04 2004

Fidélité, trahison, autonomie

Gregory Sholette

Traduit par Francisco Padilla

Certitude, fidélité
Sur le coup de minuit passent
Comme des vibrations d'une cloche
W. H. Auden (Berceuse, 1937)

Coupez l'alimentation et prenez d'assaut le musée. Barricadez son entrée avec une sculpture de Richard Serra. Couvrez ses fenêtres avec des peintures de Gerhard Richter. Transformez le jardin à sculptures en une coopérative de production organique. Remettez à neuf la salle des séances afin qu'elle serve comme une garderie. Placez la cafétéria sous la supervision de personnes sans domicile fixe. Pourtant, malgré cette révolte hypothétique, il est évident que le pouvoir institutionnel persiste. Comme la gravité émanant d'une étoile effondrée, il nous attire vers la même orbite à laquelle nous avons voulu échapper, parce que malgré nos protestations, nous continuons à l'aimer - ou du moins l'image désintéressée qu'il projette - plus de ce qu'il pourrait s'aimer lui-même. Car, sans qu'il importe comment les musées existants remplissent réellement et de manière imparfaite leurs obligations sociales, la position symbolique du musée reste inséparable des notions d'espace public, de culture démocratique et de la citoyenneté elle-même. C'est cela le scandale que mon essai tente de comprendre. Cependant, explorer ce à quoi un musée libéré et post-révolutionnaire devrait ressembler, comment il devrait fonctionner et ce que devrait être réellement son rôle revitalisé au sein de la communauté locale constitue une approche souvent entreprise actuellement par des artistes plus jeunes et socialement engagés qui ont grandi dans l'inquiétude de la forme virtuellement conventionnelle de la critique institutionnelle. Cela est encourageant. Néanmoins, lorsqu'elle va de pair avec un rejet absolu du pouvoir institutionnel elle peut échoir en une fantaisie dans laquelle une mentalité du simple "nous contre eux" remplace les opportunités critiques ouvertes par l'attirance de *l'autre*.

Aujourd'hui, l'artiste, l'écrivain, le curateur ou l'administrateur socialement engagés doivent faire face à un fait très désagréable – comment et pourquoi les grandes et au fond conservatrices institutions, y compris les musées et les universités, charment en fin de compte leurs critiques les plus défiants et leurs apostats les plus radicaux? Si la fin de la guerre froide (et du modernisme) a apporté un nouveau niveau d'inclusionnisme culturel à ces institutions culturelles, que pouvons nous dire de ce qu'est devenue la notion naguère défiante de contre-culture? Il est peut-être hérétique de proposer ceci, mais si nous sommes d'accord de dire que le pouvoir institutionnel n'est pas un fantôme, laissez-moi suggérer que de même la fonction institutionnelle - pour retravailler un terme emprunté à Foucault - n'est que rarement dirigée de manière précise, ni même en premier lieu répressive envers son autre. En ce sens, ne sont-ils pas les musées, les universités, les firmes et peut-être même les forces armées remplis de dysfonctionnements administratifs, de redondances et même de conflits internes quelques fois déstabilisateurs? De plus, est-ce que leur efficacité intermittente dans le champ de bataille culturel ou bien militaire n'est-elle pas souvent davantage le résultant d'une échelle de magnitude que d'une efficacité organisationnelle? Naturellement, lorsqu'ils font face au conflit, les administrateurs, les cadres et les curateurs se mettront en dernière instance toujours du côté de la fonction institutionnelle. Néanmoins, à n'importe quel point préalable à cette jonction critique, il y a des intrigues, des affaires et des infidélités d'un grand potentiel pour les activistes politiques, pour les interventionnistes et pour les radicaux culturels.

Aujourd'hui, même les arts les plus formels élèvent de prétentions à la pertinence sociale. Il est devenu presque de rigueur de faire explicitement référence à des questions politiques, à la diversité culturelle, au genre et à l'identité sexuelle (bien que plus rarement, je dois ajouter, à la classe sociale ou à l'inégalité économique). De fait, ce type de routines peuvent être lamentables pour des raisons aussi bien politiques que artistiques. Encore, de la perspective d'un artiste activiste politiquement engagé ou d'un organisateur, ce type d'ambition intra-institutionnelle et libérale peut en fait être utile même si elle est frustrante. Utile, parce que un certain montant de travail politique véritable peut agir comme un "levier" à travers lui, et frustrant parce que les curateurs, les artistes, les administrateurs des musées et les académiciens confondent négligemment le type de transgression symbolique qui prend place à l'intérieur du musée avec un activisme direct et politique qui a lieu aux niveaux juridique, pénal, même aux niveaux globaux de la société.

Le réflexe consistant à rendre l'art socialement pertinent semble s'être accéléré en suivant la mort de l'Union Soviétique et la fin de la guerre froide. Peut-être cela est dû au fait que les artistes des USA n'avaient plus besoin de montrer au monde une fidélité sans compromis pour l'individualité telle qu'elle était exemplifiée par l'expressionnisme abstrait des années cinquante. En même temps pourtant, des nouveaux fondements pour justifier la culture étaient nécessaire après "la chute du mur" Une manière de faire qui a relevé la défi s'est tournée vers des pratiques basées sur l'appartenance communautaire; ainsi, durant ces dernières quinze années nous avons vu la Fondation Nationale pour les Arts (NEA) donner un support croissant à l'art en tant que profession d'éducation voir même de thérapie. Contrairement à ceci, à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, l'art directement impliqué dans des questions sociales concrètes était rejetée comme étant utilitariste et pas assez abstrait pour être pris au sérieux. Aussi difficile que cela puisse paraître aujourd'hui, en 1975 la résistance à toute contamination d'un haut standard culturel par la politique a fait basculer l'équipe éditorial de courte durée de vie de John Coplans et Max Kozloff à la revue *Artforum*. Coplans et Kozloff avaient amené à l'influent magazine spécialisé un groupe d'historiens d'art et d'essayistes radicaux, y compris Carol Duncan, Allen Sekula, Lawrence Alloway, Alan Wallach, Eva Cockcroft et Patricia Hills. Ces écrivains osèrent suggérer que l'art n'était pas une expression autonome d'une vérité transcendantale, mais une partie intégrante du monde social. Hilton Kramer, alors le principal critique d'art pour le *New York Times* aussi bien qu'un ardent guerrier froid avait alors fait ouvertement appel aux négociants d'art de boycotter le magazine. Dans ce qui peut-être considéré comme un coup d'Etat virtuel, Coplans et Kozloff furent tous les deux demis de leurs postes.[1]

Vers la fin des années soixante-dix, des artistes politiquement engagés sont devenus de plus en plus sophistiqués dans le mélange du domaine symbolique de l'élaboration de l'art avec les besoins pratiques de l'activisme politique. Contrairement à une génération antérieure, exemplifiée par Donald Judd ou Carl Andre qui se sont tous les deux fermement opposés à la guerre du Vietnam et ont soutenu le mouvement des Droits Civiques et qui sont néanmoins restés des minimalistes dévots, beaucoup d'artistes post-formalistes ont collaboré aussi bien les uns avec les autres qu'avec des environnementalistes, des activistes de l'anti-nucléaire, du droit au logement ainsi qu'avec des travailleurs sociaux, produisant un champ hétérogène de formes et styles artistiques qui ont directement abordé des causes sociales. Une liste incomplète d'organisations ayant opéré dans la zone de New York entre 1979 et 1982 comprend les organisations suivantes: PAD/D ou "Political Art Documentation and Distribution" et "Group Material"; des organisations anti-nucléaires telles que "Artists for Survival" et "Artists for Nuclear Disarmament"; le groupe asiatico-américain "Basement Workshop" basé sur l'appartenance communautaire; des média-activistes y compris "Deep Dish" et "Paper Tiger Television"; et les collectifs féministes "No More Nice Girls", "Heresies" et "Carnival Knowledge". Cette liste pourrait d'ailleurs être re-triée en mettant en évidence des projets spécifiques y compris le "Women's Pentagon Action" et le "Anti-WW III Show"; le "Real Estate Show", une exposition anti-gentrification organisée par un groupuscule de "Colab", mise en scène dans l'espace d'un squat dans le Lower East Side; "Bazaar Conceptions", une "foire de rue" pour le droit d'avorter, organisé par le "Carnival Knowledge"; et une vente d'art aux enchères pour aider à financer un centre de femmes au Zimbabwe organisé par l'ultragauchiste collectif "Madame Binh Graphics" dont certains membres étaient, plus tard, en détention au Rikers Island en

connexion avec l'infâme vol du Brinks dans l'État fédéral de New-York.[2]

Dès lors, lorsque l'on parle d'activisme politique ayant lieu *à l'intérieur* du musée, comme un éminent curateur d'art contemporain l'a affirmé il y plusieurs années, il est important de mettre en contraste le type d'engagement matériel et critique que j'ai décrit ci-dessus avec les tentatives de "subvertir le cadre institutionnel" ou de transgresser les conventions de représentation ou les modes de visualisation.

Pour synthétiser brièvement alors, à partir de la perspective d'une pratique politiquement engagée, quel qu'il soit le motif pour l'alliance entre le monde de l'art de la post-guerre froide avec des questions sociales, il doit être décrypté comme un lieu potentiel pour la rencontre. Penser d'une autre manière, rester en opposition avec tout rapport institutionnel, consiste à assumer la position idéologique la plus confortable possible. Cela laisse l'institution dans les mains des administrateurs et des intellectuels qui écartent l'élan vers la justice économique et politique comme quelque chose d'irréalisable, se tournant au lieu de cela vers l'exploration mélancolique de la signification personnelle ou vers une indulgence irréfléchie vis-à-vis de la culture populaire. Par conséquent, la mode actuelle pour le politiquement correct (pour utiliser un terme qui me déplaît, mais qui fait parfaitement sens dans ce contexte) est utile pour la seule raison qu'il fournit un levier pour une certaine mesure du travail politique engagé.[3]

Peut-être que la manière la plus claire d'éclaircir ce dilemme c'est sous forme de question. Comment est-ce que l'artiste peut apprendre à faire usage d¢une portion du pouvoir institutionnel tout en maintenant une distance de sécurité et une marge d'autonomie par rapport à l'institution? En même temps, nous avons besoins de demander quelles questions éthiques s'y trouvent soulevées - non seulement pour les artistes, mais également pour les curateurs et administrateurs d'art sympathisants qui travaillent "à l'intérieur". En d'autres mots, quelle est la nature de la contradiction que des telles liaisons potentiellement dangereuses peuvent produire?

En parlant de ma propre expérience, ces artistes qui travaillent dans les entrepôts abandonnés et dans des ateliers en sous-sol, dans des centres coopératifs et des squats urbains, croient que les grandes structures institutionnelles opèrent avec une précision de type militaire pour désamorcer stratégiquement les pratiques de base résistantes. En réponse, toute contre-pratique viable est obligée de se rétablir constamment à un périmètre toujours plus grand vis-à-vis de la zone hégémonique institutionnelle en expansion. Mais même avec cette position extérieure extrême, se trouvant à une distance de secours du discours et de l'économie du musée, il y a une forme de fidélité tacite à l'essence institutionnelle du musée. Il y a aussi une vague reconnaissance que la passion qui mène et soutien l'opposition est motivée tout autant par une affinité vis-à-vis des idéaux échoués d'une telle institution que par une hostilité déclarée vis-à-vis du pouvoir institutionnel. Car même le collectif, groupe artistique ou partenariat politique le plus fugitif et décentralisé requiert une certaine forme de structure opératoire, un type d'arrangement institutionnel et une mission organisationnelle, peu importe si cela est énoncé ou bien spontané et informel. Penser le contraire consiste à naturaliser et à mystifier ce qui est un type spécifique de relation contractuelle entre individus ayant des intérêts communs (parmi lesquels on trouve souvent la menace perçue ou réelle d'être pris en étau par l'hégémonie institutionnelle). Et certainement à un certain niveau, autant le musée que son *autre* - ces résistantes et résiduelles organisations culturelles informelles - reconnaissent que l'institution centralisée *à proprement parler* n'existe pas. Au lieu de cela, elle est construite au sein d'un champ d'idées aussi bien que de variables économiques qui sont conjointement, même si inégalement partagées par le centre et les marges. Ceci signifie que les activistes doivent développer la finesse de voir le musée aussi bien que l'université ou la firme comme virtuellement fondées sur la productivité collective de ceux qui s'y trouvent régulés. Dans le cas du musée, ceci inclut naturellement les artistes, mais également le personnel du musée et le public qui le fréquente. Pour paraphraser le philosophe Gilles Deleuze, l'institution est un appareil de capture. Mais qu'est-ce qu'elle saisit? C'est l'enthousiasme des artistes qu'elle réussi à piéger, du moins durant un bref instant. (*Toujours est-il que l'on doit aussi se demander quelles idées dangereuses voir traîtresses se répandent au sein*

de l'institution comme le résultat de cette rapt qui est également une infection.)

Finalement en vue de se décrire soi-même comme artiste et en même temps comme un être politique ou ce que Pier Paolo Passolini appelait un "citoyen poète" on doit se sentir mal à l'aise avec le néo-libéralisme des institutions de la post-guerre froide, spécialement celles qui semblent trop désireuses d'embrasser une forme prudente de dissentiment politique, ce y compris la demande non formulée que les curateurs soient culturellement inclusionnistes et socialement progressistes. Malgré cette incertitude, et en dépit de ses propres loyautés partagées nous devons maintenant sérieusement considérer d'approcher à nouveau l'idée de l'autonomie critique que des groups tels que PAD/D ont tenté d'établir il y a plus de vingt ans. Je ne fais pas ici référence à la notion moderniste d'autonomie dans laquelle l'objet artistique est célébré comme quelque chose d'en-soi et pour-soi, transcendant la vie quotidienne. Je voudrais plutôt proposer de réintroduire le concept d'un mode de production et de distribution culturelle auto-validant qui se situe au moins partiellement en dehors des confins de la matrice de l'art contemporain aussi bien que des marchés globaux. En d'autres mots, un activisme autonome auto-conscient dans lequel les artistes produisent et distribuent une culture politique indépendante qui utilise les structures institutionnelles comme des ressources plutôt que comme des points d'achèvement. Comme les théoriciens Michael Hardt et Antonio Negri argumentent, le capitalisme peut être en train de se transformer en un fantôme en circulation dans l'arène globale mais

"autour de lui se meuvent des processus radicalement autonomes d'auto-valorisation qui non seulement constituent une base alternative de développement potentiel, mais qui représentent aussi réellement une nouvelle fondation constituante"[4].

Naturellement, une telle autonomie critique ne pourrait exister trop longtemps en étroite proximité avec des institutions voraces telles que les musées d'art, les kunsthalles ou les biénnales internationales. Cette leçon-là a été trop bien apprise depuis les années quatre-vingt, lorsqu'un groupe sélect d'artistes ont été choisis pour représenter "l'art politique" à l'intérieur de l'industrie culturelle dominante.[5] Non, ce qui est requis est un programme de vol et de sédition de long-terme ayant pour objectif de rompre et de se rapproprier le pouvoir institutionnel pour des propos spécifiquement politiques. Une fois de plus, le travail issu des collaborations autonomes, y compris PAD/D, aussi bien que les groupes tels que REPOhistory, RTMark, Sans Papiers, Temporary Services, UltraRed, ou Ne Pas Plier, Colectivo Cambalache pour ne mentionner que quelques exemples actifs aux Etats-Unis et en Europe, peut servir comme des modèles provisoires.

Mais qu'en est-il de nous autres? Nous, intellectuels sans foi, artistes, curateurs, et administrateurs, moi-même y compris? Nous avons besoin d'oublier *activement* la nature compliquée de notre fâcheuse situation. Nous devons rompre avec les routines soignées de la fidélité et de la trahison qui circulent tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du musée et bouger vers la reconnaissance du potentiel radical déjà présent dans l'action collective. Comme Passolini songeait:

Présence corporelle collective
tu sens l'absence de toute véritable
religion: pas de vie, mais de survie[6]

---

[1] Une décennie plus tard, Lucy R. Lippard était remerciée de son poste au Village Voice, visiblement à cause de son enthousiasme politique qui l'a empêché d'écrire une critique d'art "objective".

[2] Ma liste est compilée à partir du premier et du deuxième numéros de 1st Issue, la newsletter de Political Art Documentation and Distribution, les deux datant de 1981.

[3] Un exemple d'effet de levier est la série d'expositions intitulées "Mumia 911" ayant eu lieu à travers les Etats-Unis durant l'automne 1999. Elles ont non seulement attiré l'attention, mais ont fourni un support matériel pour confronter la brutalité de la police et le racisme institutionnalisé. Mumia 911 était composée de dizaines d'expositions, installations et concerts et a contribué à recueillir des signatures et du soutien public pour un nouveau jugement impartial de l'activiste afro-américain au franc-parler Mumia Abul Jamal qui est resté dans le couloir de la mort de Pennsylvania ces derniers dix-sept ans accusé du meurtre d'un officier de police à Philadelphia. Des groupes de défense de Droits de l'Homme ont condamné sa sentence comme étant légalement vicié et même politiquement motivé par un département de police vindicatif connu par son racisme répandu et par sa corruption. Parallèlement à la mise en place du support nécessaire pour un nouveau procès, la coalition a focalisé l'attention du public sur le nombre disproportionné de personnes non-blanches incarcérées et se trouvant sur le couloir de la mort à travers les Etats-Unis.

[4] Michael Hardt et Antonio Negri, Labor of Dionysus: A critique of State Form (University of Minneapolis Press, 1994, p. 281.

[5] Pour plus d'information à ce sujet voir mon essai "News from Nowhere: Activist Art & After: Report from New York", in: Third Text 45, Hiver 1998-99, p. 45-62 (cf. http://slash.interactivist.net/analysis/03/04/01/1532234.shtml).

[6] "The Ashes of Gramsci", in: Pier Paolo Pasolini, Poems, New York, Noonday Press, 1982, p. 19.