09 2002

L'Empire, le Nord Ouest et le reste du monde

Ulf Wuggenig

Traduit par Yasemin Vaudable

1. Globalisation culturelle

Anthony Giddens fait partie des auteurs, qui, au début des années 90, introduisirent la notion de globalisation.[1] En tant qu'un des intellectuels organiques de la "Troisième Voie", il contribua au renforcement de cette "Politique de Mondialisation" (Bourdieu), menant en contrepartie à la formation d'un mouvement social transnational qui, pour des raisons des plus variées, s'oppose aujourd'hui à une globalisation s'annonçant sous le signe du néoliberalisme. Pour certains, la globalisation en dehors de certains domaines (tels que les marchés financiers) s'apparente encore et toujours à un mythe ou du moins à un phénomène moins impressionant que dans les années 1890 à 1914, constituant, elles, l'époque du régime des normes d'or, aussi qualifiée de "belle époque de la globalisation". D'autres, croyant en la réalite de la globalisation, n'y voient guère autre chose que l'expansion accelérée de modèles des Etats-Unis d'Amérique ou de l'Occident.[2]

La notion de globalisation connaît aujourd'hui des définitions très variées mettant l'accent tantôt sur ses aspects matériels, culturels, tantôt sur ses aspects se rapportant au temps ou à l'espace. Font partie des éléments de telles définitions les notions "d'action ou encore des effets de l'action sur différentes distances géographiques", "la compression espace-temps", "l'intégration globale" et "l'interdépendence accelérée", "le nouvel ordre des rapports de force interrégionaux" et parfois aussi une "conscience croissante de la condition globale".[3] Michael Hardt et Toni Negri tendent à une attitude "globaliste" dans le sens d'une métathéorie de la globalisation[4] lorsqu'ils se réfèrent au principe de "irresistible and irreversible globalization of economic and cultural exchanges".[5] Tandis que Giddens ne voit rien d'autre que "la globalisation culturelle"[6] derrière diverses dimensions institutionelles de la globalisation - derrière l'économie mondiale capitaliste, le système des Etats Nations, de l'ordre mondial millitaire et de la division du travail international –, Hardt et Negri, quant à eux, attribuent la régulation de l'échange global à un nouveau pouvoir global, souverain – l' Empire. L'Empire n'établit pas, d'après un de leurs arguments-clé, un centre territorial du pouvoir contrairement aux structures impérialistes d'antan: "In contrast to imperialism, Empire establishes no territorial center of power and does not rely on fixed boundaries or barriers."[7] Se rattachant aux théories postmodernes, l'Empire se comprend bien plus comme un appareil de domination décentralisé et déterritorialisant.

Hardt et Negri n'attachent pas d'importance particulière à la sphère culturelle ou encore au discours de la "globalisation culturelle". Ce discours a fait surface dans l'esprit et le décor de la reconnaissance du fait que chacun des domaines sociaux (comme par exemple: l'économie, la politique, l'écologie, la culture et l'art) se caractérise par un modèle d'évolution spécifique qui n'est pas automatiquement applicable aux autres domaines. Malcolm Waters affirme par exemple que le domaine culturel, et la haute culture en particulier, présentent des caractéristiques de la globalisation bien plus perceptibles que celles de l'économie et de la politique.[8]

Dans le contexte de l'expansion de telles affirmations ainsi que d'autres suppositions similaires liées aux thèses de déterritorialisation et de décentralisation à grande échelle figurant dans la littérature contemporaine en matière de science culturelle et de théorie artistique, j'aimerais me tourner vers les changements dans le champ artistique. Nombreux sont ceux qui pensent que ce sous-champ culturel est caracterisé par un degré de globalisation particulièrement élevé. Ainsi, certains vont-ils aujourd'hui jusqu'à affirmer que "rares sont les domaines de la culture où le Nord et le Sud, l'Est et l'Ouest s'entremêlent d'une manière aussi forte que ce

n'est le cas dans les arts plastiques."[9]

2. L'art et l'impérialisme culturel

La plupart des défenseurs de la thèse de globalisation s'accordent à dire que les débuts de ce processus sont à reconnaître dans le 19ème siecle ou encore même avant.[10] Alors que l'on ne disposait pas encore de la notion de "globalisation" pour désigner ces changements, l'on parlait, dans ce contexte, d'"internationalisation" ou de "transnationalisation". Ainsi, l'artiste britannique Rasheed Araeen exposait-il dans les années 70 sa critique violente a l'égard des exclusions du champ artistique en se référant encore à la notion d'"internationalisme". Tout comme les adversaires de la thèse de globalisation caracterisés aujourd'hui de "sceptiques" ou de "traditionalistes", Araeen se prononçait autrefois contre ce qu'il considérait être un mythe, à savoir le mythe de l'"internationalisme" attribué à l'art contemporain. L'on peut lire dans son manifeste présenté dans le ICA à Londres en 1978:

"Le mythe de l'internationalisme de l'art occidental doit à présent être anéanti (...). L'art occidental exprime exclusivement les spécificités de l'Occident (...). Il n'est qu'un art transatlantique. Il ne reflète que la culture de l'Europe et de l'Amérique du Nord. L''internationalisme' actuel de l'art occidental n'est pas plus qu'une fonction du pouvoir politico-économique de l'Occident, qui impose ses valeurs aux autres hommes (...). Le mot international devrait signifier plus que quelques pays occidentaux simplement (...)."[11]

Aareen ne défendait dans ces termes rien d'autre qu'une version de la théorie de l'impérialisme culturel. Dans ses variantes les plus courantes, cette théorie part de la supposition que la culture globale est en realité une culture particulière, à savoir, une culture occidentale capitaliste ou des Etats-Unis d'Amérique.[12] Les versions plus générales de la théorie n'identifient pas l'impérialisme simplement à travers ses variations occidentales mais formulent des affirmations plus complexes à propos des mécanismes et des effets de ce dernier. Ainsi, dans la théorie de centre-périphérie de Galtung l'on entend par impérialisme, un type de rapport de domination extrêmement diversifié, selon lequel "les têtes de pont" – du "centre du centre" dans le "centre de la périphérie" - revêtent une importance particulière.[13]

Ce qui caractérise l'impérialisme selon la "théorie structurelle" de Galtung est une forme de domination qui aboutit à une division des collectivités et à certaines relations, modèles et structures d'interaction. Quelques parties du système sont placées dans des rapports caracterisés par l'harmonie des intérêts, alors que d'autres le sont dans des rapports caractérisés par la discordance des intérêts.[14] L'harmonie des intérêts signifie entre autre que des élites, étroitement liées aux élites du centre, font surface dans la périphérie. La pénétration culturelle constitue dès lors un mécanisme important. Une partie des élites de la périphérie est cooptée et récompensée, autrement dit, elle développe des besoins qui ne peuvent être satisfaits que par le centre. Les élites locales ainsi cooptées adoptent et reprennent les modes de vie, la culture et les idéologies du centre. Ce processus de pénétration intellectuelle s'accomplit également à travers la fréquentation des universités du centre ainsi qu'à travers l'importation d'objets culturels, de science et de théorie.[15] La thèse des têtes de pont apparaît également dans ses grandes lignes dans l'exposé de Araeen, lorsqu'il renvoie au rôle dominant que jouent les valeurs occidentales dans les milieux urbains du tiers-monde et qu'il met en avant la loyauté partagée de ces élites indigènes, qui portent un intérêt au "mélange des techniques occidentales avec les images locales"; images qualifiées par l'artiste comme "art néocolonialiste".[16]

3. Evolution du champ artistique

Ici se pose la question de savoir dans quelle mesure un tel modèle de domination est toujours à même de décrire la réalite de manière idoine tel qu'il l'était auparavant. Du temps de l'intervention d'Araeen dans le champ l'art, Galtung illustrait ce modèle au niveau macrostructurel par l'exemple des relations entre les Etats-Unis ou encore l'Union Soviétique et les pays qui se trouvaient dans leur d'influence. La constellation en partie bipolaire, en partie tripolaire (avec le "tiers-monde") des années 70 s'est, selon la théorie de Galtung, transformée en un monde à sept pôles après la fin de la guerre froide, c'est à dire en un monde dont les régions "sont dominées à un certain degré par l'hégémon des hégémons, les Etats-Unis d'Amérique."[17] Il est en outre postulé que dans des conditions de globalisation forcée les élites de la périphérie tendent à perdre de leur importance en tant que têtes de pont pour le centre.[18] Malgré cette évolution, Galtung continue à s'attacher à la notion d'impérialisme ainsi qu'au modèle centre-périphérie, par opposition à Hardt et Negri et à bien autres théoriciens postmodernes.[19]

Dans le champ artistique également, des changements se sont opérés durant les dernières décennies, quand bien même ils n'ont pas été aussi profonds que ceux touchant le système mondial dans son ensemble. Ainsi Araeen constate-t-il dans un nouveau texte, qu'il y a une ouverture du monde artistique vers "d'autres" artistes hommes et femmes depuis le milieu des années 1980, qui selon lui est dû a l'évolution du contexte de modernisme eurocentrique vers le postmodernisme.[20] Selon lui, les "jeunes artistes hommes et femmes d'origine africaine ou asiatique" ne font plus l'objet de ségrégation de la part de leur "contemporains blancs/européens": "Both of them display and circulate within the same space and the same art market, recognized and legitimated by the same institutions."[21] De telles observations et d'autres constatations similaires indiquant une évolution du monde artistique ne font actuellement qu'abonder dans les textes de critiques et de curateurs.

Ainsi Marc Scheps, curateur de l'exposition de Cologne à grande échelle "Global Art" de 2000 affirme-t-il, dans un article ayant notamment convaincu bon nombre d'auteurs de science de la culture[22], que l'on assiste à une globalisation forcée de l'art depuis ces deux dernières décennies. En 1980, selon lui, l'art serait entré dans le "présent global" après une longue histoire de "dialogue interculturel" au 20ème siècle. D'autres, comme Adrian Piper par exemple, caractérisèrent ce présent de manière moins euphémique en y voyant l'histoire de l'appropriation des cultures non-occidentales par "l'art euroethnique".[23] Depuis 1989, selon Scheps, l'art mène un "dialogue global", rendu possible par le language visuel relativement nouveau, c'est-à-dire les médias et des formes pratiques telles que la vidéo ou l'ordinateur mais aussi l'art de l'installation et l'art de la performance. La globalisation du monde artistique se voit surtout rattachée par Scheps à la mobilité accrue des artistes hommes et femmes, mais aussi à des expositions d'art non-occidental en Occident ainsi qu'à l'expansion de biennales artistiques et d'institutions artistiques dans les pays non-occidentaux, qui selon lui, sont impliquées dans les relations du réseau symétrique mondial.[24]

Hou Hanru, qui, lui aussi, indique la prolifération de biennales artistiques en dehors de l'Europe et des Etats-Unis depuis le milieu de années 1980, illustre la globalisation des intitutions artistiques par l'exemple des aspirations expansionnistes du Musée Guggenheim de New York.[25] Georg Schöllhammer constate, quant à lui, "un nombre accru d'expositions d'art contemporain d'Afrique" dans les maisons d'art européennes, et parle "des artistes hommes et femmes d'Afrique, d'Amérique Latine et d'Asie récemment courtisés".[26] Yilmaz Dziewior souligne la participation accrue d'artistes non-occidentaux hommes et femmes dans les années 90 aux grandes expositions de courants majeurs du monde artistique comme la Biennale de Venise et la Documenta de Kassel ; une tendance qui fut encore plus évidente lors de la Documenta 11 de 2002.[27]

Placés dans le contexte de la théorie de la globalisation, ces textes de curateurs et de critiques renvoient à l'extension dans l'espace des rapports sociaux des acteurs du champ artistique, ainsi qu'à la densité croissante des interactions, s'appuyant avant tout mais entre autre sur les nouveaux réseaux de communication éléctroniques, et à la forte interpénétration culturelle dans le champ culturel sous forme d'inclusion ou encore de mobilité accrues d'acteurs ainsi qu'aux processus de globalisation dans le domaine de l'infrastructure.[28]

Dans le contexte de ces changements, certains voient déja entamée une époque globale libérée de ses structurations d'antan qui rendrait obsolète une pensée en catégories centre-periphérie.[29] D'autres sont ambivalents voire critiques dans leur évaluation de cette évolution. Ainsi, Schöllhammer souligne-t-il que les expositions et les transports commerciaux ont, certes, pu mettre au grand jour des milieux culturels impénétrés et inconnus jusqu'à présent, mais précise que ceux-ci contribueraient d'autre part aussi à l'assombrissement des rapports d'inclusion et d'exclusion dans l'entreprise artistique.[30] Martha Rosler utilise l'exemple de "l'avènement de la politique d'identité et du multiculturalisme dans le monde artistique" et s'en prend à l'inclusion, à la mode, de groupes marginaux dans ce monde, concluant finalement que "ces glissements marginaux (..) ne modifient pas la structure de pouvoir 'blanche'".[31] Araeen quant à lui, observe malgré l'ouverture de système, une continuité de l'apartheid, dans laquelle, étant donné que l'inclusion des artistes post-colonialistes hommes et femmes est liée à leur stigmatisation en ce sens que leurs travaux devraient montrer des "cartes d'identité dotées de signes africains ou asiatiques".[32]

4. La Constance du Centre

Cochrane et Pain font partie des adeptes de la théorie de la globalisation, qui y voient surtout des processus d'extension, d'intensification et d'accélération de l'interdépendence ainsi que l'intégration de la vie sociale. Les théories qui conçoivent la globalisation plutôt comme un état idéal-typique de l'ordre mondial, pouvant également servir de mesure afin de faire des estimations sur le degré et les limites des processus de globalisation, doivent etre distinguées des approches plutot axées sur le processus.[33] En s'appuyant sur les paramètres économiques de l'économie mondiale et sur la mesure idéale-typique de la globalisation, Hirst et Thompson ont par exemple abouti à la supposition d'un mythe de la globalisation de l'économie.[34] L'approche axée sur le processus tend à exagérer l'ampleur et la portée de la globalisation, étant donne qu'elle compare le présent au passé (récent) et qu'elle renonce à tenir compte des modèles idéaux-typiques de la globalisation. La question de la pertinence et des effets des changements qui ont eu lieu dans le monde artistique depuis les années 80, et qui vont dans le sens de la globalisation, est donc traitée ici selon la logique de l'approche axée sur le processus tout en tenant compte des modèles idéaux-typiques.

A cet effet, les données des listes de classement d'artistes de la revue économique allemande Capital publiée chaque année (à quelques exceptions près) feront office d'indicateurs empiriques particulièrement utiles. Ces listes de classement des 100 artistes les plus visibles du monde artistique entend saisir le capital symbolique des artistes selon le critère de leur apparition dans des expositions internationales. Ainsi le centre du champ artistique – les artistes les plus reconnus par l'establishment artistique – est en même temps dissocié de la masse périphérique de producteurs d'art.[35] Malgré certains problèmes, la procèdure mise en œuvre pour définir le capital symbolique de l'artiste semble être suffisemment valide et fiable, pour permettre des conclusions solides sur les processus de globalisation, qui ne se situent pas seulement au niveau symbolicopolitique ou dans les domaines du monde artistique de rang plutôt secondaire.

Dès le début, les pays d'origine des artistes sont indiqués dans le Kunstkompass de la revue Capital, si bien qu'il est possible d'examiner les question d'inclusion et d'exclusion selon des critères territoriaux. Une notion idéale-typique de la globalisation implique un degré élevé d'entropie du recrutement socio-spatial des acteurs qui occupent des positions importantes dans le milieu artistique. Dans un monde globalisé, qui aboutit finalement à la création d'une "population mondiale"[36], les frontières territoriales et la fixation de points de repère dans l'espace devraient revêtir une importance moindre, et aucune des populations des régions du monde plus étendues ne devraient en ces termes clairement dominer les autres.

Il suffit de se servir d'un simple modèle de l'espace pour déterminer l'ampleur des concentrations sociales dans l'espace ainsi que les changements subis par ces dernières dans le temps. C'est pourquoi, une carte de Galtung,

dans laquelle le Nord et le Sud étaient croisés avec l'Est et l'Ouest, distinguant ainsi "quatre coins du monde", se prétait bien aux analyses empiriques. Selon la cartographie établie de la sorte, le "Nord-Ouest" regroupe L'Amérique du Nord et l'Europe Occidentale, alors que le "Nord-Est" comprend l'ancienne Union Soviétique, l'Europe de l'Est, la Turquie, les anciennes républiques soviétiques avec une part de population majoritairement musulmane, ainsi que le Pakistan et l'Iran. Le "Sud-Ouest" inclut l'Amérique Latine, les Iles Caraïbes, l'Asie Occidentale, le monde Arabe, l'Afrique, l'Asie du Sud et l'Inde, et le "Sud-Est" enfin équivaut à l'Asie du Sud-Est, l'Asie Orientale, les Iles Pacifiques, la Chine et le Japon. 20% de la population mondiale vivent dans le Nord, alors que 80% vivent dans le Sud.[37]

La thèse de globalisation implique, dans une logique d'interprétation diachronique axée sur le processus, un surcroît d'entropie, en ce qui concerne l'origine des artistes en provenance des quatre régions du monde. Une éventuelle mesure idéale-typique serait l'impertinence de l'origine territoriale, et donc le recrutement homogène d'artistes renommés des quatre coins du monde, par opposition à leur provenance de "quelques pays occidentaux seulement", tel que le formulait Areen dans les années 1970. Les proportions des artistes figurant parmi les 100 meilleurs artistes du monde et ne venant pas de pays du "Nord-Ouest", peuvent ainsi servir d'indicateurs de la globalisation du champ artistique.

Le graphique n°1 montre les pourcentages des artistes figurant sur les listes des 100 les plus visibles, en provenance du Nord-Ouest, du Sud-Ouest et du Sud-Est du monde séparément puis au total pour la période particulièrement dynamique que furent les années 1970 à 2001 sur le plan mondial.[38] De plus il comprend une ligne démontrant la tendance générale dans le "reste du monde" ne faisant pas partie du Nord-Ouest, en se basant sur la notion de "moyenne variable". La constatation principale est à reconnaître dans le fait qu'en 2000 et 2001 aussi, c'est-à-dire au sommet de la courbe, la part de tous les artistes ne provenant pas du Nord-Ouest n'atteint au total que 10%. Ce chiffre représente une augmentation de seulement 2% par rapport aux pourcentages déjà enregistrés au début des années 1970. Par comparaison, la part des artistes femmes augmenta de 4% en 1970 pour atteindre 22% en 2000.[39] Durant "l'époque globale" (Albrow) du début du 21ème siècle également, la part des artistes hommes et femmes des trois des quatres coins du monde n'atteignent respectivement que 2 à 4%, ce qui montre une exclusion flagrante de l'Europe de l'Est, de l'Amérique Latine, de l'Australie ainsi que de l'Asie et de l'Afrique, dont les artistes de l'époque post-colonniale font particulièrement l'objet des considérations d'Araeen. D'un point de vue statistique, il s'agit de processus d'inclusion marginaux, du moins en ce qui concerne le dynamisme au centre du champ artistique.

La thèse de la "régionalisation trilatérale" constitue une position clairement opposée à la théorie de la globalisation. Elle peut s'appuyer sur la constatation que la "triade capitaliste" des Etats-Unis, de l'Union Européenne et du Japon a pu rassembler entre deux tiers et trois quart des activites économiques mondiales dans les années 1990 quand bien même elle ne constitue que 15% de la population mondiale.[40] Le graphique n°2 précise à quel point le centre du champ artistique est alimenté par des artistes recrutés des deux sur les trois régions économiques de cette triade, à savoir les Etats-Unis et L'Union Européenne.[41] Si l'on additionne les trois régions de la triade, l'on obtient des pourcentages allant de 95% à 82% pour la période observée. Ces chiffres dépassent encore de loin les pourcentages de la triade dans les activités économiques mondiales. De façon analogue à la globalisation économique (mis à part les marchés financiers), l'on pourrait, sur la base de ces données, parler ici de mythe de la globalisation du champ artistique.

Il convient également d'être attentif aux détails. Malgré l'essor économique du Japon dans les années 1970 et 1980, la visibilité à l'échelle mondiale des artistes hommes et femmes de ce pays n'a pas augmenté. Il ne semble pas moins interessant de voir que le changement de la position de l'art des Etats-Unis ne suit pas directement le changement de la position des Etats-Unis dans le système-monde. Ainsi, l'apogée des Etats-Unis aboutissant à la position d'"hégémon des hégémons" n'est-elle pas parvenue à mettre un terme à la perte d'importance relative de l'art des Etats-Unis qui commença à se faire sentir vers la fin des années 1970. Le

pourcentage des artistes provenant des Etats-Unis dans le centre du champ artistique atteignait son plus haut niveau en 1978 avec presque 50%, reculant néanmoins depuis cette date pour chuter à près d'un tiers. Malgré une légère perte d'importance durant la deuxième moitié des années 1990, l'art de l'Union Européenne maintient par contre une position particulièrement forte avec des pourcentages se situant autour de 50%.

Dominé par la dyade Etats-Unis/Union Européenne, le centre du champ artistique est comme toujours solidement entre les mains du Nord-Ouest. Durant ces dernieres années, l'on a pu certes constater un léger recul des niveaux extrêmement élevés de concentration sur ces régions ainsi qu'une tendance à la globalisation, qui selon toute apparence a été plus prononcée qu'à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Il faut néanmoins tenir compte du fait que, d'un certain point de vue, les données fournies surestiment l'inclusivité du champ artistique dans l'espace: la majorité des artistes hommes et femmes ne provenant pas du Nord-Ouest vivent/vivaient et travaillent/travaillaient certes dans les métropoles artistiques de cette région et surtout à New York, mais aussi à Londres, Paris, Cologne et Berlin. La reconnaissance au sein du champ artistique présuppose encore et toujours l'intégration réelle dans ces centres de production et de communication artistiques territorialement délimitables.

Pour des thèses de globalisation qui mettent l'accent sur la délocalisation et l'extension des rapports sociaux, ainsi que pour des théories postmodernes (y compris celle de "l'empire"), qui parlent de la déterritorialisation générale des rapports sociaux, des concentrations dans l'espace telles que celles que nous venons de montrer, sont des "anomalies" difficiles a intégrer. C'est pourquoi, dans certaines versions de la théorie de la globalisation les concentrations du pouvoir dans l'espace – tel que cela est le cas dans les "global cities" – sont interprétées de manière différente, comme étant une globalisation croissante.[42] Dans les modèles abandonnant les conceptions axées sur les notions de centre-periphérie qui soulignent la déterritorialisation, l'on tend, par contre, à ignorer l'évidence des centres de pouvoirs pouvant etre délimités dans l'espace.[43] Les modèles centre-périphérie rapellent la densification et la concentration du pouvoir dans l'espace, que ce soient dans les marchés financiers, ou dans des champs comme celui de l'art. Ils conduisent à d'autres interprétations que les approches typiquement adoptées dans le cadre de théories de la globalisation. Ainsi, en partant de la perspective des théories de centre-périphérie, les migrations de scientifiques et d'artistes hommes et femmes vers les centres du Nord-Ouest suivent des modèles classiques de *braindrain* (exode des cerveaux), profitant plus au centre et au centre de la périphérie qu'à la périphérie de la périphérie. C'est pourquoi, la prolifération de biennales artistiques[44] et d'institutions artistiques en dehors des pays du Nord-Ouest ne s'apparente pas simplement à un indice de globalisation accrue dont l'on devrait se féliciter. Au contraire, l'on se pose plutôt des questions telles que celle de savoir dans quelle mesure il s'agit ici de la construction des têtes de pont du Nord-Ouest à l'aide d'élites indigènes imprégnées d'une culture donnée, et dans quelle mesure il est question de la construction d'un contre-pouvoir[45] dans des pays, dont les élites tendent à perdre de leur pouvoir en raison de la globalisation.

Je présente mes remerciements à Sophia Prinz (Universität Lüneburg) pour l'établissement des graphiques

[1] Cf. Giddens 1990.

[2] Cf. p.ex. Bourdieu 2002, p 443ff.

[3] Cf. Held/McGrew 2000, p. 3. La définition de Menzel (2001, p. 226) comprend des aspects temporels et spatiaux, lorsqu'il entend par globalisation un "processus d'approfondissement et d'accélération de transactions transfrontalières (...) accompagné de l'extension de ces derniers dans l'espace".

[4] Dans la littérature anglo-saxone, l'on distingue aujourd'hui entre, d'une part, les globalistes, qui – avec des évaluations différentes – croient en la realité de la globalisation, et d'autre part les traditionalistes ou sceptiques qui voient en la thèse de globalisation un mythe, ou du moins la considère comme fortement exagérée, et

enfin les transformationalistes, qui adoptent une position médiane et soulignent souvent le caractère contradictoire ainsi que la fin plus ou moins ouverte des processus. Cf. p. ex. Cochrane/Pain 2000, p. 22 et suivantes.

[5] Hardt/Negri 2000, p. XI.

[6] Giddens (1990) s'oriente cependant vers une notion technologiquement restreinte de la culture et identifie la culture dans ce contexte aux technologies de communications et des médias. Pour critique cf. Tomlinson 1999, p. 20.

[7] Hardt/Negri 2000, p. XII.

[8] La globalisation culturelle est intervenue selon Waters (1995, p. 142 et suivantes) dans le champs de la haute culture bien avant qu'elle ne l'ait fait dans le champ de la culture populaire, qui elle s'est vue surmonter les frontières et orientations nationales grâce aux progrès de la technologie dans le domaine du film et des médias éléctroniques.

[9] Kramer 2001, p. 178.

[10] Selon Dürrschmidt (2001, p. 25) l'on situe souvent le début de la globalisation au 16ème siècle déja.

[11] Araeen 1997, p. 98.

[12] Cf. Mackay 2000, p. 56, Tomlinson 1999, p. 89.

[13] Galtung 1971, p. 81 et suivantes.

[14] L'impérialisme implique la constellation suivante: Harmonie d'intérêt entre le centre du centre et le centre de la périphérie, une absence d'harmonie des intérêts plus prononcée au sein de la périphérie qu'à l'intérieur du centre et une absence d'harmonie entre la périphérie dans le centre et la périphérie de la périphérie. S'y ajoutent des rapports verticaux d'interactions ou d'échanges. A travers un échange asymétrique et des effets intra-acteur ou "*inchange*" de l'interaction, ils contribuent a l'accroissement de l'inégalité entre le centre et la périphérie, et surtout aussi aux différences particulièrement marquantes entre le centre et la périphérie de la périphérie, car entre le centre et la périphérie "l'inégalité même est inégalement répartie". La reproduction de l'inégalité est assurée par une structure d'interaction spéciale, dans laquelle le mécanisme de fragmentation revêt une importance particulière. Cf. Galtung 1971, p. 81 et suivantes.

[15] Galtung 1980, p. 113 et suivantes.

[16] Araeen 1997, p. 98.

[17] Les centres des sept "régions unipolaires en conflit et coopération" sont selon cette théorie les Etats-Unis, l'UE, la Chine, le Japon ainsi que la Russie+, la Turquie+ et l'Inde+, "+" signifiant ici que, d'autres régions font également partie de ces centres, cf. Galtung 1997, p. 104-106.

[18] Dans les conditions de communication à temps réel à l'échelle transcontinentale, "l'on n'a plus besoin de représentants locaux; l'achat est effectué via Internet directement par l'intermédiaire du centre, et les livraisons se font à travers des canaux de vente contrôlés par le centre. Cela représente une menace considérable pour les élites de la périphérie." Galtung 2000a, p. 132. Ceci décrit plutôt néanmoins un avenir lointain et non le présent étant donné l'importance limitée du commerce éléctronique ainsi que le "clivage numérique" prononcé entre le centre et la périphérie.

[19] Cf. Featherstone 1990 au sujet de l'adversité de théoriciens postmodernes viv-à-vis de tels modèles.

[20] "The situation now is very different. The young generation of artists of non-european origins, whom I would call here ‚other' artists, are today very much around as part of the contemporary art scene, not only within the national boundaries of the West – such as in Britain – but globally.", Araeen 2001, p. 15.

[21] Araeen 2001, p. 23.

[22] Cf. Wagner 2001, Kramer 2001, Hippe 2001.

[23] "By the appropriative character of Euroethnic art, I mean its tendency to draw on the art of non-Euroethnic cultures for inspiration.", Piper 1996, p. 209.

[24] Scheps 1999, pp. 16 et suivantes.

[25] Hanru 1999, pp. 337 et suivantes.

[26] Schöllhammer 1999, p. 40.

[27] Dziewior 1999, p. 345. A propos de la Documenta 11, cf. la liste des artistes hommes et femmes y ayant participé dans l'Annexe du catalogue sur la Documenta11_Plateau5.

[28]Ainsi la globalisation comprend selon Cochrane/Pain (2000, p.15 et suivantes) une *extension des rapports sociaux* transcendant leas frontières nationales et régionales, une *densité croissante de l'interaction mondiale*, reposant sur les courants et les réseaux de communication éléctriques, *une interpénétration accrue* des hommes et des produits provenant de cultures loin les une des autres à travers des processus d'importation et d'exportation ou par la migration et le renforcement d'une *infrastructure globale*, permettant le fonctionnement de réseaux globalisés.

[29] Ainsi Scheps (1999, p. 20) écrit-il, qu'"à la structure centre-périphérie se substitue un réseau, dont les noeuds sont des centres culturels et artistiques, qui peuvent à tout moment communiquer les uns avec les autres de manière non-hiérarchique (...) Avec la disparition des notions de centre et de péripherie, la division du monde en un Occident et un Non-occident ne sera plus qu'un souvenir de l'histoire." Dziewior (1999, p. 345) parle aussi de pouvoir constater une "dissolution lente mais continue de la division traditionnelle en centre et en périphérie."

[30] Schöllhammer 1999, p. 41.

[31] Rosler 1997, p. 37.

[32] "The white/European artist has no obligation to the multicultural society and he does not require any sign of identity for the work to be recognized; the ‚other' artists must carry the burden of the culture they have originated from, and they must indicate this in their art works before they can be recognized and legitimated."Araeen 2001, p. 23.

[33] Vgl. Held/McGrew 2000, p. 4.

[34] Hirst/Thompson 2000.

[35] L'ordre des classifications s'appuient sur la prise en compte d'artistes dans chacune de leurs expositions dans des institutions ou des expositions de groupes qui selon l'establishment artistique sont les plus importants et aussi dans un second lieu sur certaines revues artistiques renommées. En 2001 par exemple, 160

institutions artistiques, 130 expositions de groupes et 5 revues artistiques ont été prises en compte. Dans un premier temps, les institutions artistiques et les expositions de groupes sont évaluées selon une classification d'experts, puis l'on procède à la séléction des artistes dont les oeuvres ont été le plus souvent exposées dans ces institutions ou expositions. Cf. Rohr-Bongard 2002, p. 134.

[36] Cf. Par exemple la définition de Galtung (2002a, p. 42): "Au bout de la globalisation il y a un monde monoétatique marqué par une humanité qui se considère être une nation (ou un peuple du monde) "

[37] Cf. Galtung 2000b, p. 14.

[38] Pour les classifications qui n'ont pas été effectuées ou qui ont été faites selon d'autres critères que d'habitude (1980, 1982, 1984, 1985, 1987), l'on a utilisé la méthode d'interpolation linéaire.

[39] Voire Quenzel 2000 à propos de l'inclusion selon les sexes.

[40] Thompson 2000, p. 110 et suivantes.

[41] La part de l'UE a été considérée pour les 15 membres actuels sur toute la période. Il faut tenir compte du fait que par exemple, un pays important pour l'art européen comme la Suisse n'est pas mentionné.

[42] Cf. P. ex. Cochran/Pain 2000, S. 17, qui voient dans certaines villes du monde des concentrations de pouvoir, mais interprètent cela comme signe de globalisation.

[43] Cf. Sassen 2000.

[44] L'on entend par là les bi- et triennales comme celles de Brisbane, Dakkar, Havanna, Tirana, Vilnius, Johannesburg, Istanbul, Le Caire et Kwang Ju. Voir aussi pour l'explosion de telles biennales, Boecker 2002.

[45]C'est Hanru 1999, p. 347 qui tend à cette interprétation.

Bibliographie

Araeen, Rasheed, Art & Post-colonial Society. Dans: Henrik Plenge Jakobsen, Lars Bang Larsen, Superflex (éd.), Remarks on Interventive Tendencies. Meetings between different economies in contemporary art. Kopenhagen 2001, pp. 19-25.

Araeen, Rasheed, Westliche Kunst kontra Dritte Welt. Dans: Peter Weibel (éd.), Inklusion : Exklusion. Versuch einer Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Köln 1997, pp. 98-103.

Boecker, Susanne, Biennalen. Kunstforum International, vol. 161, 8/9 2002, pp. 422-439.

Bourdieu, Pierre, Interventions, 1961-2001. Science sociale & action politique. Marseille 2002.

Dürrschmidt, Jörg, Globalisierung. Bielefeld 2002.

Dziewior, Yilmaz, On the Move. Interkulturelle Tendenzen in der aktuellen Kunst. Dans: Marc Scheps, Yilmaz Dziewor, Barbara Thiemann (éd.), Kunstwelten im Dialog – von Gauguin zur globalen Gegenwart. Köln 1999, pp. 345-350.

Featherstone, Mike, Global Culture: An Introduction. Dans: Mike Featherstone (éd.), Global Culture. London et al. 1990, pp. 1-14.

Galtung, Johan, A Structural Theory of Imperialism. Journal of Peace Research, 1971, pp. 81-117.

Galtung, Johan, The True Worlds. A Transnational Perspective. New York 1980, pp. 107-149, pp. 169-178.

Galtung, Johan, Geopolitical Transformations and the 21st Century World Economy. Dans: K. Nordenstreng/Herbert Schiller (éd.), Beyond National Sovereignity. International Communication in the 1990s. Norwood 1993, Chap. 3.

Galtung, Johan, Der Preis der Modernisierung. Struktur und Kultur im Weltsystem. Wien 1997.

Galtung, Johan, Die Zukunft der Menschenrechte. Frankfurt/Main 2000a.

Galtung, Johan, Globale Migration. Dans: Christoph Butterwege/Gudrun Hentges (éd.), Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung. Opladen 2000b, pp. 9-20.

Giddens, Anthony, Consequences of Modernity. London 1990.

Hanru, Hou, Millenium, Globalisierung und Entropie. Dans: Marc Scheps, Yilmaz Dziewor, Barbara Thiemann (éd.), Kunstwelten im Dialog – von Gauguin zur globalen Gegenwart. Köln 1999, pp. 337-344.

Hardt, Michael/Negri, Toni, Empire. Cambridge, Mass. – London 2000.

Held, David (éd.), A globalizing world? Culture, economics, politics. London-New York 2000.

Held, David/McGrew, Anthony, The Great Globalization Debate: An Introduction. Dans: David Held/Anthony McGrew (éd.), The Global Transformations Reader. London-New York 2000, pp. 1-45.

Hippe, Wolfgang, Wie die Geschichte von Hase und Igel. Kultur und Globalisierung. Dans: Bernd Wagner (éd.), Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung. Essen 2001, pp. 39-49.

Hirst, Paul/Thompson, G., Globalization in Question: The International Economy and the Possibilities of Governance. Cambridge 1999 (2ème édition).

Kramer, Dieter, Andere Lebenswelten der Kunst. Künstler aus dem Süden in der "Galerie 37" des Museums für Völkerkunde in Frankfurt am Main. Dans: Bernd Wagner (éd.), Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung. Essen 2001, pp. 178-183.

Mackay, Hugh, The globalization of culture? Dans: David Held (éd.), A globalizing world? Culture, economics, politics. London-New York 2000, pp. 47-84.

Menzel, Ulrich, Zwischen Idealismus und Realismus. Die Lehre von den Internationalen Beziehungen. Frankfurt/Main 2001.

Piper, Adrian, Out of Order, Out of Sight. Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967-1992. Cambridge, Mass.-London 1996.

Quenzel, Gudrun, Inklusion und Exklusion im Kunstfeld. Prozesse geschlechtsspezifischer sozialer Schließung. Lüneburg 2000 (Magisterarbeit, Fachbereich Kulturwissenschaften, Universität Lüneburg).

Rohr-Bongard, Linde, Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute. Köln 2001.

Rosler, Martha, Ort, Identität, Macht, Politik. Springer, 1/1997, pp. 32-39.

Sassen, Saskia, Cities in a World Economy. Thousand Oaks-London 2000.

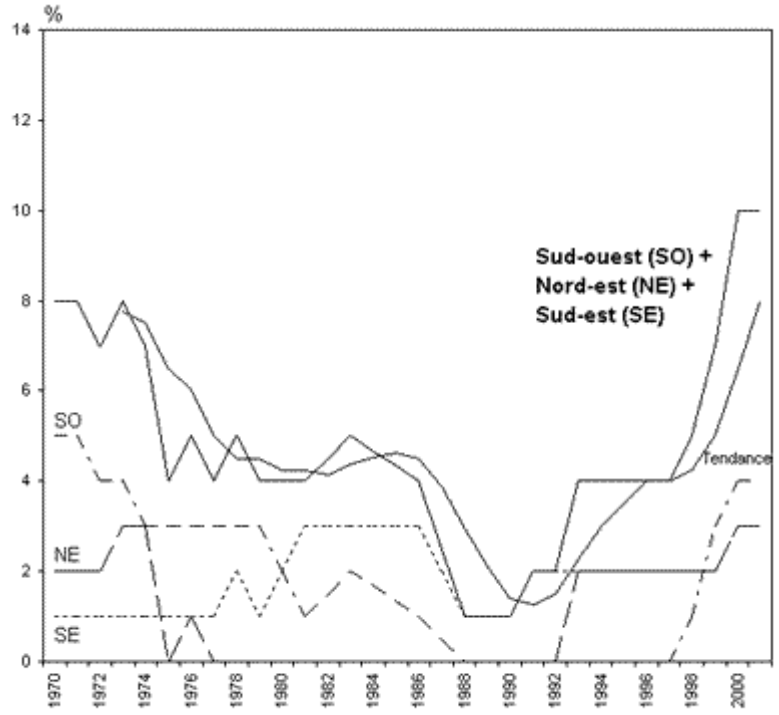
Scheps, Marc, Kunstwelten im Dialog. Dans: Marc Scheps, Yilmaz Dziewor, Barbara Thiemann (éd.), Kunstwelten im Dialog – von Gauguin zur globalen Gegenwart. Köln 1999, pp. 16-20.

Schöllhammer, Georg, Kunst in Zeiten der Globalisierung. Dans: Oliver Ressler, The Global 500. Wien 1999, pp. 35-48.

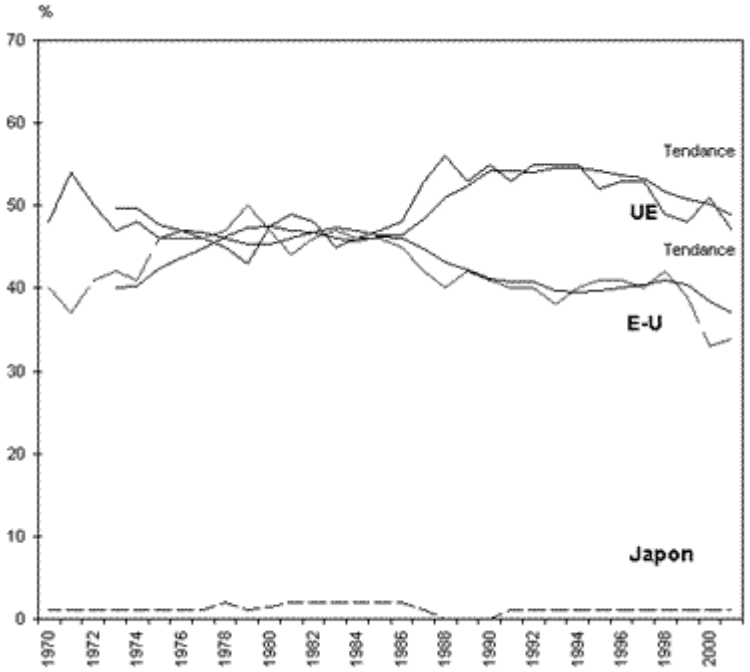
Wagner, Bernd, Kulturelle Globalisierung: Weltkultur, Glokalität und Hybridisierung. Dans: Bernd Wagner (éd.), Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung. Essen 2001, pp. 9-38.

Waters, Malcolm, Globalization. London-New York 1995.

Graphique 1: Trois coins du monde. Visibilité de l'art de ces régions 1970 – 2001 (Parts des 100 artistes les plus visibles en %, analyse secondaire Kunstkompass Capital)



Graphique 2: Visibilité de l'art de la triade 1970 – 2001 (Part des 100 artistes les plus visibles en %, analyse secondaire Kunstkompass Capital)


%
70
60
50
40
30
20
10
0
Tendance
UE
Tendance
E-U
Japon
1970
1972
1974
1976
1978
1980
1982
1984
1986
1988
1990
1992
1994
1996
1998
2000