



PROJECT MUSE®

---

## Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

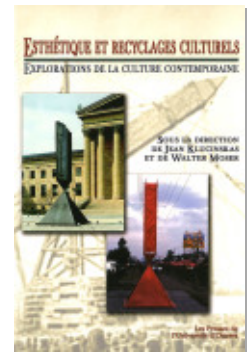
Published by University of Ottawa Press

Klucinkas, Jean and Walter Moser.

Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine.

University of Ottawa Press, 2004.

Project MUSE.[muse.jhu.edu/book/12419](https://muse.jhu.edu/book/12419).



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/12419>

côté états-unien ont mis de l'avant des questionnements écologiques et des enjeux touristiques, ou ont fui l'espace urbain en plaçant leurs œuvres dans des sous-sols, des garages ou des réseaux informatiques<sup>6</sup>. Ce n'était pas la règle générale, mais certainement la tendance prédominante dans les expositions d'*inSITE* en 1997 et 2000.

Un troisième ensemble d'actions artistiques s'est singularisé en proposant des « métaphores » plus ouvertes, qui ont invité les spectateurs à participer à l'élaboration socioculturelle des rencontres, des conflits et des malentendus de la frontière. Je vais m'arrêter à deux expériences vouées à retravailler de façon ludique des espaces et des signifiés frontaliers.

a) Gustavo Artigas, un artiste mexicain, a mis en scène, sur le même terrain, deux équipes de « soccer en salle » d'écoles de Tijuana et deux équipes de basket-ball de San Diego. Un arbitre pour chaque jeu et deux animateurs (l'un parlant anglais et l'autre espagnol) transmettaient les faits et gestes des équipes. Les joueurs ont développé normalement leurs actions la majeure partie du temps, avec peu d'interférence ou de confusion entre les joueurs de soccer et les joueurs de basket-ball. Par contre, les spectateurs avaient de la difficulté à suivre les deux jeux à la fois, ou à comprendre les deux narrations des péripéties qui se superposaient. Cela n'a pas empêché la double joute d'être suivie avec beaucoup d'enthousiasme.

Selon l'analyse du critique Cuauhtémoc Medina, la clé de la réussite d'Artigas tiendrait au fait qu'avec son jeu de basket-soccer, « il a créé un symbole de confusion harmonique, qui suggère la possibilité politique d'une fusion des nations sans conflit ni assimilation, non tant à partir de l'intégrationnisme du métissage que placé sous le régime de la différence<sup>7</sup> ».

Je tiens à souligner que l'art ne s'est pas confondu avec le sport dans cette expérience, dans ce que le sport pourrait avoir d'affirmation ethnocentrique ou nationaliste, ou en tant que moyen de séduction des grands publics ou d'investissements exagérés. L'analogie s'est produite à travers le jeu interculturel potentiel, la juxtaposition et la confrontation de styles, comme croisement ludique plutôt que guerrier.

b) Nous trouvons une autre façon d'ironiser sur les contrastes entre les deux côtés de la frontière dans une œuvre exposée par un artiste de Tijuana, Marcos Ramírez Erre, dans le cadre d'*inSITE* 1997. Il a placé un cheval de Troie de 20 mètres de haut, à quelques mètres des guérites qu'on doit traverser pour passer de Tijuana à San Diego. Le cheval avait

deux têtes, l'une tournée vers les États-Unis et l'autre vers le Mexique. Il évitait ainsi d'être assimilé au stéréotype de la pénétration unidirectionnelle du nord au sud. De même s'éloignait-il des illusions contraires de ceux qui affirment que les migrations du sud « clandestinisent » ce qu'on n'accepte pas aux États-Unis, sans qu'on s'en rende compte en dehors du marché noir. L'artiste a qualifié son œuvre d'« antimouvement », en disant qu'elle était « translucide parce que nous connaissons déjà les intentions qu'ils ont envers nous, et eux connaissent déjà les nôtres envers eux-mêmes ». Au milieu des vendeurs mexicains circulant entre les voitures agglomérées devant les guérites, vendeurs qui proposent des calendriers aztèques et de l'artisanat mexicain à côté de poupées de style Disneyland, Ramírez Erre n'a pas présenté une œuvre d'affirmation nationaliste, mais bien un symbole universel. Il n'a pas succombé non plus à un dépassement facile du nationalisme à travers un discours sur la mondialisation galopante. Son recyclage de l'icône du cheval de Troie, à qui il a retiré la charge belliqueuse transmise par l'histoire, a cherché à suggérer la bidirectionnalité des messages et les ambiguïtés provoquées par leur usage médiatique. L'artiste a reproduit le cheval de Troie sur des t-shirts et des cartes postales pour que cette camelote au second degré soit vendue à côté des calendriers aztèques et des « frisettes de Disney ». Il disposait aussi de quatre costumes de Troyens, afin que les revêtissent ceux qui désiraient être pris en photo à côté du « monument », parodiant ainsi les photos que prennent les touristes à côté des symboles de la mexicanité et de l'*american way of life*. Ainsi se fabrique la resignification de l'espace frontalier liée au traitement parodique de la spectacularisation médiatique et touristique de l'interculturel.

Aucune de ces quatre propositions d'intervention artistique ne renvoie directement aux échanges économiques intensifiés entre le Mexique et les États-Unis ces dernières années. Mais elles tracent les lignes d'un travail « spécifiquement culturel » pour configurer autrement les conflits migratoires et les malentendus interculturels en dehors des stéréotypes faussement ou abusivement « unificateurs » des discours économiques mondialisés. Elles ne parlent pas ingénument d'une coexistence universelle réconciliée ni ne conçoivent l'intégration supranationale comme une homogénéisation indifférenciée. En incluant les migrations et les imaginaires symboliques différents, elles montrent qu'il y a en jeu beaucoup plus que la seule appropriation de patrimoines intéressants par des puissances économiques. De même dépassent-elles la tentation de monumentaliser ou de consacrer des communautés autosuffisantes, tâche invraisemblable à une époque où il n'y a pas

d'identités substantielles ni se suffisant à elles-mêmes, représentables selon des symboles exclusifs, alors que nous nous approprions des répertoires de biens et messages hétérogènes et multinationaux.

En érigeant des monuments éphémères ou des antimonuments, elles problématisent à la fois les relations interculturelles et le langage selon lequel on parle d'elles. Ce sont des œuvres qui manquent de possibilités de compréhension et d'imagination dans la mesure où leurs concepteurs sont des gourmets multiculturels qui aiment voyager entre les patrimoines de diverses collectivités et de diverses époques, savourant leurs différences. Les patrimoines historiques, entendus en ce sens, transformés et recyclés, peuvent s'enrichir et agir comme autant de ponts pour la compréhension entre des sociétés distinctes ou, à tout le moins, faire en sorte que nous puissions en percevoir les différences et les incompatibilités.

Je ne suis pas en train de postuler ces exemples en tant que modèles clés pour rétablir l'art dans le développement du capitalisme mondialisé. Ce qui m'intéresse, justement, c'est le fait que ces œuvres expérimentent dans de multiples directions. Pour la même raison, les spectateurs locaux et les spécialistes ont apprécié chacun à leur manière la polysémie de ces expériences de monumentalisation et de célébration, de spectaculisation ou de recherche de l'intimité. L'ensemble est plein de valeur en ce qu'il suggère diverses possibilités de poétisation existant aujourd'hui dans les processus d'appropriation et les pertes d'espaces frontaliers.

Parfois, les actions artistiques réussissent à fixer des signifiés dans certains endroits, à recréer ou susciter des significations au milieu du monde encore et toujours dissous en spectacles médiatiques fugaces. Dans d'autres cas, accepter la signification incertaine de notre habitat demande d'admettre l'instabilité des références sur les frontières géographiques, entre les sports et entre les genres artistiques (peinture, sculpture, installation, performance). À une époque sans cartes géopolitiques stabilisées, les programmes artistiques ne peuvent pas fonctionner comme des cartographes ou des designers d'immortalité. Il leur est seulement permis de réunir les artistes en tant qu'interlocuteurs d'un monde sans atlas définitifs, adoptant simultanément divers points de vue et montrant comment les échanger. Dans cette interlocution, les arts peuvent avoir leur place et interagir aux côtés du pouvoir en effectuant des commémorations rituelles et des actes critiques, et en exerçant le soupçon ou la simple mise en scène de conflits cachés.

Une des conséquences du fait que le recyclage devient une ressource importante dans l'innovation esthétique, c'est que la valorisation de l'art cesse d'être indissolublement liée à la connexion « fatale » avec l'originalité et la créativité absolues, cette exigence

d'invention sans précédents à laquelle prétendaient certaines avant-gardes. S'inscrit en ce sens le fait que l'innovation artistique s'associe ou procède, plus qu'auparavant, à des emprunts interculturels; comme l'a noté Suzanne Seriff, « les formes recyclées, 'impures', 'inauthentiques', fournissent une métaphore au multiculturalisme<sup>8</sup> ». À l'inverse, l'interculturel contribue à libérer l'art et les artistes de la compulsion à l'authenticité et à l'originalité. Une nouveauté de ce changement de siècle serait de ne plus avoir à trancher entre ces divers sens du travail artistique. Loin des certitudes des intégrismes ou fondamentalismes, ainsi que du pur nomadisme, nous poétisons aujourd'hui l'espace au moyen de paradoxes : des chevaux dont on ignore s'ils s'en viennent ou s'en vont, des ballons indécis qui transgressent les frontières, des sports qui s'entremêlent.

En plus d'explorer ce que peuvent faire les artistes sur les frontières, ce type d'œuvre, et des programmes comme *inSITE*, exposent comment l'art cherche à vérifier ses façons de faire, à examiner ce qu'il peut faire en soi, à s'autodéterminer dans la mesure du possible. À une époque où l'art ne connaît que trop bien l'insatisfaction résultant de la dépendance des institutions ou du marché, nous nous demandons s'il peut retrouver une vocation dans les territoires incertains des frontières, dans des alliances entre le sport et le jeu, en reformulant des icônes de l'histoire comme le cheval de Troie, en recyclant à nouveau l'éloquence que semblent conserver des arts anciens (la musique classique) ou encore, en explorant les promesses communicationnelles des ressources technologiques comme la vidéo ou Internet.

Au-delà des intentions particulières des uns ou des autres, nous prêtons aussi attention, suivant cet intérêt persistant pour les frontières et les voyages, à la question : où l'art pourrait-il trouver place après la triple expulsion encourue par les artistes du XX<sup>e</sup> siècle? L'art a perdu son espace en sortant de la maison de son langage qu'était le tableau, en questionnant l'institution qui le contenait qu'était le musée, et en partageant avec les cultures mondialisées l'expérience intime selon laquelle la nation est insuffisante pour nourrir et embrasser les imaginaires sociaux.

L'art contemporain, qui a si souvent recyclé la culture populaire traditionnelle et moderne, les procédés et les symboles de cultures anciennes et non occidentales, les espaces et les circuits créés à des fins non artistiques, cet art contemporain est en train d'examiner s'il est capable de se recycler soi-même – si d'aventure il est encore temps de recycler l'idée de l'art. Les frontières, en tant que scènes où sont constamment recyclés des objets et des messages des autres, sont des lieux propices pour poser cette question.

J'ignore si les œuvres que je viens d'évoquer offrent des réponses satisfaisantes. Du moins aident-elles à préciser trois points d'interrogation. Le premier concerne ce qui aujourd'hui peut être célébré et monumentalisé; c'est une enquête sur les liens de l'art avec la grandiloquence et les dessous de l'histoire. Ensuite, lorsque les artistes explorent comment ériger des spectacles ou participer à ceux déjà existants, ils dialoguent avec les médias de masse et se demandent à quoi peut bien servir l'art dans cette époque de vidéoculture. Enfin, nous pouvons concevoir que les créateurs qui mettent les voyages au centre de leur narration et de leurs images parlent au nom des migrants, de ce que nous partageons tous comme voyageurs et de ce qui en nous demeure sans espace, c'est-à-dire de ce qui ne peut plus être célébré, ni exposé, ni recyclé – peut-être seulement commémoré comme ce que nous avons perdu et essayons de retrouver. Chacun choisira de parier sur l'avenir de l'art selon ces trois voies par lesquelles on peut repoétiser le monde : fabriquer des œuvres, des installations ou des actions communicationnelles qui parlent de l'espace pour le célébrer, pour le rendre spectaculaire ou pour nommer sa perte.

Traduit de l'espagnol par Nicolas Goyer et Armando Gómez.

### Notes

1. Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
2. Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? : falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998.
3. Voir Claire F. Fox, *The Fence and the River : Culture and Politics at the U.S. – Mexico Border*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
4. Osvaldo Sánchez (dir.), *Fugitive Sites, inSite 2000-2001, New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, 2002.
5. Sur la question de la commémoration, voir Andreas Huyssen, *Twilight Memories : Making Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.
6. Néstor García Canclini et José Manuel Valenzuela Arce, « 'Intromisiones Compartidas', Arte y sociedad en la frontera Mexico/Estados Unidos », Tijuana, Conaculta Fonca, 2000.
7. Cuauhtémoc Medina, « *InSite 2000: Máscara contra extraterrestres* » dans le quotidien *Reforma*, 14 février, Mexico, 2001.
8. Charlene Cerny et Suzanne Seriff (dir.), *Recycled, re-seen: Folk Art from the Global Scrap Heap*, New York, Harry N. Abrams, 1996, p. 29.

## Les espaces de la création, de la résistance culturelle et du recyclage

Richard Young, Edmonton

Le concept d'espace a pris une place de plus en plus importante dans le discours critique des 25 dernières années. On le retrouve chez de nombreux auteurs dont les écrits ont influencé la pensée critique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle du début du siècle actuel. Chez les Français, Foucault, de Certeau, Bourdieu, Baudrillard et Virilio l'ont exploré, tout comme Fredric Jameson, David Harvey et Derek Gregory chez les théoriciens anglophones du postmoderne. À la source de cet intérêt se trouve bien sûr le livre d'Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, paru en 1974 et disponible en traduction anglaise depuis 1991<sup>1</sup>. Notons que cet intérêt grandissant pour le concept d'espace correspond dans le temps à notre cheminement vers un univers virtuel.

Dans le texte du professeur Canclini, le mot « espace » apparaît neuf fois. À trois reprises, il est utilisé en conjonction avec le mot « frontière » pour évoquer un lieu de rencontre à la fois physique et culturel. Le terme prend ailleurs un sens figuratif ou littéral puis, vers la fin du texte, il signifie une privation. Canclini parle alors de l'universalité des créations artistiques réalisées à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, à travers lesquelles la créativité parle au nom de tous les migrants : « Ce que nous partageons tous comme voyageurs et ce qui en nous demeure sans espace. » (44).

Neuf emplois du terme « espace » ne constituent pas une saturation. Mais je ne souhaite pas entreprendre ici une explication détaillée de ses occurrences dans le texte. Cependant, je voudrais proposer que les quelques usages de ce terme démontrent un intérêt implicite pour l'idée d'espace, dont ils représenteraient en quelque sorte la « pointe de l'iceberg ». Plus précisément, je voudrais examiner, dans le projet auquel Canclini se réfère, deux aspects qui abordent de manière spécifique l'idée d'espace. Le premier concerne le fait de situer les installations et les performances artistiques dans des lieux singuliers.

Le projet artistique commenté par Canclini a pour titre *inSITE*. Canclini n'explique ni le sens du terme ni son origine, peut-être parce que cela semble aller de soi. Je lui demande donc de m'excuser si j'insiste pour examiner ce titre. Sa construction est particulière. Le *in* en lettres minuscules, attaché au mot *SITE* en majuscule, suggère un usage

langagier d'avant-garde, non seulement en ce qui concerne le néologisme apparent, mais aussi à cause de l'impact visuel que crée sa typographie, usant d'une stratégie qui rappelle les pratiques de la poésie d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle. On pourrait croire que ce titre est un acronyme dissimulant un texte caché qui demande à être décodé. En effet, la tendance à former des acronymes, à nommer par acronymes, prolifère avec la production d'un langage globalisé. « ALÉNA » nous en donne un exemple, dans le contexte particulier au travail de Canclini. Dans le cas d'*inSITE*, s'il s'agit vraiment d'un acronyme, j'avoue que son sens m'échappe. Par ailleurs, ce titre semble être une version ou une traduction en anglais du latin *in situ*, ce qui attire notre attention sur un lieu spécifique : celui qui accueille les installations et où se déroulent les performances.

Dans son introduction à *Places on the Margin*, Rob Shields observe : « Les sites ne sont pas simplement des lieux<sup>2</sup>. » Puis, faisant allusion à la ville de Rome, il ajoute :

...Cela veut dire qu'il faut la localiser complètement dans les différentes géographies émotionnelles d'individus aussi variés que les touristes et les citadins, construire l'image d'un lieu à travers les événements et les activités qu'elle attire ou qu'elle repousse, et cartographier sa fonction dans la langue et son rôle en tant que pôle dans une gestalt de la culture historique de l'Occident<sup>3</sup>.

Quoique cette remarque concerne Rome, l'un des grands centres métropolitains de l'Europe moderne et un lieu géographique parmi les plus importants de la tradition occidentale, elle reste valide pour l'idée de site en général. La signification que les espaces acquièrent pour nous est déterminée par leur évolution historique, que l'on s'y réfère en tant qu'espace physique (les environnements naturels ou fabriqués) ou en rapport aux événements qui s'y sont déroulés. C'est dans ce sens que l'on doit comprendre l'affirmation d'Henri Lefebvre selon laquelle l'espace (social) est un produit (social) et que, par conséquent, on peut s'attendre à ce que notre connaissance de l'espace reproduise et élabore le processus qui a mené à sa constitution<sup>4</sup>.

Dans sa description de la création artistique qu'est *inSITE*, Canclini nous offre des exemples spécifiques des concepts auxquels je viens de faire référence. Dans chacune des créations qu'il décrit, il existe un lien intime entre création et lieu. Les deux sont à ce point fusionnés que les œuvres d'*inSITE* ne peuvent prendre tout leur sens que dans l'association avec les sites auxquels elles étaient destinées. Au lieu de répéter les descriptions déjà faites par Canclini, je vais plutôt aborder deux autres aspects du projet et de ses composantes qui me semblent



démontrer le lien que j'ai mentionné. Je me permets d'abord de revenir au titre. Si le nom *inSITE*, avec sa typographie particulière, évoque l'idée de lieu ou d'endroit, sa prononciation crée un jeu de mots avec le terme anglais « insight », qui signifie une idée pénétrante, un avis perspicace, une compréhension nouvelle. En d'autres termes, à travers le jeu des significations, le titre même du projet devient une invitation à réfléchir. Il fait penser à la manière dont la création artistique fournit un cadre (l'espace, si l'on veut) à l'intérieur duquel il est possible de repenser les caractéristiques des lieux, dans la mesure où ceux-ci donnent corps aux processus décrits par Canclini : la migration, l'échange interculturel et le processus de mondialisation.

J'aimerais maintenant parler du lien entre la création artistique et le site de l'installation ou de la performance. Ce lien est primordial, à tel point qu'il n'est pas possible de transférer les créations frontalières que nous avons examinées à d'autres sites sans en altérer le sens. Leur transfert supposerait un recyclage, et leur installation dans un nouveau lieu leur ferait prendre un sens nouveau. De tous les événements artistiques décrits par Canclini, aucun n'échapperait à une resémantisation s'il était relocalisé. Imaginons seulement que *Le nuage* d'Alfredo Jaar soit présentée sur une plage du sud de l'Espagne pour commémorer les migrants de l'Afrique du Nord qui sont morts en essayant d'entrer clandestinement en Europe. Ou figurons-nous encore l'effet d'une relocalisation du *Cheval de Troie à deux têtes*, pièce de Marcos Ramirez Erre, sur la frontière entre le Canada et les États-Unis ou sur la route qui relie Ottawa et Hull. On comprend facilement que le rapport entre l'espace et le sens est fondamental, non seulement parce que la culture est spatialisée, mais encore parce que l'espace est l'un des éléments les plus significatifs dans le processus du recyclage culturel.

Jusqu'ici, je me suis surtout attardé à la signification de l'espace dans son rapport à la matérialité du lieu. J'aborderai maintenant la question de l'espace social. Pour les besoins de cet essai, je définirai l'espace social comme une abstraction qui désigne le lieu qu'occupe l'activité humaine dans des systèmes sociaux ou dans des structures idéologiques, économiques, politiques ou culturelles. C'est aussi un espace où des forces complémentaires ou conflictuelles font naître des conflits qui parfois se résolvent, mais qui plus souvent se perpétuent en un état de tension permanente. Ainsi, l'espace social qu'occupent les créations artistiques auxquelles se réfère Canclini est situé dans une région frontalière où s'affrontent des forces diverses. Ces forces, qui se sont développées au cours de l'histoire, sont nées de la supériorité économique toujours grandissante des États-Unis sur le Mexique et, plus récemment, des effets de la mondialisation et du traité de libre échange.