

4/ LE RÉGIME INTERVENTIONNISTE OU LA LUTTE POUR LES DROITS CIVIQUES

- L'engagement politique

Dans les années 1960 et 1970, certains artistes ont proposé de délaisser leur pratique artistique pour privilégier les actions militantes :

Groupe rime-t-il alors avec engagement, et jusqu'où va celui-ci ?

1969, New-York : l'Art Workers' Coalition :

Une association d'artistes qui se reconnaissent dans la **figure du travailleur et dans celle de la coalition**, c'est-à-dire **du syndicat** pose plusieurs questions :

-comment donner davantage de poids aux artistes dans l'organisation des expositions et dans la politique et les choix des musées ?

-Pourquoi ne pas faire entrer des artistes dans les conseils directoriaux des musées ?

-Faut-il demander la gratuité pour tous ?

-Faut-il maintenir les institutions artistiques ou tenter d'inventer une sphère publique de l'art indépendante de toute transaction économique ?

Ces questions rencontrent alors un très vif écho : une réunion le 10 avril 1969 regroupe près de trois cents artistes au MoMA (New York).

Si les propositions de certains de se « débarrasser du monde de l'art » et de « former une véritable communauté d'artistes » ne convainquent que très peu d'artistes, d'autres suggestions de l'Art Workers' Coalition : **demande aux musées de réserver des salles aux artistes femmes ou aux artistes des minorités**

déplace les revendications du terrain artistique et muséal vers celui de la lutte pour les droits civiques.

*« la plupart des artistes choisirent une solution modérée et peut-être plus réaliste :
l'art d'un côté, l'engagement politique de l'autre »*

Certains cherchèrent à relier l'engagement politique à l'art et fondèrent des groupes comme :

-Women Artists and Revolution (WAR) et

-Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL).

Ces derniers collectifs, nés à la fin des années 1960 et dans les années 1970, avaient été précédés par quelques autres, aux objectifs clairement énoncés.

Le 5 juillet 1963 se réunirent à Washington des artistes africains-américains « avec pour propos de discuter l'engagement de l'artiste noir dans les luttes contemporaines pour les libertés civiles et, en tant que groupe de discussion, de considérer les problèmes esthétiques communs ».

En 1965, le groupe, qui prend le nom de **Spiral**, évoquant ainsi la possibilité d'un développement infini, organise une exposition **pour laquelle les artistes choisissent de ne présenter que des œuvres en noir et blanc, dont Freedom Now de Reginald A. Gammon Jr. (1963)**, exposition suscitée par la grande marche du 28 août 1963 de Washington lors de laquelle **Martin Luther King** prononça son discours « *I have a dream* ».

Réduisant ainsi leur gamme colorée à une seule confrontation entre blanc et noir, les artistes ont peut-être voulu, par ce caractère binaire, donner une image du rapport brutal institué par les Blancs envers les Noirs, brutalités et exactions que les Blancs dénie, plongés qu'ils sont alors dans leur rêve d'une société démocratique harmonieuse dont témoignent les films hollywoodiens ou les émissions de télévision montrant une Amérique heureuse uniformément blanche.



Reginald Gammon, Freedom Now, 1963, acrylique sur panneau, 101,6 x 76,2 cm, National Afro-American Museum and Cultural Center, Wilberforce, Ohio, États-Unis.

Avec les objectifs énoncés par le groupe Spiral se définit, dans les années 1960, un régime particulier de regroupement d'artistes que l'on peut désigner comme le « **régime interventionniste** » :

-qui conjoint luttés pour l'obtention de droits et discussions sur des problèmes esthétiques communs.

-sur le plan politique et social, les artistes collaborant au sein de ce régime formulent des revendications très précises dans des cadres concrets : ici, pour les Américains Noirs, la revendication de l'obtention de droits civiques identiques aux Américains Blancs.

-sur le plan plastique, les artistes de Spiral comme ceux d'autres groupes **ne cherchent pas un style mais des thèmes ou motifs communs, dont celui de la marche, associés à ces luttés.**

5/ DONNER À VOIR : LE RÉGIME DE « L'INVISIBILITÉ »

Groupes composés d'artistes femmes : l'idée étant ici que les femmes artistes, en Europe comme aux États-Unis, luttent-elles aussi pour l'obtention d'un statut et de droits identiques à ceux des hommes artistes et se rassemblent pour conduire ce combat.

le groupe La Spirale

Femmes/Art

A.I.R. (Artists in Residence Gallery)

Galerie des femmes

Guerilla Girls

le groupe *La Spirale* :
ne pas le confondre avec
« Spiral » collectif américain

En France, (1970) le groupe **La Spirale** cherche avant tout à **réfléchir à ce qui, selon les artistes qui composent le groupe, « empêche » la création féminine.**

Pour les artistes de La Spirale, il s'agit de « lutter contre la passivité de la femme, saper ses préjugés, rechercher les inhibitions de la création féminine, inventer un langage nouveau.

L'objectif étant de **créer « un lieu de rencontre où la femme puisse exprimer sa spécificité ».**

Le groupe affirme :

-un féminisme de la différence, qui postule une « essence » proprement féminine, une nature archaïque d'origine psychique, physique et spirituelle, là où **d'autres groupes, que l'on pourrait eux associer au régime interventionniste**, adopteront un tout autre point de vue et s'intéresseront, au même moment, aux constructions culturelles et aux obstacles socio-politiques rendant invisible la création des femmes.

La Spirale ne revendique pas d'objectifs politiques précis, son essentialisme conduisant le groupe à des considérations générales en fait peu convaincantes sur « la » femme, pensée comme une entité historiquement et culturellement figée, pendant que d'autres collectifs travaillent plus concrètement aux moyens rendant possible la reconnaissance des artistes femmes sur la scène artistique.

Le groupe français **Femmes/Art** prend une position plus nuancée.

Actif entre 1976 et 1980, il aspire à la fois à se distinguer des revendications dites « spirituelles » de La Spirale et à refuser une démarche politique qui ne ferait plus aucune part à la dimension plastique du travail.

Le groupe cherche plutôt à permettre de rendre visible les travaux de ses membres sur une scène artistique largement dominée par des hommes (artistes, conservateurs de musée, commissaires d'exposition, etc.).

Un problème souvent sous-estimé est celui du fait que le travail des artistes femmes a souvent été occulté sur la scène artistique :

ce n'est pas qu'il n'existait pas d'artistes femmes, ou de groupes d'artistes femmes, **-c'est que l'histoire de l'art ne les a pas choisis pour élaborer son récit.**

Elles s'interrogent sur la manière dont s'écrit l'histoire, ce qu'elle retient ou choisit de mettre en évidence.

Les expériences de la galerie A.I.R. (Artists in Residence Gallery) à NY ou de la Galerie des femmes, celles du *Womanhouse Project* ou des Guerilla Girls mènent l'une des réflexions les plus stimulantes des années 1970, qui place le collectif en son centre, et pour lesquelles « **le personnel est aussi politique** ».

-réflexion sur la sphère dite « privée », ou personnelle, des femmes et des éventuels problèmes qu'elles peuvent y rencontrer (maîtrise des naissances, avortement, travail domestique, etc.). Elles lient ainsi étroitement le personnel et le politique,

- Carol Hanisch, en 1970, fait la déclaration suivante :

« Nos problèmes personnels sont des problèmes politiques pour lesquels il n'existe aucune solution personnelle. Il ne peut y avoir qu'une action collective pour une solution collective ».

Carol Hanisch répond ainsi au mépris de certains groupes politiques (la Nouvelle Gauche par exemple, pour la France) qui soutenaient que les problèmes rencontrés par les femmes relevaient non pas du domaine politique mais de la sphère du féminin désignée alors avec dédain comme « personnelle et subjective ».

Guerilla Girls

- Le collectif d'artistes (plasticiennes, cinéastes, écrivaines) **Guerrilla Girls** est né en 1985, il s'agit d'un collectif d'artistes féministes qui entend par l'humour et la dérision lutter contre les discriminations contre les femmes dans le monde de l'art.
- Elles portent un masque de gorille (référence à King Kong symbole de la domination masculine et de la virilité incarné par King Kong mais aussi à un film de Marlène Dietrich, qui déguisée en gorille a réussi à effrayer la foule hollywoodienne) , des mini jupes, bas résille et talons aiguilles. Elles apparaissent pour la 1^{ère} fois au moment **d'une exposition organisée par le MOMA (Museum of Modern Art) de New York : *An International Survey of Painting and Sculpture*** qui était un questionnement sur l'état de l'art contemporain à cette époque. **Parmi les 169 exposants, seules 13 femmes.** Les **Guerrilla Girls** manifestent alors devant le musée sans grande efficacité aussi elles s'en prennent au marché de l'art et ses institutions (musées, collectionneurs, artistes, galeries) en placardant dans les rues de Soho des affiches en faveur de la place des femmes dans les arts.
- En 1989, elles affichent sur les bus de New York l'une de leurs actions les **plus spectaculaires**. Les affiches dénonçaient le fait qu'au Metropolitan Museum moins de 5% des artistes exposés dans les sections d'art moderne étaient des femmes mais au contraire elles étaient 85% des nus présentés.
- *Les femmes doivent-elles être nues pour pouvoir entrer au Metropolitan Museum ?*

Détournement de **La grande Odalisque** de Jean-Dominique Ingres, 1864, huile sur toile, 91x152cm, Musée du Louvre Paris



Avantages à être une femme artiste :

Travailler sans subir la pression du succès

Aucune obligation d'exposer avec des hommes

Quatre boulots d'appoint offriront des possibilités d'évasion

La conscience que ta carrière pourra prendre son essor quand tu auras 80 ans

La certitude que quoi que tu fasses, ton art sera toujours considéré comme féminin.

Pas de mains liées par un poste de professeur d'université

Tes idées fleurissent dans les œuvres des autres

La chance de pouvoir choisir entre carrière et maternité

Pas d'obligation de fumer ces gros cigares ou peindre dans des costumes italiens

Tout le temps de travailler quand ton ami te quittera pour quelqu'un de plus jeune

La conscience que ton nom apparaîtra dans les éditions revues et corrigées de l'histoire de l'art.

Pas d'embarras à être considérée comme un génie

Ton portrait dans une revue d'art déguisée en gorille

Communiqué officiel des Guerrilla Girls

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
WWW.GUERRILLAGIRLS.COM

Womanhouse Project, 1972

Ensemble, des étudiants et des professeurs ont travaillé à créer un environnement dans lequel les rôles sociaux conventionnels des femmes pourraient être montrés, exagérés et subvertis.

Dans une grande maison d'Hollywood abandonnée, elles engagent alors un projet pédagogique hors normes visant à permettre aux étudiantes d'effectuer très concrètement un travail sur la construction culturelle et sociale du féminin.

Ce projet est une « une intervention critique de dénaturalisation qui touche quatre appareils institutionnels et leurs relations normatives : **l'université, le musée, l'espace domestique et le corps.**

Le projet donne à voir comment ces quatre

« institutions » de nos sociétés sont conçues comme des évidences qui paraissent à toutes et tous « naturelles » (donc universelles, existant ainsi partout et depuis toujours) alors qu'elles sont à la fois le produit d'une histoire et de décisions politiques précises.



Le projet Womanhouse

« dénaturalise » ces « institutions » et les renvoie à ce que sont toutes les institutions, non pas des figures naturelles du réel mais des constructions historiques, culturelles et politiques transformées en nature universelle.

Waiting, une performance de Faith Wilding

Womanhouse : le film, 1972, tourné par Johanna Demetrakas

Ce film, montre une partie importante des dix-sept salles installées par les étudiantes. On y découvre, réalisée collectivement par Vickie Hodgetts Robin Weltsch et Susan Frazier, une cuisine décorée sur les murs et plafonds d'œufs au plat en plastique, qui évoquent autant de seins féminins. On y entend aussi, et c'est important, le rire des visiteurs et des visiteuses, déclenché par cette décoration.

Les photographies qui circulent aujourd'hui de ce type d'installation, vides de tout visiteur, souvent en noir et blanc, sont loin de restituer correctement la réception qui fut celle du projet et des œuvres elles-mêmes.

Le film montre aussi *Waiting*, une performance de Faith Wilding. Devant un public très concentré, l'artiste, assise sur une chaise, décline d'une voix monocorde les nombreuses occasions d'attendre de la vie d'une petite fille, d'une adolescente et d'une femme, depuis l'attente qu'on la nourrisse, celle de sa première robe à frous-frous, celle de ses règles, du premier baiser, d'une demande en mariage, d'un enfant... le tout rythmé par une chorégraphie répétitive, l'artiste balançant son buste d'un mouvement inquiétant d'abord discret puis de plus en plus ample, chorégraphie certes minimale, mais qui incarne avec force le récit de l'artiste en le faisant passer par un corps contraint, mains sagement posées sur les genoux, comme empêché par cette attente.

6/ LE RÉGIME ACTIVISTE

Ce régime désigne des collectifs réunissant artistes et militants choisissant d'effectuer des actions précises sur des thèmes politiques et sociaux particuliers.

Les groupes ou collectifs évoqués précédemment s'inscrivaient dans l'histoire de la reconnaissance des droits civiques (Spiral) ou de l'égalité des droits entre les sexes (Femmes/Art ou *Womanhouse Project*).

Avec **Gran Fury** (composé de nombreux artistes), **c'est d'activisme qu'il s'agit, soit d'une série d'actions menées avec constance concernant un problème précis par des artistes réunis en collectif et adhérant à une association singulière (ici Act Up)** **Leur objectif, est d'opérer dans l'espace public afin de toucher les populations lorsque les pouvoirs publics ne s'engagent pas eux-mêmes.**

1989, Gran Fury crée l'affiche *Kissing doesn't Kill. Greed and Indifference Do*, qui montre trois couples – hétérosexuel, lesbien et gay –, soit six personnes de couleurs différentes s'embrassant, selon un détournement percutant des codes publicitaires, lisibilité de l'image sur fond neutre, répétition d'un thème, formule claquante :

« Embrasser ne tue pas. La cupidité et l'indifférence le font ».

Conçue pour les panneaux des bus, l'affiche circule dans de nombreuses villes américaines et donne lieu à de vifs débats, dont celui mené dans le cadre du Sénat de l'Illinois concernant la possibilité même de représenter des homosexuels dans l'espace public.

Or, c'est bien ce que vise le collectif : à la fois donner des informations et « sortir de l'indifférence générale les communautés atteintes par la maladie, leur donner une visibilité et une voix ».



7/ LE RÉGIME DE LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE

La relation des collectifs d'artistes avec les musées a fait l'objet d'interprétations différentes : -la critique de la plupart des collectifs d'aujourd'hui porte sur le marché de l'art et ses acteurs » et sur les « agents traditionnels de la promotion des artistes : galeries commerciales, fondations, musées ».

Les enjeux des collectifs :

- la mise en commun des moyens de production
- le choix d'une signature commune,
- l'objectif étant de redéfinir la notion d'auteur, plus précisément de créer une « identité alternative », de « subvertir la figure traditionnelle de l'artiste et les institutions qui l'encadrent.

Certains des artistes se regroupant à partir des années 1970 et 1980 sous le terme de « collectif » ont en effet insisté sur la nécessité de ne pas identifier l'artiste à une figure d'exception, voire à un génie individuel, ou, plus simplement à un individu identifiable doté d'une personnalité singulière.

Les collectifs ont inventé une « identité collective alternative », **impersonnelle**, non susceptible, selon eux, de contribuer à la construction des mythes divers entourant la figure de l'artiste au moins depuis le romantisme.

-éviter les surenchères médiatiques ou économiques que la conception de l'artiste comme figure d'exception a pu faire naître – (manière dont des peintres comme Van Gogh, Pollock ou d'autres ont suscité des récits fictifs ou mythiques).

Parfois, mais pas systématiquement, des collectifs ont associé cette signature collective à l'anonymat de leurs membres, comme le collectif **Présence Panchounette** en France ou encore le collectif **Gran Fury** évoqué plus haut, pour lequel l'anonymat permettait d'éviter « la mythification de l'artiste et de l'expression subjective ».

C'est également ce que souhaite le collectif canadien **General Idea**, fondé en 1969, qui choisit de ne pas mettre en avant le nom de ses membres afin de déplacer l'attention portée traditionnellement sur les artistes vers les pièces qu'ils créent.

Le collectif édite une revue, *FILE Magazine*, parodie du magazine *LIFE*, et propose des performances et des installations qui empruntent des motifs et des pratiques à la culture populaire pour critiquer la culture muséale. Ils inventent notamment un « concours de beauté », *Miss General Idea*, qu'ils décrivent ainsi : « Dès le début, les concours de beauté ont été un mode de contestation ; c'était notre manière d'analyser le monde artistique tel qu'il existait. Nous en avons fait une parodie, mais il est évident que c'était contestataire. Et nous interrogeons le processus de création de chefs-d'œuvre, qui sont ensuite validés, sélectionnés, portés aux nues, etc. ».



General Idea, *FILE Magazine*, 1972-1989, 26 numéros, Toronto.

Le travail de General Idea s'attache à étudier les mécanismes à l'œuvre dans le fonctionnement des musées et dans les procédés menant à la reconnaissance des artistes.

Il adopte les formes du « glamour », pratique et mythe médiatique par excellence, pour faire un parallèle avec le modèle du fonctionnement du monde des musées. Cette critique institutionnelle s'accompagne d'un autre type de critique, celle du fonctionnement patriarcal que le collectif observe autour de lui, y compris dans le contexte artistique.

8/ LE RÉGIME DU PROJET

En France, dans les années **1990**, **des artistes associés à l'esthétique relationnelle**, commencent à œuvrer ensemble dans le contexte de l'École d'art de Grenoble (Pierre Joseph, Bernard Joisten, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno et d'autres encore).

Cette génération a investi des questions relatives à la signature et par conséquent au statut des œuvres d'art selon une perspective prenant en compte les formes de l'exposition.

Le nouage de ces deux préoccupations a longtemps identifié leurs pratiques collectives, regroupées sous l'appellation d'« esthétique relationnelle » par Nicolas Bourriaud.

Leur projet n'était pas de créer un collectif d'artistes mais « **de reporter la signature non sur le nom d'un groupe mais sur le nom d'un projet** », voulant par-là insister sur l'importance que revêt alors à leurs yeux la création à plusieurs de « projets » communs dans les expositions qui leur sont proposées.

C'est ainsi qu'en 1988 fut conçu et réalisé à trois (Bernard Joisten, Pierre Joseph et Philippe Parreno)

le projet Composit au centre d'art le Crédac, à Ivry-sur-Seine, dont **l'idée était d'occuper sol, murs et plafonds de l'espace d'exposition :**

Philippe Parreno précise : « *Le seul objet intéressant, c'était le projet commun. Je n'étais pas appelé par une hystérie de la subjectivité. Je ne disais pas "moi je" tout le temps, mais plutôt "nous".*

« *C'était des projets. J'ai toujours aimé garder cette distance par rapport à la pratique.*

« *Il y a tellement de clichés sur la subjectivité artistique.* »

Ce fonctionnement par projet est typique des entreprises dites « créatives » (architecture, design, cinéma, etc.) pour qui le travail s'effectue nécessairement en équipe suivant un calendrier précis.

On peut retenir quelques principes de la manière de travailler à plusieurs de ces artistes :

- dont celui de la géométrie variable du groupe en fonction du projet,
- de la nécessité d'échelonner les collaborations dans le temps,
- de travailler non pas en même temps au même projet mais l'un après l'autre, selon le principe de « collaboration asynchrone ».

Le projet Ozone, 1989

Ayant chacun une amorce de pratique artistique individuelle, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Joseph et Bernard Joisten conçurent un projet collectif décliné en trois éléments : une exposition, un sac contenant une version portable symbolique de cette exposition, et, faisant office de teaser pour l'exposition en question, une vidéo destinée à être projetée sur une télévision gonflable géante, en extérieur. Ils donnèrent à ce projet un nom, *Ozone*, indiquant clairement la dimension écologique de l'affaire.



9/ LE RÉGIME DU FAB LAB

Depuis une vingtaine d'années, certains critiques, historiens de l'art, commissaires d'exposition, conservateurs de musée, essaient de ne pas réduire la scène artistique à la scène occidentale.

En Indonésie par exemple, **le collectif Honf**, (House of Naturel Fiber) fondé en 1998 travaille d'une manière tout à fait singulière :

- d'une part, en créant et exposant des installations et,
- d'autre part, en développant des programmes informatiques sur des thèmes précis **dans une démarche que ces musiciens et plasticiens définissent eux-mêmes comme « sociale ».**

Fab Lab renvoie à l'expression « fabrication laboratory » (laboratoire de fabrication), espace défini généralement comme un lieu dédié à la fabrication d'objets et équipé de machines et d'outils divers (fraiseuses, machines à couper au laser, imprimante 3D, ordinateurs, etc.).

On trouve aussi d'autres termes, comme makerspaces, hackerspaces, Techshops, etc.

Le projet -[Intelligent Bacteria Saccharomyces cerevisia](#), 2014, Paris, - au titre à la fois scientifique et désuet, est une installation numérique destinée à fabriquer du vin de fruits.

Il s'agit d'un projet imaginé par le collectif [Honf](#), pour désigner l'un des maux de la société indonésienne, la fabrication artisanale d'alcool, qui conduit encore aujourd'hui, semble-t-il, à une mortalité importante. L'installation, sorte d'alambic géant, est intrigante. Conçue avec des microbiologistes, elle oscille entre physique amusante, avec son CO2 qui s'échappe en bulles en émettant des sons curieux, et manuel à l'intention des spectateurs qui peuvent ainsi prendre connaissance d'un processus simple et non dangereux permettant de fabriquer de l'alcool – et, peut-être, rentrés chez eux le reproduire !



À côté de la production d'installations de ce type, [Honf](#) propose des ateliers ouverts à tous, dont le principe est le partage de compétences et qui reposent sur l'usage de logiciels libres.

Le collectif a développé une manière de travailler qui rappelle le fonctionnement des Fab Lab ces espaces collaboratifs qui mettent à disposition de tous outils et ressources dans le but de réaliser des projets collectifs ou individuels.

Plaçant la créativité au cœur de leur conception du travail, un travail pensé comme non aliénant, les acteurs de ces nouveaux espaces ne dissocient pas travail, faire (au sens, également, manuel du terme), partage d'informations, diffusion de connaissances, intérêt pour les sciences et les techniques et acquisition de compétences. On pourrait comparer ces espaces, dont les membres sont des spécialistes ou non de telle ou telle pratique ou compétence, à des sortes de laboratoires, sur un modèle qui mime parfois le modèle universitaire lorsque certains Fab Lab ou makerspaces proposent des unconferences sur des thèmes variés.

10/ LE RÉGIME ACTIVISTE FACE À LA GLOBALISATION

Le collectif [Honf](#), s'intéresse à des problèmes affectant la société civile indonésienne. L'un de ses projets, *Open apparel*, est une plateforme numérique dont l'objectif est de « mettre en relation les entreprises indonésiennes de l'habillement et les stylistes locaux ». Il tente d'apporter une réponse, partielle, à celui de la baisse des salaires et de la précarité des contrats induits en Indonésie par la délocalisation des industries vestimentaires menée depuis plusieurs années par des entreprises chinoises.

Le projet porte sur le phénomène contemporain de la globalisation : il en est à la fois un commentaire et une représentation, et offre en retour une proposition d'action.

Cette question de la globalisation intéresse d'autres collectifs.

Serge Gruzinski (historien français) effectue une distinction entre mondialisation et globalisation. Selon Gruzinski, le terme « **mondialisation** » désigne les échanges entre pays et cultures, la circulation de biens, d'idées, de personnes, de techniques, qui peuvent donner lieu à des transformations et des métissages entre cultures et modes de vie, selon des processus chaque fois inédits d'appropriation et de détournement.

À l'inverse, **la globalisation** relève d'un processus de domination d'une culture sur une autre, d'une économie sur une autre ; elle impose ses données, interdit échanges et transformations, réinterprétations ou réappropriations par les populations concernées.

« Les programmes informatiques, les moteurs de recherche, les modèles de sociabilité du type Orkut (Brésil) ou Facebook relèvent de ce que SG appelle la globalisation.

[Ernesto Neto](#), l'un des fondateurs d'[Aldeia Gentil](#) « le gentil village » énonce le refus d'une échelle globalisée qui [uniformiserait](#) les différentes pratiques sociales du monde entier et dirigerait « **les imaginaires et les pulsions de millions d'êtres humains** ».

[Aldeia Gentil](#) tente par ses actions et performances de lutter contre la transformation brutale d'un espace public qu'on pourrait dire mineur et désigne à notre attention ces espaces non encore transformés par une économie et qui veut en lisser toutes ses caractéristiques singulières. « *Les autorités ont interdit les barbecues, le traditionnel fromage grillé et les noix de coco ouvertes au couteau sur les plages...* ».

Aldeia Gentil



30 novembre 2013, Rio de Janeiro, Plage d'Ipanema
Ils sont cinq représentants d'Aldeia Gentil, un collectif d'une vingtaine de personnes créé en septembre 2013 dans le prolongement naturel de la fronde sociale, à teinter la mer de poudre de betterave pour dénoncer les violences policières.

« Ils organisent chaque semaine des réunions ouvertes sur les sujets les plus divers : la répression policière, la philosophie du bonheur, la situation des indigènes ou l'œuvre de Brancusi. »

Ces collectifs travaillent sur des questions d'actualité tout en s'appuyant sur une connaissance fine de l'histoire dont celles-ci résultent.

Le collectif **Border Art Workshop (BAW) / Taller de Arte Fronterizo (TAF)**, entremêle performance, vidéo et activisme et travaille, depuis 1985, autour du topos politique, culturel et imaginaire de la frontière, à partir d'actions « site-specific » sur la frontière mexicano-américaine. Alors que le mouvement du Chicano Art avait déjà revendiqué la notion de culture frontalière, et posé le spanglish (langue hybride d'espagnol et d'anglais inventée par les migrants mexicains aux Etats-Unis), comme une poétique de l'hybridation culturelle, l'émergence du **BAW / TAF**, fondé à San Diego, par Isaac Artenstein, Sara Jo Berman, Jude Eberhard, Guillermo Gomez-Pena, et Michael Schnorr, a coïncidé avec l'édiction de nouvelles lois migratoires aux Etats-Unis, une intensification industrielle de la frontière, et la nouvelle centralité du multiculturalisme dans les débats artistiques américains. Entre activisme politique et land art, le BAW/TAF dénature la frontière, devenant à la fois mur et passage, suture et brisure.

BAW/TAF, End of Line, 1985, œuvre à la frontière américano- mexicaine.

Refusant de comprendre l'identité comme une entité stable et figée à jamais, le collectif imagine qu'il est possible de créer son identité propre, une identité dont la caractéristique serait d'être transformable et évolutive. La question n'est pas de savoir en quoi consiste l'identité de tel ou tel, mais ce que veut dire le fait « de créer sa propre identité ».

Les performances que le collectif BAW/TAF effectue sous la forme de jeux vont dans ce sens.

End of Line, menée sur une plage du Pacifique où se rencontrent les États-Unis et le Mexique, déplace par exemple l'identité et les rôles assignés à chacun de part et d'autre de la frontière, en réunissant autour d'une table dressée sur celle-ci des artistes incarnant des figures considérées comme archétypales : le passeur, le touriste, le clandestin, l'agent migratoire, le « chicano », le WASP (White Anglo-Saxon Protestant).

À plusieurs reprises, les convives font tourner la table, ce qui permet à chacun de changer de rôle, de passer aussi, puisque la table est située sur la frontière, du Mexique aux États-Unis et inversement.

D'une manière astucieuse, la performance met en mouvement les places de chacun, montre que rien n'est arrêté, qu'il est possible d'appartenir non pas seulement à un et un seul pays, à une et une seule culture, mais à plusieurs.

C'est ce qu'exprime David Avalos, artiste et cofondateur du collectif BAW/TAF, lorsqu'il présente ce qui motiva la forme mouvante de cette pièce :

« La plupart d'entre nous se pensaient comme appartenant à un univers qui n'était ni les États-Unis ni le Mexique, mais autre chose, une communauté hybride, nourrie des deux cultures. Nous cherchions à expérimenter la frontière comme un champ de forces politiques, sociales et culturelles. »



Comme pour d'autres collectifs, l'expérience est en fait performée ; il s'agit bien d'incarner, concrètement, physiquement, une situation sociale et ses protagonistes, souvent renvoyés à des caricatures par le débat américain sur l'identité nord-américaine et sur l'immigration hispanique, alors que les uns et les autres se sentent au contraire représenter une identité plurielle et une véritable complexité culturelle, due notamment aux histoires entrelacées du Mexique et des États-Unis.

11/ LE RÉGIME DE LA FABRIQUE DE L'HISTOIRE

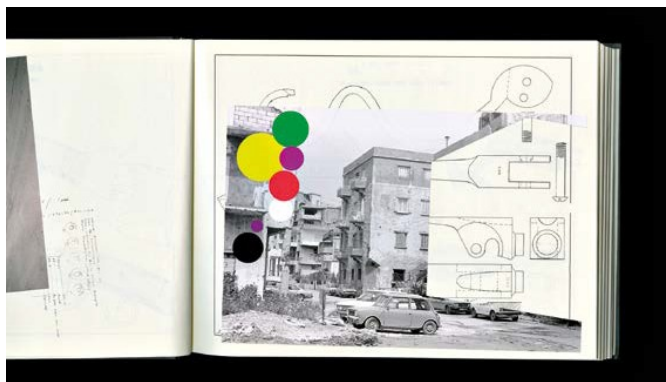
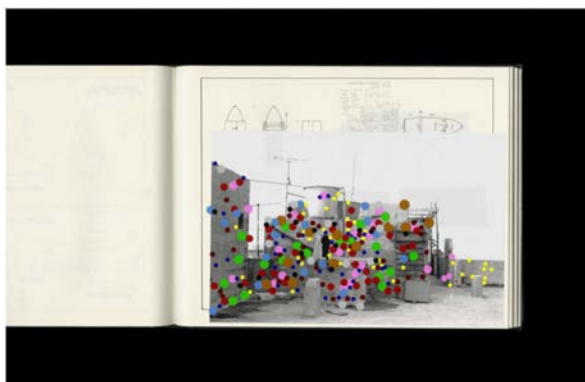
Projets, d'artistes et de collectifs, développés à partir d'archives.

L'Atlas Group est un « collectif » conduit par un seul artiste, Walid Raad, lequel ne dissimule pas son nom et propose sous cette dénomination la création d'une sorte d'« institution ».

Il s'agit d'un centre d'archives peu conventionnel, dont la date de création change en fonction du public, celui des musées et des centres d'art dans lesquels l'Atlas Group présente aussi bien de véritables documents d'archives sur le Liban que des documents créés pour l'occasion, se situant ainsi dans un jeu entre document et fiction.

Une question difficile que se posent actuellement certains historiens et que l'Atlas Group, à sa manière, met en œuvre et en images est celle -de tenter d'écrire une histoire à partir de sources hétéroclites, d'éléments en conflit les uns avec les autres, qui parfois procèdent de passés et de mémoires qui s'opposent-, et la possibilité ou l'impossibilité d'écrire l'histoire récente du Liban.

« ...Il m'a fallu dix ans pour comprendre que les fabricants d'armes utilisaient un code couleur distinctif pour identifier et marquer leurs cartouches et obus. Et dix ans de plus pour m'apercevoir que mon carnet recense 17 pays et organisations qui continuent d'alimenter les diverses milices et armées qui se battent au Liban : la Belgique, la Chine, l'Égypte, La Finlande, l'Allemagne, La Grèce, l'Italie, Israël, La Libye, L'OTAN, La Roumanie, L'Arabie Saoudite, La Suisse, les États-Unis, le Venezuela. »



The Atlas Group, *Let's Be Honest, the Weather Helped*, 1998/2006-07, impression numérique, encadré, set II, 5 impressions, 46,8 x 72,4 cm.

Le groupe de co-création mené par **Marie Preston** dans le projet « [Le Pommier et le Douglas](#) », s'appuie sur une large collecte de récits de vie qui déploient des souvenirs, des mémoires et des passés divers – ceux, par exemple, des paysans rencontrés ou de personnes récemment immigrées dans la région du Morvan. L'ensemble forme une représentation complexe du territoire et de son histoire.

Marie Preston met en œuvre une forme particulière de co-création, qui fait des personnes avec lesquelles elle travaille non pas de simples fournisseurs « d'un élément de l'œuvre au sein d'une structure qu'elle aurait elle-même établie », mais « lui propose le partage de la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre.

L'exposition de Marie Preston est à l'image du processus de production qui l'a construite : un voyage qui se module et se ramifie, un déplacement dans des réalités différentes, individuelles ou collectives, une histoire transmise de bouches à oreilles, une histoire de croisements de regards.

Ce projet dépasse la question fondamentale de la juste distance, telle qu'elle se pose en anthropologie : l'anthropologue se demande quelle connaissance objective il peut amener sur un objet, un monde, dont il fait lui-même partie. Ici, ce qui nous est donné à voir et à écouter avec « Le Pommier et le Douglas », c'est un savoir réunissant le subjectif et l'objectif, qui s'incarne dans une polyphonie d'images et d'objets.



Les préoccupations des artistes croisent celles des historiens.

Les artistes et collectifs s'emparent aujourd'hui de l'histoire,

-soit dans l'objectif, comme l'effectue Walid Raad, de s'interroger sur la possibilité de l'écrire,

-soit pour condenser visuellement ou plastiquement des passés parfois contradictoires, instituant alors un travail de co-crédation.

12/ LE RÉGIME DU LABORATOIRE

Modèle : celui du laboratoire de recherche qui réunit des chercheurs travaillant collectivement sur des programmes précis.

Les collectifs Honf et Aldeia Gentil relèvent également de ce régime du « laboratoire », dont l'une des caractéristiques est la part donnée à des activités qui ne ressortissent pas traditionnellement au domaine artistique : organisation de séminaires, de conférences, séances de travail collaboratives sur un mode plutôt théorique – colloques –, mais également, production d'œuvres, d'installations, de performances, etc.

Atelier de l'Observatoire : Le musée collectif

Le musée collectif de Casablanca est un musée citoyen de la mémoire collective des quartiers qui propose un processus partage d'écriture de la ville par ses habitants.

C'est à partir de l'ancien aquarium de Casablanca, fermé en 1962, que débute le projet, qui s'appuie sur un principe de collecte auprès de ceux qui ont fréquenté le lieu (collecte de récits – fictifs ou non –, de documents, de films, etc.), afin de créer ce que les artistes désignent comme une « mémoire collective ».

-L'idée n'est pas de créer une sorte de musée anthropologique ou de traditions populaires figé sur la mémoire d'un temps donné, mais d'ouvrir dans la ville un lieu de discussions et de débats (pourquoi pas contradictoires).

-Il s'agit aussi d'inventer une conception singulière du musée, qui tranche avec l'affirmation de son universalisme.

- Et de faire remarquer que l'universel, conception proprement occidentale, pouvait n'être en fait que « la sublimation du particulier ». Car, les musées se voulant « universels » que sont le Louvre, le British Museum ou le Metropolitan Museum par exemple ne donnent- ils pas principalement à voir des œuvres issues des cultures occidentales ou, sur les arts non occidentaux, un point de vue d'abord occidental ?

« Le “Musée collectif” est un musée citoyen de la mémoire collective des villes, qui accueille particulièrement des objets et documents sur le point de disparaître – retraçant ainsi une histoire de ce qui aurait pu ne plus être. Il consiste en une série d'actions participatives de récupération, recherche et collecte de documents, archives, photographies, objets, films et autres mémoires et traces de la vie urbaine (gares, usines, marchés, etc.), de la vie intime et quotidienne des familles (fêtes, sorties, etc.), et des anciens espaces publics de loisirs et éducation (parcs d'attraction, piscines, aquarium, écoles, cinémas, zoos, etc.), aujourd'hui oubliés, disparus, fermés, abandonnés ou risquant la démolition. »



Vitrine du Musée collectif
Ain Chock, 2017

13/ LE RÉGIME DE L'ORALITÉ

Depuis une quinzaine d'années, de nombreuses pratiques collaboratives ou co-crédatives

placent l'oral ou l'oralité (la discussion, la conversation, le débat) en leur centre.

Pour Philippe Parreno, Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster par exemple, travailler ensemble est d'abord converser, discuter.

On peut noter le développement significatif, ces dernières années, des conférences-performances. Ces conférences-performances associent deux modèles qui peuvent paraître contradictoires : celui de la conférence, relevant d'un savoir que l'on pourrait dire « savant » (universitaire, par exemple) et celui de la performance, qui met en jeu non seulement le corps de l'artiste mais également, par une sorte de ricochet, celui des spectateurs sollicités directement par la gestuelle des performeurs, leur manière de parler, de bouger aussi.

LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET : LES VISITEURS DU SOIR II - JE L'OFFRE À LAFAYETTE
visite fictionnelle

