

# Positions et contre positions pour l'exposition d'un « sous-continent »

La section « Amérique latine » de la 10<sup>e</sup> biennale de Paris (1977)

Annabela Tournon Zubieta

*La Biennale de Paris ne meurt pas le soir où se ferment les  
portes des musées parisiens.*

*Elle continue à vivre en se divisant et en se multipliant.*

Georges Boudaille, directeur de la biennale de Paris

## Introduction

Les enjeux posés par le sujet annuel du centre allemand d'histoire de l'art en 2016-2017, « L'art en France à la croisée des cultures », nous semblent appeler la question suivante : comment faire en sorte que le « en France » de l'intitulé, soit entendu comme une perspective partielle, comme un point de vue situé, avec ses intensités et ses lacunes, et non pas comme un lieu neutre, invisibilisé par une autorité qui l'instituerait ?

« Situé » au sens des épistémologues féministes qui, depuis les années 1980, ont montré les avantages et la richesse des arguments qui reconnaissent leurs coordonnées d'énonciation, quelles qu'elles soient<sup>1</sup>. Cette méthodologie semble nécessaire afin d'aborder les enjeux de ce qu'on appelle la mondialisation de l'art, notamment via la réécriture de l'histoire de l'art depuis d'autres points de vue que ceux de l'occident, que ce soient ceux de l'Europe et/ou des États-Unis. Mais si cette méthodologie peut s'appliquer à n'importe quel objet, il est cependant des cas où elle s'avère particulièrement attendue. Il en va ainsi des œuvres et événements de l'histoire de l'art à la « croisée des cultures », qui se trouvent de fait, dès leur émergence, à la croisée d'une multitude de points de vue. Cette situation pose non seulement la question de la partialité de ces points de vue, mais également celle de leur impossible exhaustivité et de leur confrontation.

---

1 Voir Donna Haraway, « Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (automne 1988), p. 575-599.

Tel nous semble être le cas des biennales d'art contemporain, objets bien identifiés dans l'histoire de l'art et des expositions, qui apparaissent comme autant d'objets privilégiés pour faire l'histoire de la mondialisation artistique. Cependant, si certaines biennales reviennent fréquemment dans les études sur l'art et la mondialisation (comme celle de La Havane ou de São Paulo), d'autres apparaissent moins : soit qu'elles aient été antérieures à la question de la biennale comme lieu de la mondialisation de l'art (comme Venise); soit que la problématique de la mondialisation de l'art n'apparaisse pas comme la plus appropriée pour les aborder.

Parmi ces dernières, la biennale de Paris constitue un cas singulier. Précédant les grandes biennales de la mondialisation (la biennale de Paris est créée en 1959 et disparaît en 1985), longtemps considérée comme une biennale ratée (compte-tenu des difficultés qui ont émaillé ses dernières éditions<sup>2</sup>), voire provinciale (incapable de concurrencer les grandes biennales internationales, et ce faisant, confirmant la place davantage périphérique de Paris sur l'échiquier culturel mondial<sup>3</sup>), plusieurs historiens de l'art ont cependant relevé son intérêt pour faire l'histoire des scènes artistiques extra-occidentales, notamment celle de l'ex-Europe de l'Est, et partant, pour une histoire décentrée des échanges ouest/est européen et plus largement mondiaux. Dans le catalogue de l'exposition *Les Promesses du Passé. Une histoire discontinuée de l'art dans l'Ex-Europe de l'est*, tenue en 2010 au Centre Pompidou, on pouvait ainsi lire : « Très peu de critiques d'art relevèrent le fait que pour certains pays, particulièrement pour ceux vivant sous un régime politique différent, l'invitation à participer à ces événements [les biennales de Paris] représentait une opportunité extraordinaire de venir rencontrer leurs congénères et d'exposer leurs idées face à un public occidental<sup>4</sup>. »

Si les principes organisant et déterminant la sélection des artistes n'ont pas toujours été à même de permettre la présentation de la scène artistique la plus expérimentale des pays invités (et ont pu, à l'inverse, rendre visibles les artistes « officiels »), il faut cependant souligner que la biennale de Paris a eu un rayonnement international bien plus grand qu'on ne pourrait l'imaginer depuis la France. Si la biennale de Paris peut aujourd'hui être pensée en tant que biennale internationale, et que sa prise en compte permet d'approfondir notre regard sur les enjeux de l'art mondialisé à l'époque contemporaine, c'est bien grâce au rayonnement et à la réception qu'elle a eu à l'international. Autrement dit, l'inter-

2 Voir l'enregistrement sonore de la table ronde organisée « A quoi sert la Biennale ? », avec Catherine Millet, Geroges Boudaille, Daniel Templon, Michel Nuridsany. Paris CNAC GP, 6 octobre 1980. Conservé à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou.

3 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988.

4 Christine Macel, Joanna Mytkowska, Micha Schischke, Petresin-Bachelez, *Les Promesses du passé. Une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'est* (catalogue d'exposition), Paris, éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 198.

nationalisation de la biennale et son intérêt pour une histoire de l'art et le mondialisation, ne peuvent être saisis qu'à condition de se décentrer des points de vue dominants des pays ouest-européens et nord-américains, pour adopter ceux de pays habituellement marginalisés dans les débats sur l'art international.

C'est donc à partir de là, de ces points de vues excentrés, que nous proposons de contribuer à l'histoire de la biennale de Paris, à travers le cas de la dixième biennale en 1977<sup>5</sup>. En effet, c'est lors de cette 10<sup>e</sup> édition de la biennale qu'une section spéciale a été dédiée à la jeune création d'Amérique latine, ce qui en fait un cas particulièrement intéressant non seulement pour aborder la question de l'art d'Amérique latine « en France »; mais aussi pour aborder un cas d'histoire connectée<sup>6</sup>, avec la scène artistique locale mexicaine, particulièrement active lors de cette biennale de Paris. Dans cette perspective, nous nous intéresserons d'abord au projet de la section « Amérique latine » proposé par le commissaire d'exposition invité Angel Kalenberg; puis à la biennale de Paris en tant qu'événement en Amérique latine et tout particulièrement au Mexique; pour enfin nous intéresser à la question de la réception en France de l'art d'Amérique latine. Peu prise en compte dans l'histoire mondialisée des expositions, cette « section spéciale Amérique-latine » permet de penser un axe artistique international jusqu'à présent minoré, qui contribuerait de manière originale à une compréhension des transferts et échanges artistiques au-delà des axes consacrés Nord/Sud. Car, si le Mexique apparaît comme un cas limite de « Sud », de même, et a fortiori en 1977, la France n'est déjà plus tout à fait au « Nord ».

## LA BIENNALE DE PARIS ET LA QUESTION DE LA MONDIALISATION

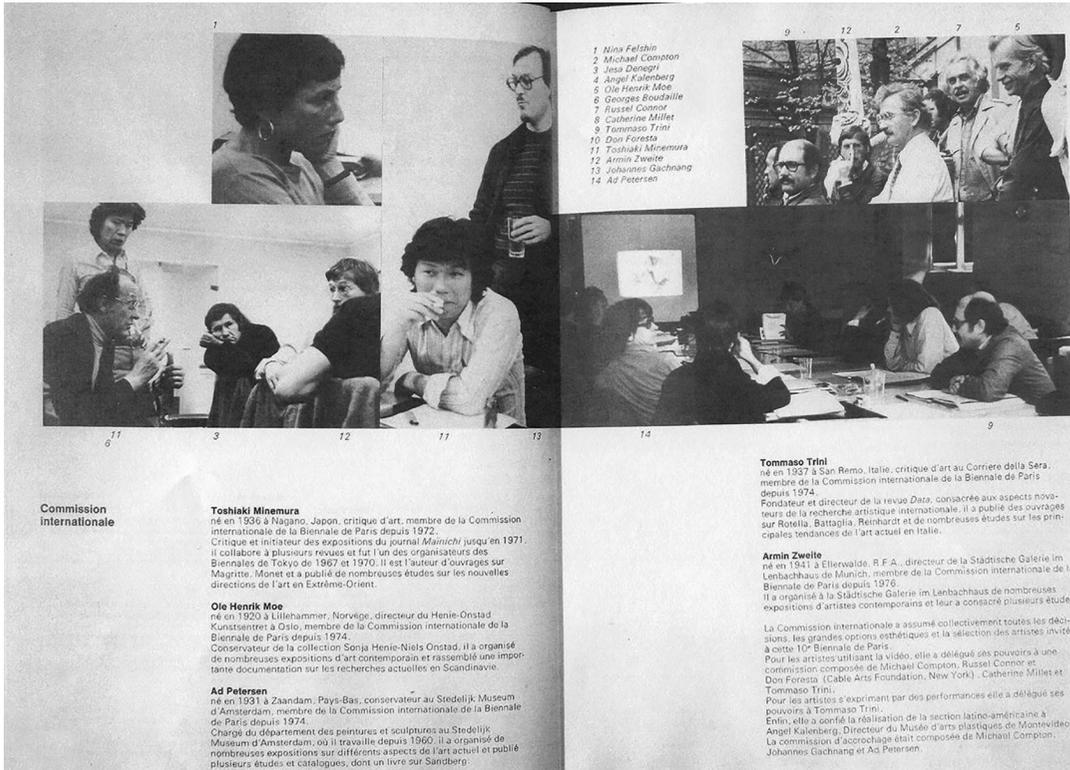
### L'internationalisation de la biennale

La question de l'internationalisation de la biennale de Paris (dont le sous-titre était « Manifestation internationale des jeunes artistes ») se pose après 1968, au moment où un mouvement général de questionnement de ce qui fait autorité, y compris dans l'art, incite ses organisateurs à en revoir le mode de fonctionnement. En réponse à cette nouvelle situation, un principe de commission internationale est proposé. Mise en place dès 1971, cette dernière est une instance destinée à sélectionner des dossiers d'artistes pour la biennale. La commission, composée de 12 membres régulièrement remplacés, permettait de sélectionner directement les artistes sans que ceux-ci soient obligés de passer par le tamis national des institutions de leurs pays respectifs. Cependant, la diver-

---

5 La « 10<sup>e</sup> Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes » eut lieu du 17 septembre au 1<sup>er</sup> novembre 1977 au Palais de Tokyo et au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

6 Voir notamment cet article de l'historien Serge Gruzinski « Les mondes mêlés de la monarchie catholique et autres « connected histories » », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2001/1 56<sup>e</sup> année, p. 85-117.



## 1 La commission internationale. Photographies du catalogue de la 10<sup>e</sup> biennale de Paris

sité des propositions, et la difficulté de juger sans les connaître les contextes d'où celles-ci provenaient, avaient décidé les autorités de la biennale à mettre parallèlement en place un autre système de sélection, à partir de 1975 : celui des sections spéciales. Ces dernières consistaient en une exposition indépendante portant sur une scène artistique spécifique, régionale ou continentale, dont les critères de sélection se trouvaient dès lors « externalisés »<sup>7</sup>. Cette section serait confiée à un critique ou commissaire issu de la scène artistique qu'il s'agissait de représenter<sup>8</sup>.

En parallèle à ces deux dispositifs, un réseau international de « correspondants » se constitue progressivement au sein de la biennale, mis à profit par la commission internationale comme autant de guides d'orientation pour sélectionner des artistes provenant de scènes qu'on pourrait qualifier à la fois de

7 En plus de la « section latino-américaine » avaient été « délégués » le choix des artistes utilisant la vidéo (à Michael Compton, Russel Connor, Don Foresta, Catherine Millet et Tommaso Trini), ainsi que ceux « s'exprimant par des performances » (à Tommaso Trini). Voir le catalogue de la 10<sup>e</sup> Biennale : Georges Boudaille (dir.), *10<sup>e</sup> biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*, Paris, 1977, p. 9.

8 Lors de la précédente édition de la Biennale en 1975, la section spéciale avait été consacrée aux peintres paysans chinois du district de Houshien, en République Populaire de Chine.

locales et d'internationales. Les commissaires de l'exposition *Les Promesses du passé*, déjà citée, soulignaient d'ailleurs l'importance de ce réseau et des personnalités le constituant pour le fonctionnement de la biennale : « Les intervenants qui demeureraient au fil des éditions, et dont le nombre ne cessait d'augmenter, néanmoins, étaient les « correspondants », un groupe de consultants artistiques venus de la planète entière. Par exemple, pour la 9<sup>e</sup> édition en 1975, figuraient parmi ces consultants Jindrich Chaloupecky, célèbre critique d'art tchèque dont les écrits sur Duchamp et le rôle spirituel des artistes ont inspiré des générations d'entre eux ». Concernant l'Amérique latine, on ne peut qu'abonder dans ce sens : ainsi, les correspondants de la biennale de 1977 étaient toutes des personnalités très actives (et aujourd'hui, des figures importantes de l'histoire de l'art de ces pays), qu'il s'agisse du théoricien péruvien exilé au Mexique Juan Acha, du directeur de musée brésilien Walter Zanini, ou de la Mexicaine Helen Escobedo, directrice de musée et artiste.

Lors de la dixième biennale de Paris en 1977, on compte 102 correspondants. 88 sont nommés dans le catalogue « général » – dont aucun Latino-américain –, auxquels il faut ajouter les 13 correspondants latino-américains dont les noms, suivis du pays qu'ils ont renseigné, figurent dans le supplément au catalogue « Amérique latine ». Si les 12 membres de la commission internationale ne représentent que 10 pays<sup>9</sup>, grâce à ces correspondants le nombre de pays renseignés augmente considérablement : on trouve ainsi à la fin du catalogue « général » de la 10<sup>e</sup> biennale de Paris les adresses des correspondants, ce qui permet d'ajouter aux pays représentés par la commission internationale la Turquie, le Canada, la Hongrie, la Pologne, la République Démocratique d'Allemagne, la Belgique, l'Irlande, la Portugal, l'Australie, la Tchécoslovaquie, l'Inde, le Danemark, la Finlande, l'Autriche, la Suède, Israël et la Nouvelle-Zélande. Enfin, il faut ajouter à cela les quelques pays – Islande, Grèce, Espagne et Corée du Sud – représentés par des artistes directement sélectionnés par la commission, provenant de pays non couverts par les correspondants.

Ces enjeux propres à la question de la mondialisation des mondes de l'art sont abordés dans un texte du catalogue écrit par la critique d'art Catherine Millet, membre de la commission internationale, intitulé : « Quand une manifestation internationale se pose la question de l'internationalisme...<sup>10</sup> » (le terme « internationalisme » n'ayant plus ici le sens politique, marxiste, qu'on pourrait lui prêter, mais anticipe bien celui de « mondialisation »). Dans ce texte, la

9 En 1977, la commission internationale est composée de Georges Boudaille (également délégué général de la Biennale), Michael Compton (Angleterre), Jesa Denegri (Yougoslavie), Nina Fleshin (Etats-Unis), Johannes Gachnang (Suisse), Catherine Millet (France), Toshiaki Minemura (Japon), Ole Henrik Moe (Norvège), Ad Petersen (Pays-Bas), Tommaso Trini (Italie), Armin Zweite (République Fédérale d'Allemagne). Le caractère international de cette commission pouvait donc être interrogé depuis les pays non-occidentaux, et plus spécifiquement ceux apparentés au « Tiers-Monde ».

10 Catherine Millet, « Quand une manifestation internationale se pose la question de l'internationalisme... », dans Georges Boudaille, *10<sup>e</sup> Biennale de Paris, op. cit.*, p. 20-24.

critique d'art expose, non sans paradoxes, la situation nouvelle d'une manifestation internationale comme la biennale (internationale et occidentale, est-il souligné), face à des œuvres qui sont jugées soit comme ne se rattachant à aucune tradition locale : « la question de l'internationalisme des styles comme conséquence de l'internationalisation de l'information. De Los Angeles à Belgrade, on produit le même « art conceptuel » à base de Kodacolor qui ne laisse aucune chance à la couleur locale ! ». Soit qui déroutent par leurs spécificités : « C'est souvent avec un étonnement immense que la plupart d'entre nous voyait arriver le dossier d'un aquarelliste suisse ou celui d'un groupe texan, décorateur de Cadillac. C'est en faisant entièrement confiance aux seuls commissaires qui les présentaient, en respectant leur caractère inclassable dans nos schémas, qu'ils ont finalement été retenus ».

C'est ce dilemme, mettant en déroute les « schémas » occidentaux sans pour autant motiver leur reformulation, qui explique la création d'une section à part, confiée à la responsabilité d'un commissaire d'exposition dont la légitimité viendrait d'être originaire des pays concernés : « Plus délibérément, la commission avait déjà reconnu ses limites à juger d'une situation aussi éloignée que celle de l'Amérique latine et avait préféré confier une carte blanche à un unique responsable, Angel Kalenberg ». Grâce à l'adoption de cet échelon régional, les limites d'une sélection nationale étaient ainsi contournées (l'affranchissement vis-à-vis des institutions locales) tout en conservant un point de vue issu de la région concernée. Cependant, les difficultés propres à cette échelle de sélection n'étaient ni anticipées ni réfléchies.

### L'Amérique latine à la biennale de Paris

La présence de l'Amérique latine à la biennale de Paris ne date pourtant pas de cette année 1977. En effet, si les artistes latino-américains (et les correspondants) sont absents de la première édition de la biennale en 1959, à partir de la deuxième édition en 1961, ils seront présents à toutes les éditions. Concernant les enjeux « régionaux » de représentation, on pourrait reprendre, en l'adaptant à l'Amérique latine, la question formulée dans le titre d'un article également publié dans le catalogue de cette biennale, écrit par le critique d'art japonais Toshiaki Minemura : « Pourquoi les Japonais et les Sud-Corréens sont-ils les seuls asiatiques qui participent à la biennale de Paris<sup>11</sup> ? ». La question pourrait en effet légitimement être transposée à l'Amérique latine. Par exemple, pourquoi les Mexicains et les Brésiliens sont-ils les seuls latino-américains participant régulièrement à la biennale de Paris ? Pourquoi les artistes des caraïbes et de l'Amérique centrale ne sont-ils que rarement invités ? L'Argentine, le Brésil,

11 Toshiaki Minemura, « Pourquoi les Japonais et les Sud-Corréens sont-ils les seuls asiatiques qui participent à la Biennale de Paris ? » dans Boudaille, *op. cit.*, p. 32-35.

le Chili, le Mexique, l'Uruguay, le Venezuela (tous représentés lors de cette 10<sup>e</sup> biennale), tiennent ainsi le haut du pavé, et apparaissent comme les plus représentatifs de l'Amérique latine et son art<sup>12</sup>.

## LA JEUNE CREATION LATINO-AMERICAINE MISE À L'HONNEUR

### Le projet de section « Amérique-latine » d'Angel Kalenberg

Angel Kalenberg, directeur du musée national d'arts plastiques à Montevideo en Uruguay, commissaire de la section Amérique latine en 1977, avait déjà participé à la biennale à plusieurs reprises en tant que « correspondant »<sup>13</sup>. Dans son *Projet pour la section latino-américaine de la X<sup>ème</sup> biennale de Paris*, conservé aux archives de la critique d'art à Rennes, Kalenberg en souligne les deux enjeux principaux. Il s'agit d'une part de présenter une sélection de jeunes artistes d'Amérique latine introduite à partir d'une définition de l'art latino-américain; d'autre part, de les présenter selon un point de vue latino-américain : « Pour la première fois, une exposition internationale de l'importance de la biennale de Paris se propose de rendre compte de ce phénomène historique, anthropologique et culturel qu'est l'art latino-américain. Pour la première fois aussi, cette présentation de la jeune création latino-américaine se fait selon une optique latino-américaine <sup>14</sup> ».

Cependant, dès la première page de son projet, Kalenberg précise qu'un langage spécifiquement latino-américain ne va pas de soi, s'inscrivant en cela dans la lignée des débats qui agitaient alors la scène théorique de l'art d'Amérique latine dans les années 1970. À de nombreux égards, le projet de Kalenberg s'éclaire à la lumière de ces débats continentaux, lesquels anticipent les discussions des années 1990 sur la question identitaire dans l'art, à l'instar des positions « contre l'art latino-américain » d'un Gerardo Mosquera<sup>15</sup>. L'un des moments clés de ces débats avait été un symposium organisé

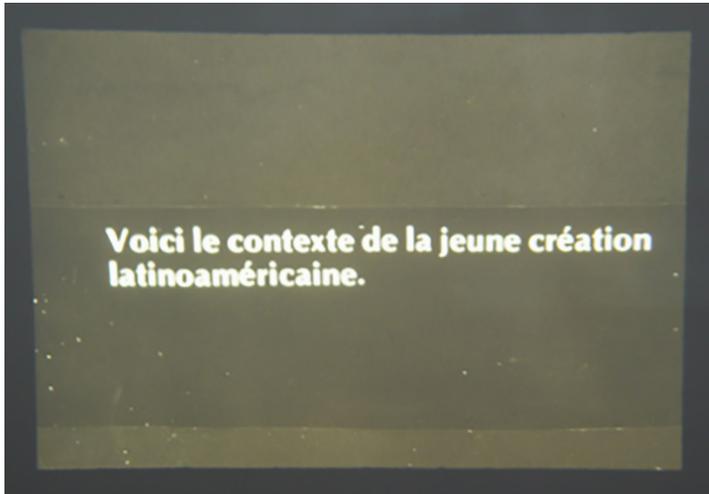
12 Ainsi la Bolivie, la Colombie, le Costa-Rica, de Cuba, l'Equateur, le Guatemala, le Nicaragua, le Panama, le Paraguay, le Pérou, la République dominicaine, le Salvador, et l'Uruguay sont aussi présents quoique plus aléatoirement, ce qui pourrait notamment s'expliquer par le fait que l'activité économique et politique de ces pays est moins influente sur le plan international que la série des 6 premiers cités. Le seul pays dont il n'est pas fait mention est l'Honduras, ainsi que les pays des caraïbes, parents pauvres de l'art d'Amérique latine à la biennale. On notera en contrepoint, à propos du Mexique, représenté à toutes les biennales hormis la première, la participation répétée de certains artistes (Arnold Belkin ou Gilberto Aceves Navarro) exposés dans trois éditions au moins. Comme si cette logique de « représentativité » se déclinait à différents niveaux.

13 Angel Kalenberg avait développé un réseau professionnel officiel en France, comme en atteste sa participation à un volume publié par l'Unesco sous la direction de l'historien de l'art Damian Bayón (alors basé en France) : *América látina en sus artes*, Paris/Mexico, Unesco/Siglo Veintiuno Editores, 1973.

14 Angel Kalenberg, « Au jour le jour » (texte de présentation), dans « Projet pour la section latino-américaine de la Xème Biennale de Paris. », 21 pages, p. 1. Archives de la Critique d'Art, Rennes.

15 Gerardo Mosquera a écrit plusieurs textes sur ces questions, notamment, « Against Latin American Art », ultérieurement publié dans Nikos Kotsopoulos (éd.), *Contemporary Art in Latin America*, Londres, Black Dog Publishing, coll. « Art World Series », 2010.

à l'Université du Texas à Austin en octobre 1975<sup>16</sup>. Pour les participants du Symposium d'Austin, il ne s'agissait pas de mettre en question l'existence (impossible à nier) d'un art en Amérique latine, mais plutôt d'interroger son caractère «latino-américain». Ainsi, pour la théoricienne et critique d'art Marta Traba<sup>17</sup>, l'art latino-américain n'existe pas en tant qu'ex-



2 Diapositive du diaporama de Ángel Kalenberg pour présenter la section «Amérique latine» à la 10<sup>e</sup> biennale de Paris

pression spécifique : pas parce qu'il n'y aurait pas d'identité latino-américaine spécifique, mais parce que cette identité serait mise à mal par l'impérialisme culturel occidental, en particulier étasunien. Dès lors, l'art d'Amérique latine serait un art sans identité propre, voire dérivatif, témoignage de la «colonisation» des formes culturelles et plastiques, latino-américaines.

Le projet de Kalenberg est influencé en particulier par Traba, qu'il ne cite pourtant jamais. Kalenberg évoque à plusieurs reprises une des dimensions

16 Damián Bayón, *El Artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.

17 Théoricienne de l'art et écrivaine d'origine argentine mais qui fit la majeure partie de son parcours en Colombie, Marta Traba fut une figure clé des débats sur l'art et la critique latino-américaine de l'art dans les années 1960 et 1970. Située du côté d'un modernisme considérant les valeurs humanistes de l'art mises à mal par l'industrialisation de la culture, elle s'est interrogée sur la place, l'autonomie du langage de l'art latino-américain dans le contexte de la Guerre Froide, marqué par les politiques développementistes et par l'émergence du «Tiers-Monde». Elle défendait l'idée que, dans un contexte économique de dépendance de l'Amérique latine vis-à-vis de l'Occident, l'existence d'un art latino-américain ayant une expression propre était compromise. Voir notamment *Dos Décadas Vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, coll. «Arte y pensamiento», 2005, dont j'ai traduit deux chapitres en français «Etats-Unis versus Amérique latine» et «À la recherche du signe perdu» publiés dans Diane Scott (dir.), *Revue Incise*, n° 3, septembre 2016.

structurantes de la pensée « géoesthétique<sup>18</sup> » de Traba, qui est sa vision d'une Amérique latine divisée entre espaces ouverts et espaces fermés. En effet, pour elle, cette dernière est composée de pays d'émigration, d'une part, influencés par l'art occidental, et d'autre part, de pays avec une plus forte population indigène propice à l'émergence d'une « esthétique de la résistance ». Cependant, là où Traba construit un argument à partir d'une situation historique et technologique cernée de près, en faisant de nombreuses références au contexte marqué par la Guerre Froide, et en mobilisant aussi bien des notions des théories de la communication que des sciences sociales et en particulier des théories de la dépendance<sup>19</sup>, Kalenberg élabore une modélisation de la production artistique transhistorique, dépolitisée et qui peine à introduire les enjeux de l'art récent.

Kalenberg décide en effet de prendre une autre voie afin de cerner la réalité latino-américaine. Loin de toute approche historique, sociale, politique, le contexte de la production artistique est chez lui réduit à une série d'éléments physiques qu'il présente comme autant de fondamentaux. Ainsi pose-t-il comme question inaugurale à son projet : « L'Amérique latine dispose-t-elle d'éléments pertinents pour l'articulation d'un langage propre ? La lumière – l'espace – le temps – l'image – l'expression de la réalité latino-américaine<sup>20</sup>. » Dans les pages suivantes, intitulées « schéma du projet », Kalenberg développe sa méthode et sa théorie. Sa proposition consiste à réaliser « une exposition des modalités de la communication entre l'artiste, son œuvre et ses instruments, l'histoire, le destinataire, le contexte. » Pour chaque modalité de cette relation, il s'agit de montrer les « artistes clés » qui témoignent au mieux de chaque modalité identifiée. Ces différentes modalités sont au nombre de trois : les modes subordonné, indépendant, cosmopolite.

Le mode subordonné signifie dépendance et soumission à la métropole (comme l'art colonial), où la copie est définie comme unique possibilité de relation à l'art de la métropole. Il classe dans cette catégorie les œuvres qui s'apparentent à la peinture indigéniste, à la peinture naïve, mais aussi à l'abstraction. Selon Kalenberg, ce sont des œuvres produites pour les touristes. « Elles sont des actes de démission ». Le mode cosmopolite est lui aussi assimilé à un mode « néo-colonialiste ». Les nouvelles tendances de l'art cosmopolite que sont l'art pop ou l'art conceptuel, par exemple ne permettent pas d'identifier une production donnée en

18 Si ce type de perspective est antérieur à la mondialisation des années 1990, cette dernière connaît depuis de nombreux développements. Par exemple chez l'historien Thomas DaCosta Kaufmann, notamment « La géographie de l'art : historiographie, questions et perspectives », in Kantura Quirós et Aliocha Imhoff, *Géo-esthétique*, Paris, éditions B42, 2014, p. 145-155.

19 Parmi les auteurs les plus cités des théories de la dépendance (théories du champ des sciences sociales soutenant que le développement des pays du Nord, loin de conduire à celui des pays du Sud, ne cesse au contraire de produire leur sous-développement et leur dépendance à l'égard de ceux du Nord), voir les écrits d'André Gunder Frank, ou encore ceux de l'ancien président du Brésil (1995-2003), Fernando Henrique Cardoso.

20 Angel Kalenberg, « Au jour le jour », *op. cit.*, p. 2.

tant qu'art latino-américain. A ce titre, Kalenberg, tout comme Traba, considère ces formes comme étant de simples dérivés, placés sous l'influence des États-Unis et de l'Europe occidentale. Ce n'est pas l'art des copistes mais l'art des suiveurs, de celles et ceux qui acceptent «les règles du jeu» au risque de s'éloigner de «l'histoire des siens». Ainsi, ces artistes créent dans un style international, qui peut être le fait de tout un chacun, et pas seulement des Occidentaux, souligne-t-il encore. Selon Kalenberg, leur unique solution est l'exil. Ils s'adressent au marché de l'art et à l'histoire de l'art de la métropole sachant que, «l'histoire de l'art s'écrit en métropole». Ce mode sera représenté dans l'exposition à travers les artistes proposés par le curateur Walter Zanini (Gabriel Borba, Artur Matuck, Paulo Herkenhoff, Carlos Zilio), une des rares personnalités latino-américaines citées dans son projet. Enfin, le mode indépendant est présenté comme une réponse «consciente» à la situation de sous-développement de l'Amérique latine après la Seconde Guerre mondiale. C'est le mode que Kalenberg estime le plus pertinent. Il connaît trois variantes : 1) l'art de la provocation ; 2) l'art magique ou populaire ; 3) l'organicisme (que Kalenberg qualifie de «version maniériste du baroque»). L'art de la provocation consiste, dit-il, à «décongeler la manière de voir habituelle ainsi que le mode de pensée politique», à «déranger les structures sociales par ses actions». Il sera producteur de situations : «En passant de l'objet (stable, réservé à l'élite) à la situation (instable, illégale et populaire) on voit apparaître un phénomène nouveau : le public devrait se transformer en protagoniste et coparticipant de la création.» Mais c'est aussi le mode de l'artisanat populaire : des décorations dans les minibus argentins, du carnaval brésilien, etc.

Comme on le voit, ces trois catégories sont poreuses et intègrent de nombreuses passerelles. Pour ne faire que deux remarques : «l'abstractionnisme» que Kalenberg classe dans le «mode subordonné» pourrait tout à fait être considéré comme une forme cosmopolite ; de même que l'indigénisme pourrait être considéré en tant qu'art magique et populaire dans le mode indépendant. Ces catégories que Kalenberg souhaiterait contextuelles glissent du fait que finalement, son point de vue est transhistorique ; il revient sans cesse aux fondamentaux que sont pour lui la lumière, l'espace, le temps, l'image, sans qu'on ne sache comment ces catégories sont abordées – ce qui l'éloigne des théories de Marta Traba. Kalenberg s'inscrit davantage dans une démarche essentialiste, qui consiste à chercher des sources exclusivement latino-américaines à l'art contemporain du continent. C'est dans ce sens qu'on peut comprendre la remarque suivante : «Il sera opportun de montrer à l'intérieur de la partie dédiée à l'art cinétique l'évolution qui va du rythme des dessins de la céramique Inca jusqu'à la peinture de Soto, Cruz Diez, Le Parc en passant par Torres García et par les groupes de la revue Arturo et Art Concret Invention (Carmelo Arden Quin).» Que les cinétiques aient réalisé une grande partie de leur trajectoire en Europe, que Torres García lui-même ait participé à plusieurs mouvements d'avant-garde européens, ne retient pas son attention, car c'est une généalogie sans chemins de traverse que Kalenberg souhaite dresser. Ainsi, l'optique

latino-américaine évoquée dans son introduction ne consiste pas en un point de vue situé, mais une source exclusive et excluante, qui empêche de saisir la complexité de l'art d'Amérique latine, ses dissensions et ses contradictions, tout autant innervé de courants indigènes que de modernité européenne.

### Contextualiser la jeune création latino-américaine

Dans la même volonté de « présenter le plus objectivement possible les chemins que l'on découvre à parcourir l'œuvre des créateurs latino-américains » et surtout de « contextualiser » les œuvres – maître mot de son projet –, Kalenberg évoque à plusieurs reprises un dispositif « audiovisuel » qui viendrait compléter l'exposition. En effet, parmi les activités projetées par Kalenberg, étaient initialement évoquées des journées consacrées à la poésie concrète, des activités autour de la musique latino-américaine, ainsi qu'à plusieurs reprises un « audiovisuel », ou « décor audiovisuel » ou encore une « documentation photographique » destinée aux visiteurs de la biennale en France. De tous ces projets annexes, seul cet audiovisuel, qui prend finalement la forme d'un diaporama, est mené à bien.

La production de ce diaporama est assez exceptionnelle. Il témoigne du caractère expérimental du champ théorique de l'art dans les années 1970, et des passerelles entre les formes employées par les artistes et celles employées par les théoriciens pour développer leur pensée. Il consistait en trois projections simultanées, avec trois carrousels. Il présentait un ensemble de 250 diapositives mêlant images et intertitres (de courts textes en lettres blanches sur fond noir). L'ensemble produisait une triple projection horizontale, synchrone, en jouant sur les combinaisons images/textes, puisque selon les rythmes de projection une, deux, trois, diapositives pouvaient être projetées en même temps, produisant différentes combinaisons entre images et textes. Au cours du diaporama, différentes vues des mêmes objets ou des mêmes sites se répètent sans ordre apparent. On pourrait sommairement classer les images selon la typologie suivante : 1) sites naturels; 2) images anthropologiques; 3) sites archéologiques; 4) productions artistiques et rituelles préhispaniques; 5) croquis, dessins faits par des explorateurs européens dans les Amériques; 6) architecture moderne (en particulier Notre-Dame-de l'Apparition d'Oscar Niemeyer à Brasilia); 7) arts populaires, artisanat; 8) œuvres d'artistes latino-américains modernes (les Muralistes mexicains et Torres García); 9) œuvres des artistes contemporains invités<sup>21</sup>. Du côté des intertitres, on retrouve les fondamentaux du projet de Kalenberg : « Le temps »; puis « L'espace »; et enfin « L'image ». Les textes évoquent la question de la colonisation avec « Ses richesses arrachées », celle de l'architecture et des matériaux primitifs de construction : « L'argile – archi-

21 Les artistes de l'exposition qui apparaissent dans le diaporama sont : Códice; Edgar Alvarez; Miguel-Angel Bengochea; Americo-Juan Castilla; Ana-Mercedes Hoyos; Artur Matuck; Cildo Mereiles; Hugo Sbernini.

teature/L'argile – poterie/Et aussi la peinture ». À travers les derniers intertitres, apparaît la question du langage à travers celle des images hiéroglyphiques et de l'alphabet : « Des images – cosmogonies/Des images – mythes/Des images – fable », et « L'alphabet imposé/Des signes/Des lettres/“Codices” ». L'intertitre « Et dans ce contexte, la jeune création latino-américaine » revient régulièrement au cours du diaporama.

Conçu au départ comme une ressource informative, la complexité du dispositif lui donne un statut de pièce autonome, dont l'usage en tant que guide ou « mode d'emploi » de l'exposition et des œuvres exposées, laisse à désirer. Notons que seuls huit des cinquante quatre artistes participant apparaissent dans le diaporama. Le diaporama échoue donc à « contextualiser » les œuvres exposées, bien qu'il permette de tisser des liens, surtout formels, au sein d'un large corpus renvoyant au discours de Kalenberg sur l'Amérique latine.

Cependant, malgré son caractère expérimental, on peut s'interroger sur la manière dont le diaporama « produit » le contexte latino-américain appelé de ses vœux par Kalenberg. On pourrait dans ce sens poser la question : ce diaporama offre-t-il un montage dialectique? Propose-t-il une « connaissance par le montage » pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman<sup>22</sup>, ou au contraire, propose-t-il un montage qui offre peu de pistes de réflexion au-delà des analogies formelles? En un sens Kalenberg n'exploite pas les possibilités offertes par le dispositif qu'il invente. Les œuvres sont placées dans la longue durée, au-delà de l'histoire moderne elle-même, pour revenir aux époques préhispaniques. Mais les articulations entre les œuvres contemporaines et anciennes ne sont pas développées : la colonisation est seulement celle des Espagnols. Les quelques œuvres contemporaines mobilisées sont engluées dans un tout homogène, dans une temporalité qui ne connaît ni les ruptures ni les discontinuités de l'histoire humaine, tout comme aucune référence n'est faite aux soubresauts, alors récents, vécus sur le territoire latino-américain.

## LA BIENNALE DE PARIS, UN EVENEMENT AU MEXIQUE ET EN AMERIQUE LATINE

Comme le dit Georges Boudaille, délégué de la biennale depuis 1971 : « La biennale de Paris ne meurt pas le soir où se ferment les portes des musées parisiens. Elle continue à vivre en se divisant et en se multipliant. » Et nous pourrions ajouter : elle ne commence pas à vivre le jour où elle ouvre ses portes à Paris. La biennale de Paris fait événement avant, après, et ailleurs qu'à la biennale et qu'à

---

22 Voir notamment le chapitre « L'image-malice. Histoire de l'art et casse-tête du temps », dans Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », p. 85-155.

Paris. C'est cet aspect diffracté de la biennale – en particulier, entre divers pays – qui en fait un événement mondialisé. Ainsi, la 10<sup>e</sup> biennale de Paris, « ouvre » t-elle en quelque sorte six mois avant son inauguration parisienne, dans la ville de Mexico où un appel à projets pour des groupes de jeunes artistes est communiqué à travers la directrice du Musée Universitaire de Sciences et d'Arts, Helen Escobedo. En effet, simple correspondante pour la biennale, en liaison avec Angel Kalenberg, cette dernière va non pas communiquer son expertise de la scène de la jeune création mexicaine, mais produire un appel à participation destiné à des groupes exclusivement. La participation des groupes mexicains à la 10<sup>e</sup> biennale de Paris sera un événement au Mexique, car il va mettre en lumière une nouvelle scène artistique qui n'avait pas encore accédé, ou seulement marginalement, aux institutions artistiques. Paradoxalement, alors que ce cas n'est pas entré dans les annales de l'histoire de la biennale de Paris, il a fait date au Mexique, car il signe le début de ce qu'on a appelé le « mouvement des groupes », qui marquera l'histoire de l'art des années 1970 et l'art contemporain au Mexique. Déclenchant la polémique autour de la légitimité de Kalenberg à proposer un panorama de la jeune scène artistique d'Amérique latine, c'est aussi un cas qui a produit beaucoup de documentation, au sens où il a motivé lettres, tribunes, articles de journaux, livres, et même d'œuvres d'art.

### La sélection des groupes

En juillet 1976, quatre groupes d'artistes mexicains sont choisis par Helen Escobedo – directrice du Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) et elle-même artiste<sup>23</sup> – pour participer à la 10<sup>e</sup> biennale de Paris : Proceso Pentágono, Suma, le Taller de Arte e Ideología (TAI) et Tetraedro, lesquels réunissent plus de trente participants à eux quatre<sup>24</sup>. Simple correspondante chargée de relayer l'appel à projets de la biennale au Mexique, Helen Escobedo endosse ainsi un rôle de curatrice s'octroyant un pouvoir qui n'était pas le sien. D'une

23 Sous la direction de Helen Escobedo de 1969 à 1982, situé sur le campus de l'Université Nationale (UNAM), ce musée a été un lieu crucial pour l'émergence de jeunes artistes et de nouvelles pratiques expérimentales au Mexique. Helen Escobedo fut une sculptrice importante de la génération de la « ruptura », emblématique du modernisme des années 1950-1960.

24 Ces quatre groupes représentaient diverses formes de collectifs : Proceso Pentágono provient de la réunion de trois artistes qui s'étaient rencontrés à l'école d'art (La Esmeralda) avec l'artiste Felipe Ehrenberg. Suma est l'émanation d'un groupe de l'École Nationale d'Arts Plastiques (ENAP) de peinture murale réuni sous la responsabilité de l'artiste Ricardo Rocha. Le Taller de Arte e Ideología (TAI) réunissait les étudiants (aussi bien des théoriciens que des cinéastes et des artistes) d'un séminaire alternatif d'esthétique et de philosophie marxiste de l'UNAM, animé par le critique Alberto Hajar. Enfin Tetraedro, formé autour du jeune artiste à succès Sebastián (ayant déjà participé à la Biennale en 1969 avec l'artiste Hersúa avec le groupe « Arte Otro ») réunit des sculpteurs, encore étudiants la plupart, ayant un travail lié à l'architecture, dans la lignée de l'école géométrique mexicaine incarné par le mouvement de la « ruptura ».

part, elle ne communique pas une liste d'artistes possibles mais propose une sélection définie, d'autre part, elle ne choisit que des groupes. Ce faisant, elle réactive l'échelle nationale comme principe de sélection, accusant une faille dans le fonctionnement de la biennale qui prétendait, grâce à la commission internationale, et grâce à la section spéciale, s'affranchir de cet échelon. Cette prise de pouvoir n'est pas non plus sans effet du côté des artistes participants. Elle constitue un événement perturbateur à l'occasion duquel les hiérarchies instituées sont fragilisées et trouvent par là même, une occasion de se reconfigurer. La prise de pouvoir d'Escobedo est en effet validée par les quatre groupes qu'elle a sélectionnés sans Kalenberg. Six mois avant qu'elle ouvre ses portes, la biennale existe déjà en tant qu'espace symbolique dans lequel s'affirme une nouvelle génération d'artistes.

Ce ralliement tactique à Escobedo ouvre une brèche qui permettra dans un second temps aux groupes d'attaquer Kalenberg et sa prétention à représenter « de manière organique un panorama de la jeune création de nos pays<sup>25</sup> ». Prétention à laquelle les groupes opposent la diversité, mais aussi les clivages politiques internes à l'Amérique latine. Car il s'agit surtout d'accuser la position, sociale et politique, de Kalenberg, considéré par les groupes comme un fonctionnaire de la dictature, du fait de ses fonctions de directeur du musée national d'arts plastiques à Montevideo. L'Uruguay connaissait alors un régime dictatorial puisqu'un coup d'État avait mis en place un régime militaire en juin 1973, et que depuis l'instauration du plan Condor dans le Cône Sud en novembre 1975 la répression s'était intensifiée<sup>26</sup>, ciblant aussi les artistes comme nous le verrons. Ce ne sont pourtant pas directement ces enjeux internationaux, mais la manière dont ils se traduisent dans le contexte artistique mexicain, qui suscite la mobilisation des Grupos. Les positions vont en effet se cristalliser autour de la création d'un cinquième groupe, Códice. Ce dernier peut être considéré comme l'élément déclencheur de la politisation des groupes car il court-circuite l'autorité d'Escobedo en faveur de Kalenberg et au détriment de l'autonomie des groupes. C'est par ce biais que les enjeux discursifs relatifs à la question d'un « art latino-américain » vont s'inscrire dans le monde de l'art mexicain.

25 Voir la lettre de Kalenberg du 10 décembre 1976 publié dans Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, Mexico, Libro Acción Libre, 1980, p. 15. Nous reviendrons à cet ouvrage à la fin de cet article.

26 La répression s'était intensifiée dans le Cône Sud après l'accord de l'Uruguay (coup d'État en juin 1973) pour participer à l'Opération Condor (officiellement de 1975 à 1978, mais la coordination des services secrets et de la répression existe dès 1973, et se prolonge jusque dans les années 1980). Voir John Dinges, *Les années Condor. Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2005, ainsi que l'article de Pierre Abramovici, « "Opération Condor". Cauchemar de l'Amérique latine », dans *Le Monde Diplomatique*, n° 566, 2001/5.

## Le groupe Códice

Le 26 janvier 1977, un article paraît dans le quotidien *El Sol*<sup>27</sup>, annonçant qu'un autre groupe a été sélectionné pour représenter le Mexique à Paris : « *Un "Códice" Colectivo Para la Décima Bienal de París* » (« un codex collectif pour la dixième biennale de Paris »). Comportant de nombreuses d'erreurs<sup>28</sup>, l'article met ostensiblement en avant le groupe Códice, proposé par Carla Stellweg, directrice de la revue *Artes Visuales* du Musée d'art moderne, et son projet de peindre « un "códice" qui leur servira de manifeste et de présentation pour la biennale »<sup>29</sup>. Códice est à la fois le nom du groupe et celui de l'œuvre produite



3 Mariana Rivera Velazquez du groupe Códice, peignant le Códice devant le musée national d'anthropologie, diapositive du diaporama de Ángel Kalenberg

- 
- 27 Cet article est accompagné de deux photographies où l'on peut voir les membres de Códice peindre collectivement leur *Códice*. Cette mise en scène est reproduite, à quelques variantes près, dans tous les documents concernant ce groupe. Utilisant la fonction indiciaire de la photographie, ces photographies sont les seules preuves de l'existence de ce groupe improbable, dont l'une des membres, Carmen Parra, vivait alors à Paris.
- 28 L'article présente la section latino-américaine de la Biennale comme une section de peinture, oublie de mentionner le groupe Taller de Arte e Ideología (TAI), affirme que quatre groupes (au lieu de cinq) représenteront le Mexique, et fait plusieurs erreurs concernant les artistes participant au groupe Códice.
- 29 La performance a lieu sur l'esplanade du Musée national d'anthropologie, dont le bâtiment a été construit en 1964 par le célèbre architecte Pedro Ramírez Vázquez, et qui demeure l'un des symboles du modernisme d'Etat mexicain. Voir à ce sujet le travail de l'artiste contemporain Eduardo Abarroa, *Destrucción total del museo de antropología*.

pour la biennale. Plus largement Códice, signifie «codex» soit les différents systèmes d'écriture hiéroglyphique de l'Amérique avant la colonisation. Mais c'est aussi celui d'une certaine conception de l'art d'Amérique latine contraire aux positions des groupes. En évoquant le projet du groupe de «récupérer les sources d'inspiration anciennes de l'art préhispanique pour donner lieu au témoignage que le códice constitue» [p. 21], l'article se fait le relais d'un discours que les groupes identifient à raison comme celui du Musée d'Art Moderne, dont le modèle est celui de Marta Traba, mais aussi d'Ángel Kalenberg.

Códice en est l'illustration littérale. L'article paru dans *El Sol*, qui présente ce dernier, récupère ainsi différents aspects de ce discours moderniste. La question du dessin, au cœur de la pensée de Traba, est notamment mise en avant comme médium privilégié pour témoigner de la réalité. Elle l'est aussi en tant que médium gardien d'une certaine authenticité puisqu'il viendrait, selon ce discours, puiser dans d'authentiques racines préhispaniques. De même, la thèse selon laquelle l'Amérique latine, en tant que région dépendante ou néo-colonisée, ne disposerait pas d'expression artistique propre, est évoquée :

«Avec la réalisation de ce “Códice” les auteurs se proposent avant tout de rendre compte de leur condition latino-américaine comme de témoigner de leur position socio-anthropologique, sachant que s'il n'existe pas aujourd'hui d'“art latino-américain” qui ait ses propres caractéristiques et ses propres définitions, il existe bien une problématique latino-américaine issue des conflits produits par les relations sociales injustes dont pâtissent les peuples.»<sup>30</sup>

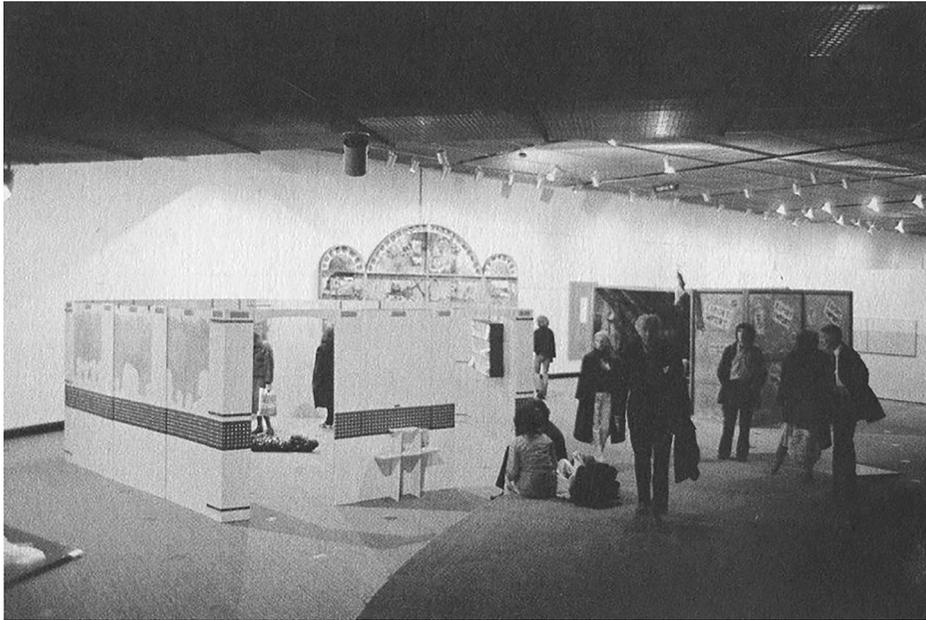
Carla Stellweg à l'origine du groupe Códice est également correspondante pour la biennale. Avec la proposition du groupe Códice, elle entre en jeu en tant qu'autorité concurrente d'Escobedo, et alliée de Kalenberg, bien que le caractère groupal de la sélection ne soit à aucune moment remis en question. La sélection de Códice rompt ainsi l'unité de la «représentation mexicaine» de Escobedo. En défaisant le positionnement tacite des quatre groupes déjà sélectionnés, elle provoque la radicalisation de leur position.

### La contre-exposition et le contre-catalogue

Créé de toutes pièces pour la biennale, Códice entraîne chez les quatre autres groupes – Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro – une réaction de distinction et l'occasion pour eux de s'appropriier le sens du mot

30 Mireya Floch, «Un “Códice” Colectivo Para la Décima Bienal de Paris», dans *El Sol de México*, 26 janvier 1977. Cet article reprenait plusieurs morceaux d'une lettre de Carla Stellweg adressée à Georges Boudaille, reproduite dans Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X*, *op. cit.*

« Grupo » (groupe). Dans un premier temps, les groupes se servent de Códice comme modèle de définition, par la négative, de ce que serait un *groupe*, car Códice réunit des artistes qui ne travaillent pas ensemble par conviction (mais qui sont réunis par Stellweg pour participer à la biennale). Ensuite, cette redéfinition leur permet, par contrecoup, d'affirmer leurs positions à travers une série de prises de position publiques, en particulier dans la presse. Certes, c'est Escobedo – conseillée par Juan Acha et Alberto Híjar, deux figures majeures du monde de l'art mexicain dans les années 1970<sup>31</sup>, également correspondants de la



4 Vue de l'exposition Presencia de México en la X Bienal de París, au Museo Universitario de Ciencias y Artes, campus de la UNAM, Mexico

biennale – qui avait décidé que le travail en groupe serait la condition pour participer à la biennale. Mais de la même manière qu'Escobedo s'était appropriée la sélection mexicaine dans le cadre de la section latino-américaine, les groupes s'approprient le critère – groupal – de sa sélection.

---

31 Juan Acha, péruvien, arrive en exil à Mexico en 1971 où il collabore avec la revue *Plural* d'Octavio Paz, et avec la revue *Artes Visuales* (dirigée par Carla Stellweg) du Musée d'art moderne. Sur Juan Acha se référer aux travaux de Miguel Lopez et Emilio Tarazona, notamment « Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970 », accessible en ligne : [https://www.academia.edu/7748506/Otra\\_revoluci%C3%B3n\\_posible.\\_La\\_guerrilla\\_cultural\\_en\\_el\\_Per%C3%BA\\_de\\_1970](https://www.academia.edu/7748506/Otra_revoluci%C3%B3n_posible._La_guerrilla_cultural_en_el_Per%C3%BA_de_1970) (consulté le 17 janvier 2019). Alberto Híjar, fut un critique d'art et enseignant d'esthétique marxiste fondateur pour de nombreux artistes et militants de cette génération.

Le conflit avec les autorités de la biennale infléchit non seulement les discours mais aussi la proposition artistique proposée à l'été 1976<sup>32</sup>. En décembre 1976, les Grupos apprennent en effet, par une lettre de Kalenberg<sup>33</sup>, que toutes les pièces exposées transiteront par Montevideo avant d'être envoyées à Paris. Craignant que les autorités uruguayennes ne censurent leurs œuvres, ils refusent cet envoi général, et parviennent à obtenir des autorités mexicaines le transport séparé de leurs œuvres. Peu après cette première tension, les groupes décident de fabriquer un double de chacune de leurs installations. En accord avec Helen Escobedo, il est alors décidé de monter un projet d'exposition parallèle de la biennale au Museo Universitario de Ciencias y Artes, que cette dernière dirige. La sélection mexicaine d'Escobedo y sera présentée, mais sans le groupe Códice. Cette exposition, intitulée « México en la X bienal de jóvenes de París » ouvrira le 5 septembre 1977, soit 11 jours avant l'ouverture de la biennale à Paris.

Cette sécession par rapport à la section Amérique latine d'Angel Kalenberg, et a fortiori par rapport à la biennale, est entérinée et réaffirmée à travers la réalisation d'un « contre-catalogue »<sup>34</sup> de l'exposition « double » mexicaine, et de leur exposition en France (puisqu'au moment de la fabrication du catalogue ils tentent d'obtenir que leurs œuvres soient exposées séparément dans la biennale). Le projet de publier ce contre-catalogue, intitulé *Presencia de México en la X Bienal de París*<sup>35</sup> vient renforcer les oppositions, car il publie plusieurs éléments très critiques envers Kalenberg, et envers les autorités françaises de la biennale de Paris.

Le livre, d'un format presque carré (21 × 22 cm) en noir et blanc avec une couverture en couleur, de 60 pages, est édité par l'Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), aux fonctions équivalentes au Ministère de la culture en France.

32 Proceso Pentagono avait proposé un « Pentagono » formé par cinq cimaises délimitant un espace destiné composé d'objets indexant les pratiques de terreur du pouvoir. Il évoquait en particulier, la question de la disparition politique. Suma proposait une pièce à mi-chemin entre l'installation et la sculpture, faite de matériaux récupérés et d'objets populaires, évoquant les autels populaires. Le Taller de Arte e Ideología proposait une installation hybride dont le titre *Import-Export*, posait la question des échanges internationaux inégaux. On pouvait aussi y voir une vidéo (réalisée par Andrés de Luna, membre du groupe), où un critique sportif répondait en 9 minutes à la question : « Selon vous, en quoi le football est-il indispensable à l'humanité ? ». Tatraedro, enfin, proposait une série de documents à mi-chemin entre la sculpture et l'architecture, qui tentaient d'élargir le champ de la sculpture au monument et à l'urbain, avec de nombreuses références à des figures préhispaniques.

33 Grupo Proceso Pentagono, *op. cit.*, p. 15.

34 L'expression « *contracatálogo* » est du groupe Proceso Pentagono. On la trouve in Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X*, *op. cit.*, p. 4. Sur la question du livre d'artiste comme contre-espace voir l'article de Kate Linker de 1980, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », traduit en français dans la *Nouvelle Revue d'Esthétique*, Paris, PUF, n° 2, 2008, p. 13-17.

35 Grupo Proceso Pentagono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología, *Presencia de México en la X bienal de París, 1977. Representación enviada por el instituto nacional de bellas artes y exhibida simultáneamente en el museo universitario de ciencias y artes, unam*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.

Fabriqué sous la direction des quatre groupes, celui-ci prolonge symboliquement le contre-espace mexicain, en excluant Códice, mais aussi en s'émancipant du reste de l'exposition de Kalenberg dont il n'est fait aucune mention. On y trouve, publiés à la fois en espagnol et en français, trois textes critiques (dont un texte d'Alberto Híjar, à la fois correspondant de la biennale, membre d'un des groupes ainsi que « Comisionado por los grupos » tel que s'est précisé dans l'ours du contre-catalogue), des textes des artistes, des courtes biographies des groupes (dans le cas des groupes Suma et TAI), des photographies des artistes, des dessins, et des reproductions des œuvres exposées (seulement pour le TAI).

Mais ce livre est surtout une réponse au projet de catalogue de Kalenberg. En effet, ce dernier souhaitait inviter Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Claude Levi Strauss et Severo Sarduy dans la partie du catalogue de la biennale qui serait consacrée à la section Amérique latine<sup>36</sup>. Soit deux stars de la littérature latino-américaine internationale, le fondateur de l'anthropologie structuraliste, et un écrivain anticastriste exilé en France. Un panel d'auteurs jouissant d'un grand prestige en France, mais également – et c'est à cette position non revendiquée, idéologique, que le contre-catalogue souhaite répondre – un panel d'auteurs plutôt de droite<sup>37</sup>. Une série de lettres sont alors envoyées à des personnalités de gauche : Gabriel Garcia Marquez, bien connu pour ses liens avec le régime cubain, Julio Cortázar alors exilé à Paris, Mario Benedetti célèbre pour ses positions communistes, et Carnero Checa, écrivain en exil. Dans les lettres d'invitation destinées aux auteurs, les groupes partagent leur argumentaire politique, ainsi que des éléments sur ce qu'ils nomment « l'affaire Kalenberg » (passant presque sous silence les œuvres)<sup>38</sup>. Ce contre-catalogue ne contient pas de textes de critique d'art spécialisés donc, mais des textes portant sur les enjeux politiques soulevés par la biennale. Le but est notamment d'invalider la figure de l'écrivain en tant que critique « naturel » des artistes, et en tant qu'ambassadeur privilégié de son pays (comme pouvait l'incarner Octavio Paz). D'un côté, les groupes renvoient les auteurs pressentis de Kalenberg à leurs engagements

36 Seul Severo Sarduy, auteur du texte « Un baroque en colère » sera finalement publié avec le texte « Aujourd'hui et maintenant » d'Angel Kalenberg. Notons que Sarduy était un collaborateur régulier d'*Art Press*, et que l'un de ses ouvrages les plus importants, *Barroco* (Paris, Gallimard, 1991) sera traduit en français par Jacques Henric.

37 Aucun des auteurs, hormis Jorge Luis Borgès, était expressément à droite. Jorge Luis Borgès avait soutenu le président au Mexique, Gustavo Díaz Ordaz, après le massacre des étudiants le 2 octobre place de Tlatelolco à Mexico. Severo Sarduy, cubain, était exilé en France en tant qu'homosexuel. Octavio Paz n'adopta des positions libérales droitières qu'à partir des années 1970, tournant incarné par la création en 1976 de sa revue *Vuelta* (retour).

38 En témoigne l'extrait d'une lettre envoyée à Gabriel Garcia Marquez le quel, avec l'historien chilien exilé au Mexique Alejandro Witker, acceptera d'y contribuer : « Si jamais tu acceptais, nous ne souhaitons pas que tu fasses référence à des questions d'ordre plastique, comme tu peux l'imaginer, mais que tu écrives avec une totale liberté sur les aspects concrets dont doit traiter une production culturelle engagée. Nous faisons appel à toi car nous croyons qu'en tant que producteurs intellectuels nous prenons position par rapport à des intérêts communs. » Voir Grupo Proceso Pentagono, *op. cit.*, p. 68.

politiques; tandis que de l'autre, ils demandent aux auteurs qu'ils invitent de ne pas faire de critique d'art. Le court texte de Gabriel García Marquez, qui sera d'ailleurs repris plusieurs fois par la presse en France, répond à ces attentes. En effet, il partage avec le lecteur, et plus largement avec le public, les rouages et les enjeux politiques de l'exposition. En voici un extrait :

« Cependant, après avoir mûrement pensé, ces peintres, sages en plus d'être jeunes, considérèrent que ne pas participer à la biennale présentait deux aspects négatifs. L'un était de laisser le champ libre à l'adversaire qui s'empresserait d'en profiter. L'autre était de favoriser l'idée injuste que tous les peintres participants au concours sont au service du fascisme en Amérique latine. De telle sorte que leur décision finale me semble correcte : participer dans un espace physique et politique propre, et avec ce catalogue de déclarations. Si j'étais peintre, et jeune, bien sûr, je me trouverais à leurs côtés<sup>39</sup>. »

Les débats initiés par Marta Traba sur l'existence d'un art latino-américain autonome, appropriés par Kalenberg, trouvent ainsi leur prolongement au niveau de la critique d'art<sup>40</sup>. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d'interroger s'il existe un art latino-américain ou pas, mais s'il existe ou pas une critique latino-américaine de l'art. Les deux sont liés : l'existence d'un art latino-américain dépend d'une critique capable de situer dans un contexte spécifique, latino-américain, les œuvres d'art dont elle entreprend la critique. Ce faisant, les groupes apportent leur propre réponse aux interrogations concernant l'émergence de la figure d'un critique d'art professionnel, affranchi de la figure moderne du critique-écrivain. Au moment même où les critiques demandent à se spécialiser (en se distinguant de la figure de l'écrivain mais aussi celle du journaliste culturel et de l'universitaire<sup>41</sup>), les artistes demandent, quant à eux, à élargir leur champ d'action et de compétences. Ce sont donc aussi des questions de statut qui sont mis en jeu par la biennale.

---

39 *Presencia de México...*, *op. cit.*, p. 11.

40 Le projet de Angel Kalenberg va également dans ce sens : il s'achève en revendiquant la place nouvelle d'une critique d'art spécialisée en Amérique latine. Dans le dernier paragraphe de son article « Hoy por Hoy » (traduit dans le catalogue par « Aujourd'hui et maintenant ») ce dernier écrivait : « Arrivés à ce point, nous nous risquons peut-être à avancer un seul et timide pronostic. L'art latino-américain, et surtout le jeune art latino-américain, devra réclamer des critères critiques également jeunes et latino-américains [...]. C'est là aussi l'ambition de notre projet pour la Section Latino-américaine de cette dixième Biennale de Paris. » Voir Georges Boudaille, *10<sup>e</sup> Biennale de Paris. Amérique latine (supplément au catalogue de la 10<sup>e</sup> biennale de Paris)*, Paris, 1977, p. 2-6.

41 Voir Bayón (dir.), *América en sus artes*, *op. cit.*

## L'affaire de la « Bienal X » : l'incarcération des artistes Clemente Padín et Jorge Caraballo

Mais d'autres éléments, originaux pour un catalogue, y sont aussi publiés. Par exemple, une lettre échangée avec un artiste uruguayen au cours de la préparation de la biennale.

La lettre de l'artiste uruguayen, (Clemente Padín, identifié postérieurement), est publiée anonymement et en partie caviardée. L'anonymat est d'ailleurs mise en exergue à travers une mention en bas de page : « Evidemment, pour garantir la sureté de la personne, il fallait omettre leur nom et références personnels [sic]<sup>42</sup> » Dans cette lettre (fig. 5), ce dernier écrit :

« En Uruguay, depuis 1970, personne n'expose dans les circuits officiels pour des raisons évidentes, ce qui entraîne la création d'une fausse image de l'"art" uruguayen (pour ainsi le nommer). La division a atteint un point tel que je ne connais aucun des arrivistes actuels, et n'ai nullement envie de les connaître. Hier, j'étais avec... [caviardé] ; je lui ai parlé de ta lettre, mais, tout comme moi, il ignore la méthode, la nomination de A.K. et les candidats possibles. Il faut supposer que l'Uruguay ne sera représenté par personne, car A.K. connaît bien quels sont ceux qui pourraient y aller (mais qui n'accepteraient pas) et ceux qui aimeraient y aller (mais ce serait honteux)... Pour finir, je dois éclaircir un point, au cas où je n'aurais pas été suffisamment clair. S'ils nomment quelqu'un d'ici pour Paris, c'est que cette personne est en parfait accord avec la politique culturelle, sociale et économique pratiquée dans notre pays<sup>43</sup> »

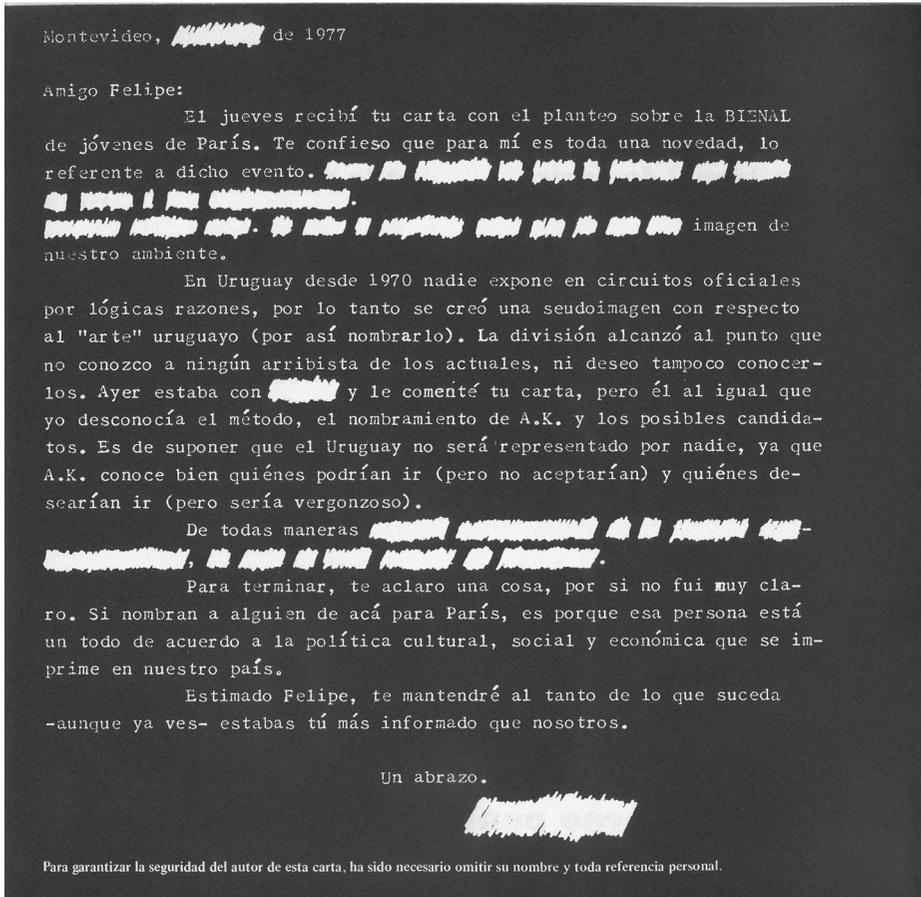
À partir de décembre 1976, les quatre groupes, et notamment l'artiste Felipe Ehrenberg du groupe Proceso Pentágono, entament une intense activité de correspondance avec des artistes et des curateurs d'Amérique latine. Menant l'enquête sur Angel Kalenberg, et sur son implication avec le régime militaire en Uruguay, instauré suite à un coup d'État le 27 juin 1973, les artistes multiplient les contacts afin de s'informer sur « Qui est Ángel Kalenberg ? », pour reprendre le titre d'une lettre ouverte écrite par Ehrenberg, qui circulera dans la presse et marque le début des hostilités<sup>44</sup>. Ehrenberg a déjà une longue trajectoire, notamment dans les réseaux du mail art, ce qui a facilité ses multiples contacts

---

42 Voir *Presencia de México en la X Bienal de París 1977*, Mexico, INBA, 1977, p. 6. Les traductions en français sont celles du catalogue.

43 Voir *Presencia de México en la X Bienal de París 1977*, *op. cit.*, Les traductions en français sont celles du catalogue.

44 Felipe Ehrenberg, « ¿Quién es Ángel Kalenberg ? », reproduite dans Grupo Proceso Pentágono, *Expediente Bienal X*, *op. cit.*, p. 27-31



5 Lettre de Clemente Padín adressée à Felipe Ehrenberg, publiée dans le contre-catalogue Presencia de México en la X Bienal de París

mis à profit pendant la biennale<sup>45</sup>. En lien avec des artistes de la scène conceptuelle d'Uruguay, plusieurs lettres sont donc échangées avec Clemente Padín, ainsi qu'avec l'artiste Jorge Caraballo. Selon Padín, la nouvelle de cette section spéciale, organisée dans la plus grande discrétion en Uruguay, aurait motivé

45 Ehrenberg avait participé à la revue de poésie El Corno Emplumado avec Margaret Randall à New York à la fin des années 1960. Puis avec Marta Hellion, David Mayor, Chris Welch et Madeleine Gallard, Ehrenberg avait participé à la création du groupe et maison d'édition d'artistes Beau Geste Press, dans le Devon en Angleterre où il a vécu plusieurs années au début des années 1970. Voir Donna Conwell, « Beau Geste Press », *Getty Research Journal*, n° 2 (2010), p. 183-192, ainsi que Vania Macías Osorno, « Schmuck y la Beau Geste Press : Todos somos uno », accessible en ligne : <http://reflexionesmarginales.com/3.0/schmuck-y-la-beau-geste-press-todos-somos-uno/> (consulté le 17 janvier 2019).

le projet d'organiser une « contre-biennale » à New York<sup>46</sup>. Padín et Caraballo avaient commencé à y travailler. Mais surveillés de près par les services de renseignement uruguayens, ce projet ne put être mené à bien.

Le 23 août 1977, soit un peu plus de quinze jours avant l'ouverture de la biennale à Paris, les artistes Clemente Padín et Jorge Caraballo sont emprisonnés à Montevideo. Dans un article publié sur le travail de ce dernier et notamment sur ses activités pendant la biennale de Paris, la chercheuse Fernanda Nogueira écrit, d'après un entretien avec l'artiste<sup>47</sup> :

« La raison la plus probable de sa détention – que [Clemente Padin] a pu déduire des interrogatoires qu'il a subit sous la torture, ainsi que des témoignages de ses camarades du Mexique – aurait été son activité d'opposition à la section Amérique latine de la 10<sup>e</sup> biennale de Paris, en 1977<sup>48</sup>. »

La gravité des faits contraste avec les enjeux politiques de la biennale de Paris, en France, et produisent une forte dissonance avec les propos de Georges Boudaille qui écrivait encore, le 3 mai 1977, aux groupes mexicains :

« Conformément au règlement de la biennale “une liberté complète d'expression est accordée aux jeunes créateurs invités”. Cette liberté comporte évidemment le droit d'exprimer ses opinions politiques quelles qu'elles soient. Il reste que la biennale est une manifestation artistique et non politique. En ce qui concerne vos opinions personnelles sur Monsieur Kalenberg, je vous en laisse la responsabilité<sup>49</sup> ».

Les artistes mexicains semblent n'avoir appris la nouvelle qu'avec un délai, après l'ouverture de la biennale à Paris à laquelle plusieurs d'entre eux, grâce à une aide de l'Instituto Nacional de Bellas Artes, ont pu assister. À Paris, ils distribuent leur contre-catalogue dont, rapidement, les exemplaires sont interdits et récupérés par les services diplomatiques uruguayens. Le groupe français Untel, notamment, ainsi que l'hebdomadaire *Politique Hebdo*, dirigé par Raoul-Jean Moulin, en poursuivent la distribution en solidarité, bravant l'interdiction<sup>50</sup>.

---

46 Mon échange d'email avec Clemente Padín, 14 mai 2011. Ainsi que l'article de Clemente Padín, « Dictadura o clamoreo en el Uruguay », <http://www.thefileroom.org/publication/padin.html> (consulté le 17 janvier 2019). Clemente Padín ne sera libéré que deux ans et trois mois plus tard, fin 1979, et restera en liberté surveillée jusqu'en 1984.

47 Voir Fernanda Nogueira, « El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal », dans Mauricio Marcin (cord.) *Artecorreo. Circa 1966-1991*, México/Barcelone, Museo de la Ciudad de México/RM Verlag, 2011, p. 77-85. Ainsi qu'Elena Lespes Munoz, « Clemente Padín, la subversion du mot et de l'objet », dans *Artelogie*, n° 6 | 2014. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1286> (consulté le 17 janvier 2019).

48 Ma traduction.

49 *Presencia de México en la X Bienal de París. Op. cit.*, p. 14.

50 Mon entretien avec Philippe Cazal, 27 mai 2011.

L'incarcération de Clemente Padín et Jorge Caraballo va cependant rapidement faire parler d'elle, partout dans le monde, même si ses motivations – l'organisation d'une contre-biennale de Paris et à New York – ne sera que rarement évoquée. Avec le soutien de l'ONG Amnesty International, alertée grâce au soutien de nombreux artistes des réseaux de mail art, une campagne de soutien réclamant leur libération va être menée. En France, le poète et performeur Julien Blaine publie un supplément à sa revue *Doc(k)s* – « *L'Écho des Doc(k)s. Journal d'annonces, poétiques, artistiques et littéraires* » – pour soutenir les artistes, le 1<sup>er</sup> avril 1978. Des réalisations graphiques d'artistes internationaux sont publiées sur les 4 pages du supplément. En introduction à ce numéro, Julien Blaine évoque son voyage, en 1975, en Amérique du Sud, et la condition exilée ou clandestine des poètes et artistes latino-américains :

« Dans l'hiver de Montevideo, je donnais des nouvelles des poètes chiliens, uruguayens, paraguayens immigrés. Guillermo Desler en Bulgarie, Haraldo Gonzales à travers les pays africains, Ulises Carrión au Pays-Bas, qui en Angleterre, qui dans les pays de l'Est... qui ailleurs. Bien peu, bien rare ont pu rester dans la terre d'asile of France. "Nous nous resterons ici." L'un s'appelle Clemente Padín, et l'autre Jorge Caraballo. C'est pas Borges ni García Marquez, c'est pas Neruda ni Vargas Llosa, mais pour l'Amérique du Sud, pour la poésie d'aujourd'hui et du futur c'est au moins aussi important... »

Comme si Blaine avait anticipé le conflit des figures qui allait se poser avec la Biennale, ou plus simplement, qu'il utilisait lui aussi de manière tactique les noms des « étoiles » des cultures d'Amérique latine pour attirer l'attention sur les jeunes artistes.

## Conclusions

Deux ans après les événements, *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*<sup>51</sup> est publié. Livre d'artiste réalisé par le groupe Proceso Pentagono, il est édité en 1980 par Libro Acción Libre, telles qu'ont été rebaptisées les éditions Beau Geste Press une fois relocalisées au Mexique. Produit sous la responsabilité des artistes Felipe Ehrenberg et Lourdes Grobet, il prolonge le contre-catalogue édité pour la biennale de Paris. Plus qu'un livre d'artiste, il constitue en réalité une archive très complète de « l'affaire » de la biennale. Y sont publiés articles de presse, correspondance, documents tels que télégrammes et missives officielles, photographies; le tout annoté par le groupe Proceso Pentágono qui en signe aussi la préface. Dans ce livre, on trouve des

---

<sup>51</sup> Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X. Op. cit.*

documents sur les activités à Paris des trois groupes : Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología (TAI), le groupe Tetraedro ayant pris ses distances à son arrivée à Paris. On apprend ainsi qu'ils délivrèrent plusieurs conférences notamment à l'école sociologique interrogative, animée par le Collectif d'Art Sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot), ainsi qu'à l'Institut Franco-Chilien de Paris, animé par des exilés chiliens. Lors de l'une de ces réunions, avait été écrit et signé un « Acta de proposiciones generales » (Acte de propositions générales) en quatre points, où la nécessité de créer « *un frente amplio contra el imperialismo y sus aliados* » (un front ample contre l'impérialisme et ses alliés) était posée. Une déclaration de solidarité des « artistes latino-américains résidant à Paris, signataires de la II Déclaration de La Havane » (dont Julio Le Parc et Julio Cortázar), avait aussi été produite<sup>52</sup>. Les artistes se référeront également à ces « réunions fraternelles entre Latino-américains de l'intérieur et Latino-américains de l'extérieur », soit ceux partis en exil, comme l'origine de ce Frente, qui sera créé à leur retour au Mexique par les trois groupes. Cette dimension de l'histoire permet de se rendre compte que le cliché de Paris comme « capitale de l'Amérique latine<sup>53</sup> », restait encore valable à la fin des années 1970, bien après que New York ait « volé » la place de Paris en tant que capitale internationale des arts. Mais plutôt que d'y voir une tradition séculaire inaltérée, il nous semble qu'elle attire l'attention sur le fait qu'après 1968, compte-tenu de l'onde de choc du « Mayo francés » (mai 68), Paris était un lieu habité par de très nombreux artistes, critiques et personnalités du monde de l'art venus du monde entier. Compte-tenu des régimes autoritaires qui s'étaient mis en place au même moment en Amérique latine et tout particulièrement dans le Cône Sud, la présence des Latino-américains de Paris prenait, qu'ils aient été contraints à l'exil ou pas, de plus dramatiques connotations<sup>54</sup>. En outre, les activités de ces différents mondes trouvaient sans doute l'occasion de se réunir et de s'intensifier lors de manifestations telles que la biennale de Paris<sup>55</sup>.

Selon les artistes, la biennale fut une expérience positive car, comme *l'Expediente* le pose clairement, les groupes s'en sont servi « comme il se doit » c'est-à-dire, politiquement. Or si cette politisation leur a donné un statut (celui de producteurs, plutôt qu'artistes, que confirme la création du Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura au retour de Paris), elle les a aussi placés aux marges du champ de l'art, et par là-même, de son histoire. La réception française sur le moment est à ce titre éloquente : encensés par la presse de gauche,

52 Grupo Proceso Pentágono, *Op. cit.*, p. 109-111.

53 Voir notamment Jean-Claude Villegas, *Paris. Capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007.

54 Voir Isabelle Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

55 C'est aussi le cas de figures majeures de l'art conceptuel étasunien, tel que Seth Siegelaub. Voir Sara Martinetti, « La révolution de "première main" : le voyage de Seth Siegelaub au Portugal en mai 1975 », *May*, n° 11, 10/2013.

identifiés à un discours de protestation tiers-mondiste, la réception politique des groupes en France n'est pas allée de pair avec une réception artistique<sup>56</sup>. Le délégué général de la biennale Georges Boudaille pouvait ainsi écrire, en novembre 1977 : « Les groupes mexicains *Pentagono*, *Suma* et *Taller de arte e ideologia* crient la protestation et la révolte contre toutes les atteintes à la liberté dans leur pays et ailleurs. Ils emploient un langage plastique très simple à base d'objets et d'images assemblés avec passion et une ferveur parfois naïve »<sup>57</sup>. C'est dire si une dépréciation esthétique peut conduire à neutraliser politiquement une position, et combien les clichés sur l'art latino-américain en tant « qu'art engagé » invitent à se pencher sur le poids de la différence culturelle.

Dans ce sens, le cas de la participation mexicaine à la section « Amérique latine » de la 10<sup>e</sup> biennale de Paris nous enseigne que la mondialisation de la biennale de Paris, ou plutôt que l'histoire de la biennale de Paris au prisme de ses récits mondialisés, est aussi une histoire des asymétries de points de vue, considérés comme autant de jugements. Il est tout de même paradoxal qu'un des cas les plus documentés de l'histoire de la biennale, ait intéressé si peu les chercheurs jusqu'ici. Sans doute, les artistes ont-ils leur part dans cette marginalisation, dans la mesure où leur position de producteurs les invitait à faire l'histoire en récupérant un travail qui aurait dû incomber aux critiques et aux historiens de l'art. Mais cette position des artistes en leur temps n'explique pas tout. L'onde de choc de l'incarcération des artistes Padín et Caraballo et l'ampleur de la campagne de soutien y ont peut-être aussi leur part. La gravité des faits impliqués par cette biennale permet aussi de penser qu'en se politisant à une échelle inédite, son histoire ait été « sortie » de l'histoire de l'art. Or, en s'ouvrant à l'histoire d'autres pays et d'autres conceptions de l'art, le champ de l'art dans la mondialisation doit se montrer capable de faire aussi une place à l'histoire des tensions, des incompréhensions voire des violences qu'a pu susciter, et que continuent de susciter, la rencontre entre les cultures.

56 Voir notamment Raoul-Jean Moulin, « 10<sup>e</sup> Biennale information et discussions » dans *L'Humanité* du 16 septembre 1977 et son article « contre-catalogue pour l'exposition d'un sous-continent » dans *politique hebdo*, hebdomadaire (n° du 26 septembre au 2 octobre 1977); ainsi que Jean-Luc HEN... et Nathalie Mei, « Douze scénarios pour une exposition. Au palais de Tokyo à Paris, 10<sup>e</sup> Biennale des jeunes artistes » dans *Libération*, 27 sept 1977, avec un encadré « Import-export. Les Latino-américains ».

57 Dans *Reflets de la 10<sup>e</sup> Biennale de Paris*, exposition réalisée par le groupe S.M.V., salle Robert Desnos à Ris-Orangis, du 19 novembre au 28 décembre 1977, p. 2. Seules les œuvres des groupes *Proceso* *Pentagono*, *Suma*, *Taller de Arte e Ideología*, ainsi que du groupe français Untel et de l'artiste Raymonde Arcier y furent exposées. En 1978, le Musée d'art moderne de Strasbourg accueillera une exposition des « œuvres sélectionnées de la manifestation internationale de jeunes artistes », sans inclure les groupes.