

Laissez-moi vous divertir : questions de contexte de public dans l'organisation curatoriale de la 4^e Biennale de Marrakech

– Carson Chan

Pris dans les flux frénétiques, inextricables, réels et imaginés de la culture du ^{xxi}^e siècle, le simple fait de montrer des projets artistiques devient une *exposition*. Comme un ensemble composé de socialités, de contraintes physiques, de désirs artistiques et d'ambition personnelle, chaque exposition ne peut qu'exprimer l'espace entre le moment de sa conception curatoriale et l'expérience première de ses visiteurs. En tant que disposition spatiale d'œuvres et d'artefacts, d'images projetées, de sons, d'odeurs, de textes et de performances, les expositions sont de puissantes technologies sociales ; une exposition absorbe les différentes perceptions inhérentes à une communauté de visiteurs, tout en préservant son unité interne. Que deux personnes ne puissent jamais *voir* la même exposition est une évidence, mais cela dit aussi les dynamiques sociales à l'œuvre entre des artefacts culturels, la sphère publique et l'individu. Dans la mesure où n'importe quels thèses ou thèmes pourraient être communiqués par la sélection et la disposition des œuvres — coupant la route rhétorique aux textes accompagnateurs, comme celui que vous êtes en train de lire — « Higher Atlas », l'exposition de trois mois que Nadim Samman et moi-même organisons, se situe dans une conscience du contexte socio-politique et artistique. Cependant, cette conscience, bien qu'omniprésente, a dû se plier aux ultimes exigences liées à l'organisation d'une exposition publique. Mais quoi qu'il en soit, une exposition, associée à une réelle aventure ou une pensée contemplative, ne devrait être qu'une source de plaisir, de recherche, voire de divertissement.

L'une des préoccupations majeures de l'organisation de la biennale était d'identifier les principales difficultés et d'explorer leurs solutions. Brillamment élaborée par la mécène britannique Vanessa Branson, l'organisation de la biennale est basée à Londres et Marrakech, et mise en œuvre par une équipe composée de citoyens britanniques et marocains. Depuis ses débuts en 2005, les relations entre la biennale et la ville de Marrakech consistent en un ensemble dynamique d'espairs, de projets et d'attentes. Ajoutez à cela une multitude d'observateurs culturels, de critiques, d'artistes et de curateurs du Maroc ou d'ailleurs, et l'événement gagne en complexité et en importance.

Conscient de la connotation coloniale liée à la Biennale de Marrakech en tant qu'institution — bien qu'anachronique et dévalorisante pour l'État Marocain — la formulation d'« Higher Atlas » est une exposition-réponse à l'histoire des expositions d'art au Maroc et des relations délicates qu'elles ont entretenues avec un public non élitiste. Cela, plutôt qu'une programmation type des toutes dernières tendances artistiques à la mode, a été le thème et le contexte curatoriel de « Higher Atlas. » L'exposition est partagée entre le Théâtre Royal, commande royale inachevée, et au point mort, en raison d'importants problèmes de conception ; les citernes de la Koutoubia, au sous-sol des fondations d'une ancienne mosquée ; et les anciens locaux de la Banque du Maroc situés sur un côté de la place Djemaa al-Fna en constante ébullition. Partant de la notion d'*in situ* (*site specific*) de Miwon Kwon, ayant actualisé l'acception géographique du terme des années soixante par une signification prenant plus en compte la fluidité de l'art entre forme et discours¹, la curatrice Maria Lind propose une « sensibilité au site » (*site sensitivity*) ou « sensibilité au contexte » (*context sensitivity*) comme une façon de déplacer l'origine du sens de l'œuvre au public. La « sensibilité au site » déclare-t-elle, peut englober la notion d'*in situ* mais elle offre en même temps davantage d'espace : le sujet sensible, réflexif, par exemple, et la contribution personnelle². La signification de l'œuvre, loin d'être déterminée de l'extérieur et imposée au spectateur, est reformulée comme une construction subjective ; son sens est produit par l'esthétique du regardeur et sa réaction esthétique suscitée par l'œuvre. Ce déplacement a de l'importance d'un point de vue curatoriel pour « Higher Atlas » dont l'ambition est de faire venir l'art

contemporain du monde entier dans une ville qui y a été traditionnellement peu exposée. Esquivant par là même tout colonialisme résiduel, et bien sûr toute rhétorique organisant l'art en nationalités, les participants ont été sélectionnés pour leur aptitude à projeter une « sensibilité au contexte » à travers leur travail, pour l'universalité de leur communication, et pour leur façon de privilégier l'expérience première des sens afin que tout public, plus ou moins sensibilisé à l'art contemporain, puisse continuer à y trouver du plaisir. Et bien qu'il garde encore quelques profondes cicatrices en relation à l'ancien statut de protectorat français, le Maroc est indépendant depuis plus d'un demi-siècle, et nul apport d'informations, de savoir, ou de technologie étrangers ne devrait alors être perçu comme un acte « colonisateur³. » Considéré comme un élément de la communauté internationale, le savoir étranger au Maroc n'est pas quelque chose qui s'enseigne, mais plutôt qui se partage, le savoir alors n'étant pas donné de l'extérieur, mais plutôt pris de l'intérieur.

Dans son livre, *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco* (2010), Katarzyna Pieprzak propose un aperçu de l'héritage artistique marocain au xx^e siècle et examine les contextes de prescription et d'auto-régulation dans lequel l'art était confiné avant et après l'indépendance du pays. Pour Maurice Tranchant de Lunel (1911) et Prosper Ricard (1912), les deux premiers directeurs du service des Beaux-Arts du Protectorat, l'art marocain — qui comprenait le tissage des tapis, la poterie, les monuments et bien plus — était quelque chose qu'il fallait *préserver*⁴. Des écoles avaient été créées pour enseigner des techniques codifiées par le Protectorat concernant la teinture de la soie, l'enluminure, la gravure sur bronze et la broderie — souvent dans des formes qui n'étaient plus pratiquées, mais réactivées par l'institution, dans la poursuite des projections occidentales quant à l'authenticité marocaine. *L'échec* supposé de l'artisanat marocain relevait de la lenteur de son mode de production. L'introduction de machines et d'usines, permettrait aux « arts marocains d'entrer dans l'ère industrielle [...], mais des caractéristiques pré-modernes seraient préservées⁵. » Les expositions de cette période vues par des touristes et l'élite marocaine dans des lieux institutionnels tels que le Musée Bartha de Fez montraient des tapis décoratifs accrochés aux murs, de la vaisselle peinte, des pots, des meubles en bois sculpté et des articles filigranés. Il semble que l'authenticité recherchée par les français était en fait un exotisme imaginaire — une image en définitive aussi étrangère pour eux que pour les marocains. De fait, une partie de cet artisanat devint marocain. Aujourd'hui de nombreux marocains reconnaissent que les hadiths interdisent la représentation figurée et que l'art islamique est ainsi fait pour célébrer la nature divine. Mythe dont les origines remontent à cette période, cette convention est devenue une règle socialement imposée empêchant les artistes marocains de développer sur un plan artistique une réelle identité culturelle indépendante⁶.

A la suite de l'indépendance du Maroc en 1956, ses musées passèrent d'une fonction d'entrepôt d'idéaux coloniaux au statut d'institutions diffusant l'identité nationale. Comme dans la plupart des États nouvellement indépendants, la modernité marocaine, et ses principes de démocratie, d'éducation et de liberté religieuse, correspondait à une période de rupture avec le passé colonial, dans une volonté de légitimation via une rhétorique de la modernité mise en place par les puissances occidentales. L'apparente modernité de leur projet les ramena paradoxalement vers des configurations du passé. Les artistes marocains des années soixante optèrent pour la peinture sur toile, de type expressionniste abstrait, et dans une modernité comparable à celle de leur homologue new-yorkais ou parisien⁷. Seule la population privilégiée du pays, évidemment, comprit l'implication de cette conversation interculturelle. Tout comme les français avaient opprimé le peuple marocain, le Maroc moderne et indépendant avait de façon similaire séparé ce même peuple d'une grande part de l'identité culturelle de son pays. L'art, considéré comme une expression esthétique sans véritables fonctions instrumentales déterminantes (comme par exemple le mobilier ou la religion), n'avait aucune relation, institutionnellement parlant, avec le peuple.

Dans l'organisation de la 4^e Biennale de Marrakech, cette condition pose problème. Le fait de considérer la biennale comme une biennale parmi d'autres, tout comme le Maroc est un pays comme

un autre, permettrait à l'exposition de ne pas faire de concession pour un public *particulièrement différent*. Un tel point de vue pourrait légitimer la position dichotomique et non moins stéréotypée d'un monde bipolaire, occidental et oriental, bon et méchant, bien et mal doté. Dans sa préface au 25^e anniversaire de l'édition de *L'Orientalisme*, Edward W. Saïd souligne qu'il est du rôle et de la responsabilité des intellectuels de complexifier ce point de vue complaisant. Là où les passions collectives se transforment en une fantaisie abstraite, l'intellectuel se doit d'entretenir un raisonnement logique discréditant cette différenciation fallacieuse⁸. D'un autre côté, ignorer la différence historique du point de vue du développement et de la réception de l'art consiste à exclure de façon délibérée le public local de l'équation de la biennale. Comment concevoir⁹ une exposition en dépassant les discours historiques du pouvoir sans les reproduire en négatif ? La désignation du problème n'autorise-t-elle pas le problème ?

Charlotte Bydler a observé que si la prolifération des expositions d'art international lors de ces dernières décennies, associée à l'intensification au XXI^e siècle de la communication multimédia quasi instantanée, a en effet homogénéisé les pratiques artistiques dans le monde entier, elle a également déstabilisé le contrôle hégémonique des définitions fondamentales de ce champ par l'occident¹⁰. La diffusion à l'échelle mondiale des institutions occidentales de production artistique comme l'éducation, les expositions, les débats publics, les publications, les colloques et bien sûr les biennales, favorise réellement un mode (occidental) préétabli de fonctionnement dans un contexte étranger, mais cela n'empêche aucunement ces activités de se développer par elles-mêmes. En fait, des contextes non-occidentaux pour des institutions occidentales, comme les biennales, stimulent certains développements conceptuels et intellectuels qui auraient rencontré un cadre moins favorable dans des structures locales. Dans un monde globalisé, l'art de l'occident exposé en orient, par exemple, cesse d'être occidental à partir du moment où il est interprété par la communauté locale. La signification de l'art, son interprétation ne peut être mondiale. Durant le temps que dure son exposition, l'art devrait être considéré comme local. Et tandis que les biennales véhiculent une diversification des modes de définition de l'art, les motivations financières du tourisme, l'accroissement des revenus des hôtels, des restaurants, des points de vente et des transports ont de leur côté un réel effet sur l'économie et la culture locale. La Biennale de Gwangju en Corée du sud en est un très bon exemple. Depuis ses débuts en 1995, la biennale que beaucoup qualifient comme la plus grande biennale internationale d'art contemporain en Asie, a contribué à atténuer dans les esprits le massacre des civils survenu en mai 1980, à la suite du soulèvement démocratique contre le dictateur de l'époque Chun Doo-hwan. Le type de biennale réalisée à Gwangju a non seulement produit un nouvelle dynamique dans la ville, mais elle a aussi servi de révélateur permanent, de monument vivant témoignant de l'engagement de Gwangju à libérer l'expression individuelle¹¹.

Véritablement mondiale ou au moins en cohérence avec des démocraties où une grande part de liberté est accordée à l'expression personnelle, la dynamique sociale entre les individus, l'espace public et les objets d'arts constitue la première étape de compréhension de la production d'exposition et de la façon dont elle participe à promouvoir l'identité culturelle. L'historienne d'art Charlotte Klonk a défini l'exposition comme une manifestation culturelle procurant une place à un domaine particulier entre l'institution (semi) privée et la sphère publique, permettant ainsi aux valeurs culturelles de s'inscrire de façon collective, tandis que la manière de la percevoir accorde une position subjective au visiteur individuel¹². Le savoir que l'expérience de l'exposition produit, au delà de la transmission de faits particuliers, provient de sensations premières non reproductibles et dépendant du parcours et de la perception propres au visiteur. L'expérience de l'exposition, qu'il est impossible de prédéterminer dans son ensemble, peut être néanmoins scénarisée et chorégraphiée par le curateur pour y communiquer au mieux la position des artistes mais également de l'exposition elle-même. L'exposition est conjointement activée par l'espace, l'œuvre d'art, le curateur et le visiteur. Pour Jacques Rancière, parlant plus de théâtre que d'exposition, cette caractérisation du spectateur comme regard actif initie

le processus d'indépendance à partir de mandats hiérarchiques de pouvoir, colonial ou autre. Dans le *Spectateur émancipé*, Rancière examine la mutabilité des catégories *actives* et *passives* (fortes et faibles) pouvant changer de significations. Dans le passé, les propriétaires terriens qui géraient de vastes propriétés étaient considérés comme des citoyens *actifs*, tandis que les ouvriers agricoles qui travaillaient la terre, incapables de s'engager politiquement, étaient des citoyens *passifs*. Rancière écrit :

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux¹³.

Ce processus, tout comme le passage de « spécificité liée au site » en « sensibilité au contexte » désigne le spectateur comme regard et éloigne la signification de l'objet à portée de main, l'exposition, de l'artiste, du curateur et d'elle-même. Pour paraphraser Rancière, il n'y a pas d'exposition sans spectateur. De plus, déplacer la signification de l'exposition du producteur au visiteur rappelle le concept antidynastique de Edward W. Saïd comme stratégie permettant d'échapper au cadre orientaliste. Dans la première conférence de la série *Camp* qu'il donna à Stanford en 1992, Saïd expliquait que l'anti-dynastique provient d'une position individuelle, plutôt que d'une position décrétée par l'institution¹⁴. Peu enclin à être compris comme le produit d'une éducation spécifique, et à produire une ligne de pensée que d'autres pourraient suivre, Saïd formulait l'identité de l'intellectuel anti-dynastique en tant qu'individu dont les raisons et les motivations principales trouvaient leurs sources dans des expériences personnelles. Ce qui nous intéresse dans ce concept c'est que l'on peut gagner en indépendance (en tant que visiteur ou citoyen), non seulement en se distanciant d'un système institutionnalisé (comme le colonialisme ou l'orientalisme, qui rétablit évidemment un système de domination), mais aussi en identifiant l'expérience personnelle comme le marqueur d'individualité discret et non transférable.

Certes, le genre de la biennale a des origines occidentales. Provenant des foires commerciales européennes du XVIII^e siècle, donnant lieu aux expositions internationales du XIX^e siècle—tout comme les Jeux Olympiques—la biennale, en tant qu'exposition périodique d'envergure internationale, véhicule une idéologie de signification universelle, l'idéal d'une culture mondiale commune et l'appartenance à une communauté déterminée par un même goût pour l'art. L'enfermement et la construction idéologique de nations à travers l'art tel que l'illustre le modèle du pavillon national de la Biennale de Venise (1895) donnant lieu par la suite au modèle de la documenta qui depuis 1955 invite des artistes du monde entier en tant qu'individus et non comme les représentants une nation. Traditionnellement, la biennale correspond à un renouveau continu de culture, une revendication institutionnelle du local dans une sphère internationale, et une offre d'expérience directe d'un monde plus vaste pour son public¹⁵. Mais ces intentions, aussi nobles soient-elles, définissent à peine le spectre formel et intentionnel que les biennales peuvent investir. Pourtant cet impératif de biennale occidentale est si imposant que sa reproduction dans des villes non-occidentales est souvent ressentie comme étant opposée à ce modèle. Des observateurs ont critiqué la première édition de la biennale Dak'art (1992), comme n'étant pas de la qualité d'une biennale de Venise et s'étant trop directement inspirée de la grande exposition « Les magiciens de la terre » de 1989 au Centre Georges Pompidou et à la Villette à Paris. Le curateur Yacouba Konaté a fait remarquer que les artistes étaient regroupés par nationalité comme à Venise, mais seulement dans le catalogue, et que l'exposition parisienne n'avait jamais été mentionnée dans les communiqués de presse écrits ou oraux des organisateurs sénégalais de Dak'art¹⁶. Et même si Konaté ne mentionne

pas la nationalité du critique ayant comparé Dak'Art 1992 aux « Magiciens de la Terre », on pourrait facilement supposer qu'il ou elle soit d'origine occidentale. Ne serait-ce qu'en raison des dichotomies problématiques africain/occidental et moderne/primitif avec lesquelles se débattent de nombreux curateurs et musées. Le Musée du Quai Branly (également appelé Musée des Arts Premiers) en est un bon exemple. Construit en 2006, il abrite une collection coloniale d'artefacts africains et océaniques, et a présenté l'exposition du MoMA de 1984 tristement nommée « "Primitivisme" dans l'art du 20ème siècle : Affinités entre l'art tribal et l'art moderne. » Okwui Enwezor observe que les expositions d'art africain s'engouffrent dans des modèles soit ethnocentristes, de genre, hybrides, ou bien alors post-coloniaux, même s'il a repéré dans les expositions d'art africain de Susan Vogel¹⁷ un modèle post-moderne mêlant une variété de genres, de méthodes, de pratiques, et de lieux, demandant au public de « réfléchir au sens et au statut des objets, des images et des idées¹⁸. » Lors de « ART/artifact: African Art in Anthropological Collections » (1988) présentée au centre des Arts Africains qui se trouvait alors sur Park Avenue, Vogel a exposé des « readymades » africains — pièces de monnaie, tissus, outils agricoles et instruments de chasse — de telle façon que le tissu faisait penser à du Paul Klee, et les pièces de métal à de l'art minimal¹⁹. Présentés sur des socles et exposés sous une lumière douce, la présentation des objets ressemblait plus au type d'installation occidentale destinée aux objets de grande valeur qu'au « cabinet de curiosités » si représentatif de l'école coloniale. Responsable d'une exposition ethnologique, mais créant une brèche dans les murs de l'interprétation, Vogel exposait une manière de croiser non sans heurts des cadres culturalistes/contextualistes et des cadres théoriques/conceptuels. La monnaie du Kasai présentée comme une chose unique et vénérée plutôt que comme un spécimen d'une classe d'objets, défait le regardeur de ses œillères ethnologiques et situe l'objet dans un vaste et riche champ d'existence. Le fait que l'espace d'exposition soit devenu le *nouveau site* de l'œuvre d'art était peut-être l'une des grandes idées de cette exposition. Et le nouveau potentiel et la valeur culturelle accrue étaient dus en grande partie à la mise en espace des œuvres.

Si Marrakech fournit le contexte (Lind) de la Biennale, alors le Théâtre Royal, les citernes de la Koutoubia et les anciens locaux de la Banque du Maroc remplissent la fonction de site (Vogel/Enwezor). Et si le modèle d'exposition de biennale a des origines occidentales, le festival d'art marocain, de type autochtone, pourrait servir de modèle à la 4^e Biennale de Marrakech, et en particulier pour l'exposition « Higher Atlas. » Comme Pieprzak l'a détaillé dans ce volume, les festivals d'art au Maroc ont beaucoup changé au cours de ces dernières décennies, de leurs débuts dans les années soixante aux manifestations populistes qui ont suivi, pour intégrer dans les années quatre-vingt-dix l'économie du divertissement²⁰. Extrêmement bien suivis par le public, à la grande surprise des officiels, les festivals d'art ont de nombreuses fois proposé durant plusieurs jours une programmation multidisciplinaire de musique, théâtre, cinéma, lectures, expositions et ateliers. Du mois de juin au mois d'août de l'année 2006 Pieprzak a dénombré quinze manifestations de la sorte au Maroc. Depuis ses débuts, la Biennale de Marrakech a investi la ville pendant plusieurs jours à travers l'art, le cinéma et la littérature. Cela est toujours le cas, mais avec « Higher Atlas » nous avons élargi le spectre de la biennale à la musique, l'architecture, la littérature et l'écriture, afin d'intensifier la simultanéité des disciplines. Croiser les disciplines dans une exposition n'a rien de nouveau bien sûr, mais dans le contexte marocain cela permet de considérer à leur juste valeur les formes locales établies. Divers travaux de commandes enrichiront la proposition : une œuvre de musique de chambre par Christophe Mayo ; un texte de l'essayiste Gideon Lewis-Kraus ; une installation sonore du groupe CocoRosie ; et la construction d'une « réaction spatiale » par les architectes Barkow Leibinger et Jürgen Mayer H. à la suite de la visite d'un site. Avec plus d'une trentaine d'artistes et d'exposant du monde entier, « Higher Atlas » situera ces participants dans un ensemble permettant de partager une expérience commune.

Les considérations susmentionnées ont servi de façon collective durant l'année de préparation comme principes directeurs et critères d'efficacité nous conduisant jusqu'à l'ouverture. Après que ces leçons

ont longuement échauffé nos esprits, elles y furent enfouies afin de laisser toute la place nécessaire aux véritables plaisirs à portée de main. Car après tout, une exposition devrait aussi être faite pour divertir.

- 1 Miwon Kwon, « One Place after Another: Notes on Site Specificity », *October* 80 (Printemps 1997).
- 2 Maria Lind, « The Discursive Sculpture, *Selected Maria Lind Writing* ed. Brian Kuan Wood (Berlin: Sternberg Press 2010), 54.
- 3 Une description plus précise des projections occidentales sur le Maroc serait plus simpliste que coloniale. Le Maroc est souvent mis dans le même sac que le « Moyen-Orient » (le Golfe Persique) avec lequel il a peu en commun. Autrement il est associé à l'Afrique du Nord, une désignation confondant la proximité géographique et les affinités gouvernementales, religieuses et sociales de l'Algérie, la Tunisie, la Libye, l'Égypte et du Soudan.
- 4 Katarzyna Pieprzak, *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).
- 5 Ibid., 5-6.
- 6 Ibid., 7.
- 7 Ibid., 98–99. Pieprzak cite deux fatwas des années vingt émises par des représentants religieux condamnant la représentation figurée de l'art. Le Sheik Mohamed Abduh autorisa la pratique artistique et le Sheik Mohamed Bakhit la photographie.
- 8 Ibid., 100.
- 9 Edward W. Saïd, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 2003), xvi–ii.
- 10 Charlotte Bydler, « The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art », *The Biennial Reader* dir. Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010), 393.
- 11 Et pour l'occident on peut citer les exemples de la Documenta, créée à Kassel en 1955 et d'une périodicité de cinq ans, et la Biennale de Venise, qui débuta en 1895. Pour évacuer le spectre de l'idéologie nazie de l'Allemagne de l'après-guerre, la première Documenta programma les artistes de la modernité comme Picasso et Kandinsky qui avaient fait partie de la liste des artistes « dégénérés » de l'exposition de *L'Art Dégénéré* d'Hitler en 1937. Le Site des Giardini de la Biennale de Venise avait été choisi pour renforcer une identité nationale. C'est Napoléon qui est à l'origine de ce jardin après sa conquête en 1797.
- 12 Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven, CT: Yale University Press, 2009).
- 13 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (La Fabrique éditions, 2008), 19.
- 14 *Culture and Imperialism*, Edward W. Saïd interviewé par Joseph A. Buttigieg et Paul A. Bouvé en *boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 20, n° 1 (1993), et réédité in *Edward W. Saïd, Power, Politics, and Culture: Interviews with Edward W. Saïd*, dir. Gauri Viswanathan (New York: Vintage Books, 2001), 186.
- 15 Cf. Caroline A. Jones, « Biennial Culture: A Longer History », *The Biennial Reader*, dir. Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010), 66–87.
- 16 Yacouba Konaté, « The Invention of the Dakar Biennial », *The Biennial Reader*, 113.
- 17 Susan Vogel is a professor of art history at Columbia University, New York. She was the founder and director of the Museum for African Art in New York. Her academic background has perhaps allowed for a more informed position from which to curate, as opposed to other curators whose practice is more often defined by the form of the exhibition itself.
- 18 Okwui Enwezor, « Topographies of Critical Practice: Exhibition as Place and Site », *The Exhibitionist* 2 (juin 2010), 48.
- 19 Ibid., 50.
- 20 Cf. 280–311 de ce livre.