

Les discours du corps noir : négociations entre sujet et *persona*-artiste dans les expériences rhétoriques chez des artistes afro-brésiliens

Depuis l'année 2000 se multiplient dans la scène artistique brésilienne les exemples d'artistes contemporains catégorisés comme afro-descendants invités à prendre la parole dans des musées et des centres d'art participant ainsi à une sorte de mission éducative du monde de l'art au sujet des répertoires artistiques des cultures noires.

Réduits au silence pendant des siècles, beaucoup d'artistes adhèrent à ce système. Cette adhésion s'avère symptomatique de la nature palliative de la démocratisation de l'art national car, une fois inscrits dans ces espaces officiels et de légitimation, l'engagement de certains de ces artistes pour une critique institutionnelle urgente semble atténué. Dans la variété des discours prononcés, la permanence des structures coloniales de l'histoire de l'art reste un ennemi commun, mais dont personne ne connaîtrait le visage. Dans les prises de parole il n'est jamais question ni de pointer du doigt ni d'assumer son éventuelle participation à un théâtre viable du monde de l'art dans lequel des sujets racialisés ne semblent avoir de place qu'en acceptant l'étiquette d'« artiste afro-descendant » producteur de l'« art afro-descendant », répondant ainsi à la demande des marchés de l'art nationaux et internationaux. Le caractère implacable de cette étiquette, parfois la seule façon d'être repéré par les commissaires d'expositions, explique la difficulté de formuler l'aspect mégalomane du monde de l'art dans son inclination capitaliste, et de s'inscrire de façon critique comme sujet de cette organisation.

Mais malgré ce scénario d'apparence cooptative, certains artistes ont su développer des stratégies artistiques pour mener à bien des critiques contre le système de l'art, tout en se servant de ce nouveau lieu de parole ainsi que de l'étiquette qu'on leur colle et à laquelle souvent on les réduit. Ainsi, en soulignant leurs caractéristiques ethniques par des approches diverses, ils semblent faire de l'identité noire l'élément premier des espèces de *Kunstfiguren* qui leurs permettent d'exister dans la scène artistique contemporaine et de travailler pour une modification des contenus et des historiographies.

Cet article porte sur ces astuces artistiques en vue des prises de parole critiques dans l'art contemporain. Plus précisément, je propose une comparaison entre deux exercices

rhétoriques menés par l'artiste brésilien Tiago Gualberto, l'un présenté en 2018 au Museu Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), l'autre en 2016 à la Pinacoteca do Estado de São Paulo (désormais Pinacoteca). La juxtaposition de ces deux conférences révèle les éléments d'un jeu théâtral auquel Gualberto se prête dans son insertion dans le circuit artistique brésilien et la façon dont il met en avant une discussion politique sur la place que l'artiste noir finit par occuper comme marchandise. Pour ce faire, il se présente en tant que *travailleur* et *produit* à travers sa *Kunstfigur*, l'*artiste-orange*. Je comprends cette « scénographie de soi » réalisée par l'artiste à la fois comme une création artistique et comme une stratégie politique qui permet à l'artiste noir de se présenter dans un *état de performance* contre l'archivage du corps noir hérité du colonialisme.

Le corps du verbe

En 2018, alors que l'équipe du MASP préparait l'exposition *Histórias Afro-Atlânticas* en présentant des centaines de créations artistiques et de documents qui, sur cinq siècles, attestent des transits entre l'Afrique noire, les Amériques et les Caraïbes, sans omettre l'Europe, le secteur éducatif du musée poursuivait sa programmation de cycles de rencontres consacrés à l'art dit afro-brésilien et à la pratique éducationnelle, en visant tout particulièrement les enseignants des écoles publiques. Cette édition de *MASP Professores* se voulait intégrée à la programmation de l'exposition à venir, mais ne fit pas partie du cycle conçu en vue de sa préparation, celui tenu en 2016 et 2017.

Artiste connu du circuit de l'art de São Paulo, dont les œuvres sont présentes, par exemple, dans la collection du Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, Gualberto ne fut pas convié à participer à *Histórias*, malgré la longue et très hétérogène liste d'œuvres d'art et autres manifestations visuelles exposées. Il fut pourtant invité au cycle de conférences. Toutefois, cette invitation ne semble pas motivée par son activité artistique mais par sa profession d'enseignant d'art.

Prenant le contre-pied, l'artiste saisira cette occasion pour déclarer le lien étroit entre ses pratiques artistique et pédagogique, en donnant une conférence que je considère comme un exemple puissant de conférence-performance.¹

Dans cette pratique artistique, dont la conceptualisation remonte à la problématique toujours actuelle d'une double activité artistique qui se dessinerait dans la réciprocité entre théorie et pratique,² un artiste se présente devant un public et transmet des connaissances en combinant des images, des textes et des éléments audiovisuels. Mélange de conférence académique, d'enquête d'archives et de mise en scène théâtrale, cet art relève de l'autorité de la parole publique dans des espaces institutionnalisés.

1 Dite aussi lecture-performance ou conférence performative.

2 Sur la revendication de cette double activité comme pratique politique sur le modèle de « l'artiste comme producteur » de Walter Benjamin, voir : Oliver Mignon (dir.): *L'Artiste comme théoricien. Réciprocité entre théorie et pratique artistique de 1965 à 1985*. Dijon: Les Presses du réel 2010, p. 5.

En faisant usage des mêmes éléments qui caractérisent la conférence-performance, Gualberto se présenta sur la scène de l'auditorium du MASP pour donner la conférence *Perspectivas sobre a Arte Afro-Brasileira*,³ dont le but était, entre autres, de proposer aux enseignants présents des pistes pour le renouvellement des sources bibliographiques en vue de l'enseignement de l'histoire de la culture afro-brésilienne dans les écoles au Brésil. Pour ce faire, l'artiste organisa sa prise de parole en cinq sections⁴ dans lesquelles il mélangea des références théoriques empruntées aux champs de la philosophie, de la politique, des arts visuels et de la littérature, en accordant une place prépondérante à la richesse des écrits novateurs de Renato Araújo da Silva sur l'art dit afro-brésilien.⁵

Habillé d'une tenue ocre orange, Gualberto occupa la place qui lui était réservée, derrière un pupitre et un microphone. Il partagea la scène avec une traductrice en langue de signes, un bloc en bois et des chaises vides qui attendaient pour accueillir une table ronde, et un grand écran. Tantôt l'artiste annonce sa conférence, tantôt le projecteur lance le déroulement d'extraits d'images filmiques variées. Ses paroles et les projections sur l'écran ne se retrouvent qu'au début de chaque nouvelle section de la conférence, annoncée par la voix de l'artiste et par des lettres rouges couvrant pour quelques instants l'archive audiovisuelle des corps noirs issue des journaux télévisés, de la programmation de loisir de la télévision publique et des films. Plus qu'illustrer son discours, cet ensemble visuel l'élargit, voire le perturbe (fig. 1).

Car bien que clairement liées au contenu exposé par l'artiste, ces images ne font jamais l'objet de son attention, bien au contraire. Ce répertoire récurrent dans l'imaginaire brésilien – comme les images d'une *telenovela* dans laquelle la domestique noire reste debout à côté de la table à manger à veiller le repas de ses patrons, ou du *Saci*, personnage noir du folklore brésilien, ou des danses rituelles et urbaines –, traverse son discours en même temps qu'il l'enrichit de significations. Le rythme continu des projections d'images produisait la profusion d'une expérience visuelle de plusieurs couches superposées, ce qui ne laissait pas de temps au regard pour se détendre, les yeux étant toujours à l'affût de changements visuels parfois abrupts.

Le rythme de la parole dite suit celui des images mais la sensation d'absence de pauses donnée par les visuels ne se construit pas de la même manière. Pendant qu'il parle, l'artiste

3 Des extraits de la conférence filmée sont disponibles sur : <https://www.youtube.com/watch?v=VZKdXM87bww> (accès le 31.05.2022), tandis que le texte complet est mis à disposition par l'artiste sur : <https://tiagogualberto.wordpress.com/2019/11/19/perspectivas-sobre-afro-brasileira-masp-professores/> (accès le 31.05.2022).

4 *O Ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana* [L'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésilienne et africaine], *Material Didático também é Mercadoria* [Le matériel scolaire est aussi une marchandise], *O Intelectual Irado* [L'intellectuel en colère], *O « crime » de Manzano* [Le « crime » de Manzano] et *A Liberação do Capital* [La libération du capital].

5 Da Silva, Renato Araújo: *Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito*. São Paulo: Ferreavox 2016. Une partie de la production scientifique de Renato Araújo da Silva est disponible gratuitement sur : site web *SCRIBD*, <https://fr.scribd.com/document/345391214/SILVA-Renato-Araujo-da-Arte-Afro-Brasileira-2016> (accès le 31.05.2022).



Fig.1 Tiago Gualberto : Montage d'extraits de vidéos et d'images transmis durant la conférence-performance *Perspectivas sobre a Arte Afro-brasileira*, présentée au MASP, 2018.

garde un ton cordial, voire amical. Ce comportement en préambule revient constamment au cours de la conférence. Mais la plupart du temps, sa parole est coupante, engagée dans une sorte de combat contre les silences et les pauses, au risque peut-être d'être interrompu et empêché de parler. Les brèches cordiales fonctionnent donc comme des respirations accordées au public pour qu'il puisse assimiler la profusion des phrases précédentes avant que l'artiste n'ouvre une nouvelle section de sa conférence.

Mais dans cette présentation de Gualberto, le discours va au-delà de sa parole. Il entraîne clairement son corps d'artiste noir et invite à réfléchir sur la primauté du langage dans la conférence-performance, malgré l'aspect performatif de cet art. En effet, la conférence-performance a souvent été examinée d'après le potentiel performatif du langage et des images qu'elle révèle, les généalogies établies jusqu'à présent se préoccupant surtout d'enquêter sur une « évolution des usages du langage », de son maniement comme élément plastique dans l'hétérogénéité des pratiques conceptuelles à la compréhension du discours de l'artiste comme prolongement de sa pratique artistique, voire comme l'œuvre en soi, en passant évidemment par les expérimentations du mot écrit, parlé et entendu comme matériel plastique et le développement d'une pensée théorique de l'art menée par les artistes minimalistes et conceptuels des années 1960, tel que Walter de Maria, Henry Flynt et Robert Morris, puis par Dan Graham, Andrea Fraser et Joseph Beuys.⁶

Cette mise en avant du langage n'est pas anodine car elle a pour conséquence la place secondaire que le corps semble occuper dans les analyses sur ce nouvel art. Même quand il s'agit d'observer le développement de la conférence-performance dans sa spécificité comme sous-genre de la performance, ce qui fait, d'après Manuel Oliveira, remonter sa généalogie aux expérimentations menées par John Cage dans les années 1950, la primauté reste à la parole énoncée. Selon cette approche, la conférence-performance serait donc performative du fait de la nature possiblement performative des mots, des concepts, des expressions, comme l'avait indiqué le philosophe John L. Austin dans sa célèbre conférence *How to Do Things with Words* à l'université d'Harvard en 1955.⁷

En rappelant ce texte d'Austin, Oliveira affirme que la conférence-performance marque sa différence d'avec la performance tout court en raison de l'accent mis sur l'information plutôt que sur le corps,⁸ malgré la transformation du corps en outil à travers lequel le texte devient vivant pour rencontrer l'auditoire. Or, cette interaction entre le corps de l'artiste et d'autres situés dans le même espace, observée par Oliveira comme propre à l'art de la performance, assurerait la qualité pédagogique de la conférence-performance, ainsi que son potentiel de relecture du monde.

6 Oliveira, Manuel (dir.): Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2014, p. 12–13.

7 Urmson, James Opie (ed.): John Langshaw Austin: How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford University Press 1962.

8 Ibid., p. 18.

De surcroît, le corps de l'artiste est davantage requis par la dimension théâtrale de cette pratique car l'autorité nécessaire pour la crédibilité du discours parlé exige une mise en scène orale, certes, mais aussi visuelle de celui qui le porte. L'exercice de rhétorique entrepris anime donc davantage un vocabulaire de gestes et mouvements devant être employés et développés. L'artiste devant assurer une performance d'orateur, son vocabulaire gestuel doit intégrer plusieurs aspects : la position que le corps occupe sur la scène où se déroule la conférence-performance, sa posture, ses éventuels déplacements, la corporéité de la voix, le soin apporté aux mouvements des mains de l'orateur pour capter l'attention du public, ainsi que les yeux absorbés par un support textuel, même si celui-ci n'est pas lu par l'artiste, comme tel était le cas, par exemple, avec le cahier vide de l'artiste sud-africain William Kentridge, qu'il « lisait » pendant ses conférences de la série *Six Drawing Lessons* présentées en 2012 dans le cadre des Charles Eliot Norton Lectures à l'université d'Harvard.

L'imitation d'une « gestualité de conférence » étant nécessaire, l'introduction de gestes qui échapperaient à un vocabulaire précis fait aussi partie des éléments de cet art parce qu'ils permettent de révéler les limites entre art et vie, et de produire des frictions sur la problématique de l'autorité de la parole institutionnalisée, sur les contenus et les images présentés, ainsi que sur les corps qui énoncent des discours.

C'est pourquoi, dans l'attention portée au corps dans la conférence-performance, sa spécificité doit aussi être prise en compte, quitte à répondre à la question suivante : qui porte le discours ? Cela non forcément dans un intérêt autobiographique mais surtout pour préciser l'inscription de cette prise de parole dans un corps social – féminin, afro-féminin, amérindien, trans, noir, blanc, entre autres – car la réception d'un discours, voir son élaboration, n'est pas isolée de son dispositif d'émission et de diffusion, en l'occurrence, le corps qui l'écrit/le dit. C'est ce que nous apprend la vidéo-installation *The Desire Project* (2015–2016) de Grada Kilomba, écrivaine, psychologue, théoricienne et artiste interdisciplinaire portugaise. L'œuvre est une séquence de trois actes (*While I Walk*, *While I Speak* et *While I Write*) développés sur trois projections d'écran dont l'élément principal est la parole écrite, à laquelle s'ajoute une composition musicale qui mélange une multitude de voix aux *batuques*, lesquels renvoient aux tambours joués pendant les rites de religions d'origine africaine au Brésil. Pour chaque acte, Kilomba, ce sujet qui marche, parle et écrit, et dont on ne perçoit que la voix, lit les mots projetés sur les écrans : des réflexions sur un corps noir dont l'autorité de la parole a été effacée par la violence de l'esclavage. Ce corps, autrefois assujéti, interroge l'hégémonie occidentale et eurocentrée de la production du savoir (qui parle ? à propos de quoi ?) et présente la prise de parole par des groupes marginalisés comme un acte de libération et la possibilité de disruption des modèles hégémoniques du savoir.⁹

C'est en mobilisant son corps noir et en étant mobilisé par lui, que l'artiste Gualberto se met en scène en marchant, en parlant et en écrivant, en plaçant son corps autrefois effacé

9 Voir : Kilomba, Grada; Ferreira de Cravalho, Nuno; Grosso, Inês: *Secrets to Tell*. Grada Kilomba. Catalogue de l'exposition Coleção de Arte Fundação EDP, Lisbonne, 27. 10. 2017–05. 02. 2018. Lisbonne 2017, p. 22–27.

comme détenteur de l'autorité du discours. Il élabore donc son activité rhétorique comme une intervention artistique. Pour ce faire, il débute sa performance en faisant usage d'un aspect important du potentiel intransigeant de la conférence-performance : la surprise. Le public non averti qui attend une conférence traditionnelle se voit plongé dans une expérience esthétique et politique. La posture de son corps et les gestes employés par Gualberto ne sont pas juste une collaboration au potentiel politique du texte qu'il lit à l'auditoire. Ces éléments le construisent, et ils le font, avant tout, par la présence même de ce corps noir dans une position d'autorité – celui qui prend la parole. La présence sur scène de ce sujet racialisé, et qui fait de cette caractéristique une icône de force politique, est le geste premier de cette conférence-performance.

L'importance de la gestualité de ce corps noir est particulièrement évidente, par exemple, dans la section *O 'crime' de Manzano* dans laquelle l'artiste répète un long extrait des mémoires d'un sujet réduit en esclavage, Juan Francisco Manzano, écrites pendant sa détention et publiées à Londres en 1840. En faisant référence à l'épisode où Manzano a le nez cassé pour s'être permis, dans un moment de liberté d'esprit, de sentir l'odeur d'une fleur, Gualberto incarne une gestualité hypothétique de cet homme de l'Histoire. Récitant le texte écrit en première personne, l'artiste, noir comme Manzano, assume un nouveau personnage. Le transfert se fait, d'abord, à travers des mouvements de tête légers qui ensuite et rapidement deviennent des mouvements d'épaules, des bras et des mains sortant de derrière le pupitre pour se rendre visibles au public. Suivant la progression et le rythme de la parole, le tronc du corps de l'artiste s'agite de plus en plus. Par ses gestes, Gualberto suggère qu'il est en train de cueillir une petite fleur et de la porter à ses narines ou encore, par le simple mouvement de ses mains et de ses bras, qu'il est en train de « céder le passage » à la propriétaire d'esclaves à laquelle Manzano était soumis. Dans les moments moins visuels, l'artiste fait de ses mains un moyen pour dynamiser la scène qu'il raconte, comme quelqu'un qui partage une anecdote sur soi-même à des proches ; tout cela, immergé dans le texte, sans croiser le regard du public. En effet, Gualberto ne fait face à l'auditoire qu'au moment où son personnage cite sa maîtresse, auteure de la violence dont il fut victime. En récitant la phrase « Qu'est-ce que vous avez là ? », l'artiste exprime dans l'expression de son visage à la fois le regard interrogateur du bourreau et la surprise d'un naïf pris sur le fait. Lorsque la punition est révélée (« ils m'ont cassé le nez »), le parallèle entre Gualberto et Manzano se termine. Par une modulation légère de sa voix, l'artiste conclut cet intermède théâtral et revient à sa place d'orateur en reprenant la gestualité correspondant à cette action.

Ce sont ces mises en scène qui construisent l'approche particulière du texte énoncé lors de la conférence au MASP et permettent, avec la parole et les images, de comprendre l'exercice rhétorique de l'artiste en tant que conférence-performance dans toute la dimension politique de cette pratique artistique. De plus, cette conférence dans son format distinct permet d'observer, bien que de façon anachronique, la portée politique de ses prises de paroles précédentes, surtout quand certains éléments de ses interventions s'avèrent récurrents, parmi lesquels la tenue, la cordialité et même l'ironie. C'est le cas de la conférence *Os*

Caminhos e Descaminhos da Arte Afro-brasileira,¹⁰ présentée à la Pinacoteca, dans le cadre des rencontres *Pina_encontros – Olhares sobre a Arte Afro-brasileira, seus conceitos e seus artistas*, en 2016, pour laquelle l'artiste s'habillait déjà en couleur orange, mais dans un autre cadre. Si au MASP son identité d'artiste semble en principe s'effacer dans l'invitation qui lui est adressée, à la Pinacoteca elle est mise en évidence : Gualberto est invité pour parler de sa production artistique. La réflexion qu'il entame à l'occasion de la problématique de la régulation ethnique de l'invention d'un art afro-descendant est déjà inscrite dans les questions sur sa propre pratique et sur sa performance en tant qu'artiste catégorisé afro-descendant dans la scène nationale. De surcroît, l'encadrement de son discours se fait avec ses pairs : des collègues de travail du Museu Afro Brasil qu'il admire et avec lesquels il partage les critiques du circuit de l'art contemporain. La cordialité davantage présente reflète ce lien. Comme au MASP, l'artiste présente ses sources au public, mais d'une autre façon : il dialogue avec les images de l'écran à côté de lui et raconte des expériences autobiographiques. Toutefois, quelques éléments renvoient à la critique institutionnelle qu'il mènera sur la scène de l'auditorium du MASP deux ans plus tard, parmi lesquels une ironie qui touche aux questions sensibles du marché de l'art comme la spéculation financière dont font l'objet les œuvres d'art.

Dans la conférence à la Pinacoteca il est question, entre autres, de présenter son projet le plus important, *Lembrança de Nhô Tim* (2016), qui deviendra un mémoire de master.¹¹ Ce travail artistique porte sur les transformations du paysage du quartier Resplendor à Igarapé dues surtout à la construction du Centro de Arte Contemporânea Inhotim, à l'exploitation des minerais et à la construction d'habitations populaires. Il s'agit d'un ensemble d'actions performatives et collaboratives avec la communauté locale, la principale étant la production et la commercialisation d'un objet qui reprend la forme d'un *sacolé* (dit aussi *chupchup*, *geladinho* ou *gelinho*) : un sorbet fabriqué artisanalement à partir de jus de fruits et dont la forme est donnée par un sac plastique en cylindre qui lui sert d'emballage. Dans *Lembrança*, ce réceptacle est rempli d'une pâte de béton et donne lieu à un objet autonome. C'est la clé des riches échanges entre Gualberto et les habitants d'Igarapé, et du dérangement que l'action de l'artiste suscite à l'Inhotim et chez ses visiteurs, lesquels voyaient dans l'objet une référence claire au célèbre centre d'art.

Après avoir présenté son travail artistique, Gualberto conclut sa prise de parole par l'annonce de la vente d'exemplaires de *sacolé*. Compte tenu du transvasement de cet objet au sein d'une institution officielle de l'art, l'artiste spéculé sur le prix en l'augmentant de 4,99 à 49,99 *reais* (Taf. VII).

10 La conférence est disponible sur le site web YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=0fHpNL-G9W4w> (accès le 31.05.2022).

11 Gualberto, Tiago de Moraes: *Lembrança de Nhô Tim*, Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, 96p.; disponible sur le site web Universidade de São Paulo, <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05122018-094222/publico/TiagoGualbertoMoraes.pdf> (accès le 31.05.2022).

En augmentant ainsi le prix sur le ton d'une plaisanterie, l'artiste critique la relation entre le monde de l'art et le capitalisme. En outre, son ton cordial et son visage souriant pour délivrer sa critique montrent qu'ils font partie du répertoire de gestes qu'il utilise dans ses performances. En fait, la comparaison de la performance à la Pinacoteca avec celle au MASP permet à la fois de dessiner le futur des conférences de l'artiste tourné vers une prise de parole dont la critique institutionnelle est l'enjeu principal, et de se rendre compte de la création principale de ces conférences : sa *Kunstfigur* d'artiste.

L'artiste-orange

Depuis *Lembrança*, Gualberto se présente systématiquement en tenue orange. Cet habit est l'aspect principal de sa *Kunstfigur* mais son usage a des significations diverses. D'une part, la couleur reprend le pigment ocre utilisé par l'artiste dans plusieurs performances qui constituent son projet artistique, en évoquant la terre de Minas Gerais, riche en minerai de fer, ainsi que l'exploitation de celui-ci, lui dont la poudre teint tout le paysage, par exemple autour de la ville de Igarapé d'où l'artiste est originaire.¹² Cette même teinte revient dans les uniformes « des ouvriers d'entretien, des nettoyeurs de rues, des fossoyeurs et des professionnels d'autres domaines du travail manuel de la mairie » de cette ville.¹³ D'autre part, la couleur fait référence à l'expression *laranja* [orange] du portugais du Brésil, qui, écrit l'artiste, est « couramment utilisée dans les reportages policiers. [Elle] désigne un individu qui participe à une action criminelle avec ou sans conscience du crime commis. Ces crimes étant généralement liés à l'évasion fiscale, au blanchiment d'argent, à la dissimulation des patrimoines, aux transactions financières et commerciales criminelles. » Le sujet dit « orange » permet de cacher l'identité du véritable coupable.¹⁴

En activant toutes ces significations, l'artiste réclame, dans le cadre de *Lembrança*, l'usage de la tenue orange comme une identité, celle d'*artiste-orange*, c'est-à-dire d'un travailleur qui aurait accepté de participer (volontairement ou non) « aux schémas de coopération du rôle de l'artiste par différentes institutions, au parrainage de différentes pratiques spéculatives autour de l'objet » artistique qu'il produit.¹⁵ Mais l'adoption du vêtement comme une sorte de tenue officielle au cours des années élargit la proposition de Gualberto, de telle façon que son image d'artiste-orange peut être vue comme un vêtement de travail qu'il porte à chaque fois qu'il doit se présenter au monde de l'art, comme l'acte ordinaire de quelqu'un qui s'habille pour aller au travail. Ainsi, son identité *artiste* devient elle-même une création artistique comme toutes ses œuvres.

Ce modèle de présentation de l'artiste, d'un sujet qui se vêt pour travailler, dont William Kentridge – avec sa chemise blanche à manches courtes boutonnée et son pantalon noir – et

12 Ibid., p. 85.

13 Ibid., p. 84.

14 Ibid., p. 8.

15 Ibid., p. 8.

Joseph Beuys – avec son grand manteau et son chapeau en feutre – sont des paradigmes déterminants, a fait l’objet d’une étude d’Isabelle Graw.¹⁶ L’historienne de l’art considère la promotion qu’Andy Warhol faisait de lui-même comme le prolongement de son travail artistique. À partir de *The Factory* en tant que microcosme de la rencontre entre les vies publique et privée de Warhol, mais aussi en tant qu’espace de capitalisation de la mise en scène de soi, de la fabrication de son image et de ses produits artistiques, Graw interprète la stratégie artistique des relations construites par Warhol comme un reflet de ce que le philosophe Paolo Virno a défini comme une « condition post-fordiste », dans laquelle vie et travail d’un sujet ne seraient plus discernables, l’absence des frontières faisant que la vie privée ressemble de plus en plus à la vie professionnelle. Ce qui permettrait l’instauration d’un phénomène de « la vie [qui] sort pour travailler » [*life goes to work*].

En examinant les apparitions publiques de Warhol, ses capacités de communication, l’instrumentalisation de ses activités et amitiés, provenant en grande partie de sa grande familiarité avec une « culture de la mode et des célébrités », dans laquelle les relations de proximité sont clairement devenues des relations de travail qui représentent l’univers du capitalisme libéral, Graw réunit la vie et l’œuvre de l’artiste américain. Elle propose de voir dans les apparitions publiques de Warhol ainsi que dans ses déclarations publiques des éléments à part entière de sa production, en déclarant que dans ces moments l’artiste s’est conçu comme un personnage public, soigneusement élaboré, à travers des processus d’autoproduction et de mise en scène de la vie, similaires à ceux des films réalisés dans son studio, *The Factory*.

L’expérience warholienne dans les années 1960 préfigure un phénomène qui s’intensifiera dans la scène artistique jusqu’à aujourd’hui et dont le terme *Kunstfigur* et ses multiples couches de significations permettent de travailler les diverses expériences de relation entre vie et art des artistes contemporains, afin de problématiser l’identité de l’artiste et ses variations, fictions et mêmes annulations de nos jours. En concevant la plasticité de son identité, l’artiste peut aussi se modifier, transformer, défaire et refaire, ainsi que disparaître.

Ce modèle contemporain est d’autant plus pertinent et nécessaire dans le cas des artistes noirs que pour eux la prolétarianisation de la vie¹⁷ dans le milieu artistique entraîne d’autres questions en raison de sa position dans le système colonial dans lequel le sujet noir n’a existé qu’en tant que corps dont les usages pour le travail et le plaisir étaient les principales caractéristiques. L’image d’un artiste noir utilisé et usé par le système capitaliste qui gère les institutions d’art renvoie nécessairement à ce passé de violence.¹⁸ Les expériences rhétoriques de Gualberto au sein des institutions d’art brésiliennes assument cette relation avec une intensité plus grande encore en recourant à l’usage systématique de la tenue orange. En la

16 Isabelle Graw: *When Life Goes to Work: Andy Warhol*, en: *October* 132, 2010, p.99–113.

17 Lipovetsky, Gilles ; Serroy, Jean : *L’esthétisation du monde. Vivre à l’âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard 2013, p. 10.

18 Au sujet de la prolétarianisation du corps noir, voir Freitas-Ekué, Franck : *Corps Black : Généalogie d’une production et d’une valorisation marchande du corps noir sous l’industrialisation capitaliste*. Thèse de doctorat inédite en Sciences Sociales, Université Paris 8, Paris 2021.

portant comme un uniforme de travail, l'artiste s'habille pour « faire art », cet habillement se révélant une astuce artistico-politique. Vêtu de cet orange plein de significations personnelles et collectives, il présente un corps noir protégé par une *persona*-artiste, même quand ses interventions se font dans un environnement amical entre ses pairs, mais au cœur d'une institution d'art, comme la Pinacoteca. Cet uniforme artistique lui permet d'incorporer sa pratique artistique et d'inscrire sa position d'artiste noir comme partie prenante d'un projet artistique-politique national. Mais avec une particularité : en se présentant en orange, le sujet Tiago Gualberto de Moraes performe une identité d'artiste, une *Kunstfigur* dont Tiago Gualberto est l'hétéronyme, avec lequel le sujet-artiste partage plusieurs caractéristiques qui rendent cette *persona*-artiste vraisemblable. Néanmoins, au moyen de cette *Kunstfigur* Gualberto contrôle les images de lui-même, et sa prolétarianisation, dans le milieu artistique. Ainsi, avec cette identité construite par le biais de la pratique artistique, l'artiste semble jouer une « mise en scène à plein temps », un *état de performance* qui l'accompagne dans toutes ses prises de parole et qui lui a permis, par exemple, de transformer la conférence du MASP en conférence-performance. En cela, Gualberto présente une alternative dans le phénomène des prises de parole des artistes afro-descendants, à savoir, faire de la catégorie « afro » un travail sur l'identité, un masque, une œuvre d'art défiant les modèles essentialistes, une *Kunstfigur*.

