04 2019

Pour Bert. Un essai sur la manière d'être sous et autour

Gerald Raunig

L'imbrication de l'art et de la philosophie, la concaténation de machines sociales et conceptuelles, l'association de l'art et de la pensée qui ont opéré et continuent d'opérer dans et autour du travail de Bert Theis ne se limitent pas à la pratique de la parole, de la discussion et du débat philosophique comme formes de communication, ni, a fortiori, aux connaissances plus ou moins évidentes de l'artiste en philosophie (antique et actuelle). Bien plus que cela, c'est un mode de subjectivation qui a toujours à voir avec l'inventivité et l'insoumission. Celui-ci ne se limite pas à un individu, mais se propage de manière virale, dans un milieu de résistance, une écologie du prendre-soin : un travail artistique-conceptuel sur le milieu, à partir des marges, de l'environnant, dans et sous et sur le milieu machinique. Un dissemblage qui, pourtant, s'assemble parfois, s'unit, se condense en une seule figure, celle de l'artiste et de son scandaleux activisme philosophique-artistique, au-delà des positions moralisatrices et normatives, toujours en tant qu'attitude, posture, état d'esprit, comportement dividuels. Et les rouages des machines conceptuelles et des machines sociales de s'emboîter : l'invention de concepts s'accouple aux machines affectives de l'art.

« Le philosophe est l'ami du concept[1] », écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, et « la philosophie est la discipline qui consiste à créer des concepts[2] ». Le domaine de la philosophie ne s'intéresse pas à l'interprétation de concepts préexistants et supra-historiques, mais à leur invention et à leur déplacement. C'est pourquoi la créativité ne se limite pas au domaine du « sensible et des arts[3] » ; c'est pré- cisément l'interaction de l'art et de la philosophie qui s'avère inventive à plus d'un égard. Dans les œuvres de Bert Theis, les deux se rejoignent sans jamais se confondre ; ils se rencontrent « sur ce point : la constitution d'une terre et d'un peuple qui manquent, comme corrélat de la création[4] ».

Il y a tout d'abord les œuvres qui portent des références philosophiques dans leur titre même, de la *Philosophical Platform* (1997) aux *Sandwiches*. Or, la corrélation devient plus évidente encore dans les nombreuses œuvres de l'artiste que l'on peut définir comme « *text works* » (c'est ainsi qu'il les appelait lui-même[5]). Des premiers encarts du projet *Non partecipare all'inquinamento iconografco* (1994-1996) au *European Pentagon, Safe & Sorry Pavilion* (2005) conçu pour la présidence luxembourgeoise du Conseil de l'Union européenne, en passant par l'appropriation lyotardienne de *It's not up to us to supply reality* (2004), Bert Theis expérimente avec les détournements de propositions philosophiques des formes de performance textuelle ambiguës, la (non-)lisibilité et la dé- et re-contextualisation dans des contextes inattendus. En même temps, dans ces travaux textuels et conceptuels, les textes, écrits, déclarations et mots font déjà l'objet d'un déplacement, dans l'espace physique autant que sémantique : ils sont réinventés, animés en cela par le désir de s'accoupler aux machines sociales.

« Le langage est un moyen de communication plutôt imparfait[6] », écrivait l'artiste dans un court texte sur son œuvre textuelle *The true artist…* (2003). Son utilisation du mot « imparfait » ne doit pas simplement être comprise comme un commentaire négatif, mais d'abord, et de manière plutôt littérale, comme un indice de l'incomplétude et du caractère non concluant du langage – concrètement, celui des *text works*. Par ailleurs, nous pouvons affirmer avec Deleuze et Guattari que la philosophie a aussi peu à voir avec la communication que l'art : « La philosophie ne contemple pas, ne réfléchit pas, ne communique pas[7]. » Si l'objet de la philosophie est de « créer des concepts toujours nouveaux[8] », « l'art […] pense par affects et percepts[9] ».

Alors que les *text works*, qui restent attachées au contexte classique de l'art, tentent de produire de nouvelles significations par le biais du paradoxe, le travail politique autour d'Isola – le quartier de Milan dans lequel le travail de l'artiste s'est développé au cours des vingt dernières années – semble lui aussi suivre un mouvement

de désambiguïsation. À partir de pratiques sociales opérant dans un espace éclaté qui ne saurait plus être confiné à l'art naît la volonté de tirer des traits et de se laisser tirer par eux, sans renoncer à la variété de tracés possibles. Ici, dans ce quartier menacé par la spéculation et la gentrification, il ne peut plus seulement être question de dé/cryptage et de dé/chiffrement, de codifications et de leurs multiples interprétations. Peu à peu s'instaure un travail dissemblant sur les concepts, qui s'accouple aux machines sociales et opère en leur sein. À Isola, vers 2000, au milieu de processus de gentrification violents, une pratique instituante irrépressible et irrésistible voit alors le jour, des forces de résistance se développent sous de nombreuses formes et autant de noms.

Prenons, par exemple, l'invention du terme et de la pratique du « *dirty cube* ». Dans un environnement comme celui de la scène artistique italienne, qui attache une grande importance à la propreté des murs de ses *white cubes* et qui tente d'épuiser, de détruire, de défaire et de désunir la concaténation des machines sociales et artistiques, il peut sembler évident d'adopter des stratégies de pollution, de dépurification et de contamination, par exemple en intégrant des objets artistiques dans les espaces occupés de la Stecca[10], ce qui, sur le plan conceptuel, en faisait non seulement des œuvres in situ, mais brouillait également les frontières entre les œuvres et l'architecture de l'espace occupé, de sorte à créer des espaces d'action stratégiques. Mais la contamination du *white cube* se fit également, de manière plus générale, à travers l'activation et l'association de pratiques artisanales, artistiques, urbanistiques et sociales dans l'affinité quotidienne de l'usine occupée. En même temps, le *dirty cube* préfigurait une autre pratique de « pollution environnementale », qui dans le contexte de la gentrification d'Isola constituait une contribution plus importante encore que les actions contre la propreté compulsive du marché de l'art.
Le paradigme des industries créatives s'intéresse moins à la délimitation qu'à la modulation et à la valorisation constantes de l'inventivité. Le terme notoire pour cette forme économique de la prestation de services est étymologiquement proche du « cube », voire le précède : c'est l'« in-cubateur » ou – comme l'a appelé Stefano Boeri, le loup de la gentrification déguisé en agneau artistico-architectural – l'*incubatore dell'arte*. En insistant sur une rotation constante, une utilisation des lieux strictement temporaire et une implication de courte durée dans un espace non situé, ces incubateurs font en sorte que leurs acteurs et actrices ne compromettent pas leurs intérêts économiques et politiques, tout en contribuant à l'appréciation financière du quartier en fournissant un flux constant de nouveaux projets créatifs qui répondent aux affinités culturelles de la néobourgeoisie post-classes-moyennes-éduquées. Il n'est donc pas étonnant que dans les socialités plastiques des incubateurs d'art qui prolifèrent à l'échelle mondiale rien ne puisse être créé, rien ne puisse être inventé, rien ne puisse être décomposé ou recomposé en tant que dissemblage. Dans ce règne culturel du capitalisme machinique, les concepts et les pratiques auxquels adhérait Bert Theis avaient toujours une longueur d'avance et pouvaient s'avérer épineux pour ceux à qui ils s'adressaient.

La « terre qui manque » est le territoire d'Isola, la re- et déterritorialisation des différentes étapes des pratiques de résistance qui y furent testées pendant près de deux décennies. Le « peuple qui manque » fait référence à la socialité d'Isola, qui ne s'est jamais définie comme un groupe uniforme ou organisé selon des grilles de lecture hiérarchiques, mais plutôt comme une enveloppe sociale, un être-autour dispersé, un environnant désobéissant. Puis vint le moment de s'opposer à la valorisation de manière à la fois astucieuse et offensive, de tracer des lignes, des lignes de fuite, de lutte, d'invention plus claires. Le nouveau terme pour cette démarche fut lui aussi rapidement trouvé. Au-delà du caractère in situ du *dirty cube*, Isola Art Center devint une pratique, surtout après son expulsion de la Stecca, qualifiée de « *fght-specifc* » plutôt que de « *site-specifc* » – une pratique qui n'est plus liée au lieu dans lequel elle s'inscrit, mais qui s'engage dans les luttes spécifiques affectant ce lieu.

Bert Theis décrivait ainsi la ligne de fuite après la destruction de Stecca : « Un centre pour l'art et pour un quartier n'est pas un bâtiment, mais une idée, un programme. Quiconque pensait détruire l'Isola Art Center en détruisant le bâtiment dans lequel nous avons travaillé de 2003 à 2007 s'est trompé. Le centre s'est dispersé,

mais il est toujours en vie. Les lieux d'exposition et de réunion sont disséminés dans tout le quartier d'Isola, hébergés par des associations, des magasins, un restaurant, sur les places publiques, les volets des magasins...[11] » Le combat quotidien de son itération ultérieure en tant que « centre d'art sans domicile fixe », qui à partir de 2007 opéra dans la diaspora, occupant les magasins, librairies, centres communautaires et volets d'Isola, était caractérisé par une transversalité farouche qui réfutait les impératifs d'obéissance, de participation et d'(auto-)domestication partagés par les incubateurs du secteur créatif.

Cette transversalité farouche de la lutte, qui contamine sans cesse son environnement, relève aussi d'une écologie du prendre-soin. Enfin, ce terme clarifie également la fonction que Bert Theis revendiquait en tant que rouage dans la machine sociale : plutôt qu'une mise en scène de ses propres pré- occupations sous la forme d'une *cura* paternaliste du *curator*, d'une mise en évidence narcissique de la personne du commissaire d'exposition et d'un cimentage des hiérarchies sociales existantes, la pratique artistique devient chez lui une socialité enveloppante, environnante, bienveillante. L'affection de Bert Theis pour le titre de « *subcurator* » pourrait trouver son origine dans le travail des *subcomandantes* zapatistes. Or, le chemin qui mène du sous-commandant à la composante subcuratoriale de l'écologie du prendresoin dans le *barrio* est sinueux. Ce *sub* n'est pas juste *sous* quelque chose, ce n'est pas une catégorie hiérarchique : c'est le *sub* de l'environnant, de l'environnement, le milieu, dangereux, inidentifiable, transpersonnel. Le *subcurating* n'est pas la tâche d'un seul individu, mais une manière d'être autour, une question de préservation commune de l'environnement, de multiplication, de diffusion et de différenciation des conditions du prendre-soin. Et il ne s'agit pas seulement de prendre soin de certaines personnes, mais aussi de prendre soin des objets, des corps, des machines (surtout les machines volantes, en ce qui concernait Bert Theis vers la fin de sa vie) et, avec eux, de ces fantômes qui, encore et encore, sont avec nous, autour de nous et parmi nous.

In: Bert Theis. Building Philosophy–Cultivating Utopia*, edited by Christophe Gallois, Marion Vergin, in collaboration with Enrico Lunghi and Mariette Schiltz. Mudam Luxembourg and Mousse Publishing, Milan: 2019*

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 10.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 104.

[5] Josée Hansen, « Extensions du domaine de la lutte », entretien avec Bert Theis, dans *d'Lëtzebuerger Land*, 26 août 2011, p. 19.

[6] Bert Theis, « The True Artist Never Tells the Truth », dans *Musée info, bulletin d'information du Musée national d'histoire et d'art*, n° 17, décembre 2004, p. 25.

[7] Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 12.

[8] *Ibid.*, p. 10.

[9] *Ibid.*, p. 64

[10] Voir Bert Theis, « The Three Strategies of Isola dell'Arte », dans *Fight-Specifc Isola: Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, Berlin, Archive Books, 2013, p. 96-100.

[11] Bert Theis, communiqué de presse de l'exposition *Bert Theis: Building Philosophy*, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2009 [retraduit à partir des notes originales italiennes].