



PROJECT MUSE®

---

## Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

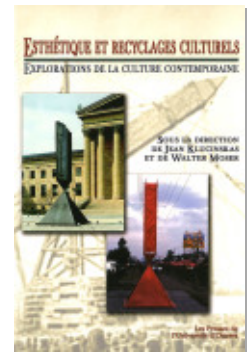
Published by University of Ottawa Press

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>

Revenons encore sur le titre collectif de l'événement pour montrer un autre jeu sur le sens qui contribue à situer l'activité créatrice dans un espace social. Le titre comporte une ambiguïté phonétique : lorsqu'on dit « *inSITE* », on peut aussi entendre « *inCITE* ». En substituant la lettre C au S, on introduit la possibilité de deux sens supplémentaires, reliés au déplacement d'une forme nominale vers une forme verbale qui permet l'usage de l'impératif et marque le passage d'une condition à une action. Le premier sens est dérivé d'un examen du nouveau mot écrit en majuscule, ce qui permet une gamme de significations possibles en anglais (*to cite*) comme en espagnol (*citar*). J'aimerais m'attarder à l'une de ces significations. Tout événement devant lequel on peut se trouver, qu'il s'agisse d'une partie de soccer ou de basket-ball, du *Cheval de Troie à deux têtes* (qui évoque par ailleurs le double visage de Janus) ou des pièces musicales jouées pour *La nube*, implique une forme de citation qui engage le participant ou le spectateur dans un processus de défamiliarisation et l'oblige à envisager ce qu'il observe du point de vue d'un texte déjà familier. À ce propos, il est intéressant de constater que le verbe « citer » peut prendre, en anglais comme en espagnol, le sens de défier ou de soulever. Cette signification est manifeste si on lit le titre comme l'impératif du verbe anglais *to incite* (« inciter » en français) ou celui du verbe espagnol *incitar*, qui est précisément *incite*.

À travers sa description d'*inSITE* comme exemple de la production d'une avant-garde contemporaine (qui implique par définition une provocation) et comme projet identifiant et dénonçant les tristes conséquences humaines et culturelles de la mondialisation dans la zone frontalière, Canclini a déjà localisé cette démarche dans un espace social. Néanmoins, une question demeure : à quelles conditions et sous les auspices de quelle communauté cet espace social est-il revendiqué ou occupé? Canclini, dans sa description du projet *inSITE*, décrit ce dernier comme un « programme artistique bilatéral, dont le financement provient d'institutions publiques et privées des États-Unis et du Mexique ». Bien que l'auteur ne suggère aucun lien entre cette définition et les réalisations d'*inSITE*, il s'agit là d'une piste intéressante à explorer.

Il est bien établi que le traité de libre échange n'a pas seulement eu une influence sur le commerce, mais aussi sur un réseau complexe de conditions sociales et culturelles. Une de ses retombées est la promotion des échanges éducatifs et culturels entre les pays signataires. Au début d'avril 2001, par exemple, on annonçait qu'une exposition virtuelle de tableaux d'artistes paysagistes du Canada, du Mexique et des États-Unis avait été créée sur un site Web. L'annonce, faite par Radio-Canada, était accompagnée de la fanfare habituelle, et l'on décrivait l'exposition comme une activité de compréhension interculturelle, un échange qui

compléterait de manière appropriée le caractère commercial de l'ALÉNA. L'exposition, bien sûr, porte le sceau d'approbation du gouvernement et de la culture officielle, mais il ne faut pas négliger ces activités interculturelles formellement encouragées et largement affectées par les ententes de l'ALÉNA à tous les niveaux. Qu'*inSITE* ait été subventionné ou non par des fonds octroyés sous les auspices de l'ALÉNA dans le cadre d'activités interculturelles, cela me paraît être seulement une partie de la question. L'ALÉNA rend possible une plus grande liberté de mouvement des biens, des services et de la main-d'œuvre, et cela en soi suffit à influencer la production culturelle, comme Canclini l'a remarqué lui-même dans le contexte d'une discussion sur l'industrie mexicaine du film à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Il me semble maintenant à propos de m'interroger sur le type d'espace social qu'a créé et occupé *inSITE*, de même que sur l'accès qu'ont eu les auteurs de l'exposition à cet espace. Bien sûr, la totalité des conditions qui règnent le long de la frontière entre le Mexique et les États-Unis ne peut pas être attribuée à l'ALÉNA. Quoique l'entente n'explique pas entièrement les relations actuelles entre les deux pays, le traité n'en fournit pas moins un contexte pour les comprendre. Et bien que le projet *inSITE* soit sans doute le résultat d'un long processus historique, il demeure difficile de ne pas le lire dans le contexte récent, marqué par la création de l'ALÉNA, et de ne pas le voir comme une réaction d'opposition à cet accord. Car l'espace social occupé et défini par *inSITE* est complexe : d'une part, il se nourrit en partie des conditions sociales produites par l'accord de libre-échange, tout en étant présenté comme un commentaire critique ou une proposition d'élucidation de ces conditions; d'autre part, il est peut-être facilité du point de vue matériel par l'entente même qu'il souhaite critiquer. Signaler cette ambivalence ne signifie pas remettre en question l'autonomie du projet ou l'intégrité des artistes qui y ont contribué, mais tout simplement indiquer la complexité du réseau dans lequel *inSITE*, comme une grande partie de la production culturelle contemporaine, semble s'être empêtré à la suite de l'évolution de la relation entre l'idéal interculturel et le capitalisme.

En décrivant cette relation, Canclini fait allusion à ce qui pourrait être vu comme un déplacement de l'avant-garde de l'élite vers le populaire. Il écrit : « Les notions d'originalité, d'innovation et d'expérimentation se sont déplacées de l'esthétique-culte des élites associées au progrès de la culture occidentale vers l'esthétique des médias audiovisuels et de l'informatique, en connexion avec l'interculturel. » Canclini nous a déjà montré à cet égard où se situe le projet *inSITE*. Quoique la relation entre le capital et la culture qui le sous-tend paraisse

ambiguë, il est néanmoins clair que, malgré la possibilité d'identifier le projet *inSITE* à une forme populaire d'expression culturelle, celui-ci n'est pas le produit de l'industrie culturelle, pas plus que son caractère avant-gardiste ne peut être imputé à une visée capitaliste. Par contre, ce n'est pas le cas dans d'autres contextes où l'industrie culturelle est plus engagée. En général, cet engagement se traduit plutôt par la capitalisation de formes culturelles naissantes que par la promotion de l'innovation ou de l'expérimentation. Dans de nombreux cas cependant, le processus de recyclage culturel peut trouver sa source dans la mise en place d'une avant-garde par l'industrie culturelle. Par la suite, celle-ci investit la production qui en est issue et en fait une nouvelle orthodoxie grâce à une mise en circulation à grande échelle.

L'intervention de l'industrie culturelle dans la trajectoire de la culture populaire ne date pas d'hier. Elle a commencé avec l'apparition des moyens de diffusion à grande échelle, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et s'est poursuivie au XX<sup>e</sup> siècle avec une ampleur vertigineuse. En Amérique latine, cette histoire correspond presque exactement à la montée de la culture urbaine, et en Argentine plus précisément, elle est parallèle à la croissance de Buenos Aires et à l'émergence du tango en tant que forme locale d'expression culturelle. Phénomène reconnu pour sa longévité, le tango fournirait une excellente étude de cas pour exemplifier la relation entre la culture populaire et l'industrie culturelle, et en particulier la capacité qu'a cette dernière de prendre le contrôle d'une forme populaire à ses débuts et de s'y maintenir attachée par la suite à travers les recyclages subséquents. La musique *latino* en général nous offre une grande variété de situations qui attestent la capacité qu'a l'industrie de mettre en marché des formes musicales locales, et aussi d'affecter la façon dont elles sont produites et les formes qu'elles acquièrent. La salsa et le merengue, la bossa-nova et la musique brésilienne en général, le boléro et le corrido mexicain, la nouvelle chanson chilienne et la musique folklorique de la région des Andes sont tous des exemples de ce fait. Du reste, la capacité que possède l'industrie culturelle d'intervenir dans l'espace social est démontrée par la commercialisation internationale des biens culturels et l'influence qu'ils ont sur un marché local. C'est le cas de la salsa et de la bossa-nova, dont l'invention est en grande partie due à l'industrie, même si la salsa, par exemple, est une forme musicale issue d'une condition sociale particulière, qui s'est d'abord manifestée dans un espace social spécifique pour témoigner de la situation des immigrants hispaniques aux États-Unis.

Dans son livre *Dangerous Crossroads*, George Lipsitz a démontré que, au moins dans les deux dernières décennies, l'échange interculturel et le sentiment d'attachement sont les éléments qui caractérisent un

grand nombre de succès commerciaux du domaine de la musique internationale<sup>6</sup>. Ces succès ressemblent, à cet égard, au projet *inSITE*. L'échange interculturel implique, cela va de soi, la rencontre, le croisement d'au moins deux cultures. Dans certains cas, il peut s'agir de la tentative d'une culture de la diaspora d'effectuer un retour à ses sources, comme la musique des Caraïbes recherche ses origines africaines. Dans d'autres formes musicales, toutefois, la rencontre se fait entre une forme traditionnelle, parfois même folklorique, et un idiome occidental contemporain et populaire, comme dans les diverses fusions celtiques. En bout de ligne, cependant, peu importe la forme que prend le contact interculturel. Ce qu'il faut noter, c'est que cette rencontre est souvent rendue possible par la libre circulation des produits de l'industrie culturelle, qui en même temps qu'elle fait la récolte des produits culturels du monde, les redistribue, créant de la sorte la possibilité de nouvelles combinaisons. Cette simultanéité et cette juxtaposition sont exactement les techniques de l'avant-garde, qui met au défi les anciennes attitudes et produit de nouvelles significations grâce à de nouvelles combinaisons. Cela ne veut pas dire nécessairement que l'industrie de la musique constitue une avant-garde au sens strict du terme, mais il faut tout de même admettre qu'elle a bien appris sa leçon.

Le sentiment de rattachement à un lieu qu'évoque Lipsitz est enraciné dans le local grâce à l'encouragement des formes traditionnelles d'expression musicale et à la reconnaissance d'un espace social, de son aspect politique, de son histoire et des questions d'identité qui définissent cet espace. Cependant, ce lieu est un site contesté où l'espace et la musique, chacun à sa manière, se trouvent confrontés : la musique, parce qu'elle subit la superposition de formes non traditionnelles qui viennent de l'extérieur, et l'espace social, parce qu'il sert de scène à une critique du *statu quo* qui se manifeste à travers des chansons, des modes de performance et différentes formulations identitaires. Le nouveau produit culturel qui émerge dans ces conditions remet en question la tradition et donne lieu à de nouvelles significations et à de nouvelles possibilités, surtout lorsque le mouvement musical dont il émerge est explicitement politique et qu'il vise à instaurer un nouvel ordre social. Ces nouveaux produits suscitent une réflexion sur la notion d'avant-garde, au sens où les mouvements qui les génèrent impliquent une réforme artistique radicale qui s'appuie sur une combinaison de nouveaux éléments. D'ailleurs, nous ne devons pas perdre de vue l'importance du rôle que l'industrie culturelle a joué dans une telle transformation. Si la musique traditionnelle circule à travers le monde dans de nouvelles formes, ce n'est pas seulement à cause de l'exploitation qu'en fait l'industrie culturelle, mais bien à cause de la manière

dont l'industrie a fait la promotion de ses biens, et créé du même coup des possibilités imprévues de juxtaposition ou de combinaison interculturelles. Des exemples nous sont donnés par l'introduction du rasta-farisme et du reggae en Afrique de l'Ouest française, par le rôle du hip-hop dans le *kwaito*, musique des townships en Afrique du Sud, ou par la fusion du jazz et de la musique populaire dans le flamenco d'Espagne.

Il y a bien sûr des différences entre le programme *inSITE* et la scène mondiale de la musique interculturelle dont je viens de donner une esquisse. Toutefois, il me semble juste de les rapprocher, non seulement parce qu'il s'agit là de deux phénomènes interculturels qui ont été produits dans le monde de la globalisation et qui reprennent des stratégies d'avant-garde, mais encore parce que chacun, à sa façon, résiste à l'impact homogénéisant de la globalisation en se fixant sur l'immédiateté d'un espace pour reconnaître l'importance du particulier. De plus, les deux ne s'isolent pas de la culture moyenne, mais s'insèrent à l'intérieur d'un espace social pour en utiliser les ressources dans le but de le subvertir, d'en faire la critique ou tout simplement la description.

#### Notes

1. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (1974), 3<sup>e</sup> Édition, Paris, Éditions Anthropos, 1986.
2. Rob Shields, *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*, New York, Routledge, 1991, p. 6.
3. *Ibid.*, p. 6.
4. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 46.
5. Néstor García Canclini, « Will There Be a Latin American Cinema in the Year 2000?: Visual Culture in a Postnational Era », Ann Marie Stock (dir.), *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 246-258.
6. George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London, Verso, 1994.

## Mondialisation et recyclage culturel

Rita De Grandis, Vancouver

Je voudrais aborder la pratique du recyclage dans l'art contemporain par des enjeux méthodologiques présents dans les travaux récents de Néstor García Canclini, en particulier dans son texte « Gourmets multiculturels : jouer du patrimoine des autres », mais ma réflexion s'appuie aussi sur son livre *La globalización imaginada*<sup>1</sup>.

Il me semble important de tenter de circonscrire la portée des concepts, des notions et des idées sur lesquelles repose sa réflexion, parce que les notions clés utilisées pour décrire la production culturelle contemporaine (l'interculturel, le multiculturel, le recyclage, la reconversion culturelle, l'hybridité et la mondialisation) comportent de nombreuses difficultés. Ces notions sont utilisées dans une variété de discours, et le sens qu'on leur accorde n'est pas toujours le même. Dans son texte sur la figure du « gourmet multiculturel », García Canclini laisse des notions clés, comme celle de recyclage, trop indéterminées, ou interchangeables avec celles de frontière et de reconversion culturelle. Le fait de rendre explicite le sens et la fonction d'une notion comme celle de recyclage pourrait nous mener à des conclusions différentes des siennes.

García Canclini s'est interrogé sur l'évolution des conditions de la production artistique afin de voir comment, au sein d'une communauté, les changements de l'infrastructure se répercutent dans la superstructure. Il a étudié un processus de création artistique actuel, qu'il décrit en tant que recyclage. Le recyclage est conçu ici principalement comme un procédé d'incorporation et de réutilisation de diverses traditions artistiques et d'éléments provenant de diverses régions, retravaillées de manière à répondre à un contexte spécifique. Ce procédé s'articule en termes de ce qui est « propre » ou « local ». L'auteur le décrit comme une dialectique des influences, où toute appropriation culturelle révèle un sens double dans la mesure où elle est constituée par l'interpénétration et la transformation mutuelle de l'étranger et du propre. Cependant, la notion du « propre » est ambiguë : elle nous renvoie à une logique binaire inhérente aux notions d'hybridité et de frontière, auxquels je reviendrai plus loin. Lorsqu'on parle du « propre », il est important de distinguer plusieurs niveaux sémantiques pour bien

marquer les différences qu'il y a entre une tradition propre à un pays, à un artiste ou encore à une région. Il est nécessaire aussi de repenser l'idée de « tradition », de la voir non comme la transmission d'une loi, mais plutôt comme un processus continu de formation et de transformation de la pratique sociale. Cette dynamique attire forcément des éléments impurs qui conservent des traces de leurs provenances. Il devient alors impossible d'en isoler des éléments « purs ».

L'intérêt de García Canclini pour la notion de recyclage est qu'elle semble bien adaptée pour décrire cette nouvelle conception de culture. Cependant, cette « dialectique des influences » qu'est la production culturelle contemporaine n'est-elle pas déjà pensée à l'intérieur de notions comme l'hétérogénéité nondialectique, la transculturation, le syncrétisme, l'anthropophagie culturelle, le métissage, l'hybridité, pour ne nommer que les plus importants, au sujet desquels l'historiographie littéraire, culturelle et anthropologique de et sur l'Amérique latine a déjà fait couler beaucoup d'encre? Pourquoi García Canclini a-t-il choisi d'utiliser la notion de recyclage au lieu de concepts tels que hybridité, reconversion ou transculturation? Ils ont pourtant tous quelque chose d'analogue, et ces notions sont même souvent utilisées de manière interchangeable; chez certains théoriciens, il est presque impossible de les distinguer. Dans son livre *La globalización imaginada*, la signification de ces notions semble parfois se recouper, et le lecteur ressent une plus grande ambivalence terminologique. L'auteur ne précise pas suffisamment le sens qu'il accorde à ces termes, et joue plutôt sur leur indétermination. Il semble avoir adopté une démarche moins rigoureuse, qui va à l'encontre des exigences de précision et d'exactitude que l'on recherche habituellement dans le discours des sciences humaines. Au contraire, il semble accorder à cette flexibilité analytique une valeur argumentative forte :

L'usage de la métaphore est-elle un recours inadéquat, provisoire, de la pensée sociale, à peine admissible pour concevoir des concepts scientifiques, ou bien est-elle nécessaire pour mieux comprendre comment fonctionne la société et comment on s'actualise en elle?... Les processus métaphoriques servent à désigner ce qui ne se laisse pas saisir en tant que concept univoque : une tension entre ce que nous vivons et ce que nous pourrions vivre, entre le fait de structurer et de déconstruire<sup>2</sup>.

Ce manque de précision nous conduit à nous interroger sur la valeur de la notion de recyclage et son rapport à d'autres termes critiques. García Canclini fait remarquer que le recyclage et la reconversion sont devenus des procédés centraux du développement économique dans cette ère de mondialisation. Cela s'applique en particulier à la recon-



version culturelle des produits artisanaux, un thème déjà développé dans ses travaux antérieurs<sup>3</sup>.

Cette définition nous fait voir que la nouveauté du recyclage culturel repose sur un élément qui, jusqu'ici, a été jugé moins important : sa valeur économique, valeur ultime que tout produit culturel acquiert. Ainsi, l'idée de recyclage dans l'art se caractérise non seulement par sa mondialisation, qui se manifeste par une plus grande circulation et disponibilité des matériaux réutilisés par l'artiste, mais aussi par sa valeur marchande. La mondialisation, selon García Canclini, est un régime global diffus et fragmenté qui produit et provoque des modes inusités de relations culturelles entre l'Amérique latine et les États-Unis. La mondialisation confronte aussi le passé historique qui affecte la formation et la rénovation des influences et des traditions. Ce qui amène García Canclini à s'interroger sur ce qui reste des liens historiques avec l'Europe. Quels sont les nouveaux flux migratoires ? Il observe qu'aujourd'hui l'interculturalité se produit moins par les mouvements migratoires qu'à travers les communications médiatiques. C'est un signe que nous avons passé de la modernité des Lumières à une modernité néolibérale. La mondialisation serait donc la dernière étape moderne du XX<sup>e</sup> siècle. Reste à savoir comment les processus d'intégration régionale provoqués par la mondialisation affectent la transformation des représentations symboliques qui se produit dans les systèmes de communication comme dans les images que chaque nation se fait d'elle-même et des autres. La nature hautement iconique et métaphorique de l'idée de mondialisation nous oblige à la concevoir non comme un discours totalisateur mais comme un discours fragmentaire. Afin de définir un champ méthodologique qui inclut les phénomènes culturels et sociaux, García Canclini mobilise des notions comme celle de métaphore, déployant toute sa profondeur herméneutique, pour saisir les manifestations contemporaines. La mondialisation est ainsi perçue comme multiforme et polysémique. De cette manière, des concepts comme celui de métaphore nous permettent de saisir cette complexité d'indéterminations que la mondialisation engendre.

Le recyclage culturel correspond à l'étape la plus récente de l'appropriation capitaliste, qui succède historiquement aux étapes de la propriété privée et de l'exploitation des matières premières, à la base industrialisation. Le recyclage est d'abord le retour à la matière première par la décomposition matériel de l'objet, suivi de sa réincorporation dans le cycle de la production. En termes idéologiques, le recyclage correspond à l'émergence du néolibéralisme, tandis que la notion de « transculturation » qu'on retrouve chez Ortiz et Rama<sup>4</sup> caractérise l'intégration populiste fondatrice de l'État. On pourrait donc affirmer

que García Canclini articule la notion de recyclage à l'intérieur d'une dialectique globalité/localité, tandis que sa notion d'hybridité avait été articulée au sein d'une dialectique modernité/modernisation, l'une n'excluant toutefois pas l'autre.

Les travaux de García Canclini nous montrent que les phénomènes de recyclage et de reconversion culturelle sont les conséquences d'une transformation du capitalisme qu'on définit comme mondialisation. L'auteur s'interroge sur le statut de l'œuvre d'art dans ce nouveau contexte. Son analyse est introduite par deux questions. D'abord, à quelle idée de l'art se réfère-t-on de nos jours quand nous pensons au recyclage culturel? La seconde question est de savoir si cette idée de l'art constitue la condition actuelle de notre modernité artistique.

Afin de répondre à ces questions, García Canclini met en place stratégiquement une série d'oppositions : l'idée du recyclage s'opposerait à l'idée d'innovation, de rupture avec la tradition, et d'invention pure, trois caractéristiques propres à l'art avant-gardiste. Est-ce que cela signifierait la dissolution de l'art tel qu'on le conçoit? Cette série d'oppositions met en scène le débat entre une conception avant-gardiste de l'art et la critique formulée par Walter Benjamin. La première revendique la légitimité de l'appropriation et du prélèvement de nouveaux matériaux, tandis que la critique benjaminienne déplore la disparition de l'originalité artistique et la perte de son authenticité qu'a suscitées la reproduction mécanique. Selon García Canclini, toutefois, les pratiques recyclantes de l'art contemporain n'ont pas à rompre avec la tradition : elles doivent plutôt réutiliser la tradition de manière avisée pour bien montrer que leurs matériaux de base sont des images et des symboles déjà vus et connus.

Cette forme de réutilisation ne vise pas principalement à déguiser, à transformer ou à créer des distorsions avec les matériaux appropriés : elle s'apparente davantage à des procédés de « copiage », d'« imitation » et d'« émulation ». Le recyclage se rapproche ainsi du kitsch (pris au sens d'une incorporation d'éléments de la culture populaire) par la manière ludique avec laquelle il s'intègre dans la vie quotidienne. Le kitsch a souvent été compris comme une imitation peu étoffée ou une forme artistique de mauvais goût. Comme le kitsch, le recyclage est irrévérencieux. On y dénote un goût pour l'iconographique et l'artificiel, un penchant pour les couleurs frappantes, le mélodrame et la surdétermination. En tenant compte des caractéristiques qu'il partage avec le kitsch, on comprend que le recyclage n'est pas délimité par des cadres traditionnels, qu'ils soient historiques ou géographiques. Le nombre croissant d'échanges entre les pays, au-delà des frontières politiques et ethniques, ouvre de nouvelles voies aux renégociations culturelles.

D'ailleurs, García Canclini fait remarquer que le recyclage artistique se prête à des politiques d'interventions sociales, ce que les artistes de l'événement *inSITE* démontrent avec leurs installations.

L'art contemporain, selon García Canclini, est dominé par des stratégies de recyclage culturel, recyclage des cultures populaires, de l'art moderniste, et dans cette logique de l'appropriation, l'art contemporain semble prêt à se recycler soi-même. Ce qui le porte à se demander s'il est possible aujourd'hui de recycler l'idée de l'art? L'idée de l'art, ici, désigne une conception moderniste de l'art caractérisé par l'incessante quête de l'innovation poussée à l'extrême par les mouvements avant-gardistes. Même l'art dit « postmoderne », qui ne s'est pas tout à fait dégagé de l'avant-garde, a cherché lui aussi à nous étonner avec des nouveautés. La différence résiderait dans le fait que les innovations dites « postmodernes » ne chercheraient pas l'originalité à laquelle aspirait l'expérimentation formaliste de l'avant-garde, mais la création d'un effet par un amalgame d'époques et de styles renversant les hiérarchies à l'intérieur desquelles s'est développé l'art avant-gardiste.

Le recyclage pensé en tant que style artistique impliquerait la dissolution des traits progressistes de l'art avant-gardiste, et le caractère « gourmet » du recyclage se manifesterait plutôt à travers des stratégies d'emprunts relatives à toutes les régions du monde, à tous les domaines du réel, créant toutes les combinaisons ludiques possibles, pour produire des « déhiérarchisations » de la haute et de la basse culture. Ainsi conçue, l'idée de recyclage de matériaux existants et hétérogènes s'éloigne des présupposés et de l'horizon d'attente des mouvements avant-gardistes, de l'idée de l'art bourgeois, de l'art du tableau et des pratiques muséales. L'œuvre d'art ne vise plus le statut de monument, elle ne présente plus la grandiloquence de l'original ni son aura. Ce nouveau paradigme amène García Canclini à se demander si l'art contemporain ne serait pas en train d'être assimilé par la vidéo-culture. Les nouvelles pratiques artistiques ne fusionnent-elles pas avec cet autre genre d'expression culturelle qu'est la culture des médias? La vidéo-culture serait-elle devenue une modalité du recyclage de l'art?

Ajoutons que l'art du recyclage propre à notre condition actuelle, et tel qu'expérimenté lors des événements de *inSITE*, annonce une rupture avec les idéaux esthétiques des avant-gardes. Cette rupture esthétique se manifeste par le rejet de paradigmes qui représentaient la création artistique comme l'invention de nouveaux récits ou de nouvelles métaphores, cette nouveauté comprise ici au sens des découvertes et des progrès avant-gardistes. De plus, García Canclini observe dans l'art du recyclage un déplacement du langage de la créativité esthétique et du progrès artistique associé habituellement aux élites cultivées vers le