

LES MAGICIENS DE LA GÉOMÉTRIE

Visite critique de l'exposition *Géométries Sud.* *Du Mexique à la terre de feu*

Par Annabela Tournon

Proposer d'aborder l'art des pays d'Amérique latine à travers le thème de la géométrie ne suffit pas pour le regarder sans préjugés. L'art est décidément politique : il charrie une histoire, il véhicule des idées. Encore faut-il lui permettre de les exprimer dans le contexte d'une exposition... Quelle peut donc être la bonne position curatoriale ? Comment penser le partage entre œuvres et objets d'art, entre art occidental et non-occidental, sans un regard surplombant, en montrant le dialogue entre les uns et les autres ? Une analyse critique de l'exposition *Géométrie Sud. Du Mexique à la Terre de feu* formule en partie ces questions, et tente d'y répondre. Quand les arts extra-occidentaux sont cantonnés à l'invitation au rêve d'exotisme, c'est la réflexion politique (et nécessaire) qui en pâtit.

En octobre 2018, la fondation Cartier a inauguré *Géométries Sud. Du Mexique à la terre de feu*¹, une exposition portant sur « *la présence de la géométrie dans l'art de ce continent* », l'Amérique latine donc. Avec près de 250 œuvres de plus de 80 artistes et 10 cultures, comme le rappelle l'introduction au catalogue, l'exposition se déploie sur deux étages en privilégiant l'architecture au rez-de-chaussée, ainsi qu'une collection d'œuvres mobiles de l'artiste brésilienne Gêgo ; pour se poursuivre à l'étage en-dessous à travers deux salles, où est exposé un ensemble important de peintures contemporaines et modernes, mais également une riche sélection d'objets artisanaux indigènes, notamment conservés au Museo del Barro d'Asunción au Paraguay.

Le beau titre de l'exposition porte la promesse d'un regard renouvelé sur l'art de cette région, en mettant à distance le terme géopolitique usité – « l'Amérique latine » – et, par là même, les clichés qu'il peut véhiculer quant à l'art (art engagé, indigénisme, influence du muralisme mexicain, anthropophagie, esthétique de la faim...). Tout comme il prend aussi ses distances vis-à-vis de l'histoire de l'art qui, plutôt que de géométrie, aurait parlé « d'abstraction ». La préface du catalogue s'en explique d'ailleurs en soulignant que « *l'exposition célèbre les géométries qui se développent en marge du discours classique de l'histoire de l'art, notamment dans les esthétiques populaires et indigènes* ». En effet, *Géométries Sud* n'expose pas que de l'art, au sens occidental du terme,

mais « des arts », et d'ailleurs pas uniquement des Amériques. C'est-à-dire que l'on y voit à la fois des peintres emblématiques de la modernité d'Amérique latine (Joaquín Torres García, Gunther Gerzso...), des peintres et des photographes contemporains (César Paternosto, Claudia Andujar...), des photographies, des dessins, des carnets d'anthropologues européens (Guido Boggiani à la fin du XIX^e siècle, Claude Lévi-Strauss...), des céramiques d'art contemporaines, mais aussi des objets artisanaux venant de diverses communautés indigènes (Ayoreo ou Chiriguano-Guaraní du Paraguay ou Wauja du Brésil, mais également de Colombie et du Pérou), ainsi que des objets et des sculptures précolombiennes (Inca, Nazca, Valdivia...).

Le paradigme amérindien

Quelques-uns des enjeux propres à l'art d'Amérique latine peuvent être introduits grâce au travail de l'artiste et théoricien argentin César Paternosto, longtemps basé à New York, dont cette exposition montre plusieurs œuvres (qui valent à elles seules le déplacement). Depuis les années 1970, Paternosto a développé, en même temps que son travail de peintre conceptuel, une recherche théorique inédite sur les sources précolombiennes, et en particulier andines, de l'abstraction moderne. Paternosto défend la thèse² selon laquelle l'art inca offrirait un modèle

d'esthétique tectonique ³, dont la forme la plus élaborée se tiendrait dans l'art du textile. Cette esthétique serait à l'œuvre aussi bien dans la sculpture, l'architecture ou l'artisanat, lesquels, loin d'être de simples constructions ou des ouvrages ornementaux, devraient être considérés comme autant d'œuvres relevant d'une « *abstraction vernaculaire* ⁴ ». Dans ses essais, Paternosto parle d'un art américain, au sens large, pour évoquer les investigations d'artistes tels que Barnett Newman ou Adolf Gottlieb, chantres de l'abstraction américaine moderniste triomphante après la Seconde Guerre mondiale. Paternosto décentre ainsi notre regard en nous invitant à lire l'abstraction dite occidentale au prisme de sources amérindiennes et précolombiennes, et l'élargit aussi, en proposant d'envisager la modernité latino-américaine avec la modernité états-unienne, pour les considérer comme autant de courants connectés, « *du nord au sud* », pour reprendre le titre de l'un de ses essais ⁵. Autrement dit, Paternosto ne vient jamais rabattre la singularité des artistes modernes latino-américain-es sur des sources des civilisations passées dont ils ou elles hériteraient sans discernement. Le « paradigme amérindien » qu'il met en avant, lui sert tout au contraire à montrer comment ces artistes sont allés chercher des sources préhispaniques, loin de tout essentialisme, pour les retravailler, afin d'affirmer un projet de modernité artistique du côté du métissage, d'une fusion syncrétique, et non pas de la pureté.

Les commissaires de *Géométries Sud* ont non seulement publié un essai de Paternosto dans leur catalogue, mais ils le remercient et le citent dans le texte d'introduction comme l'une des inspirations principales de leur projet. Toutefois, la lecture de ce théoricien, que constitue en un sens cette exposition, s'avère réductrice et, quelque part, contreproductive. La méthodologie de Paternosto – associant un regard soucieux de la morphologie à l'érudition des sources, articulant un travail intuitif et sensible sur les formes à une immense culture visuelle et historique des arts américains – se trouve réduite ici à autant de « clins d'œil » formels. En effet, l'exposition ne permet pas de comprendre le cheminement des formes précolombiennes et indigènes dans le temps long et dans l'espace, pas plus qu'elle ne permet de comprendre l'appropriation et la reconfiguration de ce répertoire formel par les artistes, les architectes, les artisan-es. Tout se passe comme si, de tous temps, artistes, architectes et artisan-es d'Amérique latine, toutes cultures confondues, avaient produit de « la géométrie » en dehors de l'histoire, de ses ruptures et de ses catastrophes (et notamment de l'histoire européenne). Car, hormis dans le bel entretien avec l'anthropologue Ticio Escobar à visionner dans l'exposition, aucun indice n'est donné au sujet de ces « *géométries élargies* », « *topologiques et non euclidiennes* », que ce dernier invite à envisager à travers la relation « *figure-espace-temps* ». Et si le critique et historien de l'art Philippe Dagen relève, dans une critique de l'exposition, que « *cette géométrie est principalement orthogonale : angles droits, lignes en escalier, quadrillage de carrés, arrangements dominés par une exigence de symétrie* ⁶ », on conviendra que ces quelques

éléments ne constituent pas, en soi, un dossier suffisamment étoffé pour plaider la spécificité culturelle des géométries américaines. C'est pourquoi les promesses du titre parlant de géométrie plutôt que d'abstraction s'avèrent tenues pour le pire : le distinguo posé par les curateurs entre « *abstraction* » et « *géométrie* », n'est pas tant une manière de convoquer, au-delà de l'histoire de l'art, une histoire visuelle plus large, qu'une manière d'ignorer les très nombreux débats sur l'abstraction géométrique dans l'art des Amériques. Ainsi, il eut mieux fallu assumer l'histoire artistique de l'abstraction, et déplier de manière didactique les étapes de la construction de ces vocabulaires plastiques sophistiqués, plutôt que de renvoyer les œuvres, quel que soit leur statut, à quelques structures formelles qui ne peuvent que résister au caractère « latino-américain » que l'on leur assigne. Sachant que de l'histoire des mathématiques et de la géométrie dans les Amériques, l'exposition ne nous dit finalement rien.

Constellations

Comme a pu l'écrire L'historien de l'art Giovanni Careri : « *Encourager certaines œuvres exemplaires à "se lier" avec d'autres à travers le temps implique, en effet, une vision globalement benjaminienne de l'histoire de l'art : celle qui procède par chocs et s'organise en constellations indépendamment de la continuité supposément progressive de l'histoire* ⁷. » À ces termes font écho les propos des commissaires qui suggèrent que l'exposition « *associe des œuvres de natures et de styles divers, qui forment des constellations et tracent entre elles toutes sortes d'affinités* ». Pour qui parcourt l'exposition (tout particulièrement les deux salles du bas), il est clair qu'un inventaire n'a pas été dressé, mais que les œuvres ont été disposées dans l'espace par affinités électives. Si la « méthode » de la constellation consiste, toujours selon Careri, à « *travailler les analogies jusqu'aux limites de la suggestion formelle et arbitraire* » pour, dans un second mouvement, « *préciser leur pertinence historique et esthétique* », seul le premier volet de cette dialectique est ici accompli.

Le ou la visiteuse peut, par exemple, déceler une constellation qui articulerait les dessins de Marcos Ortiz, les photographies de charpentes Yekuaná-Ihuruána prises par l'anthropologue Theodor Koch-Grünberg, les sculptures de Olga de Amaral qui, disposés dans le même espace, semblent présenter un certain nombre d'affinités formelles ; mais quels principes d'explorations sont ici donnés afin de déchiffrer cette constellation ? Quels moyens a-t-on pour préciser la pertinence historique de cette dernière ? Peut-on seulement formuler les constellations, les thématiser, les historiciser ? Peu d'éléments contextuels viennent enrichir les affinités formelles, et rien n'est dit des systèmes géométriques des sociétés convoquées. Sans indices ni traces proposant une interprétation des œuvres, les liens formels ne peuvent qu'écraser la singularité de chacune des œuvres, la diversité des cultures qui les inerve, la variété des temporalités historiques et des événements qui les traversent.

De fil en aiguille, l'exposition réactive un regard exotisant que conforte le manque de positionnement éthique de la proposition curatoriale, impossible à esquiver dans un contexte globalisé concerné par les enjeux postcoloniaux. La « salle de bal » réalisée au rez-de-chaussée par l'architecte bolivien Freddy Mamani, digne d'un pavillon d'exposition universelle, en est l'exemple le plus frappant. Difficiles à comprendre hors contexte, ses constructions néo-andines, dans la ville d'El Alto notamment, articulent savamment patrimoine andin, architecture postmoderne et quête d'une nouvelle identité à la fois urbaine et indienne. Elle auraient cependant mérité une autre place que celle d'un mobilier kitsch utile aux rencontres autour de l'exposition, et auraient gagnées à d'être mises en regard avec le reste des œuvres (tout comme les autres œuvres du rez-de-chaussée, qui ne se connectent ni entre elles, ni à la partie centrale de l'exposition à l'étage en-dessous). Si l'Amérique latine fait figure d'altérité idéale, et que l'histoire qu'elle partage avec l'Europe (et la France) semble la rendre familière, elle reste un continent où la différence culturelle ne cesse d'être rejouée selon diverses coordonnées à l'intérieur de chaque territoire et de chaque pays, ce qui aurait mérité d'être énoncé. Comme l'explique un des commissaires dans un entretien ⁸, l'exposition est née d'une « *passion pour les peintures corporelles amérindiennes* » ; mais celle-ci reste peu étayée scientifiquement, malgré la généreuse collaboration des artistes et de nombreuses institutions. C'est pourquoi les objets et les documents anthropologiques ne viennent pas nourrir une réflexion sur la géométrie dans l'histoire de l'art et de l'architecture latino-américaines, mais l'inverse : ce sont les œuvres (majeures, rappelons-le) qui se trouvent indexées à un dispositif héritier d'une certaine histoire de l'anthropologie, laquelle n'accepte de s'ouvrir aux cultures jugées « autres » qu'au prix d'un regard surplombant sur ces dernières et d'une différenciation qui est toujours ramenée au point de vue de ce regard, par là même neutralisé, invisibilisé. Ajoutons qu'on peut lire dans le catalogue que l'exposition a été « *conçue davantage comme une rêverie que comme un impossible panorama de la géométrie dans les arts latino-américains* ». Dans ce sens, invoquer une « rêverie », là où il aurait fallu aborder l'histoire et l'actualité de l'entreprise coloniale et extractiviste, ne pouvait que conduire à une impasse malgré, ou plutôt à cause des meilleures intentions du monde, qu'il aurait fallu (elles-aussi) interroger.

Qui regarde qui ?

Un certain nombre des éléments à verser au compte de cette critique ne sont donc pas directement liés au fait qu'il s'agisse d'une exposition portant sur l'Amérique latine, en tant qu'entité spécifique. Plusieurs remarques auraient tout aussi bien pu fonctionner si l'exposition, avec les mêmes prémisses, avait porté sur l'art du Maghreb ou d'Asie du Sud-Est. Que le statut des producteurs et productrices indigènes oscille entre celui « d'artistes » et l'anonymat ; qu'une carte de l'Amérique latine, reproduite sur un mur de la grande salle en bas, serve à relier les artistes à

leur pays d'appartenance comme seul critère identitaire ; qu'au détour d'un mur, le ou la visiteuse passe d'une peinture d'un artiste majeur à des cartes postales montrant des femmes à moitié nues, photographiées par un anthropologue ⁹ ; que la Fondation Cartier elle-même, à l'occasion de cette exposition, ait acquis un certain nombre de pièces sans que les conditions de ces acquisitions soient mises en lumière, sont autant d'écueils qui, loin de nous inviter au rêve, incitent à se pencher sur la colonialité de ce regard *fasciné* rejoignant sans cesse (en l'édulcorant) la scène originelle de la rencontre-pour-la-première-fois, qu'une telle exposition attend de ses visiteur-es. Quand une œuvre majeure de l'art moderne est sans cesse redécouverte et oubliée, ou quand l'artisanat d'une communauté prend tout à coup de la valeur sur le marché de l'art au péril de ses usages locaux, qui est-ce que cela fait rêver ? Le rêve n'est dans ce cas que la représentation inversée de l'entreprise coloniale, blanchie des moyens qu'elle s'est donnée afin de parvenir à ses fins, lesquelles sont présentées comme autant de « découvertes » qui se seraient offertes par elles-mêmes, le plus naturellement du monde.

Dans un texte produit pour le catalogue de l'exposition *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América latina* ¹⁰, la poétesse et curatrice Lia Colombino écrivait : « *On tient pour acquis que le temps nous rapproche, on suppose que contemporain veut dire similitude et correspondance. L'art indigène fait vaciller ces certitudes, il les fait balbutier* ¹¹. » Dans cette exposition, une série de masques Aguero-Guero, réalisés autour de l'an 2000 dans des communautés Chiriguano-Guaraní au Paraguay, étaient exposés au milieu d'œuvres d'artistes contemporains. Les masques étaient accrochés individuellement dans les salles, placés à des emplacements inattendus ; par exemple, en hauteur, sur la tranche d'une cimaise à côté de laquelle on pouvait voir une installation du binôme d'artistes chiliens Las Yeguas del Apocalipsis. Les visiteur-es sentaient un regard, une face, les suivant dans l'exposition. Dans *Géométrie Sud*, plusieurs de ces mêmes masques sont exposés selon un autre dispositif : cinq d'entre eux sont alignés dans la petite salle du bas, plongée dans l'obscurité, accrochés à la hauteur consacrée dans les musées, l'éclairage braqué sur eux. Dans l'exposition *Perder la forma humana*, par la triangulation des regards qui s'instaurait, les masques activaient la possibilité d'un autre regard, à la fois sur nous et du coup sur les œuvres. Dans *Géométries Sud*, le regard des masques est désactivé, les places dans l'interaction étant stabilisées une fois pour toutes : les masques sont regardés, les visiteur-es regardent les masques ; et pas l'inverse.

Qui regarde qui ? Qui pense ? Qui rêve ? Si l'histoire de l'art est utile à comprendre le monde contemporain, c'est bien parce que les œuvres et les expositions sont des lieux dédiés pour se poser ces questions cruciales. Encore faudrait-il laisser la possibilité aux visiteur-es d'explorer la complexité des histoires connectées à la leur, et à l'art indigène de faire vaciller (et de repenser) la conception occidentale de l'art.

NOTES

1. L'exposition se tient jusqu'au 24 février 2019.
2. Développée dans *Piedra abstracta. La escultura inca : una visión contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 ; également à travers l'exposition *Abstraction : The Amerindian Paradigm* dont il a été le commissaire en 2001 (Palais des Beaux-Arts Bruxelles/IVAM Valence, Espagne) ; et dans de nombreux articles.
3. Paternosto laisse ici de côté la signification de la *tectonique* comme étude des structures géologiques, pour désigner les enjeux « constructifs » qu'engage toute œuvre d'art selon lui. L'adjectif *tectonique* est issu du grec *Tekton* qui signifie bâtisseur, charpentier. Le théoricien souligne ainsi sa racine *teks*, présente dans le suffixe du mot *teks-nà*, qui renvoie à la notion d'artisanat. Voir son essai « Symétries constructivistes », dans le catalogue de l'exposition *Géométries Sud. Du Mexique à la terre de feu*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2018, p. 60-67.
4. Cette expression désigne une abstraction qui ne serait pas liée à l'histoire savante de l'abstraction (celle de l'histoire occidentale de l'art canonique), mais qui aurait une autre généalogie, située du côté d'autres latitudes, d'autres chronologies (les XIII-XVI^e siècles de la civilisation inca), d'autres types d'ouvrages et d'usages que la peinture de chevalet, tels des ouvrages textiles ou la roche sculptée des murs des constructions incas, etc.
5. César Paternosto, *North and South Connected : An Abstraction of The Americas*, New York, Cecilia de Torres Ltd, 1998 (catalogue d'exposition).
6. Philippe Dagen, « Le continent de l'abstraction », dans *Le Monde*, 13 novembre 2018, p. 19.
7. Giovanni Careri, « Stratégies du lien, note sur la méthode », dans Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger (dir.), *Le Temps suspendu*, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 9-13.
8. Anne-Claire Meffre, « 70 artistes, 12 pays : la Fondation Cartier rend hommage à l'Amérique latine », dans *Madame Figaro*, 7 octobre 2018.
9. Sur la question de l'exposition des corps colonisés, voir les tribunes ayant fait suite à la publication du livre dirigé par Pascal Blanchard aux éditions La Découverte, *Sexe, race et colonies* en septembre 2018, par Mélusine, ou Daniel Schneidermann.
10. En français : *Perdre forme humaine. Une image sismique de l'art des années 1980 en Amérique latine*. Exposition organisée par la Red Conceptualismos del Sur au Museo Nacional Centro Reina Sofia en 2012.
11. Voir le catalogue de l'exposition citée ci-dessus, « Máscaras », p. 188.