04 2004

Effets universitaires

Beatrice von Bismarck

Traduit par Yasemin Vaudable

Aussi indissociablement liée à l'image de l'artiste l'exigence de créativité puisse-t-elle, certes, paraître depuis le début du 19ème siècle, sa signification et sa fonction en ont été, néanmoins, tout aussi durablement ébranlées dans la société postindustrielle. Des reprises par des modèles économiques de production et de management ont cassé en procédures d'appropriation la revendication d'exclusivité formulée par l'art - des procédures d'appropriation qui, comme l'ont formulé Luc Boltanski et Eve Chiapello, ont aussi intégré autonomie, authenticité et libération dans de nouvelles stratégies d'entreprises.[2] Les profils d'exigences des conditions de travail postfordistes sonnent comme un écho aux critères, qui jusqu'à présent, étaient prioritairement réservés à la pratique artistique et aux attentes liées à cette dernière; ils comprennent tout autant des techniques d'auto-organisation et d'auto-gestion ancrées dans le domaine de l'épanouissement, de l'autodétermination et de la liberté, que par exemple la capacité à rendre productives des paradoxalités.[3] Ainsi, les artistes hommes et femmes se voient attribuées des fonctions de modèle.

Quiconque se pose la question de savoir quelle est actuellement la mission sociale des institutions de formation dans le champ artistique, doit aussi tenir compte des conditions

d'instrumentalisation économistes affirmatives. Indépendamment de la réflexion sur la question de savoir si l'art - ou si quoi que ce soit - peut être enseigné, comme la soulève James Elkin dans son analyse de la mission des académies de beaux-arts,[4] ce sont là précisément les fonctions de telles institutions allant au-delà de l'expansion d'une "norme de la déviation" qui sont au cœur du débat.[5] Un débat qui développe son profil sur le fond d'une pratique artistique et culturelle insistant sur une pertinence sociale et qui doit son poids à la proximité, particulièrement "possibilisante", par rapport au processus de production, qui caractérise les situations de formation.

Dans l'élargissement des approches de la "critique institutionnelle" de la fin des années 60 et des années 70 ce sont, outre les fonctions spatiales, sociales ou discursives de l'institution "académie", surtout ses effets qui importent. Cela renvoie à une matrice d'individualisation avec ses utilités symboliques et économiques, qui est produite et diffusée dans des situations de formation. Aussi bien éviter que se soustraire à des naturalisations, des hiérarchisations ainsi que des procédures d'inclusion et d'exclusion, présuppose, selon la thèse énoncée ci-après, une structure d'activité, qui refuse l'institutionnalisation, qui insiste sur une contingence spatiale, temporelle et sociale et qui, dans sa prédisposition réflexive, s'entend elle-même comme sujet et objet.

Au centre de ces réflexions portant sur le potentiel critique de la formation académique, se situe une forme spécifique de travail en projet, telle qu'elle est pratiquée d'une part au "Kunstraum der Universität Lüneburg" depuis 1994 et d'autre part par le "/D/O/C/K Projektbereich" de la Hochschule für Grafik und Buchkunst (Académie de graphisme et d'art bibliographique) à Leipzig depuis 2000. Conçue, dans les deux cas, de manière tant transdisciplinaire que traversant de différents métiers, elle rassemble des artistes et

scientifiques de différentes disciplines - de l'histoire de l'art, des sciences de la culture et de l'image tout comme de la sociologie, de la philosophie et des sciences des médias -, divers professionnels dans le champ artistique et les étudiants de chacune des universités. La méthode de travail procédurale pratiquée dans le cadre des projets permet d'effectuer à chaque stade différentes délimitations entre les tâches, les positions et les champs ainsi que la thématisation de ceux-ci et les réflexions y afférentes. Outre les processus éventuels de rapprochement mais aussi de repoussement entre les disciplines ou entre l'art et la science, ce sont surtout les rôles de toutes les parties impliquées qui sont continuellement à disposition et qui changent aussi à plusieurs reprises au sein d'un projet.

Du point de vue du contenu, les travaux du KUNSTRAUM et du D/O/C/K Projektbereich effectués jusqu'à présent se sont concentrés sur des sujets tels que la définition, la formalisation et la reconnaissance de l'art orienté vers des projets, sur les possibilités et les rapports entretenus par des structures auto-organisées dans le champ culturel, sur la signification du travail "immatériel" dans le champ artistique et culturel, sur des constitutions et des évolutions d'identités culturelles, professionnelles et institutionnelles, sur le rapport entre art, écologie et durabilité ou sur l'ouverture de pratiques archivaires au-delà du discours du souvenir.[6] Ce qui a été déterminant pour le travail en projet dans ces deux institutions a été d'une part une conception relationnelle du domaine social qu'est "l'art" et d'autre part un rapport entre activités théoriques et pratiques caractérisé par un "réseau de rapports et de transferts".[7] En tant que modèle expérimental de formation, il vise des expérimentations du cas d'urgence à tendance émancipatoire. L'accumulation d'expériences pratiques ne s'arrête pas dans la

récapitulation et l'exercice de compétences et de rapports établis, mais en vise justement le potentiel de changement.[8]

Le risque déjà sous-jacent que l'expérience de modèle se transforme en partie intégrante de l'institution, qu'il stabilise leur exercice de pouvoir plutôt que de l'affronter, augmente tant à Lüneburg qu'à Leipzig par le fait que dans le cadre de ce travail en projet se déroulant avec une telle orientation conceptionelle, il ne s'agisse pas d'événements ou de processus uniques mais qu'en tant que pratique, ce projet a déjà une histoire de plusieurs années. Pour contourner tout de même le piège d'une expérience se muant en une installation durable, qui renforce en elle-même les processus institutionnels d'appropriation d'approches et de méthodes critiques, KUNSTRAUM et /D/O/C/K Projektbereich misent surtout sur des procédures hybrides, orientées vers le processus, transitoires, contingentes et performatives. Des procédures qui, de plusieurs points de vue, contrarient les règles institutionnelles et les exigences imposées avec elles, notamment dans leurs formes d'apparition les plus récentes, économisées et orientées vers l'efficacité et, telles qu'elles sont avancées par la modularisation et les processus d'évaluation continus: un caractère processif quittant le rythme semestriel, des rôles et des disciplines qui se croisent et se couvrent, des formations sans cesse nouvelles d'espaces discursifs, le caractère évasif de chacune des communautés qui coopèrent et le caractère toujours aussi présent de mise en scène sont quelques-unes de ces dimensions potentiellement résistantes du travail en projet.[9] J'aimerais ci-après me pencher surtout sur trois d'entre elles - celles qui ont à voir avec la superposition de rôles, le transitoire et la performativité.

I.

Dans le cadre du travail en projet décrit ici, le rôle des enseignants - distribué à plusieurs acteurs en alternance - est caractérisé par une attitude réflexive vis-à-vis de la propre position dans la zone conflictuelle qui s'ouvre entre responsabilité institutionnelle et recherche indépendante, entre transmission hiérarchique du savoir légitimé et travail expérimental collectif. A l'image de la position elle aussi médiatrice des curateurs,[10] les enseignants, eux aussi, font en général un grand écart, cherchant à surmonter les différences que Pierre Bourdieu avait observé entre les prêtres et les prophètes dans son texte paru en 1971 "Genèse et structure du champ religieux". Les prêtres y sont les "détenteurs d'un capital d'autorité religieuse socialement reconnu et institutionnalisé", dont les obligations consistent en l'établissement de l'ordre et par là-même en la préservation du pouvoir symbolique de l'institution, en l'occurrence, de l'église. Les prophètes, eux, poursuivent le but de remettre en question "l'ordre habituel", en produisant et en répandant de nouveaux objets de salut qui peuvent servir à discréditer les anciens. Ils font donc preuve d'hérésie face à l'orthodoxie. Ici encore, il y a la possibilité d'un mouvement d'acceptation passant du changement à l'affirmation, puisque dans l'évolution de la lutte pour le pouvoir entre les prêtres et l'église d'une part et les prophètes et la secte d'autre part, la secte peut devenir église, afin d'être en même temps déterminée à provoquer une nouvelle réformation.[11]

Appliqué au contexte d'une université, cela concerne d'une part le rôle de médiateur assumé par les enseignants, dans lequel ils transmettent aux étudiants les conditions préalables de l'accès au champ que les enseignants avaient eux-mêmes remplies, pour en même temps consolider leur position dans le champ en se distanciant justement de ces critères dans leurs pratiques artistiques et/ou de recherches et en remettant en question l'opinion établie

du corps enseignant. Dans ce dilemme entre les obligations face à l'institution sur l'ordre de laquelle on agit et les revendications d'autonomie du champ, les enseignants du champ artistique organisent leur travail dans la zone d'intersection des exigences administratives voire économiques et artistiques.[12] Ils donnent ainsi un exemple particulièrement pertinent de la problématique des conditions de travail postindustrielles, telle qu'elle est traitée actuellement dans le cadre du discours qui s'organise autour du concept de "gouvernementalité" présenté par Foucault. Les technologies du soi, par lesquelles une subjectivité "autonome" devenue l'image modèle de la société est liée à des objectifs économiques gouvernementaux, sont ici mises en oeuvre.[13]

Partant du modèle dichotomique de Bourdieu aussi bien qu'en en divergeant, il est possible de repérer, pour les enseignants, une marge de manoeuvre pourvu de perspectives critiques dans les attitudes et les procédures par lesquelles ils ne prennent ni le parti des prêtres ni celui des prophètes, mais intègrent dans les activités de recherche et d'expérimentation le rapport existant entre les deux rôles. Assumer, selon un mode de réflexion critique, en alternance les missions, les pratiques et les attributions des deux positions, signifie se situer à une position tierce - transitoire, flexible et hybride -, dont les caractéristiques se redéfinissent chaque fois dans la réalisation de la propre pratique.

II.

Cette position tierce des enseignants est soutenue par l'intégration dans des processus de travail collectif, qui reposent sur la formation de communautés temporaires. Au lieu de formation de groupes fixes pour le travail dans le cadre d'un ou de plusieurs projets, le

rassemblement et la coopération se font sur la base de questionnements chaque fois différents et d'intérêts qui s'y rapportent. Les rapports et les discours intra-universitaires tout comme les rapports et les discours extra-universitaires peuvent constituer le point de départ de la participation à l'un ou l'autre projet, dont le format, les méthodes et les objectifs ne se dégagent que dans le travail commun. Le caractère passager du rassemblement garanti ainsi tant la subsistance d'une pratique individuelle de chacun des participants que le caractère de "proposition" propre au projet, que Miwon Kwon voyait comme critère d'un "community-based art" réussi - un caractère de "proposition" propre au projet, à travers lequel le travail collectif développe son potentiel, concepteur de rapports sociaux, économiques ou encore institutionnels existants et donc, critique. [14]

Par ces caractéristiques, le KUNSTRAUM ainsi que /D/O/C/K Projektbereich s'entendent comme espaces à constitution sociale et discursive sans lieu fixe nécessaire - des espaces, pour lesquels la définition de Foucault de "l'hétérotopie", plutôt non-spécifique à plusieurs égards, présente une certaine pertinence toutefois élargie en ce sens qu'elle inclue l'idée de la stratégie du performatif: au moyen de la remise en scène décalante des rapports et des conditions au sein du champ culturel, les deux espaces travaillent leur potentiel en tant que contre-emplacements, dans lesquels "les emplacements réels [...] que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés".[15]

III.

Les qualités performatives du travail en projet reposent enfin sur le fait qu'au-delà des caractéristiques déjà énoncées, ils intègrent aussi le rattachement mutuel de procédures d'apprentissage aux procédures de mise en scène. Lorsque des sujets comme l'auto-organisation, la construction d'un réseau, le positionnement de soi ou la notion artistique de travail étaient au centre d'un tel travail en projet, ils ne faisaient pas seulement l'objet d'une recherche et d'un travail historiques ou théoriques, mais ils sont aussi devenus finalement chacun partie intégrante de la propre pratique. Lors du travail collectif, tous les participants - étudiants, enseignants et invités - étaient intégrés dans des processus de formation de réseau, par exemple, aussi bien que dans des procédures et des stratégies du positionnement de soi au sein du champ. Sur la base d'une analyse critique des conditions et des rapports de telles activités, ces derniers ont été amenés à monter sur scène à l'occasion d'expositions, de congrès ou de vidéo, de façon à ce que les participants les effectuent eux-mêmes et les décalent dans la répétition, comme le dit Judith Butler.[16] Le fait de la présentabilité a identifié les conditions et les rapports non pas comme donnés, mais comme contingents et façonnables, la mise en scène même réalisait le modelage. C'est dans cette alternance entre proximité imitatrice et distance théâtrale, qui fait partie intégrante du travail en projet décrit, que réside son potentiel politique qui représente aussi sur scène le dilemme de l'enseignement dans le champ artistique, afin de rompre avec ses naturalisations.

---

[1] Le présent texte représente une version étendue de la contribution à "Kulturrisse" n° 76, 1/ 2004, p. 14-16, parue sous le titre "Modellversuch Projektarbeit. Institutioneller Widerstand oder emanzipatorische Praxis", ainsi que de l'essai "Performative Abweichung. Überlegungen zur Projektarbeit in

Ausbildungssituationen", dans: *Texte zur Kunst*, dossier 53, 14. éd. mars 2004, p. 70-74.

[2] Cf. Luc Boltanski/ Eve Chiapello: "Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel", in: Marion von Osten (éd.): *Norm der Abweichung*, Zürich / New York 2003, p. 67-68. L'essai de Boltanski et Chiapello, publié en allemand pour la première fois dans *Berliner Journal für Soziologie*, 4 (2002), résume les thèses principales de leur recherche *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris 1999.

[3] Cf. Thomas Lemke / Ulrich Bröckling / Susanne Krasmann: "Gouvernementalität, Liberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung", in: Ulrich Bröckling / Susanne Krasmann / Thomas Lemke (éd.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Francfort s/ le Main 2000, p. 30; cf. Siegfried J. Schmidt: "Kreativität – Innovation – Aufmerksamkeitsökonomie", Manuscrit de discours non publié, p. 4-5. Je remercie Siegfried J. Schmidt pour avoir mis à disposition le manuscrit.

[4] Cf. James Elkins: *Why Art Cannot be Taught. A handbook for art students*, Chicago 2001, surtout p. 91-110.

[5] En explicant le titre de sa publication, Marion von Osten écrit: "Lorsque dissidence, critique et subversion deviennent le moteur de la modernisation de ces rapports qu'elles avaient jadis entendu saper, abolir ou du moins dénoncer, il s'opère un renversement dans le rapport entre norme et déviation." Marion von Osten (2003), op. cit., p. 7.

[6] Depuis 1994, les projets suivants ont été réalisés dans le "Kunstraum der Universität Lüneburg" que j'ai dirigé en

collaboration avec Diethelm Stoller et Ulf Wuggenig: Andrea Fraser/ Helmut Draxler: Services (1994); Clegg & Guttmann: The Transformation of Data into Portraiture (1994); Christian Philipp Müller: Touring Club (1994-95); Fabrice Hybert: Testoo (1995-96); Christian Boltanski: Les Archives des Grandparents (1996); Thomas Locher/ Peter Zimmermann: Öffentlich/Privat (1996); Renée Green: The Digital Import / Export Funk Office (1996-97); Christian Philipp Müller: Der Campus als Kunstwerk (1997-98); Hans-Peter Feldmann: Interarchiv (1998); Dan Peterman: Treibhaus (1999). Les projets du /D/O/C/K/ Projektbereich, qui, dirigé par Alexander Koch et moi, se penche sur la redéfinition des fonctions de la galérie à l'Université de Graphisme et d'art bibliographique, Leipzig, étaient les suivants: Drei Tage: Herstellen von Öffentlichkeit: Künstlerische Selbstorganisation (Trois jours: Production d'espace public: Auto-organisation artistique) (2000); Selbstpositionierungsstrategien im Kunstfeld / work in progress. (Stratégies d'auto-positionnement dans le champ artistique / work in progress), une production vidéo en collaboration avec Christian Jankowski (2001); In welcher Haltung arbeiten Sie bevorzugt? Kunst im Verhältnis zur Konstruktion von Arbeit (Dans quelle position travaillez-vous de préférence? L'art par rapport à la construction du travail), en collaboration avec Andreas Siekmann (2001); be creative! Der kreative Imperativ (be creative! L'impératif créatif), en collaboration avec Marion von Osten (2002).

[7] Ici, c'est d'une part la notion de "champ" de Pierre Bourdieu qui importe, un réseau ou une configuration de relations objectives entre positions. L'on y trouve les différents acteurs – dans le champ artistique, par exemple, ce sont des artistes, des curateurs, critiques artistiques, galéristes, etc. – dans une dynamique constante de positionnement les uns par rapport aux autres; cf. Pierre Bourdieu,

Loïc J. Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, Francfort s/ le Main 1996, p. 127. D'autre part, cette méthode de travail a recours au rapport entre théorie et pratique telle qu'il est avancé par Michel Foucault et Gilles Deleuze, cf.: "Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht", in: Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens*, Francfort s/ le Main 1993 (1974), p. 106-108.

[8] A propos de la détermination de l'objectif du travail du "Kunstraum der Universität Lüneburg" cf. Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig (éd): *Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung, Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, Ostfildern-Ruit 1996, p. 7-9.

[9] L'analyse plus détaillée des perspectives politiques du travail en projet dépasse le cadre ici donné. Une publication sur le travail du / D/O/C/K/ Projektbereich paraîtra en Juin 2004.

[10] Cf. en détail, Beatrice von Bismarck: "Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen", in: Marion von Osten (2003), op. cit., p. 81-98.

[11] Cf. Pierre Bourdieu, "Genese und Struktur des religiösen Feldes", in: id., *Das religiöse Feld: Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*, Constance 2000, p. 77, 79, 81, 86.

[12] Cf. aussi, Beatrice von Bismarck: "Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen", in: Marion von Osten (2003), op. cit., p. 81-98.

[13] Cf. Thomas Lemke / Ulrich Bröckling / Susanne Krasmann: "Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung", in: id. (éd.): op. cit., p. 29-30

[14] A propos du caractère de proposition du travail collectif cf. les réflexions de Miwon Kwons sur la construction de communauté dans le community-based art en référence à Linda Singer, Miwon Kwon: "Ortungen und Entortungen der Community", in: Christian Meyer, Mathias Poledna (Hg.), *Sharawadgi*, Köln 1999, p. 214; ainsi que id.: *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Mass. / London 2002, p. 154-155.

[15] Cf. Michel Foucault: "Des espaces autres", in: *Dits et Écrits II, 1976–1988*, Paris 2001, p. 1574.

[16] Cf. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Francfort s/ le Main 1991, p. 202-208.