05 2002

Fragmentation et Cooptation

Ulf Wuggenig

Traduit par Francisco Padilla

Lorsqu'il est dit aujourd'hui -en général ainsi que dans la conception de la discussion *hybrid?resistance* à Linz- que " les dichotomies improductives " entre culture et politique, art et résistance, pratique artistique et activisme politique ont été surmontées, la question est alors soulevée consistant à s'interroger sur la portée de ces hypothèses. Dans le contexte de l'art visuel et conceptuel, en tout cas, leurs limitations deviennent aussitôt relativement claires.

Durant la décennie passée, des développements contradictoires dans ce domaine ont été perceptibles, développements pour lesquels un dénominateur commun peut être néanmoins trouvé s'ils sont considérés d'une manière plus abstraite, à savoir la dédifférenciation entre les champs artistiques et les autres champs sociaux. Cette dédifférenciation -terme que le théoricien de la culture Scott Lash [1] a développé à l'encontre de la conception particulièrement répandue parmi des sociologues, qui suppose une différentiation croissante de la société dans des sous-systèmes autonomes- n'a pas seulement été poussée par des acteurs dans le champ de l'art. Elle est également le résultat des processus de colonisation des champs artistiques à partir de l'extérieur. Dans ce contexte, il faudrait, par

exemple, considérer l'économisation du social et du culturel dont la logique a été mise en relief par des théoriciens des études de la gouvernementalité [2] suivant les derniers écrits de Foucault. Un aspect partiel de cette économisation a été l'invasion des champs d'art européens par le pouvoir d'entreprise (suivant le modèle des USA), ayant pour résultat un nouveau type d'" artiste du business ". Ce qui distingue ce type d'artiste est qu'il place de manière relativement volontaire son capital culturel et symbolique à la disposition des acteurs du champ économique, pour leur politique de l'image, parmi d'autres choses, pour l'affirmation symbolique des hiérarchies internes, pour la motivation des employés ou encore, pour le développement d'idées " innovatrices ".

Dans des cas extrêmes, le pouvoir des acteurs issus du champ économique est même suffisant pour lancer des mouvements artistiques entiers et pour inscrire ceux-ci dans l'histoire de l'art. Cela fut particulièrement évident en Angleterre avec Charles Saatchi et les " Young British Artists " (YBA). Angela McRobbie a décrit l'aversion pour la théorie et l'anti-intellectualisme de cette jeune génération d'artistes britanniques, qui avait été formée justement dans un centre des *Cultural Studies* et de la théorie féministe (Goldsmiths College, London). Elle a également décrit la manière par laquelle ils ont franchi les frontières de " l'art et la vie " sous forme d'un pillage post-ironique de la culture populaire et jeune, ainsi que leur stratégie de " culturepreneur " qui leur fit apparaître comme " les enfants de Thatcher " dans le champ de l'art. Malgré que le cynisme de ces artistes sponsorisés et poussés par Charles Saatchi puisse sembler apolitique lors d'un premier coup d'œil, leur intégration dans la culture entrepreneuriale hégémonique et dans le discours " cool Britannia ", pratiquant une politique de l'identité, a des connotations politiques qui ne doivent pas être négligées.

Malgré que des processus de dédifférenciation de l'art, de l'économie et de la politique ont pu être observés en Angleterre durant la décennie passée, cela est loin d'avoir surmonté " les dichotomies improductives " dans le sens de la thèse dont les contours ont été dégagés au départ. Au contraire, d'après McRobbie, l'art politique et activiste, qui était encore présent durant les années quatre-vingt, a été marginalisé par le biais des YBA. [3]

Durant les années quatre-vingt dix, " la privatisation de la culture " suivant le modèle anglo-saxon [4] était également promue en Allemagne, Autriche et Suisse. Contrairement à l'Angleterre, pourtant, des courants " d'art politique " oppositionnels se sont en même temps également développés dans ces pays. Holger Kube Ventura, qui a élaboré une vue d'ensemble de cet art critique, voit la raison principale pour la politisation de l'art, dans la récession du marché de l'art au début des années quatre-vingt dix [5]. Cette explication réductionniste ne semble pourtant guère convaincante. La crise du marché de l'art a affectée les secteurs artistiques dans l'ensemble des pays occidentaux. Néanmoins, une politisation comparable de l'art et du discours artistique n'as pas eu lieu en Angleterre, ni par ailleurs en France, Italie ou en Espagne.

Prendre la politisation de l'art dans ces pays pour une " hybridation " de l'art et de la politique ou parler d'une " résistance hybride ", semble pourtant poser des problèmes. Car, avant que le concept d' " hybridité " ne se répande suite à la réception de Bachtin, pour devenir l'un des concepts clés de la théorie culturelle dans les années récentes, il y avait une longue histoire de l'usage raciste de cet concept, allant des théories de la race du XIXième siècle par-dessus l'eugénique jusqu'aux écrits antisémites et nationaux-socialistes du XXième siècle. L'appropriation et redéfinition du concept d'hybridité de la part des théoriciens de la

culture, tels que Stuart Hall ou Homi K. Bhabha, n'était pas seulement liée au rejet de l'essentialisme ou de l'assimilation forcée d'idées originairement connectées à ce concept, mais également à l'idée de pénétration mutuelle - par exemple, dans des interactions entre centre et périphérie, des oppresseurs et des opprimés, des forces hégémoniques et subversives [6]. En particulier, cet aspect du concept redéfini d'hybridité me semble être heuristiquement et théoriquement intéressant, cela parce qu'il dégage la question de l'étendue par laquelle la " résistance " adhère encore à la logique du système auquel elle s'oppose. Le terme " résistance hybride ", utilisé en ce sens, se rapporterait donc à une forme de pratique oppositionnelle liée aux effets concomitants de la reproduction des structures basiques du système.

Ce type d'" hybridité " de l'art oppositionnel pourrait être reconnue, à mon avis, tout d'abord à deux égards. Une large partie de la production artistique ayant émergée en conjonction avec les protestations contre le gouvernement autrichien, mais également dans le cadre du mouvement anti-globalisation, suit de manière évidente une perspective orientée aux acteurs. [7] Une telle perspective préfère se dévouer elle-même à la représentation de rituels politiques collectifs, à savoir, ceux qui fondent la solidarité, aussi bien que ceux qui utilisent la violence, et elle prête attention aux " bons " ou aux " mauvais " acteurs soient-ils individus, groupes ou organisations. En se fixant sur des entités concrètes (telles que des individus et des groupes) et leurs intentions, en se concentrant sur des actes et événements discontinus - particulièrement la violence directe-, et en privilégiant des événements symboliquement politiques, qui prennent essentiellement place au devant de la scène politique, ce type de production artistique court le danger de répéter l'aveuglement du discours des médias hégémoniques à l'égard des structures ainsi que

son idée basique selon laquelle le monde doit être essentiellement compris en ayant recours à des acteurs.

Les composantes structurelles des systèmes sociaux hiérarchiques ont tendance à se reproduire elles-mêmes par le biais de l'entravement de l'interaction à la base et par des processus de séparation et cooptation des mouvements d'oppositions anti-systémiques. En tout cas, des ressources et des énergies considérables sont requises pour résister à cette pression de fragmentation et d'incorporation. Si le diagnostique fait par Kube Ventura d'une " désolidarisation " dans le champ de l'art politique est correct, alors la fragmentation et la cooptation menacent à nouveau de devenir le destin de l'art oppositionnel. Ceci est le second aspect de son hybridité, aspect dont il ne s'est peut-être pas rendu compte de manière suffisante pour développer à temps des contrestratégies adéquates.

[1] Scott Lash (1992): Sociology of Postmodernism. London.

[2] Cf. Nikolas Rose, Peter Miller 1992): Political power beyond the State: problematics of government. In: British Journal of Sociology, vol. 43, pp. 173-205; Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Ed.) (2000): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt/ Main.

[3] Angela McRobbie (1999): In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music. London, p. 6ff. Sur le rôle de Saatchi dans l'art britannique durant les années quatre-vingt dix, cf. en particulier: Rita Hatton / John A. Walker (2000): Supercollector. A Critique of Charles Saatchi. London.

[4] Chin-tao Wu (2002): Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 80ies. London.

[5] Holger Kube Ventura (2002): Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien, p. 88ff.

[6] cf. Bhabha, Homi K. (1993): The Location of Culture. London-New York; pour une discussion critique du concept d'hybridité: Robert Young (1995): Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race. London.

[7] Sur la distinction entre une perspective orientée aux acteurs et une perspective orientée aux structures cf. Johan Galtung (1994): Human Rights in another Key. Cambridge-Oxford, pp. 27ff.