



• [search](#)

[search](#)

• [person_outline_Connexion_](#)
• [language_](#)

- [Revue](#)
 - [Ouvrages](#)
 - [Que sais-je ? / Repères](#)
 - [Magazines](#)
-
- [Mon cairn.info](#)
-

1. [Accueil](#)

2. [Ouvrages](#)

3. [L'art à l'ère de la globalisation](#)

4. [Géopolitique de l'art global...](#)



Sommaire

- **Géopolitique de l'art global. La réinvention de l'Amérique latine en tant que région géoesthétique**
- [Joaquín Barriendos](#)
- Dans [L'art à l'ère de la globalisation \(2022\)](#), pages 45 à 60

format_quote_Citer ou exporter_Ajouter à une liste

- [Chapitre](#)
- [Résumé](#)
- [Plan](#)
- [Auteur](#)
- [chrome_reader_mode](#)Feuilleter

Certains musées d'art ont adapté leurs collections, élargi leurs politiques d'acquisition et réorienté leurs discours pour s'ouvrir sur la production artistique mondiale. Influencés par le courant postcolonial, ces musées souhaitent reconsidérer les dettes géopolitiques des régions occidentales vis-à-vis des régions non occidentales, l'objectif de leur imaginaire muséographique étant de dissoudre le régime hiérarchique de ce qu'Immanuel Wallerstein appelle le système-monde moderne par un programme d'expositions ouvert à tout et à tous. Du point de vue de l'interaction culturelle dictée par l'économie globale de la connaissance, ils visent à inclure dans la géographie historique du canon de l'art occidental ce que j'appelle les régions géoesthétiques émergentes [\[1\]](#) J'utilise le concept de « régions géoesthétiques

émergentes »... Bien que défendant la diversité culturelle, ce type de révisionnisme géopolitique semble échouer pour plusieurs raisons, qui sont : un point de départ géoépistémologique eurocentré ; une compréhension universaliste de ce que devraient être l'art global et l'histoire de l'art mondiale après le postcolonialisme ; et, enfin, la conviction que la géographie culturelle rectifiera d'elle-même les récits biaisés produits par les musées occidentaux modernes/coloniaux. En conséquence, un nouveau paradoxe muséographique est apparu : la ré-occidentalisation du concept d'art mondial.

²L'objectif de la présente contribution est de présenter un panorama de ces dilemmes décoloniaux. Dans la première partie, je contextualiserai ce que j'appelle la ré-occidentalisation du concept d'art global. Dans la seconde, je décrirai la manière dont le CIMAM (Comité international des musées et des collections d'art moderne de l'ICOM, le Conseil international des musées) a participé au remodelage géopolitique du monde de l'art, en me concentrant sur la réinvention géoesthétique de l'Amérique latine. Plus précisément, j'aborderai la manière dont le CIMAM a inclus cette région stratégique dans son programme muséographique. À la lumière de l'exemple latino-américain, je tenterai de montrer que ce qui était considéré jusqu'ici comme un ensemble de représentations stéréotypées concernant les géographies périphériques ou non occidentales, a commencé à être utilisé comme un atout géoesthétique d'un nouveau genre.

Un nouveau révisionnisme géopolitique venu d'Occident

³Les années 1990 ont vu proliférer au niveau global une série de phénomènes urbains qui ont profondément modifié l'économie géographique et les configurations symboliques du système de l'art, et que l'on pourrait résumer ainsi : 1) la massification du tourisme culturel ; 2) la globalisation des musées d'art ; 3) la biennalisation des expositions internationales, et 4) la corporatisation (ou semi-privatisation) transnationale de l'art contemporain. Malgré le faible pourcentage d'art contemporain non occidental acquis par les musées au cours des dernières décennies, des notions comme périphérie, non-occidental, international et global prennent aujourd'hui une signification radicalement différente de celle qu'elles avaient il y a une vingtaine d'années. Ces transformations ont obligé les musées d'art contemporain à repenser leur fonction sociale, leur légitimité historique et leur avenir institutionnel dans une perspective globale, et donc à remettre en question la carte géoesthétique utilisée par le musée moderne/colonial. De cette remise en question est née une attitude muséographique que l'on peut définir comme un révisionnisme géopolitique et qui oscille entre le remodelage et la refondation du musée en tant qu'institution sociale. Ces attitudes autoréflexives ont entraîné des changements très positifs, comme la construction de sphères publiques plus globales, plus inclusives et moins homogènes ²[\[2\] Voir Annette van den Bosch, « Museums : Constructing a Public... »](#). Toutefois, la prétention à vouloir effacer les hiérarchies géopolitiques entre centres et périphéries semble avoir laissé sans réponse la question suivante : sur la base de quel type de tradition esthétique de la modernité devons-nous valider l'inclusion dans le canon de l'art occidental de géographies non occidentales ?

⁴Il est évident que la volonté de corriger l'histoire géographique de l'art moderne conduit au résultat paradoxal que l'Occident s'attribue à nouveau l'autorité de décider ce qui devrait, ou ne devrait pas être inclus. Ainsi, même si le nouveau révisionnisme géopolitique englobe désormais les géographies que la modernité avait laissées en dehors de sa propre carte géoesthétique, le schéma hiérarchique qui s'était vu accorder la légitimité de décider ce qui devait rester en dehors demeure inchangé ³[\[3\] Le concept de colonialité du pouvoir a été inventé par le...](#) Tel qu'il est pensé en Occident, ce révisionnisme muséographique n'a touché aucun des deux déplacements géoépistémologiques suivants : la désoccidentalisation

de l'économie globale du savoir, et la réinvention décoloniale des acquisitions, des représentations et des modes d'exposition. Au contraire, il semble s'engager dans la conception d'un nouveau langage géopolitique et universel : l'art global comme *lingua franca* postcoloniale que l'Occident offre au monde.

Le tournant décolonial

⁵À partir du champ de ce que l'on appelle le tournant décolonial ^[4]^[4][Sur le tournant décolonial, voir Santiago Castro-Gómez et Ramón...](#), le philosophe latino-américain Enrique Dussel décrit la modernité comme un système constitué de deux paradigmes distincts : le paradigme eurocentré de la modernité et le paradigme mondial de la modernité/altérité. Pour lui, seul le paradigme mondial rend explicite l'occidentalisation du savoir inaugurée par le colonialisme transatlantique ^[5]^[5][Voir Enrique Dussel, « Europa, modernidad y eurocentrismo »,...](#). C'est pourquoi il propose de réorienter ce second paradigme vers ce qu'il appelle la transmodernité, c'est-à-dire vers la reconnaissance d'autres modernités, mais aussi vers l'acceptation d'un dialogue interépistémique non hiérarchique entre les cultures, qui sont porteuses de différents processus historiques de modernisation. En ce sens, la théorie de la transmodernité et la théorie décoloniale doivent être considérées conjointement comme marquant un véritable tournant géoépistémologique.

⁶À l'évidence, ni la mondialité, ni la postmodernité, pas plus que la postcolonialité n'ont surmonté le régime de colonialité initié par la modernité impériale européenne. Ainsi des théoriciens comme Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez et Walter Dignolo voient-ils dans la colonialité une matrice structurelle ayant résisté non seulement aux mouvements d'indépendance, mais aussi aux tendances postcoloniales de deux institutions au sein desquelles l'histoire de l'art occidentale s'est matérialisée : l'université et le musée. D'où la question qui s'impose : comment la colonialité de la matrice du pouvoir continue-t-elle à se manifester dans ces politiques muséographiques qui plaident pour l'élimination des hiérarchies géopolitiques entre centres et périphéries ? L'institutionnalisation du concept d'art global en tant que nouvel imaginaire muséographique occidentalisant est, en effet, l'un des moyens par lesquels une telle colonialité du pouvoir s'exprime aujourd'hui.

Le paradoxe géoesthétique de l'art global

⁷Comme le note Tony Bennett, l'un des traits caractéristiques du musée moderne/colonial est son autoperception comme seule autorité habilitée à produire le récit et la représentation des hiérarchies géographiques et de la valeur historique des cultures (la culture occidentale étant comprise comme la culture universelle) ^[6]^[6][Voir Tony Bennett, The Birth of the Museum. History, Theory,...](#). En outre, le même musée prétend avoir autorité pour définir l'art contemporain et fixer les limites temporelles et géographiques de l'art moderne. Cette autoperception pose un certain nombre de questions qui dépassent le seul champ esthétique et font en sorte que le concept d'art global n'est pas une catégorie esthétique ou historiographique, mais une catégorie géoesthétique. En conséquence, l'art global ne se définit pas par une production artistique, qui peut être achetée, collectionnée et exposée, mais par un capital symbolique ou un atout géoesthétique utilisé pour produire, ou reproduire, des imaginaires liés à la modernité occidentale.

⁸Définir l'art contemporain en tant que politique muséographique globalisante présuppose un accord universel sur la nature de la modernité, ses marqueurs historiques et son impact sur la

géographie culturelle mondiale. En d'autres termes, une telle intention considère comme allant de soi l'existence soit d'une seule et unique modernité dans le monde, soit d'une rupture globale par rapport aux divers récits de la modernité occidentale. Or, aucune de ces deux hypothèses ne tient compte de la confluence transmoderne des différents processus de modernisation. En somme, les deux options eurocentrées ignorent le fardeau inégal que portent les modernités canoniques par rapport aux autres modernités, et elles tendent à sous-estimer les hiérarchies épistémiques et les interactions géopolitiques inégalitaires évoquées par Dussel. En ce sens, l'utilisation actuelle du concept d'art global semble souscrire au premier paradigme, c'est-à-dire à celui, eurocentré, de la modernité.

9 Puisque seul l'Occident a revendiqué – et imposé – une modernité universelle, et puisque lui seul, là encore, a eu l'idée d'inventer le discours de la postmodernité, l'utilisation du concept d'art global implique non seulement la négation d'autres modernités/altérités, mais aussi la ré-occidentalisation de nombreuses catégories utilisées par les musées d'art. Ainsi, vu sous l'angle de la théorie décoloniale, le geste correctif apparent soutenu par l'imaginaire muséographique à visée globale se révèle être une nouvelle expression géoesthétique du modèle hégémonique occidental. Autrement dit, derrière la rhétorique internationaliste se cachent deux prétentions muséographiques profondément occidentales, que l'on peut formuler en ces termes : 1) une région culturelle particulière a le droit de réorienter l'évolution historique de la modernité par le biais de la gestion stratégique universaliste du concept d'art global ; 2) les institutions occidentales pourraient légitimement tenir les commandes des nouvelles conceptions géopolitiques du système international d'art contemporain, compte tenu du fait que les généalogies et les traditions critiques muséographiques – sans lesquelles l'inclusion des périphéries artistiques dans les nouveaux récits géoesthétiques de l'art mondial n'aurait pas été possible – ont prétendument été fondées en Occident.

10 À la lumière de ce que nous avons vu jusqu'à présent, on peut affirmer que les musées d'art contemporain, au moment où ils légitiment leurs nouveaux imaginaires globaux à partir de l'Occident, prennent pour point de départ la crise géoépistémologique occidentale à laquelle fait référence James Clifford quand il parle de « crise postcoloniale de l'autorité ethnographique » [7] [James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth...*](#) ». Même s'ils le font sous l'influence – dans le meilleur des cas – des théories postcoloniales, le lieu d'énonciation ne fait guère que refonder la géographie historique occidentale de la modernité/colonialité. Selon les concepts de la théorie décoloniale, on peut expliquer l'angle mort du révisionnisme géopolitique dans les musées d'art contemporain par le fait que le site épistémique à partir duquel ces institutions articulent leur discours géoesthétique est toujours un lieu d'énonciation occidentalisant. Ainsi, l'inclusion de régions géoesthétiques émergentes dans la géographie historique du canon de l'art occidental est encore loin de pouvoir briser la matrice hégémonique de la modernité/colonialité occidentale ; au contraire, cette inclusion ne semble mener qu'au renforcement d'une sorte de connaissance géographique expansionniste dérivée de l'Occident [8] [Voir Joaquín Barriendos, « *The Decolonization of Geographical...*](#) ». Ce qui persiste donc dans ces nouveaux récits muséographiques globaux, c'est la colonialité du pouvoir de représenter d'autres modernités, cultures et régions géoesthétiques.

11 En bref, bien que le concept d'art global soit apparu comme une réponse à la crise géopolitique dénoncée par les théories postcoloniales de la fin des années 1980, les nouvelles tendances internationalistes de certains musées d'art ont abouti à sa ré-occidentalisation. Dans une certaine mesure, ce concept combine la négation historique et l'inversion épistémique du paradigme de la transmodernité développé par Dussel. Nous pouvons donc conclure qu'indépendamment de l'apparente contradiction sous-entendue ici, le paradigme

universaliste du musée moderne/colonial est réapparu au sein même des musées progressistes et révisionnistes qui plaident pour la réécriture des conceptions géoesthétiques, elles-mêmes géopolitiquement redevables à la modernité occidentale.

12 Soucieux de dépasser les contradictions inhérentes aux ambitions réformistes autoproclamées des musées d'art et d'évaluer dans quelle mesure ces musées sont prêts à décoloniser leurs imaginaires muséographiques, je poursuivrai en décrivant la manière dont le CIMAM a abordé les contradictions du révisionnisme géopolitique [\[9\]](#) Sur ce concept, voir Roberto Fernández Retamar, « Nuestra... ». Je commencerai par une mise en contexte de la manière dont les économies régionales et les circuits d'art contemporain ont absorbé la sphère considérée comme latino-américaine, et décrirai ensuite les stratégies utilisées par le CIMAM pour inclure l'Amérique latine dans ses imaginaires géopolitiques.

La réinvention de l'Amérique latine en tant que région géoesthétique stratégiquement émergente

13 L'expansion mondiale du nouvel internationalisme [\[10\]](#) L'histoire du nouvel internationalisme est, malgré son... a favorisé la mise en place d'une série de facilités mutuelles, mais elle a également induit des tensions politiques entre l'Amérique latine et le système international de l'art contemporain. Comme je l'ai expliqué ailleurs, on a assisté dans les années 1990 non seulement à une internationalisation de l'art contemporain latino-américain, mais aussi à une valorisation de ce qui est latino-américain ou « *latino* » en tant qu'atout économique stratégique sur le marché mondial [\[11\]](#) Voir J. Barriendos, « Localizando lo idéntico/Globalizando lo... ». Caractérisée tout à la fois comme périphérique, occidentale, fantastique, européiste, hyperréaliste, révolutionnaire et *calibanique*, l'identité culturelle amphibie de l'Amérique latine s'est rapidement transformée en une puissance géoesthétique émergente, dont certaines valeurs esthétiques, autres que simplement fantastiques ou coloristes, ont commencé à être appréciées en termes économiques. Je fais ici référence au radicalisme politico-conceptuel de la région, à son néoconcrétisme, à son abstractionnisme géométrique, à son expérimentation antibaroque et à son néoconceptualisme poétique [\[12\]](#) La gestion du fantastique a été un thème polémique dans les... Cette réévaluation symbolique et économique de l'Amérique latine explique que la circulation mondiale de certaines œuvres emblématiques – à propos desquelles des théoriciens s'obstinent à parler de « conceptualisme idéologique » (Marchán Fiz), de « conceptualismes *hot* » (Pastor Mellado) ou de « conceptualismes de contextualisation » (Luis Camnitzer) – ont paradoxalement favorisé une sorte de renforcement ou de réinvention de l'identité régionale de l'Amérique latine. On peut donc dire que ce qui est actuellement perçu comme latino-américain était déjà agissant au milieu des années 1990 au sein du système international de l'art contemporain en tant que nouvelle géoesthétique [\[13\]](#) Du point de vue de l'économie culturelle, on peut dire que, en... ou atout de la périphérie.

14 Pour expliquer notre idée de réinvention de l'Amérique latine par les marchés de l'art mondiaux, il convient de rappeler la manière dont Jill Kreps perçoit la valeur symbolique de la région en tant qu'opportunité économique : « La catégorie de l'art latino-américain est marquée par la région latino-américaine, mais elle gagne en intérêt auprès des acheteurs américains. En effet, les investisseurs américains s'intéressent davantage aux catégories de l'art russe, indien et chinois s'ils peuvent diversifier le risque de leur portefeuille tout en augmentant leur richesse et leur plaisir d'une manière similaire à ce qui se passe dans l'art latino-américain [\[14\]](#) Jill Kreps, « Investment Characteristics of Latin American... »

Citons également Mary-Anne Martin, du département consacré à l'art latino-américain chez Sotheby's et membre du comité de sélection d'Art Basel Miami Beach, qui explique comment les lobbies du marché de l'art se perçoivent comme des acteurs clés du processus de régionalisation de l'art contemporain latino-américain :

15

« Il y a vingt et un ans, il n'existait pas de marché de l'art latino-américain. Je ne veux pas dire que l'on ne vendait pas d'œuvres d'artistes latino-américains en divers lieux, mais ces œuvres n'étaient pas commercialisées en tant que catégorie de collection. [...] Il ne fait aucun doute dans mon esprit que l'énorme intérêt que l'on observe aujourd'hui pour ce domaine n'existerait pas si les ventes aux enchères n'avaient pas mis en lumière l'art de cette vaste région, qui possède un patrimoine commun, quoique non homogène. [...] L'idée de considérer l'art latino-américain horizontalement, par-delà les frontières nationales, plutôt que verticalement par pays, a vraiment pris racine. Surgie à un moment opportun, elle a insufflé une nouvelle vie à un marché qui avait du mal à se définir. Il sera intéressant de voir ce qui se développera par la suite, à mesure que les collectionneurs exprimeront leurs préférences 115[15] Mary-Anne Martin, The Latin American Market Comes of Age,... »

16 Par ailleurs, la façon dont Mari Carmen Ramírez, fondatrice de l'ICCA (International Center for the Arts of the Americas) au Museum of Fine Arts de Houston (MFAH), perçoit la région en tant que géographie marginale privilégiée nous permet d'expliquer ce que nous entendons par la réinvention de l'Amérique latine comme atout de la périphérie : « Un gain n'est jamais certain. Mais si, grâce à notre art, nous prenons conscience de cette perspective privilégiée que nous offrent les 360 degrés "hors" de la périphérie, peut-être pourrions-nous aller à la pêche au bon moment. [...] Prenons cela en compte, notamment compte tenu de la marginalité vécue par beaucoup de ces artistes qui ont été non seulement grossièrement occultés à leur époque par des modes diverses, mais qui, indéniablement, ont peu vendu ou n'ont jamais eu de marché 116[16] « La ganancia nunca está asegurada. Pero, si desde nuestro... » Associant trois niveaux de périphéricité des néo-avant-gardes latino-américaines (le marketologique, le géopolitique et le discursif), le pari fait par certains musées comme le MFAH semble correspondre à une critique de ces modèles d'exposition qui, pour reprendre les mots de Mari Carmen Ramírez, « prétendent annuler la seule chose qui nous assure du respect dans les centres de légitimation, à savoir l'étonnante antériorité, la transformation radicale, la différence indiscutable 117[17] Ibid. ». Dans ce type de lecture néorégionaliste, on le voit, ce qui est perçu comme latino-américain et nouvel atout de la périphérie est façonné par la supposition qu'il existe, en Amérique latine, une politisation profonde et radicale de l'art, une cohabitation étroite avec le fantastique et une authentique marginalité de l'identité géographique.

17 Compte tenu de cette compréhension des nouvelles relations entre l'économie symbolique de l'art contemporain et le révisionnisme géopolitique des musées d'art, le processus de réinvention de l'Amérique latine en tant que région géoesthétique stratégique émergente nous conduit à poser les questions suivantes : quel type d'argument géoépistémologique le CIMAM a-t-il utilisé au moment d'inclure l'Amérique latine dans ses imaginaires muséographiques ? Le révisionnisme géopolitique du CIMAM s'oppose-t-il au caractère périphérique de ce qui est considéré comme latino-américain, ou le favorise-t-il ? Et enfin, que doit faire le CIMAM pour faire contrepoids géopolitique aux processus d'accumulation de capital symbolique générés par l'apparition de nouvelles régions géoesthétiques dans le système international de l'art contemporain ?

Le CIMAM et l'expansion du révisionnisme géopolitique occidental

18 Le CIMAM est l'un des trente comités internationaux qui assurent actuellement le fonctionnement de l'ICOM (Conseil international des musées). Comme indiqué sur son site Web, le CIMAM se considère comme « le seul organisme international exclusivement consacré aux musées et aux collections d'art moderne ». L'objectif principal du comité exécutif est « d'établir le CIMAM comme l'organisation de référence pour aborder les questions philosophiques, éthiques et pratiques relatives à la gestion et au développement des musées et galeries d'art moderne et contemporain dans le monde entier ». L'une de ses principales tâches est d'organiser une assemblée générale thématique, qui se tient chaque année dans une ville différente et dont l'objectif est de « constituer un forum international de discussion, anticiper et discuter les nouvelles évolutions dans l'art contemporain et la théorie artistique, promouvoir la diffusion des connaissances et des informations sur l'art moderne et contemporain, et maintenir et définir les bonnes pratiques et les normes professionnelles dans les musées et les galeries d'art moderne et autres organismes similaires **18** Tous les extraits mentionnés dans cet article concernant le... »

19 En tant qu'entité internationale, le CIMAM a été créé dans l'optique de couvrir la géographie de l'art moderne et contemporain dans le monde, mais il faut attendre la fin des années 1990 pour qu'il commence à élaborer une vision plus mondialiste et à repenser sa politique internationale. Le résultat de ce révisionnisme s'exprime dans la ratification et l'élargissement de ses statuts, qui explicitent les trois objectifs suivants : 1) inclure les régions périphériques dans ses projets géopolitiques ; 2) représenter la diversité mondiale dans sa structure interne ; 3) se projeter comme une institution d'ambition mondiale **19** Ses statuts – intitulés *Rules and Regulation* – ont été révisés... En relation avec ces objectifs, David Eliot, président du CIMAM, affirmait en 2000 la nécessité « de rendre le CIMAM plus international et de stimuler l'adhésion des pays non occidentaux ». Lors de cette même réunion, le comité exécutif a rappelé aux participants son « intention d'ajouter un mécène latino-américain significatif aux Mécènes du CIMAM ». En 2005, Alfred Pacquement, directeur du CIMAM de 2004 à 2007, déclarait : « L'une des premières discussions du nouveau conseil d'administration a porté sur le choix du lieu de la conférence annuelle. Nous avons immédiatement pensé à l'Amérique latine, en raison des formes très intéressantes que prend la création artistique dans cette partie du monde et de ses nombreux nouveaux musées **20** C'est en 2000 que le CIMAM a explicité pour la première fois la... »

20 Depuis l'an 2000, on le voit, le CIMAM s'emploie à corriger les hiérarchies géopolitiques de l'art moderne et à concevoir les nouveaux circuits internationaux et régionaux de l'art contemporain. Il n'est donc pas surprenant qu'il consacre une grande partie de ses ressources et de son budget à l'élargissement des horizons géopolitiques de l'ICOM dans la région de l'Amérique latine **21** Rappelons que l'ICOM a été créé à Paris en 1946 dans un... Le plan stratégique 2008-2010 de l'ICOM, intitulé *Notre vision globale*, est donc le résultat de la nouvelle ouverture géopolitique que des comités internationaux comme le CIMAM et certaines agences de l'ICOM, appelées Alliances régionales, encouragent depuis 2000. La citation suivante, extraite de ce que l'on appelle, dans ce genre de plan, les « résultats attendus », semble en être une illustration suffisante : l'ICOM se propose de « faire des efforts spécifiques pour établir des alliances stratégiques avec des organisations et des institutions dans des zones géographiques où il est sous-représenté, comme l'Amérique latine et l'Afrique ». De plus, dans le premier point de ce plan, l'ICOM déclare son intention « d'identifier et de développer les outils nécessaires pour communiquer, par l'intermédiaire de ses groupes d'intérêt, géographiquement divers, sur l'éventail complet des travaux entrepris et

des questions abordées ». En ce qui concerne l'acquisition d'œuvres d'art au niveau mondial, l'ICOM encourage cette option afin « d'enraciner son approche interculturelle au niveau local et mondial, par la promotion de la diversité culturelle des collections et des expressions de la connaissance. » Enfin, pour ce qui est du rôle spécifique du CIMAM, la directrice de l'ICOM, Alissandra Cummins, déclarait en 2005 que « l'ICOM compte sur le soutien inestimable du CIMAM dans le débat et la diffusion, au sein de la communauté de l'art moderne et contemporain, des valeurs de notre organisation, parmi lesquelles figurent en bonne place l'appréciation et la protection de la diversité culturelle basée sur la bonne application du *Code de déontologie pour les musées* de l'ICOM [\[21\]\[22\]](#) Toutes les citations relatives à l'ICOM sont extraites du... ».

[\[21\]](#) Comme le laissent entendre ces objectifs stratégiques, la restructuration géopolitique du CIMAM en particulier, et de l'ICOM en général, est profondément liée à l'apparition de nouveaux régionalismes culturels et à la réification du discours sur la diversité culturelle et la promotion de la circulation transnationale de l'art contemporain. En ce sens, le révisionnisme géopolitique du CIMAM doit être compris à la lumière de l'émergence de nouvelles zones d'influence esthétique définies régionalement par le marché de l'art : art contemporain du monde asiatique, art contemporain latino-américain, art d'Europe de l'Est, art chicano, etc. [\[23\]\[23\]](#) Sur la relation entre le nouvel internationalisme en art et les... Conscient de promouvoir certaines ambiguïtés géopolitiques produites par la nouvelle géographie économique du capitalisme cognitif mondial, le CIMAM a abordé en 2005 le thème de la géopolitique de la connaissance, et ce par un geste stratégique de délocalisation vers l'Amérique latine.

São Paulo : le virage stratégique du révisionnisme géopolitique du CIMAM

[\[22\]](#) L'assemblée générale du CIMAM s'est tenue à São Paulo en novembre 2005, sous le titre *Museums. Intersections in a Global Scene. The Art Museum and the Geopolitics of Knowledge with a Focus on the Latin-American Context*. C'était la toute première fois que l'assemblée générale du comité se tenait en Amérique latine, et la troisième fois depuis 1946 que l'ICOM y organisait l'une de ses assemblées générales [\[24\]\[24\]](#) L'ICOM s'est réuni à Mexico en 1980 et à Buenos Aires en 1986..... Les débats se sont concentrés sur trois questions très concrètes et, assurément, pertinentes : 1) la définition du rôle du musée dans la construction d'une vision politisée de l'histoire ; 2) la nécessité d'aller au-delà de la simple gestion et transmission des connaissances ; 3) le colonial comme point de départ pour penser le musée global. Pour réfléchir à ces questions, le comité avait invité vingt et un théoriciens, conservateurs et professionnels des musées et autres personnalités de renom, dont certaines comptent parmi les penseurs les plus fins de la critique institutionnelle actuelle (Brian Holmes, Mauricio Lazzarato, Suely Rolnik). D'autres sont particulièrement critiques du nouvel internationalisme (Vasif Kortun), d'autres encore adoptent des positions explicitement antioccidentales (Walter Mignolo) ou antieurocentrées (Ana Longoni). Quelle que soit la manière dont on l'aborde, le contenu de la réunion a constitué une contribution très importante à la question du rôle des musées à l'ère d'un internationalisme élargi.

[\[23\]](#) De notre point de vue, cependant, l'inertie du révisionnisme géopolitique du CIMAM semble avoir renforcé le caractère périphérique et marginal de ce qui est latino-américain. La raison qui nous pousse à le penser est en grande partie liée au paradoxe géoesthétique du concept d'art mondial mentionné plus haut : plus les ambitions d'une institution internationale sont géographiquement vastes, plus les régions qu'elle utilise pour justifier son inclusivité

géopolitique deviennent périphériques. En d'autres termes, plus nous considérons comme légitimement périphérique une région qui doit être incluse dans la carte géoesthétique d'un musée d'art, plus la légitimité globale de son révisionnisme géopolitique aura tendance à être importante. Dans le sillage de ce paradoxe géopolitique, on le voit, ce qui est périphérique a tendance à être renforcé par le déplacement symbolique du centre, mais pas par sa dissolution.

24 En se servant de l'Amérique latine pour étendre son ouverture géopolitique, le CIMAM a, en 2005, contribué à accentuer le caractère stratégique de ce qu'est l'Amérique latine en tant que région géoesthétique émergente. L'une des conséquences immédiates de ce paradoxe est la réactivation de la valeur commerciale de l'Amérique latine en tant qu'atout de la périphérie sur le marché mondial. En conséquence, la relation géoépistémologique de dette mutuelle mais hiérarchique entre le caractère central du CIMAM et la fonction périphérique de la sphère latino-américaine conduit une fois de plus à se demander qui possède l'autorité pour inclure les autres et corriger les erreurs de géographie historique de la modernité occidentale. En définitive, le révisionnisme géopolitique du CIMAM illustre, par rapport à l'Amérique latine, le problème de la colonialité du savoir : qui a la légitimité pour renverser le discours historiographique de la modernité occidentale ?

25 À la lumière de ces contradictions géoépistémologiques, on peut se demander où semble conduire le révisionnisme géopolitique du CIMAM. Si l'on estime qu'il persiste, comme le déclarent ses statuts, dans son ambition d'être « l'institution de référence », c'est-à-dire le fer de lance de la réflexion sur les questions mondiales concernant les musées d'art, la réponse n'est pas difficile à trouver : tout en allant vers une forme d'ouverture géopolitique, sans doute critique et autoréflexive, le CIMAM participe aux processus de ré-occidentalisation des nouvelles institutions et des imaginaires mondiaux. D'ailleurs, lui-même semble conscient d'être immergé dans les contradictions de son propre révisionnisme géopolitique. À Vienne, en 2007, son comité exécutif affirmait : « Encore trop eurocentré dans ses racines, le nouveau bureau est extrêmement réceptif à d'autres sensibilités et réalités, comme celles de l'Amérique latine, de l'Asie et de l'Europe de l'Est, mais aussi de l'Afrique. L'un de ses objectifs est de répondre à cette nécessité d'élargir la composition du CIMAM à ces régions. »

26 Autrement dit, le dilemme géopolitique d'une institution comme le CIMAM ne semble pas être le problème de la délocalisation des grandes questions que se posent les musées sur la définition de l'art contemporain, mais de rendre utiles ces débats théoriques afin d'ouvrir une nouvelle ère d'agentivité sociale, une ère dans laquelle les musées d'art contemporain deviendraient des agents actifs au niveau mondial, sans toutefois perdre de vue le poids de la nouvelle géographie économique et symbolique entourant le concept d'art global. Tout bien considéré, leurs défis immédiats semblent pointer vers l'élaboration de stratégies qui évitent de transformer les musées d'art en producteurs mondiaux de nouveaux imaginaires muséographiques conçus pour satisfaire les besoins historiques et géoesthétiques de l'Occident.

27 À mon avis, pour surmonter les contradictions géopolitiques, géoesthétiques et géoéconomiques que nous avons décrites à propos du CIMAM, les musées d'art doivent prendre en compte trois faits essentiels : 1) l'absence de réponses véritablement fondées aux questions « où », « comment » et « par qui » la représentation des régions esthétiques périphériques s'est fait connaître comme partie prenante de la nouvelle géographie de l'art contemporain ; 2) la coexistence apparente du cadre traditionnel de légitimation du musée moderne/colonial au sein des imaginaires muséographiques actuels à visée mondiale ; 3) l'incapacité manifeste à parvenir à un véritable dialogue géoesthétique horizontal entre régions culturelles, certaines d'entre elles restant hiérarchisées sur le plan géoépistémologique

et géoéconomique. Fondamentalement, le révisionnisme géopolitique des musées d'art doit dépasser le lieu d'énonciation occidental. Son point de départ ne peut se limiter à l'élimination de la conception géopolitique du système mondial moderne ; il doit atteindre plutôt un état de transmodernité, c'est-à-dire un milieu qui dépasse ce que la théorie décoloniale définit comme le système moderne/colonial mondial.

28 J'aimerais terminer en proposant une courte liste des thèmes qui, pour moi, restent en suspens dans l'agenda géopolitique des musées d'art : 1. l'acquisition d'œuvres d'art et d'archives dans le cadre du capitalisme cognitif (les déplacements matériels et géoépistémiques du savoir) ; 2. la responsabilité partagée de la gestion du patrimoine immatériel mondial (dans le cadre d'une nouvelle ère favorisant l'agentivité sociale et la participation à la sphère publique) ; 3. la restitution historique et le dialogue inter-épistémique (en tant que plate-forme déontologique pour travailler à partir de la transmodernité) ; 4. la transversalité hémisphérique des imaginaires muséographiques mondiaux (la géopolitique de la connaissance et la politique transculturelle de la représentation). Faute de créer un nouvel imaginaire géopolitique qui prenne comme points de départ ces questions – ou des questions similaires –, il sera difficile d'élaborer de véritables politiques muséographiques décoloniales à partir d'un révisionnisme géopolitique venu de l'Occident. Si les musées n'adoptent pas un nouveau lieu d'énonciation radicalement désoccidentalisant, le révisionnisme géopolitique finira par générer des dettes symboliques entre régions occidentales et non occidentales, des dettes qui, nous l'avons vu, deviennent un nouveau capital symbolique exploitable par le marché mondial de l'art.

Notes

- [\[1\]](#)

J'utilise le concept de « régions géoesthétiques émergentes » avec trois objectifs à l'esprit : d'abord, établir un lien direct entre le récent renforcement des imaginaires régionaux au sein du capitalisme mondial de la connaissance (nouveau régionalisme), la corporatisation transnationale du concept d'économies émergentes (marchés culturels émergents) et l'apparition du nouvel internationalisme dans le système de l'art contemporain au début des années 1990 ; ensuite, souligner les dettes mutuelles entre la géographie historique de l'art contemporain dessinée par les imaginaires géopolitiques de l'après-guerre et la diffusion de certaines théories économiques occidentalisantes, telles que la dépendance, la théorie de la croissance économique inégale (échange inégal) ou la théorie du sous-développement systémique du tiers-monde ; et enfin, m'attacher à l'influence qu'ont exercé les tendances académiques diffusées par le champ interdisciplinaire connu sous le nom d'*area studies*, d'une part sur les configurations géopolitiques asymétriques et les nouvelles conceptions esthétiques hiérarchisées du système international actuel de l'art contemporain, et, d'autre part, sur la ré-occidentalisation de certains champs d'expertise révisionnistes, tels que les *world art studies*,

les études postcoloniales transnationales, l'esthétique transculturelle/interculturelle, l'histoire comparée de l'art ou les études artistiques transculturelles. Pour plus d'informations sur ce thème, voir : Joaquín Barriandos, *Geoaesthetics and Transculturality. Global Cultural Diversity, Politics of Representation, and the New Internationalism in Contemporary Art*, Gérone, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2006 ; James Elkins (éd.), *Is Art History Global ? The Art Seminar*, Londres/New York, Routledge, 2007 ; Éric Venbrux et Pamela C. Rosi, « Conceptualizing World Art Studies : An Introduction », *International Journal of Anthropology*, vol. 18, n° 4, 2003, p. 191-200 ; John Pepper, « The Burden of Global Art », *Rethinking Marxism*, vol. 15, n° 3, 2003, p. 334-338 ; Peter Weibel et Andrea Buddensieg (éd.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007 ; Clare Harris, « The Buddha Goes Global : Some Thoughts Towards a Transnational Art History », *Art History*, vol. 29, n° 4, 2006, p. 689-720 ; David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres, Phaidon, 2003 ; Anton van den Braenbussche, Heinz Kimmerle et Nicole Note (éd.), *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, Amsterdam, Springer Netherlands, 2009 ; Grazia Maschiano et Raffaele Milani (éd.), *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*, Turin, Trauben, 2001.

Sur les liens entre le régionalisme critique, les études régionales et l'économie culturelle, voir John H. Dunning (éd.), *Regions, Globalization and the Knowledge-Based Economy*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; Immanuel Wallerstein, *Open the Social Sciences : Report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences*, Stanford, Stanford University Press, 1996 ; Immanuel Wallerstein, « Contemporary Capitalism Dilemmas. The Social Sciences and the Geopolitics of the Twenty-first Century », *Revue canadienne de sociologie*, n° 23, 1998, p. 2-3 ; Vicente L. Rafael, « Regionalism, Area Studies, and the Accidents of Agency (Bringing Regionalism Back to History) », *The American Historical Review*, vol. 104, n° 4, 1999, p. 1208-1220 ; H. D. Harootunian, « Postcoloniality's Unconscious/Area Studies' Desire », *Postcolonial Studies*, vol. 2, n° 2, 1999, p. 127-147.

- [\[2\]](#)

Voir Annette van den Bosch, « Museums : Constructing a Public Culture in the Global Age », *Third Text*, vol. 19,

n° 1, 2005, p. 81-89 ; Kylie Message, *New Museums and the Making of Culture*, Oxford, Berg Publishers, 2007.

- [\[3\]](#)

Le concept de colonialité du pouvoir a été inventé par le théoricien péruvien Aníbal Quijano. Voir A. Quijano, « Colonialidad y modernidad/racionalidad », *Perú Indígena*, vol. 13, n° 29, Lima, 1992, p. 11-21. Ramón Grosfoguel définit le concept de la manière suivante : « Quijano a conceptualisé la colonialité du pouvoir comme une imbrication [...] de hiérarchies à la fois multiples et hétérogènes [...] où les hiérarchies raciales/ethniques de la ligne de démarcation européen/non européen reconfigurent transversalement toutes les autres structures mondiales du pouvoir. » Cité dans Ramón Grosfoguel, « Decolonizing Political-Economy and Post-Colonial Studies. Transmodernity, Border Thinking, and Global Coloniality », *Revista Crítica de Ciências Sociais*, mars 2007, p. 114-147 ; A. Quijano, « Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America », *Nepantla*, vol. 1, n° 3, 2000, p. 533-580.

- [\[4\]](#)

Sur le tournant décolonial, voir Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel (éd.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Instituto Pensar-Siglo del Hombre Editores-IESCO, 2007 ; Ramón Grosfoguel, « The Epistemic Decolonial Turn », dans *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2, mars 2007, p. 211-223 ; voir aussi les actes des colloques suivants : *From the Left Turn to the Decolonial Option. Conceptualising Current Latin America*, Copenhague, International Development Studies and Intercultural Studies, université de Roskilde, 20-23 mai 2008, Lars Jensen (organisateur) ; *Decolonial Turn/Western Universalisms. Debates on the Border Thinking*, Barcelone-Madrid, 25-31 mars 2008, CIDOB-Universidad Autónoma de Madrid, Ramón Grosfoguel, Joaquín Barriandos, Hernández-Ramírez et Vargas (organisateurs).

- [\[5\]](#)

Voir Enrique Dussel, « Europa, modernidad y eurocentrismo », dans Edgardo Lander (éd.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLASCO, 2000 ; *id.*, « World-System and

“Transmodernity” », *Nepantla*, vol. 3, n° 2, 2002, p. 221-244.

- [\[6\]](#)

Voir Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres/New York, Routledge, 1995 ; *id.*, *Past Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*, Londres/New York, Routledge, 2004.

- [\[7\]](#)

James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

- [\[8\]](#)

Voir Joaquín Barriandos, « The Decolonization of Geographical Thinking : Global Art, Transculturality, and Politics of Mobility », dans *Art Critics in the Age of Global Mobility*, Barcelone, ACCA-AICA, 2007, p. 1-11 ; à comparer avec Sanjay Seth, « Historiography and Non-Western Pasts », *Postcolonial Studies*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 139-144 ; Robert S. Nelson, « The Map of Art History », *The Art Bulletin*, vol. 79, n° 1, 1997, p. 28-40.

- [\[9\]](#)

Sur ce concept, voir Roberto Fernández Retamar, « Nuestra América y Occidente », *Casa de las Américas*, n° 98, 1976, p. 36-57 ; Fernando Coronil, « Naturaleza del poscolonialismo : del eurocentrismo al globocentrismo », dans E. Lander (éd.), *La colonialidad del saber, op. cit.* ; Fernando Coronil, « Beyond Occidentalism : Towards Nonimperial Geohistorical Categories », *Cultural Anthropology*, vol. 11, n° 1, février 1996, p. 51-87 ; Walter D. Mignolo, « Posoccidentalismo : el argumento desde América Latina », *Cuadernos Americanos*, 64, XII, Mexico, UNAM, 1998 ; A. Quijano et Immanuel Wallerstein, « Americanness as a Concept or the Americas in the Modern World System », *Revue internationale des sciences sociales*, 44, 4, 1992, p. 549-557.

- [\[10\]](#)

L’histoire du nouvel internationalisme est, malgré son apparition récente, trop complexe pour être traitée dans le cadre de la présente analyse. Dans un autre essai, j’ai

retracé certaines transformations en prenant comme point de départ les discussions curatoriales et les théories académiques les plus pertinentes par rapport à ce phénomène. D'une certaine façon, c'est la conférence *Expanding Internationalism* qui a donné au nouvel internationalisme sa visibilité mondiale en tant que nouveau paradigme géopolitique de l'art contemporain. Tenue en 1990 dans le cadre de la XLIV^e Biennale de Venise, cette rencontre a vu la confrontation de deux lectures contradictoires de l'international et du global : 1) l'une progressiste et affirmative, qui croit en la traduction du postcolonial en une politique internationaliste et représentative de l'art contemporain ; 2) l'autre, sceptique, qui doute de la générosité du nouvel internationalisme en tant que paradigme pour la décolonisation de la pensée géoesthétique. Le caractère internationaliste de la biennale de Venise a sans doute servi de cadre de légitimation aux lectures les plus affirmatives, et il a permis de promouvoir l'idée que le système international d'art contemporain entrait dans une phase moins hiérarchique et englobait davantage la géographie mondiale. À partir de ce moment, on peut dire – pas nécessairement en conformité avec les cinquante contributions théoriques ou plus qui ont été faites durant la conférence – que le nouvel internationalisme est entré dans un processus de consolidation en tant que nouvel imaginaire muséographique axé sur le monde. Voir J. Barriendos, « Global Art and Politics of Mobility : Transcultural Shifts in the International Contemporary Art-System », dans Mieke Bal et Miguel Á. Hernández-Navarro (éd.), *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Existence and Agency*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2011 ; Khaled D. Ramadan, *Peripheral Insider. Perspectives on Contemporary Internationalism in Visual Culture*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press/Narayana Press, 2007 ; Jean Fisher (éd.), *Global Visions. A New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994.

- [\[11\]](#)

Voir J. Barriendos, « Localizando lo idéntico/Globalizando lo diverso. El “activo periferia” en el mercado global del arte contemporáneo », *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Boletín de Gestión Cultural : Mercado del Arte Contemporáneo*, 12 juin 2005, p. 1-10 ; Sidney Littlefield Kasfir, « Thinking About Artworlds in a Global Flow : Some Major Disparities in Dealing with Visual

Culture », *International Journal of Anthropology*, 18, 4, 2003, p. 211-218.

- [\[12\]](#)

La gestion du fantastique a été un thème polémique dans les années 1990 en ce qui concerne le marché latino-américain. Voir à ce sujet Gerardo Mosquera (éd.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1995, p. 229-246 ; Holliday T. Day, Hollister Sturges, Joanne Kuebler (éd.), *Art of the Fantastic. Latin America, 1920-1987*, cat. expo., Bloomington, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis University Press, 1987.

- [\[13\]](#)

Du point de vue de l'économie culturelle, on peut dire que, en tant que capitaux symboliques, les atouts de la périphérie permettent de capitaliser des biens et des expériences marchandes associés au marginal, au périphérique, au fantastique merveilleux, au non-canonique, à l'exotique géographique, etc. Le concept d'atout de la périphérie est considéré ici comme une extension transnationale du concept d'atout-pays, compris comme une conjonction de forces et de faiblesses liées à un pays d'origine donné, et qui ajoutent ou soustraient de la valeur aux biens et aux marchandises, et repositionnent les marques et les marchés.

Pour plus de détails sur ce thème, voir J. Barriendos 2005, *op. cit.*, p. 1-10 ; J. Barriendos et Cristián Gómez, « Creative Strategies for the Patrimonialisation of Identity/The Nation Brand » dans *Producta_50. An Introduction to Some of the Relations between Culture and the Economy*, Barcelone, Centro de Arte Santa Mónica/Yproductions, 2007, p. 7 ; Timothy Brennan, « The Economic Image-Function of the Periphery », dans Ania Loomba, Suvir Kaul, Matti Bunzl, Antoinette Burton et Jed Esty (éd.), *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham/Londres, Duke University Press, 2007, p. 101-122.

- [\[14\]](#)

Jill Kreps, « Investment Characteristics of Latin American Art », mémoire d'étude, université de New York, Leonard N. Stein School of Business (non publié), 2007.

- [\[15\]](#)

Mary-Anne Martin, *The Latin American Market Comes of Age*, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://mamfa.com/the-latin-american-market-comes-of-age-2> (consulté 19 août 2021).

- [\[16\]](#)

« La ganancia nunca está asegurada. Pero, si desde nuestro arte, cobramos conciencia de esa perspectiva privilegiada que nos dan los 360 del 'afuera' de la periferia, tal vez podamos pescar en y el momento preciso. [...] »

Tomémoslo en cuenta, sobre todo en el sentido marginal de muchos de sus artistas quienes cáusticamente no sólo fueron obliterados en su momento generacional por diversas modas sino que, de manera innegable, o vendieron poquísimo o nunca tuvieron mercado. » Mari Carmen Ramírez, « Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del siglo XXI : Impacto y eficacia ». Ce débat, qui a eu lieu le 20 mai 2005 a été publié sous forme d'article sous le titre *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, arteBA Fundación, Buenos Aires, 2006, p. 42-43.

- [\[17\]](#)

Ibid.

- [\[18\]](#)

Tous les extraits mentionnés dans cet article concernant le CIMAM sont tirés du site internet de l'institution, tel qu'accessible en ligne lors de la rédaction de cet essai.

- [\[19\]](#)

Ses statuts – intitulés *Rules and Regulation* – ont été révisés en 1999 et ratifiés en 2003, 2005 et 2007.

- [\[20\]](#)

C'est en 2000 que le CIMAM a explicité pour la première fois la nécessité d'inclure l'Amérique latine dans sa géographie institutionnelle. Depuis, il est évident que le sous-continent est devenu une région géoesthétique émergente stratégique pour le révisionnisme géopolitique des nouveaux musées d'art en Occident. Lors de la réunion du conseil d'administration de 2000, par exemple, le comité exécutif a déclaré : « Il faudrait rechercher pour

2003 un lieu américain ; San Francisco a été suggéré, mais il faudrait envisager aussi un site latino-américain. » Lors de la réunion du conseil d'administration de 2002, la préoccupation suivante a été exprimée : « Quelle sera la prochaine étape ? Un fort sentiment se dégageait pour que la conférence 2005 ait lieu dans une ville d'Europe. [...] 2006 devrait se dérouler quelque part en Amérique latine : le Mexique et São Paulo ont été mentionnés, mais le CIMAM s'étant déjà réuni au Mexique, São Paulo a été préféré. »

- [\[21\]](#)

Rappelons que l'ICOM a été créé à Paris en 1946 dans un contexte social et culturel où les relations géopolitiques internationales étaient marquées par la guerre et par la fermentation de certaines structures géoépistémologiques qui donnaient forme à un système bipolaire entre les centres industriels et les périphéries, entre les régions développées et les régions sous-développées, et entre le premier monde et les autres mondes.

- [\[22\]](#)

Toutes les citations relatives à l'ICOM sont extraites du *Strategic Plan 2008-2010*, tel qu'accessible en ligne lors de la rédaction de cet essai.

- [\[23\]](#)

Sur la relation entre le nouvel internationalisme en art et les nouveaux régionalismes culturels, voir le chapitre « New Internationalism : the Aesthetic Representability of Cultural Differences », dans Barriendos 2006, *op. cit.*, p. 145-152.

- [\[24\]](#)

L'ICOM s'est réuni à Mexico en 1980 et à Buenos Aires en 1986. Entre cette dernière date et l'assemblée générale du CIMAM en 2005, il s'est écoulé près de vingt ans durant lesquels l'Amérique latine n'a pas été perçue comme un espace stratégique de réflexion sur la géographie mondiale des musées.

Mis en ligne sur Cairn.info le 08/03/2022

<https://doi.org/10.3917/ecp.macel.2022.01.0045>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION



Avec le soutien du

- [À propos](#)
- [Éditeurs](#)
- [Particuliers](#)
- [Bibliothèques](#)
- [Organisations](#)

- [Abonnement Cairn Pro](#)
- [Listes publiques](#)
- [Dossiers](#)
- [Réseaux sociaux](#)
- [Contact](#)

- [Cairn International \(English\)](#)
- [Cairn Mundo \(Español\)](#)
- [Cairn Sciences \(Français\)](#)
- [Authentification hors campus](#)
- [Aide](#)

© Cairn.info 2023 | [Conditions générales d'utilisation](#) | [Conditions générales de vente](#) | [Politique de confidentialité](#)