Les Pratiques sociales et l'art : ambiguïtés potentielles et pédagogie cruciale

Renata Marquez

Traducteur : Phoebe Clarke

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/62053>

DOI : 10.4000/critiquedart.62053

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2020

Pagination : 60-74

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Renata Marquez, « *Les Pratiques sociales et l'art : ambiguïtés potentielles et pédagogie cruciale* », *Critique d'art* [En ligne], 54 | Printemps/été 2020, mis en ligne le 04 juin 2021, consulté le 08 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/62053> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.62053>

Ce document a été généré automatiquement le 8 juin 2021.

EN

Les Pratiques sociales et l'art : ambiguïtés potentielles et pédagogie cruciale

Renata Marquez

Traduction : Phoebe Clarke

- 1 J'écris du Brésil, et ce détail a son importance pour le sujet que je m'apprête à aborder. Une semaine avant que le pays ne soit officiellement envahi par le Coronavirus, j'eus la chance de visiter le centre culturel Lá Da Favelinha, situé dans la deuxième plus grande favela du Brésil, l'*Aglomerado da Serra*, à Belo Horizonte. Aménagé dans une propriété au cœur d'une rue animée, cet espace a été créé à l'initiative d'habitants qui conçoivent la culture non comme un privilège mais comme un droit, et par-dessus tout comme un outil pour le développement des communautés. Avec les soutiens de personnalités dans les domaines de la musique, de la mode, de la danse ou des arts plastiques, les habitants ont récemment rénové le lieu, le peignant de couleurs vives en contraste avec le quartier alentour. Il s'agit d'un lieu autogéré qui, dans les faits, transforme son environnement et tous ceux qui y participent, à travers l'intégration sociale naturelle, l'ouverture vers les voisins, des objectifs politiques clairs et des expériences pédagogiques. Convient-il d'appeler les acteurs de ce lieu des artistes ou bien de simples citoyens ? Si dans les institutions artistiques non sociales, la préservation du champ de l'art et du mérite de l'auteur prédominent, à Lá Da Favelinha les conflits sociaux et spatiaux, plus urgents, sont en jeu, avec et au-delà de l'art.
- 2 Qu'y a-t-il de public dans l'art public, et qu'y a-t-il de politique dans l'art politique ? A travers cette question, et au lieu de simplement défier l'autonomie du champ de l'art, Oliver Marchart¹ nous encourage à plonger dans une histoire politique de l'art plutôt que dans une histoire de l'art politique. Etant donné que « l'art public », « l'art socialement engagé », « l'art communautaire », « l'art collaboratif », le « *street art* », le « *creative placemaking* » [la création de lieux de vie] ou « l'art relationnel » ont proliféré ces dernières décennies à travers des pratiques mettant en question, sous différents angles, le confort prodigué par les musées et les galeries, il est nécessaire, selon Isabelle

Stengers, de créer un espace d'hésitation dans lequel nous sommes à même de nous interroger sur ce que nous – artistes, commissaires d'exposition, chercheurs et directeurs – faisons.²

- 3 En s'ancrant fermement au sol pour déplacer le point de vue, on remarque que, depuis le XVe siècle, l'impérialisme et le colonialisme ont délégitimé et détruit certains modes de vie et de production artistique dans le but de bâtir une fiction de la modernité. Parallèlement, depuis le siècle dernier, certains grands tournants ont tenté, au niveau global, de reterritorialiser le lien entre art et vie : « tournant spatial », « tournant ethnographique », « tournant relationnel », « tournant éthique », « tournant social ». Mais qu'y a-t-il de conflictuel dans l'art contemporain ? D'où proviennent les perturbations, les indistinctions ou les ambiguïtés dans le fonctionnement du champ artistique dès lors que ce dernier est confronté aux défis d'une vie quotidienne à l'échelle mondiale ?
- 4 Oliver Marchart oppose à la fameuse « esthétique relationnelle » une « esthétique conflictuelle ». Se penchant sur les perturbations et les ouvertures radicales qui traversent le champ artistique, l'auteur fait de la théorie politique un nouveau paradigme de réflexion artistique, en réaction non seulement à Nicolas Bourriaud, mais aussi aux propositions opposant l'ontologique à l'ontique pour un possible art politique dans les travaux de Michel Foucault, Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Doreen Massey et Claire Bishop. Selon Marchart, la notion d'antagonisme serait à la racine de l'art politique (contrairement à ce que défend Mouffe), puisqu'elle est la condition d'émergence de la sphère publique. Par sa contingence, l'antagonisme ne saurait être relationnel (contrairement à ce que soutient Bishop), car il anticipe la sphère relationnelle. L'art politique tente de composer des stratégies dans le but de prendre position (véritable mission de l'*ex-position*) au sein de la sphère publique, qui, comme nous le savons pourtant, ne peut être organisée. A travers sa triple stratégie – propagation, agitation et organisation – « Cette fonction politique de l'art consiste en une tentative paradoxale d'organiser un espace public.³ »
- 5 Oliver Marchart nous rappelle que la révolution, tout comme l'art, est le contexte politique par excellence à partir duquel nous pouvons mettre à jour notre capacité à engager quelque chose de nouveau. Eric Schruers et Kristina Olson, quant à eux, se démarquent de ce que Gil Scott-Heron chantait dans les années 1970 : « *The Revolution will not be televised* » [la révolution ne sera pas télévisée] en demandant où se situe la révolution dans les pratiques artistiques récentes ? Le graffiti, la communication, l'architecture, la nourriture ou la musique composent les constellations des études de cas en direct que les contributions de la Conférence SECAC (2013-2017) analysent, mettant à mal toute réponse simpliste à la question. Si, d'un côté, ces études semblent suivre de manière trop placide les chemins de l'esthétique relationnelle, de l'autre, elles posent des questions, ce qui, dans les efforts pragmatiques pour tenter d'organiser quelque chose d'impossible, peut être plus important que d'y répondre. « Que peut nous enseigner la nourriture au sujet de l'art, de la communauté et de la culture ? », demande Seitu Jones ; « Comment produire un environnement qui devienne réellement fécond, puissant et pédagogique ? », interroge non sans provocation Nato Thompson. On doit un temps de conclusion à Pablo Helguera dans la transcription polymorphe de *Bad at Sports*⁴ : « L'art a un certain degré d'ambiguïté qui ne peut en aucun cas être figé, la puissance de l'art réside dans son ambiguïté⁵. » Parce qu'il désire se muer en une pratique sociale, l'art se situe justement dans la reconnaissance de son ambiguïté

potentielle, qui peut créer des perturbations et ouvrir radicalement le fonctionnement de ce champ.

- 6 A l'échelle planétaire, l'expérience nous enseigne par ailleurs qu'il est impossible de s'exprimer avec simplicité lorsqu'il s'agit de « pratiques sociales ». La société n'est pas immuable, elle est intentionnellement mise en jeu et façonnée par chaque groupe ou chaque lieu. Si une certaine histoire de l'art a été souveraine dans la production des connaissances sur l'art, sa géographie doit encore être développée, tout en prenant en compte l'émergence de l'espace en tant qu'acteur historique. En outre, cette géographie implique nécessairement la reconnaissance d'autres épistémologies, d'autres cosmologies et d'autres formes de mondialisation. Une mondialisation non pas comme un romantisme artistique supplémentaire mais comme une perversité (qui, dans les faits, a un impact sur chaque mode de vie, chaque lieu, chaque monde coexistant).

- 7 A l'ère de l'Anthropocène et de l'émergence de féroces gouvernements d'extrême droite, l'ouvrage collectif dirigé par Maria Hlavajova et Wietske Maas est consacré à l'écoute d'autres mondes et d'autres manières de vivre qui ont été systématiquement invisibilisés mais qui ont toujours existé – ou « ré-existé » – en tant que résistances. Comment vivre, non seulement contre le fascisme, mais aussi malgré lui ? Si le fascisme n'est pas terminé, qu'est-ce qui nous empêche de le reconnaître comme venant du futur, s'interrogent les directeurs de la publication. Contrairement aux récits dominants qui préfèrent voir dans le fascisme une réalité du passé, cet essai de « critique-comme-proposition » part des fascismes actuels afin de questionner et d'étendre la notion politique de la sphère publique en direction de la notion de cosmopolitiques. Le « tournant politique » d'Oliver Marchart est complété par ce « tournant cosmopolitique ». Qui devrait en faire partie ? Qui sera ce « nous » ? Une fois que nous aurons réussi à voir la forêt comme *polis*, comment les assemblées, plus qu'humaines, pourront-elles agir comme forces de proposition pour la vie non fasciste ?, demande Sheila Sheikh. Comment faire en sorte que les morts comptent et qu'ils ne soient pas simplement comptés ?, questionne Mick Wilson. Comment transformer l'apprentissage automatique en une forme de pédagogie critique ?, interroge Dan McQuillan. Les modes de vie qui ne sont pas assujettis au monde « commun » obligatoire sont ce que Stefano Harney et Fred Moten nomment des « infra-communs » [*undercommons*] : non pas une « collection d'individus-en-relation » mais « quelque chose en dessous de l'individuation que porte, cache et tente de réguler le commun⁶. » Ces questions nous permettent d'habiter différemment les espaces culturels à travers une pédagogie critique ou des « forums complémentaires », pour reprendre l'expression d'Eyal Weizman.

- 8 Au Brésil, le dernier pays au monde à avoir aboli l'esclavage et le seul pays à pardonner aux dictateurs et à leurs sous-fifres sans qu'ils aient à rendre compte de leurs actes, plusieurs expositions récentes ont tenté de se constituer en tant que forums complémentaires. C'est le cas de *AI-5 50 anos : ainda não terminou de acabar* [AI-5: 50 ans. Ce n'est toujours pas fini], à l'institut Tomie Ohtake de São Paulo, en 2018 ; et de *Meta-Arquivo: 1964-1985 - Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura* [Méta-archive 1964-1985 : un espace d'écoute et de lecture des récits de la dictature], au SESC Belenzinho, également à São Paulo, en 2019. Face à la fragilité des institutions brésiliennes, la recherche et la disponibilité des informations, des documents et des archives constituent un défi encore plus déterminant. Ces expositions affrontent toutes deux le fascisme à travers les archives et leurs lacunes. Les archives – qui ont déjà été

abondamment étudiées par le champ de l'art – sont réexaminées en tenant compte de leur précarité politique et de leur caractère provisoirement historique.

- 9 Récemment, dans *Potential History: Unlearning Imperialism*⁷, Ariella Aïsha Azoulay nous invite à désapprendre l'impérialisme en refusant de considérer les archives comme le lieu privilégié de l'histoire. Les archives ne sont pas un dépôt qui nécessite que nous expliquions ce qui est et ce qui n'est pas, mais une technologie impérialiste. Cet argument résolu est généralement absent du vaste inventaire ontologique des archives réalisé par l'histoire de l'art et l'esthétique. A travers cette ontologie, nous pourrions pratiquer une histoire potentielle.
- 10 *AI-5 50 anos : ainda não terminou de acabar* avait pour thème la révision de l'histoire de l'art au sein d'une histoire plus large de la société. Portant une réflexion sur le rôle des institutions artistiques au Brésil, son objet était l'AI-5, un décret de décembre 1968 qui eut pour effet de suspendre les garanties élémentaires de la liberté d'expression au Brésil pendant la dictature militaire. Soumise à cette censure politique, comportementale et morale, comment la production artistique expérimentale de cette période – le cinéma, les arts plastiques, l'architecture, la musique, la littérature – parvint-elle à assouvir son besoin d'expression malgré la nécessaire codification qui l'entravait ? A travers une recherche exhaustive dans les archives, des documents fournis par la Commission nationale pour la vérité (2011-2014), des artistes, des œuvres et des musées, ainsi que des entretiens menés par le commissaire Paulo Miyada, le catalogue de 587 pages offre un impressionnant panorama historique qui, face à l'évidence du fascisme qui *n'est toujours pas fini*, suggère sa pertinence mélodramatique pour les temps présents.
- 11 D'un point de vue prospectif, l'exposition *Meta-Arquivo: 1964-1985 – Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura* ne crée pas un inventaire mais imagine plutôt une sorte de jeu narratif qui se déploie dans la rencontre entre art et archives. La commissaire d'expositions Ana Pato propose un défi aux artistes : s'appropriier les archives publiques en créant des connexions avec leur propre recherche artistique. Dans sa manière de traiter certains récits qui manquent encore de précision dans la mémoire collective, le caractère pédagogique de l'exposition se caractérise par sa conception non-linéaire du passé via l'art. En tant que guide, le catalogue privilégie les descriptions brèves des itinéraires d'investigation des artistes, plutôt que des œuvres exposées. Si « la justice est bâtie sur la médiation⁸ », cette publication-guide fonctionne en association avec l'œuvre-publication du collectif Contrafilé, *Ecole des témoignages : matériel d'études pour performances en classe*. « Nous avons appris que l'une des problématiques les plus importantes de cette approche est qu'une partie des archives ne se situe pas dans les documents, mais dans ce que chacun y lit, y voit, y entend, dans ce que chacun en retire⁹ », explique le collectif. Ce dernier fait l'expérience pratique de la potentielle ambiguïté de l'art : comment parler et écouter en tant qu'œuvre d'art ?
- 12 « Les victimes ont besoin de "témoins", capables de justifier leur présence, eux pour qui le monde pourrait basculer. Peut-être est-ce là un rôle qui conviendrait assez spécifiquement à ceux qui, couramment, se nomment "artistes" », écrit Isabelle Stengers dans « La proposition cosmopolitique¹⁰ ». L'art en tant qu'action pédagogique peut-il transformer les spectateurs, au moment où ils s'y attendent le moins, en acteurs de leur époque ? Allons-nous les appeler des artistes ou de simples citoyens (si l'on garde à l'esprit que la forêt est aussi une polis) ?

NOTES

1. Marchart, Oliver. *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin : Sternberg Press, 2019, p. 144
 2. Stengers, Isabelle. « A Proposição cosmopolítica », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 69, avril 2018, p. 446
 3. Marchart, Oliver. *Conflictual Aesthetics*, op. cit., p. 151
 4. <http://badatsports.com/>
 5. *Social Practice Art in Turbulent Times: The Revolution Will Be Live*, New York : Routledge, 2020, p. 170 ; p. 211; p. 203. Sous la dir. d'Eric J. Schruers, Kristina Olson
 6. *Propositions for Non-Fascist Living: Tentative and Urgent*. Utrecht ; Londres : BAK/MIT Press, 2019, p. 53. Sous la direction de Maria Hlavajova et Wietske Maas
 7. Azoulay, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. New York ; Londres : Verso, 2019
 8. *Meta-arquivo: 1964-1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura*. São Paulo : SESC, 2019, p. 19. Sous la dir. d'Ana Pato
 9. Contrafilé. *Escola da testemunhos: material de estudos para aulas-performance*. Prospectus distribué pendant l'exposition *Meta-arquivo: 1964-1985*. São Paulo : SESC, 2019, p. 74
 10. Stengers, Isabelle. « A Proposição cosmopolítica », op. cit., p. 462
-

AUTEURS

RENATA MARQUEZ

Renata Marquez enseigne la critique d'art à l'Ecole d'architecture et de design de l'université fédérale du Minas Gerais au Brésil. Elle codirige le magazine *PISEAGRAMA*, consacré au débat sur la sphère publique. Elle a été commissaire au musée d'Art de Pampulha et consacre sa recherche aux liens entre art, espace, et autres champs de savoir et cosmo-sciences. Parmi ses publications, on compte *Domesticidades* (2010), *Atlas Ambulante* (2011), *Escavar o Futuro* (2014), *Urbe Urge* (2018) et *Geografias Portáteis* (2019). Sur le plan curatorial, on lui doit le programme du musée d'Art de Pampulha (2011-2012), ainsi que des expositions *País Paisagem* (2011), *Escavar o Futuro* (2013) et *Mundos Indígenas* (2019).