10 2004

Artistes comme intellectuels publics

Simon Sheikh

Traduit par Yasemin Vaudable

Aujourd'hui, un élément central pour les artistes critiques est celui de la question de l'interaction avec le système qui entoure la production artistique, avec les paramètres de la réception (institution, publics, communautés, corps électoraux, etc.), avec les potentiels et les limites de la communication dans les différents domaines (monde artistique, médias, espace public, champ politique, etc.) et par la même, de la question de savoir comment des liens sont établis puis à nouveau rompus. Il peut être discuté de cela de diverses manières, allant d'une approche pratique-méthodologique, c'est-à-dire, de la réflexion sur l'utilisation de signes et d'espaces au rôle ou à la fonction d'artistes/d'auteurs par rapport à la construction d'espaces et de subjectivités alternatifs tels que les réseaux alternatifs ou les contre-publics, en passant par la conception d'instruments et de politiques de représentation. De telles discussions doivent se concentrer - tant du point de vue politique qu'artistique - non seulement sur le point d'intersection de l'institution artistique avec les différents artistes, mais aussi sur les rapports physiques dans des espaces politiques, les nouvelles technologies appliquées et enfin la création de réseaux et de lignes de communication ainsi que sur les tentatives d'y échapper.

L'artiste comme producteur est par conséquent dépendant du système avec lequel il est entrelacé et des formes spécifiques, historiquement contingentes de l'adressement et de la réception. En d'autres termes, l'artiste est une figure publique spécifique qui peut naturellement être conçue de diverses manières, mais qui est en même temps toujours déjà placée ou située au sein d'une société spécifique et munie d'une fonction spécifique. Bien entendu, c'est exactement ce que Michel Foucault voulait dire lorsqu'il parlait de la "fonction-auteur" dans son essai "Qu'est-ce qu'un auteur?".[1] "Qu'est-ce qu'un auteur" est une analyse institutionnelle, épistémologique de la figure de l'auteur qui peut être interprétée tant comme problématisation de l'idée à motivation politique de Benjamin qui est celle de l'auteur comme producteur, que de l'essai tout aussi polémique que révélateur de Roland Barthes intitulé "La mort de l'Auteur"[2]. Au lieu d'éliminer ce dernier ou de le transformer, Foucault veut suspendre ou mettre entre parenthèses l'auteur en tant que fonction, invention et intervention spécifiques dans le discours:

"Il s'agit de retourner le problème traditionnel. Ne plus poser la question: comment la liberté d'un sujet peut-elle s'insérer dans l'épaisseur des choses et lui donner sens, comment peut-elle animer, de l'intérieur, les règles d'un langage et faire jour ainsi aux visées qui lui sont propres? Mais poser plutôt ces questions: comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles? Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours."[3]

D'après Foucault, la fonction-auteur est une mesure qui différencie et classifie le texte ou le travail, avec des conséquences tant juridiques que culturelles. Cela signifie aussi que toute modification de cette fonction nécessite une modification des institutions discursives qui l'entourent. Aussi bien la conception de l'auteur selon Benjamin en tant que figure politique engagée qui remet en question les rapports de production de sociétés industrialisées modernes, c'est-à-dire le fordisme, que l'appel au combat postindustriel de Barthes selon lequel la mort de l'auteur est censée mener à la naissance du lecteur, ce qui implique une conception radicalement différente d'un public rendu actif ainsi que, probablement, d'un approfondissement de la démocratie,constitue en fait des tentatives de reformulation de la fonction de l'auteur. Cette reformulation de la fonction-auteur/artiste devrait se faire à travers de nouvelles formes d'adressement qui à leur tour donneraient forme à de nouveaux modes de réception ou d'observation, en ce sens qu'un mode d'adressement représente toujours une relation imaginaire par rapport à des inconnus, c'est-à-dire une tentative de faire se cristalliser un public, un électorat ou une communauté. S'il s'agit donc de concevoir l'artiste comme intellectuel public, nous devons aussi comprendre comment ce public potentiel est construit et reconfiguré à travers le placement ou la fonction historique et contingent/e de l'artiste, à travers son public spécifique - c'est-à-dire le système avec lequel il est entrelacé.

La conception classique d'artistes ou d'intellectuels publics en tant que figures de l'éclaircissement dans un public bourgeois semble de plus en plus perdre de son actualité pour avoir une signification purement historique. Il en va de même aujourd'hui avec l'idée d'un public bourgeois comme un espace qui serait pénétré de sujets rationels-critiques, bénéficiant des mêmes droits et possibilités - et qui n'a naturellement toujours été qu'une projection. "Le” public

n'existe plus, au contraire, soit il n'y a plus aucun public (au sens d'un libre échange de points de vue), soit il y a une série de publics fragmentés, spécifiques. Le modèle occidental qui s'inscrit dans la tradition des Lumières, et qui faisait preuve de tolérance jusqu'à un certain point vis-à-vis de l'art de l'avant-garde et de la représentation de valeurs non-bourgeoises quant à la conduite, l'ordre et la productivité, est à présent remplacé par un mode de communication totalement commercial, à savoir les industries culturelles. Là où le modèle des Lumières tentait d'éduquer et de situer son public à travers la discipline et des formes de présentation identifiant les sujets comme observateurs, les industries culturelles instituent un autre modèle communicatif d'échange et d'interaction sous forme de marchandise, qui identifie les sujets comme consommateurs. Les industries culturelles remplacent la notion du "public", avec ses formes contingentes d'accès et d'articulation, par la notion du "marché" et interprètent l'échange de marchandises et la consommation comme des formes de l'accès et de l'interaction. Cela signifie également que l'idée émanant du siècle des Lumières, et donc l'idée de sujets rationnels-critiques ainsi que d'un ordre social disciplinaire est remplacée par l'idée du divertissement comme communication, comme mécanisme de contrôle social et comme producteur de subjectivité. De même, des espaces de représentation bourgeois classiques sont soit remplacés par des marchés, comme c'est le cas de la place publique remplacée par le centre commercial, ou transformé en espaces de consommation et de divertissement, comme c'est le cas dans les industries muséales actuelles. De façon semblable, l'ancien public communiste qui n'était pas un public en tant que tel mais une chose entre Etat et parti, ne fut pas remplacé par le modèle de citoyenneté occidental d'autrefois mais par la formation d'un marché et de groupes cibles de consommateurs décrite ci-avant.

Ainsi, nous devons également redéfinir le rôle des intellectuels publics comme des sujets rationnels-critiques et universels, et ce non pas comme des sujets totalement particuliers, ce qui d'après moi ne reviendrait qu'à affirmer le modèle de groupes cible de consommateurs, mais comme des figures plutôt engagées qu'isolées: En même temps que la thèse de Benjamin sur les formes de production artistique, Antonio Gramsci mit au point un autre modèle d'intellectuels, l'intellectuel dit "organique", une figure qui n'est pas seulement engagée dans des luttes et des causes politiques, mais aussi dans la production même.[4] Selon Gramsci, tous les hommes étaient des intellectuels, même s'ils n'assumaient pas tous ce rôle (le potentiel de l'intellectualité de la masse). Ce rôle avait à faire avec l'engagement dans et l'organisation de mouvements. Ceux qui étaient actifs dans le domaine du marketing et de la publicité représentaient, au même titre que les journalistes, les nouveaux intellectuels du capitalisme, tandis que le corps enseignant et les prêtres ne pouvaient pas être considérés comme tels en raison du caractère répétitif de leur travail. Aujourd'hui les travailleurs précarisés seraient naturellement à considérer comme faisant partie de ce type d'intellectuels, bien qu'il reste discutable s'ils sont au service du capital et des industries culturelles ou s'ils font partiedes mouvements contre ces dernières, de la lutte pour la multitude... C'est pourquoi nous devons commencer à ne pas voir le rôle des artistes et des intellectuels uniquement dans leur engagement dans l'espace public, mais dans la constitution de publics à travers les formes d'adressement *et* la création de plates-formes ou de contre-publics. Cela a déjà existé tant à l'Ouest qu'à l'Est, certes de manière sous-terraine ou clandestine, mais en opposition à l'hégémonie culturelle et politique dominante de chacune des sociétés.
Les contre-publics peuvent être considérés comme des formations parallèles spécifiques plutôt petites voire même subordonnées, dans

lesquelles d'autres discours et pratiques oppositionnels peuvent être formulés et mis en circulation. Alors que la conception classique bourgeoise du public revendiquait pour elle l'universalité et la rationalité, les contre-publics veulent souvent le contraire et contiennent très concrêtement souvent un renversement des espaces existants en d'autres identités et pratiques. Un des exemples les plus connus en serait l'utilisation de parcs publics comme espaces de rencontre et de circulation dans les milieux homosexuels. Là, le cadre architectonique qui avait été crée pour certains types de comportements reste inchangé, mais l'utilisation de ce cadre est radicalement modifiée, en ce sens que des actes relevant de la sphère privée sont exécutés en public.
Selon Michael Warner, les contre-publics présentent beaucoup de caractéristiques de publics normatifs dominants - l'adressement imaginaire, un certain discours et/ou lieu ainsi que le fait qu'ils impliquent de la circularité et de la réflexivité comme formule imaginaire avec laquelle l'on s'adresse à quelqu'un - et sont donc toujours déjà tout aussi *relationnels* qu'*oppositionnels*. La notion "d'auto-organisation" est par exemple traitée pour la plupart du temps dans l'histoire de l'art récente comme un concept oppositionnel, et certainement pourvu de "credibilité", mais il ne constitue pas de contre-public lui-même. De fait, l'auto-organisation est une caractéristique de toute formation publique; elle construit et se positionne elle-même comme public par sa forme spécifique d'adressement. Un contre-public reflète plutôt consciemment les modalités et les institutions de publics normatifs, même s'il le fait avec l'effort de s'adresser à d'autres sujets et avant tout d'autres formes de l'imaginaire :

"Les contre-publics [ne] sont 'contre' [que] dans la mesure où ils essaient d'effectuer d'autres formes d'imagination d'une sociabilité d'inconnus ainsi que de leur réflexivité; en tant que publics, ils

restent orientés vers la circulation entre inconnus d'une manière qui n'est pas seulement stratégique mais aussi constitutive pour l'appartenance de leurs membres et les affectes de ces derniers."[5]

Ce qui est particulièrement important dans ce contexte ce n'est pas seulement la transformation des institutions artistiques "bourgeoises" à travers certaines personnes, mais aussi le mouvement actuel d'auto-institutionnalisation délibérée sur diverses plates-formes dans le contexte artistique tel que 16 Beaver Group à New York, b_books à Berlin, le Center for Land Use Interpretation à Los Angeles, le Center for Urban Pedagogy à New York, la Copenhagen Free University, la Community Art School à Zagreb, l' Institute of Applied Autonomy à Boston, The Invisible Academy à Bangkok, la School of Missing Studies à NY, Belgrade et Amsterdam, l' University of Openess à Londres ou l' Université Tangente à Paris, qui reflètent et renversent toutes d'une certaine manière des établissements de l'enseignement. Ici, des discours sont produits et diffusés non pas par une négation du public, mais par une auto-institutionnalisation consciente et tactique. Des machines sociales sont ainsi transformées en machines subjectives de production de savoir, qui sont plus produites à travers une identité qu'elles n'en produisent elles-mêmes. Comme l'indique une de ces auto-institutions:

"La Copenhagen Free University est une voix parmi une multitude de voix. Nous ne sommes pas deux ou trois personnes mais une institution qui flotte à travers divers rapports sociaux dans un processus de l'être-produit et du produire. Nous donnons le ton. Cette position établit un agencement constamment changeant de nouveaux contextes, de nouvelles plates-formes, voix, actions, mais aussi à travers une inactivité, des refus, évacuations, retraits et exodes. Comme le dit le situationniste Asger Jorn, la subjectivité est une perspective intérieure, 'une sphère d'intérêts', qui ne peut

pas nécessairement être mise sur le même plan que l'égo individualisé. (...) La Copenhagen Free University est une ‘sphère d'intérêts' qui naît de la vie réelle que nous vivons et qui sera toujours politisée avant toute citoyenneté. Notre marge d'action est tout aussi locale que globale, attentif à d'autres voyageurs tout près et dans le monde entier."[6]

Il s'agit ici d'une compréhension du quotidien par la tentative de manier les conditions de vie dans l'économie du savoir postfordiste, ce qui représente une tactique de double-mouvement, qui est en même temps lutte et retrait. Nous pouvons aussi caractériser ce mouvement comme une *politique du quotidien* au lieu d'une politique des représentations, des délibérations et/ou des aggrégats. Cela comprend une autre signification du "politique”, où il ne s'agit pas seulement du mouvement, mais aussi du moment, de l'ici et du maintenant, comme l'a exprimé un autre auteur-producteur, Stephan Geene:

"Ce que b_books veut faire (bien qu'il n'y ait pas de consensus à ce propos dans le groupe), c'est selon moi conserver une certaine forme d' 'option' pour 'le politique', à savoir, une option qui n'est explicitement en aucun sens utopique. Elle se base sur la condition préalable que le politique ne signifie pas d'oeuvrer pour tel ou tel but politique + qu'il n'a rien à voir avec le fait de sacrifier sa vie, le temps (de sa vie), mais avec le fait d'investir dans la 'machine' qui engendre la 'propre vie' dans un processus politique."[7]

En suivant l'approche des contre-publics, je voudrais dès lors proposer une autre définition: Ce dont il s'agit ici, c'est l'articulation d'expérience. Celle-ci est plutôt un assemblage qu'une performance. Tandis que les institutions des industries culturelles ne font que proposer sans cesse "de nouvelles expériences”, la production d'établissements auto-institutionalisés paraît ennuyeuse

et non spectaculaire notamment là où il s'agit de l'organisation d'expérience.

A une époque du capitalisme global expansif, de la commercialisation de la culture par des groupes internationaux et de la criminalisation d'une gauche critique, ce n'est pas seulement approprié, mais véritablement important de discuter et d'évaluer des formes de la critique, de la participation et de la résistance dans la zone chargée entre champ culturel et sphère politique; en d'autres termes, la zone chargée entre représentation politique et politique représentative, entre présentation et participation. Nous sommes fortement convaincus que le champ culturel est un instrument plus efficace pour la création de plates-formes politiques et de nouvelles formations politiques, que ne peut l'être une plate-forme primaire en elle-même; que l'art a un effet ou devrait du moins en avoir un et ne sert pas seulement de terrain de jeu pour l'expression de soi et/ou pour des analyses. Cependant, un tel projet demande de la réflexion, de l'analyse et avant tout une considération de ce qu'impliquent les notions de politique et de culture dans la situation actuelle. Premièrement, il est clair que les deux domaines ont connu une pluralisation et une fragmentation, sinon une dispersion et une dissolution pendant l'ère postmoderne. Nous ne pouvons plus parler de catégories homogènes au singulier, au contraire nous devons parler de champs culturels et politiques divers, qui sont parfois liés et/ou se croisent, et qui aspirent parfois à l'autonomie et/ou à l'isolement. Les deux champs comprennent des subdivisions très diverses en différents réseaux, acteurs et institutions.
Dans les Etats providence occidentaux, le champ culturel a été considéré comme étant idéalement autonome et indépendant de la sphère politique, et par là-même structuré, financé et institutionnalisé en tant qu'unité séparée. Curieusement c'est cette

autonomie relative qui a donné au champ culturel le potentiel nécessaire à la critique et la discussion politiques, le fait qu'il ait été tenu à l'écart de la représentation et du contrôle politiques directs, rendant ainsi possible une production de savoir et des processus réflexifs différents. Malheureusement, cette autonomie relative a néanmoins aussi engendré une dépolitisation de la production culturelle et une construction du monde artistique en tant que club élitiste, exclusif. Avec l'attaque néolibérale actuelle dans l'ensemble du monde occidental, la culture est cependant de plus en plus privatisée et soumise à des groupes transnationaux, tant du point de vue du financement que de la production. Au lieu de la dite culture alternative ou de la contre-culture, la culture des grands groupes industriels produit des images et des subjectivités dominantes, et le néolibéralisme est directement accordé avec la vague actuelle des fascismes européens "de velour" dans les gouvernements élus démocratiquement en Autriche, au Danemark ou dans les Pays-Bas. Cela a mené à un dénigrement de l'intellectualisme et de l'activisme politique de gauche et dans certains cas même à une criminalisation d'activistes suite aux événements du 11 septembre. Cette situation actuelle dans le champ culturel et aussi politique engendre cependant une radicalisation possible - parfois stratégique, parfois plutôt involontaire - au lieu d'un mainstreaming de pratiques critiques dans les domaines de l'art et de l'activisme. C'est un combat à deux fronts qui s'oriente tant contre le mainstream politique actuel que vers l'intérieur, en ce sens qu'il crée des identités et des plates-formes politiques: Que pouvons-nous faire pour nous-mêmes? De tels efforts nécessitent plus de réflexion sur les notions de culture et de politique, mais aussi sur des constructions d'identités, de conceptions de localité, ou encore sur la médiation entre particularité et universalité, espaces publics et stratégies activistes, réseaux et électorats. Dans la création de correspondances et de traduction, nous pouvons tirer

des enseignements de l'activisme-SIDA, comme l'a proposé l'artiste et activiste Gregg Bordowich: MEDICINE INTO MY BODY NOW. Cela nécessite la négociation, la traduction et l'articulation permanentes entre divers acteurs et groupes d'intéressés. Des réseaux doivent être construits, afin de comparer pratiques et théories et de les médiatiser. L'art a naturellement un effet, mais l'art ne suffit pas ...

---

[1] Michel Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur, discours 1969, dans: Dits et écrits I, 1954-1975, Gallimard: Paris 2001, p. 817-849

[2] Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, dans: Gesammelte Schriften, vol. II.2, Suhrkamp Francfort s/ le Main 1980, p. 683-701; Roland Barthes: "La mort de l'Auteur", dans: Id., Le bruissement de la langue, Seuil: Paris 1984, pp. 61-67

[3] Michel Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur, discours 1969, dans: Dits et écrits I, 1954-1975, Gallimard: Paris 2001, p. 838 et suivante

[4] Antonio Gramsci, Die Herausbildung der Intellektuellen, Aufzeichnungen aus den Jahren 1930-1932, Aus den Gefängnisheften, dans: A.G.: Zu Politik, Geschichte und Kultur, Ausgewählte Schriften, Reclam: Leipzig 1986, p. 222-230

[5] Michael Warner, Publics and Counterpublics, New York: Zone Books, 2002, pp. 121 et suivante.

[6] Copenhagen Free University, 'All Power to the Copenhagen Free University', dans: Katya Sander et Simon Sheikh (éd.), We are All Normal (and we want our freedom), Black Dog Publishing: Londres, 2001, pp. 394-395.

[7] Stephan Geene, 'selfportrait of more than me: a group – or its fragments', dans: Simon Sheikh (éd.), In the Place of the Public Sphere?, oe / b_books: Berlin, 2004, p.215.