouvelles problématiques et dans l'affirmation de nouvelles perspectives, et viendra rénover le champ artistique, critique et historiographique.

Nelson Aguilar. *Quelle expérience avez-vous eu de ces questions ?*

Edward J. Sullivan. Je n'ai évidemment jamais été directement concerné par la plupart des questions ci-dessus, propres au Brésil. Je ne peux que vous livrer quelques pensées sur leurs ramifications aux États-Unis. Je m'intéresse surtout à ce que soulèvent les quotas raciaux, ainsi qu'à l'idée de musées encyclopédiques par opposition à des collections spécialisées ou à des « sites culturels » capables de refléter la diversité de l'art aux États-Unis. Bien que certains critiques aient voulu établir des correspondances entre l'expérience vécue par les individus d'origine africaine aux États-Unis et au Brésil en matière d'esclavage, de métissage, de discrimination raciale, de lutte pour l'égalité des droits, etc., leurs trajectoires et leurs histoires respectives sont en réalité très dissemblables. Il est impossible de les comparer, en dépit de quelques points communs que je vais traiter très brièvement, dans la mesure où ils ont une incidence sur la collection et l'exposition de l'art.

À partir des années 1960 et 1970, les États-Unis ont vu naître de nombreux projets de libération : la libération des noirs, le féminisme, les mouvements de libération des gays et lesbiennes, les mouvements pour les droits des *Chicanos* et des projets autour de la discrimination envers les *Latinos*, et notamment la très importante population portoricaine qui a commencé à émigrer en masse à New York dans les années 1950 (suivie par d'autres communautés hispaniques : les Dominicains, les habitants d'Amérique centrale, les Cubains d'après 1960 et, bien plus tard, de nombreux Mexicains). Tous ces déplacements de populations et les projets politiques qui les sous-tendaient ont eu des répercussions sur la production artistique. Dans le sillage des mouvements de 1968-1970, des revendications ont vu le jour pour exiger l'intégration d'œuvres d'artistes de couleur dans les collections des plus grands musées, dont le Museum of Modern Art et le Metropolitan Museum of Art à New York. Ces manifestations (sont souvent concrétisées sous la forme de grèves et de manifestations devant ces institutions) n'ont eu que de faibles retombées. Vers la fin des années 1960, plusieurs grandes expositions organisées par le Metropolitan ont tenté de répondre à ces questions. Une des plus controversées, intitulée *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America 1900-1968*¹², a notamment été très critiquée par de nombreux membres de la communauté noire, qui y voyaient une mainmise de l'homme blanc sur l'histoire des arts à Harlem. Le Metropolitan a renouvelé l'initiative avec moins de déboires en 1973, avec *The Art Heritage of Puerto Rico*¹³. Cette exposition offrait un panorama des arts anciens et modernes sur l'île de Porto Rico (une des dernières colonies au monde, passée de la domination espagnole au protectorat américain après la guerre hispano-américaine de 1898). Fait intéressant, cette exposition avait été organisée de concert avec le tout jeune Museo del Barrio.

El Museo del Barrio a été un des premiers musées aux États-Unis consacré à une spécificité ethnique. Fondé par des artistes du quartier d'East Harlem à New York, il a d'abord occupé de simples vitrines avant de trouver un lieu de résidence permanent, celui qu'il occupe encore aujourd'hui. El Museo del Barrio a suscité bien des controverses, notamment sur son nom, qui désigne le quartier hispanique de l'East Harlem. Dans les années 1990, le musée a changé de mission pour devenir un lieu de collection et de présentation de l'art provenant de toutes les régions d'Amérique latine (y compris le Brésil) et des Caraïbes. Il s'est attaché à produire des expositions qui n'auraient jamais pu être accueillies ailleurs à New York. Son programme couvre de nombreuses périodes historiques, et propose des expositions aussi bien sur l'art ancien des Amériques que sur l'art contemporain produit par des artistes *latinos* ou latino-américains de la région de New York. Sa biennale suscite un vif intérêt au sein de la communauté artistique locale.

Je prends l'exemple d'El Museo del Barrio parmi les nombreux espaces muséaux de ce type dédiés à une communauté ayant vu le jour à New York et aux États-Unis au cours des quarante dernières années. En développant plus amplement ma réponse à cette question, je pourrais analyser le travail d'autres institutions de ce type, comme le Studio Museum à Harlem (New York), le Mexican Museum (San Francisco), le National Museum of Women in the Arts (Washington, D.C.) ou le Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art (New York). Toutes ces institutions ont connu d'immenses succès (et des échecs), et chacune a joué un rôle décisif pour élargir le spectre des formes d'art auxquelles les publics américains sont aujourd'hui régulièrement confrontés. Chaque pays, y compris le Brésil, possède ses histoires propres en ce qui concerne les questions raciales et culturelles. Les expliquer et les célébrer au sein de musées ou de sites culturels dédiés donneraient au public l'opportunité de mieux comprendre les multiples facettes qui composent leur héritage.

Vera Beatriz Siqueira. Je suis historienne de l'art, je forme des doctorants et des post-doctorants à l'Institute de Artes de l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). J'ai travaillé environ quinze ans dans des centres culturels et des musées nationaux de l'Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), comme le Paço Imperial, le Museu da República et les musées Castro Maya. De plus, j'ai organisé des expositions dans différentes institutions. Le contact avec la littérature historico-artistique et critique, d'un côté, et avec le monde institutionnel et les pratiques de conservation, de l'autre, a développé chez moi un intérêt particulier pour les relations entre l'art en tant que création poétique et ses processus d'institutionnalisation. J'y travaille depuis 2002.

Stéphane Huchet. La question de l'art au Brésil est aussi la question de ses modes d'existence, de sa visibilité et de sa proximité ou non avec la population. Si deux villes, São Paulo et Rio de Janeiro, ont le privilège d'accueillir la majorité des institutions artistiques et des espaces d'exposition, d'autres, comme Belo Horizonte, Salvador, Recife et Porto Alegre, avec sa Bienal do Mercosul, connaissent aussi une vie artistique. Aux effets de la globalisation, qui ont mis le Brésil sur une trajectoire favorable à l'émergence parcimonieuse d'institutions culturelles, s'ajoute un accroissement de la demande démocratique d'information, y compris l'accès à l'art. Dans le petit monde des artistes et des critiques, il est de mode de porter l'art vers les populations qui n'y ont jamais eu accès, ceux à qui l'art classique, moderne, etc., avec leurs langages parfois inaccessibles, est inconnu. Porter l'art vers les populations marginalisées, c'est ce que font et prônent les artistes qui réalisent des interventions urbaines, des collectifs d'artistes adeptes de pratiques que l'on peut qualifier globalement – pour reprendre la catégorie critique de Nicolas Bourriaud – de « relationnels ». Selon un mode d'interaction physique, elles agissent au nom de la diffusion d'un principe de créativité pour lequel l'art en tant qu'objet, produit durable, image, ne compte parfois pas – ou en tout cas si peu que l'on peut repérer, à travers des invitations performatives à la participation en direction de publics jugés jusqu'alors ignorants, une sorte de mise à mort symbolique de l'art, de sa mémoire, de sa consistance. Qu'il y ait aujourd'hui au Brésil des artistes qui ne pensent qu'en termes d'éveil ludique et divertissant de leur public-partenaire par des actions sans contenu artistique et qui diluent l'art dans le social (l'élément social) au nom d'une politique pas toujours convaincante, et aussi des artistes, plus nombreux, mais parfois plus discrets, encore fidèles à l'image et à l'exposition, dessine une situation qui oblige à replacer les questions auxquelles nous

avons répondu sous un jour nouveau. Il s'agit de penser la relation de l'institution, souvent précaire (les fonds publics étant rares) à la « société des artistes », pour une minorité d'entre eux si prompt à l'amnésie et, pour la majorité, si créative et productrice d'un art de grande qualité. Dans ces conditions, qu'en est-il de l'art, de son histoire, de sa transmission et de sa relation avec les diverses manifestations esthétiques et anthropologiques que Pedrosa rêvait de réunir sous un même toit ?

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

La traduction des contributions de Nelson Aguil- lar et de Vera Beatriz Siquera a été réalisée par Monique Le Moing et celle d'Edward J. Sullivan par Géraldine Bretault.

1. Mário Pedrosa, « O novo MAM terá cinco mu- seus », dans Otilia Arantes éd., *Política das artes*, I, *Textos escolhidos*, São Paulo, 1995, p. 309-312. Le musée de l'art vierge, ou de l'inconscient, est à entendre dans un sens assez proche de celui de l'art des « fous », des enfants, comme dans l'art brut.
2. *Brazil: Body and Soul*, Edward J. Sullivan éd., (cat. expo., New York, Solomon R. Guggenheim Museum/Bilbao, Guggenheim Museum Bilbao, 2001-2002), New York, 2001.
3. *Mostra do Redescobrimento*, (cat. expo., São Paulo, Parque Ibirapuera, 2000), São Paulo, 2000.
4. Emanoel Araújo, *A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística a Histórica*, São Paulo, 1988.
5. Kimberly Cleveland, *Black Art in Brazil: Expres- sions of Identity*, Gainesville, 2013.
6. « [...] because of the faith's syncretic nature and Brazil's history of miscegenation » (Cleveland, 2013, cité n. 5, p. 71).
7. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (MA), 1996 [éd. fr. : *Le Retour du réel: situation actuelle de l'avant-*

garde, Bruxelles, 2005]. Il faudra bien un jour, suivant les riches indications de Foster, figurer le schéma de ce « champ élargi », c'est-à-dire les relations entre le sujet, l'autre, le texte culturel, le rôle de l'artiste, etc.

8. *Magiciens de la terre*, Jean-Hubert Martin éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989), Paris, 1989.
9. « [...] no prestígio, na igualdade e no pertencimento, reafirmando assim o respeito por uma população matriz de nossa brasilidade » (www.museuafrobrasil.org.br, consulté le 26 novembre 2013).
10. Ferreira Gullar, « Problemas estéticos na sociedade de massa », dans *Vanguarda e subde- senvolvimento: ensaios sobre arte*, Rio de Janeiro, (1969) 1978.
11. Toni Negri, dans Hans Ulrich Obrist, *Conversa- tions*, I, Paris, 2008, p. 599-615.
12. *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America 1900-1968*, (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1968-1969), New York, 1968.
13. *The Art Heritage of Puerto Rico: Pre-Columbian to Present*, (cat. expo., New York, El Museo del Barrio/The Metropolitan Museum of Art, 1973), New York, 1973.